



MILLE ET UN VERSAILLES

LEIBNIZ ET LE MODELE FRANÇAIS DU JARDIN

■ JERRYCK DE RUBERCY ■

L' évolution morphologique du jardin peut être comparée, en une certaine mesure, à celle de tout être organisé. Elle s'exprime dans le cours du temps par les transformations incessantes de formes libres en formes organisées qui, si l'on se transpose dans le domaine esthétique, correspondent pour les premières à un état de nature au sens large et pour les secondes, en Occident après la Renaissance, aux configurations équivalentes au jardin de style classique français auquel André Le Nôtre (1613-1700) a donné une ampleur inégalée. Un de ses grands principes était de réduire toute matière à l'unité en ne laissant subsister, par suppression des détails, que les lignes et les plans que l'œil et l'esprit puissent idéalement suivre et embrasser d'un coup. Par exemple, à Versailles, tout est ramené à un axe principal autour duquel tout s'ordonne : axes secondaires, canaux, bassins, allées et bosquets. Les arbres n'y jouent point le rôle de dispensateurs d'ombre, mais de portants, de décors qui canalisent le regard à l'infini, dans la nature. C'est, historiquement parlant, après ce moment d'extrême emprise qu'a surgi l'inéluctable réaction ou détente sinon relâchement, qui a fait

que les formes revinrent à un certain état de liberté avec ce qu'on appelle le jardin paysager dit « à l'anglaise », devenu omniprésent à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Ainsi est-ce avec d'un côté le jardin à la française ou jardin baroque, tant il est vrai que les dénominations sont indifféremment employées, et de l'autre le jardin de style anglais qu'une histoire bipolaire de l'art des jardins s'est accomplie. Car c'est à eux que remonte le clivage, qui existe encore aujourd'hui au fond de notre pensée, dès qu'on parle jardin, de sorte qu'on a l'habitude – et nous trouvons l'habitude déjà bien établie dans ce qui fut peut-être le plus grand traité des jardins jamais écrit, celui de Christian Cay Lorenz Hirschfeld – d'opposer l'esthétique du jardin formel à la française tel qu'il fut notamment réalisé à Versailles à celle du jardin de libre composition naturelle, comme par exemple à Stourhead. Ce dernier type de jardin ne s'offre-t-il pas comme un prolongement de la nature à l'inverse du premier – lequel répète en miroir la façade du château et impose de rigoureuses symétries aux promeneurs ? L'histoire de l'art des jardins ayant ainsi commencé par un affrontement simpliste de propositions contradictoires, il ne nous resterait plus dès lors qu'à continuer vaillamment la polémique, ne serait-ce qu'avec Chateaubriand, qui écrivait :

« Il n'y eut au retour de l'émigration si pauvre banni qui ne voulût dessiner dans les dix pieds de terre ou de cour qu'il avait retrouvés les tortillons d'un jardin anglais. »

Les choses, cependant, sont peut-être moins simples. En tout cas, c'est à Horst Bredekamp, une sommité allemande de l'histoire de l'art, que revient le mérite de nous les faire voir autrement, en mettant en parallèle les très beaux jardins royaux de Herrenhausen, situés non loin de Hanovre, et ceux de Versailles, tous deux modèles du jardin à la française, au fond desquels il retrouve comme un écho de la pensée de Leibniz à laquelle il a recours pour réinterpréter cette opposition coutumière entre jardins géométrique et paysager. Cela justifie le titre de son petit essai, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles*, texte en réalité d'une conférence dont le sous-titre, « Le jardin à la française, un parcours de la modernité », est explicite (1).

Mais quel rapport avec Gottfried Wilhelm Leibniz ? Dans la vie et l'œuvre du philosophe saxon, la France tient une place particulière et importante. C'est au cours d'un séjour de quatre années

passées à Paris, où il arriva en 1672, en qualité d'ambassadeur en France de l'archevêque de Mayence, qu'il rencontra de grands esprits, notamment Huyghens, et qu'il découvrit – en même temps que Newton sans le savoir – le calcul différentiel, qui fut l'une de ses inventions les plus brillantes. Séjour qui marqua aussi son intérêt pour les jardins puisqu'il put admirer ceux, récemment aménagés, du château de Versailles qui, accessibles à ses recherches, étaient pour lui, au dire d'Horst Bredekamp, « l'exemple d'une conciliation du plaisir, de la sagesse et de l'utilité » et pas principalement « un lieu de représentation de la société de cour ». Nommé par la suite, en 1676, bibliothécaire du duc de Brunswick Johann Friedrich, puis de son frère cadet Ernest Auguste de Hanovre qui lui succéda en 1679, il assista non seulement à la transformation du Grand Jardin géométrique de Herrenhausen que ce dernier engagea avec sa femme, la princesse Sophie, mais y œuvra, semble-t-il, en participant de près ou de loin à son embellissement. Dans sa correspondance, il est en outre mentionné à plusieurs reprises qu'il s'y entretenait avec les visiteurs ou qu'il y rencontrait la princesse Sophie, véritable partenaire spirituelle, avec laquelle il aimait échanger librement des réflexions.

