# La fabrique du songe : des jardins anglais à la Gloriette de Buffon.

L'essor des arts décoratifs, engagé dans le sillage du style rocaille, accorde au fer une place nouvelle. En architecture, les artisans serruriers trouvent désormais dans l'apparition des rampes de ferronnerie une occasion extraordinaire de porter au pinacle leur art. Les escaliers, dont les courbes se sont enhardies par les progrès de la stéréotomie, se parent, dès les années 1720, de rampes réalisées en volutes de fonte. Tel est le cas de l'escalier suspendu sur voûte de l'abbaye de Prémontré dans l'Aisne, chef-d'œuvre vraisemblablement réalisé autour de 1730 par l'appareilleur Nicolas Bonhomme.
Le produit de la ferronnerie devient partout l'objet d'une attention plus visible, en façade avec les balcons et garde-corps mais aussi dans les vestibules par le biais des consoles. Il n'est pas jusqu'aux églises même, où le fer parvient, comme à Chartres, à se substituer aux jubés de pierres[1]. Les maîtres-serruriers se considérant volontiers plus artistes qu'artisans, avaient eu le souci dès le XVII$^{e}$ siècle, de promouvoir par le relais de l'estampe leur métier [2]. Ce n'est cependant qu'avec le succès du style rocaille, dont la grammaire est tout à l'ornement, que leurs ambitions se trouvent pleinement satisfaites. Le plus parlant des exemples est sans conteste l'exubérante grille commandée en 1752 pour la place Stanislas de Nancy par le roi de Pologne au ferronnier Jean Lamour (1698-1771), et dont l'extravagance des « buissons de fleurs » retient singulièrement l'attention du dramaturge Victor Hugo (1802-1885).

En 1786, l'art de la ferronnerie possède donc assez de crédit et d'expériences pour se voir proposer la réalisation d'un projet inédit par l'entremise de George-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), intendant du *Jardin du Roy*. Le naturaliste demeuré célèbre en Europe pour la rédaction de son éloquente et monumentale *Histoire Naturelle,* l'est également pour ses expériences en matière de métallurgie. Le savant, autant désireux d'améliorer les procédés de l'industrie que de se livrer à des expériences géologiques, s'est pour cette raison lancé dans la construction d'une forge en Bourgogne. Tout à la fois laboratoire et véritable usine sidérurgique, d'une taille inhabituelle pour l'époque, les grandes forges de Buffon produisent, entre autres, des rampes de ferronneries. Si cette entreprise est bientôt entravée par les méfaits de l'exploitation intense des bois et des déconvenues de nature financières, elle permet néanmoins au naturaliste d'en tirer de fertiles réflexions qu'il met à profit pour son *Supplément à l'Histoire naturelle*.

Soucieux de démontrer de façon spectaculaire les progrès de la sidérurgie accomplis dans sa propre forge, Buffon soumet l'idée de faire construire un petit édifice entièrement en métal dans le jardin du roi. La réalisation d'une architecture de métal constitue dans l'Europe de l'époque, en effet, une tentative presque sans précédent. Les Anglais, en avance dans ce domaine, ont bien entendu fait en 1779 le pari risqué de lancer sur la Severn un pont en fonte, mais l'on ne s'était pas encore aventuré à conjuguer l'audace technique avec les exigences poétiques d'un jardin pittoresque. C'était là tout le parti de la *gloriette de Buffon* dont l'aquarelliste Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822) donne un aperçu dans les vues du jardin du roi qu'il réalise en 1794.

La réalisation du pavillon est confiée à deux proches collaborateurs de l'intendant des jardins ; à charge de l'architecte Edme Verniquet (1727-1804) le dessin, au serrurier Claude-Vincent Mille (1744-1824) celle de le traduire dans la fonte et le cuivre. À la veille de la Révolution, la butte située au nord-est du jardin, accueille ainsi à son sommet un ouvrage évoquant un kiosque, faisant de la France l'un des tout premiers pays d'Europe à disposer d'une telle architecture métallique.

Utilisant vraisemblablement la fonte issue des grandes forges de Buffon, la gloriette est constituée de plusieurs autres métaux parmi lesquels le cuivre, le plomb, l'or, et le bronze. En 1787, le *Guide des*

*amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* décrit l'œuvre de Verniquet et Mille comme « *un kiosque de forme circulaire de treize pieds de diamètre sur environs vingts cinq de haut* » et « *tout en fer et revêtu de cuivre* »[3].

