Collection "Mémoire et Documents de Seine-et-Marne"

L'art des jardins en Seine-et-Marne

Du clos médiéval au jardin du XX^{e} siècle

CONSEIL GÉNÉRAL DE SEINE ET MARNE

77

Conseil Général SEINE & MARNE

COMMENTAIRES

CHAPITRE 1 : LE JARDIN MÉDIÉVAL

1 - L'abbaye de Faremoutiers : des jardins monastiques à la fin du Moyen Âge
2 - Les jardins de la ville-neuve de Flagy

CHAPITRE 2 : LA RENAISSANCE

3 - Le Château de la Ferté-Gaucher et la renaissance des jardins
4 - Fontainebleau : des jardins pour le château royal

CHAPITRE 3 : LES JARDINS CLASSIQUES

5 - Vaux-le-Vicomte : le premier parc classique
6 - Les eaux de Fontainebleau
7 - Meaux, la Marne, les jardins urbains

CHAPITRE 4 : LES JARDINS PAYSAGERS

8 - Le premier parc à l'anglaise en France : le parc du château d'Aunoy à Champeaux
9 - Un parc pittoresque pour le château de Mauperthuis
10- Le paysagisme au parc du château de Nanteau-sur-Lunain

CHAPITRE 5 : LE XX^{E} SIÈCLE

11 - Jardins ouvriers de Provins
12 - Un jardin-musée à Égreville
13 - Le paysage urbain du parc du Mandinet

BIBLIOGRAPHIE - SITES INTERNET

Document 1 - L'abbaye de Faremoutiers : des jardins monastiques à la fin du Moyen Âge

Le parchemin, coté H 465[1] aux Archives départementales de Seine-et-Marne, représente les paroisses de Faremoutiers et Pommeuse. L'abbaye Sainte-Fare de Faremoutiers y est dessinée assez précisément. La vue en perspective cavalière permet d'apprécier la disposition et l'aspect de ses édifices. Le jardin y est figuré de manière symbolique, représenté par quelques arbres ou buissons protégés par de hauts murs.
Dans les années 614-620, deux moines en provenance de Luxeuil fondent un établissement religieux à Eboriacus, près de Coulommiers. Comme à l'abbaye de Jouarre, ce monastère accueille une double communauté, féminine et masculine, dont la première abbesse est sainte Fare (morte vers 655). Le monastère et le village établi autour prennent son nom. L'abbaye est rapidement placée sous la protection de la reine Bathilde (vers 626 - 680), épouse du roi Clovis II et fondatrice de l'abbaye de Chelles. Au IX^{e} siècle, les Carolingiens assurent l'hégémonie de la règle bénédictine qu'adopte également Sainte-Fare. Devenue abbaye royale, elle est dotée de nombreux privilèges. Jusqu'à l'implantation des ordres religieux mendiants dans les villes, les abbayes médiévales s'établissaient à l'extérieur des agglomérations. Pour subvenir à leurs besoins, les religieux y produisaient eux-même, dans leurs jardins, les ressources vitales à la communauté.

Un jardin doublement clos

Le plan de Faremoutiers nous montre une abbaye protégée de hauts murs : les monastères sont, par définition, des lieux fermés et retirés, isolés du monde séculier tentateur afin de faciliter prière et recueillement. Les monastères doivent pouvoir vivre quasiment en autarcie. Idéalement, les contacts avec l'extérieur sont réduits au minimum. D'autant que les établissements monastiques sont exposés aux dangers de la campagne. Brigandage, invasions et rivalités seigneuriales sont récurrents jusqu'à l'affermissement du pouvoir royal et des grands féodaux au XIII^{e} siècle. Par ailleurs, la nature est peuplée d'animaux sauvages qui peuvent s'aventurer jusqu'auprès des habitations. Les loups notamment ne sont pas éradiqués du nord de la France avant la fin du Moyen Âge et ils inquiètent la population, hantant son imaginaire et sa littérature. L'enclos préserve donc le corps autant que l'esprit des religieux.
Au sein du monastère, le jardin est un espace fermé, ce que signifie son nom issu de « gart » en francique ou « jart » en vieux français. Les jardins médiévaux sont enclos

[1] Pour des raisons de conservation, ce document fragile n'est pas communiqué aux lecteurs des Archives départementales de Seine-et-Marne, en revanche, des reproductions sont proposées.

afin de les protéger – ainsi que leurs occupants – de l'extérieur. Les plantations sont abritées de la faune sylvestre (cerfs, chevreuils, sangliers) par les hauts murs d'abbaye. Contre les animaux de basse-cour, qui pourraient ravager les plantations pour s'y nourrir, les plates-bandes sont protégées et délimitées par des clôtures basses végétales : claies, treillages ou plessis. Ces plantations sont organisées en carrés formant un damier dont les allées sont sablées et donnent un effet esthétique.
Lorsqu'il est particulièrement petit, clergé et autres lettrés le nomment en latin *« hortus conclusus »*, expression qui signifie « jardin fermé ». Depuis au moins le XII[e] siècle, il a une valeur symbolique puisque le concept d'*hortus conclusus* est associé à la pureté de la Vierge. Dans la pensée médiévale, il fait également référence au Paradis et à l'Éden. L'idée de jardin fait référence à plusieurs notions au Moyen Âge. De la même manière, le jardin est un espace multi-fonctionnel.

Un jardin fonctionnel

Le jardin monastique de Faremoutiers n'est qu'évoqué sur le plan, symbolisé par quelques arbres ou buissons. Pourtant dans chaque abbaye, les plantations étaient savamment organisées afin de répondre aux divers besoins de la communauté. Il fallait pourvoir aux besoins alimentaires, thérapeutiques et décoratifs des moines ou des moniales. À chacun de ces besoins correspondait un espace : potager, *herbularium* ou jardin de simples, verger. Dans le potager, sont cultivés les légumes destinés aux repas : fèves, carottes blanches[2], panais et autres plantes qui entrent dans la composition du potage. Les plantes aromatiques, les herbes[3] telles que le thym ou l'aneth, y trouvent également leur place. Le verger est destiné aux arbres fruitiers dont les pruniers, pommiers et poiriers. Cet espace a souvent un double usage car, dans l'enceinte confinée des monastères ruraux, la place est comptée. Ainsi, sur le plan de l'abbaye carolingienne de Saint-Gall en Suisse (vers 806), le verger apparaît également comme le lieu d'inhumation. Ces fruits et légumes constituent, avec les céréales, la base de l'alimentation de toutes les communautés religieuses. En effet, les moines et moniales évitent la viande, surtout la viande rouge qui échauffe le sang et réveille les pulsions. Ainsi, dans le réfectoire, on consomme surtout le potage. Seuls les malades et les personnes affaiblies par le jeûne ont droit à cette nourriture reconstituante dispensée à l'infirmerie. Chaque abbaye de dimension moyenne dispose d'une infirmerie placée sous l'autorité d'un religieux qui connaît les vertus médicinales des plantes. Ces dernières sont appelées « simples ». Un emplacement spécial leur est accordé, ou bien elles sont plantées dans un jardin à part : l'*herbularium*. Parmi les simples poussent des plantes variées : la chélidoine, appelée aussi « herbe à verrue », qui est censée soigner ce problème cutané ; le rosier, dont les vertus adoucissantes sont reconnues. Certaines plantes aromatiques du potager se trouvent aussi dans le jardin des simples car elles ont également des vertus médicinales. Quant aux fleurs, que l'on trouve souvent dans l'*herbularium* et le verger, elles sont appréciées

[2] La carotte n'est devenue que récemment un légume coloré, grâce à la sélection de graines des plants dont les racines étaient les plus colorées. Blanchâtre à jaune et filandreuse, on lui préfère, au Moyen Âge, le panais dont la consommation est de nos jours plutôt réservée aux lapins.
[3] L'appellation d' « herbes » est réservée aux plantes aromatiques prospérant sous un climat tempéré. Les plantes provenant de terres exotiques sont les « épices » dont les prix élevés en font un condiment de luxe. Herbes et épices ont un usage thérapeutique, ce qui explique leur présence dans les monastères et dans des ouvrages de médecine médiévale comme *Le livre des simples médecines* dont on connaît de nombreux exemplaires produits au XV[e] siècle.

pour leurs qualités décoratives et symboliques. Les établissements religieux cultivent notamment le rosier et le lys. Les roses rouges, représentent la passion du Christ ; blanches, elles évoquent la virginité de Marie, tout comme les lys.

Un jardin spirituel

Dans la règle de saint Benoît, qui est appliquée à Faremoutiers, le travail de la terre a un caractère spirituel. Cet acte, qui reproduit la peine d'Adam et Ève après qu'ils aient été chassés du Paradis, a une dimension pénitentielle. La tâche manuelle et harassante qu'est l'entretien des jardins permet également de canaliser l'énergie des moines et des moniales pour les rendre plus disponibles pour la prière et la méditation. La symbolique des jardins est fortement ancrée dans la spiritualité chrétienne. Pour saint Bernard, moine cistercien, le cycle de vie d'un jardin symbolise la conception chrétienne de l'Histoire : l'ensemencement représente la création ; la germination représente l'ère chrétienne. Enfin la récolte annonce ce qui arrivera à la fin des temps.
Au milieu du Moyen Âge, la nature, sa faune et sa flore sont conçues et admirées comme des œuvres de la création divine, elles font l'objet de textes encyclopédiques qui les interprètent comme telles. La flore est abondamment représentée, sculptée aux chapiteaux des colonnes des églises et des cloîtres. Ces galeries couvertes, fréquentes dans les établissements monastiques, sont ouvertes par des séries d'arcades vers un jardin central. Elles sont réservées à la circulation silencieuse et méditative des religieux. Le décor des cloîtres est très sobre, se limitant souvent à des chapiteaux ornés d'une flore stylisée selon les préceptes de saint Bernard, qui se diffusent à tous les ordres monastiques. L'espace central est dépouillé. Le cloître jouxte l'église ainsi que la salle du chapitre, où se réunit régulièrement la communauté pour lire un chapitre de la règle[4] et prendre collectivement les décisions intéressant la vie du monastère. Il représente ainsi un espace de transition entre des activités temporelles ou pragmatiques et un temps dédié à la spiritualité. Le jardin de cloître n'est ni un jardin utilitaire, ni un jardin d'agrément mais un espace spirituel, autour duquel est aménagé un périmètre de déambulation, où les religieux ne doivent être détournés de leurs prières par aucun agrément.

Conclusion

L'espace horticole religieux est, au Moyen Âge, extrêmement organisé pour répondre à des besoins précis. Le verger et le potager, utilitaires, alimentent la communauté mais permettent également de respecter l'impératif religieux de travail corporel ; le jardin des simples permet de disposer des plantes médicinales. L'accès à ce dernier est probablement réservé aux religieux en charge de l'infirmerie, ses plates-bandes comprenant des plantes dangereuses, qui mal dosées peuvent être des poisons mortels comme la ciguë. Enfin, le cloître est un espace vert mais extrêmement sobre afin de faciliter la prière et la méditation.

[4] D'où le nom spécifique de cette pièce du monastère.

1 - Le jardin médiéval

Dans les abbayes, chacun des jardins a un usage spécifique mais leur dimension d'agrément est absente puisqu'elle risque de détourner les moines de leur mission spirituelle. L'entretien quotidien de ces espaces s'inscrit alors dans un rythme de vie partagé entre le travail et la prière.
En raison de son importance, l'abbaye Sainte-Fare comptait cloître, infirmerie, cimetière et – à en croire le document – un grand espace dédié au jardin. Elle devait donc bien disposer de différents jardins, nécessaires à son fonctionnement.

Document 2 - Les jardins de la ville-neuve de Flagy

Le cadastre de Flagy[5], village du Sud de la Seine-et-Marne, a été levé en 1832. Il révèle que la trame du village, comme dans plusieurs autres agglomérations du département, a peu évolué depuis le Moyen Âge.
La fondation de Flagy, en 1177, relève du mouvement de création des villes neuves de la périphérie parisienne. Au XII[e] siècle, l'amélioration des techniques agricoles, l'augmentation du rendement des sols et l'essor démographique permettent le défrichage de nouvelles terres afin de les mettre en culture. Les seigneurs créent des villes neuves *ex nihilo* pour attirer de la main d'œuvre. Moyennant une terre concédée par leur seigneur, les nouveaux habitants contribuent à sa richesse par les impôts qu'ils versent sur leur production. Les nouveaux venus sont groupés dans ces petites agglomérations placées sur des terres arables mais jusqu'alors peu exploitées, dans un souci de rentabilité.

L'implantation des jardins dans la ville neuve

La trame urbaine médiévale est lisible sur le cadastre, de même que l'ancien tracé des fortifications. Le village s'est établi le long du cours de l'Orvanne, mais s'est surtout développé sur la rive sud. Le quart nord-est du village est peu construit, il est essentiellement occupé par des jardins.
Le tracé des fortifications se devine grâce aux sentiers qui les longeaient, représentés sur le cadastre de 1832. Les habitations sont concentrées dans cette enceinte. De nombreuses villes neuves ont un plan orthogonal. Il est atténué ici par l'absence d'issue à l'est et à l'ouest de la ville, Flagy adoptant plutôt un plan en lanières. Les rues principales sont orientées nord-nord-est, les rues orthogonales, moins nombreuses, sont secondaires. Comme la ville neuve de Villeneuve-le-Comte, au nord de la Seine-et-Marne, le centre du village est occupé par une place qui accueille l'église paroissiale et certainement le marché. Les quartiers les plus construits sont les plus représentatifs de l'urbanisation médiévale. En effet, chaque « lanière » est composée de deux rangées d'habitations alignées le long d'une rue et séparées par des cours ou des jardins. L'ensemble des habitations présente des dimensions « standard ». Les îlots urbains de Flagy ont encore, en 1832, les caractéristiques des lotissements médiévaux. Ils sont divisés en maisons de mêmes dimensions dont les façades donnent sur la rue. Chaque lot est généralement accompagné d'un espace aménagé en cour, jardin ou alliant les deux fonctionnalités. Par la suite, les nouveaux habitants ont pu agrandir leurs maisons ou jardins en construisant, détruisant ou acquérant d'autres parcelles. Le cadastre de Flagy témoigne de tels remaniements.

[5] Archives départementales de Seine-et-Marne 4 P 37/3393.

Lorsque l'étendue des fortifications le permet, des lopins cultivables sont aménagés dans l'enceinte même de la ville. C'est le cas à Flagy, où ils se concentrent dans le quart nord-est de la ville, le long de l'Orvanne, où l'habitat est d'ailleurs moins dense. Cette implantation s'explique par le risque de crues de rivière qui peuvent être très importantes au Moyen Âge même pour un petit cours d'eau. Les édifices sont ainsi plus en sécurité éloignés de la rivière et érigés sur le flanc de la colline. Cette configuration permet également de disposer de terrains en vue d'une éventuelle expansion urbaine. Les jardins sont établis le long des remparts. Que ceux-ci soient en pierre ou bois, il est d'usage de ne pas y appuyer de constructions, plus encore lorsqu'il s'agit de fortifications peu importantes comme celles de petites villes neuves, hâtivement bâties. Cela a pour but d'éviter la propagation des incendies et la carence d'entretien. L'implantation des jardins à cet emplacement permet alors d'exploiter un espace non constructible.
L'organisation des jardins dans une ville neuve répond donc à un souci de rationalisation de l'espace. À Flagy, chaque maison semble avoir disposé de son jardin, ce qui correspond à un réel besoin de la société médiévale.

Les jardins domestiques

Les jardins de Flagy, comme la plupart des jardins urbains, sont mitoyens. Leurs propriétaires ont donc à cœur de les séparer en les fermant. Cela permet de protéger les légumes des animaux autant que des voisins. Les clôtures sont souvent végétales. Ce sont des palissades ou des plessis : tissage d'osier, de branches de noisetier ou encore de marronnier entrelacées autour de piquets.
Ces jardins domestiques sont appelés plessiers ou — plus couramment en Seine-et-Marne — courtils. Moins vastes que les jardins monastiques ou seigneuriaux, ils sont moins strictement organisés, mêlant fonctions utilitaires et d'agrément. Dans les agglomérations fortifiées, l'espace est compté. À Flagy, toutefois, les habitations disposent, selon le cadastre de 1832, de jardins de dimensions importantes. Ils peuvent faire fonction de cour pour des maisons urbaines qui en sont dépourvues et accueillir, notamment, la basse-cour. Au Moyen Âge, les habitants des petites agglomérations ont couramment quelques volailles. Le christianisme médiéval implique en effet des jours de jeûne et des jours de nourriture maigre ou sans viande. Les fidèles se tournent alors vers la consommation d'œufs frais que leur procurent les poules.
Les jardins fournissent les légumes du potager. De dimensions raisonnables, leur terre est enrichie de cendre ou de la fumure produite par les animaux domestiques. Les plates-bandes sont surélevées pour en faciliter le travail, et délimitées par de petits plessis ou des treillages. Elles abritent légumes et condiments — choux, bettes, ail — ainsi que des plantes aromatiques dont l'usage est également médicinal. Les femmes, essentiellement, composent à partir des plantes de leurs jardins des remèdes pour des problèmes de santé bénins. Quelques légumes ont également ce double usage. Ainsi, croquer des oignons contribue à l'hygiène bucco-dentaire. Les arbres fruitiers participent de l'agrément du jardin tout en fournissant des fruits. En confitures — très courantes à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance — plantes, fruits et légumes peuvent, mieux que les fruits remisés dans les greniers, être conservés pour l'hiver.

Des fleurs embellissent le jardin : pavots, iris, bleuets, pensées et surtout, plus estimées qu'aucune autre, les roses. Les fleurs des champs sont également très appréciées, en jonchées dans les maisons, en bouquets ou ornant la chevelure des jeunes filles. Elles sont nombreuses dans les cultures et les jardins extra-muros, qui sont des extensions appréciables des jardins urbains. Ils sont néanmoins moins bien protégés des maraudeurs de campagne.

Conclusion

Dans les agglomérations médiévales fortifiées, la place des jardins est soumise à la densité de la population et à des considérations pratiques (zones inondables, propagation des incendies). À Flagy, ville neuve, un espace – prévu dans le projet de lotissement des îlots urbains – leur est réservé. Il répond aux besoins des habitants au moment de la création de la ville. Dans des villes plus anciennes, qui ne répondent pas à un projet d'urbanisation, la pression immobilière fait disparaître les jardins.
Le jardin domestique urbain est important au Moyen Âge : il apporte un complément de nourriture non soumis aux dévaluations de la monnaie, indépendant de la fréquence des marchés, et à l'abri des fortifications. Ses produits participent également à l'hygiène et à la santé de ses propriétaires. Le jardin domestique médiéval permet de se plier aux exigences de la vie religieuse et sociale.
L'exemple de Flagy est intéressant car, préservé au moment de la levée du cadastre, il témoigne de l'aménagement urbain des villes neuves et de l'importance qu'y tiennent les jardins. Il donne cependant une vision partielle de la réalité médiévale car cette ville est dépourvue d'une demeure seigneuriale dont les jardins auraient été davantage dédiés à l'agrément.

