

L'hypertextualité au jardin

Une promenade à Ermenonville

Cet article est issu d'un mémoire intitulé *Littératures Edifiantes*, qui vise à examiner les potentialités de la littérature comme ressource pour la conception d'espaces vécus. Ce travail, au cadre théorique nécessairement pluriel, s'est construit méthodologiquement autour de deux processus: écriture et interprétation. Choix a été fait, ici, de présenter cette recherche « par le petit bout de la lorgnette », par un des cas traités dans ce mémoire, plutôt que d'en proposer une vision synthétique.

Le lecteur est invité à sortir de chez lui pour arpenter les chemins du jardin d'Ermenonville. En effet ce jardin constitue un exemple historique de tentative d'interprétation littéraire et philosophique en vue d'une spatialisation¹, nous amenant à nous poser en premier lieu la question de la possibilité de la construction effective de ce qui est écrit et lu. Autrement dit, la solitude essentielle du lecteur et l'interprétation toujours subjective d'une œuvre littéraire peuvent-elles se trouver partagées, rendues communes, à travers leur spatialisation ? Par ailleurs, comment un concepteur, ici, le marquis de Girardin, met-il en place une position de « lecteur-producteur »²?

Le domaine d'Ermenonville se trouve dans l'Oise à une petite heure de voiture de Paris. Le marquis René-Louis de Girardin, un « foutu original »³, en hérite en 1762, et s'y installe en 1766 après avoir passé sept ans à Lunéville en tant que capitaine des corps au service du duc de Lorraine. C'est là-bas qu'il découvre l'art des jardins, à travers le jardin du château, réaménagé par Emmanuel Héré. Le marquis, qui a reçu une formation militaire, est un humaniste :

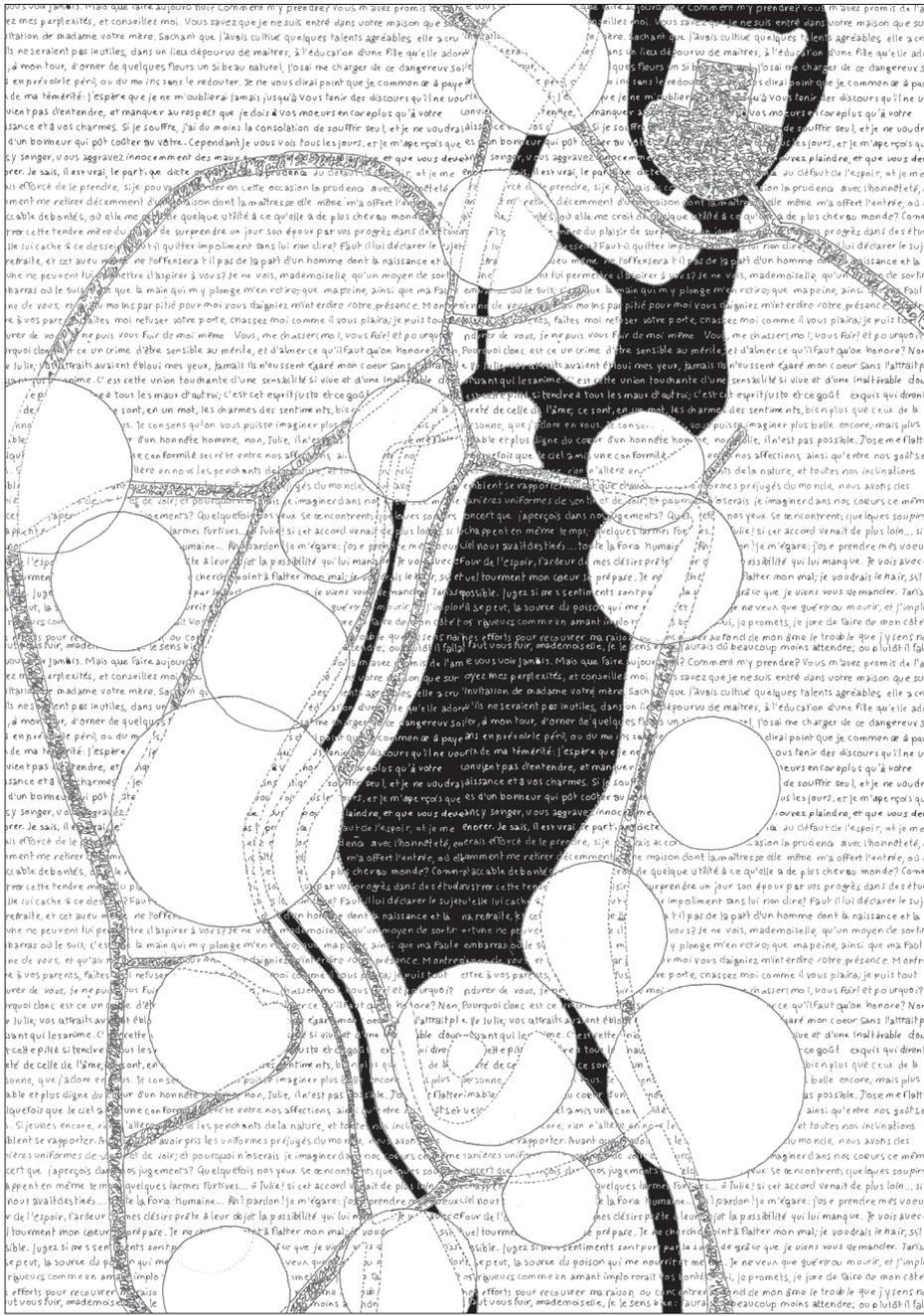
le voyage en Italie, en Allemagne et en Angleterre où il a l'occasion de visiter les fameux jardins de Stowe⁴ et la « *ferme ornée* » de la famille

