

# Art. et jardins

nature / culture



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec ■■



# 6 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

## *Art et jardins*

### **NATURE / CULTURE**

Actes du colloque tenu au

Musée d'art contemporain de Montréal

les 14, 15 et 16 avril 2000

*Art et jardins*  
*Nature / Culture*

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain  
de Montréal les 14, 15 et 16 avril 2000

Cette publication a été réalisée par la Direction de  
l'éducation et de la documentation du Musée d'art  
contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Conception graphique : Épicentre

Impression : Servi Impression

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société  
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des  
Communications du Québec et bénéficie de la participation  
financière du ministère du Patrimoine canadien et  
du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal

Dépôt légal : 2000

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

ISBN 2-551-20348-1

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,  
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie,  
réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction  
d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque  
procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,  
en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite  
sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain  
de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal  
(Québec) H2X 3X5.

## Table des matières

5	<b>Introduction</b> CHRISTINE BERNIER
13	<b>La statuaire et les jardins</b> MICHEL BARIDON
23	<b>Rhétorique et poétique de la <i>meraviglia</i> dans le Bois Sacré de Bomarzo</b> ANNE BÉLANGER
33	<b>Jardins et inspiration en Grèce ancienne</b> PIERRE BONNECHERE
47	<b>Entre la générosité du cœur, la fantaisie délirante de la tête et l'inutile nécessaire, ces jardins intemporels : incarnés et célestes</b> THÉRÈSE CHABOT
55	<b>The Gardens of Transient and Intractable Cities: Recent Work</b> MELVIN CHARNEY
69	<b>Environnement et art des jardins</b> DANIELLE DAGENAI
83	<b>De l'art des jardins à l'aménagement paysager</b> BERTRAND DUMONT
91	<b>The Old-Field Garden, an Example of Habitat Gardening</b> PHILIP FRY
103	<b>The Garden, Nostalgia and Power</b> CATHERINE GROUT
119	<b>L'art comme lieu de réflexion, d'intériorisation et d'engagement Ce jardin intérieur que la nature habite</b> FRANCINE LARIVÉE
129	<b>Sauvagerie urbaine et jardins : quelques hypothèses</b> LUC LÉVESQUE
143	<b>De la pensée à l'état sauvage</b> PHILIPPE NYS
167	<b>A Tradition of Innovation: Garden Festivals and the Avant-garde</b> ALEXANDER REFORD
179	<b>Figures 1 à 40</b>





## *Introduction*

CHRISTINE BERNIER

Responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier a obtenu une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, où elle complète un doctorat en littérature comparée. Sa thèse porte sur la muséification de la culture et sur les pratiques artistiques contemporaines. Elle dispensait récemment un cours au département d'histoire de l'art de l'Université McGill intitulé *Current Problems in Art and Architecture: Museum Studies*. Elle a conçu et organisé le colloque *L'image de la mort* (1994), ainsi que les colloques de la série *Définitions de la culture visuelle : Revoir la New Art History* (1994), *Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision* (1995), *Art et philosophie* (1997), ainsi que *Mémoire et archive* (2000).

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*  
Charles Baudelaire<sup>1</sup>

L'intérêt porté à la relation «nature-culture» n'est certes pas nouveau. Toutefois, cette relation mérite aujourd'hui qu'on lui porte une attention particulière : elle se situe au cœur de plusieurs pratiques contemporaines et elle fournit des notions structurantes qui nous permettent de penser la complexité de notre culture actuelle. Le thème des jardins nous a semblé particulièrement approprié pour lancer une réflexion sur les rapports entre nature et culture, et c'est donc à la suite du colloque *Art et jardins*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal en avril 2000, qu'est publié cet ouvrage. *Art et jardins* tentait de répondre à certaines nécessités qui lui dictaient des objectifs particuliers.

Premièrement, nous avons cherché à développer une vision plus actuelle pour mieux comprendre l'art contemporain : les théories à propos de l'art contemporain insistent beaucoup sur l'idée que l'œuvre est d'abord un processus (plutôt qu'un objet). Il nous semble que le jardin peut être, en tant que système, l'un des plus beaux champs d'étude pour réfléchir à cette question du processus. Cette idée, d'ailleurs, a été clairement exprimée par Philip Fry :

Il arriva en fait que mes préoccupations par rapport aux œuvres d'art [...] commencèrent à modifier mon approche du jardinage. Réciproquement, le contact quotidien avec les plantes, l'effort de m'adapter à leurs besoins et à leur rythme soulevaient des questions sur le type de perception approprié au contexte urbain contemporain. Cela me suggérait aussi une réévaluation de ce que je pensais qu'était (ou devait être) l'art [...] Il me semble donc que les liens que le nouveau jardin paysager entretient avec les mouvements en art contemporain tournent autour des notions comme celle de site, qui offre la possibilité de penser un lieu comme objet d'une intervention artistique, celle de système, par laquelle les caractéristiques intrinsèques du lieu sont considérées en tant que conditions et composantes d'une œuvre comprise comme un processus et non comme un produit<sup>2</sup>.

Deuxièmement, nous souhaitons introduire des préoccupations quotidiennes dans la problématique du colloque, et travailler avec la valorisation d'activités dites «populaires». Puisqu'*Art et jardins* était conçu pour permettre le partage de connaissances



très diversifiées, il nous fallait favoriser une réflexion comparative basée sur l'utilisation d'un cadre théorique transdisciplinaire. En effet, le thème du jardin renvoie à des savoirs (parfois très spécialisés) propres à des disciplines ou à des pratiques qui sont traditionnellement considérées comme radicalement différentes les unes des autres (littérature, botanique, histoire, arts visuels, horticulture, théorie de l'art, aménagement paysager, philosophie, etc.).

Troisièmement, il nous a semblé qu'il était temps, face à la popularité actuelle du jardinage, de découvrir de nouveaux aspects du plaisir que procurent les jardins, en favorisant une meilleure connaissance de leur histoire. Cette histoire n'est pas celle de la botanique ou de l'horticulture, mais celle, plus étendue, de la culture des sociétés occidentale et orientale. En effet, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'explique Philippe Nys, «le jardin s'est plus que jamais chargé d'un enjeu essentiel : tenter de régler le rapport entre art et nature, assumer en quelque sorte la tension entre l'homme et le monde. Remonter la généalogie de ce rapport, c'est creuser jusqu'aux origines de notre civilisation pour saisir le sens premier du jardin qu'il nous faut aujourd'hui engager à nouveau<sup>3</sup>.»

Les textes qui suivent montrent aussi combien, en dépit de leurs différences, les recherches sur les jardins peuvent être porteuses de problématiques récurrentes qui nous permettent de pratiquer quelques regroupements. Ainsi, certains auteurs se préoccupent davantage de questions liées à une philosophie urbaine contemporaine et aux pratiques actuelles témoignant de l'importance critique du jardin public dans la ville (Philippe Nys, Melvin Charney, Luc Lévesque). Une définition du jardin dans l'espace urbain est marquée, pour ces auteurs, par des préoccupations pour les notions de processus et de transformation, par un intérêt pour l'utilisation de l'allégorie ou par une redéfinition de la nature (et de la pensée) sauvage. Philippe Nys s'intéresse à la pensée des philosophes grecs qui permet d'examiner l'émergence d'une vision de l'Univers en relation avec la métaphore du jardin. La pensée occidentale a retenu en grande partie la vision de Platon qui utilise la sphère comme image représentative du monde (incluant les humains et leurs activités); or, Philippe Nys attire notre attention sur le fait que d'autres penseurs, comme le philosophe Philon d'Alexandrie, ont expliqué la naissance du monde, dans sa totalité, à travers l'allégorie du monde végétal. Philon a choisi, plutôt qu'un objet mathématique comme la sphère, le modèle du jardin. Ce modèle qui relève de «la pensée à l'état sauvage», pour reprendre les termes de Philippe Nys, rend davantage compte des activités humaines reliées au processus et aux transformations du monde. C'est aussi la manifestation de la pensée sauvage qui intéresse Luc Lévesque, mais dans le contexte de pratiques très actuelles qui remettent en question la vision traditionnelle de la nature qui nous avait permis de penser le jardin. Luc Lévesque identifie ce qu'il appelle la «sauvagerie urbaine» dans

divers lieux créés par le développement des villes et qui sont cernés par le béton, l'asphalte, les viaducs, etc. Ces lieux qu'il qualifie d'«interstitiels» plutôt que rejetés, peuvent être habités par l'activité humaine, à condition, bien sûr, de redéfinir le jardin urbain en tenant compte de sa force potentiellement critique. Le travail de Melvin Charney, notamment, constitue un exemple de création qui met en œuvre le potentiel critique du jardin. Ainsi, le jardin du Centre Canadien d'Architecture, dont il a assuré la réalisation en 1990, est basé sur la mise en question des idées modernistes qui ont limité la conception contemporaine de l'urbanité. Melvin Charney y a créé une allégorie de l'histoire du quartier dans lequel est situé le jardin, et de l'histoire de l'architecture en général. La lecture critique du passé de ce site n'est pas un geste de nostalgie; au contraire, Melvin Charney est préoccupé par l'exposition d'un site dans le présent et par la manifestation du processus continu de transformation du lieu dont la forme actuelle est un jardin.

Un autre champ de recherche correspond aux travaux reliés à l'environnement et à l'écologie (Danielle Dagenais, Philip Fry). Ces auteurs considèrent qu'on ne peut ignorer le fait que les jardins sont liés à leur environnement, et que l'art des jardins doit aujourd'hui être repensé en tenant compte de la mouvance de l'équilibre biologique. Philip Fry écrit :

Comprendre et pratiquer le jardinage comme un embrayeur de la culture et de la nature aide certainement à situer l'enjeu écologique actuel sur un plan plus général [...] La tâche de base n'est ni d'améliorer l'environnement par des correctifs ponctuels et anthropocentriques, ni de se tenir à l'écart pour «laisser travailler» la nature. Il s'agit de repenser notre travail d'intervention et de transformation comme une dimension intrinsèque, réfléchissante et éthique des systèmes écologiques concrets<sup>4</sup>.

Danielle Dagenais, tout comme Philip Fry, souhaite qu'on remette en question la pratique de l'aménagement systématique des pelouses<sup>5</sup>. Outre les considérations d'ordre esthétique, elle considère que «l'art des jardins est éminemment tributaire de l'environnement dans lequel on le pratique. Or, les coûts d'approvisionnement en eau et les problèmes liés à l'emploi des pesticides poussent au développement d'un nouvel art des jardins<sup>6</sup>.»

Une voie semblable est empruntée par des artistes «jardiniers» qui utilisent les végétaux, vivants ou séchés, comme matière première de leurs installations (Thérèse Chabot, Francine Larivée). Francine Larivée consacre de plus en plus de temps à des œuvres intégrées à l'environnement :

Mon travail récent dans des espaces extérieurs procède d'une lecture intuitive du site à partir de certains signes subtils qui s'y révèlent. Des *gestes dans la nature*, posés en interaction avec l'environnement, qui contribuent à repousser les limites de l'art et du vivant. Il cherche à tisser, entre l'intervention et le lieu où elle se situe, un lien organique qui permette un dialogue préservant l'identité du site investi<sup>7</sup>.

Ces différentes pratiques horticoles et artistiques montrent bien la source de certaines tendances que l'on peut identifier dans l'aménagement des jardins.

L'évolution récente de ces tendances, en particulier lorsqu'il s'agit de jardins privés, qu'ils soient petits ou très grands, devient un objet d'étude de plus en plus important au Québec (Alexander Reford, Bertrand Dumont). Selon Bertrand Dumont :

Les Européens parlent d'art des jardins alors que les Nord-Américains disent plutôt aménagement paysager. Ces deux notions cachent une réalité intéressante. En Europe, pendant des siècles, l'aménagement des jardins était l'apanage des riches et des nobles. Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est l'Amérique du Nord qui fera de l'art des jardins un loisir populaire et démocratique accessible à monsieur et madame Tout-le-monde [...] L'art des jardins est devenu un produit de consommation courante : l'aménagement paysager [...] À l'aube du XXI<sup>e</sup>, l'aménagement paysager redevient, de plus en plus, un art à part entière<sup>8</sup>.

Alexander Reford s'intéresse aussi aux jardins privés, mais aux grands jardins, en particulier ceux pour lesquels on identifie, dans leur aménagement, l'influence des manifestations internationales : les cas étudiés vont de l'Exposition industrielle à Londres (Crystal Palace) au XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au Festival international tenu aux Jardins de Métis<sup>9</sup>.

Toujours dans une perspective historique mais dans un cadre plus théorique, certains auteurs privilégient les études comparatives qui traitent des relations jardins-art-littérature (Anne Bélanger, John Dixon Hunt); d'autres nous transportent d'hier à demain en nous présentant le jardin selon l'Antiquité grecque ou selon les artistes contemporains (Pierre Bonnechere, Catherine Grout). Anne Bélanger s'intéresse aux rapports qui unissent littérature et art des jardins, en particulier dans le cas du jardin de Bomarzo. Elle explique ainsi les particularités de Bomarzo, un type de jardin qualifié de « bois sacré » :

Depuis sa redécouverte par les surréalistes après la Seconde Guerre mondiale, le Bois Sacré de Bomarzo demeure une énigme. On a souvent fait allusion à de possibles parentés avec le *Songe de Poliphile* de même qu'avec le *Roland furieux*, sans pourtant parvenir à préciser la nature de ces rapports. Un élément toutefois se présente comme le fil conducteur permettant de circuler entre ces œuvres : il s'agit de la figure de la *meraviglia*. En littérature, à travers sa capacité à agir simultanément sur les émotions et sur l'esprit du lecteur, la *meraviglia* suscite l'étonnement et l'admiration. Associée à l'art des jardins, elle décuple son pouvoir d'action en agissant directement sur les sens du visiteur-lecteur. Ainsi, à Bomarzo, la *meraviglia* apparaît comme le principe moteur d'un univers fictionnel à la mesure de son concepteur, Pier Francesco Orsini, duc de Bomarzo<sup>10</sup>.

Pierre Bonnechere est un spécialiste de l'Antiquité grecque. Il s'intéresse néanmoins à l'histoire générale des jardins, comme en témoigne son livre *L'art et l'âme des jardins*, dont le sous-titre est : *De l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*<sup>11</sup>. Historienne de l'art, Catherine Grout s'intéresse à l'art contemporain mais aussi aux jardins et au Japon. Ses recherches actuelles portent sur le jardin dans l'art contemporain et en particulier sur l'œuvre de Fortuyn/O'Brien.

Lors du colloque, enfin, si certains se sont intéressés aux jardins dans l'art (John Dixon Hunt), d'autres ont inversé la proposition pour examiner l'art dans les jardins (Michel Baridon). John Dixon Hunt examinait «les relations entre les images et les jardins pittoresques européens, en utilisant des exemples de différents pays, mais plus particulièrement de la France et de l'Angleterre»; il s'agissait d'explorer «à la fois le cas des peintres qui ont conçu des jardins (Hubert Robert) et de ceux qui en ont peint (Rigaud, entre autres), pour ensuite évaluer l'aspect pictural de l'expérience du jardin dans des lieux tels que Stowe, Chiswick, Méréville et le Désert de Retz<sup>12</sup>.» Michel Baridon s'intéresse particulièrement aux relations entre les idées et les formes; sa recherche, dans le cadre de *Art et jardins*, porte sur la statuaire et l'art des jardins.

Selon Pierre Bonnechere, «le jardin est une voie royale pour la connaissance de l'homme et des sociétés<sup>13</sup>.» Si nous voulons endosser cet énoncé, pouvons-nous hésiter à en savoir davantage? Nous avons donc invité historiens de l'art, professeurs de littérature et d'histoire, artistes, philosophes, spécialistes en horticulture et aménagement paysager, agronomes et architectes de l'espace urbain à nous livrer le résultat de leurs recherches les plus récentes. À travers leurs réalisations et leurs interventions, très différentes les unes des autres, ils nous convainquent tous de l'importance des jardins au sein de notre culture visuelle actuelle. Le jardin sera-t-il, pour les études culturelles, le nouveau paradigme du XXI<sup>e</sup> siècle?

1. Charles Baudelaire, «Correspondances», *Spleen et idéal*, Paris, Hachette, 1963, p. 16.
2. Philip Fry, «Chronicle of a New Landscape Garden», *Parachute*, n° 44, automne 1986, p. 16-21 (nous citons la traduction de Serge Bérard, p. 76-79).
3. Philippe Nys, «Art et nature : une perspective généalogique», dans *Autrement*, n° 184, mars 1999 (*Le jardin notre double*), p. 241.
4. Voir Philip Fry, «Trois jardins et la condition écologique», dans *Vie des Arts*, vol. xxxv, n° 141, déc. 1990, p. 28-32.
5. La réflexion de Philip Fry porte sur la pratique et la théorie du nouveau jardin paysager et sur le travail de «restauration du paysage» de sa terre en Ontario, Old-Field Garden. Sa théorie est fondée sur une distinction entre les «arts de représentation» et les «arts d'intervention». Selon Fry, les arts de représentation, parce qu'ils travaillent avec des propositions de l'imagination (des métaphores), n'ont pas un impact direct sur les êtres dans le monde physique et, conséquemment, ne peuvent soulever qu'indirectement les questions de l'éthique (par exemple, il est acceptable de représenter un meurtre au théâtre; il n'est pas acceptable de perpétrer un meurtre). Les arts d'intervention modifient directement les conditions d'existence des choses et des êtres vivants et, conséquemment, posent directement les questions d'ordre éthique. Pour un jardinier, ceci soulève les questions telles que : limiter ou promouvoir la vie (les conditions des plantes, des animaux, des oiseaux, des insectes, etc.), ou mesurer l'impact des pratiques de jardinage sur l'écologie locale, qui sont des problèmes d'ordre éthique tout autant qu'esthétique. De plus, pour Philip Fry, le plus important problème que doivent affronter les jardiniers (mais peut-être aussi toute notre société), est l'actuelle et mondiale perte de biodiversité. Le jardinage respectueux de l'habitat (du milieu propre à chaque espèce animale et végétale) nous plonge au cœur de cette question, en tentant de trouver des moyens, à grande et petite échelle, qui permettent de favoriser la biodiversité régionale. Les pelouses, par exemple, sont des terres perdues de monoculture, incompatibles avec la biodiversité locale. Tiré du résumé de conférence de l'auteur (traduction libre).
6. Tiré du résumé de conférence de Danielle Dagenais.
7. Tiré du résumé de conférence de Francine Larivée.
8. Tiré du résumé de conférence de Bertrand Dumont.
9. Le Festival international de jardins tenu aux Jardins de Métis pendant l'été 2000.
10. Tiré du résumé de conférence d'Anne Bélanger.
11. Pierre Bonnechere, *L'art et l'âme des jardins. De l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*, Anvers, Fonds Mercator, 1998.
12. Tiré du résumé de conférence de John Dixon Hunt (traduction libre).
13. Pierre Bonnechere, *op. cit.*, p. 9.





## *La statuaire et les jardins*

MICHEL BARIDON

Professeur émérite à l'Université de Bourgogne, Michel Baridon assure des cours sur l'histoire des jardins à l'École d'architecture de Paris-La Villette, à l'École Nationale Supérieure du paysage de Versailles et à l'École du Louvre. Il dirige la revue *Interfaces Image Texte Langage* qui organise des rencontres entre littéraires et historiens de l'art. Il est l'auteur de *Les Jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes* (Paris, Laffont, collection «Bouquins», 1998) qui a obtenu le prix Essai France-télévision 1999. Il a aussi publié *Le gothique des Lumières* (Paris, Monfort, 1991) et de nombreux articles sur l'histoire des idées, des arts et de la littérature, notamment «Le paysage, les jardins et l'optique : quelques jalons», dans *Le Paysage territoire d'intentions* (Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 17-33); «Les mots, les images et la mémoire des jardins», dans *Le jardin, art et lieu de mémoire*, sous la direction de Monique Mosser et Philippe Nys (Besançon, les Éditions de l'Imprimeur, 1995) et «The Scientific Imagination and the Baroque Garden», dans *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, vol. 18, n° 1, 1998, p. 5-19. Il fait partie de la commission du tricentenaire de Le Nôtre et travaille à un ouvrage sur Versailles, à paraître aux éditions Actes-Sud.

Nous sommes habitués à voir des statues dans les jardins. Dans la plupart des squares créés au XIX<sup>e</sup> siècle, nous ne sommes pas plutôt assis sur un banc que nous sommes pris sous la protection d'un des grands hommes de l'époque dont le buste ou la statue en pied nous regarde du haut de son socle. À Versailles, dès que nous sortons du château, nous voyons se refléter dans les miroirs d'eau les nymphes et les fleuves de France sculptés par Regnaudin, Le Hongre, Tuby et quelques autres; et si nous allons jusqu'au bout de l'Esplanade, nous découvrons Latone qui se détache sur le fond du tapis vert et du grand canal. Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire des jardins d'Europe, on rencontre des statues. Elles offrent des témoignages de grand intérêt sur l'idée que se sont faite les hommes du rapport de l'art à la nature. J'aimerais poser quelques jalons, situer quelques points forts de cette longue histoire et passer ensuite à quelques réflexions sur les réalisations de notre propre époque dans ce domaine.

Si l'on remonte à l'antiquité gréco-romaine, on voit que les statues ont toujours fait partie des jardins. Elles en étaient même un élément constitutif dans les jardins-sanctuaires grecs, soit qu'ils aient été voués à un dieu en particulier, soit qu'ils aient servi aux philosophes pour dispenser leur enseignement. Homère décrit des jardins sanctuaires du premier type quand Nausicaa dit à Ulysse :

Tu trouveras, tout près du chemin, un bois fameux d'Athéna, un bois de peupliers. Une source y coule; une prairie s'étend alentour. C'est en ces lieux que mon père a un enclos, une aire luxuriante<sup>1</sup>.

Ceux du second type sont décrits incidemment dans les dialogues de Platon (fig. 1), *Phèdre* notamment, où Socrate s'exclame :

Ah! par Héra, le bel endroit pour y faire halte! Ce platane couvre vraiment autant d'espace qu'il est élevé. Et ce gattilier, qu'il est grand et magnifiquement ombrueux! Dans le plein de sa floraison comme il est, l'endroit n'en peut être davantage embaumé! Et encore, le charme sans pareil de cette source qui coule sous le platane, la fraîcheur de son eau : il suffit de mon pied pour l'attester! C'est à des nymphes, c'est à Achéloüs, si j'en juge par ces figurines, par ces statues de dieux qu'il est sans doute consacré<sup>2</sup>.

Théophraste était un disciple d'Aristote. Auteur des *Caractères*, dont La Bruyère s'est inspiré, il fut aussi un savant réputé et on peut le considérer comme le fondateur de la botanique. Dans son testament, il donne une idée précise du rôle des statues dans les jardins grecs :



Tout ira bien; cependant, en cas d'événement, ceci est mon testament. Je donne tout ce qui est dans ma maison à Mélante et Pancréon, fils de Léonte. Quant à ce que me doit Hipparque, je veux que l'emploi en soit ainsi réglé : on achèvera d'abord le temple que j'ai fait construire, ainsi que les statues des muses, et on ajoutera tout ce qui peut contribuer à l'embellir. On placera ensuite dans le temple la statue d'Aristote et toutes les offrandes qui y étaient auparavant. On fera également rebâtir le petit portique qui était près du musée avec la même magnificence qu'auparavant, et dans le portique inférieur, on déposera les tables qui représentent la circonférence de la terre. On y élèvera aussi un autel afin que rien ne manque à l'ornement et à la perfection du monument. J'ordonne également qu'on achève la statue de Nicomaque de grandeur naturelle; Praxitèle a reçu le prix du modèle; Nicomaque fera lui-même le reste des frais et mes exécuteurs testamentaires placeront la statue là où ils le jugeront le plus convenable. Voilà ce que j'ordonne par rapport au temple et aux offrandes<sup>3</sup>.

