

Le jardin et ses images



Journée d'étude organisée dans le cadre
des *Rendez-vous aux jardins 2012*
par la Direction générale des patrimoines
et le Conseil national des parcs et jardins

8 février 2012

ISSN : 1967-368X

SOMMAIRE

Discours d'ouverture Frédéric Mitterrand, Ministre de la culture et de la communication	p. 3
Le jardin dans la peinture : du jardin du prince au jardin du peintre Delphine Campagnolle, attachée de conservation du patrimoine	p. 7
Du jardin aux arts décoratifs : les parcs et jardins source d'inspiration aux XVIII^e et XIX^e siècles Marie-Noël de Gary, conservateur général honoraire au musée des Arts décoratifs et au musée Nissim de Camondo	p. 18
Le jardin dans la musique et la littérature Pierre Brunel, professeur honoraire à La Sorbonne	p. 28
Les ateliers pédagogiques dans les jardins de Villandry : vivre l'expérience du jardin Émilie Dagneaud, guide conférencière au jardin et château de Villandry	p. 43
La petite histoire des jardins du monde : une expérience pédagogique par et pour des enfants de Coursac en Dordogne Emmanuelle Garcia, éditrice, présidente des éditions Mama Josefa	p. 46
L'image une source fiable ? Marie-Eugène Héraud, architecte dplg, maître d'œuvre de jardins historiques	p. 48
Photographier les jardins : le parc de Méréville Jacqueline Salmon, photographe,	p. 56
Photographier les jardins : du potager à la cuisine Christian Hochet, reporter photographe	p. 58
Photographier les jardins : le point de vue du juriste Jean-Baptiste Schroeder, avocat à la Cour	p. 59
ANNEXES	
Bibliographie	p. 75
Programme de la journée d'étude	p. 77
Présentation des intervenants	p. 79

Textes réunis par Marie-Hélène Bénetière, bureau de la conservation du patrimoine immobilier, des jardins et des espaces protégés

Couverture : Georges-Louis Le Rouge, *Jardins anglo-chinois à la mode ou Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris, G. L. Le Rouge, 1776-1789, cahier 6, pl. 28. Collection particulière.

Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la culture et de la communication

prononcé à l'occasion de la journée d'étude « Le jardin et ses images »

organisée dans le cadre des *Rendez-vous aux Jardins 2012*

Monsieur le Président, cher Jean-Pierre Bady,
Mesdames et Messieurs les représentants des collectivités locales,
Monsieur le directeur général des Patrimoines, cher Philippe Belaval,
Monsieur le directeur de l'Institut national du patrimoine, cher Eric Gross,
Mesdames et Messieurs,

« Le jardin et ses images » : votre journée d'études annuelle nous propose de réfléchir aux représentations du jardin : figurées, graphiques, photographiques, cinématographiques, littéraires, musicales, poétiques ou imaginaires. Du « jardin extraordinaire » de Trenet au « Jardin anglais » de Peter Greenaway, des jardins de la villa d'Este au Songe de Poliphile, véritable invention du jardin, en 1467, à l'âge de la Renaissance, le jardin a nourri des images et s'est construit en miroir des temps et des tourbillons du siècle. Miroir des passions humaines, labyrinthes amoureux, écrin d'un monde de songe et de rêveries, il est une représentation du siècle en même temps qu'une source d'inspiration et de représentation pour ceux dont « l'œil écoute » (Paul Claudel).

Après neuf années d'existence, le Conseil national des Parcs et Jardins joue, je le sais, un rôle toujours actif de conseil dans la politique du ministère de la culture et de la communication en faveur des parcs et jardins. Signe de ce lien, les *Entretiens du Patrimoine* de 2005 ont porté sur le thème « Du jardin au paysage » et je sais que beaucoup des membres de ce Conseil y ont activement participé. Ce Conseil national est aussi un reflet de la diversité des acteurs investis sur les dossiers des parcs et jardins : ministères, collectivités territoriales, associations de préservation et de valorisation du paysage. Je tiens à saluer leurs représentants présents dans la salle. Je suis en effet convaincu de l'importance du Conseil pour préserver mais aussi construire et imaginer le jardin et le paysage du XXI^e siècle.

À la faveur de l'urbanisation et des transformations des modes de vie dans les métropoles européennes, en effet, le regard de la société sur le jardin et le paysage a profondément changé au cours des dernières années. L'enjeu environnemental, les nouveaux modes de consommation mais aussi le succès rencontré par des initiatives culturelles comme le Festival international des jardins de Chaumont sur Loire en expliquent la portée ou la « Journée des plantes » du Domaine de Courson en témoignent, sans oublier le succès du jardin botanique de Vauville, dans la Manche, dont j'ai récemment distingué la propriétaire (Cléopée de Turkheim). Je suis en effet persuadé de l'importance des jardins pour le tourisme et pour l'économie des territoires. Le label « Jardin remarquable » est à cet égard exemplaire. Aujourd'hui, plus de 340 jardins particulièrement bien entretenus et ouverts à la visite, bénéficient de ce label de qualité.

Par ailleurs, les *Rendez-vous aux jardins* sont suivis et relayés par les médias et comptent parmi les initiatives les plus appréciées par un public très large et très diversifié. En 2011, le thème du « Jardin nourricier » a connu un vrai succès avec plus de 2 100 jardins participants, 4 000 animations et 1,8 millions de visiteurs. Et je veux saluer les institutions publiques et les propriétaires privées engagées dans cette opération qui permet à un large public de découvrir ces livres du temps à ciel ouvert. Je veux aussi saluer l'engagement des jardiniers qui sont les premiers acteurs des *Rendez-vous aux jardins* et qui, chaque jour, font vibrer et rayonner nos établissements publics, nos grands châteaux, nos domaines nationaux, nos musées. En 2012, je ne doute pas que l'édition ayant pour thème « Le jardin et ses images » remportera autant de succès lors du premier week-end de juin, notamment grâce à l'appui des partenaires financiers de cette manifestation nationale : l'Union nationale des entrepreneurs du paysage (UNEP) et Moët Hennessy.

J'avais annoncé en 2010 qu'un dialogue devait être engagé avec mes homologues européens afin de proposer un « Rendez-vous européen des Parcs et Jardins », à l'image des « Journées européennes du Patrimoine ». Je sais que le Conseil s'est penché sur cette dimension européenne de l'hortus façonné par la main de l'homme, patiné par le temps et les siècles, nourri aussi par les emprunts et les influences extérieures. Cela permettrait de façonner une cartographie imaginaire du paysage européen.

La France, par la qualité et la diversité de ses paysages, apparaît souvent aux yeux de ces visiteurs comme un jardin en soi et ses jardins forment une marqueterie rare qui participe de la qualité d'ensemble de nos paysages, à laquelle, vous le savez, j'attache une attention toute particulière. Le Val de Loire est souvent désigné comme le « jardin de la France », je crois profondément à l'idée selon laquelle notre pays est un jardin à ciel ouvert et qu'à ce titre la qualité

de ses paysages, du bâti, de notre environnement botanique et forestier est un élément central de notre politique en faveur du patrimoine.

Lieu patrimonial, le jardin est aussi un terrain d'expression privilégié pour la création et le savoir-faire des paysagistes. Dédié à la promenade et à la découverte des hôtels particuliers du quadrilatère, le jardin des archives nationales dont l'aménagement a été confié au paysagiste Louis Benech, a été ouvert en juin 2011. C'est un nouvel espace vert au sein du Marais est destiné à devenir un lieu de rencontre original entre l'histoire et le paysage. Il s'inscrit dans une politique de valorisation de cet écrin patrimonial, au cœur d'un secteur sauvegardé, dont l'implantation à venir de la Maison de l'histoire de France est l'un des aspects. De la même manière le travail paysager au fort Saint-Jean, à Marseille, dans le cadre du grand projet du Musée des civilisations européennes et de la Méditerranée (MUCEM) s'inscrit dans cette même ambition d'une rencontre repensée et réinventée entre architecture, paysage et patrimoine.

Certains artistes contemporains ont investi ce lieu avec bonheur, à la suite de la réflexion de l'arte povera. Je pense bien entendu au sculpteur Giuseppe Penone, auteur d'une synthèse inédite et vibrante entre la nature et les fragments du corps humain, qui donne toute sa force et sa poésie visuelle à son œuvre. Je pense également au travail remarquable autour du lac de Vassivière en Limousin.

La qualité de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, de nos établissements d'enseignement supérieur dans le domaine de l'architecture doit nous conduire à une réflexion sur la place du paysage et des jardins dans l'enseignement, notamment horticole.

Les archives des jardiniers et des paysagistes sont aussi un sujet considérable, tant ils nourrissent les savoir-faire et les compétences dans ce domaine. Je tiens d'ailleurs à souligner le travail engagé en 2011 par les archives de France afin de dresser un état des lieux des fonds susceptibles de concerner les parcs et jardins et d'identifier notamment ceux qui sont menacés. La promotion d'une pédagogie du paysage – inséparable de la pédagogie du patrimoine – est inséparable de la préservation d'une mémoire vivante, d'une mise en perspective historique.

L'année 2013 sera d'ailleurs marquée par la commémoration du quatrième centenaire d'André Le Nôtre (1613-1700), auquel il sera donné un relief particulier à travers l'action de votre Conseil, mais aussi à travers la mobilisation de la Direction générale des patrimoines, de nos Directions régionales des affaires culturelles autour de cette figure du jardin à la française qui, comme Vauban, pour le patrimoine militaire, permet de dessiner une carte du paysage et une France des parterres et des écrins de verdure qui va de Versailles à Ancy le Franc, de Chantilly à Balleroy

sans oublier les perspectives et les avenues dessinées par celui qui fut un « architecte de la nature ».

Comme vous le voyez les chantiers ne manquent pas et je tenais par ma présence à vous signifier l'attention et l'intérêt personnel que j'y porte. À mes yeux, les parcs et jardins sont plus qu'un lieu de promenade, plus qu'un espace d'agrément. Ils sont partie prenante d'un patrimoine et d'une mémoire commune qu'il importe de transmettre et de valoriser. Plus qu'un conservatoire de savoir-faire hérités du passé, ils sont aussi des laboratoires ouverts à la création, à l'expérimentation, à la recherche.

Plus largement, l'action de préservation et de valorisation des parcs et jardins s'inscrit dans une politique plus large en faveur des grands paysages et de nos sites les plus remarquables. Il y a là une urgence alors que des paysages, des lieux de patrimoine sont en situation de péril ; il y a là une exigence pour un ministère qui est perçu par nos concitoyens comme le garant des paysages et qui n'en a pas toujours les moyens juridiques et normatifs. Je me suis exprimé en ce sens devant les Architectes des bâtiments de France il y a quelques jours.

J'ai pleine confiance dans votre compétence, votre expertise et votre engagement pour contribuer à cette ambition pour nos patrimoines.

Je vous remercie.

Le jardin dans la peinture : du jardin du prince au jardin du peintre

Delphine Campagnolle, attachée de conservation du patrimoine

« Un jardin à mes yeux, est un vaste tableau.

Soyez peintre (...)

Les arbres, les rochers, les eaux et les fleurs,

Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs :

La nature est à vous ; et votre main féconde

Dispose, pour créer, des éléments du monde. ¹

Le jardin est une création à part entière comme la peinture, élaborée par la main du peintre qui trace, compose, éclaire un espace donné. Si le créateur de jardin propose une nature reconstruite, celle-ci, composée de formes, de couleurs, de senteurs, d'ombres et de lumières offre de grandes possibilités picturales. Le peintre alors, observe et donne à voir cette nature intime.

Ces deux créations n'ont pas toutefois la même temporalité. Le passage du temps est bénéfique au jardin, il lui permet de se développer, de prendre les formes, visuelle et matérielle, que son créateur a espérées. Laisser le temps aux frondaisons d'arbres d'apparaître, permettre aux buis de grandir pour dessiner les parterres de broderie souhaités, attendre les saisons pour voir les allées de fleurs se parer de couleurs sont essentiels dans l'art des jardins.

À contrario, la peinture saisit un instinct et garde la trace d'un état de la nature, et reflète la volonté du propriétaire, du commanditaire, du créateur du jardin. Si le jardin est le lieu de la transformation, de l'évolution, la peinture quant à elle, suspend le temps.

Lieu d'agrément, le jardin est depuis l'origine des civilisations une image d'Éden, de havre de paix. La peinture de jardin cherche à représenter ou à exprimer l'harmonie, le lieu de la croissance, le lieu de la culture à l'inverse d'une nature sauvage, inquiétante car indomptée. Chaque être humain a cherché au fil du temps à retrouver une nature restaurée en son état originel, qu'il soit

¹ Abbé Jacques Delille, *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages*, poème, Paris, Valade, 1782.

roi à Versailles ou peintre à Giverny. Mais tandis que le paysage est un lieu donné à tous, le jardin, lieu clos par définition, a ses codes et ses pratiques. La peinture de jardin nous les a transmis à travers l'histoire.

Les jardins, lieux de pouvoir, de sociabilité et de loisirs

Parmi les premiers éléments rapidement perceptibles dans l'analyse de peintures de jardins, nul ne peut ignorer la recherche de prestige, d'harmonie et d'ordre du commanditaire. Ces jardins incarnent la puissance de l'être humain et de son pouvoir sur une nature domestiquée.

Les jardins des « princes »

La monarchie française excelle dans ce domaine. Louis XIV nourrissait une affection telle pour ses jardins qu'il lui plaisait de les faire visiter par lui-même. Son ouvrage *Manière de montrer les jardins de Versailles* garde la trace de cette passion qu'il avait de son jardin. Sur les peintures dont celle de Pierre Patel de 1668, l'œuvre du roi soleil se déploie, symbole de son programme politique, mais aussi de l'ambition qu'il a pour son domaine. Dès 1661, Le Vau restaure et aménage le petit château de Louis XIII en y ajoutant deux ailes, tandis que le parc prend forme sous les tracés de Le Nôtre. Nous sommes avant la grande commande de sculptures de 1674, mais le parc présente déjà une rigoureuse ordonnance et en même temps une diversité. Une partie du grand canal a été creusée et mis en eau, sur lequel bientôt des gondoles offertes par la République de Venise, des felouques, des galères, des brigantins, modèles de la flotte que Colbert fera construire pour le plaisir du roi et des fêtes données dans ces jardins, prendront bientôt place. La magnificence de Versailles apparaît dans une vue en perspective, les jardins se déploient en allées rectilignes, les bassins jouent leur rôle de miroirs et reflètent la lumière, des allées de charmilles forment des bosquets et dissimulent certains promeneurs aux yeux de tous.

Le peintre ne choisit pas de nous faire entrer dans ces jardins, il associe dans la même admiration le château et le parc. La vue s'étend à l'infini.

De la même manière, le château de Marly, autre fierté de Louis XIV, témoigne de cette intime relation du jardin et de l'architecture. Le pavillon royal, au centre et de part et d'autres les douze pavillons des invités qui témoignent d'une symbolique évidente sont dissimulés dans la végétation. Louis XIV, à lire Saint-Simon, « *lassé du beau et de la foule, se persuada qu'il voulait du petit et de la solitude* » choisit Jules Hardouin-Mansart pour se faire construire ce havre de paix. Le parc très architecturé et peuplé de sculptures qui étaient conçues pour s'associer à la nature annonce une transition dans l'art des jardins. Classique, ce jardin composé de différentes parties, nommées pour certaines « appartements » offrent des endroits aimables, à l'abri des regards et

annonce les jardins du XVIII^e siècle. L'eau joue un rôle considérable, aménagement rendu possible par des travaux hydrauliques colossaux et une ingénierie, la « machine de Marly » qui permettait notamment à l'eau de descendre en gradins dans une cascade située à l'arrière-plan, baptisée rivière de Marly.

Les peintures sont des relevés minutieux de jardins comme pour des vues topographiques de villes. Toutefois, l'anecdote est transcrite comme sur un détail de la peinture de Pierre Denis-Martin de 1724, où les chevaux sont entrés dans l'abreuvoir de Marly pour boire et se rafraîchir, observés par les deux groupes équestres de Coysevox de 1702, *Mercur* et *La Renommée*, sculptures qui seront transférées en 1719 au jardin des Tuileries. Le peintre n'a pas jugé bon de les faire disparaître, ils ne seront remplacés par les chevaux de Coustou qu'en 1746.

Le jardin est donc le lieu de l'expression de la puissance et de la noblesse. Au cours du même siècle, en Angleterre, l'art du portrait dans la nature et tout particulièrement dans les jardins connaît un succès considérable. Si l'art du portrait reste l'élément essentiel, la présence du jardin ou du parc n'est pas un simple décor mais accentue la symbolique en lien direct avec les personnages représentés. Ainsi, Thomas Gainsborough choisit de se représenter avec sa jeune épouse vers 1746-47, assis sur un banc, dans un parc où les arbres forment un mur végétal protecteur, où une fabrique, vestige d'un temple antique, symbolise le temple de l'Hymen. Le ruisseau est source de vie, d'eaux claires et printanières. Sa peinture de plein-air préfigure certains aspects du mouvement romantique et déjà de la peinture intimiste impressionniste.

La symbolique du jardin associé à l'amour se trouve très tôt dans l'histoire de l'art. Une de ses plus belles expressions littéraires, la plus commentée sans doute par les auteurs mystiques reste le chant IV du Cantique des cantiques :

*Elle est un jardin bien clos ;
Ma sœur, ma fiancée
Un jardin bien clos,
Une source scellée...
Source qui féconde les jardins,
Fruits d'eau vive,
Ruisseau dévalant du Liban
- Lève toi Aquilon
Accours Autan !
Soufflez sur mon jardin
Qu'il distille ses aromates*

Que mon bien-aimé entre dans son jardin

Qu'il en goûte les fruits délicieux. (...) (IV, 12-16 ; 5, 1)

Les jardins de plaisirs, les jardins de loisirs

Dans cette symbolique, certains artistes français du XVIII^e siècle vont puiser dans la force évocatrice du jardin pour suggérer l'amour charnel, la passion, l'érotisme. S'inscrivant dans une tradition où le jardin est le symbole d'une fécondité toujours renaissante, chez le peintre Watteau, le jardin est associé à la fête. Il abrite une foule de personnages dont certains sont musiciens ou danseurs ou simples spectateurs de la fête. Les personnages sont issus de l'univers du théâtre, déguisés à l'orientale ou sous les traits de Pantalon, personnage vénitien populaire de la *comedia dell'arte*. Les couples sont occupés dans de tendres entretiens. La lumière révèle les sculptures des jardins et apporte la brillance aux taffetas des robes. Le jardin devient alors un théâtre du monde. Cette mode des fêtes galantes influence la peinture pendant des décennies. Citons plus tard, le *colin-maillard* ou la *balançoire* chez Jean-Honoré Fragonard, mais aussi l'œuvre de Nicolas Lancret, de François Boucher, de Hubert Robert et plus loin encore, les impressionnistes tel Auguste Renoir, qui retrouvera cette nature de fête et de joie.

Les jardins sont donc le cadre privilégié pour la distraction, le plaisir. Les sujets sont représentés avec liberté par les peintres, dans une nature bienveillante. Promenades, lectures mais aussi jeux vont être de nouvelles sources d'inspiration pour les artistes.

Ainsi, Manet représente avec beaucoup de spontanéité des gestes de joueurs de croquet, en 1873, quatre amis dans le jardin de l'artiste belge Alfred Stevens. Sur la pelouse, quelques objets symboliques du jardinage tel un arrosoir viennent compléter cette scène, qui outre un moment de loisir est aussi un moment social, où des personnages, amis, membres d'une même famille apparaissent en société dans un jardin. Dans une apparente liberté, les hommes attendent leur tour, tandis que les femmes s'apprêtent à jouer, l'une va même taper la balle. Le jardin apparaît au naturel, les verts de la pelouse et des feuillages en touches hachurées, se répondent, mettant en valeur les personnages, leurs vêtements et leurs gestes, les fondant dans le cadre du jardin.

Les jardins et plus particulièrement les jardins publics symbolisent le lieu de la sociabilité. Ces espaces jouent un rôle considérable car on y vient autant pour voir que pour y être vu. Les villes en pleine mutation offrent de nouveaux espaces à investir. Dès le Second Empire, puis sous la III^e république, les squares et les parcs, les alignements d'arbres sur les grands boulevards proposent aux habitants des villes autant de respirations que d'espaces de rencontres. Le peintre cherche alors à garder la trace de ces mutations sociales et de ces nouveaux usages de la ville.

Les anciens domaines royaux tel que le parc de Saint-Cloud représente pour les citadins un

lieu de promenade très apprécié. Ouvert au public depuis la révolution française, Daubigny, en 1865 en donne une vision très différente par rapport à celle de Renoir, tableau peint seulement un an plus tard. Sur le tableau de Daubigny, les couples, les groupes de femme tenant ombrelle avancent dans les allées, tandis que des enfants, petites silhouettes posées sur les pelouses, jouent ensemble. Mais la vue de jardin reste classique, montrant la grande cascade, véritable buffet d'eau d'Antoine Le Pautre, inaugurée en 1665 par Louis XIV. Chez les impressionnistes, l'attention dans les parcs ou les squares est autant, si ce n'est davantage, portée sur les promeneurs que sur les alignements d'arbre ou sur les sculptures des parcs.

Chez Adolphe Menzel (1815-1905) comme chez Édouard Manet (1832-1883), les représentations du jardin des Tuileries sont des rendez-vous de la société moderne. Les personnages sont des éléments d'une foule qui s'étend aussi loin que le regard porte. Véritables portraits de la société moderne, ces peintures de jardin évoquent les dimanches après-midi où des hommes en chapeaux haut-de-forme et des femmes vêtues de robes à la mode évoluent parmi les rangées d'arbres, se retrouvent, écoutent de la musique, marchent, conversent et respirent l'air frais et sain, souhaité par les hygiénistes de cette fin de siècle. Les enfants, dont certains sont surveillés par une nourrice, jouent en toute liberté aux côtés des animaux. Une impression d'harmonie et de vie, pleine et entière envahit ces jardins. Les peintres ne s'intéressent à ces jardins que s'ils parlent de leur époque. Émile Zola avait parlé des œuvres de Monet en ces termes : « *Comme un vrai parisien, il emmène Paris à la campagne, il ne peut peindre un paysage sans y mettre des messieurs et des dames en toilette. La nature paraît perdre de son intérêt pour lui, dès qu'elle ne porte pas l'empreinte de nos mœurs.* »²

L'univers du jardin public continue d'inspirer les peintres de la fin du XIX^e et du XX^e siècle. Les neuf panneaux des « Jardins publics » (1894) d'Édouard Vuillard témoignent par exemple de la vive animation d'un jardin, entre les jeux des enfants surveillés par les nourrices, et la conversation ou le repos des mères. Dans ce sanctuaire de la nature, le regard du peintre se rapproche du sujet lorsque celui-ci lui est familier. Il cherche dans ces tableaux à montrer des images de la vie privée, tout en utilisant l'espace du jardin comme un atelier en plein-air, expérimentant sur les couleurs, sur les formes, sur la matière...

JARDINS HABITÉS, OU LES JARDINS DE L'INTIMITÉ

Les jardins où l'on travaille

² Émile Zola, « Les actualistes », *l'Événement illustré*, 24 mai 1868, dans Zola, *Écrits sur l'art*, p. 207-208.

Dans ces ateliers de plein-air, le travail lié à la création ou à l'entretien de ces espaces est peu souvent représenté. Pourtant, certains artistes dès le XVIII^e siècle, tel Hubert Robert laissent d'intéressantes vues, qui ne cesseront de se développer, au siècle suivant. Hubert Robert montre l'aménagement d'une partie des jardins de Versailles que Louis XVI souhaitait modifier, lié notamment à l'abattage des arbres. Il mêle la représentation du travail physique des hommes dans le parc, à la chronique vivante lorsque le roi et la reine viennent sur place voir l'avancée des travaux. Le jardin apparaît alors comme une création en cours d'élaboration, parsemé de sculptures, d'architecture, mais aussi peuplé de personnages qui participent au pittoresque de la scène.

Les peintres s'affranchissent peu à peu des références allégoriques et symboliques. Ils représentent le lieu pour lui-même, associant l'idée de jardin à l'idée de croissance de l'être humain. Cette idée philosophique est un héritage de la pensée de Jean-Jacques Rousseau, complétée au XIX^e par la pensée républicaine. À l'image de l'homme politique, Proudhon, l'idéal politique est associé à la symbolique du jardin : « *Il faut que la terre devienne, par la culture, comme un immense jardin et le travail par son organisation, un vaste concert*³ ». Le jardin apporte une sécurité affective, et reste lié à une idée de progrès à tel point que Jules Ferry lui-même, en tant que ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts décrète que toutes les écoles rurales doivent se doter d'un jardin clos.