1 : La spatialisation est ici entendue comme opération d'objectivation d'un matériau subjectif. Si on en croit Sartre, c'est parce que la conscience « ne peut réaliser une présence que sous la forme spatiale », que l'on cherche à donner un caractère spatial aux choses (texte, sensation...). Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 138.

2 : On provoque ici consciemment l'anachronisme. Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12. Cette expression fait aussi écho au texte de Benjamin «L'auteur comme producteur» in *Essais sur Brecht*, opus cit, p. 122-144.

3 : C'est ainsi que le définissait Napoléon Bonaparte, selon Michael Jakob, *Ermenonville*, Besançon, L'imprimeur, 2002, p. 6.

4 : En partie conçus par William Kent puis par Lancelot 'Capability' Brown.



Leasowes, œuvre du poète William Shenstone, esthète des jardins⁵. Ce dernier inspirera particulièrement le marquis dans son entreprise de transformation du domaine marécageux d'Ermenonville en jardin paysager. Il est étonnant de constater combien son positionnement relevait de celui d'un « maître d'œuvre » : « *il dessinait lui-même un grand nombre d'ébauches* », choisissait les essences, portait son attention au détail de « mise en pierre » des gravures, et élaborait son traité à partir de son expérience. A ce titre Michel Conan pense que « *la démarche paysagère proposée aujourd'hui aux architectes et aux paysagistes par Bernard Lassus peut être entendue comme un écho, à deux siècles de distance, de l'œuvre de René-Louis de Girardin* »⁶.

Aujourd'hui, le domaine de 357 hectares et le château sont tous deux classés aux monuments historiques, et l'on doit leur survie à un décret d'André Malraux. Le jardin, labellisé centre culturel de rencontre (des résidences d'artistes y sont organisées ainsi que des expositions) est connu sous le nom de parc Jean-Jacques Rousseau. C'est que le philosophe ennemi de la royauté, et parmi les premiers à discuter des vertus et bénéfices de la promenade⁷, contribue grandement à la postérité du domaine d'Ermenonville. En effet, le marquis de Girardin, était un grand lecteur et admirateur du genevois. Cette proximité va se traduire de deux manières : il commença par s'inspirer du jardin « de l'Elysée » décrit dans *La Nouvelle Héloïse*⁸ et des théories de *L'Emile*⁹, puis il l'invita à plusieurs reprises à séjourner au domaine. Tant et si bien que le philosophe finit par s'y installer le 20 avril 1778. Et c'est à Ermenonville qu'il passa les derniers mois de sa vie : il y décède le 2 juillet.