Document 3 - Le Château de la Ferté-Gaucher et la renaissance des jardins

Cette estampe[6], où le château représenté est identifié à celui de La Ferté-Gaucher, est l'œuvre de Claude Chastillon. Originaire de Châlons-en-Champagne, où il est né en 1560, Claude Chastillon entre au service du roi Henri IV vers 1589 comme « ingénieur » et « topographe du Roi ». Ses fonctions portent sur la cartographie et les fortifications dont il fait les relevés au cours de déplacements avec l'armée qu'il accompagne notamment dans l'est de la France. Il meurt le 27 avril 1616 après de nombreux voyages.

Lors de ses pérégrinations, il dessine des planches dont une bonne partie représente des vues d'architecture. Celle-ci date du dernier quart du XVI^e siècle. Le château est figuré en élévation avec ses cours et dépendances. La composition suggère que le paysage a été dessiné depuis une hauteur. Le relèvement de la ligne d'horizon est récurrent chez Chastillon, pour voir l'intérieur des ensembles monumentaux qu'il représente. Le détail est porté sur les fortifications de l'édifice.

Les autres éléments du château, comme les jardins, sont représentés moins soigneusement. À l'arrière-plan, le paysage est peu détaillé mais précis. Seuls les éléments permettant d'identifier le site sont représentés : rivière, collines, village ou grosse maison. L'estampe est parsemée de lettres qui renvoient à une légende non reproduite sur la gravure. La vue est prise de telle sorte que le spectateur puisse appréhender les différentes parties de l'ensemble architectural.

Après la guerre de Cent Ans, à l'extrême fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, les rois de France, depuis Charles VIII jusqu'à François I^er et Henri II, mènent une politique d'expansion vers l'Italie. Par le jeu des héritages et des conquêtes, ils escomptent prendre pied dans la péninsule. Si ces tentatives leur apportent, sur le plan politique, une succession d'échecs, elles permettent aux Français de découvrir les fastes de la Renaissance italienne. Dans un premier temps, plus que l'architecture, ce sont les jardins qui les fascinent avec leur statuaire, leurs fontaines, leurs aménagements hydrauliques et végétaux. Progressivement, à leur retour, les Français adaptent cet art de vivre aux jardins de leurs régions où il se mêle à la tradition des jardins français du Moyen Âge.

L'estampe montre un édifice qui est encore fortifié. Il est composé d'un corps de bâtiment principal dans une cour ceinte de remparts et d'une avant-cour fermée à laquelle est accolé un jardin. L'ensemble forme deux « îles ». Le château, ses fortifications et sa cour (A) sont édifiés sur un îlot aux rives abruptes. Il est composé de tours fortes dont les fenêtres sont réduites à de simples jours et d'un corps de bâtiment (D), apparemment plus récent, dont les ouvertures sont plus conséquentes avec leurs baies à croisée. La cour est fermée de remparts dont les échauguettes surplombent l'eau. L'entrée de cette cour est verrouillée par

[6] Archives départementales de Seine-et-Marne, 5 Fi 1237.

une tour (C) qui commande l'accès par le pont, certainement en bois. Celui-ci prend pied sur l'avant-cour (B) qui est aménagée en plate-forme où sont agencés les bâtiments utilitaires. Une porte monumentale (E) permet d'accéder aux jardins en contrebas.
Cet ensemble monumental est le résultat de plusieurs phases de construction au Moyen Âge et à la Renaissance. Ses jardins sont empreints de traditions plus anciennes visibles dans la représentation de Claude Chastillon. Ils annoncent néanmoins les changements qui accompagneront l'invention des jardins à la française.
L'emplacement du jardin de La Ferté-Gaucher, par rapport à son château, est un héritage médiéval. Le jardin est en effet très éloigné du corps de logis dont il est séparé par deux cours et des douves.

Le poids des traditions

Après la guerre de Cent Ans, à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ siècle, de nombreux châteaux sont réédifiés sur des fondations médiévales. Lorsque leurs propriétaires font aménager leurs jardins, ils doivent prendre en compte les éléments préexistants. Les jardins de la Renaissance sont longtemps imprégnés de la tradition médiévale. À La Ferté, le château est antérieur à la création des jardins représentés sur l'estampe. Il est possible qu'ils aient été créés *ex nihilo* ou à la place de jardins antérieurs, des jardins médiévaux.
En France, en raison des conflits entre seigneurs, les châtelains avaient pris, depuis le XII^e^ siècle, l'habitude d'aménager leurs jardins d'agrément à l'écart des corps d'habitation, dans des enceintes indépendantes ou attenantes. Parallèlement, en Angleterre, le jardin s'était ouvert et rapproché de la demeure seigneuriale en raison du calme régnant dans le pays. En France, les conflits de la guerre de Cent Ans ont fait perdurer la tradition des jardins fermés.
Le verger, développé à partir du XII^e^ siècle, est toujours protégé de murs imposants, souvent illusoirement crénelés. Ce jardin est planté d'arbres décoratifs et fruitiers, dont la floraison demeure l'attrait principal. Le sol, couvert de gazon fleuri, est souvent représenté dans les enluminures ou la tapisserie mille-fleurs[7]. Le verger est peuplé d'animaux en semi-liberté comme des lapins ou des faisans. Des volières et autres équipements étaient donc nécessaires. Le verger préfigure ainsi les grands parcs boisés des châteaux des XVI^e^ et XVII^e^ siècles destinés à la chasse.
Le préau est un espace semi-clos, parfois aménagé au sein du verger. Son nom lui viendrait des banquettes de gazon qui y sont aménagées pour le repos des visiteurs. Elles sont très souvent représentées dans les enluminures de jardin. C'est un jardin entouré de barrières ajourées telles les treilles en bois, qui peuvent s'élever à mi-corps ou s'élever jusqu'à former des galeries. À la belle saison, elles sont ombragées de plantes grimpantes : lierres ou chèvrefeuilles qui ont la faveur des dames. Le centre du préau est parfois orné de parterres rectangulaires séparés par des allées formant un plan en damier.
Le jardin de La Ferté-Gaucher, comme les autres jardins d'agrément de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, est l'héritier de la tradition des jardins médiévaux. Son plan est organisé en damier comme l'étaient les jardins monastiques et les parterres seigneuriaux. L'extrémité du jardin est délimitée par des arcades ou plus probablement par des arbres, en faisant un

[7] Dans de nombreuses tapisseries religieuses ou celles, célèbres, de la dame à la licorne, le paysage est inexistant. Il est remplacé par un fond décoratif semé de fleurs variées et peuplé d'animaux (lièvres, pies et même singes), dépourvu d'horizon, mais qui fait allusion à ces jardins seigneuriaux.

espace abrité, ce qui apparente ce jardin au préau médiéval. Le poids de la tradition médiévale est sensible mais le plan en damier du jardin de La Ferté-Gaucher est empreint d'une nouveauté que Claude Chastillon a pris le soin d'évoquer et qui témoigne du renouveau des jardins.

Renaissance des jardins

En Italie, les Français ont découvert des jardins dont les parterres et les plans arboraient des décors plus complexes et plus décoratifs que ce qu'ils connaissent. De retour en France, c'est une des premières modifications qu'ils adoptent pour leurs jardins. La gravure en donne un bon exemple avec ses parterres semés de cercles, de lignes et de points. Le buis, qui était déjà utilisé en bordure de plate-bande au XV^{e} siècle, permet aux jardiniers de cloisonner les carrés de leurs parterres. Chaque compartiment peut être gazonné ou fleuri de façon monochrome. De fines allées sont aménagées entre les compartiments, en sables ou terres colorés pour former des motifs tels que des labyrinthes, croix et tout un registre de motifs géométriques. Les dessins, les couleurs et l'emprise au sol de ces parterres les rendent particulièrement lisibles avec du recul et un peu de hauteur comme en atteste la vue relevée par Claude Chastillon. Ils reçoivent le nom de parterres en parquet. Quelquefois, leurs décors se combinent pour former un plus grand motif mais peuvent aussi, comme sur la gravure, être complètement dépareillés. Encadrés de treillage à hauteur d'appui, ils rappellent les préaux médiévaux. Dans les jardins du début de la Renaissance française, les plantes du potager ne sont pas exclues de ces parterres. Agencées de manière décorative dans des compartiments, par formes et par couleurs, elles participent à la décoration du jardin dont elles occupent la partie la plus éloignée. Ce jardin témoigne d'une autre nouveauté liée à l'apaisement de la France au début du XVI^{e} siècle. Le conflit franco-anglais étant achevé, les jardins s'ouvrent vers la campagne et le paysage. Ici le jardin est au plus près de l'eau, surbaissé par rapport à l'avant-cour et au château qui sont sur des plates-formes. L'amélioration des techniques hydrauliques permet de mieux gérer la canalisation de l'eau depuis les rivières. Elle permet également d'installer de nombreuses fontaines dont les jets sont mieux maîtrisés.
Le renouvellement des jardins à la Renaissance passe donc par le renouvellement des formes mais il ne pourrait se faire sans l'amélioration des techniques qui sont associées à son embellissement.

Conclusion

L'estampe de La Ferté, relevée par Claude de Chastillon présente un jardin du début du XVI^{e} siècle. Cette illustration, quoique tardive, n'en témoigne pas moins du métissage né des traditions françaises du jardin médiéval et de l'acquisition de nouvelles conceptions esthétiques. Les parterres sont désormais conçus pour être admirés avec un peu d'éloignement et de hauteur. Cela motive leur rapprochement du château d'où ils peuvent êtres contemplés depuis les

étages. La complexification des motifs et la combinaison des carrés de compartiments entre eux annoncent la création des parterres de broderie qui aura lieu plus tard dans le siècle grâce à la dynastie de jardiniers des Mollet. Le principal intérêt des jardins du début de la Renaissance est d'agrémenter les demeures seigneuriales anciennes ou nouvelles. La notion de fonctionnalité n'est pas rejetée de ces jardins puisqu'ils comprennent des parterres utilitaires ornés, presque camouflés, dissimulés au fond du jardin. Le jardin n'est plus seulement un espace clos dont on goûte le plaisir lorsqu'on le visite mais il devient également un espace qui tire profit et participe au paysage. Désormais, on tire plaisir du jardin également depuis les fenêtres de la demeure.

Le jardin de La Ferté est un jardin mis au goût du jour auprès d'un château plus ancien. Il ne répond pas encore à une conception ni à un projet global du château avec le jardin. De nombreux châteaux furent édifiés par la suite dont le projet prenait en compte, dès la conception, l'élaboration des jardins, amenant l'architecte et le jardinier à travailler ensemble.

Document 4 - Fontainebleau - Des jardins pour le château royal

Cette vue en perspective cavalière des palais et jardins de Fontainebleau est une estampe conservée aux Archives départementales de Seine-et-Marne, sous la cote 5 Fi 261. La ville et la forêt ne sont pas représentées autour de cet ensemble. Les armes du roi et de la reine sont placées au-dessus de la vue. Celles de Louis XIII, double blason aux couleurs de la France et de la Navarre sont figurées à gauche ; celles d'Anne d'Autriche sont à droite. Le dessin est orienté à l'est, prenant comme ligne de fuite l'axe du château. C'est l'une des nombreuses copies d'une gravure de 1614, réalisée par Michel Lasne d'après un dessin d'Alexandre Francini. Cette version, de moindre qualité, restitue les jardins avec moins de précision et de finesse mais elle est un témoin important de leur état au début du XVII[e] siècle.
Fontainebleau est un château séculaire, d'origine médiévale, que les occupants successifs ont remanié à plaisir. Deux rois, néanmoins, impriment particulièrement leur marque sur la demeure au XVI[e] siècle : François I[er] et Henri IV.
C'est François I[er] qui initie, à Fontainebleau, une politique d'agrandissement des jardins. Il aménage alors trois jardins : le jardin de la reine, le jardin des pins et le jardin du roi. Henri IV les remanie partiellement à la fin du siècle. L'estampe montre leur état peu après, avant que Louis XIV ne les fasse transformer par André Le Nôtre.

Le jardin de deux rois

Lorsque François I[er] reçoit la couronne de France en 1515, il hérite à Fontainebleau d'une véritable forteresse médiévale. Dans un premier temps, il délaisse les châteaux d'Île-de-France au profit de ceux de la vallée de la Loire. Lorsqu'il revient à Fontainebleau, dans les années 1530, il commence une politique de grands travaux pour le domaine. Il fait aménager, à partir de 1529, une couronne de jardins autour du palais qu'il agrandit. Il semble s'intéresser en premier lieu au jardin situé au nord, celui qui est représenté le plus à gauche sur l'estampe. C'est sur cet espace, qui prendra plus tard le nom de jardin de la reine, que s'ouvrent les appartements royaux ainsi que la galerie du roi. Ce jardin est malheureusement méconnu. Il s'appelle alors le jardin du roi[8]. Il a un usage de jardin privatif et plus intime que les autres jardins de la cour. En 1535, François I[er] décide de faire du grand jardin[9], situé à l'est (en haut sur le plan), un jardin d'eau grillagé de canaux qui reçoit le déversoir de l'étang. L'exutoire du plan d'eau scinde le jardin en deux parties. Dans la partie la plus proche du château, de petits canaux séparent des îlots reliés entre eux par des passerelles. Cette partie du jardin est dévolue à la promenade. De l'autre côté du déversoir, le jardin est réservé aux jeux.

[8] Il porte le nom de « jardin du roi » sous François I[er], puis devient « jardin de la reine » lorsque le grand parterre prend le nom de jardin du roi, « jardin de l'orangerie » à la suite de la création d'une orangerie puis « jardin de Diane » à l'époque contemporaine.
[9] Ses appellations ont beaucoup changé au fil des siècles. Simultanément, il prend les noms de jardin et de parterre. Il est ainsi nommé « grand jardin » lorsqu'il est un jardin d'eau puis « jardin du roi », « parterre du Tibre » lorsque la statue du Tibre y prend place et enfin « grand parterre » comme il s'appelle encore aujourd'hui.

Dans les années 1535-1538, François Ier fait aménager une parcelle munie d'un vivier à l'ouest de l'étang. Il y crée un ensemble de jardins indépendants les uns des autres et clos. Dans celui qui est le plus proche du palais, il fait semer une allée de pins maritimes jouxtée d'un jardin d'agrément. Ce clos prend rapidement le nom de jardin des pins. Il fait également planter des saules, groseilliers, vignes et rosiers. Un potager et un verger sont aménagés à l'extrémité du jardin des pins. Devant le succès du jardin des pins, le roi y fait édifier un pavillon et une grotte. Après le règne de François Ier, le château de Fontainebleau dispose donc de jardins utilitaires, de jardins de cour destinés à la promenade et aux jeux – le jardin des Pins et le jardin d'eau dit grand jardin – et enfin d'un jardin privatif, le jardin du roi[10].

Henri IV est le second grand bâtisseur de Fontainebleau et lui aussi porte son intérêt sur l'aménagement des jardins. En 1594, une île est créée à sa demande sur l'étang. Elle est positionnée à proximité de la cour des Fontaines, sur un massif d'architecture en forme de bastion. Son jardin est aménagé en parterres concentrés autour d'une statue centrale. L'accès à l'île se fait par une passerelle. Au nord du château, autour du jardin du roi, il fait édifier des ailes pour de nouvelles galeries et une volière. Cet espace accueille alors une fontaine, dont le pilier central est orné d'une statue de Diane chasseresse, les parterres sont redessinés pour prendre l'aspect qu'on leur voit sur la gravure. Ils forment un damier dont les angles des parterres sont marqués par des buissons. Dans le jardin des pins, Henri IV fait abattre le pavillon mais conserve la grotte.

Il fait aussi agrandir les jardins au sud, au-delà de l'étang. La gravure montre qu'un « passe-mail » y est aménagé, longeant l'eau : il s'agit d'une allée boisée ou couverte de treillage où l'on jouait à ce jeu de maillet géant. Le grand jardin est l'espace vert le plus remanié. Le déversoir de l'étang est organisé en trois canaux et le sol est drainé afin d'y aménager des parterres. L'estampe montre qu'il n'y a plus d'espace de jeu à cet emplacement. Le grand jardin est cerné de garde-corps qui assurent l'unité du lieu.

Enfin, entre 1606 et 1609, Henri IV fait creuser un grand canal à l'est du grand jardin. Celui-ci, dans l'axe de la ligne de fuite du dessin, n'est pas représenté. Il aurait été fait à l'imitation de celui du château voisin de Fleury-en-Bière.

Les éléments des jardins de Henri IV sont parfaitement lisibles sur l'estampe, jusqu'aux fontaines et aux statues qui les ornent.

L'arbre dans le jardin

Autant que les compositions florales, les arbres et arbustes participent au décor du jardin. Le soin qui leur est apporté est visible sur l'estampe du château de Fontainebleau. Autour de l'étang, les arbres sont soigneusement alignés en allées de promenade dans le jardin des pins et sur le chemin menant à la porte dorée (rive est) ou en allées de jeu avec l'aménagement du passe-mail sur la rive sud. Ainsi disposés, ils participent avec les murs au partage de l'espace. Les jardins sud du château sont divisés en trois parties auxquels s'ajoutent les jardins utilitaires enclos de murs à l'extrémité sud de l'ensemble palatial. Chacune de ces trois parties borde l'étang, dont elle est séparée par une allée boisée comme l'allée des pins pour la partie à l'ouest de l'étang. La conception de l'allée des pins est révélatrice de l'intérêt croissant pour

[10] Actuel jardin de Diane.

la variété botanique. François Ier fait venir tout exprès à Fontainebleau des pins maritimes. En France, les premiers jardins botaniques sont d'ailleurs créés à cette époque. Des essences exotiques comme le thuya ou le pin de lord Weymouth[11] sont même mentionnées à Fontainebleau en 1545. Plus tard, l'engouement pour la tulipe atteint lui aussi la France, mais dans une bien moindre mesure que les Pays-Bas.
Parallèlement à la naissance du goût pour les plantes exotiques, l'art topiaire est à l'aube d'un renouveau. Cet art de la taille des végétaux tient son nom du mot latin *topiarus* qui signifie taillé. Cette pratique vise à donner des formes identifiables, géométriques ou animales, aux arbustes. Elle était déjà pratiquée dans les jardins des villas et palais de l'antiquité romaine. Tel qu'il est représenté, le jardin de Diane – dont les angles des parterres en damier sont marqués par des arbustes en boule – prouve que l'art topiaire est pratiqué à Fontainebleau au début du XVIIe siècle. Cet usage reste modeste ici, mais il tendra à se développer dans les jardins classiques où les bordures seront souvent rythmées de topiaires. Ces sculptures végétales font écho aux statues qui ornent les jardins de la Renaissance. Ce sont alors les sujets mythologiques qui sont en faveur.