L'idée se répand en cette seconde moitié du XIX^e siècle du bénéfice pour l'homme de cultiver son jardin, d'y trouver à la fois, des fruits et des légumes pour la nourriture, mais aussi des fleurs pour le plaisir des yeux, faisant du jardin, un lieu de loisir où le spectateur s'amuse à lire les messages contenus dans le langage des fleurs.

L'humain apparaît alors dans la peinture de jardin, non plus seulement pour le contempler mais aussi pour le travailler. Les sujets trouvent leur source dans un univers rural à l'image de certains tableaux de Camille Pissarro qui n'hésite pas à représenter à la suite des peintres réalistes, des hommes et des femmes en train de travailler la terre.

Gustave Caillebotte (qui transmet le goût du jardinage au jeune Claude Monet) dans son jardin de Petit-Genevilliers n'avait pas hésité un seul instant à porter le regard sur les jardins potagers, y trouvant là une harmonie et une modernité équivalentes aux sujets plus urbains choisis par les peintres impressionnistes : promenades sur les grands boulevards, apparition d'un monde industriel au-delà des champs cultivés, etc.

D'autres artistes impressionnistes rattachés à l'École de Rouen aiment à représenter ces activités champêtres. Charles Angrand s'intéresse à la poésie d'un carré de choux vers 1885, et n'omet pas de représenter le travail physique où l'homme courbé, peine à travailler la terre. Les

3 Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art*, 1865.

cadres de ces jardins sont en plan resserré sans profondeur afin de nous immerger totalement dans la scène. « Le jardinier » de Charles Frechon (1885-86) est lui aussi dans son jardin potager mais en repos, le regard fixe. La banalité des rangs de poireaux ou des carrés de choux façonnent un nouveau regard. Ces œuvres sont une réponse au spectacle de la vie moderne, observé en ville.

Les affinités républicaines de plusieurs peintres de cette génération impressionniste témoignent de cette imbrication entre le jardin esthétique et le jardin horticole où le travail fait accéder à la « liberté du jardin d'Éden », puisque l'être récolte les fruits de son travail, fruits issus de la terre maternelle. Cette réhabilitation du travail est décrite en 1864 dans la Revue horticole : *Les tendances démocratiques de l'époque réhabilitent, même dans les esprits les plus cultivés, le travail manuel, travail que du reste ennoblit toujours l'intelligence qui le vient diriger.*⁴

Par de multiples indices placés sur ces peintures, l'artiste suggère le travail et la présence de l'humain. Il faut alors envisager le jardin comme le prolongement de la maison où il est plus facile de raccommode à la lumière naturelle ou d'accomplir la lessive, comme par exemple sur l'œuvre de Manet de 1875 ou bien encore sur l'œuvre de Charles Frechon, « Le linge », datée de 1895. D'un sujet banal, le peintre évoque encore une fois la liberté, mais aussi l'idée de pureté qui se matérialise par un linge blanc ondulant, séché par le vent, au sein d'un jardin à l'abri de toute pollution.

Dans ces univers, le jardin est aussi le reflet d'un lieu protégé où la famille du peintre apparaît. Si l'épouse ou les enfants sont les sujets des tableaux tout autant que la nature représentée, ils peuvent apparaître avec parcimonie parmi les arbres, la végétation, les animaux, les fleurs, l'habitat. Comme sur l'œuvre de Robert-Antoine Pinchon (1886-1943), s'intitulant *Dans le jardin*. Le geste est pris sur le vif lorsqu'il suggère la silhouette de son épouse jardinant. Une impression de calme et de sérénité se dégage de l'ensemble de l'œuvre.

Le jardin, cadre d'une représentation intime

Dans cette harmonie, les proches et l'être aimé jouent un rôle considérable par leur présence. Les enfants de Claude Monet ou de Charles Frechon sont des sources inépuisables pour les pères-peintres. Jouant dans le jardin, posant parmi les fleurs, leurs enfants entrent en communion intime avec la végétation. Leur présence discrète symbolise également l'innocence et la douceur de vivre.

Dans ce panthéon familial, les artistes aiment à utiliser la lumière filtrant à travers les feuillages pour révéler leurs proches, Camille sous les lilas chez Claude Monet ou la mère de l'artiste chez Robert-Antoine Pinchon. Face aux représentations fourmillantes de la ville, les scènes se déroulant dans les jardins sont davantage le lieu de la représentation familiale. Ces scènes

⁴ « Progrès de l'horticulture fruitière », *revue Horticole*, 1864, p. 213.

d'intimité, nous invitent à nous réjouir comme les peintres, de la beauté d'un instant fugitif.

Cependant, le peintre peut s'affranchir du modèle pour entrer dans la matière pure, pour se laisser envahir par la nature. Il pénètre dans un univers de sensations, de parfums. Les proches du peintre sont réduits à l'essentiel, se fondant dans la végétation. L'être n'est plus que silhouette ; les végétaux représentés ne sont plus reconnaissables ; seul compte un papillotement lumineux et coloré qui synthétise le jardin, sublimé par la main du peintre.

La demeure familiale, indissociable du jardin

Dans cette image de bien-être, la demeure familiale joue un rôle considérable. Certaines scènes de jardins offrent une place privilégiée à l'habitat, héritage peut-être d'une longue tradition de la peinture de paysage où la nature ne se conçoit pas sans la présence d'architectures : temples, fabriques ou ruines qui offrent à la palette et à la composition du peintre toute une possibilité plastique : lignes d'architecture qui répondent aux lignes des arbres ou des parterres, couleurs des façades qui contrastent avec la palette de couleurs de la végétation.

La maison apparaît le plus souvent, dissimulée sous une frondaison végétale, fragmentée par une touche néo-impressionniste, coupée dans un cadrage audacieux ou encore monumentale et sécurisante chez d'autres. Si le jardin est le lieu de l'instant, la maison est celui de la durée. La demeure familiale, comme le jardin privé est un refuge, associé à une idée de bien-être.

Ainsi, l'architecture peut devenir pour le peintre de jardins, un outil de cadrage dans sa composition. Plus encore, certains éléments de l'architecture, et plus particulièrement une fenêtre, font basculer le regard vers les jardins. La fenêtre est un cadre à part entière qui donne à voir un espace, un point de vue sur un jardin. Chez Gino Sévérino, ce sont les toits de Paris et les arbres d'un square qui apparaissent vers 1930. La fenêtre prolonge le regard mais l'osmose entre l'intérieur et l'extérieur est totale, à tel point que les pigeons d'abord sur le balcon en fer forgé ont pris définitivement possession de l'espace intérieur en s'invitant sur la table auprès des grappes de raisin. Chez Bonnard, cette osmose entre l'intérieur et l'extérieur se retrouve également mais les lignes d'une verrière ou d'une rampe forment un réseau de lignes affirmées qui contrastent avec les masses abstraites de couleurs. Ces teintes jaune or baignent d'un éclat lumineux, les fleurs de mimosas de son jardin qui irradiant jusque l'intérieur de sa maison du Cannet dans les années 1940.

LES JARDINS DE RÊVERIE ET DE SENSATIONS

Dans ces scènes paisibles et harmonieuses, le peintre progressivement oublie la chose

représentée pour entrer dans la perception d'une chose mentale et s'oublier lui-même, entrer dans un monde de rêverie, de sensation. La matérialité de ces jardins s'efface progressivement permettant au peintre mais aussi au promeneur ou au regardeur du tableau de développer son monde intérieur.

Une mise en scène de la pensée

Ces jardins sont des jardins où la rêverie et la mémoire se mettent en scène. À l'époque romantique, cette tendance est élevée à son plus haut niveau. Les jardins romantiques cherchent à montrer un nouvel art de vivre, un jardin plus « naturel », reflet d'une pensée nouvelle défendue par les philosophes et les écrivains.

Cet engouement pour les jardins touche dès la fin du XVIII^e siècle les politiques, mais aussi les artistes, écrivains, philosophes, poètes... La pratique du jardinage se répand dès la Restauration et la Monarchie de Juillet et conquiert toutes les couches de la société.

Le goût pour les jardins « pittoresques » ou « à l'anglaise » témoigne d'une recherche poétique et symbolique. Le jardin et par extension, la peinture s'attachent à montrer qu'au-delà des fabriques disposées et réunies en un seul endroit, synthèse de « *tous les temps et tous les lieux* »⁵, le jardin est une invitation à la méditation, à la rêverie, à la sensation. Les artifices, comme les rochers, les grottes, les lacs, mais aussi les architectures imaginaires peuplent ces jardins qui se veulent pourtant les plus proches d'une réalité. Ils sont en fait des outils pour expérimenter un registre de sensations qui doit conduire l'être à éprouver, à ressentir mais aussi à réfléchir.

La peinture de cette époque garde la trace de ce cheminement de la pensée, de cette mise en scène de la mémoire. Louis-Gabriel Moreau (1740-1805) donne à voir plusieurs vues de Bagatelle, où les fabriques créées par Bélanger, (le pont chinois ou pavillon du philosophe) surgissent à travers une nature foisonnante. Le jardin prend le pas sur la représentation de l'être humain, qui apparaît petit face à la nature et face à l'histoire.

Les jardins deviennent des encyclopédies, réunissant les variétés du monde à l'image du Cèdre du Liban au jardin des plantes peint par Jean Houël (1735-1813) peintre d'origine rouennaise. Les espèces botaniques rares deviennent comme des monuments que l'on vient visiter, on les expose en pots comme une collection de musée, à l'instar du jardin Élysée des Monuments français souhaité par Alexandre Lenoir et représenté par Hubert Robert, qui entreprit de sauver des destructions les vestiges du passé de la nation en les entreposant dans le cloître des Augustins.

Ces jardins deviennent des lieux de mémoire, renvoyant à l'importance du passé et du souvenir. À propos du jardin d'Ermenonville, lieu cher à Jean-Jacques Rousseau où il décède en 1778, sa « Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville », publié à Paris en 1788 est une

⁵ Carmontelle, in *Grandes et Petites heures du parc Monceau*, catalogue d'exposition, musée Cernuschi, 13 juin-26 juillet 1981, Paris, Ville de Paris, 1981.

invitation au voyage intérieur :

Venez le contempler dans le silence d'une belle nuit. Regardez la lune qui s'élève derrière l'amphithéâtre des bois ; sa lumière pâle et argentée éclaire le monument et se reflète dans les eaux tranquilles et transparents du lac ; cette clarté si douce, jointe au calme de toute la nature vous dispose à une méditation profonde (...) Dans ces lieux solitaires rien ne peut vous distraire de l'objet de votre amour : vous le voyez, il est là. Laissez, laissez couler vos larmes, jamais, jamais vous n'en avez versées de plus délicieuses et de mieux méritées.

Les jardins de peintres : lieux d'émotions, de sensations et de recherche.

Le lien très fort qui unit le peintre à un jardin est renforcé lorsqu'il s'agit de son propre jardin, un espace qui parle de sa vie. Un portrait de Rubens et de sa femme au jardin, de 1631 témoigne de cette intimité. Aux côtés de sa seconde épouse, Hélène Fourment, Rubens nous prend à témoin dans ce portrait qui officialise leur union. L'artiste choisit son jardin, comme le lieu qui symbolise leur union et un bonheur retrouvé. Le paon, emblème de Junon, protectrice du mariage, tout comme le chien symbolisent la fidélité conjugale. Le jardin de leur maison à Anvers apparaît dans toute sa splendeur, une fontaine surmonté d'un dauphin parmi des parterres, mais aussi un jardin clos dans lequel s'épanouissent des tulipes, montrent la réussite du peintre, idée renforcée par la présence majestueuse du portique qui conduit à la splendide demeure de style classique dont la façade est ornée de sculptures antiquisantes.

Dans ces espaces, le peintre est à la fois face au temps et à l'éphémère. Il choisit la disposition de son jardin et crée en agençant les massifs, les allées, organise la part du minéral par rapport au végétal en vue d'une deuxième création. Celle-ci, plastique survit à l'éphémère de la nature et aux affres du temps.

Les peintures de ces jardins ne sont pas des répertoires de formes issues d'une réalité photographique, tant il est difficile quelquefois de reconnaître certaines espèces végétales mais l'essentiel ne réside pas dans cette vérité botanique. Dans les traités de cette époque, la place accordée aux fleurs est considérable et cette surenchère se retrouve sur plusieurs peintures impressionnistes.

À cette époque, les espèces de rosiers-tiges ⁶ offrent de grandes possibilités d'aménagement de parterres, tout comme l'hortensia qui se développe depuis les années 1830 sous l'impulsion de l'Impératrice Eugénie, mais aussi les multiples variétés de rhododendrons, les primevères, les lilas, les capucines, les zinnias ...marquent de leur empreinte les jardins de cette époque.

Comme un homme féru d'art, le peintre-jardinier collectionne les espèces, les organise, les

⁶ *Le livre d'or des roses (Iconographie, histoire et culture de la rose* de Paul Hariot, publié en 1903, un des exemples de cette littérature qui se développe et qui forme de nombreux peintres en fleurs et des jardiniers.

harmonise. Le développement de l'horticulture offre une telle possibilité aux peintres qu'ils utilisent à loisir ces espèces exotiques ramenées des colonies et des formes hybrides de rosiers. Savoir botanique et connaissance sur la symbolique des fleurs sont intégrés par le peintre-jardinier qui se sert de cette matière première pour sa création. L'attachement de certains peintres envers leurs jardins est visible sur nombre d'œuvres. Il est intéressant de constater que les peintres n'apparaissent plus dans leur atelier, mais parmi la végétation dans laquelle ils se fondent.

Ces lieux de sensations se situent à la frange du sacré et du profane, puisqu'ils permettent au peintre de transcrire le cycle de la nature, le rythme des saisons aux couleurs et aux lumières changeantes. La nature harmonisée par la main du jardinier est sublimée par la main du peintre. Les espèces végétales sont faites de points, d'empâtements, de traits, mais dans ce fouillis volontaire, les peintres réussissent à donner de leurs jardins, lieux clos par excellence, une impression d'immensité, car l'œil retient une sensation colorée. Une partie de jardin symbolise un tout.

Les artistes impressionnistes ont réussi parfaitement cette invitation à la rêverie, lorsqu'un banc vide chez Ernest Quost ou une table dressée, mais quittée par ses hôtes chez Claude Monet ou une chaise chez Raoul Duffy suggèrent la vie qui se déploie sous toutes ses formes.

Dans ces jardins qui tendent vers une forme d'abstraction, nous ne pouvons que sentir une forte gestualité qui accompagne la touche laissée par le peintre, sur la toile. Les peintres ont alors recours aux compositions défocalisées qui offrent au premier abord moins de lisibilité. Il faut dire que la nature est partout, l'artiste s'immerge en elle, offrant de fait au spectateur la possibilité d'y entrer avec lui pour atteindre un monde de sensations, plongé comme dans un rêve, dans un Éden retrouvé.

Du jardin aux arts décoratifs : les parcs et jardins source d'inspiration aux XVIII^e et XIX^e siècles

Marie-Noël de Gary, conservateur général honoraire au
musée des Arts décoratifs et au musée Nissim de Camondo

En Occident, il existe une distinction entre les Beaux-arts (architecture, peinture, sculpture) et les arts dits mineurs. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle qu'apparaît l'appellation d'Arts décoratifs⁷. Les productions de l'art décoratif sont des décors intérieurs ou des objets qui concernent tout ce qui touche au cadre de la vie privée. L'art décoratif est aimable, il est là pour agrémenter la vie, pour distraire, étonner, charmer. L'objet décoratif fait généralement partie d'un ensemble dont il est aujourd'hui le plus souvent détaché. Sa réalisation nécessite un modèle fourni par un dessinateur soucieux des trois critères : fonction, forme et décor. Son exécution requiert l'intervention de différents corps de métier.

Lorsque parcs et jardins sont la source d'inspiration, l'éventail des réalisations est large et nous avons choisi de limiter le propos à trois aspects qui sont :

- L'illusion du jardin dans le décor intérieur.
- La représentation du jardin sur les objets.
- Le jardin miniature, décors de table.

L'illusion du jardin dans le décor intérieur

Depuis l'époque romaine, où la représentation de jardins peints sur les murs des villas, prolongeait le jardin véritable, l'Italie dans ces grands cycles de fresques a toujours donné, parallèlement au paysage, une grande place aux parcs et aux jardins. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les peintres de Bologne notamment Antonio Basoli y ont excellé⁸.

⁷ Plusieurs associations qui encouragent le développement de l'art appliqué à l'industrie sont à l'origine du futur musée des Arts décoratifs : *Le Beau dans l'utile, histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris, Union Centrale, 1866. Rosella Froissart Pezone, *L'Art dans tout, les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.

⁸ Anna Maria Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra settecento e Ottocento, Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Electa, 2002.

En France, dans la première moitié du XVIII^e, l'ornemaniste Jean I Berain (1640-1711), les peintres, Antoine Watteau (1684-1721), Claude Gillot (1673- 1722) et Claude III Audran (1684-1721), poursuivent le genre arabesque⁹. Leurs œuvres largement diffusées par la gravure sont à l'origine d'élégants baldaquins de feuillage et de berceaux de treillage directement inspirés de l'art des jardins. Le treillage comme les roches et les coquilles, déformé à l'extrême, fait partie intégrante du décor dit rocaille, ou rococo en Allemagne. Le point culminant étant probablement le décor des plafonds du château de Sans-Souci à Potsdam ou de la galerie dorée du château de Charlottenbourg à Berlin en 1746.

Dans la seconde moitié du siècle la mode est à l'illusion, la nature entre dans la maison, décorateurs et clients n'ont de cesse de vouloir transposer le dehors dedans et le trompe l'œil triomphe.

En 1774, le prince de Condé construit un hameau dans son domaine de Chantilly. Ce lieu, l'un des plus marqués par l'influence de Jean Jacques Rousseau et les rapports de l'homme avec la nature fait grande impression auprès de toutes les cours d'Europe. Il sera le modèle du hameau construit par Richard Mique pour la reine Marie-Antoinette dans le jardin du petit Trianon entre 1777 et 1782. En 1782, sous le nom d'emprunt de Comte et Comtesse du Nord, les futurs souverains de Russie voyagent en Europe. Le grand duc Paul Petrovitch, futur tsar Paul 1^{er} alors âgé de 28 ans, se rend à Chantilly et passe commande d'un album souvenir de 32 aquarelles¹⁰. La coupe de l'une des cinq maisonnettes destinée à la salle à manger représente un parc avec des arbres touffus qui recouvrent tous les murs et forment une voûte au plafond. Le décor est peint sur toile comme au théâtre¹¹. Au sol, se trouvent des massifs de fleurs et des canapés de verdure probablement réalisés en faux gazon¹². Il s'agit d'une sorte de jonc fourni par les manufactures de sparterie dont on trouve la mention même dans la littérature. Dans son roman libertin *Point de lendemain*, publié en 1777, Vivant Denon écrit : « je ne vis plus qu'un bosquet aérien... jeu de miroirs... portique en treillage ornés de fleurs et de berceaux...le parquet couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon »¹³.

La plupart des décors peints ont disparu. À Paris dans la salle à manger de l'hôtel de la Princesse Kinsky, rue Saint Dominique, il y avait un bosquet de marronniers en fleurs avec des

9 Bruno Pons, « Arabesques ou nouvelles grotesques » dans *L'Art décoratif en Europe, classique et baroque*, sous la direction d'Alain Gruber, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992, p. 59-223.

10 L'album quitta la Russie pendant les ventes du palais de Gatchina puis en 1930 fut acheté par l'institut de France propriétaire du domaine de Chantilly. J-P Babelon, *Album du comte du Nord, recueil des plans des châteaux, parcs et jardins de Chantilly levé en 1784*, Paris, Monelle Hayot, 2000, p. 16.

11 Existe toujours mais en mauvais état.

12 Nicole Gouiric, « Histoires de brins et brin d'histoire, ruminant sur les gazons et faux gazons dans les jardins du XVIII^e siècle », *Polia, revue de l'art des jardins*, n°5, printemps 2006, p 7-29.

13 Monique Mosser, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 265-266.

allées en perspective. Chez M^{elle} Guimard, la célèbre danseuse de l'Opéra, la salle à manger de son hôtel de la chaussée d'Antin évoquait un décor de treillage ouvert sur des frondaisons. À la Folie Beaujon, la chambre à coucher était un bosquet ¹⁴.

À Versailles, le pavillon de musique de la comtesse de Provence élevé, vers 1784, par l'architecte Chalgrin (1739-1811) existe toujours ¹⁵. Le décor entièrement peint à fresque représente l'intérieur d'un temple ionique dédié à Flore ; entre les colonnes et derrière la balustrade jaillissent les frondaisons d'un parc imaginaire.

Le traité de André-Jacob Roubo ¹⁶ a servi de modèle à tous les édifices en treillage mais aussi de sources d'inspiration pour le décor intérieur. Dans l'ancien potager des princes de Condé à Chantilly, *La Faisanderie*, aujourd'hui en main privée, conserve une rotonde peinte de treillages d'un jaune d'or envahis d'arbustes et de fleurs au naturel. Restauré dernièrement ce décor est d'une grande fraîcheur ¹⁷.

La décoration des palais n'échappe pas au décor de treillage comme en témoigne un projet pour un panneau de soie brodée pour la cour d'Espagne de Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) ¹⁸.

En 1778, pour la folie du duc de Chartres à Monceau, Louis Carrogis, dit Carmontelle, (1717-1806) conçoit un jardin qui permet pendant la promenade de découvrir « tous les temps et tous les lieux ». Dans cet esprit de parcours découverte il met au point le « transparent », rouleau peint que l'on visionne en transparence en le déroulant devant la lumière ¹⁹. Toutes les vues du jardin défilent sans interruption.

Puis vint le concept du panorama permettant de voir la nature comme un observateur dont le regard balaie le paysage. Il est installé dans un espace circulaire et clos aux murs recouverts de toiles tendues ou le paysage se développe en continu, il n'y a plus d'espace défini. Le panorama créé une véritable révolution et remporte un énorme succès auprès de la bourgeoisie urbaine, les foules accourent aux rotondes où sont exposées en 1800, boulevard Montmartre, les premiers panoramas.

La vue panoramique va alors se développer et va influencer un nouveau type d'art mural, les « tableaux-tentures » ou panoramiques. Panneaux modulaires adaptables à n'importe quelle

14 Gérard Mabile, « Du trompe l'œil aux panoramiques », *Papiers peints panoramiques*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Flammarion, 1998, p 38-48.

15 111, avenue de Paris.

16 *L'Art du treillageur ou Menuiserie des jardins par M. Roubo le fils... quatrième et dernière partie de l'Art du menuisier*, Paris, Delatour, 1775.

17 Marie-France Boyer, « The Pheantry in flower », *The World of interiors*, february 2007 p 72-81.

18 Album d'aquarelles conservé au musée des Arts décoratifs.

19 Louis de Carrogis, *Mémoires sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle l'an IIIe de la liberté*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Lagardère, Geneviève, Mirabelle, Antonio et Mosser, Monique, *Les Quatre Saisons de Carmontelle : divertissement et illusions au siècle des Lumières*, Paris, Somogy ; Sceaux, musée de l'Île-de-France, 2008.

architecture intérieure dont les scènes sont reliées grâce aux raccords des lés de papier et se succèdent sans se répéter, ils peuvent être rythmés par des colonnes, des charmilles, être posés sur des soubassements en balustres, et peuvent s'adapter à n'importe quel espace.

L'un des premiers papiers peints panoramiques *Le Jardin anglais*, également connu sous le nom de *Jardin de Bagatelle*, a été imprimé à la planche à Macon chez Joseph Dufour avant 1804. *Les Jardins français* sont imprimés chez Zuber à Rixheim en Alsace, on y retrouve la Naumachie, le Pont cintré, l'Obélisque de Monceau et l'Exèdre des Tuileries. *Le Parc français*, vers 1820-1825 « peint d'après nature » est réalisé à la Manufacture de Jacquemart et Besnard ²⁰.