A la fois maître d'œuvre et d'ouvrage de son jardin, le marquis de Girardin était un homme des lumières : il s'adonnait à la peinture (des tableaux « pittoresques ») à la musique, était grand lecteur de poésie antique et de certains de ses contemporains comme John Milton. Ainsi décide-t-il de retranscrire son amour de la poésie dans son « jardin philosophique » d'Ermenonville, expérience à partir de laquelle il rédigea *De la composition des paysages*, petit traité publié en 1777 suite à la fin des travaux d'aménagement de son domaine. Et devient alors ce que l'on peut appeler un lecteur-producteur. Dans son livre dédié à Ermenonville, Michael Jakob décrit le jardin et le domaine comme « un projet de « *Gesamtkunstwerk* », de vie et de société, une expérience

5 : Michel H. Conan, « Postface », in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p.207. Il nous dit que le poète Shenstone (1714-1763) est passé à la postérité pour son jardin plus que pour ses poèmes.

6 : Michel H. Conan, *opus cit.*, p. 250

7 : Depuis, nombreux sont ceux à avoir écrit sur la marche, comme Karl Gottlieb Schelle ou plus récemment le philosophe Frédéric Gros.

8 : Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1761), Paris, LGF, coll. Classiques, 2002. Le jardin de l'Elysée à Clarens, domaine où vit l'héroïne Julie, est décrit comme une sorte de « bout du monde ». Il est encore visitable de nos jours.

9 : Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education* (1762), Paris, Flammarion, coll. GF, 2009. sorte de traité dans lequel le philosophe présente les étapes d'une éducation idéale, qui à bien des égards va à l'encontre des conceptions religieuses, vers une amélioration de l'état civil qu'il avait déjà traité dans son *Contrat social*. Le livre sera censuré par la royauté.

10 : Michael Jakob, *Ermenonville*, Besançon, L'Imprimeur, 2002, p.5. Le terme teuton signifie « œuvre d'art totale ».

11 : Selon le dépliant de présentation du domaine.

12 : Fréquemment attribué à Jean Mériqot, l'auteur des gravures, Gérard Blanchard dans son article « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin » paru dans *Communication et langages*, n°50 en 1981 (p. 71-87) l'attribue plutôt à Stanislas Cécile Xavier Louis vicomte d'Ermenonville, comte de Girardin, et fils aîné de René-Louis.

13 : René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Paris, éditions du Champ urbain, 1979, p.52.