L'apparence générale du kiosque se rattache directement aux exemples introduits en Angleterre par l'architecte William Chambers (1723-1796), d'abord aux jardins de Kew, puis en France par l'intermédiaire, notamment, d'un ouvrage aux accents zélateurs : *A dissertation on oriental gardening* (1772)[4]. Le pavillon de la ménagerie des jardins de kew, visible dans une aquarelle de Thomas Sandby (1723-1798), montre d'évidence l'étroite parenté qu'entretiennent *Gloriette de Buffon* avec son homologue anglais[5]. On y découvre une architecture délicate, presque frêle, nourrie par le souvenir lointain des pagodes et forgée sur l'entrelacs d'un succédané de *tempietto*.

Afin d'élaborer un modèle architectural dévolu aux jardins, et qui résonne sous sa plume comme un véritable programme éthique, Chambers mêle, aux récits de missionnaires jésuites provenant de Chine, ses propres souvenirs de voyages. Cependant, loin de n'être qu'une transposition des jardins de lettrés chinois ou encore qu'une simple fantaisie librement inspirée des architectures chinoises, les jardins anglo-chinois, comme on les qualifie bientôt, comblent en France le goût déjà bien établi dans le public, pour l'exotisme et particulièrement pour ce qui évoque l'Orient.

L'un des tout premier exemple en France d'architecture inspirée de ces jardins anglo-chinois est la spectaculaire *pagode de Chanteloup* (1773), seul vestige aujourd'hui du château de l'ancien ministre d'État Étienne-François de Choiseul (1719-1785). La présence d'un telle structure, dont l'esthétique générale l'éloigne du goût encouragé par les institutions officielles, au cœur du domaine d'un homme si considérable que le duc de Choiseul, permet à lui seul de mesurer la force d'attraction qu'exerce le langage promu en Angleterre par Chambers.

Tout encourageant qu'ait pu être l'exemple de la pagode de Chanteloup, c'est véritablement par l'intermédiaire du commerce de l'estampe, alors en plein essor, que se dissémine en Europe le goût pour ces architectures à la mode. Le français George-Louis Le Rouge (1712-1790) se trouve assez heureusement au croisement de ces deux mondes, que sont l'architecture et l'estampe, pour lui permettre d'assurer la diffusion de cette nouvelle conception des jardins. Architecte, cartographe et graveur, Le Rouge est naturellement disposé à saisir toute l'opportunité qu'il y avait à fournir au public français des recueils d'estampes présentant des vues et plans de jardins anglo-chinois. Il assure non seulement la traduction de l'ouvrage de Chambers en français, mais se lance entre 1770 et 1790 dans le tirage d'un nombre conséquent de vues et plans réunis sous le titre laconique de *Détails des Nouveaux Jardins à la mode*[6].

Ces jardins *à la mode* se distinguent radicalement de ceux que l'on trouvait alors dans les parcs des châteaux et gentilhommières. La nature y est soumise, domestiquée, contrainte dans de rigoureuses perspectives, à l'image des parterres de buis taillés qui en sont le motif le plus populaire. Mais, signe d'un changement dont les racines sont profondes, le jardin *à la française,* construit à l'image des architectures dont ils paraissent être le prolongement, cède bientôt la place, dans le dernier tiers du siècle, à une harmonie savamment orchestrée. Les jardins anglais mettent à l'honneur la nature elle-même, ou plutôt, l'idée que s'en font les contemporains à travers les *Bucoliques* de Virgile, dont ils se délectent. On a généralement vu dans ces jardins anglais une tentative de transposer la campagne telle que dépeinte dans les poésies de Théophraste ou de ses suiveurs latins. Il est encore plus habituel d'y voir la traduction de cette admiration que les anglais manifestent, depuis Richardson (1689-1761) jusqu'à Turner (1775-1851), pour la peinture de paysage de Claude Le Lorrain (1600-1682).

Le bouleversement qui s'opère dans les jardins ne peut cependant s'expliquer uniquement par un intérêt ex-nihilo pour l'Antique et les paysages idylliques de Le Lorrain, lesquels ont tous deux en partage de sublimer la nature par le moyen de la références aux Anciens. Le goût pour l'Antique, comme le sera plus tard la réappropriation de l'esthétique gothique par Ruskin, n'est à bien des égards qu'un épiphénomène ; l'Antique comme le Moyen Âge par-delà leurs apparentes différences, sont avant tout des matériaux rendus disponibles par des circonstances historiques particulières. Des matériaux dans lesquels l'esprit humain puise dans le but d'élaborer une alternative à un réel jugé insatisfaisant.