À Rome, dès l'époque de Cicéron, les jardins occupent une place qui ne cessera de croître dans la vie culturelle des riches et des pauvres. Les patriciens ont des villas à la campagne et des jardins en ville. Les statues y sont nombreuses. Pompée qui, comme tous les généraux de l'époque, Lucullus en particulier, a connu les jardins perses au Moyen-Orient, est revenu à Rome avec des idées de grandeur. Il a doté la capitale de l'Empire du premier de ses grands jardins publics, et il y a constitué un véritable programme iconologique. On y entrait en traversant une colonnade de granit rouge où se trouvaient des peintures dont l'une représentait Alexandre le Grand. On avançait ensuite entre des allées d'arbres où l'on pouvait voir, entre autres, une statue du maître de Bacchus, Maron. On atteignait alors un amphithéâtre où se donnaient des représentations théâtrales en plein air et dont les gradins étaient couronnés par une statue de *Vénus victrix*, la protectrice du fondateur des jardins. Cette statue dominait donc la perspective qui menait au théâtre et on la voyait dès que l'on franchissait la colonnade élevée à l'entrée. Le jardin semblait conçu pour aboutir à elle. Outre cette fonction liée à la nature des lieux, elle remplissait une autre mission. Elle scellait l'union des dieux et des hommes et elle scellait aussi l'union de la nature symbolisée par le jardin et celle de la culture symbolisée par le théâtre.

Les Romains ne cessèrent de développer le rôle symbolique des images et des statues placées dans les jardins. Les paysages peints qu'on a retrouvés sur les murs à Pompéi montrent qu'ils plaçaient des représentations de la nature sur un fond constitué par la nature elle-même (fig. 2), jouant ainsi de la dialectique qu'ils instauraient entre l'art et la nature. Ils donnaient une large place aux statues dont la présence muette

invitait l'imagination du spectateur à replacer dans un cadre naturel les mythes figurés par ces dieux de pierre. Ovide exprime bien le caractère à la fois surnaturel et naturel des dieux quand il décrit la création du monde dans les *Métamorphoses*. Évoquant le chaos qui régnait dans la création, il écrit :

Un dieu, si ce n'est la bienfaisante Nature elle-même, mit fin à cette lutte en séparant la terre du ciel, l'eau de la terre, et l'air le plus pur de l'air le plus grossier<sup>4</sup>.

Poursuivant son récit de la création du monde, il écrit :

La voûte céleste devint la demeure des astres et des dieux, les eaux se peuplèrent de poissons, la terre, de bêtes fauves et l'air, d'oiseaux qui le battent de leurs ailes. Un animal plus noble, doué d'une raison plus élevée et fait pour commander aux autres, manquait encore. L'homme naquit : soit que l'ouvrier sublime qui a tiré l'univers du chaos l'eût formé d'une semence divine; soit que la terre à peine sortie des mains du Créateur et séparée des purs rayons de l'éther eût animé le germe céleste que cette alliance avait déposée dans son sein, et que le fils de Japet<sup>5</sup>, détrempant avec de l'eau cette céleste argile, l'eût façonnée à l'image des dieux; tandis que les autres animaux courbent la tête et regardent la terre, l'homme éleva un front noble et porta ses regards vers les cieux<sup>6</sup>.

Ce passage des *Métamorphoses* (dont Rousseau s'est souvenu dans un célèbre passage du *Discours sur l'origine de l'inégalité*) explique pourquoi le corps de l'homme, créé à l'image des dieux, peut servir à les représenter. Il explique aussi pourquoi il ne le fait jamais si bien que dans un cadre naturel, puisque les dieux vivent dans les forêts et dans les bois, au sommet des monts et au-dessus des nuages. Ainsi, le corps humain peut représenter les forces secrètes de la nature. Sorti des mains du Créateur, «terrestre argile façonnée à l'image des dieux», il incarne les énergies diffuses de la nature et leur prête un visage humain. Sa nature divine et terrestre à la fois permet à son corps de représenter les forces par lesquelles les dieux agissent sur la nature et en commandent les grandes opérations. Une statue se trouve ainsi investie d'un sens symbolique puissant et l'on comprend que les dieux païens aient pu être l'ornement des jardins grecs et romains avant de devenir celui des jardins de la Renaissance.

Il fallut, en effet, attendre la Renaissance pour voir les statues réapparaître dans les jardins. Le Moyen Âge avait marqué une réaction si efficace contre le paganisme qu'il avait fait passer la relation de l'homme à la nature sous le signe de la symbolique

religieuse. La rose n'était jamais si belle que quand elle se transformait en architecture dans les cathédrales, ces cathédrales au tympan desquelles, dans les représentations du Jugement dernier, le corps nu évoquait la luxure plus que la beauté de l'athlète. Il fallut attendre la littérature courtoise pour que la nudité devienne l'expression de l'amour charnel accepté comme tel. C'est le cas dans *Cligès*, un poème de Chrétien de Troyes, lorsque le chevalier Bertrand, cherchant l'épervier qu'il a lancé sur une alouette, escalade un jardin où se trouvent deux amants :

Il s'agrippe aussitôt au mur  
et réussit à passer de l'autre côté.  
Sous l'ente il voit dormir ensemble  
Fénice et Cligès, nue à nu<sup>7</sup>.

Les deux corps sont l'expression du bonheur physique de jeunes amants, rien de plus. Ils sont dans un jardin clos où personne n'aurait dû les voir et n'incarnent pas, comme les dieux antiques, le libre déploiement des énergies de la nature.

La Renaissance, en revanche, se ressource dans la symbolique antique et elle anime ses dieux de pierre en évoquant un rapport direct à la nature. De ce point de vue, le *bosco* des villas italiennes joue un rôle irremplaçable, car les statues des dieux sont plus expressives quand elles se trouvent à proximité d'un lieu sauvage où ils trouvent la libre expression de leurs pouvoirs. Comme le remarque Günter Mader :

Les masques grotesques ou terrifiants qui surgissent sans cesse de l'épaisseur des taillis forment un motif sculptural volontiers utilisé pour symboliser les forces vives et sauvages de la nature<sup>8</sup>.

Si le mouvement de l'eau est si souvent associé aux statues dans les jardins de la Renaissance et dans les jardins baroques, c'est parce que l'eau est considérée comme la fécondité, certes, mais aussi parce qu'elle figure les forces qui sont en mouvement dans l'Univers. Si la Renaissance a tant aimé redonner vie aux dieux du paganisme, ce n'est pas simplement par goût de l'érudition et de ce que nos manuels appellent «l'imitation des Anciens». Elle n'a pas «imité» l'Antiquité, elle l'a fait renaître parce qu'elle en avait besoin pour des raisons esthétiques et scientifiques. En effet, ce qui se met en place à la Renaissance, c'est une vision du monde inspirée par la mécanique. Les physiciens de l'époque sont aussi des ingénieurs passionnés par le mouvement des corps. Ils rejettent la physique du repos, celle d'un Univers où la Terre est immobile au centre de sphères emboîtées qui tournent en entraînant les étoiles. Ils pensent que la Terre n'est plus immobile au centre du monde, mais qu'elle est elle-même en

mouvement et que tout se déplace dans l'Univers. Comme ils étudient ce mouvement en observant les astres, les sciences dont ils ont le plus besoin sont l'optique et la géométrie. L'optique pour observer le mouvement; la géométrie, pour visualiser sa course. Ce faisant, ils reprennent l'héritage scientifique des mécaniciens d'Alexandrie et de toute la science grecque d'Euclide à Ptolémée. Mais à voir le monde géométriquement, ils accèdent à l'idée que sa structure elle-même est géométrique et que ses éléments sont liés par des proportions mathématiques; ceci est d'autant mieux compris du public que le développement des industries et de la banque dans des villes comme Florence infléchit les mentalités dans ce sens. Ainsi, les artistes travaillent sur la perspective linéaire qui permet la représentation de l'espace au moyen d'un réseau de lignes droites rayonnant depuis le point de fuite, et les architectes trouvent dans Vitruve les canons d'une esthétique fondée sur les rapports mathématiques entre les surfaces et les volumes. Or, Vitruve lie ces rapports mathématiques à la structure du corps humain. Il écrit :

La nature a en effet ordonné le corps humain selon les normes suivantes : le visage depuis le menton jusqu'au sommet du front et à la racine des cheveux vaut le dixième de sa hauteur, de même que la main ouverte depuis l'articulation du poignet jusqu'à l'extrémité du majeur; la tête depuis le menton jusqu'au sommet du crâne, vaut un huitième; du sommet de la poitrine mesuré à la base du cou, jusqu'à la racine des cheveux, on compte un sixième; du milieu de la poitrine au sommet du crâne, un quart. Quant au visage, le tiers de sa hauteur se mesure de la base du menton à la base du nez; le nez, de la base des narines jusqu'au milieu de la ligne des sourcils en vaut autant; de cette limite jusqu'à la racine des cheveux on définit le front qui constitue ainsi le troisième tiers. Le pied correspond à un sixième de la hauteur du corps, l'avant-bras à un quart, ainsi que la poitrine. Les autres membres ont également des proportions spécifiques, qui les rendent commensurables entre eux. C'est en y recourant que les peintres et les sculpteurs illustres d'autrefois ont eux aussi acquis à jamais une immense renommée<sup>9</sup>.

Puisque Vitruve se sert du corps humain pour définir les proportions qui régissent les beaux bâtiments, il confère aux statues qui le représentent un rôle de référence. Elles deviennent l'étalon, l'image même de la beauté. L'eau jaillissante prolonge leurs formes et leur donne la vie. Or, l'eau en mouvement décrit des formes géométriques – paraboles quand on la «jette» obliquement, cylindre quand elle fuse verticalement, spirale quand elle tourne dans un remous – et les formes géométriques confirment ainsi les critères esthétiques des proportions, qui sont eux aussi mathématiques.

L'âge baroque poursuivra dans les mêmes voies et restera fidèle à des critères du beau qui mêlent l'Antiquité et la Renaissance dans la même admiration. Il faudra attendre Claude Perrault et la querelle des Anciens et des Modernes pour que de nouveaux critères apparaissent. Claude Perrault pense en effet que l'on peut aimer un bâtiment pour des raisons autres que mathématiques et objectives. Il distingue entre les beautés «convaincantes» fondées sur les proportions selon les critères vitruviens et les beautés «arbitraires» qui dépendent du goût et de l'inclination de chacun :

J'appelle des *beautés fondées sur des raisons convaincantes* celles par lesquelles les ouvrages doivent plaire à tout le monde parce qu'il est aisé d'en connaître le mérite et la valeur, telles que sont la richesse de la matière, la grandeur et la magnificence de l'édifice, la justesse et la propreté de l'exécution et la symétrie qui signifie en français l'espèce de proportion qui produit une beauté évidente et remarquable.

Or j'oppose à ces sortes de beautés que j'appelle positives et convaincantes, celles que j'appelle *arbitraires* parce qu'elles dépendent de la volonté qu'on a eue de donner une certaine proportion, une forme et une figure certaine aux choses qui pourraient en avoir une autre sans être difformes et qui ne sont point rendues agréables par des raisons dont tout le monde est capable mais seulement par l'accoutumance, et par une liaison que l'esprit fait de deux choses de différente nature<sup>10</sup>.

On ne peut plus s'étonner dès lors que le XVIII<sup>e</sup> siècle soit allé chercher ailleurs que dans la conjonction Antiquité-Renaissance des critères du beau qui ne dépendaient plus de la géométrie et des mathématiques. Ceci se voit à la vogue des «chinoiseries» où l'irrégularité et la fantaisie l'emportent, et ceci se voit aussi au retour aux formes gothiques dont les fabriques des jardins donnent de nombreux exemples. Le jardin joue ici un rôle pilote parce que, ayant lui-même dégéométrisé les forces de la nature en abandonnant l'axe central et en ne taillant plus les arbres, il lui fallait des fabriques et des statues qui adoptent ces nouveaux critères du beau. En Angleterre, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ruine gothique s'installe alors dans le paysage, et avec elle des statues des rois saxons, notamment Alfred, présentés comme des héros de l'indépendance nationale. Il serait inexact de dire que l'Antiquité est désormais bannie du répertoire des sculpteurs, mais il suffit de comparer les statues de Versailles à celles de Stowe ou plus tard à celles de Méréville ou d'Ermenonville pour voir qu'on ne leur fait plus remplir le même rôle. Louis XIV veut des symboles qui aient valeur d'éternité; les statues de Versailles ponctuent un espace construit géométriquement. Elles représentent les rivières de France ou les dieux antiques.

Nous sommes très loin des cénotaphes de Cook (Méréville), des temples inachevés de la philosophie (Ermenonville), des pyramides et des tours en ruines (Le Désert de Retz). Même quand des statues antiques remettent le nu à l'honneur dans les jardins pittoresques, elles préfèrent aux conventions du baroque la grâce et le « je ne sais quoi » du rococo (fig. 3), ou la stricte vérité archéologique du néo-grec (fig. 4).

Les statues des dieux mêlées à la nature retrouvent alors un pouvoir d'évocation qu'elles avaient perdu. Elles ne sont plus une ponctuation de l'espace, mais un élément coloré du paysage. Ceci se voit dans les tableaux de Watteau et de Fragonard. La nature elle-même donne la connotation émotive nécessaire par l'association d'idées puisque, comme le disait le philosophe Hutcheson : « La vue d'une fleur tranchée par la faux évoquait la mort prématurée d'un adolescent, celle d'un chêne foudroyé faisait penser à la ruine d'un empire, une campagne riante "réveillait" l'idée d'abondance<sup>11</sup>. » Du coup, la nature s'avéra moins nécessaire, puisqu'on pouvait se passer de statues et d'emblèmes. On n'avait plus besoin de Pomone pour suggérer la fertilité, les champs eux-mêmes y suffisaient. Un jeune chêne figurait Hercule, et les eaux dormantes imposaient le silence comme une nymphe endormie.

Après la Révolution française, le culte des grands hommes s'est accommodé tant bien que mal des formes paysagères, et les statues ont allié la représentation exacte des visages qu'il fallait rendre reconnaissables au flou des vêtements approprié, lui, à la souplesse du pittoresque ambiant. De là des contradictions que nous ressentons quand, dans un des squares mentionnés au début de cet article, nous voyons un pigeon se poser sur la moustache effilée d'un général du Second Empire ou d'un président de la République, qui subit stoïquement cet affront.

La statuaire moderne a heureusement rompu avec ce genre de style et de ce point de vue, Rodin a joué un rôle important. Son Balzac installé au carrefour du boulevard Raspail et du boulevard du Montparnasse en est la preuve. Dans le jardin de sa villa de Meudon, il avait placé des marbres antiques le long des allées et aux ronds-points, parce que, disait-il : « Le feuillage est ce qui convient le mieux à la sculpture antique [...] Les Grecs aimaient tant la nature que leurs œuvres baignent dedans comme dans leur élément<sup>12</sup>. »

Ce qui était vrai de statues mythologiques s'est avéré encore plus de toutes les formes de sculptures, en particulier des sculptures abstraites si bien adaptées au travail sur l'espace, et des sculptures modernes qui prennent le paysage pour cadre. C'est ainsi que Henry Moore a été amené à travailler directement en extérieur. En 1940, il avait acquis à Much Hadham, près de Londres, une ferme avec maison et jardin et, selon Irina Moore, sa femme, il a conçu ses sculptures les plus volumineuses en plein air<sup>13</sup>. Le paysage était devenu pour lui le moyen de donner à son art le plein écho de ses correspondances naturelles.

On ne peut pas parler de l'apport des artistes modernes à la statuaire de plein air sans évoquer également Calder qui a réussi la parfaite intégration de ses mobiles en utilisant le vent pour faire pivoter ou osciller dans le paysage de grands à-plats de couleur pure. La réussite est totale parce qu'elle utilise les forces de la nature pour explorer les infinies répercussions d'un geste créateur. De même pour les artistes du *land art* dont les œuvres s'intègrent au paysage par des éléments tirés du paysage lui-même. Andy Goldsworthy par exemple.

On pourrait évoquer d'autres artistes, mais ceux qui ont été cités suffisent à prouver que la création contemporaine renouvelle complètement l'esthétique de la statuaire placée dans la nature. Les jardins, qu'il s'agisse des jardins privés, des grands parcs publics ou des jardins de sculptures, renforcent et crédibilisent ainsi leurs possibilités expressives. Cet apport nouveau est en grande partie dû aux recherches actuelles sur le paysage à qui décidément, et depuis longtemps, les jardins doivent beaucoup.

1. *L'Odyssée*, traduction Bardollet, Paris, Laffont, collection «Bouquins», 1995, p. 449.
2. *Pbèdre*, édition Robin, Les Belles Lettres, p. 6.
3. Diogène de Lærté, *Vie et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, Paris, 1847, p. 235-236.
4. Ovide, *Métamorphoses*, collection «Auteurs latins», Désiré Nisard, 1838, p. 251.
5. Japet, l'un des Titans, fils d'Ouranos, le Ciel, et de Gaïa, la Terre; il eut pour fils Prométhée, Atlas, Épiméthée et Ménœtios. Considéré comme l'ancêtre de tous les hommes.
6. *Ibid.*, p. 252.
7. Chrétien de Troyes, *Cligès*, édité et traduit par Charles Méla et Olivier Collet, Paris, le Livre de poche, 1994, vers 6306-6309.
8. Günter Mader et Laila Neubert-Mader, *Jardins italiens*, Fribourg, Office du livre, 1987, p. 71.
9. Vitruve, *De l'architecture*, Livre III, p. 7 de l'édition établie par P. Gros, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
10. Claude Perrault, *Ordonnance*, *op. cit.*, p. vi, vii.
11. Voir F. Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*, traduction Eidous, Laget et Condillac, cité par M. Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1980, p.101.
12. Cité par Mirka Benes, «Inventing a modern sculpture garden at the Museum of Modern Art New York», *Landscape journal*, vol. 13, n° 1, 1994, p. 13.
13. *Ibid.*, p. 18.







# *Rhétorique et poétique de la meraviglia dans le Bois Sacré de Bomarzo*

ANNE BÉLANGER

Candidate au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, Anne Bélanger rédige actuellement une thèse sur le Bois Sacré de Bomarzo. Ses champs de recherche portent sur la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, la sémiologie des jardins, ainsi que sur les théories de la lecture et de la figure. Membre du GREL (groupe de recherche sur la lecture de l'Université du Québec à Montréal) et d'un groupe de recherche de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) sur *L'enseignement de la rhétorique au Québec avant 1800*, elle est aussi collaboratrice à la revue *Quatre-Temps*.

À la Renaissance, le jardin était considéré comme la forme d'art la plus habilitée à transcender les autres modes d'expression artistique. Plus qu'un simple lieu de divertissement ou de plaisir, il consistait en un espace à la symbolique chargée<sup>1</sup>. C'est ce qui confère aux jardins toute leur importance en regard de l'ensemble des productions culturelles de l'époque. Malheureusement, on ne sait plus guère les déchiffrer, comme le montre le Bois Sacré de Bomarzo, le meilleur exemple sans doute de cette difficulté qu'il y a à interpréter un jardin sans prendre en considération non seulement les discours et les savoirs qui en soutiennent l'invention, mais aussi l'expérience du visiteur.

## BOMARZO

Le Bois Sacré, comme son nom l'indique, est situé à Bomarzo, un petit village qui se trouve à quelque cent kilomètres au nord de Rome, dans la province de Viterbe. On pense qu'il aurait été réalisé entre les années 1550 et 1580, à la demande du duc de Bomarzo, Pier Francesco Orsini (fig. 5 à 8).

Sis derrière le château, dans une vallée escarpée, le Bois Sacré occupe une superficie d'environ trois hectares et demi. Inhabituel en regard des jardins de la Renaissance où la symétrie, la géométrie et la perspective dominant, son tracé se présente sous la forme d'un parcours sinueux à travers la forêt, et le long duquel sont disséminées plus d'une trentaine de statues taillées à même le roc. Ces statues se caractérisent par leurs dimensions imposantes, leurs figures le plus souvent monstrueuses, ainsi que par leurs inscriptions énigmatiques.

On ne dispose d'aucune certitude concernant l'architecte à l'origine de cette œuvre monumentale. De même, il n'existe pas de plan permettant de rétablir la configuration initiale du jardin. Les seuls documents disponibles se réduisent à quelques lettres de Pier Francesco Orsini, dans lesquelles ce dernier fait mention de son *bosco sacro*<sup>2</sup>.

## EXÉGÈSES

C'est pourquoi, depuis sa redécouverte par les surréalistes au cours des années 50<sup>3</sup>, on n'a eu de cesse d'interroger le mystère entourant ce jardin étrange. Pourtant, exégèses et exégètes ne manquent pas. Pour s'y retrouver, on peut regrouper l'ensemble des hypothèses interprétatives en trois tendances principales :

La première de ces tendances pourrait être qualifiée de néo-platonicienne. Elle consiste à considérer le Bois Sacré comme un parcours initiatique symbolisant les différentes étapes d'un cheminement spirituel dont le but ultime, calqué sur le *Songe de Poliphile* et les principes de la philosophie néo-platonicienne, serait l'atteinte de l'amour divin représenté en l'occurrence par l'épouse du duc de Bomarzo, Giulia Farnèse<sup>4</sup>.

Une deuxième tendance, que l'on pourrait qualifier cette fois de mythologique, prétend reconstituer le jardin en identifiant ses statues à des divinités appartenant à la mythologie gréco-romaine, ce qui permettrait du même coup d'intégrer l'ensemble des composantes du jardin à une sorte de trame narrative<sup>5</sup>.

Une troisième tendance, enfin, considère les rapports qu'entretient le Bois Sacré avec la littérature. Dans ce cas, les différents groupes de statues sont considérés comme les représentations d'épisodes tirés de la littérature italienne, comme le *Roland furieux* de l'Arioste ou encore les œuvres de Pétrarque et de Dante<sup>6</sup>.

Rappeler ces trois tendances, c'est devoir convenir que les chercheurs ont surtout tenté de déchiffrer le sens de Bomarzo, voire de lui assigner une vérité, sans toutefois tenir compte, dans le jardin, de la production d'un sens incertain et des effets que produit cette incertitude sur le visiteur. Il s'agira donc ici de placer l'incertitude au cœur même du processus interprétatif permettant d'interroger le Bois Sacré. À la différence d'une démarche herméneutique, cette lecture du jardin s'attachera à retracer un parcours sémiotique qui consiste en un réseau formé de relations complexes entre statues et sentences, structures architecturales et végétaux, le tout destiné à surprendre le regard et l'esprit du visiteur.

Découvrir le Bois Sacré pour la première fois constitue en effet une expérience déroutante pour le visiteur. Ce dernier demeure perplexe quant à la signification d'un tel jardin. Cette incertitude se traduit de quatre manières différentes : la première est stylistique. Ainsi, si le style maniériste des statues s'exprime, entre autres, dans l'allongement et la distorsion des formes propres à l'anamorphose, comme le montrent bien la *Nymphe endormie* ou *Ariane*, d'autres composantes du jardin sont, quant à elles, explicitement classiques, comme par exemple, le *Petit Temple*. Dès lors, il paraît difficile d'articuler une lecture du jardin sur ces seules considérations d'ordre stylistique.