Mais ne le rappelons d'abord que pour mémoire : la conception du jardin à la française était dépendante du plan et de l'implantation des bâtiments. Considéré comme une extension de l'architecture, le jardin devait être admiré depuis l'étage noble. Le dessin devait être régulier et chaque compartiment parfaitement équilibré. Carrés, ovales, volutes ou cercles étaient contraints de se plier au plan d'ensemble. C'est ainsi, écrit Horst Bredekamp, que « les lignes droites et rayonnantes du jardin à la française sont tenues généralement pour les signes imaginaires de l'infini ». Bien sûr, « le modèle inégalé pour cette vision des choses était Versailles », qui fut d'emblée chargé d'une dimension politique, Louis XIV ayant décidé de façonner la nature à l'image de son rayonnement. Enclave de puissance et de jouissance régie par des normes esthétiques, le jardin de Versailles aurait été de la sorte un instrument du pouvoir absolu. Mais Horst Bredekamp dénonce justement cette politisation qui a fait du jardin à la française au XVIII^e siècle « le symbole de l'Ancien Régime » voire du despotisme, lorsque Pierre le Grand, tsar de toutes les Russies, se mit en tête de surpasser Versailles à Saint-Pétersbourg ; et d'ajouter :

« On reprochait à l'ordonnance géométrique d'être l'habit des rois-soleil, et l'univers symbolique de la liberté se déplaça ainsi vers la nature déchaînée »

Or cette opposition repose sur un malentendu à propos du jardin à la française, dont « en aucun cas la géométrie ne renvoie à la revendication hégémonique d'un pouvoir absolu, car les axes centraux ne se prolongent jamais vers l'infini, et débouchent bien davantage sur un point inamovible ».

Afin de prouver ce point essentiel, Horst Bredekamp se sert de deux illustrations : l'une est la vue de Versailles de 1688 exécutée par Pierre Patel qui montre que « le domaine est flanqué de deux chaînes de collines » ; l'autre, « plus claire encore » est une gravure de 1685 « où le secteur du jardin de Versailles est parqué entre les montagnes », ce qui signifie que, si l'axe central se prolonge bel et bien dans le lointain, de toute évidence sa prolongation à l'infini est rendue impossible à cause du relief qui le restreint. Rien ne serait donc plus étranger à l'esprit du jardin géométrique que cet absolutisme, toute ligne et point de fuite aboutissant à un point final géographique et topographique, bref à une « limitation » – « barrière élémentaire qui distingue le Roi-Soleil de Dieu lui-même », le pouvoir du monarque n'étant somme toute effectif que sur ses prérogatives terrestres et temporelles, le reste appartenant à Dieu. De surcroît, si le jardin baroque est effectivement constitué de lignes droites qui convergent vers le souverain, lequel a une vision d'ensemble, le regard ne va pas seulement du haut vers le bas, c'est-à-dire du souverain vers ses sujets ; il est réciproque. Le souverain est donc lui aussi soumis au regard de ses sujets. Ainsi Horst Bredekamp peut-il conclure que .

« Depuis le début, le jardin de Versailles était le médium d'une pratique rigoureuse du jugement et par conséquent aussi de la critique »

Pourtant l'histoire de l'art des jardins qui prit forme à la fin du XVIII^e siècle s'élabora, de façon délibérée ou involontaire, à partir de conceptions politiques « classant le jardin géométrique du côté de l'autorité dépassée de l'absolutisme français et définissant dans le même élan le jardin paysager anglais comme un rapport non hiérarchique entre les hommes et entre les hommes et la nature ».

