

Intentions

Posons tout d'abord, de manière quelque peu abrupte sans doute, plusieurs paramètres théoriques. M'appuyant sur un diagnostic, générique, d'André Chastel portant sur la Renaissance, je considérerai le jardin de la villa d'Este comme incarnant au plus haut point une beauté moderne incarnée dans un lieu, la spatialisation d'une intelligence créée au sein d'un monde en crise ¹. Plus exactement et très précisément, comme on essaiera de le montrer ici, son *dispositif* spatial, esthétique et conceptuel met en scène et en jeu, de manière centrale, un monde *qui bascule sur son axe*, engendrant une expérience émotionnelle de l'espace *in situ* spécifique, irréductible à tout autre dimension esthétique, poétique, picturale, musicale, filmique..., tous médiums suscités par le thème du jardin, particulièrement celui de la villa d'Este. Son jardin est, dans un sens rhétorique profond, un lieu de mémoire, une « image agissante » ² qui acquiert le statut d'une *Pathosformel* ³ en exhumant, littéralement et fabuleusement, de manière centrale et fondatrice pour tout l'imaginaire occidental à venir, la figure de la villa d'Hadrien ⁴. Par ailleurs, la villa d'Este cristallise un moment de basculement, ici maintenu - « main-tenu » -, fermement dans la main de son double créateur, le cardinal Hyppolite II d'Este et l'architecte Pirro Ligorio. Parmi les multiples emblèmes disséminés dans l'ensemble du site, celui de l'aigle - blason de la famille des Este, présent partout dans la villa -, en est l'expression la plus évidente, avec ses griffes enserrant un globe terrestre. D'un point de vue mytho-philosophique, une tension - tout autant herculéenne qu'héraclitéenne - apparaît ainsi entre la mémoire de plusieurs mondes et leur emportement

¹ André Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance (1968-1969)*, Genève, Skira, 1989, p. 68: « La face mythique de la Renaissance - non sa face de crise -, permet de poser comme une sorte de loi générale de l'époque, le lien entre l'énergie intellectuelle et le 'spatial'. L'effort à accomplir pour représenter un phénomène, et donc le traduire en termes d'espace, est un moyen de le rendre intelligible et, à la limite, le passage par la représentation visuelle devient pratiquement une condition d'intelligibilité. Il n'y a pas seulement, dans ce type de représentations, une cohérence qui satisfait profondément l'esprit; mais une manipulation des formes, qui leur assure un caractère mesurable, ordonné, et d'où naît une superbe assurance. En poussant le règne de la géométrie aussi loin que possible, on découvre la satisfaction esthétique, qui soulève et exalte la conscience du réel. Aussi l'exploration des formes dans l'espace et de leurs propriétés sera ou pourra devenir, au cours des siècles, comme la condition de la 'beauté moderne' ».

² Voir la *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, III, 37, p. 122. Une image agissante est une image-action qui n'est ni muette ni floue. Elle doit être ou très belle ou très laide, impressionnant ainsi la mémoire qui pourra garder vivant en soi la force agissante de l'image. Ce passage intervient après un développement sur l'action oratoire (*pronuntiatio*) et ses deux principaux éléments, la qualité de la voix (*vocis figuram*) d'une part, le mouvement du corps d'autre part (*corporis motum*). La conclusion de ce passage indique que « bien dire le discours a pour effet que les paroles semblent venir du cœur ». L'art de la mémoire dont c'est ici le premier développement consiste à développer cet organe du cœur qui va permettre à un discours d'être animé. L'ensemble de ces éléments est au cœur de la villa d'Este, le mouvement du corps étant ici appelé et happé par les sons et les musiques provoqués par les mises en forme de l'eau, élément métaphorique et symbolique du combat de la mémoire et de l'oubli.

³ Sur Aby Warburg et la *Pathosformel*, voir notamment Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1998. Sur le célèbre atlas d'images de mémoire composé par Warburg, voir Italo Spinelli et Roberto Venuti eds., *Mnemosyne : l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Siena, 1998. Voir aussi l'article de Kurt W. Forster, « Aby Warburg : His Study of Ritual and Art on Two Continents », *October 77*, MIT Press, Summer 1996, p. 5-24. Et, bien entendu, les travaux de G. Didi-Huberman.

⁴ Voir en particulier Marie-Louise Madonna, « L'héritage de la Villa d'Hadrien : les villas de Pirro Ligorio », dans *Tradition et modernité d'un paysage culturel. La Villa d'Hadrien*, actes du colloque tenu à Paris en novembre 1999, Paris, 2002.