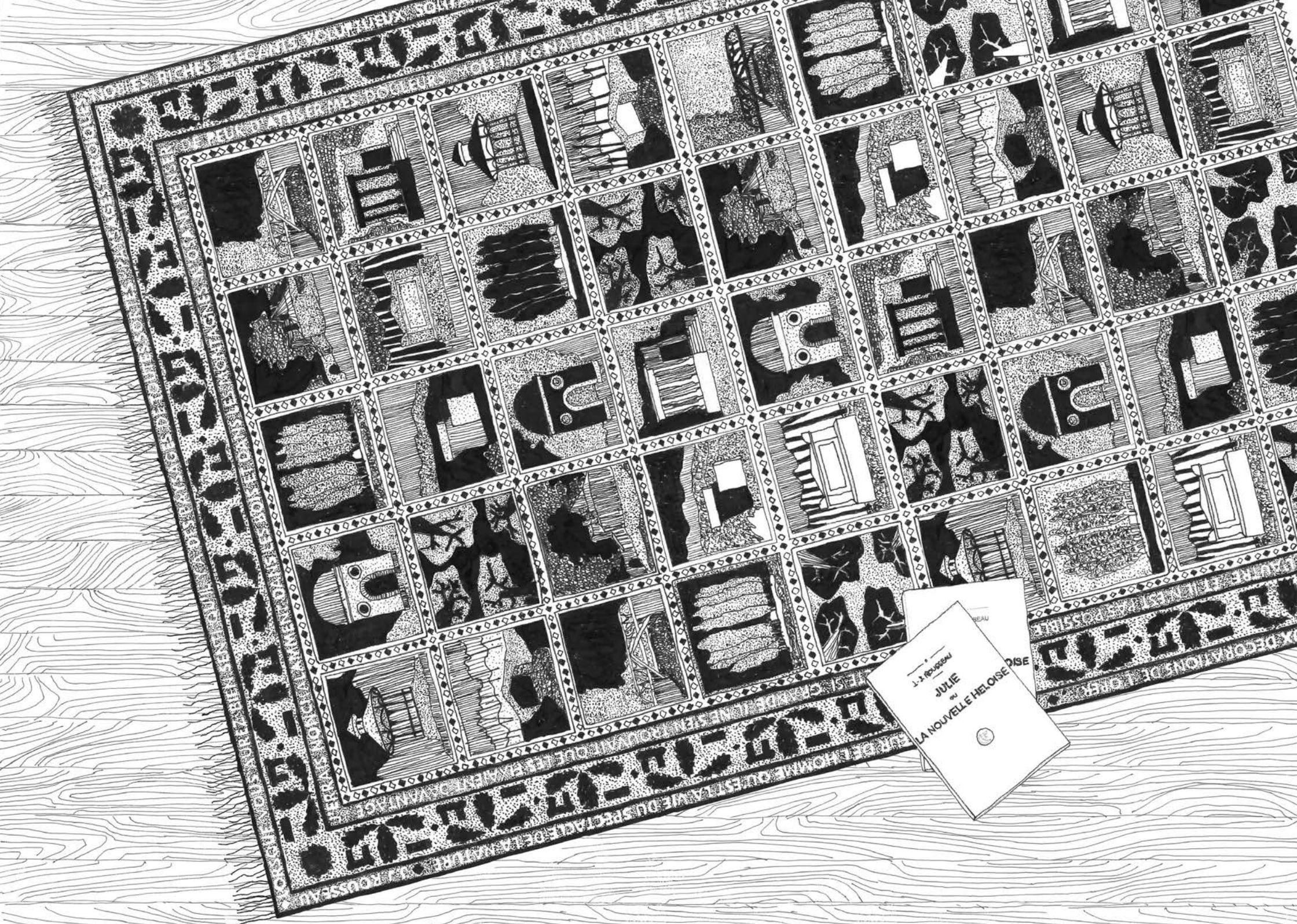
14 : Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des jardins*, Arles, Actes Sud, coll. Essai, 2011, p.70.

esthétique »¹⁰ : en somme, une tentative d'alliance voire de fusion entre une théorie, une pensée, et une réalité. Cherchant à traduire de nouveaux rapports entre l'homme et la nature, le marquis de Girardin sera entouré des peintres Hubert Robert et Meyer, d'un maître jardinier écossais et deux cents jardiniers britanniques¹¹. Les travaux du parc, divisé en trois parties que sont le petit parc au nord du château, le grand parc au sud et le Désert à l'Ouest, prennent fin en 1775.

La réédition du traité du marquis est suivie de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, publiée pour la première fois en 1811 et dont la paternité fait débat¹². La *Promenade* se présente comme un guide à destination des visiteurs du domaine, qui était divisé en trois sites que sont « la prairie », le « parc » et le « désert ». En ce sens, l'auteur s'adresse aux lecteurs et prodigue ses conseils (« laissez sur la droite le sentier qui monte à l'ermitage »), décrit les lieux, nous dit où s'arrêter pour contempler les paysages : « dans les points de vue intéressants, on trouve toujours des bancs ».