C'est ainsi qu'« à l'inverse de Versailles, le jardin paysager [...] passait pour le parangon de la libre composition naturelle, qui caractérisait la "liberté d'une vision libérale du monde" ». Or Horst Bredekamp conteste que la liberté donnée à la nature de se déployer sans contrainte dans les parcs paysagers d'Angleterre ait à voir avec le fait que la Constitution anglaise permettait, elle aussi, l'épanouissement des libertés :

« Le jardin paysager anglais apparaît sous cette nouvelle perspective non pas comme le lien entre l'aménagement paysager et le concept de liberté, mais comme l'écran occultant le fait que cette association ait pu être déjà une donnée constitutive du jardin à la française. »

Pour lui, le jardin géométrique baroque est un espace de liberté, puisque à travers la géométrie des formes se déploie dans l'infini des variations d'autres formes aussi diverses qu'innombrables. La clef de cette interprétation est Leibniz, qui un jour débattait avec la princesse Sophie dans le Grand Jardin de Herrenhausen sur ce qui était alors appelé le problème des indiscernables ; et revendiquant la diversité qui, dans le monde naturel tout comme parmi les hommes, fait en sorte que les éléments multiples soient autant d'individus différents les uns des autres, mit un de ses contradicteurs (qui s'appelait Carl August von Alvensleben) au défi de lui trouver deux feuilles qui soient en tout et pour tout identiques. Ce dernier, après avoir longuement cherché, dut s'avouer vaincu, reconnaissant que jusque sur la même branche du même arbre, on ne pouvait trouver deux feuilles qui ne soient pas chacune différente l'une de l'autre. Et du moment que c'est sur la diversité de chacun que se fonde cette liberté des individus que les normes, dont reçoit sa forme la vie civile en commun de tous avec des droits égaux et des devoirs égaux, ont la charge de garantir et de protéger, voici que le jardin se constitue, du point de vue éthique, comme lieu de la liberté : justement parce qu'en son sein l'ensemble multiple et varié des arbres, des plantes, des fleurs et des ornements sculptés, hydrauliques et architecturaux se trouve confirmé par l'activité qui donne forme, laquelle, sans réduire la singularité distincte de chaque élément multiple mais au contraire en l'exaltant, harmonise les individualités nombreuses et variées dont se compose l'ensemble multiple, dans l'unité de la forme totale. C'est donc à partir de ce principe philo-

sophique fondamental, à savoir le principe des indiscernables, que Horst Bredekamp peut conclure que tout laisse à penser que Leibniz « ne voyait pas le jardin géométrique comme antinaturel ». En effet, au nom du principe d'indiscernabilité, la géométrie par le détail des variations d'une feuille, disons d'un buisson, assure par sa géométrie la continuité et la cohésion. Ce principe d'imbrication infinie se retrouve aussi bien à Herrenhausen qu'à Versailles : l'infini se trouvant enclos dans un modèle fini par le jardin, qui en « représente finiment l'infinité ». La géométrie des formes n'est qu'un correctif au dérèglement d'une nature que l'homme se doit d'apprivoiser, une harmonie que l'on doit s'efforcer d'atteindre. Cette harmonie qui, selon Leibniz, est préétablie et qu'il explique dans sa *Monadologie* (1714).

« C'est justement dans le jardin géométrique que Leibniz reconnut l'individualité de tout être et avec elle le principe de la liberté dans sa forme intérieure. »

Ce que, plus tard, les commentateurs et spécialistes crurent pourtant reconnaître dans le jardin paysager.

Précisément, Horst Bredekamp accuse ces derniers de s'être enfermés dans « le postulat selon lequel le jardin à la française était exclusif et le jardin paysager était au contraire ouvert et libre ». Mais, là encore, la forme du jardin géométrique n'est pas du tout la marque d'une fermeture, d'un repli sur soi ; elle est même la condition de son ouverture, et notamment de son ouverture au public. Ce qu'il explique, c'est que « si l'accessibilité du public est un principe démocratique, alors le jardin à la française était dès son origine, à l'inverse du jardin paysager, un espace démocratique ». Il n'en veut pour preuve que le cas exemplaire de Versailles, dont le jardin était ouvert dès ses débuts à tout sujet, non moins que celui d'Herrenhausen qui, après la guerre de Sept Ans, le fut également sans restriction. Peut-être même est-ce bien cela, comme le pense Horst Bredekamp, qui « renforça Leibniz dans cette hypothèse selon laquelle le jardin à la française est un moment d'expression de la liberté que toute monade éprouve dans son développement intérieur ».