Il conviendrait donc d'expliquer les raisons qui poussent une frange éduquée du public vers les rivages toujours plus oniriques de l'Arcadie ou ceux d'un Orient fantasmé. Il est troublant de constater, qu'à une époque où s'accomplissent, sous les auspices de la raison, des progrès sans précédent dans les domaines respectifs de la physique, de la mécanique et des sciences naturelles, qu'émerge dans le même temps un si fort engouement pour ce tout ce qui flatte le rêve et la fantaisie. Le paradoxe n'est cependant qu'apparent et nous permet au contraire d'appréhender les raisons pour lesquelles fleurissent, dans les parcs et jardins, des fabriques sur lesquelles pèse intentionnellement la menace perpétuelle d'une végétation sur le point de les engloutir. Un sentiment que l'on cultive devant ces scénographies de verdure fait justement de fréquentes apparitions dans les écrits du temps, au point de devenir un poncif, à l'instar des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : la nostalgie. Il est parfaitement compréhensible qu'en temps de révolution scientifique, où se dévoilent peu à peu les secrets de la nature, se fasse jour une inquiétude dont la nostalgie paraît bien être l'un des symptômes les plus partagés. Ne voit-on pas des propriétaires, allant jusqu'à louer les services d'un homme pour y jouer le rôle d'un ermite, que l'on astreint à ne pas couper, ni ses ongles, ni ses cheveux, afin de réensauvager ses jardins[7] ?

Le passage des jardins français aux jardins anglais, miroir des aspirations de l'homme, relève donc d'un véritable changement de paradigme. Suivant ici le travail du philosophe Pierre Hadot, il convient de se figurer que la révolution scientifique initiée depuis le XVII$^{e}$ siècle tend à envisager la nature à travers le prisme d'une mécanique régie par des lois, dont l'étude promettait aux hommes de s'en rendre maître[8] . Derrière une nature menaçante, mystérieuse, habitée par les muses se découvre, dès lors, une nature désenchantée, à la merci d'une révolution industrielle naissante.

Ce n'est donc probablement pas un hasard si les jardins anglo-chinois apparaissent dans le berceau de la révolution industrielle. Cette tentative de réenchanter la nature peut s'entendre comme la conséquence d'un sentiment d'aliénation que les individus s'efforcent de combler par la sublimation, à l'instar de l'auteur des *Confessions* qui entrevoit dans la nature un substitut à sa propre mère.

Dans cette perspective, l'utilisation du fer pour une gloriette, un matériau qui, chez Virgile renvoie nécessairement à un âge de décadence, peut à raison laisser perplexe, mais incarne pourtant de façon édifiante les contradictions récurrentes entre les aspirations à retrouver cet âge d'or et les moyens concrets mis en œuvre. Ces moyens étant – paradoxalement – le produit de forces nouvelles qui entraînent progressivement la marche du monde vers un bouleversement sans précédent sur le plan historique. C'est cette même contradiction, sorte de malédiction insurmontable, qui poursuit semble-t-il toujours les mouvements artistiques qui font du rejet de la modernité industrielle un véritable programme esthétique. Les préraphaélites, pour s'en tenir à eux, semblent en être les victimes à plus d'un titre, et la faute semble s'insinuer jusqu'au cœur même de leur idéal qui affirme le primat de la perception sur la matérialité. Ces artistes anglais qui, dans le sillage de Ruskin (1819-1900), se réapproprient le gothique pour le dresser, telle une cathédrale polychrome, en regard de leur lugubre modernité industrielle, accordent de fait à la couleur une place capitale. Pourtant, lorsqu'ils montrent un intérêt pour les questions techniques, en prescrivant pour des raisons idéologiques l'utilisation de pigments traditionnels plutôt qu'industriels, les analyses montrent que ces mystiques cédaient bien

souvent à la tentation trop forte des couleurs vives et stables que leur offrait la chimie moderne.

**Notes et références**

1. Nous pensons bien entendu au jubé réalisé par Joseph Pérez et Louis Prieur, installé dans la cathédrale de Chartres en 1769. ↑
2. Jason Nguyen, « La représentation de la technique en France sous l'Ancien régime », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 32 | 2016, 21-35. ↑
3. L.-V., Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs a Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*. T2, Paris, chez Hardouin & Gattey, 1787, pp? 180-181. ↑
4. Sir William Chambers, *A dissertation on Oriental gardening*, London, 1772. ↑
5. Thomas Sandby (1721-1798), *View of the Ménagerie at Kew*, *Leaf* 40 *in* William Chambers album of drawings, « Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings of Kew » (25.19). Conservée au Metropolitan Museum of New-York. ↑
6. Georges Louis Le Rouge, *Jardins anglo-chinois à la mode*, Le Rouge, Paris, 1776-1788. Publié en 21 cahiers. ↑
7. Julien Cendres et Chloé Radiguet, *Le Désert de Retz, paysage choisi*, Stock, Paris, 1997 ↑
8. Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004. On consultera profitablement l'ouvrage bien connu de Thomas Keith. Keith Thomas, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne*, Gallimard, Paris, 1985. ↑