Tout le jardin est conçu autour de la notion de parcours et de « tableaux » : c'est un labyrinthe de chemins et sentiers qui mène le visiteur à travers différents paysages et « atmosphères », lui proposant une succession de points de vue. C'est là l'application directe de ce qu'écrit le marquis dans son petit traité : « la vue, le plus vagabond de tous les sens, a besoin d'être fixée pour jouir avec plaisir et sans lassitude. »¹³. Ces points de vue sont de trois sorte : « à perte de vue », « de grands ensembles », et « de détails », comme autant de différents cadrages, de focales, qui soustraient de la nature un fragment de « pays »¹⁴.

Historiquement, la notion de paysage est effectivement étroitement liée à la question de la vue, de l'œil, et du cadrage : le terme même provient d'un glissement de sens, puisqu'il désignait non pas le paysage réel mais sa représentation picturale. Ce qui explique également l'emploi du qualificatif « pittoresque » de la même racine étymologique que « pittore », le peintre. A fortiori le qualificatif « pittoresque » dérive du « pittoresco » italien, mot qui désignait originellement l'arrière-plan des madones du Titien, un fond composé d'éléments naturels : arbres, collines... horizon. C'est a posteriori que la notion de paysage est en quelque sorte reprojétée sur la nature, sur le territoire réel... Comme si c'était à la nature de venir imiter l'art, théorie que ne rejetait pas Oscar Wilde



J.-J. ROUSSEAU
ou
LA NOUVELLE HELOÏSE
DÉVELOPPEMENT DE LA SENSIBILITÉ
PAR M. DE LA FAYETTE
PARIS, Chez M. DE LA HARPE, Libraire, Palais National, ci-devant des Arts, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la Concorde, ci-devant de la République, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la République, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la République.

par ailleurs. A ce sujet, Paolo d'Angelo synthétise une idée d'Ernst Gombrich ainsi :

« *Si deve rovesciare l'idea che l'arte tragga ispirazione dalla natura nell'idea opposta, che è la pittura a insegnarci cosa vedere nella natura.*¹⁵»

Ainsi, le paysage serait une nature observée et vécue selon un prisme esthétique¹⁶... Pour autant, on peut se demander si la seule manière de regarder un paysage soit celle de le considérer comme un tableau ? A cet égard, Federico Ferrari dénonce « *l'hégémonie du visuel dans la structuration du territoire [...] la manière dont l'œil est devenu de plus en plus l'outil majeur de toute représentation – et donc de conception – du territoire* »¹⁷.

Toujours est-il qu'au XVII^e, pour cet humaniste pré-romantique qu'était notre marquis, c'est une conception picturale du paysage inverse à celles des anglais qui se met en place. Si ceux-ci souhaitaient « faire des paysages qui ressemblent à des peintures », le marquis de Girardin se propose de créer un art du paysage dont les cadrages et points de vue pourraient à son tour inspirer les peintres¹⁸. Girardin valorisera pour Ermenonville cette esthétique, tout imprégné de ses visites des jardins anglais, récusant peu de temps avant la révolution les diktats de la rigoureuse géométrie, de la symétrie et des royales lignes de fuite d'un Le Nôtre. Ceci étant dit, il ne s'agit pas là de tomber dans le poncif entre la naturalité du jardin à l'anglaise (quelle serait cette « nature » qui couterait donc aussi cher ?) versus l'artificialité du jardin à la française : quoi qu'il en soit, ces deux types de jardins restent une production culturelle.

Dans tout cela, où se trouve la littérature ? Pourquoi ce jardin a-t-il sa place dans cette recherche de liens entre littérature et architecture ?

Un poème spatial

Il se trouve qu'au delà du jardin, Ermenonville se présente à maints égards comme un poème en espace, une spatialisation de la littérature. Celle-ci s'opère par plusieurs dispositifs : pierres et rochers incisés, troncs d'arbres gravés, stèles, fabriques, auxquelles le marquis consacre d'ailleurs tout un chapitre de son traité. Ces « *réminiscences littéraires* »¹⁹ disséminées à travers le

15 : « Cette idée selon laquelle l'art tirerait son inspiration de la nature, il nous faudrait la renverser, car c'est précisément l'art pictural qui nous éduque à porter notre regard sur la nature. » (traduction personnelle). Paolo d'Angelo, *Filosofia del Paesaggio*, Quodlibet, 2014, p.19. Il condense par ces mots une idée d'Ernst Gombrich que l'on peut retrouver dans son essai *La théorie de l'art à la Renaissance et l'origine du paysage*.