dans les eaux, celles du déluge comme celles de l'oubli⁵. Avec la mise en scène de l'eau, le principe conducteur des jardins de la villa devient alors une métamorphose des formes qui relève d'une *réversibilité* opératoire *en n'importe quel point* de son dispositif spatial, comme on le pointera çà et là, à l'aide de quelques exemples. Pour qu'une telle réversibilité - proprement vertigineuse - puisse se produire avec une telle efficacité, *in visu, in situ* et *in actu*, dans l'expérience de l'espace et comme modèle opératoire dans le temps, il faut qu'il y ait une sorte de *chiffre*, chiffre secret autant que secret manifeste, ici manifesté avec éclat, splendeur, excès. Nous prenons ici « chiffre » en trois sens : d'abord au sens commun de « clé d'un cryptogramme », ensuite au sens où Karl Jaspers a adopté et interprété le terme pour désigner la façon dont une transcendance apparaît dans l'immanence selon une expérience métaphysique que la pensée objective ne peut s'incorporer, donc comme *expression* de cette transcendance, ce qui conduit au troisième sens du chiffre comme « instrument d'élucidation philosophique », autrement dit au sens - non magique - de décryptage, de déchiffrement, référé à un *acte* d'interprétation et l'engagement d'un interprète. C'est à la recherche et à la (re)construction du lieu de fabrication de la phénoménalisation de ce chiffre que le *story board* proposé ci-après - très sélectif, précisons-le, étant donné la polysémie surabondante des multiples signes cristallisés dans ce lieu -, invite le lecteur. Manipulable à la manière des pièces d'un puzzle, un *story board* consiste, dans le domaine de l'écriture cinématographique, en la visualisation schématique d'un scénario et de ses situations, dans chacun de leurs moments ainsi que dans leur succession narrative. Cette formule du *story board* est expérimentée dans la perspective d'un montage de représentations, de nature et de statut différents, tout autant que dans la construction d'une séquence que l'on a voulu ici, sinon exemplaire, du moins significative dans ses intervalles, bonds et sauts, l'ensemble visant à produire un ou plusieurs rythmes propres à l'historicité de ce lieu.

La fresque de Gerolamo Muziano

Réalisée sur l'un des murs de la villa, alors que le chantier n'était pas encore terminé, cette fresque est une vue de profil de l'ensemble du site. Au centre, un arbre dédié à Jupiter marque symboliquement la construction de l'image qu'il divise en deux parties distinctes : une surface plane et un plan fortement incliné, sur la gauche de l'image, offert au regard comme une sorte d'écritoire. La base de l'arbre se situe au point où le plan horizontal du jardin se redresse dans le plan oblique ou, pour le dire autrement, au point où le plan oblique coupe le plan horizontal dans une profondeur encore insoupçonnée. Dressé dans le ciel comme l'axe d'un nouveau monde, l'arbre est signe que se produit là un événement fondateur, une inflexion. Une troisième partie est constituée par le ciel - où l'on distingue des oiseaux - et un horizon lointain. Tous les éléments du dispositif spatial du jardin sont là présents, comme en attente, l'attente que quelque chose arrive... un événement, voire un avènement.

La fresque est dessinée depuis le flanc intérieur de la colline à laquelle s'adosse le plateau du jardin, sa face oblique et le bâtiment qui domine l'ensemble, comme une coupe.

⁵ Pour un panorama de l'histoire culturelle du thème de l'oubli dans la culture occidentale, voir Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli* (1997), traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Fayard, 1999. En ce qui concerne spécifiquement les relations de cette question avec l'art des jardins et la métaphore de l'eau, présente, de manière centrale, chez Platon dans le *Phèdre*, nous nous permettons de renvoyer à notre contribution « La plaine de vérité », dans *Le jardin, art et lieu de mémoire*, sous la direction de Monique Mosser et Philippe Nys, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1995, repris dans Philippe Nys, *Le Jardin exploré. Une herméneutique du lieu, volume I*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1999, chapitre II. En ce qui concerne les rapports entre les eaux et les terrasses, centrales dans le dispositif esthétique de la villa d'Este, nous renvoyons à Philippe Nys, « Terrasses, les mille plateaux du paysage », dans la revue *Compar(a)isons*, numéro III d'une série consacrée au paysage, publiée sous la direction de Michael Jakob, Berne, Peter Lang, 2000, pp. 5-33.

Un point de vue représenté depuis l'arrivée par la route basse venant de Rome, donc dans l'autre sens, aurait fait buter le regard sur le plein de la colline, non sur le vide d'un horizon ouvert vers le paysage, rendant ainsi impossible une perspective tout à la fois géographique et symbolique sur l'un des sens du projet. Le choix de ce point de vue fait en effet porter le regard vers Rome, à l'ouest, donc vers le soleil couchant, ces deux horizons se confondant avec le point de fuite de la fresque. La construction de la fresque rend possible une manipulation, un jeu de l'esprit, un jeu sur et avec les sens, certains points de vue de la villa *in situ* offrant également une telle jouissance spectaculaire. Si l'on ne connaît pas l'orientation du site ou, plus subtilement, si l'on en suspend volontairement la géographie objective, plus encore, si l'on abandonne son attention à la puissance magique et flottante, ambiguë, d'une rêverie éveillée par le lieu, l'on peut imaginer que la lumière venant frapper la face dressée obliquement est celle d'un soleil qui se lève sur une nouvelle création, non celle d'un soleil qui se couche sur Rome. Les signes semblent alors pouvoir s'inverser et tourner dans l'air du soir, comme la promesse d'une aube nouvelle : ce n'est plus Rome qui domine le monde, c'est le cardinal qui semble dominer Rome en attirant à lui toute la force conquérante de la ville éternelle.