En outre, contrairement au jardin à l'anglaise, les gens y circulent selon des tracés rectilignes sans d'autre obstacle que les personnes que l'on peut y croiser. Il faut même dire que c'est aux

chemins courbes qu'il convient d'associer l'artificialité et aux chemins droits la nature. Selon, en effet, quelque auteur anonyme des *Annales de l'art du jardin* publiées à l'époque de Leibniz, que nous résume Horst Bredekamp :

« La ligne courbe serait la ligne de la volonté, de la torsion et de la contrainte, car elle imposerait aux promeneurs de se tourner et de se retourner. De plus, elle nécessiterait plus d'espace pour se déployer et l'usager perdrait d'autant plus de temps pour découvrir le jardin. Bien sûr elle aurait l'avantage de favoriser la variabilité, de sorte qu'elle aussi devrait être appliquée au jardin, mais incontestablement il s'agit bien là de ligne de l'art et non de la nature. »

De la même manière, ce même auteur rappelle qu'avant les Français, les Grecs et les Romains, pour autant que nous puissions en juger d'après les rares descriptions de leurs jardins qui nous sont parvenues, privilégiaient les lignes droites.

Maintenant, s'il est bien entendu que Goethe a écrit son roman *les Affinités électives* (1809) en liant l'histoire d'un amour contrarié à ses souvenirs du jardin paysager de Wörlitz qu'il admirait « comme l'utopie d'une Arcadie libérée de toute domination », en revanche, dans son journal, il a noté :

« Éloge des anciens jardins à la française, en tout cas pour les plus grands châteaux : les larges tonnelles, berceaux, quinconces permettent à une société nombreuse de se développer et de se réunir, tandis que dans nos jardins anglais, que j'aimerais qualifier de divertissements naturels, partout l'on se heurte, l'on est freiné et l'on se perd. »

Ce qui revient à dire qu'il est beaucoup plus facile dans un jardin à la française d'éviter ceux que l'on ne veut tout simplement pas croiser. Fort d'une telle référence, Horst Bredekamp en déduit en bonne logique que, lorsque Goethe « caractérise le jardin paysager à l'anglaise non comme un espace de liberté mais comme une enceinte qui conduit les flâneurs à se rencontrer par hasard, livrés par le train de leur déplacement et transformés en objets d'une mise en scène de "divertissements naturels" », à vrai dire « il formule par ce seul mot une critique sans appel contre cette rhétorique de la liberté telle qu'elle a culminé dans l'attaque de Shaftesbury contre le jardin à la française ». Attaque d'Anthony Ashley-Cooper, troisième

comte de Shaftesbury (1671-1713) et philosophe dont l'importance fut considérable dans l'Europe du Nord au XVIII^e siècle, que l'on peut percevoir avec la plus grande netteté dans un passage qu'aurait pu citer Horst Bredekamp :

« Ce qui est sauvage nous plaît. Nous y vivons à l'unisson avec la Nature. Elle nous révèle alors ses aspects les plus secrets et nous la contemplons avec plus de ravissement quand elle est vierge et sauvage que dans les labyrinthes artificiels et les déserts contrefaits des palais. »

Ainsi le jardin à l'anglaise s'était-il développé « naturellement », assurait la nouvelle orthodoxie, parce qu'il était sorti de l'état déplorable dans lequel l'art du jardin se trouvait en Europe, surtout en France où il connaissait ses expressions les plus célèbres ; il était naturel à double titre, parce que sa naissance était dans l'ordre des choses, et parce qu'il était prétendument libéré des entraves de l'art. Nul ne percevait cependant que même le paysagisme « naturel » n'était qu'une forme de manipulation de la nature, tout aussi « formelle », en réalité, que le travail d'André Le Nôtre à Versailles, qui y fut appelé en 1661 par Louis XIV, ou de Martin Charbonnier (1655-1720), jardinier français, élève de La Nôtre, que la princesse Sophie fit venir en 1683 à Herrenhausen. Comme son rival baroque, le jardin paysager est le produit d'une transformation intensive de la nature et ne fait pas moins violence à la nature que lui.

Alors où et de qui avons-nous donc appris que le jardin français formel et le jardin paysager à l'anglaise s'opposaient irréductiblement ? En réalité, une logique admirable, mais butée, a sous-tendu une opposition historique entre le formel ou régulier et l'informel ou irrégulier, avec un préjugé implicite contre le premier, victime d'une idéologie qui l'a identifié avec la France et l'absolutisme, de sorte qu'une nette tendance à dévaloriser et discréditer tout ce qui rappelait la régularité s'est fait jour dans tout panorama historique. Ce qui permet à Horst Bredekamp de « se demander si aujourd'hui, entre le jardin à la française et le jardin paysager, cette opposition qui a abondamment nourri l'histoire des jardins existe vraiment, ou s'il ne s'agit pas ici de deux variantes d'une même vision du monde, dont la différence ne serait que superficielle ». Notons qu'un théoricien des jardins comme le juriste et historien d'art Friedrich Basilius von Ramdohr (1757-1822), dans sa théorie des beaux-arts du jardin

publiée en 1792 à Hanovre, va jusqu'à ignorer cet antagonisme entre le jardin composé à la française et le jardin paysager – antagonisme si cher à beaucoup, qui est d'ailleurs aujourd'hui en perte de vitesse après que de récents travaux sur l'histoire des jardins ont justement observé qu'il trouvait peu d'échos dans les sources historiques.