Le peuple des jardins

L'estampe de Fontainebleau, tardive, ne montre pas l'importance qu'a la sculpture dans les jardins de la Renaissance. Seules trois statues y sont représentées : la statue de Diane chasseresse dans le jardin de la reine (jardin nord) ; la statue du Tibre dans le grand parterre (à l'ouest) et une troisième statue dans le jardin de l'étang.
À partir de 1540, François Ier s'intéresse beaucoup à la sculpture antique. À cette date, le Primatice voyage pour lui jusqu'à Rome afin de faire des dessins et le conseiller dans ses achats d'antiques. En Italie, le Primatice serait parvenu à obtenir 125 marbres pour le roi de France. Il fait également de nombreux moulages sur des marbres antiques. Lorsque les caisses de ces moules arrivent en France, elles sont transportées dans une fonderie près de Fontainebleau, construite spécialement pour couler en bronze des statues d'après l'antique. Rapidement, les grandes cours européennes constituent des collections d'antiques et de copies en bronze qui deviennent un élément ostentatoire de leur fortune. À Fontainebleau, les copies d'antiques sont pour la plupart exposées dans les jardins, qui deviennent les écrins de ces œuvres d'art. Sur l'estampe, l'organisation des parterres autour des statues est révélatrice : elles sont en position centrale dans les jardins. Dans le grand parterre, les canaux convergent vers la statue du Tibre, qui devient le point de mire de ce jardin auquel elle donne son nom. Les fontaines sont valorisées par le dessin des parterres qui rayonnent depuis le point central qu'elles représentent. Elles sont alors assez sobres, bien loin de proposer les savants groupes sculptés qui orneront les bassins des châteaux du Grand Siècle. En revanche, un autre aménagement, lié au jardin, connaît son apogée au XVIe siècle : la grotte.
Les grottes, bâtiments indépendants ou cryptoportiques, permettent aux visiteurs d'un jardin de goûter la fraîcheur de l'ombre. Souvent, un bassin ou une fontaine y est aménagé. La grotte des pins du palais de Fontainebleau est aménagée dans un pavillon préexistant. Il est attribué à l'un des artistes italiens de Fontainebleau, le Primatice, ou encore son collaborateur Vignole.

[11] Aussi nommé pin Weymouth.

La façade, dont la pierre est taillée en bossage rustique, est ouverte de trois arcades portées par des atlantes sculptés dans le grès local. Les angles sont ornés de satyres. À l'intérieur, le décor est composé d'animaux en relief, de cailloux et de coquillages et complété, probablement ultérieurement, par des fresques du Primatice. Les figurines de terre cuite ornant les grottes sont particulièrement à la mode au milieu de la Renaissance. Bernard Palissy, jardinier et « potier », est alors très sollicité pour créer de tels décors.
Dans ces grottes, comme dans les cabinets de curiosité dont l'essor est proche, le visiteur découvre un exposé des œuvres de la nature – rocailles, coquillages, stalactites, batraciens et lézards – ainsi que parfois des personnages – héros et héroïnes mythologiques.

Conclusion

Les travaux commandés par François Ier à Fontainebleau sont déterminants dans l'histoire de ce domaine. En effet, malgré les remaniements imposés par Henri IV, ce sont les jardins créés par François Ier qui impriment définitivement leur trame et leur ampleur dans l'occupation des sols. Les agrandissements successifs du domaine, sous Henri IV et Louis XIV, ne seront que des percées dans la forêt. Fontainebleau témoigne ainsi d'un véritable projet de construction des jardins, pour lesquels les travaux commencent désormais simultanément à ceux du bâti.
Les jardins de la fin de la Renaissance à Fontainebleau annoncent par la multiplication des parterres et l'usage des rideaux d'arbres les jardins de l'époque classique. En revanche, le plan d'ensemble du jardin est complètement déstructuré, morcelé en espaces indépendants les uns des autres. Il est vrai que la configuration des lieux ne se prête pas facilement à une composition d'ensemble. Pourtant, quelques décennies plus tard, André Le Nôtre parviendra à structurer les jardins en créant un axe dans le plan.
Sans réellement mettre en scène les statues, le décor des jardins de la Renaissance participe à leur valorisation. Il est vrai qu'au début du XVIe siècle, elles peuplent les jardins. D'autres cours européennes feront, plus tard, des moulages à partir des copies d'antiques de Fontainebleau. Curieusement au XVIe siècle, malgré l'intérêt naissant pour la botanique et les essences exotiques, c'est davantage dans les grottes que se manifeste le goût pour la nature et ses merveilles que dans les jardins. Ceux-ci, commencent alors à être instrumentalisés pour mettre en scène le pouvoir de leurs propriétaires.

Document 5 - Vaux-le-Vicomte : le premier parc classique

Le plan d'intendance de la paroisse de Maincy (coté 1C50/7)[12] a été levé en 1780. Ce document est destiné à l'intendant de Paris, représentant du roi. Les intendances sont, sous l'Ancien Régime, des découpages administratifs à l'échelle régionale. Il y a 31 intendants en France au début du XVIII[e] siècle, dont les statuts sont variables. L'intendant de Paris est nommé par le roi et dirige la province grâce à son administration. Il a une compétence financière et, pour la mener à bien, sa charge nécessite une bonne connaissance du territoire.
C'est dans ce but que sont dressés les plans d'intendance. Ils sont très précis pour rendre compte de la surface et de la nature des terrains. Un tableau, au côté de la carte, dresse la surface de chaque type d'exploitation, de la propriété seigneuriale ou de l'infrastructure. L'échelle au bas du plan précise, quant à elle, les unités de mesure et leur représentation en toises et perches (le système métrique sera le fruit de la Révolution, une décennie plus tard). Dans les campagnes, la paroisse, découpage religieux, correspond à la plus petite entité territoriale. Elle revêt alors également une dimension administrative : c'est à son niveau que les impôts sont répartis. Pour les campagnes, les cartographes dessinent donc un plan d'intendance par paroisse. La plupart des plans d'intendance détaillent précisément les parties constitutives des grands jardins. Ils constituent donc une source incontournable pour l'histoire de l'art des jardins.
Le parc de Praslin, représenté sur ce plan, est plus connu sous son nom de Vaux-le-Vicomte[13]. Ce site appartient à la mémoire collective grâce à l'histoire de l'arrestation de Nicolas Fouquet et aux légendes qu'elle a occasionnées. Les jardins de Vaux sont le symbole de la brillante réussite et de la chute spectaculaire de leur commanditaire : Nicolas Fouquet, surintendant des finances. Sa fortune lui a permis de recourir à des artistes connus qui œuvrent dans son domaine de Maincy. L'aménagement des jardins est notamment confié à André Le Nôtre (1613-1700).
Le plan d'intendance révèle l'emprise du parc sur le territoire paroissial et son influence sur le paysage. Pour mener à bien ses projets, Nicolas Fouquet réorganise le village. André Le Nôtre peut alors modeler la nature pour y apposer sa marque dès les années 1650.
Le plan met en évidence que son œuvre est remarquablement bien préservée en 1780, quelques 120 ans plus tard. L'ordonnancement original du parc est toujours parfaitement lisible en dépit de modifications anodines.

Nicolas Fouquet

La famille Fouquet se distingue dès le XVI[e] siècle dans le commerce de la laine et de la soie. Elle est alors en pleine ascension sociale. Celle-ci est accélérée lorsque le grand-père de

[12] Ce document, conservé aux Archives départementales de Seine-et-Marne a été numérisé sous la cote 14 Fi 4339 pour améliorer la communication de ses informations et optimiser sa conservation. Les lecteurs peuvent ainsi consulter son image sur les ordinateurs de la salle de lecture et demander son impression.
[13] Le nom de « parc de Praslin » lui est donné sur le plan d'intendance car il appartient alors au duc de Praslin.

Nicolas, François Fouquet, entre au Parlement de Paris en 1578. La dynastie accède ainsi à la noblesse. C'est une noblesse de robe certes, celle de la magistrature et des administrations royales, mais elle offre bien des perspectives. La voie est ainsi déjà ouverte à Nicolas lorsqu'il naît en 1615. De fait, il entre à seize ans au Parlement de Metz, vivier de jeunes talents qui s'y aguerrissent rapidement. En 1640, il épouse la fille d'un riche parlementaire, Louis Fourché, qui lui apporte une belle dot. C'est l'année suivante que Nicolas Fouquet achète le vieux château de Vaux-le-Vicomte et se lance dans une politique d'acquisition de terres. Parallèlement, il poursuit sa carrière au service de Mazarin. En 1653, il est nommé surintendant des finances avec Servien, à la mort duquel il restera seul à cette fonction. Avec cette promotion, le chantier s'accélère. À la fin de la décennie 1650, le château et ses jardins prennent corps. Le roi y fait une première visite en 1660.

La dynastie Fouquet s'était illustrée par sa fidélité à la monarchie, notamment pendant la Ligue. Nicolas Fouquet, lui-même, avait fait preuve d'un soutien indéfectible pendant la Fronde. À la mort du cardinal Mazarin, en mars 1661, il aurait raisonnablement pu s'attendre à être promu à la place du cardinal-ministre. Louis XIV, de son côté avait décidé d'une nouvelle manière de gouverner, directe et se passant d'un ministre principal. Cinq mois plus tard, le soir du 17 août 1661, le surintendant accueille le roi, à sa demande, dans son domaine de Vaux-le-Vicomte. Il a organisé une fête somptueuse dans les jardins. L'Illustre Théâtre, la troupe de Molière, y interprète *Les Fâcheux* et le retour du roi vers la sortie du parc est illuminé de feux d'artifices.

Le 5 septembre suivant, Nicolas Fouquet est arrêté sur ordre de Louis XIV. Il est notamment accusé d'avoir puisé dans les finances du royaume à son profit. Le roi, impressionné par son ministre dont il surestime le pouvoir, s'assure de sa condamnation en constituant une cour de justice qui lui est défavorable. Pourtant, lorsque le 20 décembre 1664, le jugement est rendu, il ne prononce que le bannissement à vie. Louis XIV commue alors cette peine en détention perpétuelle. C'est donc en prison dans la forteresse de Pignerol que meurt l'ancien surintendant des finances, en 1680. Nicolas Fouquet avait expliqué qu'il concevait son domaine de Vaux-le-Vicomte comme l'écrin et la représentation de l'exercice de sa charge au service du roi. Louis XIV quant à lui semble l'avoir vu comme l'outrage de la réussite excessive de son sujet grandi au service de feu Mazarin.

La recherche historique a révélé que la fortune du surintendant avait été surévaluée. Encore était-elle liée à sa maîtrise des affaires financières et aux dots de ses deux épouses, Louise Fourché (décédée en 1641) puis Marie-Madeleine de Castille qu'il épouse en 1651. La progression des travaux à Maincy coïncide autant avec ses mariages et leurs dots qu'avec les promotions de Fouquet. Le domaine de Vaux-le-Vicomte, certes important, n'est pas d'un luxe indécent pour un tel ministre. Le problème n'est pas tant que le surintendant possède de tels château et jardins, mais qu'il les ait érigés alors que le roi en est dépourvu. D'autant plus que Louis XIV est dans les premiers mois de son règne « absolu » et qu'il veut imposer aux grands du royaume sa volonté et sa compétence à gouverner seul.

L'œuvre reste indissociable de son commanditaire d'autant plus à Vaux-le-Vicomte, dû à la seule volonté du surintendant Fouquet. Aucun des successeurs du premier propriétaire n'entreprendra, en effet, de grands travaux. À peine quelques modifications seront-elles apportées aux détails du parc mais sans en changer la composition. Ainsi sur le plan d'intendance, en 1780, le parc de Maincy reste-t-il fondamentalement celui voulu par Nicolas Fouquet et André Le Nôtre. Celui-ci intervient à partir de 1653. Des jardins plus modestes existaient déjà au sud du château que Le Nôtre remania certainement.

Le parc

Le parc de Vaux-le-Vicomte est très grand : il s'étend sur environ un kilomètre de profondeur, chevauchant le vallon de l'Anqueil, aujourd'hui nommé l'Ancœur. Son emprise sur le territoire de Maincy est d'ailleurs considérable. Selon le tableau du plan d'intendance, la paroisse occupe 1874 arpents ; le château et le parc en occupent 685, soit plus d'un tiers. Pour constituer un tel domaine, Nicolas Fouquet achète, en 1641, les terres de Vaux à Lottin de Charny ainsi que la moitié de la vicomté de Melun appartenant à Louis de Valois. Il détruit alors le vieux château et déplace le village de Maincy. Deux hameaux sont rasés : Jumeaux et Maison-Rouge. En 1780, encore, des vestiges de Maison-Rouge subsistent dans le parc. Ils y sont signalés sur le plan par une couleur plus claire, occupant un promontoire au sud-ouest de la propriété[14]. Le nouveau Maincy est sis à l'ouest du parc avec sa nouvelle église – édifiée par Le Vau (1612-1670) – ses maisons, ses jardins.

Louis Le Vau, architecte du château, collabora également avec André Le Nôtre, pour la réalisation de l'architecture habillant le parc, pour les grottes des cascades notamment[15].

Le parc est organisé autour d'un axe qui passe par la salle principale de la demeure puis par les allées des jardins et des parties boisées, dont l'ensemble est appelé couvert. Le château est excentré, l'axe de symétrie n'est donc pas médian dans le plan. Une des tâches du jardinier a consisté à dissimuler le déséquilibre entre les deux zones est et ouest du parc. Ainsi a-t-il placé, de part et d'autre de l'allée centrale, des parterres au-delà desquels la vue est limitée par des haies ou des rideaux d'arbres. André Le Nôtre, en sus de sa formation de jardinier, a étudié dans l'atelier du peintre Simon Vouet. Sa formation de peintre lui permettait donc de concevoir des vues. Il maîtrisait l'art d'attirer le regard par des lignes (allées, canaux, parterres) ou des points (statues, gerbes d'eau) pour l'orienter dans la direction souhaitée. Un deuxième axe, perpendiculaire à l'allée principale, est formé par le canal. Sa position est soumise à la géographie du site : il emprunte l'ancien lit de l'Anqueil, dans le creux du vallon. Sa pièce d'eau centrale occupe l'emplacement de l'ancien étang de cette rivière. À Vaux, il eut été impossible de créer un canal axial sans occasionner des travaux pharaoniques pour aplanir le terrain.

Le plan d'intendance ne montre que peu de bassins et des parterres en herbe mais ce sont des modifications postérieures à Nicolas Fouquet. En effet, ses successeurs ne disposaient pas de la même fortune pour entretenir le parc. De plus, à la fin du XVIII[e] siècle, la mode était aux parterres gazonnés. Dans le parc, la partie non boisée a été aménagée en terrasses afin d'y créer les parterres et bassins que la pente du vallon ne permettait pas. Le château lui-même a été érigé sur une plate-forme cernée de douves. Immédiatement à sa suite, le premier parterre, en herbe sur le plan d'intendance, était un parterre de broderie au temps de Fouquet : un espace décoré de végétaux et sables colorés dessinant des arabesques ou des motifs rappelant ceux des broderies de l'époque, d'où le nom de ces parterres. Il était jouxté, sur sa gauche, par le parterre de la couronne, complété par un bassin dont la sculpture était une couronne. Il était visible de la chambre du roi pour mieux lui rendre hommage. Ce bassin, comme d'autres, est invisible sur le plan d'intendance. En effet, au XVIII[e] siècle, les ducs de Praslin ont extrait les canalisations les alimentant pour en vendre le métal. De l'autre côté, le parterre central était longé de plates-bandes fleuristes, c'est-à-dire des parterres intégralement fleuris. Ce type de plantation était peu courant à l'époque, mais Nicolas Fouquet, à l'instar de Louis XIV, était passionné de fleurs. Tous deux avaient une préférence pour les tubéreuses, les fleurs très odorantes et les tulipes. La terrasse suivante était animée de nombreux plans et jets d'eau. Les parterres

[14] Le plan n'est pas orienté au nord mais sud-sud-ouest. La rose des vents indique le nord par une branche fleurdelisée. Le sud est indiqué par l'abréviation de midi (mi), l'est par l'abréviation d'orient et l'ouest par celle d'occident.

[15] Les grottes des parcs du XVII[e] siècle désignent des maçonneries soutenant le plus souvent des terrasses. Ces grottes sont des façades creusées de niches ornées ou non de statues, de rocaille, d'atlantes et autres motifs décoratifs.

en herbe étaient ornés de parterres d'eau, mais eux aussi disparurent. Ces bassins d'eaux calmes étaient destinés à accrocher et refléter la lumière pour illuminer les jardins en y mettant des « morceaux de ciel ». Cette seconde terrasse descend ensuite vers le canal qui délimite la partie des jardins par rapport à la partie boisée du fond du parc. Bien qu'une large allée s'ouvre au-delà des cascades, cette partie sud du parc est entièrement boisée et structurée par des allées percées suivant les instructions de Le Nôtre.
Celui-ci, qui connaissait les lois de l'optique, a utilisé la technique de la perspective ralentie dans le parc de Vaux-le-Vicomte. En effet, plus un objet est éloigné, plus l'œil le voit petit ; pour atténuer l'impression de distance, André Le Nôtre a créé des allées de plus en plus larges vers le fond du parc.
L'organisation savante aménagée par Le Nôtre pose les fondements du jardin classique avec son plan rigoureux privilégiant les formes géométriques. Il distingue les parties boisées et les zones de parterres. Ceux-ci, agrémentés ou non de broderie, sont des parties constituantes de la vue en perspective qui prend une place de premier ordre dans ces jardins.

Conclusion

C'est la première fois que la création d'un parc d'une telle ampleur est confiée à André Le Nôtre. Il y exerce alors ses acquis de technicien et de peintre, qui s'expriment dans son traitement de la perspective et du paysage. Il est remarquable que malgré les changements de mode dans l'art des jardins, l'œuvre de Le Nôtre ait été préservée. La disparition de la grille d'eau, de l'allée d'eau et des parterres d'eaux à la fin du XVIII^{e} siècle est liée au défaut d'entretien de ces ouvrages hydrauliques, puis à la vente des tuyaux de métal par les successeurs de la famille Fouquet. Les ducs de Praslin se contentent, lorsqu'ils acquièrent le château, de mettre en herbe les cours, les parterres de broderie et le parterre fleuriste. Lorsqu'ils dotent Vaux-le-Vicomte d'un jardin irrégulier, il est aménagé hors de l'emprise du parc, le long du ruisseau et de la route menant au château. Par la suite, le parc est longtemps laissé à l'abandon avant d'être restauré au début du XX^{e} siècle par Achille Duchêne. Un document tel que le plan d'intendance est donc un support indispensable pour restituer l'état des jardins avant leurs longues années d'abandon. Le plan d'intendance nous révèle une partie de l'œuvre accomplie par Le Nôtre à Vaux-le-Vicomte. Cependant, il réduit cette création à deux dimensions alors que les jardins ont également été traités en élévation. Les effets de perspectives que le jardinier a créés ne peuvent être appréciés sur un plan.
Si les plans d'intendance sont des sources incontournables pour l'étude des parcs et jardins, il paraît essentiel de recouper les informations qu'ils apportent avec d'autres documents tels que les estampes, des vues anciennes ou encore des textes.

Document 6 - Les eaux de Fontainebleau

Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville écrit vers le milieu du XVIII[e] siècle le *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou description des maisons royales, chateaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*[16]. Son ouvrage connaît un tel succès qu'en 1768, il est édité pour la troisième fois, « corrigé et augmenté ». L'auteur décrit les jardins sans complaisance. Son témoignage est précieux à double titre puisqu'il apporte des informations sur le décor des jardins mais aussi sur leur état de conservation. Il s'attarde notamment sur des ouvrages de Le Nôtre, dont les aménagements qu'il dirigea à Fontainebleau.

L'origine étymologique de Fontainebleau viendrait d'une « fontaine bliaud » ou d'une « fontaine belle eau ». Le site est donc lié à cet élément et n'en a jamais manqué. Le château des Capétiens, mentionné pour la première fois en 1137, a été construit sur une zone marécageuse. La transformation du château par François I[er] comprend l'aménagement des jardins. Dès 1527, alors même que les terrassiers s'activent pour la construction des nouveaux bâtiments, les jardins sont commencés. Après le règne de François I[er], ils subissent plusieurs remaniements, notamment sous Henri IV. Ce sont donc des jardins de la fin de la Renaissance dont hérite Louis XIV, qui y séjourne régulièrement à l'automne, motivé par son goût de la chasse. Il fait intervenir dans les jardins André Le Nôtre (1613-1700).