Dès leur édification - et ce sera pour ne plus s'arrêter - , les jardins de la villa d'Este engendrèrent une *aura* sans pareille, aussi bien en aval de l'histoire ⁶ qu'en amont, engendrant ainsi l'idée d'une réécriture perpétuelle de l'histoire à partir du moment présent. Les puissances conjuguées de ces récits et fabulations provoquèrent un appel ininterrompu au cours des siècles et construisirent ainsi la réputation, le « re-nom », du site, par le dessin et par le texte, par d'autres médiums ensuite, en une cascade d'échos semblant se parler et répondre au-delà des siècles. C'est ainsi que dans un court-circuit temporel fantasmatique mais puissamment heuristique, la gravure des jardins suspendus de Babylone dessinés par Anathasius Kircher (1602-1680) s'inspirent directement de la villa d'Este, collage où l'on voit s'exercer à nu l'action rétrospective, librement interprétative, de la *Pathosformel* de la villa d'Este. On remarquera l'étagement bien ordonné des différentes terrasses et de leurs soutènements mais aussi une absence remarquable, celle de l'axe central divisant, de haut en bas, le jardin en deux parties. Savant extrêmement prolifique et polyvalent, Anathasius Kircher a écrit l'un des plus importants traités de musique, publié à Rome en 1650, permettant de comprendre la musique italienne et allemande du XVII^e siècle, ainsi qu'un *Nouveau traité de l'énergie phonique (Phonurgia Nova)*, publié à Kempten, en 1673. Ces textes permettent non seulement une interprétation mystique et métaphysique des « jeux d'eau » de la villa, notamment ceux de l'orgue hydraulique qui était situé dans la fontaine du déluge, également appelée fontaine de l'orgue, ils donnent aussi des indications technologiques extrêmement précises sur les mécanismes et instruments hydrauliques, notamment sur la maîtrise et la création de l'écho. Dans cette perspective, l'aura de la villa n'est donc pas seulement visuelle et spatiale, elle est aussi, et peut-être d'abord, sonore.

Une coupe d'une paysagiste contemporaine, Christine Dalnoky ⁷, permet aussi de distinguer nettement des murs, les arcatures des soutènements ainsi que les trois à quatre plateaux qui se surmontent les uns les autres comme les gradins d'un grand amphithéâtre. Contrairement à la fresque de Muziano, au dessin de Kircher et comme on le verra, à la gravure de Dupérac, il ne s'agit pas d'une vue à vol d'oiseau. Cette coupe est dessinée depuis un point de vue horizontal simulant ainsi le point de vue d'un promeneur arrivant à pied sur le

⁶ Pour une première approche de l'histoire de la réception de la villa en aval, dans différents médiums (Liszt pour la musique), les textes et discours d'éloge (Montaigne), voir le livre de David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, Princeton University Press, 1960, chapitre VII, p. 125-137. La dernière étude d'ensemble de la villa est celle de David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, photographs by Alastair Carew-Cox, Londres, Academy Editions, 1996 mais l'auteur n'envisage pas cette perspective.

⁷ Christine Dalnoky, *Eléments de jardins. Voyages en Italie 1986-1988*, Rome, Villa Médicis, 1989, p. 37.

site. Du coup, cette vue fait coup double puisqu'elle permet en même temps de rendre l'abondance du végétal. Les terrasses croulent ici littéralement sous la masse des végétaux, donnant ainsi à voir qu'il s'agit bien de jardins suspendus, créés et maintenus artificiellement au-dessus de terrasses mais rendues invisibles. Cette masse végétale correspond à l'impression de ruissellement sonore et visuel qui envahit l'ensemble des perceptions du promeneur lorsque son pas le conduit à franchir le seuil du dispositif : le visiteur oublie ou plutôt ne se rend pas ou plus compte qu'il marche sur un « sol » complètement artificiel, conquis de toutes pièces sur le vide. Il flotte mais il ne le sait pas, pas encore...

Verticalité et attraction céleste

Trois éléments constituent les sources historiques directes du projet, son programme iconologique : une description anonyme datant de 1571 décrivant les éléments marquants du jardin, la gravure de Dupérac datant de 1573, accompagnée d'une description des éléments repris dans la gravure. A la différence de la fresque qui reste attachée au lieu, à la différence, *a fortiori*, du lieu lui-même, la gravure de Dupérac est l'élément visuel qui a le plus contribué à la réception et à la diffusion de la villa d'Este en Europe comme modèle de fabrication et de conception d'un jardin. Cette gravure constitue un modèle spatial, global et synthétique, que l'on peut inscrire à l'origine d'une séquence longue des schémas typiques, des proto-types, de l'histoire des jardins de la tradition européenne.⁸ Sa puissance de fondation tient au fait qu'elle est une représentation, une image qui semble immédiatement accessible et compréhensible alors que la description, outre qu'elle est un texte, nécessite, pour être comprise, d'être mise en rapport avec l'image et, plus encore, avec le lieu. La gravure permet - jusqu'à un certain point - d'accéder au lieu en son absence, absence physique et conjoncturelle du visiteur, absence plus radicale du lieu quand celui-ci a disparu ou a été rayé du territoire⁹, non de la carte mentale. L'historien de l'urbanisme Gaston Bardet a fait remarquer que « les croquis de du Pérac *transforment* (je souligne) à tel point les proportions fondamentales de la villa d'Este qu'il ne révéla point les jardins existants mais des jardins *quasi inventés* (je souligne) à la manière des fameuses prisons de Piranèse »¹⁰. En tant que « quasi invention » du site, la gravure est devenue plus puissante que le site lui-même, en « doublant » le site sur son propre terrain. Comment alors déterminer la part d'observation « réelle » du site par les visiteurs qui se succèdent au cours des siècles, et la part de suggestion suscitée par les représentations lorsque l'on accède au site et que l'on en fait l'expérience,

⁸ Voir Lodewijk Baljon, *Designing Parks. An Examination of Contemporary Approaches to Design Landscape Architecture*, Amsterdam, A & NP, 1992, pp. 224-225.