16 : Une thèse également défendue par Joachim Ritter, dans son ouvrage *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*.

17 : Federico Ferrari, *Paysages réactionnaires, Petit essai contre la nostalgie de la nature*, Paris, Eterotopia, 2016, p.6.

18 : Michel H. Conan, « Postface », in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p. 329.

19 : Michael Jakob, *opus cit.*, p.7.

20 : Ibidem.

21 : « *Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère !?* », Arlety, *Hôtel du Nord*, Marcel Carné.

22 : Une définition proposée par Jean-Marie Morel dans *La théorie des jardins* en 1776, cité par Gérard Blanchard, *opus cit.* p.80. Il collabora avec René-Louis de Girardin, sans que l'on sache précisément l'étendue de son rôle dans la conception du parc.

23 : Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence de 1967) cité in Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des Jardins*, Arles, Actes Sud, 2011, p.13-14.

jardin font de ce dernier une sorte d'intertexte en mouvement, créé pour être vécu.

Ce vécu s'opère par la marche. J'évoquais tantôt le lacs de chemin qui compose le parc : les différents parcours possibles à travers les différents « tableaux » sont en réalité autant de lectures différentes que l'on peut avoir du jardin. Ainsi Ermenonville est autant fait pour être arpenté, regardé, que lu, et relu. En ce sens d'ailleurs le parc est presque un « *antiparcours* »²⁰ Dont le plan ne pourrait être qu'une approximation, ne rendant en rien compte d'un espace qui n'est de toute façon pas objectivable. Et pour cause, puisque toutes les citations et extraits que l'on retrouve restent le choix d'un seul individu. Par ces choix, le marquis spatialise son référentiel personnel d'auteurs.

Ces références littéraires contribuent à créer des « *atmosphères* »²¹ et espaces symboliques, à l'instar de l'île du peuplier qui devient l'île du mort, « *refuge ultime au sein de l'eau dormante* », de Jean-Jacques Rousseau. D'ailleurs, chaque lieu se voit attribuer une toponymie précise. On trouve ainsi le désert, le théâtre de verdure, la grotte des naïades, la prairie arcadienne... comme pour tenter de faire du rêve bucolique, une réalité.

Ces petits territoires sont accompagnés de « fabriques » : le temple de la philosophie Moderne dédié à Montaigne, le moulin « à l'italienne », l'ermitage, une obélisque, la tour de la Belle Gabrielle « *bâtiment gothique dominé par une vieille tour d'un bon style* », l'Autel de l'Amitié, la cabane de Philémon et Baucis... Pléthore de lieux et de petites constructions, qui amènent Michael Jakob à considérer Ermenonville comme l'un des premiers parcs thématiques. A l'origine, le terme de fabrique désignait les édifices qui ornaient les vues de la peinture de paysages. Elles sont définies par Jean-Marie Morel comme « *tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour l'embellissement des jardins.* »²². Ces balises aux toponymes bien choisis, autour desquelles se forment différentes atmosphères, marquent des nœuds dans le réseau de sentiers et de chemins de ce jardin semblant être fait pour l'errance et la rêverie.

Toute une mythologie se déploie ainsi, le jardin devient un condensé d'espace-temps, et chaque lieu celui d'une réminiscence particulière. N'est-ce pas là sa fonction première, déjà identifiée

par la civilisation perse et qui divisait les jardins en « quatre parties du monde » pour en faire une sorte de microcosme ? D'ailleurs reproduit sur leurs fameux tapis : le jardin, a écrit Michel Foucault, « *c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace.* »²³.