Celui-ci appartient à une lignée de jardiniers dont l'aïeul, Pierre Le Nôtre – son grand-père ou son grand-oncle – travaille déjà pour la famille royale : il est maître jardinier au palais des Tuileries en 1583. Dans cette dynastie, l'apprentissage du métier se fait en famille. La formation d'André Le Nôtre est complétée auprès du peintre Simon Vouet (1590-1649), dans l'atelier duquel il côtoie Charles Le Brun (1619-1690). Il semble avoir étudié aussi l'architecture et il entretient de bons rapports avec ce milieu. Dès 1635, il est au service de la famille royale, devenu jardinier de « Monsieur, frère du Roi », Gaston, duc d'Orléans (1608-1660). André Le Nôtre est repéré par Nicolas Fouquet pour la création du parc de Vaux-le-Vicomte, qui lui permet de connaître gloire et fortune malgré la disgrâce du commanditaire. Son œuvre est prolifique et aujourd'hui de nombreux jardins lui sont attribués, parfois abusivement. En effet, malgré l'aide de son entourage professionnel, André Le Nôtre ne peut être l'auteur d'autant de parcs car il a été accaparé par les commandes royales et celles de quelques grands.

À Fontainebleau, André Le Nôtre tente de donner aux jardins plus d'homogénéité. L'allée est-ouest qui traverse le grand parterre est placée dans l'axe du grand canal d'Henri IV puis, dans l'alignement, un cabinet octogonal est construit sur l'étang (1662). Cette partie des jardins est aménagée en jardin classique : se distinguant dans l'ensemble bellifontain par sa cohérence et sa monumentalité.

[16] Un exemplaire est conservé aux Archives départementales de Seine-et-Marne sous la cote 16° 781.

Le parterre du Tibre

Le grand parterre est longtemps un terrain gorgé d'eau. En 1579, dans ses gravures publiées dans *Les Plus excellents bastiments de France*, Jacques Androuet du Cerceau représente les jardins jouxtant l'étang, à l'emplacement du futur grand parterre[17]. Placés en contrebas de la chaussée qui mène à la Porte Dorée, ils sont constitués de deux parties séparées par deux longues pièces d'eau alignées préfigurant le grand canal. Ce canal bipartite servait en fait de déversoir pour l'étang. De part et d'autre, les jardins sont réguliers. Ils sont composés en damiers, scandés par des allées auxquelles des îlots cernés de fossés en eaux sont reliés par des passerelles. Ces fossés, ornementaux, ont certainement aussi une dimension fonctionnelle : celle de drainer le terrain. Au début du XVI[e] siècle, ce jardin d'eau disparaît à l'exception du canal bipartite entre les deux pièces d'eau duquel avait pris place une statue du Tibre. Le grand jardin, ou grand parterre, adopte alors un nouveau nom, celui de parterre du Tibre. Les jardins y sont aménagés en parterres de broderie. Une troisième pièce d'eau, semblable aux deux autres, prend place derrière la statue du Tibre, formant un embranchement perpendiculaire au canal désormais tripartite. Le bassin de la fontaine du Tibre et les trois canaux sont entourés de balustrades en 1603. C'est sur cette configuration du grand parterre que Louis XIV demande à André Le Nôtre et Louis Le Vau d'intervenir à partir de 1664.

Dans un premier temps, ils font niveler le terrain. Le canal tripartite est comblé ainsi que la fontaine du Tibre, dont la statue est déplacée. Un espace carré est aménagé, encadré d'une terrasse légèrement surélevée que mentionne Dezalliers d'Argenville. La partie centrale est alors creusée d'un grand bassin carré auquel on accède par quatre allées qui compartimentent le jardin en quatre parterres de broderie. Ceux-ci, particulièrement ornés, sont systématiquement placés à proximité des châteaux afin de pouvoir en jouir depuis les fenêtres. Les allées forment ici deux axes. Le premier débute au niveau du pavillon central de la cour des offices, qui donne sur ce grand parterre. Le second axe ouvre une vue vers le cabinet octogonal, construit à cette occasion sur l'étang aux carpes, et vers la pointe de l'étang. Le bassin central du grand jardin est orné d'une haute rocaille : le pot bouillant. Quatre cents tuyaux projettent l'eau à différents niveaux et jusqu'à trois mètres de hauteur. Le jardin a conservé le nom de parterre du Tibre bien que la statue ait été déplacée à cette époque. La disposition d'un parterre encadré d'une terrasse surélevée permet de structurer le jardin. De plus, elle offre aux promeneurs la possibilité de jouir d'une vue surélevée sur les parterres de broderie, les rendant plus lisibles.

Au sud, André Le Nôtre crée une autre composition dans l'axe de l'allée du parterre du Tibre menant au pavillon de la cour des offices. Elle se prolonge par une allée s'éloignant dans le parc boisé. Dans cet espace, entre jardin et forêt, un bassin central circulaire accueille la statue du Tibre. Un bassin anguleux, presque un fossé, que Dezalliers appelle la demi-lune, est créé, délimitant le parterre en contournant le bassin circulaire. Il se prolonge vers l'est en un petit canal, en direction de la Héronnière mentionnée par l'auteur. Le second axe du grand parterre est prolongé, à l'est, par le grand canal.

Le grand canal et la prairie des fontaines

C'est Henri IV, le premier, qui fit creuser un canal à Fontainebleau. Cette pièce d'eau crée une percée au milieu des parties boisées. L'ensemble prend, dès lors, le nom de grand parc. Des jardins bellifontains d'Henri IV, c'est la seule partie qui n'ait pas été bouleversée par ses successeurs.

[17] Il a aussi été nommé grand jardin, jardin du roi, parterre du Tibre, grand parterre.

Comme à Vaux-le-Vicomte, le canal est désaxé par rapport au château en raison des contraintes du terrain. André Le Nôtre ne modifie pas le grand canal. Celui-ci trouve une cohérence dans la composition générale puisqu'il prolonge l'axe formé par l'allée est-ouest du grand jardin. L'intervention de Le Nôtre s'est concentrée sur l'exécution de la tête du canal afin de créer un espace de transition entre le grand parc et le grand parterre. En effet, le parterre du Tibre est placé sur une terrasse surélevée par rapport au grand parc. La tête du canal doit donc proposer un espace de circulation. Pour cet aménagement, André Le Nôtre travaille en collaboration avec François Francine, intendant des eaux et fontaines et ancien fontainier de Fouquet à Vaux-le-Vicomte.

Pour accéder de la terrasse du grand jardin au canal, ils créent deux rampes en plan incliné encadrant un bassin. Celui-ci est placé en retrait et s'enfonce dans la terrasse vers le grand parterre. Autour de ce bassin, les parois à contreforts de la terrasse sont aménagées de grottes dont les niches sont ornées de rocailles, comme à Vaux-le-Vicomte. Les cascades tombent le long des parois dans le bassin. La pièce d'eau est agrémentée de « cierges » : des jets d'eau verticaux, épais et s'élevant en colonnes, formant ensemble une grille d'eau. Cette tête de canal est donc encore fortement apparentée aux œuvres de Vaux-le-Vicomte où avaient déjà collaboré Le Nôtre et Francine. Elle reprend notamment le vocabulaire architectural des grottes et cascades qui encadrent le canal de ce précédent parc. Malheureusement, au milieu du XVIII[e] siècle, cet ouvrage hydraulique est en piteux état puisque l'auteur le dit « entièrement ruiné ». L'actuelle tête du canal bellifontain est un ouvrage plus récent.

Les jardins à la française ont particulièrement prisé ces pièces d'eau allongées. Pour son canal de Fontainebleau, qu'il fit creuser de 1606 à 1609 sur près de 1200 mètres, Henri IV s'inspira de celui de Fleury-en-Bière. Le texte mentionne « deux têtes de dauphins en bronze » que Louis XIII aurait fait disposer dans le grand canal. Bien que cela ne soit pas précisé, il s'agissait vraisemblablement de lançoirs. En effet, les figures de dauphins servaient souvent d'ornement pour des jets d'eau. Une gravure de 1660, exécutée par Le Pautre et conservée au musée national de Fontainebleau, représente le grand canal, dont l'extrémité visible est ornée d'une de ces statues crachant un jet. À l'époque de Dezalliers, elles ont disparu. Elles représentaient probablement une gêne dans l'organisation des jeux nautiques et des fêtes de la cour. En effet, les canaux étaient des espaces ludiques, bien qu'à Fontainebleau l'étang ait probablement tenu ce rôle également. Près de sa tête, le canal est encadré de bosquets mais au-delà, son flanc nord est bordé de la « prairie des fontaines ». Celle-ci est agrémentée, à la demande de Louis XIV, de cinq bassins. Les travaux se déroulent dans les années 1684-1685. Pour alimenter ces fontaines, un système d'adduction est mis en place. Depuis un réservoir, un aqueduc amène l'eau jusqu'aux fontaines. Celles-ci sont alignées dans la prairie et sont placées symétriquement par rapport au bassin de la fontaine centrale. Elles sont de trois formes différentes et la quantité de jets qui les ornent varie en fonction de leur position.

Dans cette prairie, les points d'eau répondent à une hiérarchisation stricte. Les bassins des extrémités sont circulaires et ornés d'un seul jet. Les deux fontaines médianes sont ovales et agrémentées de deux jets. Enfin, le bassin central adopte une forme plus complexe puisque c'est celle d'un quadrilobe (ou quatre-feuilles) à sept jets. Le bassin central est donc le plus important, les autres sont des bassins satellites dont l'ornementation se simplifie en fonction de leur éloignement du bassin central.

L'organisation de la prairie des fontaines répond à une double notion : équilibre et hiérarchisation. D'une part, elle est élaborée dans un souci de géométrie et d'équilibre. D'autre part, son plan correspond à une conception contemporaine de Louis XIV, avec l'élément le plus important en position centrale et les autres bassins, organisés autour par rang décroissant.

Le fonctionnement des fontaines représentait un tel investissement dans les jardins royaux, et notamment à Versailles, que les jets n'étaient bien souvent ouverts que pour le passage du roi.

Conclusion

Les nouveaux aménagements des jardins de Fontainebleau répondent à un souci esthétique. Il s'agit à nouveau de mettre le parc au goût du jour, un goût inspiré de l'œuvre de Vaux-le-Vicomte avec ses grottes à grille d'eau. Le grand parterre y acquiert une monumentalité nouvelle. Sa symétrie, jusqu'alors imparfaite, est désormais plus équilibrée et s'inscrit dans un axe défini – non par le château – mais par le grand canal. L'importance des plans d'eau, étang et canal, est contrebalancée par l'implantation de la prairie des fontaines et du pot bouillant du parterre du Tibre. L'eau prend, dans ces nouveaux jardins, une place importante. Maîtrisée, elle est un symbole de la domination de l'homme sur la nature. Cela démontre le pouvoir et la puissance du propriétaire des lieux. Eau dormante ou eau vive, elle présente des atouts non négligeables. Les surfaces de l'étang et du canal pouvaient ainsi accueillir les jeux de la cour tandis que la brume générée par les jets d'eau procurait une fraîcheur certainement appréciable pour les courtisans lourdement vêtus. Fréquentés par la cour, ces jardins royaux représentaient aussi un espace social où l'on pouvait espérer croiser le roi plus aisément que dans les palais.
Louis XIV, après la chute de Nicolas Fouquet, s'est accaparé ses équipes artistiques et d'ingénierie. À Fontainebleau, André Le Nôtre retrouve ainsi le fontainier Francine avec qui il avait œuvré pour l'aménagement du canal de Vaux-le-Vicomte. Comme dans ce château, le canal du palais de Fontainebleau est alors doté de grottes. La grille d'eau, qui à Vaux-le-Vicomte faisait pendant à la grille du potager, trouve sa place dans le bassin de la tête du canal de Fontainebleau. Le grand art d'André Le Nôtre, dans le parc bellifontain, est de créer un axe dans un jardin extraordinairement composite avant son intervention. Cette composition confirme l'importance de l'axe et de la composition régulière et symétrique dans l'art des jardins classiques qui s'épanouit à cette époque.

Document 7 - Meaux, la Marne, les jardins urbains

Ce plan d'intendance[18] – coté 1C47/7 aux Archives départementales de Seine-et-Marne[19] – levé au XVIII[e] siècle, représente l'état de la ville de Meaux. Elle est établie au bord de la Marne qui, à l'origine l'entourait d'une boucle, jusqu'auprès du coteau. Sur le plan, il subsiste – dans cet ancien lit – un filet de rivière. Sur ce territoire agricole, l'habitat est concentré. Sa densité est particulièrement importante dans le cœur de la ville, au sein des remparts, mais il s'étend aussi, plus clairsemé, sur la rive gauche de la rivière et se développe en direction du carrefour de la route des Flandres et de la route d'Allemagne. Au nord de la ville, le terrain est essentiellement occupé par des communautés religieuses.
La cité existe déjà à l'époque gallo-romaine : il en subsiste des fortifications dont le tracé est détaillé sur le plan d'intendance. À partir du IV[e] siècle, Meaux devient le siège d'un évêché, sa cathédrale prenant place au cœur des fortifications. Au milieu du Moyen Âge, la ville, capitale de la Brie, est sous la domination des comtes de Champagne qui y établissent un château. La rive gauche, avec ses habitations, devient le lieu d'un marché qui est protégé par une enceinte indépendante. Le mariage de Jeanne de Navarre avec Philippe IV le Bel en 1284 rattache Meaux et la Brie au domaine royal. La ville ne devient cependant pas une résidence royale et les évêques y restent les plus influents personnages.
Il est remarquable que les géomètres du roi aient, sans le vouloir, souligné l'ancien lit de la rivière. En effet, celui-ci, certainement plus fertile, forme une couronne verte distincte des autres terrains. Au nord de la ville, dans cette ancienne boucle de la Marne, se sont établies les communautés religieuses, avec leurs jardins dont il est possible d'apprécier l'emprise. C'est un point commun à de nombreuses cités mais à Meaux, ville implantée sur une rivière, le géomètre a relevé d'autres jardins. La présence de la rivière favorise l'existence de « marais légumiers » qui occupent 181 arpents, soit plus de 11% du territoire meldois. Ce sont des zones de jardins maraîchers, des jardins de ville repoussés dans les faubourgs où la pression foncière est moins forte et qui participent à l'aménagement d'un territoire peu logeable. Grâce à leur production, ces jardins contribuent à la subsistance de la ville.

Jardins de ville

La vallée de la Marne, fertilisée par les limons et les alluvions, dispose d'une terre légère et de sols sableux auprès de la rivière. Les rives qui ne sont pas aménagées en quais sont imprégnées d'eau. La ville est donc placée entre des coteaux abrupts à l'ouest et des terrains marécageux à l'est. Pour les Meldois, ces terrains destinés aux « marais légumiers » sont une chance : la

[18] Voir le commentaire du plan d'intendance de Maincy.
[19] Numérisé, il est consultable en salle de lecture sous la cote 14 Fi 4292.

moindre parcelle y est exploitée. Correctement drainées et aménagées, elles permettent la culture maraîchère. Toutes les catégories sociales d'Ancien Régime sont susceptibles de posséder ces jardins, en collectivité comme les communautés religieuses ou les institutions charitables ou individuellement comme les nobles, les bourgeois, les gens de métiers ou les jardiniers professionnels. C'est le cas à Meaux peut-être plus encore qu'ailleurs puisque les intendants de Louis XIV notent que dans cette ville, l'écart est faible entre les différentes classes sociales. Les jardins maraîchers peuvent encore être loués et le loyer parfois payé en nature. Les parcelles sont individuelles, séparées de fossés drainants, de palissades ou de haies vives et utilitaires dans lesquelles croissent notamment sureaux, églantiers ou rosiers et osier. Ces haies représentent également un habitat de choix pour les petits animaux, dont certains oiseaux insectivores qui participent à la vie du jardin. L'eau des fossés et des ruisseaux est récupérée pour l'arrosage des jardins à l'aide de tonneaux, notamment dans les zones maraîchères situées au nord-est de la ville. La Marne fournit de l'eau en abondance. Elle y est puisée une fois en grande quantité puis stockée afin de s'épargner de nombreuses manœuvres. Des bacs et tonneaux pleins sont alors disposés dans le jardin pour y puiser aisément. La terre est cultivée à l'aide d'outils qui restent essentiellement en bois. Le métal est économisé au maximum, ainsi seul le tranchant d'une bêche est-il en fer. Les jardins sont engraissés de fumure achetée dans les écuries urbaines, auprès des postes de voyage et des auberges. Depuis le XVI^{e} siècle, les jardiniers hâtent leurs productions en cultivant sur couche. Le fumier en décomposition permet alors de protéger la plante et de nourrir la terre tout en la réchauffant. Cette méthode, gourmande en eau, présente néanmoins l'intérêt d'accélérer la croissance des légumes moins soumis aux aléas météorologiques. Au XVII^{e} siècle, l'arrosoir et la cruche en cuivre ont remplacé les outils de terre cuite. Les améliorations techniques permettent ainsi de mieux cultiver les plantes sensibles.

Productions maraîchères

Comme les jardins domestiques médiévaux, les jardins de ville du XVII^{e} siècle ont une production variée. Les jardiniers, professionnels ou non, y cultivent des plantes utilitaires ainsi que des plantes d'agrément. Si loin des habitations, cela peut surprendre. Il faut pourtant noter que les jardins maraîchers ne sont pas déserts. Dans la limite de la législation royale et des autorités locales, les propriétaires y bâtissent des abris qu'ils peuvent aménager en locaux de stockage pour leur production ou leur matériel mais où ils peuvent également loger. Dans leurs parcelles, les jardiniers ont des arbres fruitiers mais ils en plantent de moins en moins au cours du XVII^{e} siècle. La vigne est fréquemment présente dans les jardins. En effet, le verjus – jus de raisin non mûr, indispensable à la cuisine médiévale et renaissance – reste l'ingrédient de nombreuses recettes. Les végétaux les plus cultivés sont les légumes locaux. À Meaux, les légumes racines ont semble-t-il une place de choix tandis qu'ils sont négligés à Paris. Au XIX^{e} siècle, les Briards cultiveront encore des variétés connues sous le nom de carottes de Meaux, navets de Meaux, mais également chicorée de Meaux. Les salades sont dans tous les jardins à l'époque classique et sous toutes leurs formes : laitue, chicorée et même le pourpier, petite plante à tige fort savoureuse. Les épinards et le cerfeuil connaissent alors peu d'amateurs, mais les choux sont très cultivés. Quelques plantes envahissantes croissent aux côtés d'autres légumes comme les concombres et les citrouilles. Les artichauts sont très cultivés tout au long du XVII^{e} siècle mais tombent en défaveur au moment où l'on apprécie plus les asperges. Les plantes aromatiques, destinées à parfumer les ragoûts, marjolaine, sarriette, sauge et basilic, voisinent souvent un carré de plantes médicinales que les jardiniers vendent

aux apothicaires. Enfin, quelques brassées de fleurs sont cultivées, en pleine terre ou en pot puisqu'elles servent à décorer plats et nappes des tables aisées. Les plantes exotiques, même acclimatées comme les tomates, n'occupent pas encore les jardins de subsistance.