⁹ Donnons ici deux exemples. Le premier est relativement proche de la villa d'Este, historiquement, géographiquement, culturellement parlant, puisqu'il s'agit de l'*Hortus Palatinus*, jardin construit à Heidelberg à partir de 1614, en grande partie détruit par les Français. Ce jardin constitue le frontispice du traité de Salomon de Caus (*Le jardin palatin* (1620), postface de Michel Conan, Editions du Moniteur, 1981) qui marque une date importante dans l'histoire de cet art pour toute l'Europe. Le deuxième exemple est lointain, historiquement et géographiquement, culturellement puisqu'il s'agit de la Chine mais beaucoup plus proche qu'on pourrait le penser, d'un point de vue théorique. Au XII^e siècle, les jardins de l'empereur ont été détruits par ses sujets, furieux de voir des impôts se lever à n'en plus finir pour payer le plaisir fou et ruineux de l'empereur, littéralement « possédé » par sa *furor hortensis*. Cet épisode suscite deux éléments, le premier relève d'une logique radicale et paradoxale, tout à la fois poétique et morale : le seul vrai jardin est celui qui n'existe-pas, le jardin Wuyou mais qui, précisément pour cette raison, a suscité des discours d'éloge et des poèmes célébrant sa beauté incomparable, non terrestre. Le second est « technique » et théorique. Alors que la tradition « purement esthétique » des jardins chinois est beaucoup plus ancienne que la tradition européenne, il faut « attendre » la moitié du XVII^e siècle (1634) pour voir s'écrire un traité de l'art des jardins. Il s'agit du *Yuanye* de Ji Cheng (traduction française, présentation, notes et appareil critique par Che Bing Chu, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1997). Ce retard correspond à la prééminence du jardin-qui-n'existe-pas sur le jardin in situ conçu comme finalité « d'un » art qui utilise paradoxe, tromperie, mise en scène, ironie, affectation.

¹⁰ Gaston Bardet, *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme*, Paris, Sabri, 1951, p. 91.

rejoignant l'expérience propre à tout jardin, et, au-delà, celle de tout haut lieu ? Semblable à une feuille volante, pareille à une image photographique, la gravure transporte la vérité du souvenir en anticipant, de manière prémonitoire, la disparition de l'oeuvre, ici, le possible retour à l'informe, un informe qui a été, (en) un jour, vaincu par une volonté et une force transformatrices incomparables auxquels les contemporains ont immédiatement rendu hommage, ainsi Daniele Barbaro : « Le cardinal d'Este a réalisé des édifices parfaits et magnifiques, et ceci dans différentes parties du monde, au grand émerveillement des hommes (...) ceux, splendides, qu'il a fait élever à Rome et à Tivoli, où la nature, il faut l'admettre, a été dépassée par l'art et par sa grandeur d'âme; car en un instant ont surgi des jardins et ont grandi des forêts, et en une nuit les arbres se sont couverts de fruits très doux; des vallées se sont transformées en collines, et des montagnes rocheuses en lits de fleuves; la pierre a été creusée pour faire passer les eaux, irriguer les terrains arides et alimenter les fontaines, les ruisseaux et des viviers très rares ». ¹¹ Plus et mieux qu'un démiurge (platonicien), le cardinal incarne ainsi, de manière mythique et rhétorique, l'image d'un *cosmoplastès*, d'un fabricant de mondes ¹². Cette figure renvoie à l'architecte, aux artistes et à tous les corps de métier qui ont transformé le site en une merveille incomparable.

Comme on peut s'en rendre compte en regardant attentivement la gravure de Dupérac, la villa d'Este *multiplie* jusqu'au vertige les axes constructifs et les emboîtements composant l'espace du jardin. Celui-ci se transforme en labyrinthe, rendu d'autant plus intense et efficace par la croissance des végétaux qui masquent mises en scène et tableaux d'ensemble, voire même certaines vues, par exemple sur la fontaine des dragons ou la fontaine construite par le Bernin entre 1660 et 1661. De constants effets de surprise, des tournants révélateurs, sont donc produits, précédés, mieux encore, enveloppés d'échos sonores. Car le son anticipe et excite, sans les dévoiler, en réservant leur effet jusqu'au dernier moment, des découvertes visuelles, noyées sous les eaux. Sont seulement privilégiés ici l'axe vertical central et les différentes stations que le promeneur est amené à franchir quand il parcourt cet axe de bas en haut. On a longuement discuté le point de savoir quelle était la véritable entrée du jardin : était-ce l'entrée basse qui fait traverser le jardin pour accéder ensuite au bâtiment ou était-ce l'entrée haute débouchant d'abord sur une cour intérieure du bâtiment et ensuite seulement sur le jardin ? Dans ce cas, le visiteur découvre d'un seul coup d'oeil et d'en haut l'ensemble des jardins comme si l'on se trouvait directement à la place et dans la position du maître des lieux. Hypothèse vraisemblable sans doute qui peut témoigner de la magnificence et de la prodigalité du cardinal offrant un spectacle total extraordinaire à ses visiteurs, précipités ensuite dans les eaux de l'oubli, comme une pierre qui roule dans le fleuve du temps, jusqu'à l'engloutissement final, dans les eaux infernales de la fontaine de Neptune (non construite). L'entrée par le point bas est tout aussi vraisemblable, elle force le promeneur à gravir la

¹¹ Daniele Barbaro, dédicace à Hyppolite II d'Este, 1567, deuxième édition du *De Architectura* de Vitruve.