La seconde source d'incertitude relève de l'iconographie du jardin. En effet, on n'arrive jamais à identifier les statues sans équivoque. Lorsqu'on croit avoir repéré certains attributs propres à une divinité romaine, d'autres motifs viennent immédiatement contredire les premiers ou, du moins, semer le doute dans l'esprit. On hésite alors devant cette alternative : soit une extraordinaire polysémie soit une absence complète de sens. En d'autres termes, les statues de Bomarzo ne sont pas des symboles dont le sens serait assigné par un système à codification fixe. La *Géante* en constitue un bel exemple : fréquemment assimilée à Cérès en raison du panier qu'elle porte sur la tête, il n'en demeure pas moins très difficile d'intégrer à cette figure mythologique les petits génies ailés qui se trouvent sur son dos. En somme, il est pratiquement impossible pour

le visiteur de retracer un programme iconographique directeur qui régirait l'ensemble du Bois Sacré, puisqu'il y a toujours contradictions et dissonances entre les signes.

La troisième forme d'incertitude qui survient en visitant le Bois Sacré est d'ordre thématique. Il suffit de penser par exemple au thème des Enfers, évoqué par une statue que l'on croit être *Proserpine* en raison des croissants de lune qui se trouvent sur sa couronne, ainsi que sa proximité avec une statue qui ressemble à *Cerbère*. Encore une fois cependant, il s'avère impossible de regrouper l'ensemble des œuvres sous ce même thème, en raison de figures comme l'*Éléphant* ou la *Tortue surmontée d'une victoire*.

Enfin, la quatrième source d'incertitude provient des inscriptions disséminées à travers le jardin. Non seulement sont-elles souvent à demi effacées, rédigées tantôt en italien, tantôt en latin, mais lorsqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'énigmes, elles demeurent tout au moins obscures, contradictoires et toujours étonnantes, comme en font foi les *Sphinges* placées à l'entrée du jardin. On y retrouve les inscriptions suivantes :

*Tu ch'entri qua con mente*  
*Parte a parte*  
*E dimmi poi se tante*  
*Meraviglie*  
*Sien fate per inganno*  
*O pur per arte*  
*Chi con ciglia inarcate*  
*e labbra strette*  
*non va per questo loco*  
*manco ammira*  
*le famose del mondo*  
*moli sette*

Toi qui entres ici  
pour tout saisir avec ton esprit  
tu me diras ensuite  
si tant de merveilles  
sont faites par tromperie  
ou pour l'art  
Qui ne va en ce lieu  
en haussant les sourcils  
et en serrant les lèvres  
ne pourra admirer  
les plus fameuses  
merveilles du monde

Que signifient ces sourcils qu'on hausse, ces lèvres qu'on serre, ces merveilles du monde? Ici, les *Sphinges*, en parfait accord avec la tradition, sont porteuses d'une parole énigmatique.

En somme, l'ensemble de ces incertitudes stylistiques, iconographiques, thématiques ainsi que les sentences obscures qui les accompagnent, montrent bien la difficulté de lecture que présente Bomarzo. Le visiteur ressent une ambivalence étrange et troublante entre les signes, ce qui a pour effet de provoquer en lui une sorte de vertige interprétatif. En cela, la *Maison penchée* constitue l'emblème de cette intelligence interprétative déstabilisée par les sens. Cette *diatea*, apparemment d'un style classique tout à fait conventionnel, présente toutefois une anomalie : elle est inclinée, ce qui provoque une perte d'équilibre chez le visiteur qui s'aventure à l'intérieur. Le malaise qu'éprouve ce

dernier le persuade rapidement de quitter les lieux, voués pourtant au repos et à la quiétude, comme en fait foi l'inscription qui se trouve à l'intérieur : «En se reposant, l'esprit devient plus avisé.» Une telle sentence, certes, ne peut que laisser le visiteur perplexe...

C'est en songeant à cette *Maison penchée*, c'est-à-dire à une œuvre qui pourrait servir d'emblème au projet visant à déstabiliser l'intelligence interprétative, qu'on peut arriver à considérer Bomarzo à partir d'une forme et d'un concept, par ailleurs omniprésents autant dans les traités de poétique et de rhétorique que dans les productions culturelles maniéristes et baroques : il s'agit de ce que les théoriciens italiens du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> appelaient la *meraviglia* ou merveille<sup>8</sup>.

### LA MERAVIGLIA

Derrière ce terme de *meraviglia* se fait entendre la *mirabilis* latine, c'est-à-dire quelque chose d'étonnant, de merveilleux, d'extraordinaire, d'étrange ou encore d'admirable. On retrouve aussi, aux origines de la merveille, le *miraculum*, qui signifie à la fois merveille et miracle. De cette tradition procède la *meraviglia* maniériste qui désigne une chose propre à causer une grande admiration par sa beauté ou sa grandeur, comme par exemple les sept merveilles du monde antique. Elle est aussi tenue pour une curiosité, au sens où l'on entendait aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles l'expression de «cabinets de curiosités», ces collections hétéroclites d'objets inusités. La *meraviglia*, en ce sens, provoque, par son étrangeté ou son exotisme, la stupéfaction, l'étonnement ou encore l'admiration. C'est le cas de l'inscription du *Banc étrusque*, qui excite l'imagination du visiteur :

*Voi che pel mondo gite errando vaghi  
di veder meraviglie alte et stupende  
venite qua dove son faccie horrende  
elefanti leoni orsi orchi e draghi*

Vous qui allez errant de par le monde  
aspirant à de hautes et stupéfiantes  
merveilles venez de ce côté  
là se trouvent des figures horribles  
éléphants lions ours ogres et dragons

### PASSIONS ET CATHARSIS

Or, les merveilles de Bomarzo ne s'apparentent pas seulement aux «cabinets de curiosités». Elles tiennent aussi aux procédés propres à une rhétorique de la *meraviglia* pour laquelle toute œuvre d'art a d'abord pour fonction de provoquer un sentiment imprévu de grande surprise. Il n'y a qu'à penser, par exemple, au *Dragon*. Le mode d'action dont procède l'esthétique du jardin de Bomarzo réside donc dans ce que les Anciens rhéteurs nommaient le *movere*, c'est-à-dire le transport. De ce point de vue, la *meraviglia* est *movere atto*, acte d'émotion, et «faire merveille» signifie agiter, remuer. De la même manière, la *meraviglia* est aussi *diletto atto*, acte de plaisir. C'est un mode de connaissance et de représentation qui s'articule sur la base du plaisir engendré par le

vertige de la découverte émerveillée de l'Autre, comme en témoigne l'inscription du *Nymphée* :

*L'antro la fonte ...*

*(Liberò l'animo)*

*D'ogni oscuro pensiero*

L'antre la source ...

(libèrent l'esprit?)

de toute pensée obscure

Cette sentence s'attache à faire naître l'émerveillement chez le visiteur en lui proposant de contempler la grotte et la source, deux des *topia* du jardin romain classique, destinées ici à agir à la fois sur ses sens, en les apaisant, et sur son esprit rendu réceptif au sentiment de la beauté de la Nature. Il s'ensuit alors chez lui une sérénité admirative propre à associer la *meraviglia* à la *catharsis*, comme le font de nombreux théoriciens de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. L'esprit et le corps s'affranchissent dans un recueillement émerveillé qui libère de toutes pensées obscures.

Pendant, la *meraviglia* ne fait pas qu'apaiser. Ainsi, comme l'explique l'un des principaux théoriciens de la *meraviglia*, Francesco Patrizi, dans sa *Poetica*, parue à Florence en 1586<sup>9</sup>, cette dernière agit sur les sens et les émotions du spectateur de la même manière que le font l'amour, la colère et les autres passions humaines.

#### FABULA ET POÉTIQUE

Du point de vue de la poétique, la *meraviglia* constitue aussi le résultat provoqué chez le lecteur par une histoire aux multiples péripéties, aussi soudaines qu'imprévues et qui essaient en tous sens. Il suffit d'évoquer le cas du *Roland furieux* de l'Arioste.

De la même manière, la configuration du Bois Sacré, du moins dans l'état actuel de sa reconstitution, étonne le visiteur puisqu'elle le contraint à élaborer lui-même son propre parcours à travers la forêt. À ce premier effet de surprise succède l'admiration, voire un certain effroi à la découverte de ces sculptures gigantesques et monstrueuses recouvertes de mousse qui surgissent soudainement au détour des sentiers, dans un perpétuel jeu d'ombre et de lumière. Le visiteur n'a donc aucune possibilité d'anticiper les «événements» à venir puisque les statues ne présentent pas de liens suffisamment explicites entre elles pour lui permettre de les unir et, ainsi, d'orienter son parcours. Il passe donc de spectacle en spectacle, ne pouvant que subir en quelque sorte les effets qui s'imposent à ses sens. Il éprouve ainsi la sensation de se perdre et il craint de s'enfoncer toujours plus avant dans un labyrinthe où ses sens constamment sollicités déstabilisent le sens commun et désorientent sa capacité interprétative.

#### PHANTASIA

Toujours selon Patrizi, la *meraviglia* s'obtient également en opérant un rapprochement entre des mots et des images logiquement incompatibles et en introduisant l'impossible

sous des dehors de vraisemblance et de cohérence, à la faveur d'un réseau infiniment riche et complexe de combinaisons iconologiques et verbales. La tension dialectique qui résulte de cette jonction des contraires a pour fonction de provoquer l'étonnement du lecteur, de l'inciter à quitter son ignorance et à pénétrer dans des zones insoupçonnées de ses propres facultés intellectuelles, en sollicitant ce que les Anciens appelaient la *phantasia* ou l'enthousiasme que soulevaient jadis les paroles des prophètes.

C'est ainsi que la plupart des statues du Bois Sacré peuvent s'apparenter à l'emblème, à la devise ou encore au hiéroglyphe, c'est-à-dire qu'elles sont composées de plusieurs constituantes iconographiques auxquelles s'ajoutent parfois des épigrammes. Leur lecture doit donc se faire en établissant un réseau de relations entre des énoncés et des images. Si l'on considère la *Tête monstrueuse*, on constate en effet que celle-ci pourrait être lue comme une accumulation de signes : 1. la tête monstrueuse; 2. le globe; 3. le palais.

Ces structures figurales hybrides, par le mouvement interprétatif qu'elles suscitent entre les signes qui les composent, génèrent un espace de sens où se manifeste le caractère étonnant, merveilleux (*mirabile*) qui surgit dans l'esprit du spectateur à la vue d'un phénomène exceptionnel; tout comme dans l'esprit du lecteur de la devise à la saisie du *conchetto*, c'est-à-dire de la saillie, du trait frappant. De la même manière, la *Sirène* et la *Furie* ou *Harpye* font merveille, non seulement parce qu'elles sont des créatures hybrides, mais aussi parce qu'elles sont des créations imaginaires, de purs artifices, qui ne trouvent pas de fondements dans la nature. En cela, elles sont admirables.

## MIMÈSIS

Enfin, dans les jardins maniéristes, la *meraviglia* apparaît sous la forme d'un rapport à la nature médiatisé par les Anciens. On imite une idée de la nature, ou pour mieux dire, d'une surnature. C'est pourquoi la *mimèsis* ne signifie pas imitation servile. Au contraire, elle nourrit la création. Cette tendance est prépondérante dans le Bois Sacré, comme le montre bien cette sentence gravée sur l'une des stèles du *Théâtre* :

<i>Cedano Memphis et ogni altra meraviglia</i>	Ni Memphis, ni aucune autre merveille
<i>Ch'ebbe già il mondo al pregio</i>	qu'eut jamais le monde
<i>Al Sacro Bosco</i>	n'égale le Bois Sacré
<i>Che sol se stesso et null'altro somiglia</i>	qui ne ressemble qu'à lui-même et à nul autre

À Bomarzo, la *meraviglia* tient lieu de point de jonction entre l'Antiquité et une émancipation de l'autorité du modèle. Elle s'articule en l'occurrence à partir de l'évocation de constructions architecturales légendaires et dignes d'admiration, comme Memphis, en prétendant, toutefois, aller au-delà. On fait plus et mieux puisqu'il s'agit d'une

création qui se veut unique et originale. En bref, il ne s'agit plus, comme dans le *Songe de Poliphile*, de s'extasier devant les merveilles de l'Antiquité, mais d'en produire de nouvelles, plaçant à l'avant-plan le caractère singulier de la création artistique, et suscitant par là même une admiration sans borne à l'endroit de l'*ingenium* (l'esprit du créateur) qui en est l'origine. Il en va de même pour la *Lutte des géants* ou *Gigantomachie* dont l'inscription se lit comme suit :

<i>Se Rodi altier fu gia del suo colosso pur di questo il mio bosco anco si gloria ed per piu non poter fo quanto posso</i>	Si l'altièr Rhodes se glorifiait déjà de son colosse pour ce dernier mon bosquet se vante aussi et ne pouvant faire plus je fais ce que je peux
---	---

Cette fois, s'il paraît difficile de surpasser les Anciens, il semble toutefois possible de les égaler. Si, selon les sources anciennes, le *Colosse de Rhodes* représentait un géant enjambant l'entrée du port de la ville du même nom, à Bomarzo, le colosse n'est pas seul. Et ce n'est pas un port qu'il enjambe, mais plutôt un autre colosse. En somme, il s'agit, à peu de chose près, de la même scène, mais redoublée – désir de faire plus – et inversée – faire ce que je peux. Variation sur un thème? En tout cas, on ne peut que s'extasier devant le désir de cette subjectivité qui s'exprime sous la forme d'un «je» qui cherche à «prendre position», si on peut dire, en regard du modèle.

Enfin, on en arrive à la figure emblématique du Bois Sacré, c'est-à-dire à l'*Ogre* ou *Orcus*. On peut lire sur sa lèvre supérieure que «toute pensée vole» (*Ogni pensiero vola*). Cette sentence serait la déformation délibérée d'une parole de Dante tirée du chant troisième de *L'Enfer* : «Ô vous qui entrez, laissez toute espérance!» (*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate...*) Avec cette figure, à nouveau, le duc de Bomarzo fait merveille en s'appropriant cette fois un «monument» de la littérature italienne, un modèle digne d'admiration, c'est-à-dire un vers de Dante. En outre, ce visage grimaçant ne s'en prend pas à l'espoir du visiteur, mais plutôt à sa capacité de réfléchir. Saisi de stupeur, ce dernier demeure encore une fois muet d'admiration devant l'étrangeté et la grandeur du spectacle qui s'offre à lui.

## CONCLUSION

Il s'agissait ici de tenter de penser un objet en quelque sorte impensable. Un jardin dont les signes se donnent et se dérobent constamment à la lecture dans le but explicite d'embrouiller et d'égarer son visiteur dans un labyrinthe, non seulement sémiotique, mais aussi, à proprement parler, physique. Un jardin, bref, qui génère de multiples pistes interprétatives dont on ne peut que douter puisque l'incertitude en constitue le fondement même.



On a vu que la *meraviglia* est au cœur du processus sémiotique qui se déploie autour de conceptions propres à la rhétorique et à la poétique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Elle est le principe même du Bois Sacré de Bomarzo, faisant de ce dernier une sorte de jeu de devinettes auquel participe un visiteur soumis à une déstabilisation de ses sens et de sa faculté d'analyse.

C'est en ce sens qu'il faut garder à l'esprit à quel point il est nécessaire d'aborder le jardin non seulement en regard de considérations d'ordre thématique, iconographique, stylistique ou plus généralement herméneutique, mais de voir à l'œuvre, à travers sa complexité, des savoirs et des discours qui en façonnent la singularité. Bomarzo, en cela, constitue un objet exemplaire parce que vertigineux et surtout, *meraviglioso*.

1. À ce sujet, André Chastel explique : «Les plus belles créations du XVI<sup>e</sup> siècle sont les aménagements de sites avec architecture et jardins. Ce sont des compositions ambitieuses qui ont souvent le mieux subsisté et peuvent nous apporter en une seule fois l'expression la plus révélatrice de l'époque.» *Le mythe et la crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1968, p. 211.
2. Au cours des années cinquante, le professeur Arnaldo Bruschi a mis la main sur une liasse de lettres du duc de Bomarzo adressées à un prélat de la cour pontificale, Giovanni Drouet, datées de 1570 à 1584. Par la suite, Jacqueline Theurillat a découvert d'autres lettres destinées au cardinal Farnèse ou au duc de Parme, datées de 1543 à 1580. Outre ces lettres, on a conservé quelques témoignages d'écrivains de l'époque, dont l'éloge du poète vénitien Betussi et la *Vie des Orsini*, de Francesco Sansovino. Pour plus de détails, voir le livre de Jacqueline Theurillat : *Les mystères de Bomarzo et les jardins symboliques de la Renaissance*, Genève, Les Trois anneaux, 1973.
3. Plus précisément, c'est le poète suisse Maurice Sandoz qui s'enthousiasme le premier pour Bomarzo. Il en parle ensuite à son illustrateur, Salvador Dali. C'était en 1952. Un peu plus tard, en 1957, André Pieyre de Mandiargues publie chez Grasset un essai doublé d'un album de photos intitulé : *Les monstres de Bomarzo*.
4. Citons à titre d'exemple l'essai d'Emanuela Kretzulesco-Quaranta intitulé : *Les jardins du songe. Polyphile et la mystique de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
5. C'est le cas, en particulier, de l'essai de Jacqueline Theurillat.
6. On peut citer, à titre d'exemple, l'article de M.Darnall et M.Weil : «Il Sacro Bosco di Bomarzo : its 16th-Century Literary and Antiquarian Context», *Journal of Garden History*, volume 4, 1984, p. 1-94.
7. À titre indicatif, voici quelques-uns des théoriciens qui se sont intéressés à la notion de *meraviglia* : M. A Muret, S. Ammirato, G. Giacommini, A. Denores, A. Segni, J. E. Nicéron, E. Tesauro, Marino, etc.
8. Dominique Fernandez, dans son essai intitulé : *Le Voyage d'Italie - Dictionnaire amoureux*, paru chez Plon en 1997, dans les quelques pages qu'il consacre à Bomarzo, identifie la notion de *meraviglia* : «Faute de documents, mieux vaut se laisser guider par le hasard de la promenade, errer dans cette forêt parsemée d'apparitions à la fois merveilleuses et terribles. Merveilleuses au sens fort. *E del poeta il fin la meraviglia*, affirmait le Napolitain Giambattista Marino, et ce vers, écrit plus de cinquante ans après la création des monstres, pourrait leur servir de devise. "Le but du poète est la *meraviglia*". Merveille : à la fois ce qui surprend, reverse par la nouveauté, l'insolite, et ce qui enchante par un pouvoir de séduction irrésistible.» (p. 60)
9. Francesco Patrizi Da Cherso. *Della poetica*, Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, volume II, Firenze, Istituto Nazionale di studi sul rinascimento, Nella sede dell'istituto - Palazzo Strozzi, 1969.





# *Jardins et inspiration en Grèce ancienne*

PIERRE BONNECHERE

Professeur au Centre d'études classiques et au Département d'histoire de l'Université de Montréal. Auteur du livre *L'art et l'âme des jardins. De l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme* (Anvers, Fonds Mercator, 1998), écrit en collaboration avec Odile de Bruyn. Dans cet ouvrage, l'auteur nous livre une étude pluridisciplinaire où il cherche à retrouver l'âme des jardins dans l'essence même de chaque civilisation étudiée, en tentant de pénétrer aussi loin que possible dans la mentalité contemporaine par le biais de la littérature et des arts figurés, sans oublier la composante religieuse. Il a consacré une quinzaine d'articles au comportement religieux des Grecs, notamment dans les sphères sacrificielle et divinatoire.

Le jardin de la Grèce ancienne est un sujet fabuleux, mais d'une complexité à faire fuir les plus hardis : il est à la fois bien connu et totalement impénétrable<sup>1</sup>. Plutôt que de rédiger un résumé insipide, ou l'inventaire des recherches approfondies menées en ce moment, nous nous attarderons à deux aspects : les difficultés de méthode qui obligent l'historien à passer sans cesse de l'anachronisme à la surinterprétation, et ensuite le rapport entre le jardin grec, les Nymphes et l'inspiration religieuse.

## I. INTRODUCTION : LE JARDIN ANTIQUE ET SA POSTÉRITÉ

L'Antiquité des Égyptiens, des Grecs et des Romains est demeurée, jusqu'il y a peu, une des références absolues de la culture occidentale. En bonne ville du Nouveau Monde, Montréal arbore fièrement son architecture moderne, où un peu partout les colonnes ioniques et les pilastres engagés corinthiens apparaissent au rez-de-chaussée pour ressurgir soudain aux derniers étages des buildings, tandis que ses cimetières du XIX<sup>e</sup> siècle regorgent de tombes néoclassiques et égyptisantes.

En matière de jardins, les modèles de l'Antiquité furent toujours déterminants, et il n'est d'époque qui ne se soit approprié d'une quelconque façon les conceptions horticoles antiques, ou du moins les conceptions horticoles que l'on croyait antiques<sup>2</sup>. Le XX<sup>e</sup> siècle d'abord : au moment où Antonio Gaudí innovait à Barcelone dans l'exubérant Parc Güell (1900-1914), Josef Hoffmann, le célèbre architecte de la Sécession viennoise, dotait l'Hôtel Stoclet de Bruxelles, dont il était le maître d'œuvre depuis 1905, d'un jardin dont les allures de Pompéi, même sublimées, étaient incontestables. Peu après, Jean-Claude Nicolas Forestier concevait un jardin de 2500 mètres carrés dont le plan, certes d'inspiration française et italienne, correspondait aussi, presque à la lettre, à un des jardins d'une villa rustique décrite par Pline le Jeune, vers 100 après Jésus-Christ<sup>3</sup>.

La description de jardins par Homère, au VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., a servi de référent tant aux partisans du style Louis XIV, comme Fénelon<sup>4</sup>, qu'aux adeptes du style dit «anglais». Ainsi en est-il du jardin de Twickenham près de Londres, conçu à partir de 1719 par Alexander Pope, peintre, poète, et enfin paysagiste. Il était de surcroît éminent traducteur du latin et du grec, et connaissait Homère par cœur. Ce jardin dit «emblématique» est souvent tenu pour un maillon important dans l'évolution du style anglais au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. On y trouve jusqu'au vignoble du roi Alcinoos de l'*Odyssée*<sup>5</sup>, sans oublier le buste d'Homère<sup>6</sup>, deux cygnes volant au-dessus de la Tamise, ainsi qu'une citation de l'*Ambre* d'Ange Politien<sup>7</sup>, cet érudit mort vers 1500 :

*Hic placido fluit amne Meles* («Ici doucement coule le fleuve Mélès»).

Le père d'Homère passait, dans l'Antiquité tardive, pour s'être appelé Mélès, et les cygnes étaient une métaphore de la poésie. Mais on peut aller plus loin : le fleuve

Mélès et les cygnes sont deux images qui renvoient à la *République* et au *Phédon* de Platon<sup>8</sup>, liées toutes deux à l'inspiration, du moins à la réincarnation et à l'anamnèse; il faudrait étudier aussi plus en profondeur les jeux de mots de la phrase de Politien qui, à l'évidence, appose le terme Mélès à *amnis*, certes «fleuve» en latin, mais combien évocateur de *amnèsis*, l'oubli grec, surtout en conjonction avec Mélès...

Ces quelques exemples démontrent tout l'impact que l'esprit antique exerça sur les esprits modernes, et justifient sans aucun doute le retour à la source, le jardin grec tel que les Grecs pouvaient le concevoir.

## II. LA DIFFICULTÉ DE CERNER LE JARDIN GREC

Le jardin grec pose d'énormes problèmes qui n'ont pas encore été résolus, et en fait ont à peine été abordés. Ces problèmes sont d'ordre lexicologique, archéologique, iconologique et historique.