Conclusion

L'implantation des jardins maraîchers sur un terrain marécageux qu'ils drainent de leurs fossés optimise l'utilisation d'un sol riche. La terre légère que les jardiniers y trouvent permet de produire des fruits et légumes frais qui alimentent la population urbaine. Cette production est en partie vendue sur les marchés, probablement jusqu'à Paris puisque les variétés meldoises sont connues pour leur qualité de conservation. Le succès des plantes cultivées est soumis au goût des consommateurs. Au début du XVIII^{e} siècle, celui-ci se modifie, influençant la production de ces jardins. Dans le même temps, l'amélioration des voies de communication facilite le transport des denrées. Pour subsister, les jardiniers sont contraints à s'adapter en spécialisant leur production en fonction de la nature de leur sol et du climat local.
À Meaux, les zones maraîchères côtoient les jardins des communautés religieuses. Intra muros, seul l'évêque est suffisamment puissant pour conserver et même agrandir un jardin important le long des fortifications nord. En revanche, au nord de la ville, les établissements religieux disposent de jardins démesurés. Le plan d'intendance est trop imprécis pour étudier ces jardins mais une vue cavalière de l'abbaye de Saint-Faron, dessinée en 1676, prouve que le plan en respecte l'ampleur et souligne exactement les différentes parties.

Document 8 - Le premier parc à l'anglaise en France : le parc du château d'Aunoy à Champeaux

Le plan d'intendance[20] de la paroisse de Champeaux (cote 1 C 52/10)[21], levé en 1780, représente le bourg fortifié et ses environs. À l'ouest du village est mentionné le fief d'Aunoy. Le château et le parc d'Aunoy sont de dimension modeste, comme le bois de la Brosse qui les voisine. Le parc est représenté avec une telle précision que cela donne à penser que l'auteur de la carte y a eu accès. Les différentes parties du parc y sont bien distinctes, ce qui permet de les identifier. L'accès au château se fait par une allée boisée qui lui fait face ou par la route longeant sa façade. Celles-ci ne sont pas aménagées en pattes d'oie : les deux voies sont orthogonales. Un fossé « saut-de-loup » sépare la propriété de la route. Le château est précédé d'une avant-cour. À la gauche du château, sont aménagées les parties utilitaires du jardin : potager, verger. À droite, prennent place les communs, dont les écuries. Le parc mesure près de trente arpents. Il commence derrière les communs, au bord de la route. Il est délimité par quatre voies. La ferme du château occupe près d'un cinquième du jardin et forme une enclave dans son angle sud-est.
Jean-Baptiste Chabert, un agent de change demeurant et travaillant à Paris, est un bourgeois fortuné. Il ne lui manque qu'une seigneurie pour s'approcher plus encore du statut de la noblesse. En 1731, il acquiert une seigneurie ancienne, mentionnée depuis 1180. Le château est, encore à cette date, une forteresse médiévale dont les visiteurs franchissent les douves grâce à un pont-levis. Il dispose d'une chapelle, d'un bois et d'un étang. En 1750, alors que Jean-Baptiste Chabert accroît encore son capital en créant une manufacture de savon, le château d'Aunoy est en proie à un incendie. C'est l'occasion pour le nouveau propriétaire de bâtir à la place une confortable demeure de campagne qui ne conserve que les attributs de la féodalité : pigeonnier et, dans un premier temps, deux tours d'angle. La nouvelle demeure est construite entre 1750 et 1754, date à laquelle il revend le château. Elle est agrémentée d'un jardin qui compte déjà trois pièces d'eau d'un arpent chacune. Le domaine passe alors indirectement à ses anciens propriétaires, les Favre d'Aunoy qui le possédaient depuis le XVII[e] siècle. Par mariage, il échoit ensuite à Pierre Jean-Baptiste Gerbier (1725-1788), membre du Parlement de Paris. En 1775, ce dernier revend Aunoy, non sans l'avoir doté d'un nouveau jardin, créé par un jardinier anglais.

Le jardin à l'anglaise

À partir du XVIII[e] siècle, les jardins d'Angleterre connaissent une nouvelle mode. Auparavant, les Anglais avaient succombé à la mode des jardins classiques, appelés aussi « jardins à la française », dont le succès avait été assuré par les modèles des châteaux de Vaux-le-Vicomte et de Versailles.

[20] Voir le chapitre de Vaux-le-Vicomte pour l'explication de la nature de ce type de document.
[21] Document de substitution : 14 Fi 4386.

Néanmoins ils privilégiaient, pour leurs parcs, une ouverture sur la campagne qui annonçait leur goût grandissant pour le paysage. Pour cela, leurs jardins étaient clos par des fossés non délimités – ni par un mur, ni par un garde-corps – invisibles de loin, appelés les « ah ! ah ! », dont le nom témoigne de la surprise des visiteurs lorsqu'ils les découvrent. Les parcs semblaient ainsi se prolonger indéfiniment dans la campagne et offraient le paysage en toile de fond. À partir du début du XVIII[e] siècle, les jardiniers anglais se mettent, peu à peu, à supprimer les éléments caractéristiques du jardin classique. Les parterres de broderie, jugés trop artificiels, sont supprimés au profit, dans un premier temps, des boulingrins, ces parterres de gazon dont le niveau est abaissé et sur lesquels la noblesse joue aux quilles : « *bowling green* ». Dans un deuxième temps, les allées au cordeau laissent place à des allées sinueuses dessinées dans des pelouses d'un seul tenant. Les topiaires sont abandonnés, les arbres sont aménagés en bois ou en petits bosquets plantés dans la pelouse. Les fontaines et les bassins géométriques disparaissent au profit d'étangs et de rivières, qu'ils soient naturels ou artificiels. Les jardins anglais tendent ainsi à proposer une image idéalisée de la nature. Leur agencement vise souvent à la création de « tableaux », inspirés notamment de l'œuvre du peintre de paysage Hubert Robert.
Parallèlement, le goût de l'exotisme se développe en Europe comme en témoigne la littérature avec, par exemple, en 1787, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Les Européens voyagent et à leur retour racontent. La Chine tient alors une place d'honneur dans l'imaginaire des Occidentaux. Les arts décoratifs suivent la même mode : dans les demeures aisées, singes, plantes exotiques et chinoiseries envahissent les murs. Ainsi dans les années 1740, le deuxième duc de La Vallière demande à Christophe Huet de peindre des motifs de « chinoiseries » qui valent à la pièce le nom de « salon chinois ». En Angleterre, le goût de l'orientalisme s'exprime dans les jardins qui accueillent, dès lors, des ponts chinois et autres pagodes.
À partir de l'Angleterre, où son programme est inventé, le jardin paysager rayonne vers l'Europe. Son concept, de paternité anglaise, lui attribue le nom de jardin anglais ou jardin à l'anglaise.
Le parc du château d'Aunoy intègre ces nouveautés venues d'outre-Manche. Conçu dans les années 1760, c'est un précurseur du jardin paysager en France qui remanie totalement le jardin précédent : un jardin classique du milieu du XVIII[e] siècle.

Aunoy, un jardin paysager

Lorsqu'il acquiert le château d'Aunoy, Jean-Baptiste Gerbier fréquente un milieu qui s'intéresse à l'art des jardins et notamment à la nouvelle mode anglaise en la matière. À cette époque, la grande noblesse envoie des artistes en Angleterre pour lever des plans et des vues de ces jardins. Le climat culturel français est à l'anglomanie, même si les jardins anglais ne trouvent guère la faveur des visiteurs français. C'est dans ce contexte que le nouveau propriétaire d'Aunoy fait appel à un jardinier anglais dont le nom reste inconnu. Il n'est vraisemblablement pas célèbre mais, à Champeaux, il s'inspire certainement de jardins connus. Il adapte dans le parc tout le vocabulaire cher aux jardins de son pays natal.
Le jardin, qui commence derrière les communs, est boisé sur toute sa frange septentrionale. L'axe du château est dégagé en prairie inclinée vers le sud dans laquelle se succèdent trois plans d'eau. La partie sud du parc, dans laquelle est situé le troisième plan d'eau, est occupée de l'est à l'ouest par la ferme et ses vignes, l'étang inférieur, le verger et le potager qui borde le fossé. Le verger, le potager et la partie boisée qui les sépare sont divisés en allées rectilignes qui se croisent à angles droits selon un plan en damier et symétrique. Cette partie du jardin

conserve une rigueur liée, ici, à sa fonctionnalité. À l'extérieur du parc, l'allée est placée dans l'axe du château. Elle est bordée d'arbres. Le bois de La Brosse est transpercé d'allées droites et d'un carrefour en étoile ou rond-point. Cet aménagement, qui mène au château, correspond encore à une conception et un schéma de l'époque classique.
La partie du parc d'Aunoy dédiée à l'agrément est empreinte du modèle anglais. La frange septentrionale du parc est boisée. La ligne de frondaison est presque droite, évoquant sur le plan les rideaux d'arbres des jardins classiques, taillés à angle droit pour former une ligne accentuant la perspective. En réalité, dans les parcs paysagers – et à Aunoy – l'objectif est de conserver un aspect naturel aux arbres. Le couvert[22], au nord du parc, évoque l'orée d'un bois au bord d'une prairie, qui est représentée par la partie gazonnée du parc. Le plan d'intendance révèle également l'usage de petits bosquets, bouquets d'arbres isolés dans les pelouses. En effet, les jardiniers anglais utilisent la valeur décorative d'un arbre et l'émotion qu'il suscite chez le spectateur. L'aspect naturel du jardin est accentué par l'utilisation des formes courbes pour le dessin des allées. À Aunoy, elles sont sinueuses dans la « prairie » et presque serpentines dans le bois. Le terrain est incliné vers le sud, accentuant l'effet naturel du parc, de même que les pièces d'eau aménagées en lacs. Deux buttes sont créées : l'une auprès du lac supérieur, l'autre au sud sous le dernier lac. La première est la plus importante, surhaussée par une glacière, sur laquelle un sentier chemine en cercles concentriques vers un belvédère sommital. Comme dans les jardins anglais, le parc d'Aunoy est agrémenté de fabriques, constructions utilitaires ou non destinées à orner le parc : dans le bois notamment, au bord du lac médian où une grotte de rocaille borde l'embarcadère et sur l'île du lac supérieur. Le belvédère, quant à lui, permet d'apprécier la vue du parc et de la campagne. À l'autre bout du parc, le château offre aussi plusieurs points de vues. Les châtelains peuvent apprécier la vue sur le jardin, mais une percée a été aménagée dans la frange boisée du parc pour qu'ils aient également vue en direction du village dominé par la tour de l'église.

Conclusion

Jean-Baptiste Gerbier fait preuve d'avant-gardisme en créant en France, pour son château d'Aunoy, un jardin à la mode anglaise. Ces jardins ne connaissent pas encore de réel succès en France, ce pourquoi ce juriste doit faire appel à un jardinier anglais. Celui-ci intervient dans le parc. Pourtant, que ce soit voulu par le jardinier ou imposé par le propriétaire, l'influence des grandes lignes droites est encore sensible dans le plan. Les abords du château restent sensiblement classiques. Le parc répond tout de même aux exigences du jardin anglais : orné de fabriques, il recrée une nature idéalisée et propose des paysages.
C'est donc un jardin anglais acclimaté qui est représenté sur ce plan d'intendance. Le terme de jardin irrégulier est alors plus approprié pour désigner un tel parc. La mode en sera lancée à la fin du XVIII[e] siècle et connaîtra une nouvelle impulsion grâce au romantisme qui les agrémentera de ruines. Contrairement aux jardins du XVII[e] siècle, lieux de rencontre, destinés à voir et être vus, les jardins paysagers sont propices à l'isolement et la rêverie. Ce style de jardin présente un avantage considérable sur le parc classique : il demande un entretien moins important et moins onéreux. C'est pourquoi, de retour après la Révolution, la plupart des nobles émigrés, appauvris, opteront pour le jardin anglais. Au XIX[e] siècle, le parc irrégulier connaît ainsi une hégémonie qui supplante celle du parc classique ou jardin « à la française ». Lorsqu'il adopte une apparence totalement naturelle, il prend le nom de parc paysager. De nombreux chefs-d'œuvre classiques disparaîtront

[22] Ensemble des parties boisées d'un parc ou d'un jardin.

ainsi et devront être recréés par la suite, à l'instar des jardins de Champs-sur-Marne. En revanche, malgré quelques modifications, le jardin irrégulier d'Aunoy a été mieux préservé et conservé jusqu'à nos jours.

Document 9 - Un parc pittoresque pour le château de Mauperthuis

Cette estampe, cotée 6 Fi 170 aux Archives départementales de Seine-et-Marne, est divisée en deux vues qui représentent le parc de Mauperthuis, situé près de Coulommiers. La numérotation des planches indique qu'elle est probablement extraite d'un ouvrage abondamment illustré dont elle devait éclairer le propos. L'auteur y a représenté deux fabriques.
Ces édicules et constructions (grottes, maisons, cabinets, temples, pagodes) ornent les jardins et sont placés au détour d'un sentier afin de provoquer la surprise du promeneur. Ils peuvent être érigés dans les emplacements où la vue est particulièrement belle pour créer un tableau. Les fabriques s'inspirent de toutes les époques et de tous les styles, elles peuvent être seulement décoratives ou utilitaires comme les laiteries[23].
À la fin du XVIII[e] siècle, le château de Mauperthuis est agrémenté d'un des plus remarquables parcs de l'époque. Son propriétaire, le marquis de Montesquiou, fait appel successivement à trois célèbres architectes pour le concevoir et acquiert peu à peu des terres pour l'agrandir. Le jardin primitif, connu par le plan d'intendance de 1777, est l'œuvre de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Par la suite, le marquis fait appel à Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813), l'architecte de la Bourse de Paris et à Hubert Robert (1733-1808), le peintre de paysage.

Composition à huit mains

Il existe déjà un château à Mauperthuis lorsque, en 1763, Anne-Pierre de Montesquiou-Fézensac (1739-1798), marquis dudit lieu, fait appel à Claude-Nicolas Ledoux pour le reconstruire. Celui-ci intervient dans les années 1764 à 1766. Il semble également être l'auteur des premiers jardins de ce nouveau château. Le corps principal est au centre de l'axe qui organise le parc, tandis que les communs sont repoussés sur un des côtés de la cour d'honneur. La forêt est percée de voies qui se croisent en étoile et ronds-points ; l'axe vers le château est souligné par une vaste allée gazonnée. Du côté des jardins, échelonnés sur le flanc de la colline, Claude-Nicolas Ledoux organise des parterres dont les compositions circulaires font écho à l'architecture de cette époque. Un important potager de plan régulier s'inscrit dans une parcelle en forme de poire. C'est un jardin régulier plein d'originalité que crée Ledoux pour le marquis de Montesquiou. Il existe une vue du village de Mauperthuis[24], généralement attribuée à cet architecte. Il ne s'agit pas d'une vue réelle mais d'un projet de village rationalisé sur un plan orthogonal. Si ce projet est celui de Ledoux, il est particulièrement intéressant de voir la place qu'il accorde aux jardins. En effet, chaque maison, dont l'architecture rappelle celle d'un temple, est accompagnée d'un jardin de dimension respectable. La disposition de l'ensemble évoque des préoccupations presque hygiénistes. Ces éléments impliquent que pour être complet, un projet d'habitation doit compter un jardin.

[23] Parmi les laiteries de jardin, il existe des laiteries d'utilité – destinées à la collecte du lait et sa transformation en beurre ou crème – et des laiteries d'agrément – où les promeneurs dégustaient des produits laitiers. Elles sont toujours érigées dans un emplacement moins ensoleillé du jardin, à l'abri d'un coteau, d'un bosquet, et offrent la même fraîcheur qu'une grotte, autre fabrique de jardin.
[24] Archives départementales de Seine-et-Marne, 6 Fi 171.

Le marquis de Montesquiou dispose d'une bibliothèque qu'il semble enrichir rapidement des dernières parutions portant sur les jardins. D'après le projet qu'il élabore alors, ce marquis lettré est probablement doublé d'un passionné de jardin. Dès 1771, il achète, lopin par lopin, de nouveaux terrains. C'est ainsi qu'il acquiert un moulin situé sur l'Aubetin, la rivière sillonnant le fond de la vallée. Il envisage déjà probablement de créer un parc « à l'anglaise » dans lequel ce moulin de Mistou se fondrait naturellement dans le paysage, comme une fabrique. Avant 1780, il obtient un deuxième jardin : le jardin Élysée, placé de l'autre côté de la voie publique. Enfin, il termine l'expansion de son parc en achetant celui du château des Coteaux, détruit. Ce terrain est séparé du jardin Élysée par une autre route. Pour créer ces jardins, il fait appel à l'architecte Alexandre-Théodore Brongniart, qu'il côtoie dans sa loge maçonnique et qui est présent à Mauperthuis dès 1779. Celui-ci s'adjoint rapidement le peintre Hubert Robert. De 1781 à 1787, ils travaillent ensemble à créer un jardin dont la promenade est ponctuée de fabriques. La plupart d'entre elles relèvent du registre du pittoresque mais certaines montrent un souci d'adéquation avec leur idéal de la nature.

Le goût du pittoresque

Les fabriques du parc de Mauperthuis sont rapidement célèbres, gravées et reproduites pour être publiées. Certaines sont d'ordre commémoratif comme le monument du maréchal de Coligny, d'autres font référence à la littérature comme le pavillon de la Princesse de Clèves[25], d'autres enfin à l'Antiquité.

L'estampe conservée aux Archives départementales représente ainsi les deux plus célèbres fabriques du jardin Élysée : la pyramide et la maison des Naïades, intitulée ici chaumière. Toutes les fabriques du jardin Élysée et du jardin des Coteaux ont été réalisées à partir de 1780. Le nom du premier est significatif : l'Élysée est, dans l'Antiquité grecque, le nom de l'un des trois domaines des Enfers. Sorte d'équivalent du paradis chrétien, il est réservé aux héros et aux meilleurs des hommes. Le nom du jardin affiche clairement son ambition paradisiaque.

La pyramide est représentée en détail dans un cadre enchanteur. Émergeant des bosquets sur les berges de l'Aubetin, elle est tronquée de sa quatrième face puisqu'elle s'adosse à la route. Son entrée est composée d'un arc soutenu par quatre colonnes ioniques sous un linteau, béant vers un bras de l'Aubetin. Cette fabrique sert d'accès au jardin Élysée par un passage souterrain ouvert, de l'autre côté de la route, par une grotte. L'entrée par la grotte, le passage obscur et l'arrivée dans le jardin Élysée par la pyramide, entrée monumentale à connotation funéraire, constituent une allégorie de la mort et de la renaissance dans l'au-delà. Cette impression est encore accentuée par la présence d'un mausolée représenté à gauche de la planche 93. À partir de 1786, ce mausolée accueille les cendres du maréchal de Coligny (1519-1572), un quasi héros – martyr de la cause protestante à la Renaissance dont la place se justifie au jardin Élysée. Ces fabriques sont destinées à provoquer l'émotion du visiteur.