¹² Du point de vue politique et technologique, l'image du *cosmoplastès* doit être mise en rapport avec une lettre d'un grand propriétaire terrien, Alvise Cornaro, qui nomme et masque tout à la fois ses intérêts économiques sous un discours mythologique et religieux utilisant l'image, chargée de rhétorique, du dieu créateur. Pour le rôle de Cornaro, voir le livre, ancien mais toujours pertinent, de Reinhard Bentmann et Michaël Müller, *La villa, architecture de domination*, traduit de l'allemand, Liège, Mardaga, 1975. D'un point de vue philosophique, la dédicace de Barbaro doit être mise en rapport avec la définition de l'homme de Pic de la Mirandole dans le *De hominis dignitate* (1486), *De la dignité de l'homme*, traduit du latin et présenté par Yves Hersant, Paris, Editions de l'Eclat, 1993, p. 5 et sq., qui fait elle-même directement référence à celle de Philon d'Alexandrie dans le *De Plantatione*, introduction, traduction et notes de Jean Pouilloux, Paris, Editions du Cerf, 1963, 3, pp. 23-25, où Philon invente le néologisme du *cosmoplastès*. Pour une première mise en perspective de cette figure du *cosmoplastès*, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Ethik und Asthetik des Gartens » paru dans *Kunstforum International*, bd. 145 - mai-juni 1999, « Künstler als Gärtner », pp. 71-85, texte accompagné de micro-photographies de Eva-Maria Schön, *Innere Gärten-Plankton* (1995 et 1997/1998).

raideur de la pente et à s'élever, comme par degrés, le long d'une échelle de l'être ¹³ jusqu'à un point haut de délivrance et d'envol. Ce parcours de l'axe - s'il est suivi dans sa rectitude, sans que l'on ne dévie de sa route - est une initiation, de type néoplatonicienne et magique ¹⁴, ou une ascèse, de type chrétien ¹⁵. Au-delà du choix de l'entrée s'applique ici comme ailleurs l'opérativité du dispositif spatial machiné par Pirro Ligorio, la mise en scène et en sens d'un jeu du monde, la totale réversibilité de la conception d'ensemble. Tout point du dispositif est un Janus, ou le point gris de Paul Klee, « ce point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt » ¹⁶.

Une manipulation de la gravure de Dupérac ouvre un espace dégagé, céleste, qui permet de voir se loger la villa et ses jardins sous le cône visuel formé par les axes de la gravure. Le point de fuite de la construction de l'image se situe très exactement dans l'axe vertical, ascensionnel, du jardin. Le point de vue de la villa est donc situé en un point de survol absolu, au point de vue divin, inaccessible aux humains, sinon comme transcendance. La construction de l'image révèle donc aussi que le monde terrestre, les actes et les pensées des hommes, leurs destins sont conduits, sinon dirigés, par et sous un œil unique et supérieur, transcendant. Malgré l'aspect fantasque, voire fantastique, du projet, le cardinal reste catholique, *tout* le sens de la villa conduisant, littéralement, au ciel. Plusieurs moments scandent en effet l'ascension du promeneur, tout d'abord l'entrée par un canal optique conçu pour être sombre et créer un contraste violent non seulement avec la lumière extérieure mais, plus encore, avec la lumière laiteuse et blanche des eaux jaillissant des différentes fontaines. Un deuxième moment clé du parcours s'offre au moment où le promeneur arrive à la fontaine des dragons qu'un double escalier - d'inspiration espagnole - contourne entièrement. C'est la seule fois où le regard et le mouvement du corps pourront envelopper et dominer un groupe de statues, aujourd'hui fortement mutilé et rendu illisible par l'absence d'un Hercule assommant les dragons qui interdisent l'entrée dans le jardin des Hespérides, expression mythologique du « paradis » pour la Grèce archaïque et la Grèce classique. ¹⁷ La montée de l'escalier invite ou plutôt force quasiment le regard à se retourner, une première fois, vers le chemin parcouru, annonçant et préparant ainsi les retournements suivants, supérieurs, jusqu'au point de vue de survol « absolu », acquis depuis la terrasse haute dominant et surplombant la totalité du paysage de la riche campagne romaine s'étendant au pied de la colline de Tivoli.

La captation des eaux

Le chantier démarre avec un premier acte inaugural : le creusement d'un canal de plus de 600 mètres de long. Celui-ci permet de capter et de maîtriser toutes les forces des eaux vives de l'Aniene dont il rend ainsi possibles les multiples métamorphoses et les formes par l'utilisation de la seule force gravitationnelle, renversant ce qui chute et tombe en jaillissement perpétuel. Enterrée et devenue souterraine, cette conduite se rend invisible, elle s'efface et dissimule en art caché l'art « mécanique » qui métamorphose la *physis* de l'élément eau, de la goutte à l'orgue hydraulique en passant par les tourbillons, cascades, jets

¹³ Voir le livre, classique et souvent cité, de Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1936 et 1964.

¹⁴ Voir I.P. Couliano, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Idées et Recherches/Flammarion, 1984.

¹⁵ Voir sur ce point Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Idées et Recherches/Flammarion, 1997.

¹⁶ Paul Klee, *Théorie l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 56. Gilles Deleuze a commenté ce point dans *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, notamment p. 416 et sq., en faisant appel à la figure de l'artisan cosmique, autrement dit, de notre point de vue, celle du *cosmoplastès*.