A propos des incisions dans la matière

Tout comme les auteurs des dessins de bisons sur les parois rupestres il y a de cela des milliers d'années, le graveur d'Ermenonville est anonyme. Aujourd'hui à demi effacées, les inscriptions « *que la maladresse du ciseau du graveur a légèrement empâtée* » témoignent aussi de la difficulté à inciser les calcaires d'Ermenonville²⁴. A cet égard Blanchard parle par exemple de l'impossibilité de graver en caractère typographique Didot dont les déliés « *sont très délicats à exécuter* »²⁵.

Toutefois les inscriptions, ou du moins une partie, semblent avoir été précisément pensées ainsi que l'atteste le modèle issu de Nicolas Harley, secrétaire du marquis, où figurent encore les marques pour mesurer le milieu des lignes et les centrer lors de leur « mise en pierre ». Une mise en page sur des pages de pierre ensuite mises en espace, pour des citations qui évoquent le surgissement d'une voix humaine. Ainsi, plus que de simples légendes, ou intertextes, on peut voir ces inscriptions comme des interpellations, qui prennent le visiteur pour un interlocuteur, fût-il distant de centaines d'années. Résurgences attestant de cette volonté – vaine ? – de faire de faire perdurer la pensée face au temps et à la ruine.

La littérature au jardin : hommages et mémoire.

Il est désormais acquis que le territoire peut être lu comme un palimpseste²⁶, accumulant les traces du passé, constituant une stratification de temps historiques et d'événements.

De manière analogue, l'écriture et sa formalisation au sein d'un livre est un moyen d'inscrire une pensée et son auteur dans le « *régime d'historicité* »²⁷ propre à la littérature, les pierres et autres supports gravées d'Ermenonville contribuent aussi à prolonger la mémoire. D'une part, elles permettent de rendre hommage aux

24 : Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.86.

25 : Ibid.

28 : Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.84.

29 : Michael Jakob, *opus cit.*, p.12.

26 : André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste*, Besançon, L'Imprimeur, 2001.

27 : François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 2003. L'historien définit le régime d'historicité comme « *simple outil* » (p.26) qui « *joue sur plusieurs temps en instaurant un va et vient entre le présent et le passé, ou mieux, des passés.* » (p.27).

hommes, penseurs, poètes illustres ou moins connus, d'autre part elles font de tout le jardin un lieu de mémoire.

On peut à cet endroit constater : citer, c'est rendre vivant, c'est réactualiser un auteur et sa pensée. Pour autant, et fort paradoxalement, ces gravures jouent aussi comme des *memento mori*, puisqu'elles témoignent de *facto* de la mort, de l'absence même de ceux qui sont à l'origine de ces paroles que le visiteur d'Ermenonville découvre à chaque coin de taillis. Cela semble particulièrement évident sur le tombeau de Rousseau, où l'on peut lire :

« *Vitam impendere vero* »

« *Consacrer sa vie à la vérité* »

Mais même les plus petits rochers incisés gravés portent cette finitude, d'autant plus que certains ne manquent pas de rappeler des stèles funéraires. A ce sujet, Gérard Blanchard va plus loin dans ce sens en mettant en évidence la ressemblance épigraphique entre les inscriptions des tombes du cimetière d'Ermenonville et les inscriptions qui jalonnent le parc : « *Il s'agit d'une majuscule XVIII^e (qui accentue la différence entre ses pleins et ses déliés). Majuscule d'inscription qui continue le modèle romain (des lettres de la colonne Trajane, par exemple)* »²⁸.

Michael Jakob évoque également la présence de la mort, presque comme étant indissociable du jardin d'Ermenonville : il évoque les stèles, la grotte des ossements, et bien sûr les tombeaux²⁹. Car Rousseau n'est pas le seul mort d'Ermenonville : le peintre George Frédéric Meyer, ami du marquis, bénéficie lui aussi d'un petit monument mortuaire personnel. D'ailleurs, en se replongeant dans la *Promenade* de Stanislas de Girardin, on retrouve trois autres lieux mortuaires que sont le « tombeau de Laure », agrémenté de deux vers de Pétrarque ; le monument au jeune homme inconnu qui, avant son suicide, aurait formulé le vœu d'être enterré à proximité de la dépouille de Rousseau ; et le caveau des ossements, dont Stanislas de Girardin nous dit qu'ils sont ceux de personnes « *massacrées* », mais à propos desquels je n'ai pas récolté d'autres informations.