Après cette découverte, le promeneur n'est qu'au début de ses surprises. Au détour des sentiers, il découvre de nouvelles fabriques. Elles sont de style gothique troubadour et pseudo-militaire comme le fort crénelé ou le pont-levis qui permet d'accéder au jardin des Coteaux par-dessus la route ; bucoliques comme la charbonnière – fabrique de torchis et chaume – et le moulin de Mistou que le marquis a conservé. Certains décors et fabriques font référence à la culture antique comme des colonnes, statues et comme le temple des Naïades figuré sur le document. Le marquis

[25] Non réalisé.

avait même prévu une autre fabrique avec le « pavillon de la Princesse de Clèves », qui aurait fait allusion au roman mais n'a malheureusement pas été réalisé.
Le pavillon des Naïades est représenté dans une clairière, auprès d'une fontaine dont l'eau s'écoule dans deux bassins. Les Naïades sont, dans le monde gréco-romain, des divinités secondaires associées au culte de l'eau. Ces nymphes sont liées aux sources, fontaines et rivières, à l'eau douce en général. Le nom de la fabrique fait référence à des divinités antiques mais son apparence en fait aussi une évocation bucolique. Le bâtiment se termine par une abside semi-circulaire bordée de six colonnes faites de troncs d'arbres ou les imitant. Il est jouxté d'une cabane ou complété par une pièce secondaire. L'ensemble est couvert d'une toiture de chaume. Cette ambiance pastorale rappelle celle du roman grec de Daphnis et Chloé (II^e-III^e siècles) traduit en français dès le XVI^e siècle. Cette seconde vue, évoquant un âge d'or passé, invite au rêve.
Les fabriques sont implantées dans les paysages dessinés par les architectes et les jardiniers et qui sont aussi diversifiés que les fabriques elles-mêmes. Ils se découvrent au fur et à mesure de la déambulation dans le parc et provoquent l'émotion. « La surprise et le plaisir m'assaillirent à la fois » dit, plus d'un siècle plus tard, un promeneur qui découvre Mauperthuis[26].

Conclusion

Dans ses terres de Mauperthuis, le marquis de Montesquiou crée un étonnant ensemble de jardins. Après la création de jardins réguliers innovants devant le château, attribuables à Claude-Nicolas Ledoux, le marquis acquiert deux nouveaux jardins. Alignés en chapelet, ces trois jardins sont séparés par des voies publiques impossibles à détourner. Alexandre-Théodore Brongniart, aidé du peintre Hubert Robert, doit aménager des passages, qu'ils habillent en fabrique, entre chaque jardin. La multiplication de ces édifices dépaysants font du jardin élyséen et de celui des Coteaux un parc pittoresque.
Les vues illustrées sur les deux estampes présentent des paysages différents mais tous les deux idéaux. Si les légendes des deux planches ne le précisaient pas, il serait difficile de deviner qu'elles représentent le même jardin. La composition de ces vues rappelle les toiles contemporaines de la réalisation de ce jardin. À la fin du XVIII^e siècle, une des caractéristiques des jardins irréguliers est de « planter des tableaux », des vues qui, comme dans une galerie de peinture, invitent au voyage imaginaire. La peinture de paysage est alors enfin reconnue comme un art majeur. Ainsi voit-on Hubert Robert, peintre de paysage célèbrissime, participer à la création de jardins : à Mauperthuis mais également à Méréville.
Les jardins de Mauperthuis sont très célèbres en leur temps. Le domaine sera malheureusement morcelé à la Révolution et les fabriques seront à l'abandon. Le jardin de Mauperthuis est sans doute l'un des plus pittoresques qui ait été créé en France. Après la Révolution, les créateurs de jardins irréguliers seront plus modérés, privilégiant d'autres formules décoratives à la multiplication des fabriques.

[26] Henri Boucher, « Une visite à Mauperthuis. De la réalité dans la littérature », *in La nouvelle revue*, vingtième année, tome cent dixième, 1898.

Document 10 - Le paysagisme au parc du château de Nanteau-sur-Lunain

Le livre d'Hector Saint-Sauveur, *Les beaux jardins de France*, édité chez Massin dans la première partie du XX[e] siècle, publie une série de plans et de vues de parcs et jardins. L'introduction est écrite par René-Édouard André (1867-1942), dont plusieurs réalisations figurent dans l'ouvrage. Une de ses créations est située en Seine-et-Marne, à Nanteau-sur-Lunain. Elle a certainement beaucoup d'importance à ses yeux puisqu'il se permet de la donner en exemple. Après un aperçu de l'histoire des jardins, le paysagiste donne, dans l'introduction, des conseils et principes de création pour les jardins mixtes. Au bord du Lunain, il a créé un parc mixte à l'emplacement d'un château plus ancien. Cet « architecte paysagiste » a une solide formation de terrain qu'il a acquise notamment auprès de son père. À Nanteau-sur-Lunain, il dispose d'importants moyens et d'une vaste étendue à paysager, ce qui explique que ce soit l'une de ses réalisations majeures, qui illustre sa théorisation de l'art des jardins.
Nanteau-sur-Lunain avait son château depuis le XIV[e] siècle, mais c'est un château de style Louis XIII qui est détruit au début du XX[e] siècle. L'édifice, situé au bord de la rivière du Lunain, était inondé chaque année et l'humidité le rongeait, ce pourquoi son acquéreur, Gustave Lesieur, le fait détruire. L'inventeur de la célèbre huilerie fait reconstruire le château, puis fait appel à René-Édouard André pour l'entourer de jardins. Il est édifié une douzaine de mètres au-dessus du fond de la vallée. Le château précédent était entouré d'un jardin paysager du XIX[e] siècle ; le parti pris pour le nouveau château est celui d'un parc mixte. Le plan publié dans *Les beaux jardins de France* est de la main même de René-Édouard André. Il représente précisément les dispositions originelles de ce parc.

Formation d'un nouveau métier : architecte-paysagiste

Édouard André (1840-1911), le père du créateur des jardins de Nanteau-sur-Lunain, était lui-même jardinier. Passionné, il s'attachait autant à la création théorique qu'à la connaissance du terrain et des plantes. En sus des études menant au métier de jardinier, il avait reçu une formation en botanique et en horticulture. Professionnellement, il avait réussit rapidement. Il travailla notamment à Paris où il participa à la plantation des Buttes-Chaumont auprès du célèbre Barillet-Deschamps (1824-1873). Il obtint une audience internationale pour des projets publics autant que privés. Il publia également beaucoup puisqu'il fut rédacteur en chef de la *Revue horticole* et écrivit un *Traité général de la composition des parcs et jardins* publié en 1879. De 1892 à 1901, il enseigna à l'École Nationale d'Horticulture de Versailles où il put diffuser ses théories auprès de futurs professionnels. Le parcours de René-Édouard, son fils, est profondément influencé par la réussite professionnelle paternelle. Il fait de solides études d'ingénieur des Arts et Manufactures avant de se former, à partir de 1892, auprès de son père. Il connaît bien la botanique et le cycle de vie des végétaux, ce qu'il capitalise dans sa vie professionnelle. Il participe à plusieurs projets de réhabilitation

urbaine comme à Abbeville, Angers ou Bagnoles-de-l'Orne. Il développe de véritables compétences d'urbaniste qui font de lui un référent au niveau international. Son père avait participé à la naissance du style mixte, René-Édouard André le développe à volonté pour les grands parcs privés qu'il réalise. Comme son père, auquel il succède au poste d'enseignant à l'École Nationale d'Horticulture de Versailles, il bénéficie d'une large audience et participe à la formation de nombreux paysagistes. Son expérience lui permettra également d'être un membre fondateur de la Société française des urbanistes.
Si Édouard André assiste à la genèse d'un nouveau métier, celui des (architectes) paysagistes, son fils s'inscrit pleinement dans leur première génération. Ces « nouveaux » professionnels sont le fruit des recherches de leurs prédécesseurs ainsi que celui des formations et écoles professionnelles mises en place. Ils théorisent et créent dans un mode de pensée plus global, qui s'inscrit dans le paysage autant qu'il l'utilise.

De la théorie à la pratique : les jardins Lesieur

Le parc de Nanteau-sur-Lunain est un jardin mixte : des parterres « à la française » s'étalent au pied du château tandis que leur pourtour est organisé en jardin irrégulier. Sur un terrain incliné aux limites semi-circulaires, le château occupe une position centrale dans un axe nord-ouest/sud-est sur le flanc de la colline. L'accès se fait par le côté et non face au château, ce qui est inédit par rapport aux jardins classiques. René-Édouard André décrit lui-même son travail dans l'ouvrage d'Hector Saint-Sauveur : « d'une entrée sobrement traitée, une large avenue d'abord rectiligne entre deux lignes d'arbres très écartées, puis curviligne pour épouser les contours du terrain, s'élève à travers une faille de pittoresques grès naturels et accède à la cour d'honneur, cour fermée, ample et simple, pour laquelle on a surtout recherché les facilités d'évolution et de stationnement des voitures ». Un rond-point oriente ensuite les visiteurs sur l'allée menant au château. La lisibilité du parcours, grâce à la largeur des allées est un des points essentiels de la conception des jardins de ce paysagiste. Ce principe est parfaitement appliqué ici puisque toutes les allées secondaires, notamment dédiées à la promenade, sont moins larges que la voie principale sur laquelle les véhicules doivent pouvoir s'engager.
Cette voie longe et sépare les différentes parties du jardin. La partie paysagère du parc forme une couronne aux limites de la propriété. Elle est composée de bois et de prairies et, au bas du vallon, est arrosée par un bras du Lunain. Ces éléments sont présents lors de la création du parc et René-Édouard André décide de les préserver car son credo est de rechercher et de valoriser « le caractère propre à chaque propriété » afin qu'elle reste intégrée à son paysage. Il préconise de permettre la vue sur le paysage : vers les bosquets ou les monuments marquants des environs (clochers, château...), notamment pour les terrains plats. Il crée des allées courbes dans les bois et au bord de la prairie. Face à l'entrée du château, une allée en fer à cheval est aménagée. En son milieu, une percée est ouverte dans les bois afin d'y créer une vue. La partie courbe de l'allée est ouverte en patte d'oie sur deux percées transversales et une allée piétonne échelonnée d'un escalier. Cette disposition rappelle et renouvelle celle des châteaux de l'Ancien Régime.
De l'autre côté du château, René-Édouard André a créé des parterres réguliers « modernes » comme il le dit lui-même. Selon leur créateur, leur sage ordonnance convient mieux à la proximité de la demeure. Elle est destinée à offrir la meilleure vue depuis les salles de réception. « Le visiteur traverse le vestibule, pénètre dans la pièce de réception et s'approchant des baies de la grande

rotonde centrale, découvre le paysage qu'on lui a soigneusement caché jusque-là ». L'objectif est de créer un « effet de surprise ». Le paysagiste a planté, au pied du château, ce qu'il appelle un parterre d'hiver, c'est-à-dire un parterre peu fleuri, dont l'attrait résiste aux rigueurs de l'hiver et dont l'entretien est peu coûteux. Pour prolonger l'axe créé par l'allée en fer à cheval, le château et le parterre d'hiver, il a placé un long miroir d'eau dont la partie centrale est circulaire. Il est alimenté par de l'eau détournée du Lunain jusqu'au bassin, dans lequel elle s'écoule par un escalier d'eau : le mobilier ornemental aquatique favori de René-Édouard André. Le trop-plein se déverse ensuite par une canalisation à ciel ouvert dans le Lunain. Quatre parterres en herbe s'articulent autour du miroir d'eau. Ils sont ornés chacun d'un bassin rectangulaire terminé en demi-cercle. Leurs bordures sont rythmées par des arbustes. Des passe-pieds terminent le décor : passages sablés aménagés sur la bordure intérieure des parterres, ils sont fréquents dans les jardins réguliers modernes. Le jardin fleuriste, destiné aux femmes, est situé près de l'entrée, jouxtant les communs. Comme les communs, la ferme et les espaces ludiques – le terrain de tennis – il est dissimulé à la vue par les bois.
Le jardin mixte de Nanteau-sur-Lunain allie les atouts des deux styles dits « à l'anglaise » et « à la française ». Curieusement, alors que l'effet de surprise est l'une des caractéristiques des jardins paysagers, ce sont les parterres héritiers de la tradition classique qui sont censés produire cette émotion chez les visiteurs. Par son œuvre, René-Edouard André remet en question les antagonismes entre jardins réguliers et irréguliers.

Conclusion

Avant la Révolution, les créateurs de jardins étaient formés par leurs pairs. Ils obtenaient éventuellement des charges comme celle de « jardinier du roi » mais, comme la profession, elles étaient souvent tenues par des dynasties. Les XIX^{e} et XX^{e} siècles mettent en place des écoles : botanique et horticulture sont les fers de lance de l'enseignement destiné aux jardiniers. Parallèlement, la formation « d'architecte-paysagiste » s'organise et se met en place. Les cours sont dispensés par des professionnels dont la réussite est éclatante. René-Édouard André, qui a professé dans ce cadre, a transmis son savoir et ses théories à de nombreux paysagistes. Il enseigne à un moment où la France observe le retour du goût des jardins réguliers qui avaient été rejetés un temps pour des raisons de mode et de moyens financiers. Grâce au style mixte, les paysagistes peuvent faire revenir les parterres réguliers autour des demeures aisées. À Nanteau-sur-Lunain, l'alliance des deux styles permet de créer un jardin à la fois esthétique et fonctionnel. Les bâtiments disgracieux ne sont pas simplement repoussés aux extrémités du parc, ils sont dissimulés.
Si l'introduction des *Plus beaux jardins de France* est, pour l'architecte-paysagiste, l'occasion d'exposer ses théories, la création du parc de Nanteau-sur-Lunain est l'occasion de les appliquer. René-Edouard André est un adepte des jardins de style mixte, un style qu'il a expérimenté avec son père. Du jardin irrégulier, il semble apprécier particulièrement la création de vues et les effets de surprise. Dans le jardin régulier, il est attaché aux successions de terrasses ouvrant, sans l'arrêter, la vue vers le lointain : « Vaux est encore le modèle le plus parfait de ce mouvement de terrain idéal ». Effectivement, c'est également à ce moment que les grands mouvements de restauration de jardins sont lancés. Ils accompagnent eux aussi la redécouverte des jardins classiques.

Document 11 - Jardins ouvriers de Provins

Cette carte postale du premier tiers du XX[e] siècle représente une visite dans les jardins ouvriers de Provins (cote 2 Fi 17277). L'illustration est abondamment commentée de l'historique du lieu photographié. Au premier plan, les jardins sont traversés d'une sente de terre ou sablée. Le partage des parcelles de jardin est marqué, de part et d'autre du sentier, par la présence des cabanes à outils. Elles semblent majoritairement plantées de légumes. Les hommes venus inspecter les jardins – à l'occasion d'un concours – posent calepin à la main. Derrière eux, les arbres de l'allée d'Aligre, qui matérialisent l'emplacement des fortifications détruites, montrent que les terrains dévolus par l'association des jardins ouvriers de Provins, l'Œuvre, sont placés extra-muros : hors du centre ville saturé. À l'arrière-plan, se dressent les monuments de la ville haute de Provins.
« L'Œuvre a été créée en 1927[27] », dans le mouvement généralisé de créations de jardins ouvriers et familiaux qui répond aux nouveaux besoins d'une société industrialisée. Ces associations sont particulièrement implantées auprès des centres industriels où l'habitat ouvrier est important. À Provins, la création des jardins s'inscrit dans une véritable tradition du jardin communautaire.

Les jardins ouvriers

Dès les débuts de l'industrialisation, en Angleterre, certains employeurs procurent à leurs ouvriers des habitations auxquelles sont liés des jardins. En Seine-et-Marne, lorsque l'industrialisation commence, elle recrute sa main-d'œuvre sur place. Les ouvriers perpétuent alors une manière de vivre semi-paysanne. Ils ne sont pas coupés de leur milieu d'origine et les relations familiales ne se trouvent pas bouleversées du fait que les nouvelles générations ont un emploi en usine. Au début du XIX[e] siècle, lorsqu'Émile Menier aménage Noisiel pour accueillir toujours plus d'ouvriers, il fait construire des maisons partagées en deux appartements. Chaque lot d'habitation est pourvu de son propre jardinet. L'objectif d'Émile Menier est d'améliorer la vie de ses ouvriers. En 1900, la société Schneider, implantant une usine liée au développement de l'électricité à Champagne-sur-Seine, adopte la même idée. Elle construit des habitations avec jardins pour ses employés. Ce genre d'attention paternaliste envers les ouvriers vise aussi à les attacher à la terre et à leur usine. Avec son poste, l'ouvrier peut recevoir un logement et son jardin. Dans cette configuration, maisons et jardins sont indissociablement liés.
Parallèlement, en Allemagne, au milieu du XIX[e] siècle, le docteur Schreber fonde une association des jardins familiaux et ouvriers. Il est soucieux d'améliorer la santé publique et l'éducation des masses populaires. En effet, cette période prend en considération les bienfaits du bon air et de l'activité physique que représente le jardinage. Un peu plus tard, l'action bénéfique du soleil contre les germes pathogènes de la tuberculose ayant été reconnue, le jardinage est considéré comme une action préventive et curative contre ce mal. Le jardinage devient donc une activité dominicale saine, qui est, de plus, censée éloigner les ouvriers du bistrot. Dans cet esprit, l'occupation que

[27] Citation du document.

représente l'entretien d'un jardin ne laisse pas de temps aux ouvriers pour sombrer dans l'alcoolisme, notamment aux célibataires qui s'ennuient. Les jardins ouvriers et familiaux sont désormais dissociés des logements des ouvriers. Ce sont des terrains achetés et gérés par des entreprises ou par des associations – comme à Provins – qui allouent des parcelles à des ouvriers pour les premières, à des particuliers pour les secondes, dans le respect de critères établis par avance. Les concours visent à encourager et valoriser le bon entretien des parcelles. En France, à la fin du XIX[e] siècle, l'abbé Lemire est le chef de file des hommes politiques favorables aux jardins ouvriers et familiaux. La culture de ces jardins est destinée exclusivement à une utilisation domestique. Les jardins familiaux et jardins ouvriers sont essentiellement fréquentés par une population masculine. L'espace dans les jardins est rationalisé et exploité au maximum. Les légumes sont le plus souvent alignés par type en rangées parallèles serrées mais laissant un espace suffisant pour poser le pied. Les cultures sont avant tout composées de légumes à potage, la soupe demeurant un plat de base dans l'alimentation ouvrière. Pommes de terre, carottes, topinambours ont donc les faveurs des jardins ouvriers. En raison du temps qu'ils consacrent à leurs plantations, les jardiniers adaptent rapidement leurs cabanons et leurs cultures pour un minimum de confort. Les parcelles se colorent ainsi de plantes d'agrément dont les rosiers sont les plus fréquentes. Des tables et des assises de fortune sont aménagées afin de pouvoir boire un verre ou jouer aux cartes entre voisins ou amis.
Créés par des industriels, les jardins ouvriers visent à la bonne santé du prolétariat : un ouvrier sain est un ouvrier qui travaille bien. Rapidement, les associations et autres bonnes œuvres se mettent à proposer des jardins ouvriers ou des jardins familiaux qui fonctionnent selon le même principe mais qui ne sont pas spécifiquement alloués à des ouvriers mais à des familles. Cela permet de développer ces actions, y compris dans des villes où il n'y a pas de grandes industries.