¹⁷ Voir, par exemple, Alain Ballabriga, *Le soleil et le tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1986.

de toutes sortes, doux ruissellements et chutes grondantes. C'est en appliquant les traités de Héron d'Alexandrie utilisés dans les jardins romains de l'Antiquité et qu'il connaît parfaitement que Pirro Logorio - architecte, antiquaire, artiste, érudit - se fait ici maître hydraulicien, créateur d'automates et de surprises aquatiques plaisantes.¹⁸

Le site originel de la ville de Rome - dont Pirro Ligorio dessinera la *forma urbis* - peut être mis en parallèle avec le site et le projet de la villa d'Este. Comme le Tibre, l'Anione serpente à travers le paysage. De la même manière que la splendeur de Rome et de ses fontaines sera rendue possible par la maîtrise cadastrale et technique de tout un territoire, de même, tout se passe comme si la villa d'Este était une petite Rome, mais dans la fulgurance d'une explosion, non dans le temps long d'une histoire.

L'analyse cadastrale contemporaine du territoire proche de Rome permet de voir très distinctement une séquence spatiale et historique profonde, la transformation d'une *chora*¹⁹ : Tibur, la Rome antique et ses jardins qui se développent essentiellement du Ier siècle avant J.C au Ier siècle après J.C., la villa d'Hadrien et la villa d'Este, toutes deux à Tivoli²⁰. A

¹⁸ Sur Héron (III-Ier siècle avant J.-C. selon les exégètes), voir Th. Henri-Martin, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Héron d'Alexandrie*, mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions, Paris, Imprimerie Nationale, 1864. Les *Pneumatiques*, notamment, ont été traduits aux XVIe et XVIIe siècles, par Valla qui traduit des fragments dès 1501 et Gian-Battista Aleotti, à Ferrare, en 1589. Le traité de Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes* (Francfort, J. Norton, 1615) s'inscrit dans cette perspective.

¹⁹ *Chôra* est un terme grec désignant d'abord une contrée, une région, d'un point de vue géographique ou géoclimatique. Hippocrate l'utilise dans son traité *Des airs, des eaux, du lieu* par opposition à *gè*, la terre, vue comme sol, comme une réalité géologique (sur ce point, je me permets de renvoyer à Philippe Nys, « A propos d'un traité d'Hippocrate », dans *Le Sens du lieu*, sous la direction de Ph. Nys, Ch. Younès et M. Mangematin, Bruxelles, Recueil/Ousia, 1996, p. 385-434). Les choses se corsent dès lors que Platon s'empare du mot pour désigner, dans le *Timée*, le « lieu » énigmatique mais nécessaire, de l'accouplement des deux principes, mâle et femelle, engendrant un troisième terme. *Khôra* peut donc se traduire par « réceptacle », « matrice », « Space » ou encore matériau (Brisson) qui correspond au terme aristotélicien de *hulè*, matière mais qui se différencie de *topos*, lieu, place, « Place ». Platon ajoute ceci : la *chôra* étant un élément fondamentalement hybride - ni intelligible, ni sensible -, sa saisie, sa captation, sa compréhension ne peuvent s'opérer que dans un état analogue à celui du rêve. Ce passage du *Timée* a donc fait rêver, longuement et continûment, en donnant naissance à de très nombreuses études philologiques et spéculations métaphysiques qu'il faut rattacher au sujet et aux enjeux du *Timée* : la question du « lieu » d'engendrement du monde, du cosmos. Le thème et le terme de *chôra* ont été réactivés dans le champ de la philosophie et dans celui de la théorie architecturale (Eisenman ou Tschumi) grâce à l'efficace d'un petit texte de Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993 (1ère version en 1987 dans *Poikilia, Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, Editions de l'EHESS) où il prend certaines distances par rapport à l'interprétation de Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Klincksieck, 1974 qui a par ailleurs donné une nouvelle traduction du *Timée* dialoguant avec l'ancienne traduction d'Albert Rivaud, parue en 1925. Par le biais de la traduction des textes de Derrida au Japon, la question de la *khôra* a rencontré les méditations de Watsuji Tetsuro (*Fudo*, 1929, révisé en 1931 et complété en 1935) et, surtout, de Nishida Kitarô (*The logic of topos and the religious world view* (1945), *The Eastern Buddhist*, 19, n°2 et 20, n°1.), ces spéculations étant aujourd'hui reprises par une série de commentateurs de Nishida (pour une mise au point de ces débats, voir les deux volumes *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, sous la direction de Augustin Berque, Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, 2000). Dans la mesure où notre propre perspective vise la construction d'une herméneutique des lieux de l'habiter, des lieux à chaque fois singuliers ou singularisés par une expérience unique, constitutive d'un sujet, dans la mesure où elle s'appuie sur l'herméneutique contemporaine et ses débats, il convient d'ajouter la précision suivante. Dans le séminaire sur la religion réuni sous les auspices de Gianni Vattimo et de Jacques Derrida (*La religion*, Paris, Editions du Seuil, 1996), Gadamer prend nettement ses distances par rapport aux perspectives derridiennes de la *khôra* : « jeux pleins d'esprit, dit Gadamer, mais vraiment rien de plus » (p. 232), ces jeux étant déjà ceux de Platon où la relation du singulier à l'universel est toujours présupposée comme allant de soi mais non pas démontrée ou conceptualisée comme Aristote a pu le faire. Quand je parle du jardin de la villa d'Este comme structure basculant sur son axe, je pense très précisément à ce jeu de bascule entre l'image et le concept, ici constamment tenu en équilibre.