### 1. Problèmes de vocabulaire

La littérature ancienne a beaucoup parlé de jardins, et pour ce faire dispose de toute une série de vocables différents, mais il est difficile d'en cerner la signification<sup>9</sup>. En voici les traductions habituelles : *kèpos*, jardin potager; *alsos*, «bois sacré», soit au moins partiellement arrangé de façon «paysagère»; *orchatos*, verger; *leimôn*, pré fleuri; et enfin *paradeisos*, parc de grandes dimensions que l'on dit importé d'Orient et qui ne nous retiendra pas ici<sup>10</sup>.

Toutefois, ces appellations sont trompeuses, car on trouve aussi *kèpos* pour des ensembles de type «paysager» au sens large<sup>11</sup>, *orchatos* pour un ensemble potager<sup>12</sup>, *alsos* pour une disposition parfaitement géométrique<sup>13</sup>.

Il faut compter aussi avec l'évolution de la langue grecque, toujours négligée<sup>14</sup> : pouvons-nous, par comparaison, faire équivaloir le terme «jardin» dans les écrits de Montaigne et ceux de Le Corbusier?

### 2. Problèmes archéologiques

Aucun jardin grec, évidemment, n'est conservé. Les fouilles archéologiques n'ont que peu porté attention au non-bâti, et il est à parier que les traces de nombreux jardins anciens ont été détruites par des fouilleurs qui ne se sont pas posé la question des jardins. Or, on ne trouve jamais que ce que l'on cherche. Les traces sûres sont rares et il est impossible d'extrapoler<sup>15</sup>. Les Grecs, non plus que les Romains (ni plus tard les Byzantins et les Musulmans), ne se sont jamais senti le besoin de donner de descriptions précises et il n'est aucun moyen, à partir des seuls textes anciens, de reconstituer un jardin de l'époque : seules les fouilles de la Villa des Papyri ont permis la reconstitution du bâtiment et ses jardins pour abriter le J. Paul Getty's Museum, en Californie.

### 3. Problèmes iconographiques

Plus surprenante est l'absence quasi totale de représentations figurées de jardins, et la rareté même de la Nature dans l'ensemble de l'art grec conservé, à l'inverse de l'art romain. Il n'y a guère de réponse au pourquoi de cette question, si ce n'est qu'il ne faut pas trop vite lui trouver une raison signifiante. L'on peut tout autant tabler sur la malchance et alléguer que des paysages et des jardins avaient été représentés sur des œuvres aujourd'hui disparues, essentiellement la grande peinture de chevalet, dont les Grecs étaient particulièrement fiers. Mais la solution la plus sage est d'insister sur les phénomènes de mode, dans un monde d'artisans et non d'artistes. Pour prendre un exemple dans un domaine extérieur, il existe peu de représentations du déroulement de la messe dans la peinture occidentale, et je ne pense pas que cela signifie grand-chose.

### 4. Problèmes d'interprétation historique

Entendons par là essentiellement des problèmes méthodologiques, qui s'ajoutent au manque de témoignages précis déjà signalé. Devant la carence que présentent l'art et les textes grecs, devant la pauvreté en matière de jardins réels et devant l'absence de jardins dans le tissu urbain, les historiens ont tiré des conclusions apparemment logiques.

Les Grecs semblent n'avoir guère porté attention au jardin avant Alexandre et pour expliquer ce fait, on a allégué l'idéologie politique de l'époque, tout entière concernée par l'État-cité, la fameuse *polis* grecque, l'omniprésent *bios politikos* tourné vers les institutions collectives, au détriment absolu des institutions privées, dont le jardin aurait fait partie<sup>16</sup>. Puis, aussitôt après Alexandre, l'idéal de l'État-cité aurait chuté face à l'établissement en Grèce de la royauté. Avec l'affaiblissement des idéaux politiques, les jardins auraient pris plus d'ampleur sous une déterminante influence orientale.

Longtemps acceptées, ces conclusions me semblent totalement invalides. Au point de vue de l'argumentation d'abord, rien n'autorise à lier l'absence de jardins aux idéaux politiques, car aucun texte ne vient étayer cette hypothèse, qui demeure donc pure abstraction : or la simultanéité de deux réalités n'implique pas un rapport de cause à effet. Autant au Québec, logiquement, faire dépendre de l'amplification du réseau de restaurants fast-food la chute de la qualité de l'enseignement. De plus, rien ne dit que les Grecs n'aient pas accordé de l'importance au jardin. S'il fallait dénier toute existence aux réalités dont on ne trouve aucune trace, la Grèce se réduirait à un tableau assez limité. L'idée d'une chute de l'idéal politique après 338 av. J.-C. est aujourd'hui complètement abandonnée : l'idéal de la cité demeure identique au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et même après<sup>17</sup>.

Une fois cela mis au point, il reste à mettre en doute deux autres postulats pour parfaire la table rase du problème. Il est usuel, pour rendre compte de la diversité de la culture grecque, de faire intervenir deux types d'influences : l'orientale d'abord. Il est vrai que l'empire assyrien du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. connaît des jardins de type géométrique. Faut-il pour autant y chercher l'origine des jardins décrits par Homère? La disposition géométrique ne me semble pas une marque d'originalité primordiale, d'autant qu'elle peut provenir, tout simplement, des méthodes de culture des arbres. L'influence pré-grecque, non indo-européenne, ensuite. Longtemps, on a cru que les Grecs, Indo-Européens, s'étaient imposés à une population locale, et auraient favorisé les divinités masculines, tandis que les autochtones révéraient avant tout la fameuse «Déesse Mère», maîtresse de la nature. Ces conceptions sont aujourd'hui entièrement revues et corrigées.

### III. LE JARDIN GREC ET SA SPÉCIFICITÉ

C'est dire si le jardin grec est encore mal connu; son secret ne sera sans doute jamais percé comme put l'être celui du jardin romain grâce aux fouilles inespérées à Pompéi, Herculaneum et Stabies. Qu'en sait-on, en deux mots : qu'il soit privé ou sacré, un jardin n'est jamais un endroit gratuit; retraite de plaisance ombragée, agrémentée des fleurs de chaque saison, il reste une propriété productive, et c'est logique dans une société très agricole : un potager y semble toujours partiellement planté d'arbres et de végétaux décoratifs. L'utile y joint l'agréable, et l'irrigation y est un souci premier<sup>18</sup>. Les jardins de sanctuaires, même urbains, sont souvent affermés, à des prix qui varient du simple au décuple en fonction sans doute de la taille et de la qualité du terrain, dont le fermier espère tirer davantage que son prix de location<sup>19</sup>. On atteint une exceptionnelle virtuosité dans les méthodes de culture : forçage, adaptation d'espèces étrangères, amélioration des espèces existantes, greffage<sup>20</sup>... technicité éprouvée qui atteste une tradition horticole qui n'est pas née d'hier : de quoi faire taire les voix qui prétendent que la Grèce s'était désintéressée des jardins. Les techniciens s'évertuent, dans leurs *kèpoi*, à contraindre la nature, ou plutôt à la forcer à des réalisations qu'elle ne peut atteindre qu'avec l'aide du jardinier, à profiter de sa force pour en tirer davantage qu'elle ne produirait seule, à canaliser ses énergies pour en optimiser les gigantesques potentiels qu'elle n'actualise qu'avec le secours de l'homme<sup>21</sup>.

### IV. JARDIN, NYMPHES ET INSPIRATION

Les Grecs ont toujours fait du jardin la métaphore de l'univers intellectuel<sup>22</sup> : ce sont eux qui ont appelé certains recueils «anthologies», soit «jardins des fleurs de l'esprit»<sup>23</sup>. Mais la nature des *leimônes* (prairies en fleurs) et des jardins, réceptacles inépuisables de vie et de beauté, était plus qu'une image parfaite de la source de la

vérité et de l'inspiration des poètes : cette nature *est* la source de tout jaillissement créateur, végétal, animal, spirituel ou intellectuel. Pindare, au V<sup>e</sup> siècle, se plaît à descendre dans le bois sacré d'Apollon à Delphes et à y être pris par l'inspiration poétique : il se présente souvent comme le jardinier du Jardin des Muses, celui qui fait croître et cueille les images mentales qu'elles lui inspirent, au sens religieux du terme<sup>24</sup>. Cette métaphore sera ensuite reprise par Platon lui-même :

Car ils nous disent, n'est-ce pas? les poètes, que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses, qu'ils butinent les vers pour nous les apporter, à la façon des abeilles<sup>25</sup>.

Or, les Muses sont toujours honorées dans les endroits verdoyants : quand il s'installe dans les jardins du héros Akademos (d'où académie), Platon consacre ce jardin aux Muses, leur construit un autel, des statues et un sanctuaire où on les gratifiait de sacrifices et de fêtes. Platon identifie d'ailleurs sa communauté philosophique à une organisation religieuse vouée aux Nymphes elles-mêmes. Pourquoi? parce que la croissance des plantes, la reproduction des espèces, l'inspiration poétique et philosophique ressortissent toutes à la même efflorescence naturelle qui est le fait des Nymphes et des Muses<sup>26</sup>. Il faut à peine souligner la pérennité du thème quand on pense au nombre incroyable de Nymphées, sanctuaires des Nymphes, dans le jardin et les arts occidentaux, sans parler des nymphéas...

J'aimerais ici illustrer un peu plus profondément la relation très nette entre le jardin grec et l'inspiration. Les textes dont il sera question parlent de jardins, mais n'en disent pas plus. Alors nous allons nous intéresser aux autres réalités décrites en association avec ces jardins, pour voir dans quelle mesure ces réalités peuvent nous aider à comprendre l'essence de ces jardins à peine évoqués<sup>27</sup>.

## 1. Pharsale (Thessalie)

Deux inscriptions proviennent de Pharsale en Thessalie<sup>28</sup>, région centrale de la Grèce, datées du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et gravées près de l'entrée d'une caverne. La première dit ceci :

Pantalkès a dédié ce travail aux Déesses  
Mais c'est Anthippa qui a fait croître le laurier.

Le laurier est une plante prophétique appréciée des Grecs. À Delphes, le plus important des oracles grecs, la prêtresse (pythie) en mâchait les feuilles avant de prophétiser. Même si un philologue allemand du XIX<sup>e</sup> siècle a démontré, en mâchant une quantité impressionnante de feuilles pour le bien de la science historique, que le



laurier n'avait pas de réelles propriétés hallucinatoires, l'essentiel est de savoir que pour les Grecs, il en avait. Qui est maintenant Anthippa? Sans doute une des Nymphes du lieu, dénommées Déesses. Où le laurier pousse-t-il? Sans doute dans un jardin tout proche. Ces deux points sont confirmés par la seconde inscription :

Bienvenue à tous les pèlerins, chaque femme, chaque homme,  
hommes et femmes, pareillement aux garçons et aux filles,  
à cet endroit consacré aux Nymphes et Pan et Hermès,  
au seigneur Apollon et Héraclès et les autres.  
Ceci est la caverne de Chiron, et d'Asclépios et d'Hygie.  
C'est à eux qu'appartient cet endroit, et les choses les plus sacrées qu'il renferme,  
les choses qui poussent, et les tablettes, et les dédicaces, et les nombreux objets dédiés.  
Les Nymphes ont fait de Pantalkès un homme de bien,  
les Nymphes qui marchent sur ces terres, elles ont fait de lui leur devin principal.  
Il assiste ces plantes dans leur croissance, et il a façonné ce lieu de ses mains.  
Elles, en retour, l'ont comblé d'une généreuse vie durant tous ces jours.  
Héraclès lui a donné la force physique, et le courage, et la puissance,  
grâce auxquels il a taillé ces pierres et construit avec elles.  
Apollon et son fils Hermès donnèrent  
santé, et bonne vie à travers tous les âges.  
Pan lui donna le rire, et le plaisir, et l'*hybris* qu'il convient.  
Chiron lui donna d'être sage et aussi poète.  
Maintenant, allez avec Tyché; sacrifiez, vous tous,  
dites vos prières; réjouissez-vous. Parce que l'oubli de tous les maux  
se trouve ici, de même que votre part de bonnes choses, et la victoire dans le combat.

L'inscription définit une ambiance qu'il importe de décoder pour comprendre l'âme du jardin. Elle était immédiate pour les Grecs, mais nous devons la découvrir. Or cette ambiance est remarquablement uniforme.

Les divinités, d'abord, sont toutes bien typées, sans exception liées au thème du passage du monde humain vers un monde surnaturel : les Nymphes sont des déesses secondaires, peu définies, moitié sauvages moitié favorables, essentiellement résidant dans les arbres et sous les eaux. Elles ont la particularité de pouvoir s'emparer de l'esprit des gens – soit, négativement, de rendre fou, mais aussi, positivement, de rendre clairvoyant. Pour le dire selon les catégories grecques, elles ont le pouvoir d'évoluer sur la frontière entre l'oubli et la mémoire<sup>29</sup>. Pan est le dieu de la rusticité, mi-homme mi-animal, divinité de ce *no man's land* entre les cultures et la nature sauvage, royaume des chèvres et des moutons. C'est le dieu de la peur panique et du rire inextinguible, deux affections exagérées de l'esprit. Hermès est le messager des

dieux, à l'aise dans le passage du monde céleste au monde terrestre et au monde des morts; c'est lui par exemple qui conduit les âmes des trépassés aux enfers<sup>30</sup>. Héraclès est un héros ou un dieu (ou les deux à la fois), qui est parvenu à passer du stade mortel au stade immortel. Par ailleurs, il était célèbre pour avoir réussi, grâce à son initiation aux mystères éleusiniens, le passage aux Enfers pour en ramener le fameux chien à trois têtes, Cerbère. Chiron est le plus connu des centaures, êtres mi-humains mi-chevalins. En cela, il détient un potentiel négatif, car les centaures sont des monstres de barbarie. Mais celui-ci est un centaure sage, vivant dans une grotte et pédagogue par excellence<sup>31</sup>. C'est Chiron qui donne à Pantalkès le don d'être poète. En Grèce, la poésie est de nature inspirée, au même titre que la divination. L'inscription citée, qui est en vers, pleine de subtilités et de souplesse, prouve que Pantalkès se pensait inspiré<sup>32</sup>. Asclépios et sa fille Hygie, la santé personnifiée : Asclépios est un médecin génial, fils d'Apollon, qui fut foudroyé par Zeus pour avoir ressuscité un homme. Pour le dire autrement, Asclépios était allé rechercher une âme aux Enfers. Son foudroiement lui a conféré l'immortalité, et il se consacre alors à la divination, essentiellement médicale, par les rêves, que l'on pensait une forme d'inspiration directe<sup>33</sup>. Reste Apollon : aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles av. J.-C., il est une divinité des contextes marginaux dont les deux premières fonctions sont respectivement de guider les adolescents lors de leur phase terminale vers l'âge adulte (frontière physique), et aussi de rendre des oracles aux hommes (frontière sacrée).

Les divinités honorées par Pantalkès, qui en reçoit moult gratifications, appartiennent donc à cette catégorie bien particulière des divinités qui évoluent sur la frontière entre plusieurs mondes. Certaines sont inspiratrices.

Quelques mots maintenant de l'environnement naturel : il s'agit d'une grotte champêtre, qui a été aménagée par un personnage local, Pantalkès, et qui comporte un jardin aménagé. La grotte est ambivalente : lieu de passage avec les Enfers, elle est négative. Lieu de passage des forces terrestres fécondes vers le soleil, elle est positive. C'est l'endroit d'une fracture possible dans la muraille théoriquement imperméable entre les mondes, et c'est évidemment la meilleure localisation pour l'inspiration spirituelle, telle celle de Pantalkès. C'est précisément là que se sont rassemblées les divinités détaillées ci-avant, toutes en relation avec les contextes de passage. Comme l'inscription ne parle que de «plantes», il est difficile de déterminer l'essence du jardin du lieu. Mais on ne peut que constater combien un jardin, quel qu'il soit, est là à sa place, témoin évident de l'efflorescence naturelle. En quelque sorte, dans un pays comme la Grèce, un jardin apparaît toujours un peu comme l'antichambre du monde divin.

Que le jardin participe de la même inspiration naturelle, nous en verrons la preuve dans le fait que c'est une Nymphe, Anthippa, qui y fait croître le laurier inspireur. Sans nous apprendre quoi que ce soit sur la disposition du jardin, ces deux inscriptions

nous permettent de charpenter le contexte dans lequel il s'inscrit : tout y a trait à la notion de limite, de passage entre le monde humain et le monde des dieux, entre l'ignorance et le savoir, entre la vie et la mort. Il est possible de préciser ces aspects par l'étude d'autres inscriptions provenant d'un contexte analogue.

## 2. Vari (Attique)

La grotte de Vari, en effet, entre Sounion et Athènes, présente quelques similarités éclairantes. On y a retrouvé, au début du siècle, deux inscriptions très claires<sup>34</sup> :

Archédamos de Théra, le nympholepte, selon les instructions  
des Nymphes, a réalisé cette grotte.

Archédamos de Théra a fait pousser ce jardin (*kèpos*) pour les Nymphes.

Archédamos est inspiré par les Nymphes, a aménagé leur grotte et leur cultive un jardin, comme Pantalkès à Pharsale. L'aspect précis de ce jardin ne peut davantage être approché. Les descriptions littéraires ne sont pas nécessairement fiables. L'exemple de la grotte de la Nympe Calypso chantée par Homère<sup>35</sup> a certainement marqué les esprits, mais elle pourrait n'être qu'une invention tellement merveilleuse que ses suivants l'auraient reprise sans la modifier ni l'adapter à la réalité. On sait combien l'Ilissos du *Phèdre* de Platon fut imité, copié, arrangé, sans que jamais aucun copieur n'ait d'exemple concret devant les yeux<sup>36</sup>. Seul le témoignage de Strabon apparaît hors de doute – encore que ses sources soient toujours difficiles à estimer – quand il décrit près de l'Alphée en Élide de nombreux bois sacrés pleins de fleurs consacrés à Artémis, à Aphrodite et aux Nymphes : qui connaît la région d'Olympie sait combien elle regorge, aujourd'hui encore, de recoins verdoyants et fleuris dès le printemps<sup>37</sup>.

Voyons toutefois la grotte aménagée, de toute évidence pour fonctionner comme un oracle potentiel, soit par l'intermédiaire d'Archédamos, qui aurait alors servi de prophète, soit encore par l'intermédiaire des pèlerins eux-mêmes, dont certains auraient à leur tour été saisis par les Nymphes, grâce à une vision personnelle tant attendue.

La grotte apparaît comme le pendant du jardin, et elle est naturellement divisée en deux chambres : le consultant descendait la pente parfois raide de la pièce ouest jusqu'au fond, où se trouvait une source aujourd'hui tarie. Puis, franchissant un *seuil* de pierre taillé dans le roc (synonyme de limite dans la mentalité grecque), il pénétrait dans la pièce adjacente, aux nombreux sanctuaires, et où fut trouvé l'essentiel du matériel archéologique. En remontant vers le porche d'entrée, il parvenait, presque en haut de la pente, à une divinité féminine assise sur un trône de grandes dimensions. L'identité de la «déesse» a été âprement disputée<sup>38</sup>. Dans la grotte elle-même enfin,

on retrouve des niches consacrées à Pan et un trône à Apollon, vieilles connaissances de Thessalie. Les trônes n'y apparaissent pas seulement comme la manifestation de la puissance divine<sup>39</sup>, mais surtout comme empreints de la force divinatoire qui peut leur être accolée<sup>40</sup>.

Où se situe alors le jardin dans ce complexe cultuel : un peu comme l'alpha et l'oméga de la descente vers la révélation, celle-ci étant espérée peut-être juste avant la sortie, face à la divinité au trône. D'emblée encore, il prend une signification «marginale» : manifestation du pouvoir inspirateur de la nature, il encadre la phase de l'inspiration divine des âmes.

### 3. Lébadée (Béotie)

La description d'un autre lieu de culte apportera encore quelques nuances bienvenues. D'Attique, allons en Béotie profonde, à Lébadée. Le site est connu par un voyageur du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.<sup>41</sup>, qui le décrit comme un *alsos*. Un rapide coup d'œil sur le site aujourd'hui montre une débauche de verdure, qui contraste fortement avec le reste de la Béotie, rapidement brûlé par un soleil de plomb. L'*alsos* comprenait un grand nymphée naturel, dans une gorge grandiose aussi consacrée à Pan<sup>42</sup>.

Mais l'essentiel du site était un oracle qui consistait, après de longues préparations le long de la rivière, dans le jardin, à descendre aux Enfers, dans une grotte – croit-on – qui n'a pas été retrouvée. Le pèlerin passait plusieurs jours de préparation rituelle dans l'*alsos* puis, de nuit, buvait à deux sources infernales, la source d'Oubli et la source de Mémoire. Aussitôt après il descendait consulter Trophonios dans son antre, y recevait personnellement la réponse par une vision, avant de revenir à l'air libre, pour être assis sur le trône de Mémoire et y clarifier le message reçu, puis de là enfin retourner dans l'*alsos*, près de la rivière, pour y retrouver la faculté de rire. Le tout dans un bois sacré dont les deux divinités principales étaient Déméter et un Zeus faiseur de pluie, soit la Terre et celui qui la féconde, dont l'union fait naître le jardin. Dans la mythologie, Trophonios est par excellence le poseur de seuil, particulièrement les seuils qui donnent accès à l'au-delà, et ce trait fait écho au seuil que l'on avait soigneusement taillé dans la grotte de Vari.

## V. CONCLUSION

Le rituel de Lébadée permet de relier l'ensemble des cultes que nous avons étudiés ici : jardin (à la forme insaisissable), ingestion d'eau, descente vers les Enfers, divination par vision personnelle, franchissement d'un seuil, divinité trônant au terme de l'anabase vers le soleil, et même la mention du rire que le fameux Pantalkès disait devoir à Pan.

C'est que le jardin est vraiment plus ambivalent dans la tête d'un Grec que nous voulons nous en rendre compte, multiforme, moyen terme entre la vie et la mort. Je

terminerai par l'évocation célèbre et apparemment idyllique du bois sacré de Colone, partiellement dédié aux Nymphes, à proximité d'Athènes, par Sophocle<sup>43</sup> : sous les modulations du rossignol, les ombrages du sanctuaire abritent aussi, au moins en potentialité, Dionysos pour ses saintes orgies, Déméter et Coré tressant des guirlandes de narcisses et de crocus, et enfin les joyeuses Muses et la belle Aphrodite. Or, chaque élément de ce *locus amoenus*, déclaré sans pareil, est amphibologique et renvoie tant au plaisir qu'à la mort par l'intermédiaire d'un passage vers un monde moins riant, pour tout esprit grec, même non cultivé<sup>44</sup> : Aphrodite suggère aussi le sommeil érotique apparenté au coma léthargique et à la mort; qui dit Dionysos évoque aussitôt le dévoilement dionysiaque qui peut déboucher sur l'horreur la plus complète; l'association de Déméter et Coré qui tressent des couronnes est comme l'écrin pour l'enlèvement de Coré par Hadès, le dieu des morts, qui la viole. Le tout se passe sous les innocents trilles du rossignol : mais on disait en Grèce que le rossignol n'était autre que la pauvre Procné, métamorphosée pour avoir fait dévorer par Térée leur fils Itys, et qui se lamentait sur son crime pour l'éternité...

Au terme de cette enquête, nous n'avons rien appris sur la forme des jardins grecs, ni leurs plantes; par contre, ceux-ci sont à notre portée au niveau du symbolisme dont les chargeait la mentalité grecque. Cette dimension de leur réalité ne me semble pas moins digne qu'aucune autre, d'autant plus que les époques historiques postérieures qui ont puisé à cette culture avaient elles-mêmes réussi à la comprendre et à la mettre en œuvre dans leurs réalisations paysagères.

Ainsi, pour revenir à Alexander Pope, qui se disait inspiré dans sa grotte entre le fleuve Mélès et son jardin, il apparaît comme un authentique nympholepte : force est de reconnaître qu'il avait remarquablement et intuitivement assimilé cette culture antique qu'il connaissait si bien.