Sous le Second Empire le succès des jardins d'hiver va susciter des décors de serres, des compositions modulables exubérantes et folles comparables aux descriptions de Zola où dialoguent les plantes exotiques, les vases de Chine, les guéridons de nacre, et les sièges en peluche. Les deux décors les plus célèbres, *Le Jardin d'hiver* évoquant les parois de verre d'une serre et *Le Jardin d'Armide*, représentant des pergolas sont présentés face à face à l'exposition Universelle de 1855 ²¹.

La représentation du jardin sur les objets

C'est probablement en tapisserie, depuis le Moyen Âge, que l'on rencontre les meilleurs exemples de représentation du jardin et comment ne pas évoquer *La Dame à la licorne* avec sa symbolique forte, son jardin clos et sa prairie fleurie. Aux XVI^e et XVII^e siècles, les compositions allégoriques et mythologiques prennent place dans des pavillons de treillage couverts de verdure. Après la joyeuse suite des *Enfants jardiniers* tissé aux Gobelins d'après les cartons de Lebrun, la tenture *Le Triomphe de Flore*, au tout début du XVIII^e siècle, met en scène des jeux d'amours sous des arceaux et frontons d'une ampleur inégalée ²².

Dans le domaine du textile, en Grande Bretagne, il faut signaler deux panneaux de broderies, datant des années 1710-1720. Il s'agit d'une représentation plus archaïsante mais spectaculaire par sa technique et ses dimensions qui provient de Stoke Edith House dans le Herefordshire ²³. Les broderies sont conçues comme des tapisseries pour garnir les murs du soubassement au plafond. Elles représentent très probablement le jardin de la maison comme il fut remodelé en 1692 par le paysagiste George London avec des compartiments et allées géométriques, des parterres de buis et des fontaines.

Revenons en France où l'exotisme de fantaisie tient une place importante dans les arts

20 Odile Nouvel-Kammerer (dir.), *Papiers peints panoramiques*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Flammarion, 1998.

21 Dessinés par Édouard Müller imprimés par Jules Défossé, *Chefs d'œuvre du musée des Arts décoratifs*, Paris, Les Arts décoratifs, 2006, p 96-97.

22 Musée du Louvre, Nouvelles acquisitions du département des objets d'art, n° 44 p 126.

23 Soie et laine sur toile de lin, conservés au Victoria and Albert museum, Londres. Pierre Bonnechère, Odile de Bruyn, *L'Art et l'âme des jardins*, Fonds Mercator, 1998, repr. P 211.

décoratifs au milieu du XVIII^e siècle²⁴. Le peintre François Boucher (1703-1770), dont les suites gravées de figures chinoises ont servi de modèles pour toutes les disciplines, est l'auteur du *Jardin chinois* qui fait partie des *Tentures chinoises* tissés à Aubusson en 1742.

Parmi les dessinateurs ornemanistes, on peut citer également Alexis Peyrotte (1699-1769) et plus jeune, Jean Pillement (1728-1808), contemporain de Fragonard et d'Hubert Robert, peintre de vues pittoresques qui fournit des dessins de chinoiseries pour servir de modèles aux manufactures de textiles de Lyon et aux indiennes²⁵.

Les toiles imprimées à l'imitation des étoffes peintes venues des Indes (indiennes), vont permettre des décors plus économiques. Des manufactures se créent à Marseille, Mulhouse, Nantes, et Rouen mais c'est principalement à Nantes et à Jouy-en-Josas que se développent les sujets champêtres, et occasionnellement les parcs et jardins. C'est le cas pour *Scène galante* et *Le Parc du château* dessinés pour Jouy par le peintre Jean Baptiste Huet (1745-1811)²⁶.

Les objets précieux de tableterie ou d'orfèvrerie, éventails, boîtes, tabatières, sont prétextes au XVIII^e siècle à la représentation d'un événement mais aussi d'un lieu. Au Metropolitan museum est conservée une tabatière avec les vues à vol d'oiseau du parc de Chanteloup par Nicolas van Blarenbergh (1716-1794)²⁷. Le 24 décembre 1770, Choiseul brutalement renvoyé par Louis XV est sommé de se retirer dans ses terres de Touraine, à Chanteloup près d'Amboise, il y engloutit une fortune pourtant considérable. Seule aujourd'hui la pagode est tout ce qui reste de ces fabuleux jardins.

Les services de table seront un support privilégié pour l'image au XIX^e siècle. Au siècle précédent on peut cependant citer au moins deux exemples. Les assiettes « jet d'eau », en porcelaine de Chantilly, du service de Louis Joseph de Bourbon, prince de Condé avec au centre en camaïeu bleu le jet d'eau repris des pièces d'eau du parc²⁸. Et un service en Wedgwood réalisé en 1773 pour l'impératrice Catherine II pour son palais d'été gothique « La Grenouillère » dans les environs de Saint Pétersbourg. Le « frog service » était composé de 952 pièces peintes en camaïeu bistre de 1222 vues de paysages anglais et de jardins choisis par W. Thomas Bentley, seule la petite grenouille verte posée sur le bord du plat est verte²⁹.

À la Manufacture de Sèvres³⁰ ce sont les fleurs qui dominent et les sujets inévitablement

24 Catalogue de l'exposition *Pagodes et dragons, exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Musée Cernuschi, 2007.

25 Deux volumes d'estampes 1767-1771.

26 Quatre volumes de dessins originaux sont conservés au musée des Arts décoratifs. Josette Brédif, *Toiles de Jouy*, Adam Biro, 1989.

27 Conservé au Metropolitan museum, New York. Monique Mosser, « Les Jardins de Chanteloup » dans *Chanteloup, un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Tours, Musée des Beaux-arts de Tours, Somogy, 2007, p 69-83.

28 Geneviève Le Duc, *Porcelaine tendre de Chantilly*, Paris, 1996, repr. p 296.

29 Catalogue de l'exposition *The Genius of Wedgwood*, Victoria and Albert museum, Londres, 1997.

30 John Whitehead, *Sèvres sous Louis XV, naissance d'une légende* et *Sèvres sous Louis XVI et la Révolution*, Sèvres, Cité de la céramique, Paris, Éditions Courtes et Longues, 2010.

champêtres sont peints sur le marli dans des cartels. Signalons parmi les biscuits de porcelaine tendre destinés à orner la table, *Le petit jardinier*, d'après Boucher, pour le service de Louis XV (1749).

Sous le Premier Empire, le directeur de la manufacture de Sèvres, Alexandre Brongniart, su s'entourer des meilleurs artistes. Parmi les pièces exceptionnelles, on peut mentionner deux grands vases Médicis peints par Jean-François Robert (1778-1855). Offerts par Napoléon à son frère Jérôme, roi de Westphalie le 13 février 1813. L'Empereur y est représenté en calèche sur la terrasse de Saint Cloud et devant les coteaux de Bellevue³¹. Pour son service particulier (1808-1809) utilisé aux Tuileries, Napoléon avait donné des directives précises afin « qu'il n'y ait point de batailles, ni de noms d'hommes mais qu'au contraire les sujets n'offrent que des allusions très indirectes qui réveillent des souvenirs agréables ». Des parcs et jardins de différentes demeures en France et à l'étranger y sont représentés : Le jardin du Museum, le Parc de Mortfontaine, Sans Souci... La tradition des services historiés s'est poursuivie sous la Restauration et la Monarchie de juillet, ils sont une véritable leçon d'histoire, de géographie ou de sciences naturelles tel le « service forestier » qui comprend 140 assiettes représentant des arbres et des forêts parmi les plus remarquables.

Le jardin miniature, décors de table

Les divertissements scéniques et musicaux qui animaient les repas au Moyen Âge furent remplacés à la Renaissance par des éléments de pure décoration posés sur la table : pâtés en croûte simulant des oiseaux, sujets pour célébrer un événement et même des automates.

Au XVIII^e siècle, d'élégantes architectures miniatures les remplacent. C'est pendant la première moitié du siècle que se fixe le code de la table « à la française »³² de même qu'aux jardins ordonnés on attachait l'expression « à la française ». Le parallèle entre les jardins classiques et l'art de la table est évident et par un singulier mimétisme on vit la table se couvrir de parterres de sucre, de pavillons et balustrades de carton ou de pastillage, de statues de porcelaine et d'argent, d'arbres de papier, de fleurs de soie. Afin de distraire les convives notamment, pendant les changements de service, ces parcs miniatures s'animaient et ils pouvaient même voir couler l'eau des fontaines et s'embraser des feux d'artifice. Seul le « dormant », plateau central en bois recouvert de miroirs demeurait en place pendant tout le repas. Les ouvrages de Menon, *Les Soupers de la cour*, 1755 et *La science du maître d'hôtel confiseur, à l'usage des officiers de (bouche)*, 1776 fournissaient les modèles nécessaires pour tracer un décor en sucre analogue aux broderies de jardins³³. Le sucre

31 Acquis par le Metropolitan Museum of art de New-York, vente Sotheby's, Paris, 26 octobre 2011.

32 Les plats au lieu d'être présentés par un maître d'hôtel étaient placés sur la table par séries successives appelées services.

33 Dérivé des ornements en arabesque pour le tissu, la broderie et le mobilier, notamment des œuvres de Daniel Marot

coloré du décor dit « sablé » imitait le sable de couleur des plates-bandes bordées de buis, tandis que la technique du pastillage, pâte de sucre sèche destinée à être moulée permettait de réaliser les fleurs, les colonnes, les treillages et les statuettes. Les figures destinées aux jardiniers et celles pour les confiseurs pâtisseries utilisent pour leurs légendes un vocabulaire identique, on y retrouve des parterres, bordures, balustrades, piédestaux, buttes de terre et gazon³⁴. Au dernier service, du dessert, des fruits, frais ou confits, viennent s'ajouter au décor, ils sont montés en pyramides ou dressés dans des verres à pied appelés gobichons³⁵.

Les grands décors de table comportent également des surtouts, le plus souvent d'orfèvrerie, pour présenter les condiments et les fruits. À Venise, ce sont des éléments de verre, permettant de construire un décor miniature représentant un jardin qui composent le surtout. Ces « giardini di vetro », sont attribués à Giuseppe Briatti (1686-1772)³⁶. Les arcades, balustrades, vases, fontaines dont ils sont constitués exigent un grand savoir faire de verrier qui s'apparente à celui des souffleurs de sucre, deux techniques dont Venise était spécialiste.

Le surtout conservé au musée des Arts décoratifs a appartenu à Mme Bulteau³⁷, femme de lettres, qui recevait dans sa demeure vénitienne de la Ca'Dario sur le Grand canal une société d'érudits dont Henri de Régner. Celui qui est présenté au musée du verre de Murano est beaucoup plus complet, les divers éléments dont il est constitué reposent sur un plateau couvert de miroirs et garni d'éléments chantournés. C'est celui dont Henri de Régner nous livre le souvenir³⁸

Il y a bien d'autres jardins à Venise (...) devant celui dont je vais parler on se tait pour mieux en sentir la surprise. Oh ! le jardin bizarre ! En est il de plus étrange et peut être de plus mélancolique en sa petitesse ? Sa singularité égale sa complication. Il se compose de parterres symétriques, d'allées qui les divisent, de balustres qui les bordent, de portiques qui les terminent et d'innombrables petits vases d'où jaillissent des fleurs minuscules. Il est enfantin et éternel et il n'a point de saisons, parce qu'il est tout entier fait en verre, en verre de toutes les couleurs selon qu'il imite un gazon, une colonne, une rose ou une fontaine, et c'est des yeux que l'on se promène dans sa ridicule et charmante merveille qui amuse maintenant les visiteurs du Musée, comme jadis sur la table patricienne où il servait de

(1661-1752). Bruno Pons, *op cit*, 1992. Le musée des Arts décoratifs de Paris conserve un plan de table pour 50 couverts qui donne l'emplacement des plats devant les convives, les motifs du décor sablé et la composition du dormant, Gérard Mabile, repr. p. 136-137.

34 Les planches de compartiments de broderies de L. Liger, *Le jardinier fleuriste ou la culture universelle des fleurs, arbustes, arbrisseaux servant à l'embellissement des jardins*, plusieurs fois édités au cours du XVIII^e siècle, 1754 à comparer avec les planches des ouvrages de Menon cités dans le texte.

35 Joseph Gilliers, *Le Cannaméliste français ou nouvelle instruction pour ceux qui désirent apprendre l'office*, Nancy, 1751.

36 Rodolfo Gallo, *Giuseppe Briatti e l'arte del vetro a Murano nel XVIII^e secolo*, A cura della camera di commercio industria e agricoltura, Venezia, 1953.

37 L'égué en 1923, inv. 23574bis.

38 *Esquisses vénitiennes*, 1906

surtout, il distrait les regards des nobles dames de Venise par son artifice délicat, fragile et saugrenu.

Bibliographie

Babelon, Jean-Pierre, *Album du comte du Nord, recueil des plans des châteaux, parcs et jardins de Chantilly levé en 1784*, Paris, Monelle Hayot, 2000.

Brédif, Josette, *Toiles de Jouy*, Paris, Adam Biro, 1989.

Bonnechère Pierre, de Bruyn Odile, *L'Art et l'âme des jardins*, Anvers, Fonds Mercator, 1998.

Gilliers, Joseph, *Le Cannaméliste français ou nouvelle instruction pour ceux qui désirent apprendre l'office*, Nancy, 1751.

Gouiric, Nicole, « Histoires de brins et brin d'histoire, ruminations sur les gazons et faux gazons dans les jardins du XVIII^e siècle », *Polia, revue de l'art des jardins*, n°5, printemps 2006, p. 7-29.

Gruber, Alain, « Les décors de table éphémères aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Gazette des Beaux Arts*, mai-juin 1974.

Gruber, Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe, classique et baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992. Particulièrement les chapitres de Bruno Pons, « Arabesques ou nouvelles grotesques » p. 157-223 et « Chinoiseries » p. 227-323, « Rocaille » p. 325-431.

Liger, Louis, *Le jardinier fleuriste ou la culture universelle des fleurs, arbustes, arbrisseaux servant à l'embellissement des jardins*, Paris, Savoye, 1754.

Mabille, Gérard, « De 1690 à 1800, la table à la française » *Histoire de la table*, ouvrage collectif, p. 125-191, Paris, Flammarion, 1994.

Matteucci, Anna Maria, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Electa, 2002.

Menon, *Les soupers de la cour ou l'art de travailler toutes sortes d'aliments pour servir les meilleures tables*, Paris, 1758, 4 vol.

Menon, *La science du maître d'hôtel confiseur, à l'usage des officiers avec des observations et les propriétés des fruits...*, Paris, 1776.

Mosser, Monique, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 265-266.

Nouvel-Kammerer, Odile (dir.), *Papiers peints panoramiques*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Flammarion, 1998.

Racine, Michel (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages*, Arles-Versailles, Actes Sud, École Nationale supérieure du paysage, 2001.

Roubo, André-Jacob, *L'Art du treillageur ou Menuiserie des jardins par M. Roubo le fils...*

quatrième et dernière partie de l'Art du menuisier, Paris, Delatour, 1775.

Whitehead John, *Sèvres sous louis XV, naissance d'une légende et Sèvres sous Louis XVI et la Révolution*, Sèvres, Cité de la céramique, Éditions Courtes et Longues, Paris, 2010.

Publications de musées

Chefs d'œuvre du musée des Arts décoratifs, Paris, Les Arts décoratifs, 2006.

Catalogues d'exposition :

Chanteloup, un moment de grâce autour du duc de Choiseul, Tours, Musée des Beaux-arts de Tours, Somogy, 2007.

Lagardère, Geneviève, Mirabille, Antonio et Mosser, Monique, *Les Quatre Saisons de Carmontelle : divertissement et illusions au siècle des Lumières*, Paris, Somogy, Sceaux, musée de l'Ile-de-France, 2008.

Le jardin dans la musique et la littérature

Pierre Brunel, professeur honoraire à La Sorbonne

*Chante, mon cœur, tes jardins inconnus ; jardins
comme pris en cristal, transparents, hors d'atteinte,
D'Ispahan, de Chiraz, chante-les, eaux et roses,
Célèbre-les en joie, eux à rien comparables.*³⁹

Tel est le premier quatrain d'un des plus célèbres parmi les *Sonnets à Orphée*, composés en 1922 par Rainer Maria Rilke, ce grand poète qui devait mourir quatre ans plus tard d'une piqûre de rose. Je l'ai cité dans la belle traduction de Maurice Regnaud, lui aussi disparu, qui enseigna la littérature comparée à l'Université de Strasbourg, mais fut aussi un poète fin et sensible.

Je n'irai pas aujourd'hui jusqu'à Ispahan ou à Chiraz. Je ne chercherai pas davantage à embrasser l'ensemble de notre continent comme les auteurs d'un imposant volume collectif publié en 2008 aux Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*⁴⁰. En 1794, nous dit Daniel Madelénat dans la préface de ce volume, Joseph Joubert (1754-1824) se réfugiait dans son jardin de Villeneuve-sur-Yonne, loin de la Terreur parisienne : « Dans ce silence », écrivait-il dans ses *Carnets*, « tout me parle ; et dans votre bruit tout se tait »⁴¹.

Je ne remonterai ni à Joubert ni à l'abbé Jacques Delille (1738-1813), qui avait obtenu un grand succès en 1782 avec son recueil poétique *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*, où il évoque entre autres un arpenteur armé de son compas dessinant le plan géométrique d'un jardin⁴², ni les jardins décrits par La Fontaine, au siècle précédent, dans *Le Songe de Vaux*⁴³ ou dans telle de ses *Fables*, telle « L'Ours et l'amateur des jardins » :

39 Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, II, 21, traduction publiée dans la collection *Poésie*/Gallimard, 1994, p. 231.

40 Dirigé par Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne et Daniel Madelénat, auteur de l'avant-propos : « L'intime en ces jardins... ».

41 Tome I, p. 103 dans la réédition de ces *Carnets* chez Gallimard en 1938.

42 Ce passage du Chant I est cité dans *l'Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*, éd. de Michel Delon, *Poésie* / Gallimard, 1997, p. 260-263.

43 Dans *Œuvres diverses* de La Fontaine, éd. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

Les jardins parlent peu, si ce n'est dans mon livre ⁴⁴.

Il existe encore des jardins dans Paris, et il y a les jardins de Paris. Anna de Brancovan, future comtesse de Noailles, avait souffert dans son enfance de vivre « dans un opaque hôtel de l'avenue Hoche » où les plantes vertes ne compensaient pas l'absence de jardin, mais aux vacances, elle goûtait « des moments de paradis à Amphion », la maison familiale au bord du lac Léman, dans « l'allée des platanes » et dans « l'allée des rosiers » ⁴⁵. Le XVI^e arrondissement lui réservait plus tard le charme de ses jardins privés, plus que celui de ses jardins publics et, élevée par sa mère, excellente pianiste, dans le culte de la musique et du grand virtuose polonais Paderewski, elle fut la contemporaine de Claude Debussy et de Maurice Ravel, et aussi de compositeurs moins connus, Jean-Guy Ropartz, auteur de *Musiques au jardin*, ou de Gabriel Dupont, trop tôt disparu en 1914, dont une pièce de ses *Heures dolentes* s'éclaire, « Du soleil au jardin ». L'écriture de cette musique pour le piano est fine, sans les couleurs capiteuses et parfois violentes des tableaux de Claude Monet représentant son jardin de Giverny.

Mais je reviens à Paris, à ses jardins sur lesquels tant de livres ont été écrits et publiés ⁴⁶. Dans un des petits journaux distribués le matin, à la date du mercredi 23 novembre 2011, je lisais, en gros titre, que « Paris entend donner plus de place à la nature », et, plus loin, qu'on a recensé récemment dans notre capitale pas moins de neuf espèces d'orchidées sauvages, que la biodiversité y est étonnante et que les cours de jardinage, dispensés dans les parcs, suscitent des vocations ⁴⁷. L'article était illustré par une photographie du jardin de Reuilly, dans le XII^e arrondissement.

On pourrait imaginer une anthologie poétique des tableaux de Paris. Je pense en particulier au poème de Rimbaud, « Bonne pensée du matin », qui date de son retour à Paris, en mai 1872, après les trois mois « martyriques » à Charleville imposés par Verlaine :

*À quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.*

Est-ce une évocation de Charleville, de l'allée aux Tilleuls, des « grands arbres indiscrets »

44 *Fables*, VIII, 10, éd. de Georges Couton, Paris, Garnier, 1962, p. 217.

45 Anna de Noailles, *Le Livre de ma vie*, ouvrage qu'elle laissa inachevé à sa mort en 1933, mais dont elle a publié le début en 1932, éd. de François Broche, Bartillat, 2008, p. 34, 92.

46 Par exemple, de Pierre Faveton et Bernard Ladoux, *Squares, parcs et jardins de Paris*, Massin, Les essentiels du patrimoine, 2011.

47 Article signé par Olivier Razemon dans ce numéro de *Direct matin*, p. 8.

de « Première Soirée » ou de la place de la gare, « la place taillée en mesquines pelouses, / Square où tout est correct, les arbres et les fleurs », tandis que « là-bas », dans le deuxième quatrain, entraînerait vers Paris, la vraie ville, le lieu aussi de la « vraie vie » où des ouvriers, dans « Bonne pensée du matin », s'emploient dès l'aube aux grands travaux d'une nouvelle Babylone sous les ordres d'un nouveau Nabuchodonosor ?

Pour moi, c'est Paris qui est évoqué dès le premier quatrain de ce poème de mai 1872, Paris endormi après un soir de fête ⁴⁸, Paris où l'aube purifie les jardins et les parcs, tandis que, plus loin, les travailleurs, les ouvriers, les charpentiers se mettent déjà au travail pour augmenter encore ce qu'il y a d'artificiel dans l'urbanisme moderne. Claude Debussy, qui a évoqué de manière si délicate les « Jardins sous la pluie » dans le troisième de ses *Estampes* pour piano (1903), a fait place aussi aux « Fêtes » (1900) dans le deuxième de ses *Nocturnes* pour orchestre pour lesquels en 1892 il prévoyait un autre titre, *Trois Scènes au crépuscule*.

Dans « Bonne pensée du matin », les bosquets sous lesquels l'aube évapore l'odeur du soir fêté représentent-ils les arbres du jardin du Luxembourg près duquel Rimbaud est venu vivre au mois de mai 1872, quand il logeait rue Monsieur-le-Prince ⁴⁹ et encore au mois de juin quand, de l'hôtel de Cluny, près de la Sorbonne, il écrivait sa longue lettre de « jumphe » à son camarade de Charleville Ernest Delahaye ? Dans cette lettre, il ne regrette pas sa ville natale, qu'il a déclarée en août 1870 « supérieurement idiote entre les villes de Province », il ne regrette pas davantage le café de l'Univers, « qu'il soit en face du square [toujours le square de la gare] ou non ». Il se prend même à « souhait[er] très fort que l'Ardenne soit occupée et pressurée de plus en plus immodérément », comme elle l'a été en temps de guerre et comme elle l'est encore (les derniers Prussiens ne quitteront la région qu'en 1873). Mais Paris lui offre des arbres, des bosquets, des jardins. Ce n'est pas tant au jardin du Luxembourg, d'ailleurs, qu'il pense, dans cette lettre de juin 1872, ce jardin dont Nerval a évoqué dans un poème une allée où passait une preste jeune fille, où Claudel se rappellera avoir vu Verlaine et où j'ai moi-même le souvenir d'avoir croisé Samuel Beckett. C'est un jardin intérieur, celui du lycée Saint-Louis, dont il n'a jamais été l'élève, mais dont il était voisin quand il logea pour quelque temps dans cette rue Monsieur-le-Prince.

Je cite la lettre, véritablement complémentaire du poème « Bonne Pensée du matin » :

*Maintenant, c'est la nuit que je travaince [que je travaille à écrire]. De minuit à cinq du matin.
Le mois passé [donc en mai 1872], ma chambre, rue Monsieur-le-Prince, donnait sur un jardin
du lycée Saint-Louis. Il y avait des arbres énormes sous ma fenêtre étroite. À trois heures du*

48 On retrouvera des « soirs fêtés » suivis, à l'aube, des « premières heures bleues », dans un poème écrit en Belgique en juillet 1872, poème sans titre qui commence par « Est-elle almée ? »

49 Peut-être dans les derniers étages de l'Hôtel d'Orient, comme le suppose Lefrère (p. 468), ou peut-être au 22, où Forain et Jolibois avaient leur atelier.

matin, la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première du matin. Je voyais les dortoirs du lycée, absolument sourds. Et déjà le bruit saccadé, sonore, délicieux des tombereaux sur les boulevards. [...] Les ouvriers sont en marche partout.