²⁰ Pour l'approche cadastrale, voir les différents travaux de Gérard Chouquer, Monique Clavel-Lévêque, François Favory et Jean-Pierre Vallat, notamment *Structures agraires en Italie centro-méridionale. Cadastres et paysage ruraux*, Collection de l'Ecole française de Rome - 100, 1987.

trente kilomètres à l'est de Rome, dans un lieu connu depuis la plus haute Antiquité pour la douceur de son air et la qualité de ses eaux, Hadrien avait fait construire sa « villa » qui marque un tournant dans l'histoire de cette structure spatiale ²¹. Quatorze siècles plus tard, quand le cardinal d'Este reçoit en héritage un couvent qui fut bénédictin avant de devenir franciscain, l'occasion lui est offerte de rivaliser avec l'empereur et, à travers lui, avec tout Rome, tant la Rome mythique - avec Tibur et la Sybille de Cumès - que la Rome historique et, plus encore sans doute, la Rome catholique de la Contre-Réforme. En transformant ce haut lieu, relativement sauvage et retiré en un manifeste politico-esthétique singulièrement attractif par les fastes de ses jardins, il a réussi le pari de renverser un cuisant échec en une superbe victoire. Qu'est-ce à dire ?

Un axe horizontal doublement historique

Econduit à cinq reprises dans l'élection au trône pontifical, le cardinal prend en quelque sorte une revanche : miniaturisant la Rome historique, le *frons scaenae* de la Rometta relève d'un jeu, d'un jeu sérieux, à plusieurs niveaux. Comme l'a montré Marie-Louise Madonna, l'une des spécialistes de la villa et de Pirro Ligorio ²², le point de vue à partir duquel est édifié cette *forma urbis* de Rome *in situ* en miniature (qui s'est en grande partie écroulée au XIXe siècle) correspond au point de vue que l'on a de Rome lorsqu'on se trouve au-delà du Tibre, sur les collines du Trastevere. S'élevant dans l'espace, il devient celui du pape lorsque celui-ci regarde Rome de la basilique Saint-Pierre, il se substitue à lui et prend sa place. Et il se porte même au-delà. Ici, à Este, de manière très lisible, le parcours de l'axe horizontal reconduit encore plus loin, encore plus haut dans la profondeur temporelle puisqu'il prend son point de départ dans la Rome mythique, avec sa Sybille et sa parole oraculaire, symbolisée par trois petits canaux superposés, pour mener à une Rome historique, résumée dans sa silhouette que le maître des lieux domine du regard et du geste. Avec un tour de vis supplémentaire apporté par une ultime manipulation que l'on a déjà pointée avec la fresque de Muziano : depuis les terrasses hautes de la villa, l'on peut voir la Rome historique bien réelle, *in situ*, disparaître chaque jour, incendiée par les derniers rayons du soleil couchant ²³. Tout se passe donc bien comme si le cardinal rendait hommage à Rome tout en la « main-tenant » dans les griffes serrées de l'aigle. Son point de vue est effectivement supérieur à tout autre. Il les survole.

On le voit, un des principes constitutifs du fonctionnement de la villa réside dans un effet cumulatif et bourgeonnant de proche en proche. D'un point de vue spatial, d'autres couches de significations, internes au dispositif des jardins de la villa, se superposent aux autres. C'est ainsi qu'en plus de l'axe vertical, deux axes horizontaux structurent le jardin, le premier conduit de l'orgue hydraulique à une fontaine de Neptune, bien lisible dans la gravure mais qui ne fut jamais réalisée. Cet axe met en scène des éléments mythologiques liés à l'eau. Le deuxième axe est plus élevé dans le parcours ascensionnel. Juste au-dessous se situe, en son centre, la fontaine des dragons qui se trouve comme on l'a vu, à un tournant névralgique du parcours vertical. Cet axe est aussi une structure spatiale promise à un grand avenir dans

²¹ Pour une mise en perspective de la structure de la villa par rapport à l'art des jardins et à la relation au paysage, voir James S. Ackerman, *The Villa, from to Le Corbusier*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (traduction française en 1997 à Paris, chez Hazan) et Margherita Azzi Visentini, *Histoire de la villa italienne XVe-XVIe siècle*, traduit de l'italien par Laurence Noli et Louis Bonamuli, Paris, Gallimard/Electa, 1996.

²² Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e Villa d'Este : la scena di Roma e il mistero della Sibilla », dans *Il Giardino Storico Italiano*, Florence, 1981. Voir aussi « Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio », dans *Natural e Artificio*, sous la direction de Marcello Fagiolo, Rome, 1981.

²³ Ajoutons qu'à Versailles, c'est la façade du château lui-même qui est littéralement incendiée, notamment au solstice d'été, par les derniers feux d'un soleil couchant qui plonge et se noie dans les eaux et l'axe du grand canal. Avant de recommencer un nouveau cycle.

l'art des jardins. Pour comprendre cet enjeu, un autre *story board* nous ferait progresser dans le temps de l'histoire structurelle de l'art des jardins comme modèle spatial. Indiquons-en l'élément principal. Ce deuxième axe horizontal se révélera en effet, mais dans l'après coup, une structure spatiale fondatrice dans la mesure où il *contient* en son sein ce qui deviendra la figure de la patte d'oie, moment d'éclatement de la vue dans la structuration des jardins formels « français » et, plus tard, de la ville haussmannienne.²⁴ Le dispositif de Vaux-le-Vicomte joue, de ce point de vue, un rôle essentiel dans le passage du jardin formel italien, centré sur un dedans séparé d'une transcendance visée comme supra-terrestre, au jardin formel français, certes lui aussi centré sur un dedans mais relié à une transcendance territoriale dominante. Est exemplaire, de ce point de vue, la manière dont l'axe horizontal vient se superposer et doubler l'axe vertical qui, dans le même mouvement, vient s'abaisser sur le sol, le point de fuite et la ligne d'horizon venant se confondre avec le point de vue d'abord visé et ensuite atteint par le promeneur. Le fait qu'une statue d'Hercule (l'Hercule Farnèse) soit placée au point de fuite de l'axe de Vaux visé par le regard de l'arrivant est tout à fait significatif. Par ailleurs, une patte d'oie vient se placer à chacune des extrémités de l'axe, en bordure des limites du dispositif spatial et non en son sein. A Vaux comme à Este, à la place de l'Hercule, tout concourt et converge donc en un même point de densité et d'intensité.