1. Une bibliographie très sélective sur le jardin grec est commodément rassemblée dans P. Bonnechere et O. De Bruyn, *L'art et l'âme des jardins de l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine. Une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*, Anvers, Fonds Mercator, 1998, p. 340. On y ajoutera entre autres : M. V. Ferriolo, «Homer's Garden», in *Journal of Garden History*, n° 9, 1989 (2), p. 86-94.
2. La Renaissance, dont on célèbre l'art des jardins comme un retour à l'Antiquité selon l'idée d'ailleurs que l'on colportait à la fin du Quattrocento, disposait des mêmes textes anciens qu'aujourd'hui, et dont aucun, Pline le Jeune mis à part, ne permet de reconstituer un jardin : c'est dire combien les traditions médiévales n'ont pas disparu d'un coup, et combien certaines d'entre elles ont dû, avec le temps, passer pour antiques.
3. Pline le Jeune, *Lettres*, 5, 6, 32-35 : «Hippodrome» de sa villa de Toscane.
4. *Les Aventures de Télémaque*, livre premier (vers 1694).
5. Homère, *Odyssée*, 7, 112-132.
6. Devant la maison se trouvaient les bustes d'Homère, Virgile, Marc Aurèle et Cicéron.
7. *Sylves*, 3 : *Ambre*, publ. par Del Lungo, Florence, 1867 (réimpr. 1970), p. 346 (Angelus Politianus, *Opera omnia*, publ. par Maier, 2, Turin, 1970, coll. «Monumenta politica, philosophica, humanistica, rapiora», I, 17).
8. Nom du père d'Homère : Plutarque, *Vie d'Homère*, 1, 41. Fleuve Mélès dans la plaine d'Oubli : Platon, *République*, 621a; «chant du cygne» : Platon, *Phédon*, 84e-85b; Orphée choisit de se réincarner dans un cygne : *République*, 620a.

9. Les traductions données ci-après sont traditionnelles : voir le dictionnaire grec-français de Bailly (Hachette) et le dictionnaire Greek-English de Liddell-Scott-Jones (Oxford University Press).
10. Comprenant semble-t-il un *alsos*, parfois un *kêpos*, certainement des *orchatoi*, mais aussi des terrains plus sauvages où l'on chassait de nombreux gibiers : voir essentiellement Xénophon, *Anabase*, 3, 3, 7-13; *Économique*, 4, 13-14.
11. Homère, *Odyssée*, 24, 244-247; Pindare, *Pythiques*, 5, 25 (*kâpos*), en relation avec *Pythiques*, 4, 6 et 52 : la Cyrénaïque; Pindare, *Pythiques*, 9, 51-53 (*kâpos*) : la Libye ou l'oasis de Siwa.
12. Par exemple Homère, *Odyssée*, 7, 112, etc.
13. Souvent, les textes parlent d'*alsoi* à proximité des temples. Lorsque ces jardins ont été découverts, la plupart sont apparus géométriques.
14. À cela s'ajoutent les nécessités de la métrique, qui peuvent inviter le poète, pour construire son vers, à choisir entre vocables proches mais pas identiques, sans compter les licences poétiques, les métonymies, etc.
15. L'ouvrage fondamental est celui de M. Carroll-Spillecke, *Kêpos. Der antike griechische Garten*, Munich, 1989 (*Wohnen in der klassischen Polis*, 3).
16. Thèse de M.-L. Gothein, *A History of Garden Art*, trad. L. Archer-Hind, New-York, 1979 [1928], vol. 1, p. 53, qui a la vie dure. Voir encore L. Farrat, *Ancient Roman Gardens*, Stroud, 1998, p. 7.
17. Le meilleur exemple pour notre propos est constitué par la ville béotienne de Thèbes, rasée en 335 av. J.-C. par Alexandre le Grand. La cité fut rapidement reconstruite, et l'on sait par un philosophe de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, Dicéarque, qu'elle était devenue alors la cité la plus verte de Grèce, débordant de jardins (Dicéarque, fragment 59, paragr. 12, in *Fragmenta historicorum Graecorum*, 2, publ. par K. Müller, p. 258). La seule différence est non la perte de l'idéal (impensable dans la Thèbes de la fin du IV<sup>e</sup> siècle), mais l'espace gagné.
18. «Défense de cueillir une figue dans son jardin, de traverser ses terres, d'y ramasser une olive ou une datte tombées» (Théophraste, *Caractères*, 10, 8, traduction de O. Navarre, Paris, Les Belles Lettres, 1964). «Une grenade dans sa tunique dorée, des figues à la peau vieillie, un fragment frais arraché d'une grappe de raisin rosée, une pomme odorante revêtue d'une toison de duvet léger, une noix qui se laisse voir hors de son écale verte, un concombre bien frais, fruit qui repose à terre au milieu des feuilles, et une olive à la tunique d'or déjà noirissante : voilà, Priape, ami des voyageurs, ce que t'a consacré le jardinier Lamon, en souhaitant la vigueur pour ses arbres comme pour ses membres» (*Anthologie palatine*, 6, 102 [épigramme de Philippe], traduction de P. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1931).
19. «Aretè, fille d'Aristandros, consacre à Poséidon et à la communauté des Ægosthéniens la moitié du jardin qu'elle a acheté aux Ægosthéniens pour mille drachmes, la moitié jouxtant la mer, et elle en fait un sanctuaire de Poséidon. Que les Ægosthéniens ajoutent le fruit de l'affermage de ce sanctuaire à l'argent prévu en vue du sacrifice qu'ils se sont eux-mêmes engagés par décret à offrir à Poséidon» (*Inscriptiones Graecae*, 7, 43).
20. «Poirier sauvage, je ne dors jamais autrefois que fruits bâtarde dans les forêts, souche des solitudes où paissent les bêtes; voilà qu'on m'a greffé les rejetons d'un autre, et je pousse de doux fruits, portant un faix qui n'est pas mien sur mes propres rameaux. Grand merci! Jardinier, pour ta peine; grâce à toi me voilà inscrit, sauvegarde que j'étais, parmi les arbres qui portent de bons fruits» (*Anthologie palatine*, 9, 4 [épigramme de Cyllénias], traduction de G. Soury, Paris, Les Belles Lettres, 1957).
21. N'est-ce pas précisément ce qui se passe dans le jardin potager qui, au prix seulement d'une irrigation minutieuse et d'un soin particulièrement attentif, produira des récoltes inespérées de légumes, introuvables par ailleurs sur les marchés parce que leur culture intensive à grande échelle exigerait trop de soins pour des résultats qualitativement inférieurs? Un texte tardif d'Alciphron (*Lettres*, 4, 13) montre combien les légumes frais, magnifiques et cueillis sur place sont appréciés, car les convives les considèrent comme le sommet d'un festin à faire pâlir les dieux... En ce qui concerne les fleurs, on peut penser de même : celles-ci, en Grèce, n'apparaissent qu'au début du printemps, quand le soleil n'est pas encore trop ardent. Dès qu'arrive le mois de juin, elles dépérissent sous l'action de la chaleur brûlante, au point qu'aujourd'hui même il est extrêmement difficile d'en faire pousser artificiellement. Platon ou un de ses imitateurs laisse d'ailleurs entendre dans un dialogue que l'horticulture grecque est le fait de gens de métier :

Socrate : Ces écrits des médecins sont donc des règlements médicaux et des lois médicales.

Le disciple : Certainement, des règlements médicaux.

Socrate : Et les écrits sur l'agriculture sont aussi des lois agricoles?

Le disciple : Oui.

Socrate : Mais qui donc rédige les écrits et les prescriptions relatifs à la culture des jardins?

Le disciple : Les jardiniers.

Socrate : Ce sont donc là des lois du jardinage?

Le disciple : Oui.

Socrate : Elles proviennent des gens compétents dans l'art d'ordonner les jardins?

Le disciple : Évidemment.»

[Platon], *Minos ou sur la loi*, 316e, traduction de J. Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

22. Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental d'André Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles, 1973.
23. Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, préface, 24.
24. Pindare, *Olympiques*, 9, 25-28, traduction de A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1922. «La flamme ardente de mes chants empourprera cette ville chérie et, plus vite qu'un cheval généreux ou que le navire qui vole, je vais publier partout mon message, puisque le sort a bien voulu que ma main sache cultiver le jardin chéri des Charites. Ce sont elles qui donnent tout ce qui charme; c'est la divinité qui distribue aux hommes la bravoure et l'intelligence.» Aussi *Pythiques*, 6, 48-49.
25. Platon, *Ion*, 534a-b, traduction de L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
26. A. Motte, *Prairies et jardins* (cité ci-dessus), p. 411-429.
27. Voir sur ce thème, mais dans une tout autre perspective, W. R. Connor, «Seized by the Nymphs. Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece», dans *Classical Antiquity*, 7, 1982, p. 155-189.
28. La traduction est basée sur l'édition de W. Peek, *Metrische Inschriften, II. Die Inschriften der Grotte bei Pharsalos*, dans *Mnemosynon Theodor Wiegand*, sous la dir. de J. F. Crome, *e. a.*, Munich, 1938, p. 18-27. Le texte est fragmentaire, mais les restitutions de Peek sont de loin les meilleures.
29. Le terme *nymphê*, qui désigne aussi la jeune fille le jour de son mariage, voire jusqu'à sa grossesse et parfois l'accouchement, demeure toujours empreint de cette notion dichotomique.
30. On le rencontre aussi dans les écoles (palestres), où il est le patron des jeunes gens qui sont en passe de devenir adultes. Ce qui doit se comprendre, dans le monde grec, du moment de passer de la «sauvagerie» de l'enfance au monde «civilisé» de la vie politique et conjugale, ce passage étant en fait un domptage.
31. C'est lui, ainsi, qui termine l'éducation du héros Achille, dans les récits homériques : l'idée du domptage de la jeunesse est encore ici évidente.
32. Dans le *Phèdre*, Socrate discute avec son ami dans un endroit consacré aux Nymphes et se présente comme un nympholepte en puissance, soit quelqu'un qui, comme Pantalkès, a l'esprit ravi par les Nymphes.
33. Selon l'adage célèbre, si mal compris aujourd'hui : *Mens sana in corpore sano*, les Anciens voyaient dans la santé physique un reflet de la santé psychique, et en conséquence une âme malade entraînait immédiatement un dysfonctionnement physique, et parfois vice-versa.
34. Étude d'ensemble : W. R. Connor, «Seized by the Nymphs...» (cité ci-dessus), p. 155-189, avec bibliographie.
35. *Odyssée*, 5, 55-78, aussi 17, 205-211; Ibycos, *PMG*, 286 (*apud* Athénée, *Deipnosophistes*, 13, 601b).
36. Voir l'ironie de Plutarque, *Amatorius*, 1, 749a.
37. Strabon, 8, 3, 12, c343.
38. Isis, Rhéa, Cybèle, Gê, la Nymphé du lieu (meilleure supposition). La figure, de facture très grossière, est désormais trop abîmée pour livrer son identité, qu'aucune inscription n'a précisée.
39. W. R. Connor, «Seized by the Nymphs...» (cité ci-dessus), p. 185-187. L'auteur ajoute un autre cas de Nymphé trônant dans une grotte oraculaire «nympholeptique» de Kafizin, à Chypre : voir T. B. Mitford «The Nymphaeum of Kafizim», *Kadmas*, n° 227, suppl. 2, 1.6, 1980.
40. Apollon oraculaire siège sur un trône de même que Gaïa. Euripide, *Euménides*, 616 : *mantikoisi en thronois*.
41. Pausanias, 9, 39-40.
42. Voir mon étude d'ensemble : «Les dieux du Trophonion lébadéen : panthéon ou amalgame?», dans *Les panthéons des cités. Des origines à la Périégèse de Pausanias. Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège du 15 au 17 mai 1997* (2<sup>e</sup> partie), publiés par V. Pirenne-Delforge, Liège, 1998, p. 91-108 (*Kernos*, suppl. 8).
43. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 668-693.
44. En dernier lieu C. Calame, «Mort héroïque et culte à mystère dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Actes rituels au service de la création mythique», dans *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. Bis 18. März 1996*, actes publiés par F. Graf, Stuttgart-Leipzig, 1996, p. 326-356, part. 337-339.







*Entre la générosité du cœur, la fantaisie  
délirante de la tête et l'inutile nécessaire,  
ces jardins intemporels : incarnés et célestes*

T H É R È S E C H A B O T

Artiste, Thérèse Chabot enseigne à l'Université Concordia. Depuis 1990, elle a réalisé de nombreuses expositions individuelles sur le thème du jardin et dès 1991, elle effectuait des recherches sur les jardins français de la vallée de la Loire et de la région de Grasse. Les jardins de Thérèse Chabot sont composés de fleurs séchées, son matériau de base depuis plusieurs années, fleurs qu'elle cultive dans son immense jardin et qu'elle utilise comme un pigment dans des installations au sol de grandes dimensions. Récemment, elle exposait, au Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire (printemps 1999), des œuvres qu'elle nomme «jardins portatifs», et elle a participé à l'exposition *Jardins de la mémoire*.

Mon travail s'inspire de la géométrie des jardins français dans leur aspect formel. Il s'actualise dans des installations sculptures où j'explore la relation de nature et de culture, dans une perspective d'éphémérité de l'image créée.

Depuis une quinzaine d'années, j'utilise principalement comme éléments picturaux de composition des fleurs que je cultive, de la semence à la transplantation au jardin, de la cueillette au séchage, de la mise en attente à l'usage dans des installations de grandes dimensions. Ces fleurs deviennent ma palette de couleurs pour peindre et dessiner sur le plancher et sur les murs d'un espace/galerie en réagissant à l'architecture du lieu.

Du fait que j'ai une formation artistique en céramique et que je viens d'une famille d'horticulteurs, le choix d'un matériau végétal s'est naturellement imposé à moi. Au fil de ma pratique, j'ai intégré d'autres modes d'expression à cette recherche : la photographie, la vidéo, la performance, la voix chantée et parlée sont parmi ceux-là.

Avec l'évolution de ma réflexion sur l'idée de «jardins sacrés», je me suis intéressée à l'étude des jardins formels de la Renaissance française et italienne dans la région de la Loire, spécialement à Villandry, à Azay-le-Rideau, en Provence, et dans la région de Grasse pour les essences de parfums, de même qu'à Tivoli, en Italie. Ces visites m'ont amenée aussi à rechercher l'intention philosophique derrière ces formes.

D'un angle beaucoup plus proche de l'art au quotidien, j'ai observé les rites entourant la fête des Morts au Mexique, à San Miguel de Allende. Le choix de ces lieux d'observation (France et Mexique) répond à deux préoccupations constantes dans mon travail : ordre et démesure. L'imagerie émotive foisonnante et colorée mexicaine contraste grandement avec l'esprit cartésien qui régit la géométrie des jardins français. Cependant, les deux célèbrent le thème universel du recommencement et du cycle de la vie et de la mort. C'est dans cette position que j'aborde ma recherche avec le bagage culturel que j'ai reçu, dans le milieu rural où j'ai vécu et par l'éducation artistique qui est venue peaufiner mon expression d'une intuition éclairée, sans égard aux modes.

Mon travail actuel dans l'utilisation et la transformation de la nature est centré sur un sens de l'ordre où l'organisation spatiale, la qualité de la lumière, le temps, l'interaction visuelle et olfactive jouent un rôle de première importance. L'atmosphère intimiste qui s'en dégage est évocatrice d'un espace sacré, lieu de méditation pour le regardeur.

Il y a, dans ma façon de créer, des références à la broderie, à la mosaïque, au tissage des tapis persans, à l'art des femmes qui utilisent la répétition du geste et du motif. Si je reconnais cette implication féminine dans mon travail, mon engagement féministe tend à exprimer et à valider un art qui reconnaît la voix des femmes, leur identité et leurs multiples façons d'intégrer le personnel, le politique et le social.

Mon intention en tant qu'artiste n'est pas de reproduire ce qui existe déjà. À travers mes jardins intemporels, je suis intéressée à présenter quelque chose de nouveau qui questionne notre rapport à la nature et à l'environnement, parle de la mémoire du geste et se place en équilibre entre le sacré et la technologie.

#### LE PROCESSUS, LE RITUEL

J'ai travaillé dans la pépinière familiale pendant quinze étés, et je reconnais que l'ordre des plantations en rangs et par espèces pour en faciliter l'entretien et la croissance, a certainement influencé ma façon d'organiser le paysage. De même, mes études de maîtrise dans un état aussi luxuriant et florifère que la Louisiane, en m'éloignant de chez moi, m'ont en quelque sorte rapprochée de ma culture et de mes racines et m'ont ramenée à ce que je connais si bien par instinct et par goût : l'art des jardins.

En 1986, je suis revenue m'établir à la campagne. J'ai alors décidé de produire mon propre matériel pour la création de mes installations en galerie. Inspirée par Claude Monet et Auguste Renoir qui faisaient pousser des fleurs pour pouvoir les peindre, j'ai commencé intuitivement à sélectionner mes semences et à produire ces espèces de fleurs au jardin selon leurs couleurs, leurs textures, leurs noms aussi, évoquant des rapports au temps et à la durée : cosmos, immortelles, quatre-heures, tournesols, impatientes, soucis, etc. Le jardin extérieur est devenu mon laboratoire, l'atelier à ciel ouvert, la prise en charge du territoire.

Il y a forcément un rituel dans mon travail, puisque le processus de production du matériel implique un rituel. Le travail physique, exigeant, en série, répétitif, commande les mêmes gestes, des connaissances – qui se développent –, une présence quotidienne aux plants en devenir, une attention et une écoute. C'est très simple et très sophistiqué à la fois. Les semis n'attendent pas, les soins aux plantes et les cueillettes non plus.

C'est un travail de méditation, une façon de se centrer sur soi-même et sur le paysage. Chaque jour, il y a un travail exigeant à accomplir. La cueillette et le séchage des fleurs suggèrent des rituels en soi. Il faut cueillir tôt le matin, après la rosée, ou tard l'après-midi, avant le serein du soir, et jamais quand le soleil est au zénith. C'est un travail de moine, silencieux, solitaire, méticuleux, avec des instruments particuliers, ciseaux et sécateurs, autant de paniers que d'espèces, dans une position accroupie ou à genoux. Le séchage se fait dans un endroit chaud, sans soleil, sans lumière, pour préserver les couleurs. Chaque fleur est déposée séparément à l'envers ou pressée entre du papier journal et des poids. Ensuite il y a la mise en boîtes des fleurs avec leur identification. L'aspect répétitif du travail n'est pas pour moi ennuyant, au contraire, c'est une façon de se reconnecter avec le geste, le souffle et le silence.

La réalisation de l'œuvre en galerie appelle aussi un rituel. C'est le déballage des boîtes, la contemplation de l'espace et de la palette de couleurs, c'est la subtilité et l'alchimie des parfums qui par mille gestes répétés transforment et habillent l'espace. C'est le plaisir intime de partir du centre, au propre et au figuré, et d'agrandir l'image, de mettre ensemble cette mosaïque qu'est la vie pour la rendre signifiante aux autres.

Pourquoi ces rituels? Par détermination et conviction profondes et sincères de redonner à la nature sa noblesse, par engagement inconditionnel à la sauvegarde de l'environnement et pour ainsi réinvestir l'homme de son pouvoir à rêver et à créer.

Mes jardins intemporels sont un hommage à la vie et à ceux qui la font, au magique et au surréel flirtant délibérément avec l'absurde, le cliché et l'humour.

#### PRÉSENTATION DU TRAVAIL DES DIX DERNIÈRES ANNÉES : DE LA NOTION D'ÉPHÉMÉRITÉ

Dans ma démarche artistique, la notion de temporalité s'avère une préoccupation constante. Mes œuvres en installation témoignent de l'aspect cyclique de la vie et de la mort, situant mon intervention dans l'évocation d'images d'atmosphère entre le banal et le sublime, l'ordinaire et le surréel, dans un quotidien ritualisé et théâtralisé (fig. 9).

Auparavant, les œuvres des années 80 telles que *Passport for Life, Louisiana*, 1981, *Sanctuaire du Temps, Montréal*, 1982, *Penelope Driving Through Happiness, Montréal*, 1983, comportaient des traits de cérémonies, de théâtre de la vie de tous les jours d'où les acteurs(trices) étaient absents, mais auraient pu exister. Ce n'est que plus tard, dans les œuvres des deux dernières années, que j'ai repris l'aspect performatif dans la présentation de mon travail (fig. 10).

Inspirée d'une légende de la région, *La coureuse des grèves court toujours*, réalisée en 1998 dans une petite chapelle de Saint-Jean-Port-Joli où j'étais en résidence d'artiste à Est-Nord-Est, m'a reconnectée avec ce désir de créer une action faite de mots et de gestes et utilisant la participation de femmes comme figurantes. Je m'intéresse plus particulièrement à revisiter métaphoriquement le monde des femmes dans ses valeurs les plus profondes, en regard des rôles qui leur ont été dévolus.

Parce que nous sommes entourés de tellement d'objets et que notre société encourage à hauts cris de publicité cette surenchère de biens matériels qui met une distance entre soi et l'essentiel, par souci écologique aussi, j'ai choisi délibérément de privilégier le côté éphémère des choses dans mes installations. Il y a aussi une fascination à créer une œuvre si ambitieuse faite avec des fleurs déposées au sol l'une à côté de l'autre, patiemment, gratuitement, comme pour le plaisir qui existe temporairement et qu'un souffle suffit à détruire.

Il y a, dans l'installation éphémère, cette appartenance, cette affiliation au monde de la mémoire, de la sensation, de l'inutile nécessaire, comme un luxe dont on ne pourrait se passer. La raison en est que la mémoire visuelle, olfactive, et le cœur enregistrent beaucoup plus profondément ce qui a été, de façon subjective.

Dans l'œuvre éphémère se retrouvent aussi cette référence au magique et au rêve et cette impression de déjà-vu, quelque chose qui a à voir avec l'«insoutenable légèreté de l'être», pour paraphraser Kundera; quelque chose de provisoire qui n'a pas le temps de s'abîmer ou d'être détérioré ou récupéré d'une autre façon. Il y a une absurdité dans l'éphémérité qui m'interpelle et me plaît bien, comme il y a une séduction depuis les deux dernières années à créer à nouveau des objets comme des prolongements de sa propre existence ou comme des évidences de sa marque, de sa trace sur cette planète.

## L'ESPACE

Mon travail tient compte de l'espace du lieu extérieur ou intérieur où il se réalise. Même si la thématique de ce travail prend le nom de «jardin» par commodité, l'espace dicte l'architecture du paysage et influence l'aspect formel de l'intervention à réaliser. Souvent, je privilégie un espace d'exposition secret, sacré, retiré, favorisant une intimité de l'âme. Invitée à La Centrale en 1993 pour participer à l'exposition *Le jardin manifeste* par la conservatrice Lorraine Simms, j'ai choisi la fenêtre comme cadre architectural. Mon intention était de sensibiliser le regardeur à la fugacité du temps en attirant son attention sur la réflexion des soixante carreaux de la fenêtre sur le plancher de la galerie et dont l'image projetée se déplace constamment tout en l'agrandissant quand le soleil étire son ombre.