Le rapprochement avec « Bonne pensée du matin » s'impose, et on comprend mieux que le poème soit daté du mois précédent. Rimbaud ne rejette ni le travail des ouvriers en marche (il continue après Haussmann) ni l'idéal d'une purification par les flots de Vénus anadyomène (c'est le sens qu'il faut donner au dernier vers de « Bonne Pensée du matin » : « En attendant le bain dans la mer, à midi » de la Vénus de « Soleil et chair », qui sera à cette heure-là revenue s'y plonger, comme pour une nouvelle et divine naissance). Mais il est fasciné par ce jardin à l'aube, en pleine ville, par ces arbres, par ces oiseaux, par ce ciel pur et, comme eux, il est « saisi » par « cette heure indicible » du matin qu'il essaie de dire (c'est son travail de poète), par cette « heure première » où un autre poète qui est né l'année suivante et qui est bien différent de lui, chantre d'Eve et non de Vénus, Charles Péguy, retrouvera « le premier matin » du monde, dans un autre jardin, celui d'un Éden bientôt perdu. C'est le début d'*Eve*, ce long poème encore inachevé, et comme indéfiniment prolongé, qui constituera le Quatorzième cahier de la quinzième série des *Cahiers de la Quinzaine*, le 28 décembre 1913, et c'est Jésus qui parle par la voix du poète :

O mère ensevelie hors du premier jardin,

Vous n'avez plus connu ce climat de la grâce,

Et la vasque et la source et la haute terrasse,

Et le premier soleil sur le premier matin.

D'autres poètes ont évoqué ou évoqueront le matin (René Char dans *Les Matinaux*, 1950), les oiseaux (je pense au recueil de Saint-John Perse qui porte ce titre, *Oiseaux*, 1963, où ils sont nos « consanguins », porteurs de la même « sève originelle » que nous), les arbres (*Où vont les Arbres*, recueil publié au Mercure de France en 2011 par Vénus Khoury-Ghata, tout récent prix Goncourt de poésie, qui habite au rez-de-chaussée du 16 avenue Raphaël, avec un petit jardin particulier et une vue sur le jardin du Ranelagh). Certains diront l'indu (des réveils pénibles), d'autres l'in-dit (et c'est le cas de Péguy). Rimbaud a choisi de dire l'indicible, comme il expliquera en 1873, dans « Alchimie du verbe », qu'il a tenté d' « écri[re] des silences, des nuits », de « not[er] l'inexprimable », de « fix[er] des vertiges ». Et on comprendra mieux, après ce qu'a été ma citation

première, que l'auteur d'*Une saison en enfer* illustre cette « étude » préparatoire à son « alchimie du verbe » par deux poèmes dont l'un (une version sans titre de « Larme ») évoque une fin d'après-midi et un soir au bord de l'Oise et l'autre est une autre version sans titre, et pratiquement sans variantes, de cette « Bonne Pensée du matin », de l'heure première du matin, en plein Paris, mais avec un jardin sous les yeux.

J'ouvre ici une parenthèse pour un retour en arrière, et pour une référence inattendue, peut-être incongrue. Il s'agit d'un texte, « Tableau de Paris à cinq heures du matin »⁵⁰, dont l'auteur est un chansonnier contemporain de Béranger (1780-1857) cher à Baudelaire mais moins connu de nous que lui, Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827). Rimbaud, en 1872, a voulu composer, à sa manière, des « chansons » (d'où ce titre « Vers nouveaux et chansons », qu'à tort ou à raison Patern Berrichon a donné, dans l'édition de 1912, à ce que d'autres ont appelé ses « Derniers vers »). C'était, d'une certaine manière, revenir, en la modernisant, en l'affinant, à la poésie des chansonniers. « Bonne Pensée du matin » prend la relève de ce qu'était, plus d'un demi-siècle auparavant, le tableau poétique de Paris à cinq heures du matin, cette autre chanson de l'aube de Désaugiers.

Certes les deux textes sont très différents par leur longueur (treize strophes de huit vers pour Désaugiers, cinq quatrains pour Rimbaud), par leur versification (régulière chez Désaugiers, plus libre chez Rimbaud), par leur composition (une énumération de figures et de types dans l'évocation de Désaugiers, un parallèle entre les amants fatigués, attardés et les ouvriers matinaux, ardents au travail, avec la suggestion d'un échange dans cette pensée charitable du matin, - et cet appel à la charité d'une Vénus dispensant autrement ses grâces). Mais il existe des analogies entre le début du « Tableau de Paris » :

L'ombre s'évapore,

Et déjà l'aurore

De ses rayons dore

Les toits d'alentour ;

Les lampes pâlissent

Les maisons blanchissent,

50 Il a été repris par Georges-Emmanuel Clancier dans son *Panorama de la poésie française de Chénier à Baudelaire*, Seghers, 1963, 1970, p. 277-279.

Les marchés s'emplissent,

On a vu le jour

et les notations de Rimbaud tant dans « Bonne Pensée du matin » (« Sous les bosquets l'aube évapore / L'odeur du soir fêté ») que dans la lettre de jumphe (« À trois heures du matin, la bougie pâlit »). Désaugiers se contente d'une notation plate (« L'ouvrier travaille ») dans un catalogue des métiers, Rimbaud passe d'une notation sonore, d'un simple bruit, à cet « en marche » qu'on retrouvera, ou à peu près, dans l'une des *Illuminations*, « Démocratie ». Pour l'un, « l'écrivain rimaille », pour l'autre, il travaille (alors qu'en principe et le plus souvent il refuse le travail, - mais du moins pour l'instant pas le travail poétique). Tout commence avec Rimbaud par un sommeil d'amour auquel d'ailleurs il ne participe pas (il n'a pas la prétention d'être l'un de ces amants dont l'âme est en couronne, c'est-à-dire bénéficient des dons de Vénus). Désaugiers passe des détails lestes (la bonne qui abandonne le lit de son maître quand l'huissier vient sonner à la première heure ; la fête chez Hortense, - un nom qu'on retrouvera d'ailleurs chez Rimbaud, à la fin de la plus énigmatique et peut-être de la plus érotique des *Illuminations*, « H » « trouvez Hortense ») au rêve d'un voyage à Cythère que caresse le solitaire tandis que d'autres partent pour des destinations bien précises ; et tout s'achève dans un sommeil tardif, qui ne sera qu'un sommeil banal (« Tout Paris s'éveille.../ Allons nous coucher ») alors que pour Rimbaud le poète participe à cet éveil, en attendant l'heure de Midi, l'heure du véritable réveil, dans la plus célèbre des *Illuminations*, « Aube ».

« De l'aube à midi sur la mer » : c'est le titre, cette fois, de la première partie de *La Mer* de Claude Debussy. Ses jardins sous la pluie, venant, après la chaude nuit andalouse de la deuxième des *Estampes* (« La Soirée dans Grenade »), mais avant les *Nuits dans les jardins d'Espagne* (œuvre pour piano et orchestre composée entre 1911 et 1915, créée en 1916) de Manuel de Falla, sont assurément, comme l'a souligné Guy Sacre⁵¹, « des jardins français », puisqu'on entend « Dodo, l'enfant do » et surtout « Nous n'irons plus au bois ». À la fin, le soleil sera retrouvé, dans la tonalité lumineuse de mi-majeur.

« Avec *Jardins sous la pluie* », a écrit Alfred Cortot, qui fut un grand interprète de cette œuvre (2012 est l'année du cinquantième anniversaire de sa mort), « c'est, sur les bosquets parisiens, roussis par l'été, la légère averse au travers de laquelle rit le soleil. Estampe, en effet, mais d'une qualité si fine et si pénétrante, que, malgré la vivacité continue des doigts sur les touches, nous y percevons, sous la teinte mélancolique d'une ronde enfantine, comme le furtif

51 Guy Sacre, *La Musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1998, tome I, p. 909.

regret d'un bonheur évanoui »⁵².

Pour celui qui veut croire au sourire du monde et à sa transparence, elle est presque de trop, cette ombre qui passe, elle est importune, cette nostalgie qui point dans le refrain nonchalamment énoncé de la partie médiane, « Nous n'irons plus au bois ». Elle inquiète, cette giboulée qui croit tout emporter derrière elle. On a hâte de savoir : « La rose, où est la rose ? ». Regret de Paris, peut-être, regret des jardins parisiens, puisque Debussy se trouvait à Bichain, dans l'Yonne, où il avait accompagné sa femme malade chez ses beaux-parents, au cours de l'été 1903, et où il avait même acquis une petite maison⁵³. Ou bien la pluie tombait sur le jardin de cette petite maison et ceux d'alentour.

Le Jardin clos est le titre de la deuxième section des *Entrevues* du poète belge Charles van Lerberghe (1861-1907) et de l'admirable cycle de mélodies que Gabriel Fauré a composé sur huit poèmes de ce recueil (c'est son opus 106, qui date de 1914-1915). Cet autre *hortus conclusus* un jardin d'amour, et d'un amour qui n'est pas que spirituel. Si la bien-aimée, cette « fée endormie au jardin clos », est une figure de l'âme et a des « mains de lumière », si elle est messagère de l'espérance et du bonheur, elle ne refuse pas sa bouche aux lèvres ardentes de l'amant. C'est pourtant peut-être l'absence qui la rend encore plus lumineuse et plus illuminante dans la mélodie finale, « Inscription sur le sable », et déjà dans la cinquième, « Dans la Nymphée » :

Quoique tes yeux ne la voient pas,

Sache en ton âme qu'elle est là,

Comme autrefois divine et blanche.

Sur ce bord reposent ses mains.

Sa tête est entre ces jasmins ;

Là, ses pieds effleurent les branches.

Elle sommeille en ces rameaux.

Ses lèvres et ses yeux sont clos.

52 Alfred Cortot, *La Musique française du piano*, Première série, Rieder, 1930, p. 25-26.

53 Voir Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, Paris, Plon, éditions du Bon Plaisir, 1940, p. 132.

Et sa bouche à peine respire.

Parfois, la nuit, dans un éclair

Elle apparaît les yeux ouverts,

Et l'éclair dans ses yeux se mire.

Un bref éblouissement bleu

La découvre en ses longs cheveux ;

Elle s'éveille, elle se lève.

Et tout un jardin ébloui

S'illumine au fond de la nuit,

*Dans le rapide éclair d'un rêve*⁵⁴.

« Dans la Nymphée », pour Vladimir Jankélévitch, « est un rêve dont les figures n'habitent pas l'espace optique, mais les minuits secrets de l'âme »⁵⁵.

C'est un « Jardin nocturne » aussi qui est la troisième mélodie du cycle des *Mirages*, op. 113, composé par Gabriel Fauré en juillet-août 1919, sur des poèmes de la baronne de Brimont.

L'évocation est plus sensuelle, dans le texte même, qui n'a pas la finesse et la transparence de celui de Charles van Lerberghe, mais au-delà des baisers humains, tout s'achève, dans ce « Nocturne jardin tout empli de silence » sur le « baiser qui chante aux lèvres de la Nuit » et que le grand musicien a su faire chanter à son tour⁵⁶.

Vladimir Jankélévitch a commenté plus longuement cette mélodie. « Jardin nocturne », écrit-il, « est le poème de la pénombre et du secret ; la musique y chante 'en sourdine', appuyée sur

54 La plus belle interprétation de ce cycle est due au baryton Camille Maurane (1911-2010). Il figure dans le coffret *Hommage à Camille Maurane*, XCP Montpellier, 1991.

55 Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. – Ses mélodies. – Son esthétique*, Paris, Plon, 1938, p. 211.

56 On trouvera aussi ce cycle des *Mirages* dans le coffret *Hommage à Camille Maurane*.

des basses équivoques qui la rendent toute lunaire. Seules les effluves aromatiques de minuit apportent quelque animation dans la roseraie mélodieuse ; ici mi bémol se trouble, les harmonies deviennent plus claires et plus sonores et, à travers un crescendo qui passe sur elles comme une bouffée de parfums, vont rejoindre l'accord parfait de sol ; comme chez Baudelaire, c'est par les images diffuses de l'odorat que la volupté altère et pénètre les notes. Sur le marbre des bassins on entend tomber goutte à goutte, comme des larmes de lumière, deux notes délicates que la main droite subtilement détache. Ce jardin clos fait penser plus d'une fois à l'autre jardin, le jardin des Fêtes galantes, de *Mandoline* et de Scaramouche, jardin des vanités, jardin des jeux frivoles. Toutefois il y a ici moins de gambades, et plus de profondeur »⁵⁷.

Sans doute fallait-il un jardin pour permettre à Maurice Ravel de composer la musique de *L'Enfant et les sortilèges* et en particulier celle, si apaisée, sur laquelle s'ouvre la deuxième partie, avec le cri de l'enfant : « Ah ! quelle joie de te retrouver, jardin ».

Colette avait écrit, vers 1916, le texte d'un « divertissement féerique » qu'elle avait d'abord intitulé *Ballet pour ma fille*. Sur le conseil de Jacques Rouché, le directeur de l'Opéra de Paris, elle s'adressa à Ravel, quand il fut démobilisé. Le compositeur s'excusa de n'avoir point de fille, mais ne résista pas au charme de cette féerie familière, et en particulier de ce jardin féerique sur lequel s'achevait déjà *Ma Mère l'Oye*, en 1908. Il s'était alors installé dans une villa de Saint-Cloud, 7 avenue Léonie, dotée d'un jardin⁵⁸. En avril 1921, il a acquis une petite maison à Montfort-l'Amaury, flanquée elle aussi d'un jardin.

Commencée en 1920, achevée en 1924, la partition de *L'Enfant et les Sortilèges* sera unanimement saluée par la critique lors de la création de l'œuvre à l'Opéra de Monte-Carlo, le 21 mars 1925 (premier jour du printemps), puis à l'Opéra-Comique de Paris, le 1^{er} février 1926 (il fallait faire oublier l'hiver).

L'enfant, âgé de six ou sept ans, ne respecte rien et brise tout. Il peut même paraître méchant, et va jusqu'à blesser de sa plume l'écureuil apprivoisé. Mais le chat noir et le chat blanc l'ont entraîné dans le jardin, « ce jardin provincial vert et noir, rose et argent, rose de soleil qui se couche, argent de lune qui se lève et mouillé de rosée et de rossignols ». Sous l'arbre blessé il retrouve la chouette et la chauve-souris, la rainette et la libellule. Et, comme l'écrit José Bruyr dans son commentaire, « ces animaux-là, et les autres, lui feraient un assez mauvais parti si, en dépit de La Fontaine pour qui cet âge est sans pitié, il ne pensait pitoyablement la plaie du petit écureuil

57 V. Jankélévitch, *Gabriel Fauré*, p. 221.

58 Voir Roland-Manuel, *Ravel*, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938, rééd. avec une préface et une postface de Jean Roy, Mémoire du livre, 2000, p. 111.

blessé. Et ce sera alors la foule des bêtes qui le reportera à la maison en s'essayant à ce grand mot tendre et magique, le premier, le dernier mot des hommes : Maman »⁵⁹. Le jardin a donc converti cet enfant rebelle à l'amour.

Plus de vingt ans auparavant, Albert Roussel (1869-1937), qui est pourtant passé par la Schola cantorum, a écrit une mélodie, « Le Jardin mouillé », qui, comme l'a souligné Robert Bernard, « n'a rien de franckiste et qui est dans la meilleure et la plus pure veine impressionniste (sans d'ailleurs être le moins du monde debussyste) ». Elle est à peine plus ravélienne : la ligne vocale est simple, précise, d'une expression juste, sans recherche du mystère et de l'impondérable⁶⁰.

Henri de Régnier (1864-1936) passe, auprès de certains critiques et de certains universitaires, pour n'avoir pas le goût du naturel dans sa simplicité. Selon Nathalie Piégay⁶¹, « ses poèmes sont frappés de mélancolie et tournés vers le passé évoqué plus que reconstitué », et elle ajoute à propos de ses premiers recueils : « Une nature, déjà poétique, s'épanouit dans des jardins sophistiqués ». Ce serait le cas des *Jeux rustiques et divins*, en 1897. Son attention se portera sur les jardins de Versailles, dans *La Cité des eaux*, en 1906. Et plus tard encore il aurait été fasciné par le labyrinthe, dans *Le Bosquet de Psyché* et dans *Vestigia flammae* (1921).

Certes, on peut, quand on voit un portrait de Régnier être frappé, comme l'a été Alain Bosquet, par son monocle autoritaire, sa calvitie sans réplique, son allure de hobereau, mais aussi, comme le même Alain Bosquet, par « son regard à la fois grave et prêt à réprimer une secrète concupiscence ». Il fut un poète des jardins, mais, écrit toujours Alain Bosquet, « des femmes vont et viennent, au gré des pétales, des baisers qui furent ou excessivement éphémères ou épouvantablement longs, des tendresses brusques, des méfiances paralysantes, des malentendus indispensables, des soupirs dont on se demande [...] ce qu'ils signifient ou ont failli signifier »⁶².

Mais ne veut-on pas lui faire dire plus qu'il n'a dit, ou ce qu'il n'a pas dit ? Alain Bosquet n'a pu s'empêcher de retenir dans son anthologie d'Henri de Régnier son poème le plus célèbre, extrait du recueil de 1900, *Les Médailles d'argile*. Il s'intitule « Le jardin mouillé » et, sur ces vers, Albert Roussel composera l'une de ses mélodies les plus raffinées :

59 José Bruyr, *Maurice Ravel, ou le lyrisme et les sortilèges*, Paris, Plon, éditions Le Bon Plaisir, 1950, p. 191.

60 Robert Bernard, *Albert Roussel*, La Colombe, éditions du Vieux Colombier, 1948, p. 57, 117.

61 Notice sur Henri de Régnier dans le *Dictionnaire des lettres françaises* dirigé par Martine Bercot et André Guyaux, Librairie générale française, La Pochothèque, 1998, p. 929-931.

62 « Henri de Régnier, seigneur des nostalgies », préface aux *Poèmes* d'Henri de Régnier choisis et présentés par Alain Bosquet, Mercure de France, 1981, p. 9-13.

La croisée est ouverte ; il pleut

Comme minutieusement,

À petit bruit et peu à peu.

Sur le jardin frais et dormant.

Feuille à feuille, la pluie éveille

L'arbre poudreux qu'elle verdit ;

Au mur, on dirait que la treille

S'étire d'un geste engourdi.

L'herbe frémit, le gravier tiède

Crépite et l'on croirait là-bas

Entendre sur le sable et l'herbe

Comme d'imperceptibles pas.

Le jardin chuchote et tressaille,

Furtif et confidentiel ;

L'averse semble maille à maille

Tisser la terre avec le ciel.

Il pleut, et, les yeux clos, j'écoute,

De toute sa pluie à la fois,

Le jardin mouillé qui s'égoutte

Dans l'ombre que j'ai faite en moi ⁶³.

On aurait tort de négliger les voix féminines, celle de Marie de Heredia (1875-1963), devenue Mme Henri de Régner, et publiant sous le nom de Gérard d'Houville (son poème « Le jardin de la nuit », par exemple ⁶⁴), celle de Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), et dans son recueil *Ferveur* (1902), ce beau poème intitulé « L'Adieu aux jardins » :

Aurais-je donc passé sans vous laisser de traces,

Après-midi profonds et calmes du printemps,

Où, la paume à la joue, accoudée aux terrasses,

J'ai souvent fermé mes yeux las de beau temps ?

Dans ma pensée abstruse et mes songes de marbre,

J'ai tressailli parfois atteinte jusqu'aux os,

Les jours qu'interrompant le silence des arbres

Se gonflait tout à coup la voix de vos oiseaux.

Je mêlais ma jeunesse à la douceur des choses,

Quand le vent frissonnait dans les lilas voisins

Et qu'au soleil, ainsi que d'étranges raisins,

Vos marronniers fleuris portaient des grappes roses.

63 Anthologie citée, p. 92. Arthur Hoérée a commenté cette mélodie dans son livre sur Albert Roussel, Rieder, 1938, p. 25.

64 *Les Poésies* de Gérard d'Houville, Paris, Grasset, 1931, p. 59-60. Voici la deuxième strophe :

Belle de ta beauté, pâles de tes pâleurs,
Les roses des rosiers éclos au clair de lune
Dont la blanche corolle est faite de lueurs,
Mystérieusement, effeuillent une à une
Au nocturne jardin leurs lumineuses fleurs.

*Leurs feuilles aux longs doigts qui s'étalent à plat
Flottaient sur l'air mouvant au rythme des berceuses ;
Un bourdon lourd au corps de pierre précieuse
Mettait dans l'ombre verte une goutte d'éclat...*

*Ah ! terrasses ! jardins d'avril et de paresse,
Ne rester-t-il rien de moi parmi le vent ?
Que deviendront mes pas et mon rêve émouvant,
Et ma tendresse, et ma tendresse, et ma tendresse ?...⁶⁵*

Une autre de ces voix est celle d'Anna de Noailles (1876-1933), comtesse adulée de son vivant, et si oubliée aujourd'hui qu'aucun de ses recueils n'est disponible en librairie. *Le Cœur innombrable*, son premier recueil, en 1901, occupe pourtant au début du XX^e siècle une place analogue à celle des *Méditations poétiques* de Lamartine en 1820. « L'Offrande à la Nature » est, comme *Les Nourritures terrestres* (1896) d'André Gide, et dans une forme plus régulière, un bel exemple de cette poésie de la ferveur, de ce retour à la vie après l'ère symboliste ou symbolarde :

*Comme une fleur ouverte, où logent des abeilles
Ma vie a répandu des parfums et des chants,
Et mon cœur matineux est comme une corbeille
Qui vous offre du lierre et des rameaux penchants.*

L'abeille ne se réduit pas ici à l'avette traitée avec ironie par Claudel dans la première de ses *Cinq grandes Odes*⁶⁶. Elle n'est pas nécessairement l'insecte sacré porteur de l'inspiration des Muses, comme dans la mythologie des Grecs et des Latins. Simplement elle est là.

⁶⁵ Dans l'*Anthologie des poètes français contemporains*, par G. Walch, tome III, Delagrave, 1958, p. 417.

⁶⁶ « Les Muses » (1900-1904, première publication en 1905, puis dans les *Cinq grandes Odes* en 1910) :

Mais ton chant, ô Muse du poète,

Ce n'est point le bourdon de l'avette, la source qui jase, l'oiseau de paradis dans les girofliers !

La poésie féminine d'aujourd'hui tend parfois à retrouver cette ferveur, cette fraîcheur du jardin. Ainsi, par exemple Ariane Dreyfus (née en 1958) dans son recueil *Les Compagnies silencieuses* suivi de *La Saison froide* (Flammarion, 2001) :

Fraîcheur

Longtemps après, le sein effleuré fleurit doucement.

Le jeu de mots est subtil. Et telle est bien l'habileté de qui veut entrer sans effraction dans le jardin des Muses : il souffle doucement sur les mots sans les chasser, il laisse s'épanouir les fleurs sans avoir l'air de les cultiver, et pourtant il veille sur elles, et même, en les éveillant. Se plaindra-t-on de cueillir ainsi des fleurs du bien plutôt que des fleurs du mal ? Il suffit pour cela encore d'une petite retouche : pour chanter des jardins sans la pluie, et aussi des jardins sans pleurs.

Si l'on veut passer des « Jardins sous la pluie » aux « Jardins sans la pluie », il suffit d'une retouche. Ce mot acquiert une authentique justification poétique quand on pense au beau recueil de Daniel Boulanger (né en 1922), un écrivain connu par ses succès comme romancier, sa qualité de membre de l'académie chargée de décerner le prix Goncourt, mais tout aussi remarquable par son talent poétique, sa concision, sa fraîcheur, sa délicatesse. Le volume intitulé *Retouches* (Gallimard, 1988) est en fait une anthologie, constituée par Daniel Boulanger à partir d'une dizaine de ses recueils antérieurs. Une retouche peut être apportée à l'aube, ou à un bosquet de mimosa, ou aux grenouilles de juillet, ou à la sieste, ou à chacune des saisons. On découvre une « Retouche au jardin », qui tient en un seul vers :

Manteau de l'âme en quête de péché.