Une véritable Culture du jardin

Provins possède aux XIX[e] et XX[e] siècles quelques industries mais elles sont modestes. La carte postale précise d'ailleurs que les jardins ouvriers de la ville sont gérés par une association. En revanche, il existe dans la ville une forte tradition des jardins à usage communautaire.
Dès avant le XVII[e] siècle, il existe à Provins une confrérie des jardiniers, qui se place sous la protection de saint Fiacre. Les confréries de ce métier, qui sont nombreuses en Seine-et-Marne, s'emparent de ce saint et de sa fête pour leurs manifestations. Après la Révolution, il est utilisé comme image triomphante prônant les vertus du jardinage. Il existe alors des confréries de saint Fiacre à Meaux, Melun, Montereau, Nemours et Provins. Ces confréries sont actives et leurs fêtes de confréries, religieuses, se font en public avec procession. Elles font partie du paysage culturel du XIX[e] siècle. C'est alors qu'émergent de nouvelles formes d'associations portant leur intérêt sur le jardinage. Ces « sociétés d'horticulture » connaissent leur apogée entre la guerre de 1870 et la Première guerre mondiale. Ces associations sont totalement laïques. Elles ont notamment une vocation pédagogique et dispensent des cours dans des jardins-écoles. Rapidement leur succès leur permet de disposer d'un patrimoine immobilier comprenant bien souvent, en plus d'un jardin, une « maison » qui leur permet de se réunir. À Provins, la société d'horticulture, fondée en 1891 et qui exerce encore de nos jours, dispense des cours dans trois jardins : dans un jardin-école qui lui appartient, dans une partie du « verger des cordelières»[28] et dans le jardin Garnier. Ces deux derniers jardins sont des propriétés publiques qui, dès qu'elles entrent dans le patrimoine de la ville, sont destinées à la communauté.

[28] Il s'agit d'un grand verger-potager fermé de murs qui appartenait à l'enclos du couvent des cordelières de Provins, devenu un hôpital au XVIII[e] siècle, dont la vocation hospitalière a perduré jusqu'à la création de l'actuel hôpital de Provins dans le dernier tiers du XX[e] siècle.

En 1743, l'extinction du couvent des cordelières de Provins est prononcée : le couvent est fermé, les religieuses sont envoyées dans d'autres communautés monastiques et les bâtiments sont transformés en hôpital destiné à accueillir les pauvres qui affluent dans la ville. Les hôpitaux d'Ancien Régime correspondent à un milieu presque carcéral dans lequel les pauvres sont obligés de travailler. À Provins, les hôtes de l'ancien couvent sont affectés à la création et l'entretien d'un énorme jardin comprenant potager et verger. Les fruits et légumes qu'ils y récoltent sont utilisés pour leur subsistance. Par la suite, l'établissement est transformé en maison de retraite où les jardins, désormais très fleuris, ont une place importante.
Le jardin Garnier, beau parc irrégulier, est légué à la municipalité de Provins par Victor Garnier en 1878. Natif de la ville, Victor Garnier acquiert au milieu du XIX[e] siècle une importante parcelle. Il s'est enrichi à Paris dans le commerce de luminaires. Outre la villa qu'il fait aménager, il crée lui-même un jardin irrégulier qu'il ouvre aux Provinois afin qu'ils puissent s'y promener. Il y fait également distribuer de la nourriture aux personnes dans le besoin ainsi que des gâteaux pour les enfants. Il fait donc de ce jardin un espace quasiment public de son vivant. Ses héritiers directs étant décédés avant lui, c'est à la ville qu'il lègue ses biens lorsqu'il meurt en 1878. Selon ses dernières volontés, le jardin Garnier devient un jardin public dont le plan original est respecté.
La création des jardins ouvriers de Provins s'inscrit dans la continuité d'une réelle tradition de jardins à vocation sociale, qu'ils aient été voulus par la communauté ou par un particulier fortuné. C'est probablement la force de cette culture des jardins à Provins qui a permis à sa société d'horticulture de devenir centenaire.

Conclusion

Aux ouvriers qui vivent en ville, les employeurs, puis les associations, proposent des parcelles vouées au jardinage. Elles sont d'abord attachées aux logements ouvriers que les industriels mettent à disposition de leurs employés. Cette pratique disparaissant, les jardins ouvriers sont dissociés des habitations et ne sont plus seulement gérés par les entreprises mais également par des associations charitables. Le succès de ces jardins ouvriers et des jardins familiaux est tel qu'ils fleurissent même dans les villes d'importance moyenne où il y a peu d'industries. Cette implantation s'inscrit parfois, comme à Provins, dans la suite logique d'une histoire urbaine.
Ces jardins deviennent rapidement des lieux de vie sociale avec leurs propres pratiques. Les jardins ouvriers sont le territoire des hommes. Ils sont un terrain de compétition où les parcelles et leurs produits sont primés par un véritable jury. Ce sont également des espaces de convivialité où des voisins, des collègues ou des amis peuvent se rencontrer et créer, ou renforcer, le lien social. À Provins, dans les années 1890, la passion des jardins et de l'horticulture est telle qu'elle se manifeste dans de dispendieuses fêtes au cours desquelles les espaces publics sont investis.
L'intérêt des jardins ouvriers de Provins est qu'ils assurent la pérennité d'espaces verts qui remontent au Moyen Âge. En effet, certains d'entre eux sont établis à l'emplacement des « tiroirs ». Ces parcelles, longues et parfois assez étroites, étaient réservées au séchage du « drap ners[29] » de Provins, vendu sur place lors des foires de Champagne[30], et ont sans doute été mises en culture après le déclin du commerce textile provinois. Il existe d'autres communes où les jardins sont une mémoire de l'histoire de la ville comme à Coulommiers, avec le quartier des Ouches, ou à Flagy, autour de l'Orvanne.

[29] Ces draps en laine, de couleur « ners », d'un bleu intense tirant sur le noir, étaient la spécialité de la ville.
[30] Foires médiévales de portée internationale qui se déroulaient deux fois par an à Provins, deux fois par an à Troyes et une fois à Lagny et à Bar-sur-Aube. Elles déclinent avec le XIII[e] siècle et disparaissent. Le commerce du drap ners s'effondre alors et il n'est plus vendu que localement.

Document 12 - Un jardin-musée à Égreville

Le document présenté ici est un plan levé et coloré pour la restauration du jardin-musée départemental Bourdelle à Égreville, dans le sud de la Seine-et-Marne[31]. Dans leur maison du Chèvre-Pied, située au hameau du Coudray, Michel Dufet et Rhodia Bourdelle, son épouse, entreprennent, à partir de 1966, la création d'un jardin dédié à Antoine Bourdelle (1861-1929). Cinquante-six bronze originaux du sculpteur sont exposés en plein air[32], occupant parterres, potager et allées dans un ensemble cohérent créé, *ex-nihilo*, à partir d'un pré, par Michel Dufet. Cette réalisation apparaît comme la suite logique de son parcours artistique et professionnel. Autour des statues en bronze de Bourdelle, il crée un jardin destiné – plus qu'à les recevoir – à les mettre en valeur. Sa limite de voisinage est ainsi l'occasion de créer une palissade végétale, véritable galerie avec des niches. Créé à la fin des années 1960, c'est un exemple du mouvement Art déco dans les jardins. C'est un espace de dimensions modestes – le domaine occupe une superficie de 6 716 m² – ce qui l'ancre fortement dans le contexte de la seconde moitié du XXe siècle. En effet, la désertification du monde rural est suivie de la multiplication des résidences secondaires dans la grande couronne de la région parisienne et dans les départements limitrophes. Ces résidences sont entourées de jardins d'agrément, parfois utilitaires, aux dimensions modestes. À Égreville, l'importance des espaces plantés nécessite deux jardiniers qui s'affairent sous la direction du couple Dufet-Bourdelle.
Devenu propriété du Conseil général de Seine-et-Marne en 2003, le jardin-musée Bourdelle a été restauré en 2005. Ce projet a été l'occasion d'une étude préalable qui – croisée avec l'inventaire des jardins effectué par Florence Colette – a permis de mieux connaître cette œuvre. À partir de son étude préalable, Françoise Phiquepal[33], architecte-paysagiste et ingénieur horticole, a établi un programme de restauration et un cahier des charges. Ce dernier permet d'entretenir le jardin-musée Bourdelle en respectant la pensée de son créateur, sans pour autant figer ce patrimoine vivant.

Vers la création d'un jardin-musée

Rien ne prédisposait le village d'Égreville à accueillir un musée en plein air, voué à l'œuvre de Bourdelle. Le sculpteur n'y a jamais vécu ou séjourné. Cet aménagement s'explique par l'acquisition dans la commune de la maison de Chèvre-Pied par Michel Dufet et son épouse, Rhodia, fille du sculpteur. Michel Dufet, passionné très jeune par la peinture, opte, pour rassurer ses parents, pour des études d'architecture. À 17 ans, il est admis à l'école des Beaux-Arts dans la section architecture et, parallèlement, poursuit une formation chez un peintre néo-classique, Raphaël Colin. Malgré sa formation, il n'entreprend pas une carrière d'architecte mais, dès 1913, il crée des meubles. Michel Dufet s'inspire notamment du travail du décorateur Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933), futur chef de file de l'Art déco. Il s'inscrit donc dans ce mouvement très tôt, avant la grande exposition de 1925, révélatrice de ce style, à laquelle – de retour d'un voyage au Brésil – il ne participe pas. Son expérience lui permet d'intervenir dans la création du mobilier et du décor d'une cinquantaine de cabines du célèbre paquebot le *Normandie*.

[31] Ce document récent n'est pas encore versé aux Archives départementales. Il appartient au dossier de restauration du jardin.
[32] L'œuvre statuaire en bronze, coulée en série dans des moules, est numérotée. L'usage important des moules altère leur qualité, ce pourquoi les statues sont numérotées par séries. La série des originaux est composée de douze exemplaires dont quatre sont réservés à l'artiste. Souvent, les originaux sont les douze premières statues tirées du moule achevé.
[33] Françoise Phiquepal, dont l'activité se situe surtout en Aquitaine et en Dordogne, a notamment travaillé au Parc de la Tête d'or à Lyon. Elle a également restauré le jardin de la maison de Georges Clemenceau à Saint-Vincent-sur-Jard pour la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Pays de la Loire, ou, récemment, le jardin anglais du domaine de Saint-Germain-en-Laye pour le Ministère de la Culture et de la Communication.

Dès cette époque, il s'intéresse à l'œuvre d'Antoine Bourdelle qui ne rencontre que peu de succès auprès des pouvoirs publics. À l'occasion des salons auquel il participe, il emprunte régulièrement des statues au sculpteur. La Seconde guerre mondiale ralentit son activité. À partir de 1926, Michel Dufet aide Bourdelle, devenu son ami, à mettre en œuvre un projet d'atelier-musée, mais l'État refuse la donation qui lui est proposée. Antoine Bourdelle disparaît en 1929 sans voir l'aboutissement du projet. Cléopâtre Bourdelle et Rhodia, veuve et fille du sculpteur, font survivre tant bien que mal son atelier pendant plusieurs années. En 1947, Rhodia épouse Michel Dufet. Ensemble, ils obtiennent la création officielle du musée Bourdelle en 1949 grâce à la Ville de Paris qui accepte la donation. Le musée, outre l'atelier, dispose de nouvelles salles et d'un jardin. En avril 1966, Michel et Rhodia Dufet acquièrent, au hameau du Coudray, près d'Égreville, la maison d'habitation d'une ferme puis, en 1969, l'autre partie des bâtiments et du terrain de la fermette. Michel Dufet commence, dès 1966, des travaux pour atténuer la rusticité de la bâtisse et aménager, parterre par parterre, les jardins. Les dépendances de la ferme sont aménagées en ateliers, destinés à accueillir en résidence provisoire des artistes venus étudier l'œuvre de Bourdelle. Les statues (signalées par de discrets S encadrés sur le plan) prennent place dans le jardin. Au fil de leurs arrivées, et de l'aménagement du jardin, elles sont déplacées, replacées, se répondant les unes aux autres. Ainsi, le *Serpent* du *Monument de la France*, séparé de l'allégorie de la France issue du même monument, domine le potager tandis que, de part et d'autre, le *Fruit et Adam* se font pendant. C'est de cette manière que Michel Dufet, à partir de statues indépendantes, recrée une iconographie qui fait allusion au livre de la Genèse. En revanche, le verger et les parties les plus boisées du jardin ne sont que peu occupés par les œuvres de Bourdelle qui y seraient dissimulées par le feuillage. De la même façon, pour ne pas nuire à la statuaire, ni en détourner l'attention, Michel Dufet s'interdit les topiaires sophistiqués : le buis n'est présent que par touche, au ras du sol pour les parterres de broderie, ou un peu plus élevé, taillé « en obus ». Comme Rodin, qui mettait ses statues antiques dans le jardin pour les embellir, Michel Dufet conçoit le jardin-musée pour valoriser l'œuvre de Bourdelle. Cette démarche est originale par rapport à l'attitude générale d'embellir le jardin grâce à des statues. Il semble que le jardin-musée d'Égreville soit la seule création de jardin de Michel Dufet.

L'organisation de la propriété et la création du jardin de devant

L'espace est partagé en deux grandes parties : le jardin de devant, situé à l'est de la maison et le jardin de derrière, à l'ouest. L'acquisition progressive des parcelles explique l'organisation du jardin, réalisé en quatre temps. À chacune des quatre phases de réalisation du jardin, des statues sont déplacées et replacées. L'installation de la gigantesque figure équestre d'Alvéar clôt le ballet statuaire au sein du jardin. En premier lieu, Michel Dufet organise le parterre de devant et, dans le jardin de derrière, le parterre de gazon et le potager. Après 1969, la deuxième tranche de travaux touche le jardin de derrière avec la création d'une piscine (aire sablée du plan) et celle du « verger de plein vent ». Michel Dufet semble adopter ce nom dans son acception poétique car les arbres y sont trop bas et trop proches pour constituer un véritable verger de plein vent. La troisième tranche de travaux voit l'achèvement du jardin de derrière, avec le parterre de la statue équestre du général Alvéar. La dernière phase permet de compléter le jardin de devant par un parterre devant la maison-atelier d'artiste. Michel Dufet conçoit à Chèvre-Pied un jardin régulier, articulé autour de trois axes parallèles, recoupés par un quatrième axe qui leur est perpendiculaire. La particularité de ce jardin est que ces axes sont matérialisés par des parterres et non par des allées. En conséquence, ce ne sont pas des axes de circulation et ils ne permettent aucune déambulation.
Le parterre principal du jardin dessine l'axe médian (A), qui traverse ensuite la maison et se poursuit par le parterre de gazon. Michel Dufet a créé, dans le parterre de devant, un espace très structuré et parfaitement symétrique. Ici le buis, taillé bas[34], dessine les lignes des parterres, tradition héritée de la fin du Moyen Âge et poursuivie dans les parterres de broderie des jardins classiques. Le centre de la composition est occupé par une statue cernée d'un massif de rosiers rouges, dans un cercle

[34] Il existe un buis particulièrement adapté aux parterres de broderie, nommé le buis de bordure. Michel Dufet semble l'avoir parfaitement ignoré dans la création de son jardin.

de gazon. De part et d'autre, Michel Dufet a dessiné des motifs grecs. Ils sont encadrés de parterres colorés. Les extrémités du parterre de devant sont ornées de broderies en forme de palmettes stylisées. Tous ces parterres sont colorés uniformément en jaune au printemps et en rouge en été. Ces aplats de couleurs sont délimités par les lignes de buis, rappelant l'esthétique des émaux cloisonnés, pratique souvent employée chez les créateurs de jardins Art déco. Cet aspect orfévré du jardin se retrouve dans les dessins de jardin d'Albert Laprade (1883-1978). Les frères André (1881-1971) et Paul Vera (1882-1957) cloisonnent eux-aussi leurs parterres fleuris monochromes. Le parterre de devant est ponctué par des sphères de pierre sculptées, qui font allusion aux jardins italiens anciens. C'est dans cette partie du jardin que le concept de jardin de couleur, élaboré par Michel Dufet, est le plus sensible. Le décorateur voulait un jardin de couleur. Il est particulièrement lisible ici, grâce à l'importance du fleurissement : jaune au printemps, avec ses forsythias, et rouge en été, grâce à ses rosiers, le tout complété par des annuelles aux couleurs assorties. La monochromie est cassée de touches de couleurs, vertes et bleues (grâce aux conifères notamment). Ce premier axe se poursuit, légèrement décalé, de l'autre côté de la maison, par un parterre de gazon. L'allée le contourne et empiète sur son dessin pour souligner les buis, par contraste de couleur. L'emprise des trois autres axes s'étend particulièrement sur le jardin de derrière.

Le jardin de derrière

Le deuxième axe (B), particulièrement prégnant dans le jardin de derrière, est quasiment inexistant dans le jardin de devant. Il est matérialisé par l'alignement de la statue d'Adam, au milieu du potager, et par la statue équestre du général Alvéar. Cet ensemble est composé essentiellement du potager et du parterre du général Alvéar, mais il est également scandé de bandes de gazon longilignes. Là encore, les allées contournent l'axe de symétrie occupé par les plantations. Le potager est traversé de passe-pieds[35] dessinant une résille que des pommiers en espalier prolongent verticalement[36]. Le potager, comme un parterre, est composé de triangles qui, placés aux angles, permettent de disposer les lignes orthogonales en diagonales. Au centre, le potager est partagé en quatre carrés, bordés de briquettes jointes. Michel Dufet décide de subdiviser les carrés centraux du potager en deux triangles chacun, grâce à l'usage de légumes de couleurs différentes. Déjà pour l'exposition des Arts décoratifs de 1925, Gabriel Guévrékian (1900-1970), architecte des années 1930 et auteur du jardin cubiste de la villa Noailles à Hyères (1928)[37], avait créé un « jardin d'eau et de lumière » où il juxtaposait des parterres en triangles de couleurs complémentaires. C'est aussi du travail de cet architecte que se rapproche l'utilisation des substrats de couleurs vivement contrastées du jardin-musée Bourdelle. Michel Dufet, de retour du Brésil, et fréquentant le milieu des architectes depuis l'École des Beaux-Arts, avait probablement découvert les recherches esthétiques effectuées par ses contemporains. L'adoption d'un potager à caractère ornemental pour la maison de Chèvre-Pied n'est pas sans rappeler le travail de l'intellectuel Joachim Carvallo (1869-1936) sur les jardins historiques pour la création du potager renaissance de son château à Villandry, réalisé entre 1914 et 1918. À Égreville, Michel Dufet réalise un jardin qui montre qu'il a assimilé différents styles historiques. Au-delà du potager, le parterre axial s'insère dans une partie faiblement boisée dont il est séparé par un rideau de peupliers traité en voile. En effet, la transparence est un des éléments récurrents du jardin Bourdelle. Aujourd'hui encore, les arbustes sont taillés de manière à ne pas opposer de masse opaque au regard du visiteur, ce qui leur donne des formes atypiques.
Le troisième axe du jardin (C) est le plus méridional. Il est marqué par l'alignement du petit parterre sud du jardin de devant, la piscine devenue aujourd'hui une terrasse, le verger « de plein vent » ainsi que le fond du jardin boisé. Par rapport aux autres axes forts du jardin, qui sont rigoureusement structurés, ici le jardin est plus flou, ses lignes sont plus libres.

[35] Allées étroites pratiquées à l'intérieur des parterres afin de pouvoir y marcher sans les endommager.
[36] Les arbres fruitiers sont en espalier lorsqu'ils sont cultivés à faible hauteur sur des fils de fer.
[37] Gabriel Guévrékian y cloisonne alternativement des carrés de gazon et des substrats colorés comme une sorte de damier triangulaire bordé de bandes de couleurs (jaune, rouge, bleu clair et bleu foncé), tous en cloisonnés en maçonnerie formant des caissons.