La figure d'Hercule et la fontaine des dragons

La richesse, la complexité du programme de la statuaire et de la symbolique qui l'accompagne, les différents noms donnés à certaines fontaines, le contexte général d'un hermétisme magique et alchimique sophistiqué ont suscité des attirances et des « délires » d'interprétation qui ont pour effet de relancer le mystère comme de susciter des réserves et des réticences.²⁵ Si le travail de décryptage philologique de l'espace et des écrits de Ligorio²⁶ permet d'interpréter à peu près correctement la combinatoire des signes et des codes mis en place, il a aussi pour effet d'accentuer des conflits d'interprétation. Le thème de l'Hercule « à la croisée des chemins »²⁷ incarne ainsi, très précisément, la manière dont on a massivement interprété la structure spatiale du jardin de la villa d'Este, symbolisant la personnalité double du cardinal. Au-delà de cette identification à un héros éponyme, peu exceptionnelle à l'époque et parfaitement compréhensible pour les initiés, au-delà de l'interprétation morale et chrétienne des parcours de la villa - le combat du bien et du mal -, la légende d'un héros qui doit abattre un dragon est aussi l'une des plus universelles qui soit.

Le khi platonicien et le basculement de la structure d'horizon

Dans plusieurs de ses études, Marie-Louise Madonna évoque une lecture *anagogique* des jardins de la villa, lecture qu'elle entreprend prudemment à partir d'une série d'indices. D'un point de vue philosophique, il faut référer une telle position, directement, à l'histoire de l'exégèse et de l'herméneutique, à la structure de niveaux de lecture, préparée typologiquement par Origène (v. 185-254), définitivement instituée par Jean Cassien (360-

²⁴ Gaston Bardet est le premier, à notre connaissance, à avoir mis en évidence l'impact de cette structure.

²⁵ Voir, par exemple, le livre de Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Les jardins du Songe. « Poliphile » et la Mystique de la Renaissance*, préface de Pierre Lyautey, 2e édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1986, notamment p. 299-312 pour ce qui concerne la villa d'Este.

²⁶ Sur les écrits de Ligorio, voir les travaux de Ginette Vagenheim, notamment « Les témoignages écrits de Pirro Ligorio sur la Villa d'Hadrien », Actes du colloque Hadrien, Paris, déjà cité.

²⁷ L'étude fondamentale sur Hercule reste, selon Nicole Loraux, le livre de Jean Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris, 1926. Voir aussi la traduction du livre de Erwin Panofsky (non réédité en allemand depuis sa première parution), *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art le plus récent* (1930), traduit de l'allemand et présenté par Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

430/435) et historicisée tout au long de la tradition occidentale jusqu'à nos jours. Un texte sacré témoigne d'une structure à quatre niveaux qui renvoie à quatre sens de lecture : un sens littéral et historique qui enseigne ce qui est arrivé, un sens allégorique qui enseigne ce que l'on doit croire, un sens moral qui enseigne ce que l'on doit faire et un sens anagogique devant révéler les mystères d'ordre eschatologique vers lesquels on tend. Celui-ci se fonde sur une logique du nombre, notamment celle du nombre dix dont la tétraktys platonicienne et la lettre *khi* témoignent dans la fabrication du *cosmos* - d'abord intelligible et ensuite sensible - par le démiurge, dans le *Timée* : « alors, tout cette plaque, il [i.e. le démiurge] la découpa en deux morceaux, dans le sens de la longueur ; et les deux bandes ainsi obtenues, il les appliqua l'une sur l'autre en faisant coïncider leur milieu à la façon d'un *khi*, puis il les courba en cercle pour former un seul arrangement, soudant l'une à l'autre leurs extrémités au point opposé à leur intersection »²⁸. Cette logique du nombre, de source pythagoricienne, a engendré des spéculations mystiques, notamment sur la musique des sphères et son instrument, par exemple le monocorde cosmique de Robert Fludd²⁹ dont l'orgue hydraulique de la villa est une figuration. Plus simplement, si l'on veut, plus ludiquement aussi, le *khi* renvoie à une sémantique phonétique des lettres où, en grec, cette lettre attirait l'attention sur une curiosité de l'expression ou une énigme sinon à résoudre, du moins à décrypter ... Cette perspective permet d'interpréter le jardin de la villa d'Este - et, selon nous, tout type de (haut) lieu -, comme une herméneutique *poiétique*, en acte, spatialisante, ici mise en jeu par un dispositif installé en son cœur : la fontaine des dragons. A une condition, non maîtrisable mais offerte à qui veut bien la saisir, celle de jouer le jeu. Le jeu d'un monde qui *bascule sur son axe*.

²⁸ Platon, *Timée*, 36b-c, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, Paris, GF/Flammarion, 1992, p. 125.

²⁹ Voir notamment Joscelyn Godwin, *Les harmonies du ciel et de la terre. La dimension spirituelle de la musique* (Londres, Thames and Hudson, 1987), Paris, Albin Michel, 1994.