Est-ce le jardin du magicien Klingsor et des filles-fleurs dans le *Parsifal* de Richard Wagner, jardin vénéneux comme le pré aux colchiques d'Apollinaire ? Est-ce le jardin d'Éden où, à l'instigation du Serpent, Adam et Eve commirent le premier péché ? Il faudra donc de nouvelles retouches, à la faute, au confessionnal, au désespoir, ou celle-ci, ravissante, à la prière du soir :

Étoile qui passes d'un arbre à l'autre

filant ton chant léger

la maison prend le large

et les enfants à la fenêtre

montrent du doigt le point du ciel

aussi doux que des lèvres

où la parole est née.

Le jardin poétique, en effet, n'est pas seulement le lieu de délices, un paradis artificiellement protégé. Il est le lieu d'une création, d'une nouvelle naissance de la parole.

***Les ateliers pédagogiques dans les jardins de Villandry :
vivre l'expérience du jardin***

Émilie Dagneaud, guide conférencière au jardin et château de Villandry

Le château de Villandry, situé à une quinzaine de kilomètres de Tours, accueille chaque année de nombreux visiteurs. Ces derniers viennent avant tout pour admirer les jardins et c'est tout naturellement que le taux de fréquentation du site suit le fil des saisons. Alors que les visiteurs se raréfient en hiver, semblant se reposer à l'instar de la nature, le printemps les encourage à revenir, l'été les complimente et l'automne les convainc qu'ils ont eu raison de passer par là.

À chaque période ses spécificités. Quand arrivent les mois de mai et juin par exemple, ce sont des visiteurs un peu particuliers qui peuplent les jardins. On les reconnaît le plus souvent à leur casquette vissée sur la tête, à leur paire de lunettes de soleil, et à leur sac à dos. Ils sont plus petits que la moyenne mais savent se faire entendre mieux que quiconque. Le printemps est la période par excellence des sorties pédagogiques, et pour un site touristique le moment d'accueillir les groupes scolaires. Les enfants ont une place à part parmi les visiteurs de Villandry. Ils ne se contentent pas d'admirer le jardin. Ils ont une manière bien à eux de se l'approprier, de s'en imprégner et de le rendre vivant. L'intérêt pour un site est de permettre d'enrichir cette découverte en faisant de la visite un moment particulier d'échange et de partage tourné vers une réelle expérience du jardin.

La sortie de fin d'année est une pratique très diffusée visant à élargir l'horizon scolaire en permettant aux enfants de constater que l'on peut apprendre en toutes circonstances. Elle leur permet également de mettre en pratique leurs acquis en abordant de manière plus ludique qu'en classe des points du programme. Et plus généralement elle est aussi un moyen de partir ensemble à la découverte de l'altérité. Les enseignants organisent les sorties avec leurs classes en fonction du programme scolaire, d'éventuels projets menés au cours de l'année mais aussi du budget qui leur est alloué. Ils prennent contact directement auprès des sites pour connaître les visites proposées, les tarifs et les possibilités de réservation.

Pour un site touristique, il convient donc de répondre aux attentes des enseignants en proposant des offres adaptées à chaque besoin. Les groupes scolaires peuvent venir en visite libre, en visite guidée et/ou en ateliers. Quelle que soit la visite choisie, l'enseignant a la possibilité de se procurer un livret pédagogique téléchargeable sur le site internet du château permettant de préparer leur venue, et une fois sur place, de réaliser une visite complète des jardins en suivant un fil conducteur élaboré dans une perspective pédagogique.

Le site met toutefois l'accent depuis une dizaine d'années sur les visites guidées spécialement conçues pour les scolaires ainsi que sur des ateliers pédagogiques associés. Le guide est le médiateur entre les jardins et les enfants, son but étant de leur permettre de découvrir le site, de s'y repérer, de connaître son histoire, les techniques qui lui sont associées, et de voir les jardiniers à l'œuvre. Les ateliers permettent de compléter la visite guidée en proposant aux enfants de mettre en pratique les connaissances acquises et de lier le geste à la parole.

Les ateliers sont en général proposés de la maternelle à la cinquième. Plusieurs thèmes sont proposés aux enseignants : atelier du goût pour les plus petits ; atelier jardinage, symétrie, insectes au jardin, et enluminures pour tous, déclinés en différents niveaux en fonction de l'âge des enfants. Le but étant de permettre à chaque enseignant de trouver un thème de visite relatif à un projet de classe ou à un axe d'étude qui lui tient particulièrement à cœur.

Chaque thème est associé aux jardins et permet de faire de la visite non seulement un moment d'histoire, mais aussi de la relier à la vie quotidienne de l'enfant, aux sciences naturelles, ou encore à l'écologie.

L'atelier du goût permet aux enfants de s'interroger sur ce qu'ils trouvent dans leur assiette tout en voyant concrètement comment poussent les légumes avec une visite approfondie du potager.

L'atelier jardinage leur permet de comprendre le cycle de croissance d'une plante, le travail des jardiniers, et se termine par une mise en pratique avec un exercice de repiquage, les enfants repartant chacun avec un petit plan de légume dont ils devront prendre soin.

L'atelier symétrie leur permet de se repérer dans l'espace et de comprendre comment a été construit le potager décoratif grâce à un exercice mathématique de restitution de son plan.

L'atelier enluminure consiste à la réalisation d'une planche de type botanique.

Enfin, l'atelier « le bio au jardin », qui sera mis en place au printemps 2012, sensibilisera les enfants à l'environnement notamment par la reconnaissance des animaux et insectes auxiliaires et prédateurs du jardin.

Villandry développe ses ateliers pédagogiques autant pour répondre aux attentes des

enseignants que pour proposer aux enfants de vivre et de penser le jardin. Les jardins de Villandry sont une alternative à la visite des traditionnels joyaux architecturaux du Val de Loire et permettent de faire une visite complète. Le château permet d'évoquer la Renaissance, thème pour lequel les enseignants décident de venir visiter la région, tandis que les jardins permettent d'aller plus loin en sensibilisant les enfants à la nature et à l'environnement et en les initiant à l'art des jardins.

À Villandry, l'espace pédagogique se situe au cœur des jardins, et l'importance est donnée à l'*in situ* et au ressenti. On ne vit ni ne pense un jardin dans une salle, c'est en allant à son contact, en l'arpentant qu'on le comprend le mieux. Ainsi l'espace pédagogique est situé au milieu des serres, permettant aux enfants de rencontrer les jardiniers et ainsi de se sentir jardinier d'un jour. D'autres ateliers ont lieu en plein air, dans le potager notamment, rendant concrète cette expérience du jardin et permettant de mettre tous les sens des enfants en éveil.

Et c'est avec une joie non dissimulée que le guide entend parfois les enfants quitter Villandry en évoquant un éventuel avenir de jardinier.

Pour plus d'informations :

www.chateauvillandry.fr

***La petite histoire des jardins du monde :
une expérience pédagogique par et pour des enfants de Coursac en Dordogne***

Emmanuelle Garcia, éditrice, présidente des éditions Mama Josefa

Ce projet de livre documentaire sur le patrimoine des jardins a été déployé entre janvier 2011 et juin 2012. Le porteur de ce projet est la maison d'édition associative Mama Josefa (mamajosefa.com), en collaboration avec l'école élémentaire et la bibliothèque municipale de Coursac. Ce projet est soutenu par la Fondation des parcs et jardins de France, la Fondation de France (programme Enfance et Culture), l'Assemblée nationale (réserve parlementaire du député Pascal Deguilhem), l'office de tourisme de Périgueux (ville de Périgueux) et les Jardins d'Eyrignac.

Entre janvier et décembre 2011, les enfants de toutes les classes de l'école élémentaire (CP à CM2, c'est à dire entre 6 et 10 ans) ont reçu l'historienne de l'art Sandrine Duclos pendant 16 séances d'une heure et demi d'initiation à l'art des jardins à grand renfort d'images. Ils ont également visité un certain nombre de jardins à Périgueux (allées de Tourny, parc de Gamenson, jardins ouvriers, Jardin des Arènes, jardin d'artiste de l'Agence culturelle), à Dignac et à Eyrignac.

L'ensemble des enseignements scolaires ont été orientés pour aborder le sujet sous tous les angles (histoire, géographie, géométrie, écriture, documentation, TICE, etc.).

La bibliothèque, via le réseau de la BDP, a mis à disposition de tous (enfants, intervenants, enseignants) un fonds documentaire d'environ 200 ouvrages sur le thème des jardins : albums, documentaires, beaux livres, guides, ouvrages d'architecture, de paysagisme, etc.

À la suite de cette « alimentation » intensive et découpée en séquence thématiques, la plasticienne Kathya Knight est venue rencontrer les enfants en petits groupes pendant 20 séances d'une demi journée tout au long de l'année. En repartant des notions abordées et restituées par les enfants, elle a développé une approche plastique en 3D, à partir de papier récupéré pour créer des jardins de papier.

Au final ce travail donne lieu à deux types de restitution :

deux expositions : l'une artisanale réalisée dans le cadre scolaire et l'autre professionnelle réalisée par l'équipe des éditions Mama Josefa qui retrace les étapes du projet et

présente le thème du patrimoine des jardins aux enfants et aux familles ;

un livre documentaire pour la jeunesse réalisé à partir des textes et des réalisations plastiques des enfants, et augmenté de textes de l'historienne de l'art Sandrine Duclos, de créations de la plasticienne Katya Knight, le tout photographié par Dupuy, mis en page par Stéphane Nicolet sous la coordination éditoriale d'Emmanuelle Garcia.

Le lancement de l'ouvrage aura lieu à Eyrignac, lors des *Rendez-vous aux jardins* de juin 2012, avec conférence de presse de l'éditeur, venue des enfants accompagnés de leurs enseignants et de leurs parents. Des ateliers sur l'histoire des jardins encadrés par l'auteur Sandrine Duclos et de fabrication de végétaux de papier seront proposés par Katya Knight.

L'image une source fiable ?

Marie-Eugène Héraud, architecte dplg, maître d'œuvre de jardins historiques

Le propos se décline en 34 images afin de savoir si l'on peut se fier à une image, un plan ou une perspective, une gravure ou une aquarelle ?

Oiseau, qui a vu l'oiseau ?

Est-ce un oiseau ou une boîte de sardines de Bretagne ?

Chante-t-il ? As-t'il de belles plumes ? Se déplace-t-il ?

Et pourtant, il possède une telle force évocatrice que tout le monde voit un oiseau et pas une boîte de sardines à l'huile d'olive.

Jardin d'Annick et Bertrand Guillen à Herbignac (Loire-Atlantique).

Montpellier, jardin de Richer de Belleval, 1596

C'est volontairement que je ne mets pas d'indication de lieu, ni de date. Ces 2 images, un dessin à la plume de 4 cm sur 5 cm et 1 gravure 10 fois plus grande, représentent le même jardin, à la même date, à quelques années près : 1602 pour le dessin et quelques années plus tard pour la gravure.

Le dessin est le 1^{er} plan connu du jardin de Montpellier. Il est en marge d'une lettre du 30 novembre 1602 d'Ogier Cluyt à Peiter Paaww en Hollande. Il y a des renvois (les lettres) pour explications des lieux dans le texte du courrier.

La gravure de Richer de Belleval est une perspective très détaillée ayant vocation à flatter la réalité, légèrement faussée en proportions pour rentrer dans le cadre prévu d'une publication d'un recueil de plantes rares. Elle montre bien les banquettes et le relief « la montagnette » à 4 pentes, orientées aux 4 points cardinaux, originalité, s'il en fut, d'un jardin botanique (d'école de médecine). Toutes les autres représentations de l'époque des autres jardins sont en plan, sauf Padoue avec une petite particularité.

À noter, Richer de Belleval au 1^{er} plan, enseignant la botanique.

Noter les chiffres que l'on va retrouver sur des pierres servant d'étiquettes au jardin et dans les carnets d'exercices des élèves.

Noter aussi les coupes d'arbres pour tout montrer.

Noter les détails des arbres et plantes permettant une quasi identification des végétaux.

Le petit dessin à la plume nous donne, lui, d'autres indications car il fait apparaître d'autres lieux. Il couvre plus de surface et surtout par ces renvois, il permet d'identifier les lieux :

le Promenoir ;

le point d'eau (puits, citerne) ;

le Monticule ;

l'endroit sablonneux.

Il présente l'intérêt de ne pas être dessiné par Richer de Belleval, donc nous avons bien un regard extérieur, contrairement au concepteur du jardin qui, lui, a tout intérêt à enjoliver le message.

Jardin botanique de Padoue (Italie) 1545

Gravure précédant en date celle de Montpellier, représentant le jardin en plan avec un mur en perspective axonométrique, et ce, malgré le fait que là aussi, il y avait du relief à l'intérieur du jardin. On accédait aux 4 carrés par des emmarchements que l'on devine (pour ceux qui le savent) au centre des côtés des carrés. Le sol a été rehaussé après des inondations. Nous ne sommes pas actuellement, dans les allées, sur un sol d'origine.

Plan d'un jardin égyptien

Les arbres sont représentés de profil, couchés au sol. Le plan montre une certaine symétrie.

Les égyptiens dessinaient pour que la réalité soit la mieux représentée. Ainsi, une tête est toujours de profil parce que le profil permet de mieux identifier la personne. Les yeux sont représentés de face, toujours pour une meilleure relation avec la réalité, de même que le corps est aussi de face. La représentation, dessus pour les bassins, de profil pour les arbres et les animaux, coupe pour les bâtiments, de face pour les portails, est choisie parce que le support est plan et parce que c'est la plus réaliste pour permettre l'identification. Si, pour le jardin, on représente les arbres vus du dessus, on ne verra pas les troncs, la hauteur, les feuillages, les fruits, bref, tout ce qui permet de reconnaître l'arbre. On fait de même pour les portes, passages et petits pavillons regardant les bassins. En les rabattant au sol, on obtient, soit une façade, soit une coupe, et ainsi, on permet une description dessinée plus précise que si l'on voyait le toit ou de dessus.

Gravures du Moyen Âge montrant la préoccupation principale du dessinateur.

Sur « La Vierge à l'enfant », on distingue une clôture en plessis et un banc de gazon, mais ce n'est pas le but principal de l'image. Le créateur d'un jardin inspiré du Moyen Âge ne va pas mettre une

Vierge à l'enfant mais une clôture et un banc, même si la clôture n'est pas à l'échelle.

Sur le Jardin du déduit, c'est pareil. Cette image est une grande bande dessinée. Les personnages sont présents plusieurs fois dans des actes différents de la vie du jardin et l'on peut relever un luxe de détails avec des proportions inexactes pour le moins.

Idem pour le « verger d'amour » où la clôture, le portail, les fleurs, sont tous hors d'échelle. Remarquer la hauteur de la porte à droite (par rapport aux personnages).

Sur le plan de l'abbaye de Saint Gall, on sait qu'il s'agit d'un projet plan type ainsi le plan du potager est plus une liste de plantes qu'une occupation de l'espace. On ne fait pas la même surface de persil, de radis, de cerfeuil, d'ail, etc.

Gravures des châteaux et gentilhommières du Braban, recueil précieux de 1699

Ce sont des perspectives. Elles permettent de visualiser des moments de vie des jardins. Ce n'est pas facile de mettre sur une image des activités humaines : la pêche, la chasse, l'arrivée en carrosse, les promenades galantes, les jeux, les jardiniers, etc., qui font toute la vie du jardin.

Qu'est ce qu'il manque à une image, aussi précise soit elle ? Souvent, la 3^e dimension et toujours la 4^e dimension (temps) :

Quid des élévations ? Haies, arbres, statues, jets d'eau ?

Quid du temps qui passe et qu'il fait ? C'est consubstantiel du jardin et pourtant ce n'est jamais présent.

Des bruits ? Eau, oiseaux, bruissement des feuilles, de l'écho.

Des lumières et des ombres ? Scintillement du ciel, de l'eau, de l'aube et du crépuscule, le soleil à travers un feuillage.

De la nature des sols et des sous-sols ? des pas sur le gravier, sur la mousse, sur les feuilles.

Des couleurs ? de printemps, d'automne, d'hiver.

Des odeurs ? des fleurs, des feuilles, de la pluie.

Des animaux ? oiseaux, insectes, etc.

Des jeux des hommes ? promenade galante, jeux de force, jeux de boules, musique...

Sur un plan de jardin, on voit l'ensemble sous nos yeux, alors qu'en réalité, c'est en bougeant que l'on peut appréhender un jardin. De plus, il y a des déformations dues à la perspective. Un carré en plan devient un rectangle en réalité (au ras du sol), idem pour un rond qui devient ovale.

Plus le dessin est flou, plus l'imaginaire prend le dessus et qu'est-ce que le jardin sinon une source d'imaginaire ?

Un exemple au XVII^e siècle : l'écho est souhaité dans un jardin. Cet aspect immatériel est impossible à représenter et pourtant il participe à la surprise quand on se promène à plusieurs en

discutant dans le jardin.

Le Logis de la Rabatelière (Vendée)

Aquarelles, perspectives avant et arrière du Logis représentant les travaux des champs, la chasse, les jardiniers, etc. Au vu de l'état actuel, on peut douter de la réalité de ces images, mais un regard questionneur sur le terrain nous permet de retrouver le puits (jardin potager) exactement à cet emplacement et le plan d'eau avec l'île (aux formes adoucies).

Tableau du Parc de Castille (Gard)

Représentant le parc avec une énorme déformation des distances et des angles. La localisation des fabriques est fantaisiste pour rentrer dans la fenêtre du tableau.

C'est donc plus une peinture qui se veut valorisante pour le parc qu'un réel plan de jardin (en fait, valorisante pour le propriétaire, représenté à côté du parc sur la peinture ?). Une simple lecture du cadastre, d'une carte I.G.N. et du terrain, permet de relocaliser tous les bâtiments ainsi que les axes traités en allées.

Le Fort de la Cornetière à Avrillé (Maine-et-Loire)

Il s'agit d'une redoute en terre de forme hexagonale dont on possède deux représentations :

- celle de l'Atlas Trudaine vers 1745, avec un fort dont l'échelle est 4 à 5 fois supérieure à la réalité (tout le reste du plan est bon) et avec 5 bastions. Pourquoi ? Pour faire peur ? Pour faire plaisir au Seigneur des lieux qui était un officier du Roy ?

- celle du cadastre ancien, 1829, à bonne échelle avec 6 bastions (soit 1 de plus) et des bastions représentés à la façon d'une roue dentée.

La représentation la plus approchante de la réalité est celle du cadastre. Ici, c'est le terrain qui parle et dit juste. Par contre, on ne saura jamais le pourquoi de ce fort, sans valeur défensive (selon Nicolas Fauchère). Est-ce un fort d'exercice pour les enfants d'officiers voulant s'initier à l'art de la guerre de siège ? À noter qu'un autre exemple connu est celui construit pour Louis XIV enfant (12 ans) dans les jardins du Palais Royal à Paris.

Plan cadastral Le Plessis-Chivré - 1817

J'appuie mon propos sur un article de Nicole Gouiric dans la revue *Polia*⁶⁷ sur les plans cadastraux. Article 145 du recueil de 1811 : « Le géomètre n'est pas tenu de lever, sur son plan, les détails d'agréments des parcs ou jardins de plaisance formés de murs. Par contre, on doit distinguer les

67 Gouiric, Nicole, « Remarques sur l'interprétation des cadastres : deux exemples du jardin de Méréville », *Polia revue de l'art des jardins*, n°2, automne 2004.

objets de culture. »

Dans l'article 364, on parle des « terrains plantés d'arbres, donc les vergers ».

Et si le géomètre en fait plus, pourquoi ? Pour faire plaisir au propriétaire ? Non. À priori, si on peut voir sur des plans cadastraux des arbres au bord d'une rivière, avec des ombres importantes, c'est surtout pour signaler des alignements de peupliers, arbres avec revenus importants à la clef et donc imposition. Idem si le géomètre dessine des arbres en alignement de chaque côté d'une allée.

Le Boitissandeau aux Herbiers (Vendée)

Plan de 1806 et Cadastre ancien : charmille et salles vertes, broderies de buis. Que nous enseigne un cadastre ? Et un plan de relevé de géomètre ? Le relevé de géomètre : son but est de fixer l'assiette de l'imposition (catégorie de terres, bois, jardins, parcs d'agrément, etc.). Un géomètre est un homme fiable, ni imaginaire, ni projet dans son plan. Par contre, est-ce objectif ? Est-ce complet ? Il ne nous apprend rien sur la nature du sous-sol, même s'il y a des notations sur la couverture du sol. Pas ou peu de précisions sur la nature des végétaux, sauf pour ce qui est utile à l'imposition (bois de rapport, friches, bois d'alignement, etc.). Tous les chemins et allées ne sont pas indiqués.

On le sait, il y a eu de nombreux conflits entre propriétaires, géomètres et préfets. On notera que les géomètres étaient payés, en partie, au nombre de parcelles.

Broderies du Boitissandeau

Il s'agit d'un parterre de 4 carrés de broderies et planches pour les fleurs sous les fenêtres du château avec son rondeau central. Là aussi, les carrés de broderies sont en plan (avec les topiaires) et les murs de la terrasse en élévation couchés sur le sol (ainsi que le petit jet du rondeau central). En agrandissant le plan de 1806, on voit bien un dessin de fleur de lys dans l'angle extérieur des carrés de broderies et sur le terrain actuel, on voit plutôt une forme de lyre (c'est la seule différence de dessin de la broderie), le tout attribué à André Le Nôtre par la « Vox populi ». Il faut battre la campagne, retrouver les héritiers des jardiniers, les plans roulés dans un garage, pour retomber sur un dessin de l'atelier d'Achille Duchêne (le chef d'atelier était un architecte de Cholet, Maurice Laurentin et père de Menie Grégoire), avec une inscription à la main « Jardin à la Le Nôtre », mais avec une variante lyre plutôt que fleur de lys. (Et voilà comment on vient de créer une rumeur persistante localement, Le Nôtre aurait créé ce jardin).

Le « carré en île » de Fontainebleau

Où l'on retrouve des fantômes d'un jardin créé sous Henri IV et détruit sous Louis XIV.

Ce carré en île, situé dans l'étang aux carpes, face à la Cour de la Fontaine, était un peu l'arlésienne

pour les architectes. Il était, pendant un siècle, sur les dessins et gravures, mais on ne l'avait jamais vu et même, on pouvait douter de son existence jusqu'au jour du curage de l'étang, il y a une trentaine d'années, où il apparaissait quasi en négatif. Les fondations se dessinent dans la vase du fond de l'étang.

Dessin de Claude Mollet en 1595

Perspective de Lanniron à Quimper (Côtes d'Armor)

Le parc du château de Lanniron a été aménagé dans la première moitié du XVII^e, par l'évêque de Quimper. Il existe un dessin du XX^e siècle d'après un tableau du XVIII^e

Le bassin central, dit bassin aux dauphins, est au milieu de l'avancée arrondie dans l'axe majeur des terrasses. Si l'on se réfère au dit tableau (seule une photo en noir et blanc existe), le rondeau n'est pas au même endroit, il est dans l'axe de l'allée parallèle à la rivière. Dans la réalité, le tableau a raison (et non le dessin). Idem pour les petits bassins ovales, de chaque côté de la terrasse la plus basse, leur position est très nettement proche du mur de soutènement, alors que sur le dessin, on a une bonne largeur d'allée entre le mur et le bassin.

Reprendre cette gravure à l'identique pour la restituer sur le terrain serait une grave erreur. De plus, elle ne correspond pas à plusieurs descriptions (lettres, poèmes, etc.). Les largeurs d'escaliers sont aussi exagérées, tout au moins pour celui de la terrasse basse, qui est 2 fois moins grand (recherche archéologique l'attestant) que celui de la terrasse haute.

Parc de la Sallière à Saint-Hilaire-du-Bois (Vendée)

Il existe deux plans différents pour ce parc paysager attribué à Eugène Bühler. On peut faire la comparaison entre le « plan de salon » et le « plan de chantier ». Les détails ne sont pas les mêmes, mais les deux se complètent. Les deux représentations n'ont pas le même but.

Sur le plan de salon, on dessine des arbres différents, taillis de châtaigniers, hêtres pourpres, séquoias, pins noirs d'Autriche, et c'est sur le plan de chantier que l'on nomme précisément les essences. Bühler va même, sur le plan de salon, dessiner un effet recherché : le reflet des 7 platanes. Ce reflet n'existe pas sur le plan de chantier. L'image possède une valeur esthétique et/ou historique. La précision du détail va intéresser le restaurateur, à charge pour lui de vérifier par son expérience et ses connaissances que le détail dessiné est plausible.