Dans une autre dimension, j'aime l'ambiguïté de la simplicité. Ces compositions à même des pétales de fleurs ont aussi des connotations péjoratives, telles que fleurs séchées égalent pot-pourri, matériau féminin, référence à un romantisme suranné. De mon point de vue, c'est cette apparente simplicité qui rend ma recherche intéressante et renverse les arguments. Les fleurs employées dans l'élaboration de ces grandes courtelines ne sont plus à proprement parler des fleurs, ce sont des pigments, des couleurs qui se répondent et deviennent plus vibrantes ou s'effacent par l'usage que l'on en fait. Elles s'oublient pour prendre l'apparence de tissus, de matières sensuelles telles que la fourrure, la soie. Elles sont évocatrices de tous les rituels de la vie dans ses passages de naissance à trépas : baptême, mariage, mise en terre. Dans mes dernières œuvres, elles habillent l'espace, redeviennent un support pour permettre à l'intervention de se faire, notamment dans les performances telles que *Votre âme est un paysage choisi* (fig. 11). Huit femmes de 17 à 80 ans marchent dans un espace-jardin de grande dimension, portant chacune sur leur dos un jardin portatif (fig. 12) fermé qu'elles viennent déposer au sol. Deux par deux, elles ouvrent ces arrangements qui

deviennent des parterres de broderie inspirés de la Renaissance italienne. Ils rappellent aussi les boîtes de couleurs et chevalets dont les peintres paysagistes se servaient pour aller peindre dans la campagne française.

L'idée de jardins portatifs m'est venue de mes «migrations» des dernières années. Comme je travaille avec le paysage et avec le jardin, que je fais pousser de la semence à la récolte pour en utiliser le matériel éphémère, dans la fabrication de ces objets, j'ai voulu créer une référence au jardin qui voyage avec soi, au jardin intérieur, et lui assurer ainsi une qualité de pérennité.

Ce que je disais en présentation de mon travail sur les jardins intemporels a encore une résonance dans ma démarche : alors que dehors tout est systématiquement déséquilibré, je me présente avec des fleurs *empoisonnées* pour offrir un monde mythique, meilleur et passionné qui se loge quelque part entre la générosité du cœur, la fantaisie délirante de la tête et l'inutile nécessaire, dans l'espace sans cesse déshabillé et rhabillé d'une galerie d'art.

J'ajouterais que c'est ma façon d'être au monde et de témoigner, par mes jardins sacrés, poétiques ou théâtraux, de ma prise en charge de ce XXI<sup>e</sup> siècle annoncé par Gilles Clément comme le «jardin planétaire<sup>1</sup>», c'est-à-dire un lieu où jardiner est une manière responsable d'être au monde en réinventant une relation au lieu, en lui retrouvant un sens, en particulier dans la ville.

1. *Le Jardin, notre double. Autrement*, n° 184, mars 1999, p. 231.









# *The Gardens of Transient and Intractable Cities: Recent Work*<sup>1</sup>

MELVIN CHARNEY

Artiste et architecte, Melvin Charney vit et travaille à Montréal. Il a représenté le Canada à la 42<sup>e</sup> Biennale de Venise (1982) ainsi qu'à la 5<sup>e</sup> Biennale de l'Architecture de Venise (2000), et a réalisé de nombreuses constructions-installations à grande échelle, tel le jardin du Centre Canadien d'Architecture (Montréal, 1987-1990). Ses œuvres font partie des collections de nombreux musées et ont été exposées au Musée d'art contemporain de Montréal ainsi que dans plusieurs musées, dont : The Museum of Contemporary Art (Chicago), P. S. 1 (New York), Akademie der Kunst (Berlin), le Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou (Paris), le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, le Centre Cultural Contemporania (Barcelone), le Musée des beaux-arts du Canada, The Art Gallery of Ontario, The National Museum of Contemporary Art (Séoul). Il est l'auteur de nombreuses études, et plusieurs monographies ont été publiées sur son travail dont : *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney 1975-1990* (1991) et *Melvin Charney : parcours de la réinvention = About Reinvention* (1998).

I have always been preoccupied with the idea of place and site, particularly with urban places and urban sites. This preoccupation, however, has become problematic. Not only have cities changed radically during the past half century, but the dominant idea whereby we conceive of urban form—modernism—has subverted the perception of place and contributed systematically to the effacement of the urban construct.

The urban agglomerations we inhabit teach us tough lessons. Urban structures have unravelled; typologies are disappearing. Public urban space seems to exist in name only. Most contemporary city buildings no longer describe urban units; clusters of buildings have nothing to do with urban dispositions. Building materials have short life spans; buildings go up and come down with a rapidity congruent with an accelerated depreciation of investment. An emptiness has infiltrated urban formations. Absences proliferate. And the voids are a constant reminder of the transience of one's own existence.

We inhabit abstractions. What we assume to be a city has generally mutated into a distended, ex-urban, formation engulfing the remains of several cities, encompassing the fragments of the early twentieth-century metropolis and the characteristics of what was once thought to be a "megalopolis." Notions of virtual "hyper-cities" are suggested in attempts to circumscribe the altered forms of urban settlement that now constitute the habitation of the bulk of the world's population.

Despite these changes, the dominant idea of urban form in contemporary discourse is frozen in opposition to the form of a traditional city, as if a world of thriving cities still exists somewhere out there other than as preserved, museum-like entities. Persistent modernist dogmas—the imposition of autonomous "non-places," the affirmation of chaos, the insertions of a "lessness," of an emptiness—are inveighed to fracture classic urban formations and to signify a legitimate expression of the urban world. These echoes are now no more than a despairing postscript to the emptying of the life of the city that began in the twentieth century. The few urban structures that remain are being rapidly eroded as we struggle to hold on to some coherent sense of "presentness," to simply grasp being "here" now.

The transient urban world suggests more actual and pertinent concepts of place and site than the one perpetuated by modernism. If the characteristics of place are no more than the imprint of human constructs and desires attached to given, but interchangeable, points in space and time, then the opposition between a place and non-place is meaningless. All sites are places and non-place at one time—"every place is everywhere."<sup>2</sup>

## A GARDEN AS AN URBAN PARABLE

In Montréal, the widening of Dorchester Street in the 1950s into a boulevard—now boulevard René-Lévesque—and the subsequent construction of the Autoroute Ville-Marie on the side of an escarpment between the upper and lower town, left few traces of the tight-knit structure of the city in their wake. A gap between an entrance and an exit ramp of the expressway, and between two traffic tunnels passing under the site, was filled with earth and rubble. The resulting terrain is a place of waste and void floating on the edge of the escarpment between streams of traffic: here is the site for the garden of the Canadian Centre for Architecture (the CCA) that I conceived and built in 1987-1990 (fig. 13).

The site presents typical contradictions of contemporary urban life. It is a derelict plot of land cast off by an expressway that was pushed through the city, and the emplacement of a point of reference distinguishing the city, a garden attached to an important architectural museum. The site is also typical of the location of urban parks built since the mid-nineteenth century and situated in degraded areas caught between the layers of expanding cities—abandoned quarries and abattoirs, railway cuttings and, later, expressways were made into ideal figures of verdure, such as the Parc des Buttes Chaumont in Paris.

The escarpment and the boulevard that bound the site of the CCA garden are major east-west delineations and important features of Montréal. The escarpment overlooks nineteenth-century industrial *quartiers* to the South and opens a view to the St. Lawrence River, to the mountains beyond, connecting the landmass of the city to the horizon and revealing a sense of Montréal as it was originally settled between the river and the mountain.

## A GARDEN IN THE CITY

The very idea of placing a garden confronts the urban character of its location. I began the work by recording the lineaments of human passage embedded in the site. The layers of history were there as a measure of the place, a map of ongoing change. The layers of memory evoked by its strata, however, transcend time and place, and summon forth urban tropes, rural idylls and Arcadian models.

Given the disposition of the CCA as a public institution, and the formal significance of the boulevard passing between it and the site, the creation of a public garden complementary to and directly across from the CCA establishes a north-south focus and an event in the urban order of the city. The urban order of Montréal reveals an ingrained organizational structure founded on the street grid, the city block, and a system of party walls connecting buildings, all of which follow a cadastral system of land division—the classic, formative structure of urban architecture. A few nineteenth-century grey-stone buildings survive near the site. The CCA was designed around the restoration of one such building, the Shaughnessy House, constructed in 1874.

The CCA building also demonstrates urban underpinnings. The configuration of the building, its location on a major boulevard and its front entry on a secondary street parallel the form of the *bôtel particulier* as an urban building type that evolved in the seventeenth and eighteenth centuries. The front of the *bôtel* is usually a portal in a wall enclosing an entrance courtyard situated on a narrow street, whereas the back of the *bôtels* often appears as a series of pavilions set in a garden, setting off a dialectic between front and back, between the figure of a house on a city street and the representation of a house in an Arcadian revision of an inner court or a boulevard. So it is with the relationship between the CCA building and boulevard René-Lévesque. The back of the building facing the boulevard and the CCA garden is its monumental and Arcadian “front.” The CCA garden is conceived accordingly.

### A GARDEN IN THE GARDEN

The CCA garden responds to several programmatic situations: it is a garden that is a public urban event related to major elements of the city; a garden related to a museum and a study centre of architecture; and a neighbourhood garden.

These gardens are established by invoking the urban constituents of the site and correlating them to garden formations. Such gardens are not scenic but scenographic. Their constituents assume paradigmatic figural characteristics of gardens: an esplanade is made to assume the form of an “esplanade.” In the CCA garden, the representational capacity of these figural formations is challenged in two ways. Each constituent of the garden is set up as the direct counterpart of an existing element of the city that can be seen from the site—for example, a “building” is placed in the garden in counterposition to the CCA building on the opposite side of the boulevard. The constituents of the garden are thereby related directly to tangible indices whereby people can engage an initial reading of the place as a portrait of the city. Each constituent is then countered in the garden by the placement of a second and analogous constituent derived from the first—a representation of a representation, so to speak. Three essential and interlocking visions of the CCA garden emerge:

(a) An “urban garden” that is structured by an overlay of two sets of north-south axes drawn out of the site. The first set is parallel to the axes of the CCA building and enjoins the two sides of the boulevard. One side of the boulevard is set up as the counterpart of the other by the placement in the garden of a mirror-like reconstitution of the Shaughnessy House. These buildings frame the boulevard and incorporate it into a monumental gesture traversing the roadway. The terrain of the Garden is sloped up from the boulevard to establish an *Esplanade* and a *Belvedere* on the edge of the escarpment. The rise of land enhances the escarpment, sets the CCA garden up to the horizon, and creates a tilted-up theatrical disposition

readily perceptible to the passer-by. The garden is conceived to be a place to be looked at, as well as a place to look out from.

(b) A “museum garden” extends the function of the CCA outdoors. In the manner of a building that reveals the history of building, the Garden is conceived to reveal the historicity of its existence. The strata of settlement, older forms of land division—the second set of north-south axes—and former varieties of vegetation are made to appear. The plan of the CCA building is also invoked, but in reverse. The configuration of the *Esplanade* corresponds to the long gallery wing of the CCA. And on the *Esplanade*, in the “gallery” of the Garden, *Allegorical Columns* portray the significance of distinctive buildings that can be seen from the *Belvedere*: features of a city on display.

(c) A “neighbourhood garden” is conceived to be episodic, with defined places and objects to go to, such as an esplanade, an arcade and a belvedere, along with a meadow and an orchard.

The CCA garden is composed out of readily identifiable, named, type constructs that sustain its diverse and potential use. These constructs structure a narrative derived from the City, and reflect the museological function of the CCA.

## URBAN MIRRORS

The introduction of objects in the garden that represent existing objects in the city, and the use of recursive and self-reflexive devices create registers that scale the presence of one set of objects (in the garden) in relation to the existence of another set (in the city). The reconstitution of part of the Shaughnessy House, for example, represents it as a building stripped of all functional overlay other than that of being “itself” in a garden. The House is transformed into a *fabrique*, a building inseparable from the art of gardening, an abode in Arcadia—the *Arcade*. Moreover, the similarity of the two buildings blurs distinctions between subject and object, and underlines a degree of collective narcissism inherent in urban form.

The *Arcade* signifies and locates the interior of the garden. This interior is affirmed by a second *Arcade* set within the first. The second *Arcade* is also created by the reconstitution of a cut-off segment of the first. And while the first arcade is aligned with a set of axes emanating from the CCA building to the North of the garden, the second is related to the set of axes drawn up from the cadastral divisions of the site and from the streets to the South of the site. One arcade is thus enclosed by and offset from the other. The repetition of the two arcades sets up yet another

duality reflecting the duality of the two buildings facing each other across the boulevard. Repetition within repetition, mirrors within mirrors.

## GRIDS

Two sets of grids traverse the CCA Garden. The first grid is signified by the north-south axes, already described, aligning the garden with the CCA building. The tripartite composition of the CCA buildings is picked up in the garden, but its symmetry is displaced, its centre shifted and counterbalanced by the *Meadow*—a bucolic landform.

The second grid is signified by the second set of north-south axes grounded in the traces of cadastral divisions that appear on legal surveys of the site—all that remains of the earlier buildings and streets on the site. The cadastral grid has its roots in ancient systems of land division found in Roman rural land patterns and cities, and implanted by settlers in French Canada. The continuity between the rural land division and the street grid can be readily seen in Montréal where the rural *rangs* were transformed into city blocks.

The cadastral grids appear in the garden as a series of low walls emerging from the slope of the terrain, as though the soil had eroded away from the remains of an ancient city. These walls can be seen either as the remains of the party walls on the property lines between buildings that may have existed on the site—the eighteen-inch-wide *mitoyen* wall prescribed by law in fourteenth-century France—or as fieldstone walls that separated the early farm *rangs* that existed on the site.

## COLUMNS

In the same way as the low walls in the garden reveal an ancient structure of land division, Herms and Terms that marked the boundaries of these allotments in Greek and Roman times are recovered in a series of *Allegorical Columns* placed on the *Esplanade* and aligned with the cadastral grid (fig. 14).

An allegory is a narrative, a commentary of one text read through the guise of another, an extended metaphor. The narrative engaged by the columns is derived from a reading of distinctive buildings that can be seen from the garden. As elsewhere in the garden, reflexive dualities are set up. A first line of columns picks up on actual parts of the city, while a second line is set up as a counterpoint to and reflection of the first series of columns, echoing the first as the first echoes the city.

The narrative begins at the base of the columns. Tenement blocks cast in concrete are weighed down by factories and churches. In the columns above, the house as a type and as an archetype is woven through the sequence as a subtext of the overall narrative. These “houses” are built of wood and encased in copper in the manner of local religious statuary; the columns are constructed of concrete and steel. The narrative unfolds in the sequence of columns.

In *Column One*, the chimney stacks that jut out above abandoned factories in the *quartiers* below the escarpment are reworked to speak of industries, of obelisks and crematoria. An empty chair perched at the end of a spiral of smoke reaches upwards to comfort *Luftmenschen*.

In a second row of columns, *Column Three* begins with an interpretation of the *maison québécoise* imported from western France by the first settlers, and its subsequent transformation into an equally traditional urban type, the three-floor tenement. This indigenous change is contrasted with the transformation by Le Corbusier of similar houses in northwestern France into his *Maison Domino*. *Column Four*, a “Dancing Domino,” celebrates the legacy of modernism. Le Corbusier’s *Maison Domino* is drawn out of the tenement and freed of bearing walls so that De Stijl-like planes now slide in and out of its floors in a seemingly liberating gesture. And in *Column Five*, “Dancing De Stijl,” the sliding planes link Malevich to Saint Sebastian.

A third row of columns reflects on the numerous grain elevators in the lower city and in the Port of Montréal, recalling illustrations that appeared in the tracts of the Modern movement early in the twentieth century. The grain silos in *Column Six* reproduce the volumes of grain silos located directly below the *Belvedere*; diminished by distance and perspective, the two appear to be the same size. *Column Seven*, “The Silo-Temple” of rational architecture, reflects on the pages of Le Corbusier’s *Vers une architecture*, where grain silos in Canada are juxtaposed to Doric temples in Athens and Paestum.

*Column Eight* picks up on the twin spires of churches in the *quartiers* below the site. The duality of the spire configuration is drawn back to the Gesù in Rome, to the columns flanking the entrance to the inner precinct of a House of God, the Temple of Solomon, to Neolithic horned gates, to the anthropomorphic embrace of the arms of the spires. The mini-temples that adorn the top of these church spires and appear to be somewhat closer to God than the congregation below, re-appear on the column as simple houses—as Adam’s shack in Paradise—closer to the congregation than to God.

*Column Eleven*, “The Tribune,” is situated on the western extremity of the *Esplanade*, directly above the expressway entrance, and on the central axis of the Seminary of the Collège de Montréal to the North. The expressway and the seminary are united in this column. A structure that usually supports traffic signs now supports, through El Lissitzky, another “sign,” the pediment of the seminary. And high above this column sits a house on a chair—the body of a disembodied architecture—his final house of the sequence of “dwellings” that began at the base of *Column One*.

## VEGETATION

The composition of plant material emphasizes the conceptual foundation of the CCA garden: cultural figures subsume “natural” formations. Land and plant forms specific to the site are interwoven with classic figures of garden architecture. Typologies are introduced, but so are the indices of their mutation.

The horticulture thus generated circumscribes the history of the place. Trees dominate. The configuration of trees is essentially urban. There are alignments and grids consciously planted; walkways are framed by rows of trees. Since the garden is located in an area once considered one of the best apple-growing districts in the world, a grid of apple trees is planted in the garden. Similarly, the planting along the stone cadastral walls picks up on the vegetation that grows spontaneously along the fieldstone walls dividing farms that can still be found on the Island of Montréal and in its surroundings—prickly bushes, wild roses, sumac. The configuration of the planting is also conceived to extend the boundaries of the garden to include the ramps of the expressway within its purview. Cars enter and leave the city through thickets of tall shrubs.

The garden and the expressway are intertwined. One is above, below, inside and outside the other. Countervailing presences are established. While the expressway cuts a swath of cars and trucks through the city, the garden is the city.

The flow of cars and trucks grounds the site into a marginal plot. The garden transforms the site into a serene and temporal place. Its vegetation embodies time—the cycle of the seasons, decay and regeneration—and introduces a sense of fragility, while the formal elements of the garden recognize the previous states of the site, and the columns suggest the transience of things. The purpose here is not to celebrate the past, nor to repair a damaged urban site, but to create a place in the present affirming an ongoing process.

## A GARDEN IN A CITY SQUARE: CARRÉ VIGER

In 1991, I was asked by an agency of the City of Montréal to propose a project to resuscitate one of the main squares of the city, Carré Viger, adjacent to the historic core of the seventeenth-century city and to what remains of Faubourg Québec, to the East of the core (fig. 15). Carré Viger was a beautiful, tree-lined square built in the late nineteenth century as one of the highlights of an unfolding metropolis. It was destroyed in the 1960's when an automobile expressway—the Autoroute Ville-Marie that followed me from the CCA garden—was pushed through the core of the city.

The section of the expressway that traverses the city core was sunk in a noisy and fume-filled concrete trench. The original square was replaced by a travesty of a public square on a concrete platform over the expressway with little depth for soil to support vegetation. In this new “Carré Viger,” grassy mounds, scraggly vegetation, a children's



playground where there are no children, a fountain in constant need of repair, and the afterthought of “public art” add up to a grotesque lump stretching for three city blocks over the run of the expressway at a critical juncture of the city. What had once been a city square and a public garden frequented by people, the site of outdoor gatherings and summer concerts, was now a useless contrivance lacking the most elemental of urban qualities.

I found myself again in a place of waste and void. Again I had to subject the site to cartographic explorations, shifting through its layers to create an atlas of its real and imagined content. What was not there seemed to be most critical: the absence of an urban square in what is claimed to be a “public urban square.” I then proceeded by superposition. The ill-defined but actual plan of a virtual urban square (Carré Viger) was overlaid with the virtual plan of an actual urban square (Carré St-Louis) familiar to people in Montréal, to reveal initial meanings and the import of new and emerging formations. One square was imbricated in another so that one formed and, hence, re-formed the other.

Superposition gave way to proposition. A “correct” urban square was outlined in the existing non-square, Carré Viger, by the placement of building blocks, while elements of the existing “non-square” square were to be given body. The ideal form of vegetation of a “correct” urban square—the figure of the square as a garden in a square—was planted in the deep soil between the expressway trench and the surrounding streets. The trajectory of the expressway was outlined by the path of low plants cutting through a frame of mature trees. The idea was to render visible things as they are, to connect the place to its mutated condition.

#### **THE GARDEN OF A PUBLIC GARDEN: HALIFAX**

One of the striking characteristics of Halifax is the nineteenth-century, grey-stone, British colonial administrative buildings that have survived in the core of an otherwise insignificant port city. The Atlantic crossing of this architecture etched its Georgian civility with colonial austerity—François Truffaut found here the appropriate setting for his film “Adèle H.”

The Nova Scotia Art Gallery occupies one such grey-stone civic building. The Gallery was to expand into a similar building located in a narrow street across from its main entrance, and to connect the two buildings, a concrete platform was constructed over the street; the space below the platform became an exhibition hall. An entrance court was constructed on the platform in the form of a miniature city square to draw people into the museum. Given the hilly site of the city, the mini-square affords a view of the nearby harbour. The result is not only a floating imitation of an urban square, but given that the conception of an urban square is, to begin with, a figural simulacrum, the entrance square was no more than an imitation of an imitation.

Because of the lack of soil, the vegetation consisted of stunted shrubs growing in concrete troughs. And to keep up appearances, an urban, public space requires, of course, a piece of “public art”—hence, the reason for my work on this site.

The piece of “public art” that I proposed in a competition, in 1994, was the entrance square itself. The body of an urban garden-square became the work of art. Paving, sections of grass lawn, alignments of shrubs, rows of full-grown trees, a fountain and water were to be fabricated out of welded and sand-blasted stainless steel, the most durable of materials. Not only does stainless steel “vegetation” require little maintenance—a critical problem with vegetation in public spaces—but the sand-blasted stainless steel would shimmer in the light of the sun in a manner similar to the shimmering play of light reflected in the waves of the nearby harbour. The hardness of the city would assume the fluidity of the ocean. Reversals abounded. The art object, the “figure” to be placed within a site, within a “ground,” was to be the “ground” itself. In other words, the work transformed the site into an object, fusing figure and ground—a condition typical of gardens.

Here is a relatively tough proposal for a provincial museum. Nevertheless, it was accepted through to the final stages of the competition, to be rejected at the very end in favour of a piece of neo-Hans Arp carved by a local artist. In a totally simulated world, even art has to be made to resemble “art.”

#### **AN IMPOSITION OF ORIGINS: CAEN AND HÉROUVILLE-SAINT-CLAIR**

Cities are always in a state of flux and mutation. This process, however, accelerated rapidly in the twentieth century. The German philosopher Jurgen Habermas spoke of modernity as an unfinished project. It has, in fact, become an endless project.

These issues appear in my work, in 1997-1998, in Hérouville-Saint-Clair, a satellite town on the periphery of Caen, France, where I was asked to create a work of “art” in the town centre (fig. 16). What centre? There are neglected fields of self-seeded vegetation, clumps of trees, clusters of odd-shaped buildings, but no city centre. This absence is typical of the contemporary urban condition, and I took the situation of Caen and Hérouville-Saint-Clair to be a measure of the urban ideals that marked the end of the twentieth century. Both towns are outside the mainstream of history, but they offer a critical edge where the remnants of rationalism and enlightenment that once imbued modernism have fallen away from its core.

City building in France in the post-war years was dominated by an academic tradition, driven more by habit than by reason, and tempered, superficially, by the formal tenets of modernism. The rebuilding of Caen after its destruction in World War II boxed the paltry remains of the pre-war city in a frame of stripped-down, classic urban formations. These formations can be tracked through the knowledge of city building lodged in the material form of classic urban artifacts, as well as in the history of ideal cities. In Caen, the stripped-down classic typologies are so pared away as to appear to be the last gasp of historical forms withering in the stilted streets of twentieth-century cities.