L'hypothèse d'Horst Bredekamp est de soutenir que « les principes attribués au jardin paysager étaient déjà actifs dans le jardin géométrique » tandis que l'histoire et la critique de l'art des jardins est encore enfermée de nos jours dans l'idée que le jardin paysager joue « le rôle singulier de lien entre liberté, individualité et naturel ». C'est pourquoi il était urgent qu'il jette un éclairage nouveau sur ce problème en démontrant que « toutes ces catégories étaient posées dans la forme du jardin géométrique », dans la mesure où les jardins d'Herrenhausen et de Versailles déployaient « de façon paradigmatique le lien entre naturalité, liberté et géométrie » que Leibniz en son temps avait su y percevoir. Cette interprétation suppose évidemment que toute nouvelle histoire de l'art des jardins devra désormais découler de l'abandon des présupposés de l'ancienne historiographie opposant le modèle « naturel » ou « pittoresque » au modèle « formel ».

Enfin, une autre chose rattache encore le splendide Grand Jardin d'Herrenhausen à celui de Versailles. C'est Horst Bredekamp qui nous la donne à voir dans le dessin exécuté par l'atelier de Le Brun vers 1674 (Paris, musée du Louvre) pour servir de projet au premier parterre d'eau, où, vues depuis le premier étage du château, les lignes fluides des effets d'eau, lances, gerbes et berceaux, associent leurs courbes variées aux contours en volutes des bassins qu'encadrent les figures verticales de vingt-quatre statues réparties en six thèmes de quatre statues chacun : les quatre éléments (l'air, le feu, la terre et l'eau), les quatre saisons, les quatre heures du jour, les quatre parties du monde (l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique), les quatre tempéraments de l'homme (sanguin, colérique, mélancolique et flegmatique) et les quatre genres poétiques (lyrique, héroïque, pastoral et satirique). La théorie des correspondances entre les quatre éléments et les tempéraments, à la base de toutes ces relations multiples, ayant été invalidée par Descartes, le principe de cosmologie universelle conçu à Versailles n'y fut pas mené à terme, mais fut accompli à Herrenhausen de sorte que par

son programme largement emprunté au programme inachevé de Versailles, « le parterre du jardin de Herrenhausen se révèle être une réalisation différée de Le Brun », et cela, nous dit Horst Bredekamp, « comme si l'on avait voulu tendre à Louis XIV le miroir des occasions manquées ».

Quant à Leibniz, retiré à Hanovre vers la fin de sa laborieuse existence, le souvenir de la France où il était devenu célèbre lui revint avec assez de fraîcheur et d'insistance pour lui faire exprimer dans une lettre à Louis XIV son désir de terminer ses jours à Paris. Le roi fit répondre « qu'il connaissait tout le mérite de M. Leibniz, qu'il le verrait volontiers à sa cour, et qu'il lui rendrait le séjour aussi agréable qu'il serait avantageux à la France ».

1. Horst Bredekamp, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles. Le jardin à la française, un parcours de la modernité*, traduit de l'allemand par Christian Joschke, Les Presses du réel, 2013.

■ Eryck de Rubercy, essayiste, critique, auteur des *Douze questions à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger* (Univers-Poche, coll. « Agora », 2011), est aussi traducteur d'écrivains et poètes allemands, notamment d'essais sur Hölderlin de Max Kommerell (Aubier, 1989), de poèmes de Stefan George (Fata Morgana, 1981, et 2004, prix Nelly-Sachs), ainsi que de l'œuvre d'August von Platen (*La Différence*, 1993-2002). On lui doit par ailleurs l'édition des *Aperçus sur l'art du jardin paysager* d'Hermann von Pückler-Muskau (Klincksieck, 1998), d'une anthologie intitulée *Des poètes et des arbres* (La Différence, 2005) et la présentation d'œuvres d'Ernst Meister (Éditions du Rocher, 2005), de Gottfried Benn, de Peter Handke (*La Différence*, 2006) et d'Heinrich von Kleist (Éditions du Félin, 2011). Il a récemment publié *la Controverse Wagner* chez Pocket dans la collection « Agora ».