Ainsi, le plan de salon a pour but de donner à voir, au propriétaire client et acheteur de la prestation, le jardin fini. Et, plus que donner à voir, il doit valoriser (à noter que seul le plan de salon est signé d'Eugène Bühler). Le plan de chantier, lui, est tout sauf une œuvre esthétique.

La Benatonière à Grosbreuil (Vendée)

Pour ce parc, il existe un plan de Choulot daté de 1857 et un plan de Noisette, 3 ans plus tard en 1860. Que nous disent ces 2 plans ?

Le premier semble indiquer que Choulot n'a fait que passer sur le terrain : une discussion, d'une journée ou peut-être plus, avec le propriétaire, un report sur calque du cadastre ancien, et le plan est donné à faire par sa femme alitée sur un modèle type avec fabrique type. Il conserve l'allée principale du Logis précédent l'allée dans l'axe et surtout, il place le potager au mauvais endroit, le plus humide (preuve s'il en est d'une visite succincte et un renseignement non donné à la dessinatrice).

Noisette lui, passe beaucoup plus de temps sur le terrain, relève les niveaux et nature de sols, est présent car plus proche (département voisin) et son plan va placer le potager au bon endroit.

Tous ces plans du XIX^e siècle ne nous donnent pas à voir le relief et pourtant, l'intérêt de ces parcs, c'est la promenade avec les modelés du terrain, la rivière, les bois sur les coteaux, les échappées visuelles sur le grand paysage.

Château du Lac à Thiers (Puy de Dôme) vers 1775

Image tirée de *Traits de Jardins* exposition et catalogue de Marie-Blanche Potte présentant des plans de parcs et jardins d'Auvergne.

Sur ce plan, les parterres réguliers sont vus à vol d'oiseau et les arbres en élévation. Les bâtiments sont, soit en axonométrie, soit rabattus sur le plan et le cabinet de verdure, que l'on soupçonne beau et important, est en axonométrie pour ainsi mieux rendre compte de sa hauteur, de son volume. À noter que les deux autres petits cabinets de verdure, moins importants certainement dans l'esprit du dessinateur-concepteur, ne sont pas dessinés en élévation.

De chaque côté, en trophée, on devine une chaîne d'arpenteur et des outils de jardiniers, une tablette à dessin et un graphomètre (angle de terrain). Ainsi, sur ce plan, toutes les professions concourant à la création d'un jardin sont représentées. Il faut réunir les savoir-faire du jardinier, de l'arpenteur et de l'architecte pour faire exister sur le terrain le jardin dessiné sur le plan.

Parc du Veillon à Talmont St Hilaire (Vendée)

Quelquefois, le maître d'œuvre d'aujourd'hui a de belles surprises. En étudiant un parc proche de la côte vendéenne, en plein marais salants, une ruine dans l'axe du grand jardin, vaste plate-forme rectangulaire maçonnée au-dessus des eaux (de source et non salée comme les étiers environnants) attire l'attention. Une recherche d'images du XIX^e siècle de Rochebrune nous donne un premier aperçu de la ruine débutante et en feuilletant le *Livre IV* de Sebastiano Serlio, paru en français en

1542, on tombe sur son modèle.

Images de panneaux indicateurs

Une image inattendue des jardins que l'on trouve de nos jours sur les routes, qui nous raconte des histoires et qui font travailler notre imaginaire.

Image avec plan informatique

L'image nous donnera des informations fiables, si notre regard lui-même est interrogateur, aiguisé, référencé et érudit. Il s'agit ici de se poser la question du devenir de nos plans actuels. Car s'il y a trois à quatre siècles, les images de jardins n'étaient surtout pas faites pour servir à la restauration desdits jardins, on peut s'interroger sur la qualité, sur le sens de nos images produites actuellement et leur lecture en 2350.

Je n'ose même pas répondre à cette question.

L'ours Barnabé de Philippe Coudray aux éditions La Malle aux Images

Trois petits lapins demandent à Barnabé de peindre un tableau pour chacun. Barnabé prend une toile, la pose devant un paysage et fait un trou rectangulaire à travers la toile pour donner à voir le paysage. Les trois lapins ne voient qu'un seul paysage et l'ours Barnabé dit que cela est impossible.

Conclusion : c'est le regard qui fait l'image.

Photographier les jardins : le parc de Méréville

Jacqueline Salmon, photographe

Le parc de Méréville a été le plus beau jardin de France, parmi ceux dessinés au XVIII^e. Hubert Robert l'a peint à plusieurs reprises. Il a été conçu selon des critères propres à cette époque de retour à la nature, enrochements, lacs, cascades, grottes artificielles, mais aussi constructions de fabriques: temple, tombeau, laiterie.. aujourd'hui disparues.

Les photographies ont été réalisées en 2002 et 2003 d'un hiver à un autre ou seul le temps de neige apparaîtra. Entre ces deux temps le paysage se transforme lentement à travers les saisons qui passent. Les références à la peinture d'Hubert Robert, mais aussi, au *Traité de la décoration du dehors des jardins et des parcs* du Duc d'Harcourt, et à la symbolique de la grotte chez Platon seront constamment présentes à ma mémoire.

Lorsque le centre d'art du Domaine de Chamarande m'invite à une exposition pour montrer les photographies réalisées, je propose une visite du château de Chamarande, lui-même ayant justement été peint par Hubert Robert. On peut admirer la toile immense dans la première galerie. Je décide d'un emboîtement d'identités : Méréville dans Chamarande, un château invitant en ses salons le jardin de l'autre.

Lors de la visite de l'exposition, presque invisible tant les œuvres exposées se fondent dans la décoration des salles du château et semblent en être une partie intrinsèque, on apprend autant sur l'histoire de l'un que sur celle de l'autre. La règle est ainsi faite : chaque pièce du château de Chamarande garde son identité, son histoire clairement exprimées sur un cartel au format A3 situant sa position sur plan du château, l'exposition elle, se constitue de l'ensemble des éléments ajoutés. Dans la galerie existe déjà, représentant le château de Chamarande, le tableau d'Hubert Robert. Une photographie tendue sur châssis représentant le château de Méréville fait le pendant. Dans le hall, quatre dessus de porte reçoivent quatre trumeaux pour les quatre saisons du parc de Méréville.

Les vitrines de la bibliothèque donnent la possibilité de montrer des archives précieuses sur le domaine de Méréville, je fais tout un travail de recherche de documents, qui seront montrés également sous le verre de la très grande table. Plusieurs de mes photographies viennent se mêler

discrètement à l'ensemble. Pour accéder à cette bibliothèque, on traverse un salon où dans la pénombre est projetée une photographie de grotte dans laquelle se profile notre silhouette en passant. Au sortir on traverse un passage où deux photographies positif et négatif des fondations du temple disparu sont installées face à face.

On accède à la salle à manger recouverte d'une large nappe blanche qui reçoit une projection. Dans la salon de musique vide on entend un texte enregistré : je lis des extraits du traité du Duc d'Harcourt. Il y a encore le salon rouge et sa grande photographie du lac, transparente, collée sur le miroir qui reflète encore la pièce à travers l'eau de l'image, et le salon des panoramiques au format des boiseries.

En arrière plan de cette visite, la question du choix du mode de représentation par la photographie est posé : format, supports, passage du noir et blanc à la couleur, du négatif au positif, tirages ou images virtuelles. De même la question des références, peinture, textes, musiques, documents....

Photographier les jardins : du potager à la cuisine

Christian Hochet, photographe

Plus que jamais aujourd'hui l'art de cultiver son potager est d'actualité, d'ailleurs bon nombre de grands chefs l'ont compris et mis le potager à l'honneur dans leur cuisine.

Chez *Rustica*, le potager a toujours eu une place de choix dans le magazine. Aujourd'hui la « vague bio » et le potager au naturel occupent de plus en plus de place dans les pages du journal.

Je travaille depuis quelques années avec le maraîcher bio Xavier Mathias, qui cultive dans son « Champ de pagaille », à Chédigny en Indre-et-Loire, des plantes rares et insolites et les fait découvrir au plus grand nombre. Ses légumes racines, feuilles ou aromatiques sont travaillés ensuite par le chef cuisinier Geoffrey Barrassin qui avec son savoir-faire confectionne des plats savoureux et originaux.

Dans un premier temps, je vais dans les potagers pour photographier toutes les étapes : de la préparation du terrain, les gestes du jardinier avec le travail du sol, le semis, la pousse jusqu'à la récolte (vues d'ensemble, gros plans...). Je privilégie la lumière du matin avec la rosée pour capter la fraîcheur des plantes ou, au contraire, j'attends le soir que la lumière baisse et soit moins dure ce qui donnera une ambiance plus chaude pour prendre la photo.

Chez le cuisinier je réalise des prises de vue des recettes en lumière naturelle. Je shoote plusieurs photos, soit gros plan sur le plat ou en créant une mise en scène dans le jardin ou à la cuisine.

À côté de ces photos de légumes cuisinés, je déambule dans les jardins potagers à la recherche de la photo insolite, une poule au milieu d'un carré de potager, une macro photo de l'abeille qui vient juste de se poser sur une fleur, une girouette qui tourne au vent...

Je réalise des reportages dans les plus beaux potagers de châteaux (Château de Valmer, Saint-Jean-de-Beauregard...).

Je vais aussi à la rencontre de nombreux jardiniers professionnels et amateurs qui m'ouvrent le portail de leur jardin. Toutes ces rencontres m'ont permis de constituer au fil des années la photothèque « Jardin d'Images » dont se servent les journalistes de l'hebdo pour illustrer leurs articles consacrés à l'actualité du jardin.

Photographier les jardins : le point de vue du juriste

Jean-Baptiste Schroeder, avocat à la Cour

Il me revient d'apporter le point de vue du juriste aux questions susceptibles de se poser à propos de photographies reproduisant des jardins. Ces questions sont nombreuses et complexes. Il est manifeste en effet que la diffusion massive de photographies notamment sur internet, ajouté au développement des moyens photographiques modernes, ont généré un contentieux considérable et complexe. Je me bornerai pour ma part, dans le cadre de cette journée consacrée au jardin et à ses images, à tenter de répondre à trois séries de question :

1. Dans quelle mesure le propriétaire peut prétendre « réserver » ou maîtriser l'image de son bien ?
2. Dans quelles conditions les droits du paysagiste pourront être protégés (et venir le cas échéant limiter les droits du propriétaire ainsi que ceux du photographe) ?
3. Dans quelles conditions, les droits du photographe pourront être reconnus ?

LES DROITS DU PROPRIÉTAIRE SUR L'IMAGE DE SES BIENS

...ou plutôt ce qu'il en reste après le double revirement de jurisprudence opérée par la Cour de cassation.

Le double revirement de la Cour de cassation

La question du « droit à l'image des biens » a donné lieu à d'importantes incertitudes jurisprudentielles et doctrinales avant que l'Assemblée plénière de la Cour de cassation n'apporte, dans un arrêt rendu le 7 mai 2004, une solution claire et certaine.

À la fin des années 1990 et au début des années 2000, on s'est demandé en effet s'il fallait attribuer au propriétaire un droit autonome sur l'image reproduisant sa chose.

La Cour de cassation avait admis, dans un premier temps que la reproduction d'une chose par l'image porte atteinte au droit que le propriétaire exerce directement sur sa chose.

Dans son arrêt dit du « Café Gondrée » rendu le 10 mars 1999⁶⁸, la Cour de cassation avait

⁶⁸ Civ. 1ère 10 mars 1999 : Bull. civ. 1999, I, n° 87 ; D. 1999, somm. p. 319, note E. Agostini et concl. J. Sainte-Rose.

ainsi affirmé que :

« *le propriétaire a seul le droit d'exploiter son bien sous quelque forme que ce soit* » et que « *l'exploitation du bien sous la forme de photographies porte atteinte au droit de jouissance du propriétaire* ».

La Haute juridiction avait en conséquence cassé, sur le seul fondement de l'article 544 du Code civil ⁶⁹, l'arrêt d'appel qui avait refusé la saisie des cartes postales commercialisées par un tiers sans l'autorisation du propriétaire.

Devant les nombreuses critiques suscitées par une telle affirmation, la Cour de cassation est rapidement revenue sur cette première solution.

Dès le 2 mai 2001 ⁷⁰, la première chambre civile a cassé, pour manque de base légale, un arrêt qui avait interdit la diffusion publicitaire (pour le Comité régional du tourisme de Bretagne) d'une photographie représentant un paysage (l'estuaire du Trieux) avec, au premier plan, un îlot Roch Arhon, propriété d'un particulier, malgré l'opposition de celui-ci, au motif que :

« *la cour d'appel n'avait pas précisé en quoi l'exploitation de la photographie par les titulaires du droit incorporel de l'auteur portait un trouble certain au droit d'usage ou de jouissance du propriétaire* ».

Cet arrêt a marqué donc un premier changement très important par rapport à celui de 1999. En effet, le propriétaire ne se voyait plus reconnaître par principe la faculté de se réserver les profits de l'exploitation de l'image du bien. Il était seulement protégé contre le « *trouble certain* » que cette exploitation pourrait apporter à son droit d'usage ou de jouissance. Autrement dit, on était passé d'un raisonnement fondé sur la détermination du contenu d'un droit subjectif à un raisonnement fondé sur la responsabilité.

Cette solution a été réaffirmée solennellement par l'Assemblée plénière de la Cour de cassation dans un arrêt « *Hôtel de Girancourt* » en date du 7 mai 2004 ⁷¹ qui énonce que :

Le Café Gondrée est un café situé à Bénouville, à proximité directe du Pegasus Bridge. Il s'agit de la première maison de France à avoir été libérée par les Alliés en 1944.

69 L'article 544 du Code civil dispose que « La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements ».

70 Civ., 1ère, 2 mai 2001, Bull. civ. 2001, I, n°114 ; D. 2001, jurispr. p. 1973, note J.-P. Gridel.

71 Cass, Ass. Plén., 7 Mai 2004 Semaine Juridique Entreprise et Affaires n° 27, 1er Juillet 2004, 1021 note Christophe Caron Une société de promotion immobilière avait confié à une agence publicitaire la confection de dépliants publicitaires comportant, outre des informations relatives à l'implantation de la future résidence et à ses avantages, la reproduction de la façade d'un immeuble historique de Rouen, l'Hôtel de Girancourt. Le propriétaire de cet hôtel, dont l'autorisation n'avait pas été sollicitée, a demandé judiciairement à la société de promotion immobilière la réparation du préjudice qu'il disait avoir subi du fait de l'utilisation de l'image de son bien. La société de promotion immobilière a appelé l'agence publicitaire en garantie. Il ne peut être fait grief à l'arrêt attaqué d'avoir rejeté la demande du propriétaire de l'hôtel. En effet, le propriétaire d'une chose ne dispose pas d'un droit exclusif sur l'image de celle-ci. Il peut toutefois s'opposer à l'utilisation de cette image par un tiers lorsqu'elle lui cause un trouble anormal. Or, les énonciations de l'arrêt font apparaître qu'un tel trouble n'était pas établi.

Comme l'observe le Professeur Caron : « *En définitive, au-delà des débats théoriques sur le fondement juridique de ce trouble anormal, il est surtout important d'en constater les incidences concrètes. [...]Quoi qu'il en soit, sera protégé le propriétaire d'un bien qui, suite à la publication d'une photographie, doit affronter des hordes de touristes, ce qui lui*

« Mais attendu que le propriétaire d'une chose ne dispose pas d'un droit exclusif sur l'image de celle-ci ; qu'il peut toutefois s'opposer à l'utilisation de cette image par un tiers lorsqu'elle lui cause un trouble anormal ».

Désormais, pour obtenir gain de cause, le propriétaire est obligé d'établir que l'exercice de son droit a été anormalement troublé par la diffusion d'une image reproduisant sa chose

Dans son arrêt du 2 mai 2001, la Cour de cassation évoquait un « *trouble certain* ». Le caractère « *anormal* » du trouble se substitue dorénavant au caractère « *certain* » qui avait déjà permis de débouter plusieurs propriétaires vindicatifs.

Cette solution jurisprudentielle a été rappelée depuis par la Cour de cassation dans un arrêt du 5 juillet 2005 ⁷².

L'introuvable notion de « *trouble anormal* »

Les recueils de jurisprudence montrent cependant une très grande réticence des juges du fond à admettre l'existence d'un *trouble anormal*.

On peut citer un jugement du Tribunal de grande instance de Clermont-Ferrand du 23 janvier 2002 ⁷³ qui avait débouté une association de propriétaires auvergnats de leur action contre une société de grande distribution qui avait utilisé une photographie aérienne reproduisant des volcans d'Auvergne – on n'est pas tout à fait dans les jardins mais on s'en rapproche – à l'occasion d'une opération de promotion de produits gastronomiques auvergnats.

Le tribunal a considéré que la diffusion de cette photographie n'avait pas pu avoir pour effet, comme le soutenait l'association demanderesse « *d'entraîner la sur-fréquentation du site de multiple fois reproduit dans les guides touristiques, les documents publicitaires et les autres publications très largement diffusées* ». le tribunal en a déduit que l'association de propriétaire ne pouvait allégué aucun *trouble anormal*.

cause un "trouble anormal" lors de l'usage de son bien, et c'est une bonne chose. Dans cette dernière hypothèse, le "trouble anormal" permettra de sauvegarder sa vie privée et sa tranquillité. De même, le propriétaire qui exploite l'image de son bien pourra se plaindre de l'arrivée d'un concurrent, par exemple sur le même marché. Il pourra alors tenter de prouver que le trouble qu'il subit est anormal, ce concept cachant alors une sorte d'action en concurrence déloyale, voire en parasitisme, ce qui évoque encore et toujours la responsabilité civile. »

72 Civ. 1^{ère}, 5 juillet 2005, n° 02-21.452, D . 2005, p 2178 : Le propriétaire d'une chose, qui ne dispose pas d'un droit exclusif sur l'image de celle-ci, ne peut s'opposer à l'utilisation du cliché par un tiers que si elle lui cause un trouble anormal.

Une cour d'appel, ayant relevé que les copropriétaires d'un immeuble, dont le consentement préalable à l'utilisation de la photographie de l'immeuble par une société d'édition n'avait pas été sollicité, ne versaient pas aux débats le moindre élément propre à établir que la reproduction litigieuse perturbait leur tranquillité et intimité ou que les indications de situation géographique, non critiquées par le moyen sous l'angle de la vie privée, permettaient de redouter en l'espèce un trouble quelconque, justifie légalement sa décision de rejeter les prétentions des copropriétaires tendant au versement de dommages et intérêts

73 Tribunal de grande instance Clermont-Ferrand, 23 janvier 2002, CCE, Avril 2002, comm 52, note Caron.

Dans un arrêt du 11 janvier 2006⁷⁴, la Cour d'appel de Paris a également refusé de considérer que l'utilisation de l'image de la tour Montparnasse dans un film causait un trouble anormal au syndicat des copropriétaires de la Tour Montparnasse⁷⁵.

Dans un arrêt du 26 octobre 2006, la 5^{ème} chambre B de la Cour d'appel de Paris⁷⁶ a également refusé d'admettre l'existence d'un trouble anormal invoqué par les propriétaires d'un bateau.

En définitive et à ma connaissance, une seule décision a reconnu à ce jour l'existence d'un « *trouble anormal* » : dans un arrêt du 10 novembre 2005, la Cour d'appel d'Orléans a ainsi reconnu que la Fondation Belem, propriétaire du navire du même nom subissait un *trouble anormal* du fait des agissements d'une société commerciale qui exploitait des reproductions de ce bateau, ces exploitations au demeurant de qualité médiocre étant considérées comme des agissements parasitaires⁷⁷.

74 Paris, 4e ch. A, 11 janv. 2006, Syndicat des copropriétaires de la tour Maine Montparnasse c/ SA UGCF ; Communication Commerce électronique n° 3, Mars 2006, comm. 38, note Caron.

75 La société de production avait obtenu l'autorisation des architectes de La Tour Maine Montparnasse de reproduire et de représenter dans un film intitulé *La Tour Montparnasse Infernale* mais pas celle du syndic. Le syndicat des copropriétaires avait donc engagé une action contre les producteurs du film pour avoir divulgué, à des fins commerciales, l'image de La Tour sans son autorisation. La Cour a retenu que :

« Considérant qu'il résulte de l'ensemble des éléments régulièrement produits à la procédure, notamment de l'échange de correspondance entre les parties, que le syndicat appelant a tenté « de battre monnaie » auprès du producteur, avant le tournage du film et dans les jours qui ont précédé sa diffusion en salle, sans que les sommes réclamées soient en corrélation avec un quelconque trouble ;

Qu'ainsi, les premiers juges ont justement souligné qu'il n'était pas sans intérêt de relever que la présidente de l'assemblée générale des copropriétaires du 30 mai 2001 rappelait, aux termes de la résolution 13 de cette assemblée, qu'il s'agissait de se protéger contre des utilisations futures qui seraient moins flatteuses pour l'ensemble immobilier, propos qui démontrent non seulement une absence de préjudice liée à la réalisation et à la commercialisation du film litigieux, mais également l'absence de tout trouble anormal qui en aurait résulté

Qu'il s'ensuit que le jugement déféré mérite confirmation en ce qu'il a débouté le syndicat principal des copropriétaires de la Tour Maine Montparnasse de l'ensemble de ses demandes ; (...) »

76 Paris 5^{ème} ch. section B), 26 octobre 2006, Société Morgan Stanley Properties France c Société Yachts de Paris, Gaz. Pal.6/10 mai 2007, p. 16 et s.

77 Orléans, 10 nov. 2005, SAS Nemery et Calmejeane c/ Fondation Belem ; M. Remery, prés. ; Mme Magdeleine et Garnier, cons. ; SCP Greffe et assoc. et SELARL Nomos, av. : [Juris-Data n°2005-292626](#) : « *Qu'en l'espèce, la Fondation Belem, démontre d'abord, par la production de ses documents comptables sur plusieurs années, l'importance des dépenses qu'elle consacre seule – sous réserve de subventions publiques qui n'y suffisent pas – à la restauration et à l'entretien de son navire – peu important que celui-ci fût en bon état lors de son classement comme monument historique, comme le soutient la société Nem –, pour préserver son aspect d'origine, conformément à l'objet défini par ses statuts, dépenses rendues justement possibles par l'exploitation qu'elle fait elle-même de l'image du Belem au cours de prestigieuses manifestations nautiques nationales et internationales et par la commercialisation de produits dérivés haut de gamme, tandis que la société Nem, de son côté, profite, sans bourse délier et sans aucunement contribuer d'une quelconque façon au financement de ces investissements et dépenses, de la qualité actuelle de cette image qu'elle exploite par ses fabrications concurrentiellement avec celles réalisées pour le compte de la Fondation Belem ; que celle-ci établit aussi, comme elle le fait valoir (concl., p. 14 et 19 et s.), que, contrairement à l'opinion du tribunal, cette exploitation parasite ses propres efforts pour maintenir et valoriser l'image du navire aux yeux du public, les reproductions de la société Nem étant de facture médiocre, comme la cour peut le constater à l'examen des produits saisis qui ont été versés au débat avec le procès-verbal de l'huissier de justice ; qu'il s'agit, non seulement, de produits « bon marché », mais que l'image du Belem, parfois très sommairement figurée, voire déformée, sur les produits dont l'ensemble porte, cependant, de manière apparente le nom bien visible du navire, y est avilie par sa présence sur les supports les plus divers (maquettes minuscules, sets de table, carillons de porte constitués de quatre barres métalliques suspendus à un médaillon en bois représentant le navire ; sacs à pendre avec des poches...) ; que, dans ces conditions,*

Il ressort de cet examen de la jurisprudence que la simple exploitation de l'image d'un bien ne constitue pas, en elle-même, un trouble anormal pour le propriétaire de ce bien.

Des circonstances particulières – concurrence parasitaire, dégradation de l'image reproduite – doivent être réunies pour que le trouble anormal soit retenu.

La possibilité pour le propriétaire d'exercer ses prérogatives traditionnelles

Restera toutefois la possibilité pour le propriétaire d'interdire la prise de photographie (et par voie de conséquence leur reproduction)

Propriétaire du château du Moulin de Lassay, Compagnon de Marcheville avait ouvert sa propriété au public. Il était cependant indiqué sur le billet d'entrée que "*la reproduction, l'édition, la commercialisation quelconques sans autorisation de films, négatifs ou documents sera poursuivie judiciairement*".