In contrast, Hérouville-Saint-Clair, a satellite town on the periphery of Caen founded in the early 1960's, gives body to an equally impacted and idealized orthodoxy. Here is an example of the influence of modernist urbanity founded on the 1920's German *seidlungen* that were inserted on the edge of cities as the fragments of a new world and as a social bulwark against the decaying slums fuelled by Capitalism.

Thirty years after the foundation of Hérouville-Saint-Clair, modernist orthodoxy presents us with remnants of a radical vision of a paradisiacal blend of buildings and gardens caught between its bloated social intentions and its weak material forms. There are no streets and no houses. People are adrift on footpaths worn into the vegetation to guide them through a disparate mass of indistinguishable apartment blocks floating in the fields. There is no collective spatial substance in a city conceived in the name of social democracy.

The proposed site for the installation of the "art" was located in a field between municipal offices and a shopping centre. Nothing is there. The town centre is no more than a name printed on plans and in public-relation brochures. These brochures also show images of buildings proposed for the site, promoting its development. The contrived sense of nervous expectation hovering about the site in a town that professes to be a bastion of socialist planning resembles, ironically, the churning of real-estate speculation in cities with laissez-faire economies.

In 1988, a 100-metre "Tour Européenne" proposed for the site consisted of a vertical collage of three dissimilar buildings pushing against gravity with all the panache of modernist clichés recycled from the covers of 1950's trade magazines. This "tower" could not, of course, be built, and it was replaced by a proposal for commercial centre, a low-level construction tucked in below a vast kite-like roof hovering over the site. The commercial centre was succeeded in a few years by the most recent of projects, a building to be buried in mounds of earth heaped on the site—a building to be lowered into uterine-like tumuli, the origins of all building. Each proposal involved changes in the road system surrounding the site. The town infrastructure shifted back and forth like quicksilver in a conjurer's game—a permanent state of

becoming contrasted cruelly by the rapid deterioration of recent construction, be it the twisted metal of a roadway guardrail or the crumbling walls of a decade-old building.

My proposal focused on the absence of the public urban content and on the transient nature of the city. The human body was taken to be a fundamental measure, and movement of the body to be a basic spatial generator of urban form. In other words, the point of departure of the work is the people who could be seen passing through and stopping to chat in the no-man's-land left over between blocks of construction.

The people wandering through the town are made to re-appear, larger than life, in the form of stainless-steel figures composed of pieces of buildings walking to or away from a site. These figures are mobile, and conceived to be moved at intervals from one site to another within Hérouville-Saint-Clair to designate public spatial structures and to invoke the expectation of their realization. Critical sites of streets and squares are identified by the patterns people trace as they move through the town. As in the case of Carré Viger in Montréal, the insertion of urban spatial figures—the artwork—serves as a catalyst for the restitution of the collective substance of an otherwise dissolute sprawl.

A slogan found in the brochures of Hérouville-Saint-Clair, “Créer de la vie, pour créer la ville”, is taken at its letter, as if life and a city can be willed into existence by decree if not by zoning ordinance. The “life” and “city” thus created are artificial. Hérouville-Saint-Clair is now to be inhabited by large and shiny steel *Golems* who are to emerge from the muddy tumuli of the site, and are destined to wander about the town to form and re-form urban spaces.

There are no urban sites, other than sites that we imbue with urbanity. The eventful urban content of Hérouville-Saint-Clair is to be shifted from buildings to the space between buildings. The city as an event is to be reinvented.

1. This paper is based on an earlier version that appeared in the book by Jean-François Chevrier, et al., *Melvin Charney: PARCOURS de la réinvention/About Reinvention*, Frac Basse-Normandie, France, and Distributed Art Publishers, New York, 1998.
2. A paraphrase of “everything is everywhere at all times,” Alfred North Whitehead, 1926, cited by Edward S. Casey in *The Fate of Place, A Philosophical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), page 336.







## *Environnement et art des jardins*

DANIELLE DAGENAIS

Membre de l'ordre des agronomes depuis 1985, Danielle Dagenais détient une formation en génie de l'environnement (École Polytechnique de Montréal) et en agriculture (Macdonald Campus, Université McGill). Elle est chroniqueur horticole au quotidien *Le Devoir* depuis 1994 et y a également tenu une chronique botanique (été 1998). Elle a collaboré entre autres au *Bulletin des agriculteurs*, aux émissions *La Semaine verte*, *D'un soleil à l'autre* et *L'Aventure* (Radio-Canada) où elle a présenté trois émissions sur l'art des jardins et la conception du monde à travers l'histoire (mars 1995). Danielle Dagenais est auteur de *Côté jardin, une chronique horticole au fil des saisons* (Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997) et coauteur d'articles en génie de l'environnement dont «Profils d'accumulation de dix métaux chez dix souches de *Escherichia coli*», dans *Tribune de l'Eau*, vol. 48, n° 1, p. 11-17). Elle a récemment participé à la rédaction et à la réalisation d'un *Manuel de lutte biologique en serres* (Institut de technologie agroalimentaire de La Pocatière, 2000).

Si le poète peut rêver la forêt vierge au beau milieu du désert, le peintre, empourprer l'herbe et le sculpteur, modeler une jeunesse que n'altéreront ni la maladie ni la vieillesse, le jardinier crée, lui, un bien fugitif éden tout à fait tributaire de son environnement.

Le temps, l'eau, le sol, les insectes, les maladies, les éléments – la vie quoi! – façonnent les jardins : l'harmonie ou la tension entre la nature et le dessein du jardinier détermine une certaine pratique de l'art des jardins. À cet égard, le niveau d'utilisation d'eau et de pesticides se révèle aujourd'hui très caractéristique. Posons d'abord les données du problème.

## L'EAU

«Quand le puits est à sec, on sait ce que vaut l'eau», dit le proverbe. Pas d'oasis sans eau : l'eau du ciel, du puits ou du tuyau est essentielle au jardin (fig. 17).

Chez nous, au Québec, il est vrai, l'eau coule librement dans les rivières et dans les lacs. Cependant, l'eau avec laquelle la plupart d'entre nous arrosons notre jardin est d'abord pompée, filtrée, traitée, puis nous est acheminée par le réseau d'aqueduc de notre municipalité : tout cela aux frais de la collectivité, à nos frais.

Ainsi, en 1998, au sortir de la station de purification de l'eau, avant même d'entrer dans le réseau d'aqueduc, il en avait déjà coûté 1 dollar 70 pour 1000 gallons ou 38 cents pour 1000 litres d'eau produite à la ville de Repentigny, une banlieue essentiellement résidentielle de Montréal (Ville de Repentigny-Division des eaux, 2000). Et pourtant, cette ville pratique une gestion serrée de l'eau (Antoine Laporte, communication personnelle). À ces coûts, il faudrait ajouter les frais reliés au système d'aqueduc. Or nous, consommateurs, ne sommes jamais facturés, ou si peu, pour cette eau que l'on croit à tout jamais propre et pratiquement gratuite, à tort.

Une heure d'arrosage à plein régime utilise approximativement 1000 litres d'eau. (Hubert Demard, communication personnelle). Cela équivaut à peu près à la consommation d'eau journalière d'une famille de trois personnes (estimation prudente de 350 litres par personne, Antoine Laporte, communication personnelle). Même dans une municipalité comme Repentigny, avec compteur d'eau et règlements sur l'arrosage des jardins, la production d'eau doit plus que doubler les beaux jours de printemps ou d'été lorsque tout un chacun arrose le jardin et lave son auto (Ville de Repentigny-Division des eaux, 2000). Doit-on agrandir les stations de purification, surproduire de l'eau potable, pour répondre à ce type de demande?

Bien sûr que non. L'utilisation abusive de l'eau est coûteuse à tel point que Réseau Environnement, un regroupement de plus de mille professionnels de l'environnement, compte lancer l'an prochain une campagne de promotion d'aménagements paysagers moins assoiffés (Hubert Demard, communication personnelle).



Le gaspillage d'eau est d'autant plus inexcusable que l'eau est devenue l'enjeu d'une crise planétaire, comme en témoigne le récent Forum mondial de l'eau tenu à La Haye en mars dernier (Environmental News Service, 22 mars 2000).

Issue entre autres du *Xeriscaping* développé il y a près de vingt ans par la Division des eaux de la ville de Denver, au Colorado (Druse, 1994), la création de jardins à arrosage minimum constitue aujourd'hui une tendance lourde en architecture du paysage. À preuve, le Département d'architecture du paysage de l'Université Harvard tenait ce printemps un colloque consacré au *Water Sensitive Ecological Planning and Design* dans le cadre d'une série de conférences prospectives sur les orientations de l'architecture du paysage pour les cent prochaines années (Harvard University, 2000). Une tendance lourde mais pas nouvelle puisque, déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Frédéric Law Olmsted élaborait un «prototype de paysage économe d'eau pour l'Ouest américain» dans la région de la baie de San Francisco (Hobhouse, 1997).

#### MOINS DE PESTICIDES

En parallèle à cette évolution vers des jardins moins assoiffés, de plus en plus de citoyens réagissent à l'emploi abusif de pesticides pour l'entretien des jardins et des espaces verts. Suite à leur pression, certaines municipalités restreignent déjà l'emploi des pesticides à certaines périodes de l'année, certaines conditions atmosphériques, surfaces maximales, etc. (Saint-Lambert, Ville Mont-Royal), ou en interdisent l'usage à moins d'infestations dûment documentées par un professionnel (Hudson). Voilà même que, lors du dernier congrès du Parti libéral du Canada, parti qu'on ne peut accuser de flirter avec l'extrémisme environnementaliste, fut adoptée une résolution demandant que soit «bannis les pesticides à des fins d'enjolivement paysager» (Buzzetti, *Le Devoir*, 20 mars 2000).

Pourquoi se passer des pesticides au jardin? Toxicité pour l'homme, les oiseaux ou les poissons, ou pour les abeilles et autres insectes, pour les indispensables vers de terre, les pesticides employés par les jardiniers sont tous des poisons à divers degrés, d'où leur efficacité (Environnement Canada, 2000).

Voici quelques données tirées du *Répertoire des principaux pesticides utilisés au Québec* (Ministère de l'environnement, 2000). Une exposition chronique au malathion, un insecticide vendu en centre-jardin, peut affecter le foie et les poumons chez les animaux. Le bénomyl, un fongicide courant, serait embryotoxique et tératogène chez les mammifères. Le 2-4-D, un herbicide fréquemment utilisé dans les pelouses, est suspecté d'être cancérigène... Selon les données d'Environnement Canada (2000), le diazinon, un insecticide, est hautement toxique pour l'être humain, les abeilles et les oiseaux, et modérément toxique pour les poissons.

Les pesticides, les synthétiques comme les naturels, peuvent perturber le fragile équilibre prédateur-proie du jardin, et maladies et insectes y développent parfois de la résistance. L'emploi des pesticides ne règle pas les problèmes fondamentaux de conception du jardin prédisposant aux affections des plantes et aux attaques des insectes.

Ainsi, ce qui peut constituer un risque acceptable quand il s'agit de nourrir l'humanité, se justifie difficilement quand il s'agit de loisirs. Comme le soulignait Stephen Anderton dans le magazine britannique *Gardens Illustrated* d'avril (Anderton, 2000) : «In the long term, disease is part of the discipline which shapes the unnecessary art of gardening». À long terme, la maladie participe de l'art futile des jardins. Cette citation écrite dans le cadre d'un éditorial portant sur les OGM (organismes génétiquement modifiés) s'appliquerait *mutatis mutandis* à l'emploi des pesticides pour lutter contre maladies, insectes et mauvaises herbes au jardin.

En fait, les contingences de la nature modèlent depuis toujours la forme du jardin. La maladie hollandaise de l'orme venue d'outre-Atlantique dans les années 30 changea à tout jamais les paysages urbains d'Amérique (Agrios, 1978) (fig. 18). Les viornes autrefois exemptes d'insectes ravageurs sont aujourd'hui la proie du squeletteur de la viorne, un insecte européen par ailleurs déjà résistant à plusieurs insecticides (Dagenais, 1997a). Il y a fort à parier qu'on plantera de moins en moins de viornes dans nos jardins. Cultiver des lis relève maintenant de la haute voltige puisque le criocère, ses larves comme l'adulte, en dévorent les feuilles à moins qu'un jardinier consciencieux ne ramasse ces insectes religieusement tous les matins (Dagenais, 1997c). Maladies et insectes imposent donc des corrections au paysage et au plan du jardin.

### *SUSTAINABLE GARDENING, JARDIN DURABLE?*

Économe d'eau, sans pesticides, sans engrais de synthèse, à quoi ressemble ce nouveau jardin frugal? Assistons-nous à une révolution semblable à celle qui secoua l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsque Addison et Pope, théoriciens du jardin paysager anglais, rejetèrent le carcan du jardin à la française pour la liberté des lignes courbes propres à la nature? Pas tout à fait, puisque la notion de jardin frugal ou durable, pour reprendre une terminologie née du rapport Brundtland, ne remet pas tant en question les formes – architectoniques ou naturelles – que le processus même de création ou de maintien du jardin, en particulier le choix des végétaux.

Pour les tenants du jardin durable, un jardin bien conçu souffrira moins des exactions des insectes et des affres des maladies. Il faut impérativement adapter le jardin aux lieux. Il ne s'agit pas seulement de savoir rendre le *genius loci*, l'âme du lieu, chère aux Grecs et aux paysagistes anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il faut comprendre l'habitat dans lequel évoluera le jardin – micro-climat, sol, flore, faune, et choisir les végétaux appropriés. Le désir de transcrire au jardin les volontés de la nature précède parfois même le désir d'économie d'eau ou de pesticides, selon Penelope Hobhouse (1997) :

«This (natural) means capturing the essence of nature's intention, and interpreting that by using plants appropriate to the environment—thus incidentally saving water and eliminating the need for fertilizers and pesticides.» Mais dans tous les cas, un jardin frugal est de science autant que d'art.

En fait à cette même contrainte, un jardin plus autonome, un jardinage plus bénin, chacun répond selon son inclination : du plus post des modernes au plus rustique des naturels.

#### MARTHA SCHWARTZ

Ainsi, doit-on compter dans ces jardins frugaux ou dans les jardins tout court l'ersatz de jardin tout synthétique de Martha Schwartz? Sur un toit d'édifice, le *Splice Garden* n'exige ni eau ni pesticides, ni rien d'ailleurs, si ce n'est une bonne dose d'humour chez le spectateur (Péire, 1999). L'un des deux jardins du *Splice Garden* rappelle les jardins *kare-kansui*, «jardin sec montagne et eau», du Japon. Ces derniers, souvent totalement minéraux, représentent des jardins aussi frugaux que possible, bien que leur développement procède d'une tradition religieuse et d'une abstraction extrême du paysage plutôt que d'un souci de préserver l'environnement (Nitschke, 1999).

#### DAN PEARSON

Leur Empire britannique a rétréci comme peau de chagrin, mais nos amis anglais possèdent encore une mainmise certaine sur les grandes tendances en art des jardins. À Londres, les jardins du Dôme du millénaire ont été conçus par Dan Pearson, répondant à des impératifs de «sustainability» ou durabilité et à de saines pratiques écologiques : récupération de l'eau du toit, filtration par des roseaux et choix de plantes adaptées au site venteux de la péninsule de Greenwich et aux micro-climats créés par les bâtiments, l'exposition, etc. (Boddy, 2000a, 2000b).

Rien de passéiste dans ce jardin hautement technique et en apparence parfaitement maîtrisé. En apparence seulement, car les billots de saules plantés à la verticale et taillés en vagues s'enracineront, brancheront et feuilleront librement. Cet art des jardins, bien qu'appuyé sur des moyens techniques très élaborés, compose sciemment avec le hasard que suppose tout travail sur la nature (Boddy, 2000b).

#### AGENCE MERISTÈME

Jardin frugal et esthétique ludique se conjuguait dans l'éphémère jardin de sécheresse, monté en coupe de sol et courbe de niveau, et conçu par l'agence française Meristème pour l'Art du Jardin, en 1994. Le jardin mettait en scène des herbes venues du sec appelées herbes xérophytes. Le sérieux de la démarche de conservation n'exclut pas une certaine irrévérence (de Turckheim, 1999).

## DEREK JARMAN

Une étrange beauté que celle de Prospect Cottage, le jardin du défunt cinéaste Derek Jarman établi sur les côtes de l'Angleterre, près d'une centrale nucléaire. Jarman n'employait aucun pesticide et les plantes devaient se contenter d'un milieu peu hospitalier. «Des galets, pas de terre et une végétation étique...», voilà tout ce qu'était Prospect Cottage à l'origine (Jarman, 1996). Sur cette trame, Jarman a tissé un jardin magique et fascinant, ajoutant bois de grève, pièces de métal et plantes choisies, à mille lieues de ces jardins «enfants gâtés, gâtés par leurs parents, trop arrosés, enduits de produits chimiques...» qu'il abhorrait (Jarman, 1996). On peut penser que Jarman fut influencé par sa compatriote, la pépiniériste Beth Chatto, qui a su magnifiquement tirer parti d'une portion graveleuse et sèche de sa propriété de White Barn House, dans l'Essex.

Les jardins précédents ne constituent en rien une liste exhaustive de jardins frugaux de forme contemporaine. Ni même modèles, ces jardins comme tous les autres jardins décrits ici, servent simplement à illustrer la diversité de formes du jardin frugal.

## MOINS DE PELOUSE

«À bas les pelouses, vive les orties brûlantes et les fleurs des fossés...» Ce cri du cœur de Jarman (1996), plusieurs concepteurs de jardins durables y feraient écho. Les trois jardins précédents n'en montraient pas un brin, de cette pelouse. Paradoxalement, d'ailleurs. En effet, la pelouse de gazon faisait partie du vocabulaire quasi obligé de ces jardins du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais qui se réclamaient eux aussi de la Nature : «Le spectateur étonné voit avec une douce surprise / Les cours d'eau étinceler / Les pelouses apparaître et les forêts s'élever», écrivait Samuel Boyse en 1742 dans un poème célébrant les beautés de Stowe («The Triumph of Nature», dans Saudan et Saudan-Skira, 1997).

La pelouse, ce tapis vert que l'on a décliné à l'envi sous toutes les latitudes, s'accommode mal des exigences du jardin durable : gourmande en eau – les besoins hebdomadaires d'une pelouse de 50 mètres carrés équivalent à la consommation d'une famille de trois personnes pendant une journée et demie environ (Yves Desjardins, Hubert Demard, communications personnelles) – et en soins – tonte, fertilisants, pesticides, etc. –, la pelouse n'atteint même pas au rang de culture aux yeux du jardinier : quel jardinier se targue en effet de cultiver de la pelouse?

La pelouse mise au rancart, comment tapisser la clairière au milieu de la forêt que reste le jardin? Qu'est-ce qui fera le vide dans le plein du jardin? Des plantes couvre-sols? Amusant retour des choses, puisqu'au départ la pelouse désignait toute surface couverte de plantes basses formant tapis (Conan, 1997). Remplacer la pelouse par une prairie ou des couvre-sols changera peu la composition du tableau-jardin : le tapis végétal y prendra une nouvelle texture. On troque simplement le pinceau pour la spatule.

## FACTURE CLASSIQUE, JARDINS NOUVEAUX

Moins de pelouse et une pelouse plus libre : le jardin frugal ne se différencie parfois de l'une des nombreuses formes du jardin que par son mode d'entretien ou son vocabulaire végétal. Ainsi son répertoire de plantes comprend davantage de couvre-sols que de gazons à tondre, des plantes tolérantes à la sécheresse, aux insectes ravageurs et aux maladies – parmi lesquelles nombre de plantes indigènes.

## THÉRÈSE ROMER

Dans ce registre, le jardin de Thérèse Romer, jardinière et conférencière émérite, constitue un exemple (fig. 19). Dépeint dans l'ouvrage *In a Canadian Garden* (Eaton et Weston, 1989), comme l'un des plus beaux jardins du Canada, ce jardin de Saint-Eustache né il y a 28 ans est entretenu sans pesticides depuis plus de 15 années (Romer, communication personnelle).

Amour des plantes plutôt qu'asservissement à un plan préétabli, expérimentation et observation guident l'élaboration de ce type de jardin : conçu d'abord comme jardin et lieu de beauté, devenu frugal à l'usage. Chaque plante, ici, trouve à se loger au meilleur de ses besoins puisqu'elle donnera alors le meilleur d'elle-même, une constante dans la conception de ces jardins frugaux modernes.

Dans le jardin Romer de la maison Chénier-Sauvé se trouvent mêlées à une foule cosmopolite de plantes du monde entier (éranthes, tulipes, magnolias, pivoines, lilas, lis, hortensias, etc.) nombre de plantes indigènes ou naturalisées (Romer, 2000). Chez nous, Thérèse Romer fut une pionnière de la culture des plantes sauvages. Bien sûr, nos belles indigènes – les verges d'or, ancolies du Canada, tiarellles, populages des marais, sanguinaires, violettes du Labrador, vinaigriers ou amélanchiers – trônaient déjà en bonne place dans les jardins d'outre-Atlantique, mais elles étaient encore méprisées ou méconnues des jardiniers d'ici (Dagenais, 1997b).

Or les plantes sauvages, indigènes ou naturalisées, sont particulièrement prisées dans les jardins frugaux. Outre leur beauté, une meilleure adaptation au milieu fait partie des arguments des tenants de leur culture. Car qui dit meilleure adaptation dit moins de problèmes d'insectes ou de maladies, moins d'arrosage. Le raisin d'ours et l'achillée sont de ces plantes indigènes particulièrement résistantes à la sécheresse (Devoyault, communication personnelle; Denver Water, 1996).

Déjà en 1700 mais pour d'autres motifs, Timothy Nourse se faisait le promoteur, dans *Campania Foelix*, d'un style naturaliste faisant appel aux plantes sauvages de la campagne anglaise (Hobhouse, 1997). Le jardin de Julie, l'héroïne de Jean-Jacques Rousseau, préfigurait aussi ce type de jardin frugal : «Tout ce que vous voyez sont des plantes sauvages ou robustes qu'il suffit de mettre en terre et qui viennent ensuite d'elles-mêmes», déclarait Julie à Saint-Preux, décrivant son jardin (Rousseau, 1761).

La difficulté de multiplication de plusieurs plantes indigènes forestières et leur prélèvement en milieu naturel alimentent cependant un vigoureux débat sur leur culture entre horticulteurs et conservationnistes (Dagenais, 1999).

#### ENCORE PLUS NATURE

«All the plants, trees and shrubs should positively encourage birds and insects.» Voilà comment Penelope Hobhouse résume la pensée du D<sup>r</sup> Jacques P. Thijsse, figure de proue du jardin naturel aux Pays-Bas et auteur de *Nature Conservation and Landscape Maintenance in Holland*, publié en 1946, après sa mort (Hobhouse, 1997). Les jardiniers soucieux de l'équilibre du jardin choisissent donc des végétaux et des points d'eau afin d'offrir gîte et couvert aux oiseaux, mais aussi aux prédateurs et parasitoïdes d'insectes ravageurs, aux papillons, etc.

#### YVES GAGNON

Jardin de curé, jardin écologique, les Jardins du Grand-Portage d'Yves Gagnon, en Mauricie, ont été conçus de prime abord comme jardins sans pesticides. Le jardinier-maraîcher plante jardins et potagers un peu fous de façon à produire bien sûr des récoltes, mais aussi à y accroître une biodiversité – mot-clé du nouveau jardin naturel – garante d'un équilibre et d'une réduction des insectes ravageurs et des maladies. Les achillées, alysses, coriandre et autres aimées des insectes utiles et des jardiniers écologistes en sont (Gagnon, 1995, 1993).