Le dernier axe (D), longeant la maison, donne sa cohérence à la vue depuis l'habitation. Ses lignes, qui semblent très classiques, sont approximativement symétriques, si ce n'est la rupture causée par l'emplacement de la piscine. Le centre de cet axe est occupé par un rond-point gazonné et fleuri de rosiers autour duquel s'articulent deux parterres de gazon. L'originalité de cette composition tient au fait que la partie centrale de cet axe est occupée par des parterres. Au contraire, dans les jardins classiques, cet emplacement est habituellement dévolu aux allées autour desquelles les parterres sont dessinés symétriquement. Ici, les parterres sont placés symétriquement par rapport au rond-point de rosiers et à l'axe perpendiculaire (A). Les parterres de gazon sont bordés de lignes de rosiers rouges, de la variété Joseph Guy. Leur choix n'est pas innocent puisqu'il fait directement référence à un célèbre jardin, créé par Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930) pour les frères Jean et Joseph Guy à Béziers entre 1918 et 1928. S'il n'y a pas, à ce jour, de preuve permettant d'affirmer que Michel Dufet a rencontré ces créateurs de jardins, il est cependant fort probable qu'il ait fréquenté leur milieu. En effet, les occasions, pour lui, ne manquaient pas, lors de ses études aux Beaux-Arts ou à l'occasion de son activité éditoriale. Dès 1919 il est rédacteur des *Feuillets d'art*, en 1926 il œuvre à *La revue de la femme* et, en 1933, il fonde *Le décor d'aujourd'hui*. Son jardin montre, en tout état de cause, à quel point il était informé des créations et nouveautés de la création paysagère.

Conclusion

Dans son jardin du Chèvre-Pied, Michel Dufet réalise une œuvre hétérogène et cohérente à la fois. Hétérogène, car il mêle sans cloisonnement des espaces utilitaires et des espaces d'agrément, le parterre de gazon jouxtant le verger et le potager ornemental. Cohérente, cependant grâce à l'harmonie de la composition. La multiplication des axes de vue organise la visite à l'image d'un espace d'exposition où la portée du regard est dirigée, ouverte ou limitée – ici par des rideaux d'arbres (peupliers) et de buissons (forsythias) taillés en barrière transparente. La réussite de Michel Dufet réside dans le fait que les statues ne sont pas réduites à du mobilier ornemental de jardin mais que, au contraire, le jardin valorise autant les œuvres de Bourdelle qu'il est mis en valeur par elles. Grâce à cette symbiose, le couple Michel Dufet-Rhodia Bourdelle est parvenu à créer un véritable jardin-musée. La formation et le parcours professionnel de Michel Dufet transparaissent dans cette œuvre ultime. Ses compétences en architecture se sont exprimées dans les modifications apportées à la maison mais aussi dans la mise en place d'une scène et d'une scénographie autour du *général Alvéar* ou encore de l'*Adam*. Ses acquis de peintre sont sensibles au travers de la création de vues, orientées par des axes ou filtrées par des lignes d'arbres et de buissons traités en rideaux transparents. Le potager est à ce titre très particulier, presque construit en deux dimensions avec une vue du sol aux couleurs bigarrées et une vue en élévation avec des pommiers palissés – plats – comme apposés sur une toile. Enfin, son expérience de décorateur est probablement à l'origine des motifs atypiques du parterre de devant et l'aspect marqueté-cloisonné des parterres de fleurs. Cette polyvalence est doublée d'une connaissance approfondie des jardins historiques comme des créations plus contemporaines. Le jardin d'Égreville montre que Michel Dufet a parfaitement assimilé tous ces éléments pour aboutir à la création d'une œuvre originale. En revanche, la formation de paysagiste lui fait défaut, notamment pour le choix des végétaux du jardin. En effet, l'évolution du jardin, au rythme des saisons et des années, montre que son créateur connaissait peu les plantes et leur cycle de vie. Les archives du couple Dufet – Bourdelle laissent à penser que Michel Dufet procédait plutôt par achats impulsifs de plantes inadaptées à la nature du sol et à leur exposition au soleil. Par essence un jardin relève de l'éphémère, lié au cycle de vie des plantes annuelles, des arbres décennaux... La conservation préventive du jardin aujourd'hui doit prendre en compte ces données qui imposent des choix. Le principal parti pris du jardin-musée Bourdelle est de respecter l'esprit des lieux et notamment l'effet souhaité par le créateur, à commencer par sa grande idée de jardin palette, jaune au printemps, rouge en été[38].

[38] Remerciements particuliers à Florence Brazzini-Tabti du jardin-musée départemental Bourdelle pour son aide et ses conseils.

Document 13 - Le paysage urbain du parc Mandinet

Ce cliché, signé Magdeleine Bonnamour (173 J 154)[39], représente une vue du parc du Mandinet à Lognes. Comme nombre des clichés présentés par la photographe, il témoigne de son intérêt pour la qualité esthétique de la lumière et des arbres. Cette vue est privée de ligne d'horizon. La végétation est très présente. Le premier plan est occupé par un tronc que la lumière permet de détailler. Il précède un alignement d'arbres qui descend vers un plan d'eau. Une autre rangée d'arbres est plantée parallèlement à celle-ci. Elles sont séparées par des massifs arbustifs, aux lignes droites et aux formes géométriques strictes. La silhouette d'un pêcheur se découpe sur l'étang. Derrière la végétation, l'eau occupe tout le fond du cliché. Au sommet de la vue, l'autre berge de l'étang se devine. Bien que ce cliché ne représente pas une vue générale ni très ouverte du parc, il est représentatif de l'esprit du lieu.
Le parc du Mandinet est créé en plein cœur de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée. Il est réalisé en 1981, presque en même temps que la ville et s'inscrit pleinement dans son projet d'urbanisation. Grâce à ses importantes dimensions et malgré la présence de l'eau, le traitement du parc échappe à la fois au modèle du square et à celui du jardin « à l'anglaise ».

Le contexte d'une ville nouvelle

Suite à l'exode rural, l'équilibre de population entre ville et campagne a basculé. Paris déborde de ses murs. Les projets d'expansion de l'agglomération parisienne se multiplient. En 1965, cinq villes nouvelles doivent être créées, dont Marne-la-Vallée. La ville nouvelle prend place sur un plateau argileux, incliné vers la Marne qui borne la pente au nord. Le projet d'agglomération trouve sa limite sud avec la forêt de Crécy et Ferrières-en-Brie. Le projet de la ville nouvelle est découpé en plusieurs secteurs dont l'occupation se fait progressivement. Le parc du Mandinet appartient au Val Maubuée, dans le secteur II d'urbanisation qui, dans un premier temps, n'est pas construit. « La ville nouvelle arrive là en même temps que le RER. [...] et la dernière station, le Mandinet, n'a plus rien. Elle est en attente d'un avenir, puisque l'on arrive en plein champs »[40]. La station de RER est construite sur un viaduc séparant deux plans d'eaux : l'étang des Ibis et l'étang du Mandinet. Pour accéder à la gare, les voyageurs empruntent un passage couvert, à fleur d'eau. L'établissement public d'aménagement de la Marne (EPA Marne), en charge du dossier a alors recours aux services de l'agence de paysagisme Latitude Nord dans le but de créer un parc.

[39] En 1992, le Conseil général de Seine-et-Marne organise une grande exposition sur les jardins dans le département, intitulée « Le temps des jardins ». Elle est précédée d'un important travail de recherche documentaire, en archives et sur le terrain, destiné à être publié dans le catalogue d'exposition. Afin de l'illustrer, il est décidé de faire appel à trois photographes professionnels : Magdeleine Bonnamour, Lionel Jullian et Ian Paterson. Ils exercent leur art sur une soixantaine de jardins, privés et publics : à Champs-sur-Marne, Fontainebleau et Vaux-le-Vicomte ; à Nanteau-sur-Lunain ou au Moulin de Mistou. Leurs clichés en couleurs ou en noir et blanc immortalisent la démesure du parc de Pomponne comme les alignements potagers des jardins ouvriers de Melun. À terme, leur travail aboutit à une exposition photographique complémentaire qui se tient en 1992, d'abord à Dammarie-lès-Lys puis à Provins : « Jardins et photographes ».

[40] Gilles Vexlard « Le paysage comme alternative ou manifeste sur la construction de l'espace humain » *in Quels apports des villes nouvelles dans les pratiques professionnelles de l'aménagement d'aujourd'hui ?* Actes des journées d'études d'avril 2005/ Programme interministériel Histoire et évaluation des villes nouvelles françaises. http://www.urbanisme.equipement.gouv.fr/CDU/texteintegral/vnactes/actespratiquesprof.pdf

Cette démarche s'inscrit dans la volonté d'aménager l'espace urbain avec une préoccupation de qualité de vie. Des paysagistes participent à l'aménagement de la ville nouvelle depuis l'origine du projet : l'équipe d'urbanisme est composée notamment d'ingénieurs, en charge des infrastructures (routes, écoulement des fluides...), d'architectes-urbanistes qui organisent la trame de composition des secteurs (espaces d'habitat...) et de paysagistes qui ajustent la place du végétal dans la ville (aménagement de coulées vertes...). Au Mandinet, l'EPA Marne opte pour un vaste espace vert qui structure la ville. Le terrain du parc est à la jonction de deux communes : Lognes et Torcy. À l'exception de la voie ferrée et de la gare, il est « vide ». Le parti pris de conserver cet endroit pour un espace vert est rare. En effet, le plus souvent les parcs sont aménagés en « déduit », c'est-à-dire à défaut de pouvoir installer un autre équipement à cause d'un terrain difficilement constructible. Ce choix délibéré permet de pouvoir véritablement organiser la ville autour du parc qui en devient un élément structurant.
Prenant en compte les deux plans d'eau, le paysagiste Gilles Vexlard articule le parc en prairie, en allées et en massifs boisés. Les allées principales s'inscrivent dans le prolongement des rues de la ville. Elles adoptent le tracé de cheminements fonctionnels, naturellement empruntés par les piétons pressés et autres usagers du train. Ce sont des lignes droites qui permettent de se rendre d'un point A à un point B sans détours inutiles. Les plans d'eau sont eux-mêmes ancrés dans l'aménagement urbain puisqu'ils peuvent servir de bassins de rétention des eaux de pluie. La ville nouvelle, aménagée en bord de rivière, est implantée sur un sol imperméable. Elle ne peut déverser ses eaux de ruissellement sans risquer de favoriser des crues subites. L'eau est donc stockée dans des bassins le plus souvent équipés de déversoirs permettant de réguler le débit.
La conception du parc du Mandinet s'inscrit délibérément dans la modernité des villes nouvelles de la région parisienne. Son aménagement répond à des besoins modernes et fonctionnels de déplacement même s'il permet la promenade grâce à des allées sinueuses bordant l'étang. Le Mandinet n'est pas seulement un espace vert structurant, il correspond à un véritable concept esthétique et porteur de sens.

Un parc paysager contemporain

Lorsque la ville nouvelle de Marne-la-Vallée prend pied au bord de la Marne, il existe déjà un paysage spécifique à cette zone. La plaine qui descend doucement vers la Marne est déjà occupée par plusieurs villages : Émerainville, Champs-sur-Marne, Noisiel, Guermantes, Lognes et Torcy notamment. C'est un territoire agricole, à la fois boisé de massifs forestiers aux dimensions variées et cultivé. Il y a de plus une forte implantation patrimoniale, liée aux jardins notamment avec les propriétés Menier à Noisiel et les parcs des châteaux de Guermantes et Champs-sur-Marne. Dans ce contexte de parcs à forte valeur identitaire, l'importance d'un véritable projet, qui soit cohérent avec son environnement, devient évidente. C'est pourquoi la ville nouvelle fait appel à une agence de paysagisme.
Ce parc est une composition irrégulière, articulée par l'étang et par la voie du RER. Autour de l'étang du Mandinet, le plus grand, les berges opposées ont été aménagées différemment. Au nord, la prairie, l'herbe sur laquelle les badauds viennent s'asseoir, parsemée d'arbres isolés et descendant en gradins vers l'eau. L'autre berge, au sud, est structurée par une grande ligne de force : une promenade ombragée, courbe, qui forme comme un amphithéâtre de verdure. La berge, traitée de manière naturelle, ne suit pas cette courbe. La photographie de Magdelaine Bonnamour représente l'aménagement de la berge à l'endroit où elle retrouve l'allée arborée.

Le cliché est représentatif du site. Gilles Vexlard privilégie, dans ce parc, l'usage des alignements. L'allée ombragée est la seule ligne courbe matérialisée en élévation par des arbres. Elle sert également à dissimuler les immeubles bordant le parc comme un rideau de verdure. Les autres rangées d'arbres, perpendiculaires à la berge et parallèles les unes par rapport aux autres, se multiplient. Elles sont soulignées par les massifs d'arbustes compacts et géométriques. Sur l'autre berge, près de la prairie, en transition avec la ville, des alignements d'arbustes sont plantés en lignes parallèles. Disposés à des niveaux différents, ils forment un dégradé qui permet d'intégrer harmonieusement dans la vue des immeubles de typologies différentes. Il y a là une véritable conception d'intégration du parc dans son paysage urbain.
Pour l'étang des Ibis, le traitement des berges, aménagées en quais, amène une homogénéité à cet espace, dont la vue est close par la station aérienne du RER, aux formes très abruptes. L'esthétique de l'autre plan d'eau est liée à son aspect naturel. Les ouvrages d'adduction et d'évacuation d'eau sont soigneusement dissimulés derrière la végétation et les talus. La berge sud accueille des brassées de roseaux et d'autres plantes aquatiques qui servent d'habitat à une faune diversifiée. À Marne-la-Vallée, les paysagistes ont travaillé avec des écologues afin de préserver un écosystème fortement marqué par les bois préservés dans le tissus urbain. L'aménagement du parc du Mandinet est si naturel qu'il n'est pas incongru d'y pêcher comme le prouve la photographie. Cette pratique, montre à quel point il n'est plus seulement un espace urbain paysager mais une composante du paysage, un véritable espace à vivre.

Conclusion

Le parc du Mandinet, dans toute sa modernité, renouvelle le style du jardin mixte avec une forte connotation paysagère. Dans la continuité de la tradition française, les parties du parc les plus proches des bâtiments sont les plus structurées et régulières. Plus le visiteur approche du centre du parc, plus le traitement de celui-ci devient naturel. L'allée qui borde le grand étang s'infléchit pour suivre les courbes de la berge. Il est également un trait d'union entre différents quartiers. Ce parc est véritablement une réalisation urbaine, élaborée dans la continuité de la ville. Au contraire du square, il est un lieu de circulation : les usagers du RER ou les piétons passent d'un quartier à un autre sans le contourner mais en empruntant les cheminements fonctionnels dessinés par le paysagiste. Cela n'empêche pas les promeneurs de s'approprier le parc : la pelouse est un lieu de détente, le grand étang accueille des pêcheurs.
Inscrit dans le paysage urbain de Marne-la-Vallée, le parc du Mandinet se positionne également comme un élément de la mémoire du plateau. L'usage des alignements végétaux et des masses boisées fait référence au paysage local avant l'implantation de la ville, façonné au fil des siècles par les paysans. L'aménagement du parc prend également en compte le patrimoine naturel. Le traitement des berges de manières différentes et la variété des végétaux soulignent que cet espace vert répond à un véritable souci écologique. Celui-ci prend une ampleur considérable dans la conception des espaces vert de la ville nouvelle.

Bibliographie

Publications[41]:

Bénetière (Marie-Hélène), *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, éd. Monum, 2000.

Bluche (François), dir., *Dictionnaire du Grand siècle*, Paris, éd. Fayard, 1990.

Boucher (Henri), « Une visite à Mauperthuis. De la réalité dans la littérature », *in La nouvelle revue*, vingtième année, tome cent dixième, 1898.

Brix (Michael), *Le Nôtre magicien de l'espace : tout commence à Vaux-le-Vicomte*, Versailles, éd. Art lys, 2004.

Collectif, *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1999.

Collectif, Florence (Colette), Péricard-Méa (Denise), dir., *Le temps des jardins*, Paris, éd. Comité départemental du Patrimoine, 1992.

Moulin (Jacques), « Le château d'Aunoy et l'apparition en France du jardin à l'anglaise » *in Bulletin Monumental*, t. 149, 1991.

Racine (Michel), *Créateurs de jardins et de paysages, en France de la Renaissance au XXI^e siècle*, Arles, éd. Actes sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.

Saint-Sauveur (Hector), *Les beaux jardins de France*, Paris, éd. Massin, 1921.

Trochet (Jean-René), Péru (Jean-Jacques), Roy (Jean-Michel), dir., *Jardinages en région parisienne. XVII^e -XX^e siècle*, Paris, éd. Créaphis, 2003.

Ganay (Ernest, de), *Beaux Jardins de France*, Paris, éd. Plon, 1950.

Autres sources documentaires conservées aux Archives départementales[42]:

Phiquepal (Françoise), *Le jardin « Dufet-Bourdelle » au Coudray. Étude paysagère*, Dossier de restauration du jardin-musée départemental Bourdelle. Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, Conseil général de Seine-et-Marne, 1996.

Colette (Florence), *Pré-inventaire des parcs et jardins en Seine-et-Marne*, 1995.

Pour accompagner une visite :

Collection des itinéraires du Patrimoine :
Rostaing (Aurélia), *Les jardins de Le Nôtre en Île-de-France*, Paris, éd. Monum, 2001.

[41] La plupart de ces ouvrages peuvent être consultés aux Archives Départementales de Seine-et-Marne.
[42] Communication sur autorisation.

Sites internet

- **Base du patrimoine Mérimée :**
  http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/LISTES/merimee/jardins.htm

- **Exposition virtuelle sur le site du Ministère de la Culture :**
  http://www.lenotre.culture.gouv.fr

- **Vexlard (Gilles) « Le paysage comme alternative ou manifeste sur la construction de l'espace humain » *in Quels apports des villes nouvelles dans les pratiques professionnelles de l'aménagement d'aujourd'hui ?* Actes des journées d'études d'avril 2005/ Programme interministériel Histoire et évaluation des villes nouvelles françaises.**
  http://www.urbanisme.equipement.gouv.fr/CDU/texteintegral/vnactes/actespratiques prof.pdf

Conseil général de Seine-et-Marne
Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux

248, avenue Charles Prieur – B.P. 48
77196 Dammarie-lès-Lys cedex
Tél. : 01 64 87 37 00
Fax : 01 64 87 37 10
www.seine-et-marne.fr

Direction de collection
Isabelle Rambaud, Conservatrice générale du patrimoine,
Directrice des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux

Suivi de publication
Catherine Jacq, Chef du service des publics

Conception - Réalisation
Sarah Gillois et Chloée Pata, Médiatrices culturelles

Texte
Chloée Pata, médiatrice culturelle

Photographies
Alain Deville
Yvan Bourhis
Magdeleine Bonamour

Numérisation
François Chabert
Patricia Valentin-Aube
Bertrand Delattre

Maquette
Imprimerie départementale

ISBN : 978-2-86077-043-9
Dépôt légal : 3e trimestre 2007

Photographie : Jardin du cloître de Donnemarie-Dontilly
Yvan Bourhis

Conseil Général
SEINE & MARNE