Malgré cet interdit, Bernard Buffet avait peint un tableau du château, tableau qu'il avait ensuite exposé et mis en vente.

Saisi par le propriétaire, la Cour a condamné Bernard Buffet pour avoir méconnu les conditions auxquelles était subordonné le droit d'entrer dans la propriété ⁷⁸.

Cette règle ne pourra cependant s'appliquer que dans l'hypothèse d'un jardin clos de murs et pour lequel aucune photographie ne pourrait être prise depuis l'espace public.

Elle ne permettra pas en revanche à un propriétaire de s'opposer à des photographies aériennes.

LA PROTECTION PAR LE DROIT D'AUTEUR DES CRÉATIONS « PAYSAGÈRES » ET SES LIMITES

La protection par le droit d'auteur

Même si les décisions concernant les jardins sont rares dans les recueils de jurisprudence consacrés au droit d'auteur, leur protection par ce droit ne fait pas, en soi, débat.

Certes les œuvres « jardinières » ou « paysagères » ne sont pas expressément envisagées par l'utilisation commerciale dans toutes les directions d'une image dévalorisée du Belem constituée de la part de la société Nem, non une atteinte au droit de propriété de la Fondation Belem, mais un trouble anormal apporté à celle-ci, de sorte que la Fondation Belem peut s'opposer à cette utilisation, sans qu'on puisse lui reprocher de ne pas engager des poursuites identiques à l'égard de tiers qui ne sont pas dans la cause ».

78 Paris, 18 février 1972, RIDA 1973-21 : l'arrêt énonce que "*le propriétaire d'un immeuble non visible du domaine public ne commet aucun abus de droit en interdisant aux visiteurs de prendre cet immeuble comme sujet d'un tableau destiné à la vente*"

le Code de la propriété intellectuelle. On sait cependant que la liste des œuvres protégées par le droit d'auteur figurant dans le Code de la propriété intellectuelle n'est pas exhaustive ; et que la condition nécessaire, mais suffisante ⁷⁹, pour qu'un jardin bénéficie de cette protection est qu'il y ait création d'une forme originale. On peut au surplus considérer que l'intervention du jardinier est de ce point de vue analogue à celle de l'architecte ⁸⁰ à propos duquel l'article L. 112-2 du même code précise que :

« sont considérées notamment comme œuvre de l'esprit au sens du présent code:

[...]

7° les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie;

[...]

12° Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ».

En réalité, la protection par le droit de la propriété littéraire et artistique implique simplement d'établir *l'originalité* de l'œuvre en question. L'originalité de l'œuvre – cette exigence qui ne figure dans aucune des dispositions de la loi du 11 mars 1957 a été posée par la doctrine et par la jurisprudence – est la marque ou « *l'empreinte* » de la personnalité de son auteur : « *si l'œuvre est protégée, c'est parce que la personne de l'auteur y est exprimée* » ⁸¹ Le droit d'auteur protège ainsi la personnalité telle qu'elle s'est manifestée dans une œuvre.

Pour ce qui est des jardins, le fait qu'ils constituent des œuvres évolutives voire éphémères n'est pas de nature à remettre en cause leur caractère protégeable : ni la pérennité des œuvres ni leur intangibilité ne sont envisagées par le Code de la propriété intellectuelle comme des conditions pour bénéficier des dispositions du droit d'auteur.

On ajoutera le droit d'auteur ne protège que des créations d'objets déterminés, individualisés et parfaitement identifiables et non pas un genre ou une famille de formes qui ne présentent entre elles des caractères communs que parce qu'elles correspondent toutes à un style ou un procédé découlant d'une idée, comme en l'espèce celle d'envelopper des objets qui n'ont point besoin de tels soins.

Ainsi, le plasticien Christo ne pouvait prétendre, comme il l'a fait, détenir un monopole d'exploitation du genre que constituerait l'emballage de monument ou de mobilier urbain. Il ne

⁷⁹ L'article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle indique expressément que « *les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination* » .

⁸⁰ Ou du peintre : Fabrice Perbost observe très justement qu'« *à l'instar des musées et expositions, le jardin peut être vu comme "une invite à la promenade, à une sorte de voyage, de déambulation physique (...) comme une sorte de tableau qui se développerait le long d'un parcours". Le jardin serait une œuvre dans laquelle le visiteur est amené à évoluer à l'intérieur même de l'œuvre ; il est "intégré, incorporé à l'œuvre même* » Fabrice Perbost, « Le jardin, création du paysagiste et créature du droit », www.legalbiznetx.com, 13 oct. 2004.

⁸¹ Lucas et Sirinelli, « L'originalité en droit d'auteur », JCP 1993, n°3681.

pouvait donc pas, au motif qu'il avait conçu un projet d'emballage des arbres de l'avenue des Champs-Élysées, prétendre à l'accaparement de l'enveloppement de tous les arbres, spécialement de tous ceux qui ont une frondaison en boule et sont alignés dans un jardin public ou un square, non plus de l'enveloppement de tous les ponts voûtés qui présentent quelque ressemblance avec le Pont Neuf⁸².

De fait, la jurisprudence n'a pas eu de difficulté à reconnaître l'éligibilité des jardins à la protection offerte par le droit d'auteur.

À ma connaissance, les décisions sont cependant peu nombreuses. On peut ainsi mentionner un arrêt de la Cour d'appel de Limoges de janvier 1966 condamnant le propriétaire d'un domaine pour l'utilisation non autorisée de plans conçus par un architecte paysagiste⁸³.

Dans un registre proche, on peut également citer une décision relative à la décoration florale du Pont-Neuf, pour laquelle la Cour de cassation a approuvé la Cour de Paris d'avoir jugé qu'elle constituait, « *par l'activité créatrice et originale qu'elle recèle, eu égard au choix arbitraire de la nature, des teintes et de la disposition des végétaux utilisés, une œuvre de l'esprit au sens de l'article L. 112-2 du CPI* »⁸⁴.

On doit surtout évoquer l'arrêt rendu le 11 février 2004, confirmant un jugement précédemment rendu le 10 mai 2002⁸⁵, la 4^e chambre de la Cour d'appel de Paris⁸⁶ a reconnu la valeur originale, au sens du droit d'auteur, du travail de restauration réalisé, au début du XX^e siècle, à Vaux-le-Vicomte par Achille Duchêne⁸⁷.

Les faits

L'occasion – ou le prétexte – de cette procédure judiciaire avait été donnée par la parution, en décembre 1996, vantant les mérites d'un célèbre joaillier de la place Vendôme, publicité ayant pour cadre le grand parterre de broderies du jardin de Vaux-le-Vicomte. Agissant en qualité de

82 *T. corr. Paris, 10^e ch., 26 mai 1987, Christo c/ Maillot Sté Australie et Caisse d'équipement des collectivités locales : D. 1988, somm. p. 201, note Colombet.*

83 Limoges, 1^{ère} ch. 3 janvier 1966, *Annales de la propriété industrielle* 1966-292.

84 Civ. 1^{ère}, 6 février 2001, *UBP c/ société Kenzo, Les Petites affiches*, 20 mars 2002, p.9, obs. Daverat

85 Tribunal de grande instance, Paris, 3^{ème} ch., 2^{ème} section, 10 mai 2002 ; *Duchêne c/ Mauboussin et autres : Communication, commerce électronique, septembre 2002, n°112, obs. Caron ; Juris-Classeur Périodique, éd Entreprise, chron, n°561, p. 613, note G Salord ; Propriétés intellectuelles, oct. 2002, p. 40 et s. note André Lucas ; Dalloz, 2002, jurisprudence, p. 3257 et s., note Fabrice Perbost ; cf. également Fabrice Perbost, « Le jardin et le droit d'auteur », in « Jardiner – Les carnets du paysage », n°9&10, coédition Actes Sud et École nationale supérieure du paysage, printemps-été 2003*

86 *Dalloz, 2004, jurisprudence, p. 1301 et s, note Stéphanie Choisy ; RIDA, 2004, p. 308 et s, note Fabrice Perbost ; Propriétés intellectuelles, juillet. 2004, p. 766 et 773 et s. note André Lucas*

87 Achille Duchêne est un paysagiste français né en 1866 et mort en 1947. Fils du jardiniste Henri Duchêne, Achille Duchêne fut le paysagiste attitré de la haute société à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Il dessina plus de 6 000 jardins.

descendant d'Achille Duchêne, Monsieur Michel Duchêne avait saisi le Tribunal de grande instance de Paris pour faire interdire cette utilisation jugée mercantile et dévalorisante de l'œuvre de son aïeul. Soutenant que son illustre ancêtre n'avait pas simplement restauré la création d'André Le Nôtre, mais, en réalité, réinventé et créé le grand parterre central des jardins de Vaux-le-Vicomte, il entendait faire juger que cet ensemble de broderies, constituait une œuvre artistique bénéficiant en tant que telle de la protection du droit d'auteur. La reproduction de cette œuvre, faite sans son accord, constituait de ce fait un acte de contrefaçon.

Pour s'opposer aux prétentions de Michel Duchêne, les différents défendeurs (le joaillier annonceur, mais également l'agence de publicité ainsi que le photographe appelés en garantie par le premier) soutenaient qu'il ne pouvait exister aucun droit d'auteur au bénéfice d'Achille Duchêne sur le grand parterre de Vaux-le-Vicomte, l'intervention de ce dernier constituant une simple restauration de l'œuvre d'origine, conformément à la commande qui lui avait été passée, et ne laissant pas de place à une initiative créatrice. Intervenu volontairement dans la procédure, le propriétaire du domaine reprenait à son compte cette argumentation.

Écartant ces moyens de défense, le tribunal puis la Cour ont accueilli favorablement les prétentions de Michel Duchêne. Pour fonder leurs décisions, les juges ont relevé que :

- les documents versés aux débats établissaient, d'une part, qu'en 1875, à la date d'acquisition du domaine de Vaux-le-Vicomte par Alfred Sommier, les parterres en question étaient constitués de « *simples surfaces engazonnées* »⁸⁸.

- Achille Duchêne n'avait pu se contenter de reprendre les plans de Le Nôtre et de les exécuter fidèlement, ces plans⁸⁹ ne donnant que des indications générales « *insusceptibles, par elles-mêmes, de fournir des instructions techniques précises qui se seraient imposées à Achille Duchêne sans que celui-ci ait à prendre des initiatives personnelles pour les adapter au site sur lequel il devait intervenir* ».

Le tribunal et la Cour d'appel ont, fort logiquement, déduit de ces considérations préliminaires que les parterres, dans leur composition actuelle, devaient être considérés comme une création d'Achille Duchêne « *certes réalisée conformément à la commande qui lui avait été passée, c'est-à-dire dans le respect et la fidélité aux contraintes historiques de styles pour approcher au plus près de la broderie de buis originale telle que Le Nôtre, initiateur des jardins à la française, aurait pu, en l'espèce sous les réserves précédemment exprimées, la concevoir au XVII^e siècle, mais exprimant incontestablement la personnalité de son auteur qui a été à même d'exercer tout son*

88 Les documents retenus par les juges étaient en l'occurrence constitués de la notice historique sur Vaux-le-Vicomte établie par Edme Sommier en 1933 et de l'ouvrage de P. de Vogüé « *Cent jardins de Paris et en Île-de-France* ».

89 Le tribunal mentionne en l'occurrence le dessin préparatoire signé par le graveur Israël Silvestre pour le compte du surintendant Fouquet, ainsi que les gravures signées A. Perelle et N. de Noilly.

art ».

L'intérêt de la décision

L'intérêt de la décision tient au fait qu'est reconnue comme œuvre de l'esprit une entreprise de *restauration*. Or, pour la jurisprudence, la restauration d'une œuvre n'est pas en principe susceptible de constituer elle-même une œuvre. Pour une raison simple : dès lors que le propos du restaurateur est de restituer l'œuvre dans son état d'origine, que sa démarche tend à s'inscrire aussi fidèlement que possible dans le sillage d'un auteur antérieur, son intervention ne saurait être qualifiée de création ⁹⁰.

Le terme de restauration peut toutefois désigner des réalités très différentes. La réhabilitation d'un jardin ancien peut consister en la restitution d'un état disparu mais également dans la création d'un nouveau dessin, en passant par la conservation des éléments encore existants ⁹¹. Au reste, très souvent, le restaurateur ne peut, faute de documentation, restituer l'œuvre dans son état d'origine. Il doit alors opérer « *une recréation relative* », nécessitant « *une interprétation de ce qui a disparu de l'œuvre originaire* » ⁹². Dans ce dernier cas, une restauration peut être protégée par le droit d'auteur.

Le tribunal de grande instance de Paris l'avait par exemple admis à propos de sculptures dites « *trophées* » et « *pots à feu* » se trouvant sur l'avant-corps central de la façade de l'aile du midi du Château de Versailles ; il avait jugé que « *la reconstitution des quatre sculptures [...] ne s'est pas limitée à une reconstitution servile d'une œuvre préexistante mais a permis à chaque artiste de faire preuve d'originalité et de créativité* » ⁹³

Il convient donc d'opérer une distinction entre les cas où la rénovation constitue une véritable œuvre nouvelle et ceux où il ne s'agit que d'un travail de restauration fidèle ⁹⁴ : lorsque

90 Paris, 5 octobre 1994, D 1996, Jur, p 54 et s, note Edelman ; dans son arrêt, la Cour d'appel de Paris a estimé que le travail de restauration accompli par l'héritier de Louis Feuillade pour le film « *Les Vampires* » ne constituait pas une œuvre de l'esprit protégeable par le droit d'auteur. Elle a ainsi considéré que « *la création d'une œuvre nouvelle que ce soit une adaptation ou une œuvre composite suppose un apport original alors que la restauration implique la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine, sa reconstitution ; qu'aucune part n'est laissée à l'arbitraire dès lors que la restauration a pour but de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine* ».

Dans son arrêt du 11 février 2004 consacré aux parterres de Vaux, la Cour d'appel de Paris a de fait commencé par rappeler que « *l'acte de restauration est par essence exclusif de toute notion de création originale puisque, s'il nécessite, notamment dans le domaine de l'art, de grandes connaissances historiques et une parfaite maîtrise des techniques, il a pour finalité de restituer à une œuvre originale son état ancien ou sa forme première, de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine, de sorte qu'il ne saurait bénéficier, faute de porter l'empreinte de la personnalité de son auteur, de la protection instaurée par le livre I du Code de la propriété intellectuelle* »

91 Charte de Florence, ICOMOS-IFLA 1982. cf. Actes du séminaire de Barbirey-sur-Ouche « *Quels projets aujourd'hui pour les jardins anciens ?* », 8 et 9 septembre 2003, Ministère de la Culture et de la communication, mai 2004.

92 Bernard Edelman, note sous Paris, 5 octobre 1994, D 1996, Jur, p 54 et s.

93 Tribunal de Grande Instance de Paris, 28 mai 1997, RIDA 1997, p. 328. Dans cette affaire, le tribunal a été saisi par le sculpteur qui avait participé à la reconstitution des sculptures. Il réclamait l'indemnisation du préjudice moral qu'il prétendait avoir subi du fait de la diffusion d'un film publicitaire vantant les mérites d'un distributeur de produits électroménagers.

94 Frédéric Pollaud-Dullian, note sous Paris, 4^e chambre, 20 novembre 1996, Bourgeois c/ Doueb, JCP, éd. G, II,

l'intervention du restaurateur, par nécessité ou par passion créatrice, se libère du carcan de l'œuvre originale, elle peut revêtir les caractères d'une œuvre originale.

En l'occurrence, après avoir rappelé de façon minutieuse le contexte dans lequel Henri puis Achille Duchêne sont intervenus à Vaux⁹⁵, les juges ont relevé que les paysagistes ne disposaient pas d'une documentation leur permettant « *de reprendre les plans de Le Nôtre et de les exécuter fidèlement.* ». Ils en ont déduit que leur travail présentait un caractère original.

Ce faisant, l'opinion exprimée par le Tribunal de Grande Instance puis par la Cour d'appel de Paris sur la nature de l'intervention des Duchêne à Vaux rejoint celle des témoins contemporains⁹⁶ de certains historiens⁹⁷ et praticiens⁹⁸.

22937.

⁹⁵ Le tribunal expose que, lorsqu'en 1875, Alfred Sommier a fait l'acquisition du domaine de Vaux-le-Vicomte, il a entrepris de lui rendre son aspect d'origine, tel qu'il avait été voulu par Nicolas Fouquet et ses maîtres d'œuvre. Après la restauration du château, Alfred Sommier a demandé à l'architecte Gabriel Hippolyte Destailleurs et au paysagiste Elie Lainé de reconstituer les perspectives du parc, en redessinant les parterres d'après les documents du XVII^e siècle, en restaurant les bassins et en repeuplant les allées de statues. À la mort d'Alfred Sommier, son fils Edme a poursuivi les travaux entrepris et confié à Henri et Achille Duchêne, architectes paysagistes, la "restauration" du parterre central de broderies.

Comme le rappelle par ailleurs Jacques Moulin (« *La réinvention des parterres de Vaux* » in « *Henri et Achille Duchêne Le style Duchêne, Henri & Achille Duchêne architectes paysagistes, 1841-1947* », Neuilly 1998), les jardins de Vaux-le-Vicomte ont connu, après leur création par Le Nôtre, en 1652, plusieurs projets successifs de restauration. Un réaménagement « *à l'anglaise* » fut organisé au début du XIX^e siècle par le duc Charles de Choiseul-Praslin qui fit ensevelir les bassins et les terrasses. Dès 1842, le duc Théobald de Choiseul-Praslin procéda à une première restauration des jardins, tels qu'ils avaient pu être au XVII^e siècle. Jacques Moulin note que « *c'est cet aménagement restreint dans sa composition, mal entretenu depuis trente ans et entouré d'un parc retourné à l'état de forêt que découvrit Alfred Sommier lorsqu'il acquit le domaine de Vaux, en 1875* ».

⁹⁶ Ernest de Ganay, écrivait « *Et voici venir les pionniers de cette résurrection. Il faut mettre au tout premier rang, parmi les jardinistes, les architectes, père et fils, Henri et Achille Duchêne. C'est là encore que leur maîtrise s'affirma, lorsque les broderies du grand parterre furent reconstituées dans toute la magnificence du grand siècle, peut-on dire, C'est ainsi que l'on peut juger combien Achille Duchêne possédait son art, en retrouvant la tradition oubliée. Car, il faut bien le dire, celle-ci s'était si bien perdue que les premiers parterres à la française restitués, lorsque s'affirma le retour de leur faveur, étaient aussi éloignés que possible de l'esthétique de Le Nôtre ; le grand dessinateur de jardins n'aurait pu y reconnaître sa manière.* » (*Beaux Jardins de France*, Paris, Plon. 1950).

⁹⁷ Monique Mosser, « Les Duchêne et la réinvention de Le Nôtre », *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion 1991, p. 442 et s. ; cf. également Mark Laird, *Jardins à la Française, l'art et la nature*, Paris, ed. du Chêne, 1993. Cf. également Michael Brix, *Le Nôtre, magicien de l'espace. Tout commence à Vaux, Versailles, Artlys*, 2004 qui observe que « *les broderies de Vaux-le-Vicomte ont été reconstituées au début des années 1920 par l'architecte paysagiste Achille Duchêne. Mais à l'origine, les rinceaux étaient beaucoup découpés et fins, et il est probable qu'à l'époque c'était du sable jaune qui contrastait avec des gravillons de charbons employés avec parcimonie, et non ces briquaillons rouge dont l'effet est trop lourd. Quant aux bordures, assez larges aujourd'hui, elles étaient autrefois beaucoup plus étroites, si bien que les motifs de rinceaux semble occuper toute la surface de parterres. La reconstitution actuelle donne toutefois une idée de ce décor typiquement baroque, où les motifs ornementaux variant à l'infini font songer aux labyrinthes, ainsi qu'aux étoffes précieuses employées alors pour les tenues d'apparat ou les costumes de théâtre* ». Paradoxalement, cet auteur conclut son propos en indiquant que le jardin de Vaux-le-Vicomte restitue plutôt fidèlement le premier grand chef d'œuvre d'André Le Nôtre.

⁹⁸ Jacques Moulin, « La réinvention des parterres de Vaux », *Henri et Achille Duchêne Le style Duchêne, Henri & Achille Duchêne architectes paysagistes, 1841-1947*, Neuilly, Spiralinte, 1998. Voir également Jacques Moulin, « Les jardins de Vaux-le-Vicomte », Dossier de l'art « *Toutefois et à moins de travaux considérables, les multiples interventions des XIX^e et XX^e siècle paraissent difficile à effacer. Elles font l'identité actuelle des jardins de Vaux, et sans doute est-il plus raisonnable de conserver les jardins tels qu'ils ont été magnifiquement refaits par Destailleurs et Achille Duchêne. S'il est donc faux de prétendre que les jardins de Vaux-le-Vicomte offrent aujourd'hui l'aspect que leur avait donné André Le Nôtre, ils n'en demeurent pas moins un souvenir déformé, mais sans équivalent de la grandeur, de l'ambition et de la beauté des jardins français du XVII^e siècle.* ».

En définitive, il apparaît que les œuvres « jardinières » ont certainement vocation à être protégées par le droit d'auteur. De ce fait, et pour autant que ces œuvres ne soient pas tombées dans le domaine public ⁹⁹, le photographe qui voudra diffuser des jardins devra solliciter l'autorisation du paysagiste ou de ses ayants droit.

De même le propriétaire qui souhaitera utiliser ces photographies – pour les mettre en ligne sur son site interne ou pour éditer des cartes postales – devra se faire céder les droits de reproduction et/ou de représentation.

La représentation ou la reproduction accessoire d'une œuvre de l'esprit

Ces autorisations ne seront cependant nécessaires que dans l'hypothèse où l'œuvre – en l'occurrence le jardin- sera effectivement représentée ou reproduite. Il ne suffit pas en effet qu'il y ait une œuvre pour que le droit d'auteur s'applique. Encore faut-il que cette œuvre soit reproduite ou représentée. Ce qui ne sera pas le cas, si cette reproduction n'est qu'accessoire dans la photographie ou dans le film où elle apparaîtrait.

Cette notion d'accessoire n'est pas toujours facile à appréhender. Pour essayer d'en prendre la mesure, j'évoquerai quelques exemples tirés de quelques affaires célèbres.

Premier exemple : en juillet 1995, la Cour de cassation juge dans un arrêt *Maillol* ¹⁰⁰ que le fait de filmer *en gros plan* et dans leur *intégralité* des sculptures de l'artiste dans une émission consacrée au jardin des Tuileries ¹⁰¹ supposait l'accord des ayants droit de l'artiste. La Cour de cassation décide que :

« la représentation d'une œuvre située dans un lieu public n'est licite que lorsqu'elle est accessoire par rapport au sujet principal traité » estime ainsi que telles qu'elles étaient filmées ».

Deuxième exemple : cinq ans plus tard, la Cour de cassation estime que l'apparition dans un film publicitaire (vantant les mérites de pâtes alimentaires) de chaises créées par un grand designer (en l'occurrence Mallet-Stevens créateur des chaises se trouvant dans la Villa Médicis où avait été effectuée le tournage) constituait une représentation de celles-ci impliquant une autorisation des

99 L'article L. 123-1 du Code de la Propriété intellectuelle précise à cet égard que « L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent. »

100 Cass. 1re civ., 4 juill. 1995 : Légicom 1995, n° 8, p. 154.

101 Dans le cadre d'une série d'émissions intitulées « chefs d'œuvre en péril »...

ayants droit et leur rémunération. La Cour de cassation a en particulier estimé que « *si les apparitions des chaises étaient rapides, leur présence dans le film était délibérée et répétée, excluant qu'elles puissent être considérées comme simplement accessoires, de sorte qu'il s'agissait d'une représentation des œuvres constitutive d'une contrefaçon* ».

Troisième exemple : en 2005¹⁰², la Cour de cassation déboute au contraire les aménageurs de la place des Terreaux à Lyon (Messieurs Buren, Drevet et Fachard), qui considéraient que des cartes postales, éditées sans leur accord, constituaient une contrefaçon de leur œuvre. La Haute juridiction a considéré que l'œuvre litigieuse « *se fondait dans l'ensemble architectural de la place des Terreaux dont elle constituait un simple élément* » ; qu'« *une telle présentation de l'œuvre litigieuse était accessoire au sujet traité, résidant dans la représentation de la place* » et qu'il n'y avait donc pas de contrefaçon car une telle présentation « *ne réalisait pas la communication de cette œuvre au public* ». Autrement dit, la Cour de cassation a estimé que l'œuvre protégée litigieuse n'était qu'un accessoire de la place et qu'il était donc possible de la représenter ainsi sans avoir à solliciter l'autorisation de ses coauteurs.