En réalité, pour Jakob la mort de Rousseau à Ermenonville signe la mort du parc, devenu tout entier sa dernière demeure terrestre. En ce sens, l'imaginaire, comme les images – gravures, puis photographies – du jardin se réduisent peu à peu à cette image

du tombeau de Rousseau vu depuis le banc sur lequel Danton, Bonaparte, Châteaubriand, Gérard de Nerval s'assieront pour rendre hommage au promeneur solitaire.

Cette considération de la mort du parc se tient intellectuellement et symboliquement parlant, toutefois, on peut arguer que le vivant du parc est dans la sève des platanes, le claquement sec du bec du geai contre l'écorce, le fourmillement discret des insectes, la « *liquidité* »³⁰ gargouillante de l'eau et les humidités du sous-bois.

Et c'est encore un autre « régime d'historicité » qui est atteint par l'inscription des signes humains dans la matière même. Une matière certes soumise à érosion mais dont la résonance temporelle est sans doute encore moins appréhendable que celle de la littérature.

Conclusion

A travers une opération de dissémination textuelle le marquis a constitué son jardin en paysage, rassemblant histoire humaine, activités, et réalités vivantes du jardin. Ainsi la citation, la référence à la littérature et aux auteurs contribue à faire du visiteur, et anciennement, des habitants, un « *homme-habitant* »³¹, qui investit l'espace de sens et d'appropriation, faisant du jardin sa demeure... Dans la Bible, le jardin n'est-il pas la première demeure de l'homme ?

Par ailleurs, la coexistence entre nature et art (ici, la littérature) – théorisée bien après Girardin par Alain Roger³² – contribue à la constitution d'une « *terza natura* »³³ (troisième nature) qui convoque le « *corps kinesthésique tout entier* »³⁴. On peut se poser toutefois la question du caractère de cette coexistence. A Ermenonville, les fabriques, les stèles et les pierres comme autant d'objets « artialisés » sont en réalité des « *simulacres* »³⁵ : des « faux », qui valent pour la légende créée à partir d'elles, pour la fiction qui en découle, et l'imaginaire déclenché. Il est possible que le marquis de Girardin se soit amusé de cette fausseté, de cette artificialité, comme en témoigne cette citation trouvée sur la base d'une colonne brisée – ruine factice – située non loin du « temple de la Philosophie Moderne » :

« *le faux ne saurait subsister* »

30 : Ce mot est de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

31 : Maurice Le Lannou, *La Géographie humaine* (1949), Paris, Flammarion.

32 : Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

33 : Jacopo Bonfadio, cité in Le Dantec, *opus cit.*

34 : Jean-Pierre Le Dantec, *opus cit.*, p.165

35 : Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

36 : Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

37 : Nelson Goodman, philosophe analytique américain. Dans le cadre épistémologique et proche du structuralisme que construit Goodman, les bâtiments sont porteurs de sens à travers le symbole.

Ainsi le jardin d'Ermenonville fonctionne-t-il comme un grand hypertexte, qui n'est « *qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine* »³⁶, le marquis de Girardin ayant fabriqué un imaginaire global, un lieu relié et référencé au sens de Nelson Goodman³⁷. Si le jardin est toujours, et depuis les jardins persans, une hétérotopie, Ermenonville porte cette dimension de superposition de topos à un paroxysme. C'est que par l'omniprésente référence littéraire, le lieu ne coïncide jamais uniquement avec lui-même, mais avec tous les lieux et époques convoqués, s'inscrivant dans une épaisseur et un régime d'historicité autre. Dans cette ritournelle c'est à se demander si la spatialisation de la littérature n'est pas qu'une tentative d'émerveillement et de détournement du réel, par laquelle on tenterait de faire en sorte que l'immatériel bascule dans la réalité.

Giulia Tellier