Quatrième exemple : dans un arrêt récent¹⁰³, la Cour de cassation a consacré de nouveau en droit français la limite de l'accessoire¹⁰⁴. Le litige concernait, le documentaire « *Être et avoir* »¹⁰⁵ : les auteurs d'une méthode pour enfants (la méthode dite « *Gafi le fantôme* »), apposée sur les murs des classes, soutenaient que leur œuvre, conformément d'ailleurs à sa destination, apparaissait de façon visible – et de fait inévitable dans ce documentaire dédié à une salle de classe unique – en violation de leurs droits d'auteur. La Haute juridiction a approuvé la Cour d'appel qui avait rejeté les prétentions des auteurs de la « *méthode Gafi* » en se fondant sur deux séries de critères :

- elle a d'abord relevé que le documentaire concernait en l'espèce les enfants d'une classe et non pas les méthodes d'apprentissage affichées dans lesdites classes¹⁰⁶ ;

- elle a relevé que les œuvres litigieuses étaient « *balayées par la caméra et vues de manière fugitive* », qu'elles n'apparaissaient qu'en « *arrière-plan* », qu'« *elles ne sont à aucun moment présentées dans leur utilisation* » et « *font corps au décor dont elles constituent un élément habituel* ».

On le voit, cette notion d'accessoire est délicate à manier. Il est en tout cas, difficile de définir.

102 Cass. 1re civ., 15 mars 2005, n° 03-14.820.

103 Cass. 1re civ., 12 mai 2011, n° 08-20.651.

104 Mais avec un fondement différent de celui utilisé jusqu'alors.

105 Une fois de plus : les tribunaux ayant été précédemment saisis des revendications de l'instituteur et de celles des enfants.

106 La représentation des œuvres litigieuses est « *accessoire au sujet traité résidant dans la présentation documentaire de la vie et des relations entre maître et enfants d'une classe unique de campagne* »

Chaque cas méritera donc d'être apprécié distinctement en fonction :

- du sujet central ;
- du point de savoir si l'œuvre reproduite l'est intégralement ou non

-du caractère plus ou moins inévitable –du fait de l'intrication de l'œuvre dans son environnement-
de la reproduction de l'œuvre protégée par le droit d'auteur ;

- de la finalité de l'œuvre (les tribunaux étant plus sévère s'il s'agit d'une œuvre ayant une finalité publicitaire).

LA PROTECTION DES PHOTOGRAPHES

Le Code de la propriété intellectuelle prévoit dans son article L. 112-2 9^e que sont notamment considérées comme œuvre de l'esprit au 9^e alinéa de l'article L. 112-2, « *les photographies et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie* ». Pour autant, on ne saurait pas en inférer que le Code de la propriété intellectuelle protège le genre photographique dans son ensemble. Seule sera éligible à cette protection la photographie qui, individuellement, répond aux conditions de protection et notamment à la condition d'originalité.

Cette condition d'originalité qu'on a déjà évoquée à propos des créations architecturales, est particulièrement difficile à caractériser dans le cas des photographies du fait du rôle joué par l'appareil photographique dans l'acte de création¹⁰⁷. De fait, le photographe est souvent considéré comme un simple « *machiniste* »¹⁰⁸ alors qu'il peut être aussi un créateur.

L'originalité n'est pas la nouveauté, c'est-à-dire l'absence d'antériorité¹⁰⁹. L'originalité doit également être distinguée, et on verra que cela n'est pas toujours facile, du savoir-faire.

Il y aura originalité quand l'œuvre contiendra la « *marque de la personnalité* » de l'auteur.

107 Cf. Civ. 1^{re}, 3 févr. 2004: *Propriété intellectuelle*, 2004, n° 11, p. 633, obs. Sirinelli : sont dénuées d'originalité les photographies de courses automobiles pour lesquelles le photographe était posté à un endroit imposé et agissait selon la technique de « *prise en rafale* ».

Cf. également Paris, 5 déc. 2007: *D.* 2008. 461, note Bruguière pour des photographies prises selon le même procédé par un paparazzi.

108 Antoine Latreille, « *L'histoire de la photographie, reconnaissance et protection. Une nouvelle œuvre de l'esprit (approche juridique)* », *RLDI*, avril 2011, n°70, p. 109 et s. Le Professeur Latreille rapporte à cet égard ces deux magnifiques citations de Lamartine qui écrivait en 1858 : « *la servilité de la photographie me fait profondément mépriser cette invention du hasard qui ne sera jamais un art mais un plagiat de la nature par l'optique* » ; et, un an plus tard, énonçait avec enthousiasme toujours à propos de la photographies: « *c'est un métier, c'est un art, c'est mieux qu'un art, c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil* »

109 Ce critère qui est opérant en droit des marques ou en droit des dessins et modèles ne l'est pas, en principe, en droit d'auteur.

Autrement posé, l'originalité suppose la manifestation d'une once de subjectivité. Cette empreinte de la personnalité, cette subjectivité, les juges tenteront de la retrouver dans les choix opérés lors du processus de création (choix de la distance de prise de vue, de l'angle de prise de vue, du cadrage, des éclairages, du lieu, du moment, des objectifs, de l'ouverture et de la vitesse d'obturation, d'un filtre voire d'une pellicule spécifique.) mais aussi au vu du résultat obtenu (dans l'appréciation des volumes, des perspectives, de la composition, des contrastes, des couleurs etc.).

Pour tenter d'illustrer cette notion, on peut s'attarder sur une décision rendue en 2009 par la Cour d'appel de Paris ¹¹⁰. Cet arrêt qui se trouve être une des rares décisions concernant des photographies de jardin est très riche et mérite me semble-t-il qu'on s'y arrête.

Les faits

Une personne anciennement employée comme photographe à la Fondation Maeght s'était plainte de ce qu'un éditeur avait mis en vente un CD-rom consacré à ladite Fondation Maeght reproduisant, sans l'accord du photographe, des dizaines de clichés qu'il affirmait avoir réalisés. Pour combattre l'action en contrefaçon exercée par le photographe, il lui était opposé que ses photographies étaient privées « *de toute subjectivité ou interprétation de la part du photographe* ».

La Cour a rejeté ces objections. En premier lieu, s'agissant des clichés reproduisant des tableaux, la Cour estime « *qu'ils ne procèdent pas d'une simple opération technique mais de choix délibérément opérés par le photographe quant à l'angle de prise de vue, au cadrage, à l'éclairage de manière à faire ressortir des contrastes de couleurs, des jeux d'ombres et de lumière ou, au contraire, l'homogénéité du tableau, à accentuer des traits, à mettre en relief un plan, selon la représentation qu'il a voulu donner de l'œuvre, de sorte que, contrairement à l'appréciation portée par les premiers juges, le photographe ne s'efface pas devant la majesté de l'œuvre mais veut, au contraire, exalter la quintessence de l'œuvre selon son propre regard et sa propre sensibilité* ».

Il s'agit d'une position intéressante qui n'a cependant rien d'évident ¹¹¹ : il ne va pas de soi en effet de considérer qu'une photographie – par définition en deux dimensions – reproduisant un tableau – également en deux dimensions – porte l'empreinte de la personnalité de son auteur. Et, on l'a vu, le savoir-faire que réclame une telle opération n'a rien à voir avec l'acte de création.

S'agissant en second lieu des sculptures et des jardins, la Cour énonce « *l'auteur a procédé à des compositions personnelles, par exemple en accouplant des fragments de l'œuvre Le chemin de*

110 Cf. Frédéric Pollaud-Dulian, note sous Paris, 4^e ch. A, 4 mars 2009, n° 07/12226, *Gaspari c/ Stés Lagardère Active Broadband et Maeght Éditeurs*, inédit, RTDCom, 2009, page 300.

111 La question est controversée et la jurisprudence peu constante.

La Cour d'appel de Paris qui avait admis leur protection par le droit d'auteur (CA Paris, 26 sept. 2001 : [Juris-Data n° 2001-159279](#)) s'était ensuite ravisée considérant qu'elles étaient bien souvent le résultat d'un savoir-faire (CA Paris, 24 juin 2005 : [Comm. com. électr. 2005, comm. 131](#) et notre note) puis, de nouveau de reconnaître cette protection (CA Paris, 4^e ch. B, 27 janv. 2006, SARL Éditions Arfise c/ SARL Descharnes : [Juris-Data n° 2006-292630](#)) !

croix de UBAC ou en intégrant l'œuvre à des éléments du paysage ou encore en l'associant à l'architecture des bâtiments, qu'il a, en outre, opéré des choix dans les angles de prises de vue, dans la distance de l'objectif, dans les éclairages de manière à accentuer l'ombre ou la lumière, à mettre en relief un volume, à faire ressortir un détail, ou encore, s'agissant des œuvres de Giacometti, à jouer avec les proportions, de sorte que le photographe a traduit dans la représentation qu'il a faite des œuvres de sculpture une émotion subjective ».

Pour ce qui concerne jardins et bâtiments, l'arrêt retient « *la composition, les choix de cadrage, les angles de vue et les effets de lumière* ».

Enfin, s'agissant des portraits « *qui montrent, pour la plupart, des artistes en action de peindre, de sculpter ou de chanter, loin de refléter la passivité du photographe, expriment, au contraire, un choix délibéré de conférer à ses représentations un caractère expressif et vivant qui implique qu'il ait sélectionné le moment de la prise de vue, l'angle de vue, le cadrage et étudié la composition de l'image en sorte que (...) les photographies en cause portent la marque de la sensibilité de leur auteur* ». La cour en conclut que les clichés revendiqués portaient l'empreinte de la personnalité de l'ancien salarié.

L'examen de la jurisprudence fait apparaître de très grandes variations ; et, tendanciellement d'une exigence de plus en plus stricte pour reconnaître l'originalité des photographies ainsi que l'illustre un arrêt récent de la Cour de cassation ¹¹² qui décide que n'est pas une œuvre de l'esprit une photographie ne révélant, dans les éléments qui la composent, aucune recherche esthétique, mais constituant une simple prestation de service ne traduisant qu'un savoir-faire.

Alors que le photographe décrivait longuement sa photo comme représentant deux galinettes disposées et éclairées avec recherche dans une assiette aux couleurs choisies pour évoquer la cuisine marseillaise, les juges n'ont vu que "*deux poissons dans une assiette provençale*". Ils ont conclu qu'il n'y avait qu'un travail technique, ce qui ne permettait pas à l'auteur de s'opposer à une diffusion au nom d'un droit d'auteur.

112 Cass. 1 civ., 20 oct. 2011, n° 10-21251.

ANNEXES

Bibliographie

« Jardins de papier », *Le Festin*, 1998.

« Transmettre au jeune public : tout un programme », *Demeure historique*, n°182, septembre 2011, p. 34 à 45.

Büttner, Nils, *Jardins en peinture*, Paris, Imprimerie nationale, 2008.

Coudray, Philippe, *L'Ours Barnabé – L'intégrale 1*, La Malle aux Images, 2010.

Ferretti-Bocquillon, Marina (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, Musée des impressionnistes, Milan, Cinq continents, 2009.

Gouiric, Nicole, « Remarques sur l'interprétation des cadastres de Méréville », *Polia – Revue de l'art des jardins*, n°2, automne 2004, p. 41-62.

Gruber, Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe, classique et baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992.

Jakob, Michael, *Le jardin et les arts. Les enjeux de la représentation*, En Crausaz, Infolio, 2009.

Lagardère, Geneviève, Mirabille, Antonio et Mosser, Monique, *Les Quatre Saisons de Carmontelle : divertissement et illusions au siècle des Lumières*, Paris, Somogy ; Sceaux, musée de l'Île-de-France, 2008.

Leroy, Jacobi, *Châteaux et Maisons de campagne des Gentilshommes du Brabant*, 1699, reprint. Atelier Vokaer, 1982.

Lespinasse, François et Campagnolle, Delphine, *Jardins enchanteurs. Jardins impressionnistes de l'école de Rouen*, Musée des Beaux-Arts de Bernay, 2010.

Mabille, Gérard, Benech, Louis, Casteluccio, Stéphane, *Vues des jardins de Marly, le Roi jardinier*, Paris, Alain de Gourcuff, 1998.

Mosser, Monique et Teyssot, Georges (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991.

Mosser, Monique et Salmon, Jacqueline, *Le jardin de Méréville*, Paris, L'Yeuse, 2004.

Nouvel-Kammerer, Odile (dir.), *Papiers peints panoramiques*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Flammarion, 1998.

Perdereau, Brigitte et Philippe, *Giverny, le jardin de Claude Monet*, Paris, Ulmer, 2009.

Potte, Marie-Blanche, *Traits de Jardins : plans de jardins d'Auvergne*, Les amis du Domaine de Randan, 2006.

Quesney, Daniel, *Eugène Atget Miroirs*, Bruxelles, Civa éditions, 2001.

Salmon, Jacqueline, *Lônes*, textes de René Pons entretiens entre Claire Peillod et Jacqueline Salmon, Paris, Marval, 1992.

Salmon, Jacqueline, *La rade d'Hyères îles et presqu'île*, Paris, Marval, 1995.

Salmon, Jacqueline, *Rimbaud parti*, texte de Jean Christophe Bailly, Paris, Marval, 2006.

Schroeder, Jean-Baptiste, « Droit d'auteur et restauration des jardins », *Polia – Revue de l'art des jardins*, n°3, printemps 2005, p. 137-148.

Schulze, Sabine (dir.), *The painter's garden, design, inspiration, delight*, Frankfurt, Städel Museum, 2006.

Willsdson, Claire, *Les jardins des impressionnistes*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2005.

Wittmer, Pierre, *Caillebotte au jardin. La période d'Yerres (1860-1879)*, Paris, Monelle Hayot, 2011.

Direction générale des patrimoines

Conseil national des parcs et jardins

Journée d'étude et de formation dans le cadre de *Rendez-vous aux jardins 2012*

Le jardin et ses images

**Cette journée d'étude aura lieu le 8 février 2012 à l'auditorium Colbert
Institut national du patrimoine – 2 rue Vivienne – 75002 Paris**

Programme

- 8h45 Accueil des participants
 - 9h00 Ouverture de la journée d'étude par Éric Gross, directeur de l'institut national du patrimoine
 - 9h15 Présentation de la journée d'étude par Philippe Bélaval, directeur général des patrimoines et Jean-Pierre Bady, président du Conseil national des parcs et jardins
 - 9h30 Introduction de la journée par Marie-Blanche Potte, conservateur du patrimoine, présidente de la journée d'étude
 - 10h00 Le jardin dans la peinture par Delphine Campagnolle, attachée de conservation du patrimoine, commissaire de l'exposition « Jardins enchanteurs »
 - 10h30 Pause
 - 11h00 Du jardin aux arts décoratifs par Marie-Noël de Gary, conservateur général honoraire au musée des Arts décoratifs et au musée Nissim de Camondo
 - 11h30 Le jardin dans la musique et la littérature par Pierre Brunel, professeur honoraire à La Sorbonne
 - 12h00 Questions
- Déjeuner libre
- 14h00 Les ateliers pédagogiques dans les jardins de Villandry : vivre l'expérience du jardin par Émilie Dagneaud, guide conférencière au jardin et château de Villandry.
 - 14h20 La petite histoire des jardins du monde : une expérience pédagogique par et pour des enfants de Coursac en Dordogne par Emmanuelle Garcia, éditrice, présidente des éditions Mama Josefa

- 14h40 L'image une source fiable ? par Marie-Eugène Héraud, architecte dplg, maître d'œuvre de jardins historiques
- 15h10 Questions
- 15h30 Pause
- 15h45 Photographier les jardins : Jacqueline Salmon, photographe, Christian Hochet, reporter photographe et Jean-Baptiste Schroeder, avocat à la Cour
- 16h45 Synthèse et conclusion de la journée d'étude par la présidente Marie-Blanche Potte
- 17h15 Clôture par Jean-Michel Loyer Hascoët, sous directeur des monuments historiques et des espaces protégés
- 17h30 Fin de la journée d'étude

Présentation des intervenants

Marie-Blanche Potte

Conservateur des monuments historiques à la Direction régionale des affaires culturelles d'Auvergne, Marie-Blanche Potte encadre des plans de gestion jardin dans cette région.

Elle a enseigné les arts plastiques pendant 10 ans à l'université de Paris VIII. Spécialiste du paysage et des jardins, elle a notamment dirigé la publication et l'exposition de *Traits de Jardins : plans de jardins d'Auvergne*, présentée au domaine de Randan en 2006. Ses recherches portent également sur l'iconographie de la réclusion dans les jardins, et a publié, entre autre, « Comme je m'assieds se conçoit le jardin, prémices à une histoire typologique des corps en Hortésie » *Polia – Revue de l'art des jardins*, n°8, automne 2007.

Delphine Campagnolle

Diplômée de l'École du Louvre, et d'une maîtrise scientifique et technique en médiation culturelle « musées-patrimoine » dont la deuxième année était consacrée en majeure partie à l'étude et à la médiation culturelle des jardins. Dans le cadre de ses études, son sujet de maîtrise portait sur les "Enjeux de la mise en valeur du patrimoine du quotidien, du patrimoine de la banalité" sous la direction de Philippe Nys directeur de programme au Collège international de philosophie et de Laurence Tardy, professeur à l'École du Louvre en médiation culturelle.

Directrice du musée des Beaux-arts de Bernay, de 2006 à 2011, commissaire d'exposition en 2010 de "Jardins enchanteurs, jardins impressionnistes et post-impressionnistes de l'École de Rouen", dans le cadre du festival Normandie Impressionniste; Delphine Campagnolle est aujourd'hui responsable du pôle conservation du musée national de l'Éducation de Rouen.

Marie-Noël de Gary

Conservateur général honoraire au musée des Arts décoratifs et au musée Nissim de Camondo, Marie-Noël de Gary est entrée au musée des Arts décoratifs de Paris en 1966, où elle a créé en 1974 le département des arts graphiques, riche de dessins d'ornement et de modèles et assuré le

commissariat d'expositions et la publication d'ouvrages et d'articles principalement dans le domaine du dessin et du bijou. Elle a collaboré jusqu'en 1995 aux nombreuses manifestations organisées par le musée tant dans le domaine des arts décoratifs que dans celui de l'art. Nommée en 1995 responsable du musée Nissim de Camondo, elle s'est attachée plus particulièrement à la restauration des espaces de service et de fonctionnement de l'hôtel particulier jusqu'en 2007. Elle a dirigé la publication du livre *Musée Nissim de Camondo, La demeure d'un collectionneur* paru cette même année. Depuis 2007 elle s'intéresse plus particulièrement aux Arts de la table et s'initie au dessin botanique.

Pierre Brunel

Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de lettres, professeur émérite de littérature comparée à l'université de Paris IV-Sorbonne, Pierre Brunel a consacré une partie de ses publications à la relation entre littérature et musique : édition commentée de nouvelles « musicales » de Balzac, Sarrasine, Gambarà, Massimila Doni (Gallimard, 1995), de la vie de Rossini (Gallimard, 1992), ainsi que des volumes composés d'études sur des écrivains et compositeurs (*Les Arpèges composés*, 1997).

Il a fondé aux PUF avec Xavier Darcos la collection « Musique et Musiciens » et il a dirigé plusieurs dictionnaires consacrés aux mythes, le *Dictionnaire de Don Juan* (Robert Laffont, 1999) ou le *Dictionnaire des mythes littéraires* (éditions du Rocher, 2000) et publié de nombreux ouvrages sur Rimbaud, Stendhal ou Claudel.

Émilie Dagneaud

Historienne de formation, Émilie Dagneaud est guide-interprète nationale et guide-conférencière dans le Val de Loire. En poste au château de Villandry depuis 2007, elle est chargée de l'accueil des groupes, de l'élaboration et de la réalisation des visites guidées et des ateliers pédagogiques.

Emmanuelle Garcia

Éditrice et anthropologue, Emmanuelle Garcia se passionne pour la transmission de notions du patrimoine auprès des enfants, faisant le pari que rien n'est trop difficile pour être expliqué.

Après une dizaine d'années dans l'édition de vulgarisation scientifique en sciences humaines, elle a fondé les éditions Mama Josefa en 2009 et développe une ligne de documentaires originaux pour la

jeunesse dans l'optique de renouveler le genre. À la croisée de l'éducation artistique et de l'éducation à l'environnement naturel et culturel, la collection *Tapis Volant* comporte déjà 4 titres (sur les oiseaux de proie, le patrimoine viticole, le rugby et les chasseurs-cueilleurs de la préhistoire) et 4 autres titres sont actuellement en préparation (le patrimoine des jardins, l'univers des tziganes, l'opéra, et le cinéma).

Marie-Eugène Héraud

Architecte d.p.l.g. exerçant en Vendée, il s'oriente vers le monde des parcs et jardins historiques en intégrant le C.E.A.A. « Jardins historiques, patrimoine et paysage » de l'école d'architecture de Versailles en 1996. Depuis, en partenariat avec des paysagistes et des historiens, il participe à de nombreuses études sur des sites ou monuments historiques inscrits ou classés et à des inventaires de jardins.

Il est membre de la commission régionale du patrimoine et des sites de Poitou-Charentes et expert auprès de la commission nationale des monuments historiques, section travaux.

Il est notamment, l'auteur de « Les carrés en île, jardins oubliés de la Renaissance », *La Vendée, côté jardins*, 2007.

Jacqueline Salmon

Photographe, Jacqueline Salmon a étudié les arts plastiques, l'architecture intérieure, et l'histoire contemporaine à la Sorbonne. Depuis 1981 elle réalise une œuvre photographique dont le sujet principal est l'étude des rapports entre philosophie, histoire de l'art et architecture. Elle a obtenu en 1993 le prix de la Villa Médicis hors les murs pour une série alliant portraits et lieux. Elle a réalisé le 1% de la Direction régionale des Affaires Culturelles de Rhône Alpes.

Elle a publié de nombreux livres avec des auteurs tels que Paul Virilio, Jean Louis Schefer, Paul Ardenne, Jean Christophe Bailly, et est présente dans les collections du Centre Georges Pompidou, du Fonds national d'art contemporain, du Musée Carnavalet, et du musée d'art moderne de la ville de Paris.

Sur le thème des jardins, elle a particulièrement travaillé sur les jardins italiens du XVI^e siècle, sur le jardin cubiste de Gabriel Guévrékian à la Villa Noailles à Hyères, et sur le jardin de Méréville peint par Hubert Robert au XVIII^e siècle. Elle est représentée par la galerie Michèle Chomette.

Christian Hochet

Reporter photographe pour le magazine *Rustica hebdo* depuis 1976, il collabore également aux autres titres du groupe. Il a notamment parcouru pendant plusieurs années la France entière à la recherche d'artisans et des vieux métiers de France (1990-2009) pour la revue *Détours en France*. Pour le magazine *Votre maison, votre jardin* il a réalisé des reportages déco ainsi que des reportages sur des grands chefs pour *Cuisine et Terroirs*.

Parallèlement à ses reportages pour la presse, il collabore aux éditions Rustica et a publié de nombreux livres dont une trentaine dans le domaine du jardin (collections Vie en Vert, Sens Pratique et Comment faire) :

Le grand Livre des courges avec Jean-Baptiste Prades et Victor Renaud en 1993 ;

Le grand Livre des légumes oubliés avec Jean-Baptiste et Nicole Prades en 1998 ;

Le grand livre des fruits retrouvés avec Jean-Baptiste Prades et Gilles Lièges en 1999 ;

Idées de charme pour le jardin avec Lucien Cassat-Michel Racine (Prix St Fiacre 2000) ;

Le grand livre des plantes Médicinales avec Erika Laïs en 2008.

Jean-Baptiste Schroeder

Avocat au Barreau de Paris depuis 1993, Jean-Baptiste Schroeder est titulaire d'un DEA de droit économique et social de l'Université de Paris IX-Dauphine et consultant chez UGGC & Associés. Spécialiste du droit d'auteur et du droit des marques, il est formateur au Centre européen de Production de films. Il est, notamment, l'auteur de « Droit sur l'image : la fin d'une parenthèse », *Les Échos*, juin 2004 et de « Droit d'auteur et restauration des jardins », *Polia – Revue de l'art des jardins*, n°3, printemps 2005.