#### MARK BROWN

«La nature est généreuse là où l'homme moderne n'intervient pas avec ses machines et son arsenal de produits chimiques», déclare le paysagiste anglais Mark Brown dans le livre qui lui est consacré aux éditions du Chêne (1999). Brown va même jusqu'à réduire le travail du sol afin de ne pas compromettre les activités, le labour des vers de terre, une approche employée aussi par les agriculteurs adeptes du semis direct. Pour ce paysagiste, l'art du jardinier est alors fait d'un grand respect des processus naturels. «Et si vous regardez cette nature avec un œil exercé, vous réaliserez que sa douceur apparente et son harmonie – qui émanent de l'équilibre constant qui règne en elle – forment l'œuvre artistique suprême» (Brown, 1999).

Cette déification de la nature intrinsèquement artistique rappelle les discours de paysagistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. «True art is based on clear-eyed study of and love for Nature...» (L'art véritable est basé sur l'étude attentive et l'amour de la nature), écrivait William Robinson dans *The English Flower Garden* (1883). Comme le soulignait Joachim Wolschke-Bulmahn (1992), le jardin naturel de Robinson comportait aussi une dimension éthique et mystique, tout comme le jardin écologique d'aujourd'hui.

Bien que cette dimension déborde largement les seuls aspects de réduction de la consommation d'eau et de pesticides traités ici, jardins robinsonniens et jardins frugaux sont en filiation directe.

#### CHANGEMENT DE PARADIGME ESTHÉTIQUE

##### HENK GERRITSEN

«Si année après année, une plante est dévorée par les escargots ou les insectes, j'en conclus qu'elle n'a pas sa place dans mon jardin», déclare Henk Gerritsen, jardinier de Priona aux Pays-Bas (Van de Kaa, 1996). «Although as we learn from nature these (aesthetic) values may change to allow new interpretation of beauty», écrivait d'ailleurs Hobhouse (1997) dans *Natural Planting*. Jardiner dans un tel respect de la nature amène à modifier ses critères d'appréciation des plantes et du jardin. Gerritsen chante la beauté des galeries que tracent les mineuses sous l'épiderme des feuilles du sceau-de-Salomon là où d'autres ne verraient que d'affreux stigmates (van de Kaa, 1996).

Même les souches d'arbres morts envahies de mousse ou simplement nues acquièrent aux yeux de certains jardiniers une poignante beauté. Ainsi, l'an dernier, Dominique Mansion mettait en scène des restes d'arbres morts au Festival de Chaumont-sur-Loire, dans un jardin plaisamment baptisé Trognes (Larkom, 1999).

#### JARDINS EN MOUVEMENT – GILLES CLÉMENT

Une autre façon de jardiner plus frugale consiste à mettre en place un biotope relativement complexe constitué de plantes venues du monde entier mais provenant d'habitats similaires. Une fois ces biotopes fonctionnels, le jardinier se contente de corriger ici et là les écarts de goûts de la nature.

Du jardinage nouvelle manière? Peut-être pas. Déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un auteur autrichien, Robert Gemböck, écrivait sur «The Reproduction of Nature in the Garden: Theory and Practice», ou la recreation au jardin d'habitats naturels en accord avec le site du jardin, note Wolschke-Bulmahn (1992) dans son article sur Robinson et Lange.

Le jardin en mouvement de Gilles Clément appartient à cette catégorie de jardins frugaux. Dans le conservatoire du littoral du Rayol, sur la Côte d'Azur, Clément a acclimaté des végétaux des cinq continents, mais provenant de climats de type méditerranéen (Hucliez, 1998). Dans la vallée de la Creuse, un écosystème totalement différent, la grande berce du Caucase et la molène se ressèment (Sigaar, 1997). Le jardinier gère une friche en mouvement sur le principe écologique des successions, en intervenant très légèrement pour maintenir des tableaux : les plantes «vagabondent», le jardin se modèle sur leurs errances. Le créateur cherche à «éviter cette lutte incessante qui transforme le jardinage en labeur et le labeur en esclavage»

(Clément, 1997). Clément n'arrose que son potager et n'emploie aucun pesticide (Sigaar, 1997). La plante croîtra et se multipliera si le milieu lui convient. Darwin se mêle de l'esthétique du jardin.

#### **MINISTÈRE DES TRANSPORTS DU QUÉBEC**

Au Québec, le ministère des Transports, en collaboration avec la Chaire en paysage et environnement du Département d'architecture du paysage de l'Université de Montréal, tente une gestion de friche aux abords de diverses autoroutes (autoroutes 20 près de Saint-Hyacinthe, 40 près de Cap-Santé, 573 vers le Nord), un peu dans l'esprit de l'aménagement des abords du métro de Lausanne conçu par Clément (Institut européen des Itinéraires culturels, Thomas-Pénette et Fauque, 1998) (fig. 20). On y effectue un suivi du site sur les plans du paysage, de l'écologie (biodiversité, pollution due à la tonte), de la sécurité et des coûts, les quatre axes d'intérêt du projet. Notons que la réduction des pesticides et des arrosages n'était pas considérée dans ce projet (Trottier, communication personnelle).

#### **SUZANNE BACHAND**

Dans les projets de renaturalisation menés par Suzanne Bachand aux abords du fleuve ou de la rivière des Prairies pour la Ville de Montréal et en partenariat avec la Fondation de la faune du Québec, le but premier reste de ramener la nature (faune) près des citoyens (Suzanne Bachand, communication personnelle). Par ricochet, ce type d'aménagement prévient l'emploi de pesticides ou l'usage excessif d'eau.

#### **KEN DRUSE – PHILIP FRY**

Finalement, le plus naturel des jardins naturels, sans apport supplémentaire d'eau ou de pesticides, n'utilise que des plantes du cru, des plantes indigènes. La conception d'un tel jardin exige de retracer la flore initiale du site afin de recréer l'habitat originel, explique Ken Druse dans son désormais classique *The Natural Habitat Garden* (1994). Le jardin de Philip Fry, Old-Field Garden, procède de cette approche écologique et historique du jardin naturel (voir le texte de Philip Fry, 1999).

Le jardinier-détective doit donc, en plus d'observer la nature autour de lui, fouiller guides de flore locaux, musées, cartes topographiques, arboretums, à la recherche d'information sur le site de son jardin (Druse, 1994). Il doit, précise Druse, éviter les agressives plantes naturalisées, telle la salicaire, qui envahissent les habitats des plantes indigènes. Comme chez Clément, le jardinier, selon Druse, peut intervenir en tondant ou brûlant la prairie à des moments choisis de façon à maintenir le paysage intact.



Ce type de jardin se veut arche de Noé, refuge non seulement pour l'homme mais aussi pour une biodiversité menacée. Ici les préoccupations d'économie d'eau et de pesticides sont accessoires par rapport à une vision beaucoup plus globale du jardin. Si pour paraphraser Jensen il est dans la perfection de l'art de faire disparaître l'art («It is the perfection of art to conceal art.» Cité dans Hobhouse, 1997), alors cette gestion écologique des friches, ce retour aux communautés originelles de plantes d'un site, constituent peut-être la frontière entre l'art des jardins et la nature. Une zone particulièrement riche et féconde comme l'est la rencontre de deux écosystèmes : la berge d'une rivière, l'orée d'une forêt.

### Bibliographie

- Agrios, George N. 1978. *Plant Pathology*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Academic Press, 703 p.
- Anderton, Stephen. 2000. «Talking Point», *Gardens Illustrated*, n° 50, avril 2000, p. 24.
- Bachand, Suzanne, architecte-paysagiste, communication personnelle, avril 2000.
- Boddy, Samantha. 2000a. «Breaking New Ground», *Gardens Illustrated*, n° 49, mars 2000, p. 20-21.
- Boddy, Samantha. 2000b. «Breaking New Ground», *Gardens Illustrated*, n° 50, avril 2000, p. 20-21.
- Brown, Mark. 1999. *Jardins des champs*, Collection «Les secrets des grands jardiniers», Paris, Les Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1999, 143 p.
- Buzzetti, Hélène. 2000. «Chrétien soutient avoir convaincu le clan Martin de se rallier», *Le Devoir*, 20 mars 2000, Montréal, pp. A1, A8.
- Clément, Gilles. 1997. *Les livres jardins*, Collection «Les secrets des grands jardiniers», Paris, Les Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1997, 143 p.
- Conan, Michel, *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 255 p.
- Dagenais, Danièle. 1999. «Rififi au pays des fougères», *Le Devoir*, 4 juin 1999, Montréal, p. B2.
- Dagenais, Danièle. 1997a. «L'état du jardin, chronique horticulture», *Le Devoir*, 14 juillet 1997, Montréal, p. B2.
- Dagenais, Danièle. 1997b. «Exotique flore du Nouveau Monde», *Le Devoir*, 9 mai 1997, Montréal, p. B2.
- Dagenais, Danièle. 1997c. *Côté jardin*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 416 p.
- Demard, Hubert, chargé de projet, Réseau Environnement, communication personnelle, 14 février 2000.
- Denver Water. 1996. *Xeriscape Plant Guide*, Denver Water, American Water Works Association, Fulcrum Publishing, 176 p.
- Desjardins, Yves, directeur, Centre de recherche en horticulture, Université Laval, communication personnelle, février 2000.
- De Turkheim, Cléopée. 1999. *Les jardins éphémères de l'art du jardin*, sous la direction d'Aude Zieseniss de Thuin, Genève, Minerva, 192 p.
- Devoyault, Jean-Pierre, propriétaire, Au jardin de Jean-Pierre, Sainte-Christine, Québec, communication personnelle, mars 2000.
- Druse, Ken. 1994. *The Natural Habitat Garden*, New York, Clarkson and Potter, 248 p.
- Eaton, Nicole et Hillary Weston. 1989. *In a Canadian Garden*, New York, Rizzoli Int., 176 p.
- Environmental News Service. 2000. *World Water Forum: Universal Water Security a Goal not a Right*, The Hague, Netherlands, March 22, 2000, Environmental News Service (<http://ens.lycos.com/ens/mar2000/2000L-03-22-01.html>).
- Environnement Canada. 2000. *The Pros and Cons of Pesticides; Lawn Herbicides; Using Dimeboate Safely; Using Malathion Safely; Pyrethrum House and Garden Aerosols; Using Diazinon Safely* (<http://www.ns.ec.gc.ca/epb/factsheets/pesticides/altern.html>).

- Fry, Philip. 1999. *Old-Field Garden and Wildflower Nursery* (<http://www3.sympatico.ca/oldfieldgarden>).
- Gagnon, Yves. 1995. «Un jardin aux mille feuilles et aux mille fleurs : une nouvelle approche de la convivialité au potager», *Quatre-temps*, n°19 (1), p. 36-39.
- Gagnon, Yves. 1993. *Le jardinage écologique*, Saint-Didace, Les Éditions colloïdales, 269 p.
- Harvard University. 2000. *Water Sensitive Ecological Planning and Design*, 9 p. (<http://www3.sympatico.ca/oldfieldgarden>).
- Hobhouse, Penelope. 1997. *Penelope Hobhouse's Natural Planting*, Londres, Pavilion Books, 192 p.
- Hucliez, Mariette. 1998. *Jardins et parcs contemporains France*, Paris, Telleri, 1998, 159 p.
- Institut européen des Itinéraires culturels, Thomas-Pénette, Michel et Claude Fauque. 1998. *Leçons de jardins à travers l'Europe*, Paris, Éditions alternatives, 157 p.
- Jarman, Derek. 1996. *Le dernier jardin*, Paris, Thames et Hudson, 144 p.
- Laporte, Antoine, chef des opérations, Division des eaux, Services urbains, Ville de Repentigny, communication personnelle, 27 mars 2000.
- Larkcom, Joy. 1999. Ingenious recipes, *The Garden*, n° 124 (9), p. 692-695.
- Ministère de l'Environnement (MENV). 2000. *Répertoire des principaux pesticides utilisés au Québec*, Québec, Les publications du Québec, Direction des politiques du secteur agricole, Ministère de l'Environnement, sous presse.
- Nitschke, Günter. 1999. *Le jardin japonais*, Köln, Taschen, 239 p.
- Périere, Anita. 1999. *Jardins du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 215 p.
- Robinson, William. 1883. *The English Flower Garden and Home Grounds of Hardy Trees and Flowers only*, 15<sup>e</sup> éd., Londres, John Murray, 1933, p. 720.
- Romer, Thérèse. 2000. *Des jardins à visiter, une maison historique à découvrir*, La Fondation Maison et Jardins Chénier-Sauvé, mars 2000, 8 p.
- Romer, Thérèse, jardinière, conceptrice et propriétaire des jardins de la Maison Chénier-Sauvé, communication personnelle, 23 mars 2000.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1761. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier, 1960, 829 p.
- Saudan, Michel et Sylvia Saudan-Skira. 1997. *De folie en folies*, Köln, Evergreen, Taschen, 239 p.
- Sigaar, Jacqueline (réalisatrice). 1997. *Le jardin est dans le jardinier*, France 3 Limousin-Poitou-Charente, Les Producteurs indépendants associés, Lilith Productions «Autour de la Terre», 28 min 50 s.
- Trottier, Daniel, architecte-paysagiste, ministère des Transports, Québec, communication personnelle, mars-avril 2000.
- Van de Kaa, Romke. 1996. «Perfect Chaos», *Gardens Illustrated*, n° 20, juillet 1996, p. 48-55.
- Ville de Repentigny-Division des eaux. 2000. *Station de purification. Rapport annuel 1998*, Ville de Repentigny.
- Wolschke-Bulmahn, Joachim. 1992. «The "Wild Garden" and the "Nature Garden"—Aspect of the garden ideology of William Robinson and Willy Lange», *Journal of Garden History*, n° 12 (3), p. 183-206.







# De l'art des jardins à l'aménagement paysager

BERTRAND DUMONT

Horticulteur de formation (Collège horticole de Lyon et École d'horticulture d'Igny, en France), Bertrand Dumont est rédacteur en chef de la revue *Fleurs, Plantes et Jardins*. Chroniqueur spécialiste à la radio (CKAC 730) pour l'émission hebdomadaire *Fleurs, Plantes et Jardins*, il a été récipiendaire du prix de l'Iris versicolore (remis aux communicateurs horticoles qui se sont distingués dans le développement de la pratique du jardinage au Québec). Il est l'auteur de très nombreux ouvrages en horticulture, dont : *Guide des végétaux d'ornement pour le Québec*, (Éditions Broquet, Tome I, 1987 et 1990, Tome II, 1989 et 1994, Tome III, 1992); ainsi que, aux Éditions versicolores : *Sélecteur de plantes* (Tomes I à VIII, 1994 et 1996). On lui doit encore : *Entretien son aménagement paysager au Québec*; *C'est le temps des bulbes*; *Guide pratique de votre aménagement paysager* (en collaboration); *Vivaces et annuelles*; *Guide d'achat* 1997, 1998, 1999, 2000. Bertrand Dumont possède en outre une des plus importantes banques de photographies horticoles (plantes, aménagements et gestes horticoles) au Canada.

Dans l'histoire de l'humanité, il a fallu attendre bien longtemps avant que l'*Homo sapiens* s'intéresse au jardin. C'est quand il est devenu sédentaire, et qu'il a commencé à s'organiser en société, que la culture d'un jardin, au sens large du terme, a pris, pour lui, tout son sens. Avant cela, point besoin de jardiner puisque la cueillette et la chasse lui suffisaient pour se nourrir.

Dans les premières civilisations, notamment chez les Perses, mais aussi chez les Égyptiens, les Chinois, les Grecs puis les Romains, l'art des jardins est plus ou moins développé. Dans tous les cas, le jardin est une oasis de paix et de tranquillité. Le plus souvent, c'est un espace clos, réservé à de riches propriétaires terriens. En fait, seuls quelques initiés ont alors accès aux jardins, qui sont créés par un nombre encore plus restreint de jardiniers. Comme les villes sont peu nombreuses, et les riches tout aussi peu nombreux, il est facile de codifier les règles de l'art des jardins.

Dans presque tous les cas, mais notamment en Perse et en Chine, les jardins sont alors une lecture de la nature. Les Chinois tentent de la recréer en miniature, alors que les Perses essaient de la domestiquer. Chaque civilisation y va de sa vision, influencée en cela par son environnement, mais aussi par l'organisation même de sa société. Les emprunts aux autres civilisations sont présents, mais peu importants, et ils prennent beaucoup de temps à cheminer et à être acceptés.

## LA GRANDE NOIRCEUR

Au Moyen Âge, période de grandes tourmentes, le jardin prend une autre dimension. Il devient principalement potager et médicinal. Enfermés dans leurs châteaux, les nobles doivent survivre et panser les plaies que les nombreuses guerres leur ont infligées. Le potager les nourrit et les plantes médicinales permettent de guérir les blessures. Utiles, les jardins sont alors confiés à ceux qui ont la connaissance, en l'occurrence les moines. C'est donc dans les châteaux, monastères et prieurés que se développent la science et l'art des jardins. À cette époque, les premières grandes migrations, et notamment les Croisades, permettent de «découvrir» de nouvelles plantes et de nouvelles idées. Déjà un certain métissage s'impose.

## L'ÂGE D'OR DE L'ART DES JARDINS

Arrive alors la Renaissance. Celle-ci prend son envol en Italie et influencera nombre de pays d'Europe. Pendant ce temps, en Chine, même si les jardins évoluent quelque peu, ils restent figés dans un art savamment codifié, le pays étant refermé sur lui-même.

Comme depuis toujours, mais encore plus durant cette période, l'art des jardins est le reflet de l'époque durant laquelle ils ont été créés. La Renaissance marque une évolution importante des mathématiques. Les jardins sont alors géométriques et ordonnés, bref mathématiques. Ils comprennent de nombreux éléments hydrauliques

complexes, applications directes de sciences ayant connu un essor fulgurant. Cependant, ces sciences, ces mathématiques, ne sont l'apanage que d'un très petit nombre d'initiés. Encore et toujours, seuls les riches, les nantis peuvent profiter de ces développements.

Sortis des murs des châteaux du Moyen Âge, les jardins sont alors élevés au rang d'art noble. Ils sont aussi, à cette époque, la quintessence d'un art réservé à une petite élite. Le château de Versailles, par ses jardins, est le plus bel exemple de ce fait. Le Nôtre, homme de talent et de génie, né dans une famille de jardiniers, sera formé aux écoles de la peinture et de l'architecture. Il travaillera en association avec les architectes, notamment Jules Hardouin-Mansart, et avec le peintre et décorateur Charles Lebrun. À Versailles, toutes les formes d'art sont présentes. C'est à cette époque que l'art des jardins connaît ses heures les plus glorieuses.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les jardins deviennent aussi, et surtout, signe de puissance. Louis XIV fera emprisonner Fouquet pour avoir (entre autres, mais pas seulement pour cela) créé le magnifique jardin de Vaux-le-Vicomte. Il ordonnera à André Le Nôtre de venir créer un jardin encore plus beau. Ce sera Versailles. Cependant, ces signes de puissance ne sont pas seulement un combat entre gens riches, mais aussi un rapport de force avec le peuple. Malgré son ouverture, Versailles est fermé au peuple. Côté cour, une grille et de hauts murs lui en condamnent l'accès. Côté jardin, une immense perspective permet au Roi Soleil de porter un regard sur son peuple sans que jamais celui-ci ne puisse l'atteindre.

En art des jardins, à cette époque, tout est simple. Une petite poignée de riches se fait créer des jardins somptueux par un nombre encore plus restreint de jardiniers. Il est alors facile de codifier cet art. Basé sur les mathématiques, il a ses règles, ses concepts, ses limites. Si l'on compte bien, seulement quelques centaines, voire quelques milliers de jardins à la française sont conçus à cette époque. Quoi de plus facile alors que de créer un art codifié?

## LES DÉBUTS DE LA DÉMOCRATISATION

L'arrivée des révolutions dans les différents pays d'Europe va quelque peu chambouler tout cela. Les monarques et leurs jardiniers perdent partiellement leurs pouvoirs. Les nobles riches n'ont plus la même influence. Toutefois, chaque bourgeois veut son jardin. Le XVIII<sup>e</sup> siècle étant celui de la biologie, les jardins cherchent à représenter la nature qu'on étudie alors avec passion. Bien que codifié, cet art des jardins est alors plus libre, puisque c'est la liberté que l'on recherche. Même si certains principes sont énoncés, la vision que chacun a de la nature peut s'exprimer plus librement. Des courants de pensée voient le jour et la multiplication des jardins alors créés permet un certain relâchement des règles strictes. Toutefois, l'art des jardins est encore réservé à une élite, même si celle-ci est de plus en plus importante.

Le XIX<sup>e</sup> siècle sera principalement influencé par les nouvelles possibilités de voyages et de découvertes; les jardins deviennent alors de véritables conservatoires de plantes. Les collectionneurs s'en donnent à cœur joie, allant même jusqu'à détruire certaines espèces (pensons aux orchidées) pour le simple plaisir de la possession. L'approvisionnement est encore limité et seuls quelques privilégiés peuvent en profiter. La plupart du temps, les styles de jardins, formels et informels, cohabitent, et on peut observer une plus grande souplesse dans l'application des règles. C'est la grande période de l'art paysager à l'anglaise, qui mêle les styles.

#### PENDANT CE TEMPS, EN AMÉRIQUE

En Amérique du Nord, à quelques différences près, l'histoire des jardins suit celle de l'Europe. À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les grandes familles font encore la pluie et le beau temps dans l'art des jardins. Toutefois, déjà, les droits de l'homme prennent une place de plus en plus importante. Les lois sociales voient le jour. La réduction du temps de travail, l'élimination du travail des enfants, les premiers congés payés sont les symboles d'une démocratisation de plus en plus importante. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle qu'on commence à créer les premiers jardins pour le peuple, les fameux parcs publics. De plus en plus de petits propriétaires jardinent. Les villes ou les grandes compagnies fournissent mêmes des jardinets pour que les locataires cultivent leurs légumes et quelques fleurs. Le processus de démocratisation suit son cours.

#### LA GRANDE RÉVOLUTION

Une des plus grandes révolutions que l'art des jardins ait connues s'est faite ici, en Amérique du Nord. Cela peu s'expliquer par le fait que la tradition horticole est peu ancrée chez des gens qui sont avant tout des pionniers. Peu structuré, peu développé et influencé par le fait que, dans ce Nouveau Monde, chacun recherche la liberté, l'art des jardins n'obéira pas à des règles strictes. Pas étonnant donc qu'au lendemain de la Deuxième Guerre, les Américains créent les premiers *Garden Center*. Ils vont aussi développer une nouvelle technique : la culture en contenants. À partir de ce moment, les plantes deviennent facilement accessibles. Cultivées en grand, leur prix est à la baisse et nombre de personnes peuvent les acheter. L'art des jardins devient aménagement paysager en Amérique du Nord et jardinage en Europe. C'est à partir de ce moment que l'on peut véritablement parler d'une démocratisation de l'art des jardins, même si cette démocratisation s'était amorcée après les révolutions européennes. Puis, les *baby-boomers* étant nombreux, leur poids politique et social se fait sentir. Il faut des écoles, des maisons, des biens pour nourrir, loger, vêtir, etc., tous ces jeunes de l'après-guerre. Ces besoins alimentent une croissance économique sans précédent qui permet à bien des gens de s'enrichir au point de devenir propriétaires. La conjonction d'une accessibilité plus grande aux produits horticoles et à la propriété a un impact considérable sur



l'aménagement paysager. L'art des jardins, réservé à une élite, devient horticulture, jardinage, aménagement paysager, accessibles à un grand nombre.

#### UN VÉRITABLE RAZ DE MARÉE

Avec l'éclatement de la notion d'art des jardins, il n'y a plus une élite jardinant, il y a maintenant des millions de jardiniers. Il n'y a donc plus un style, mais des styles. L'art des jardins n'est plus un art, mais un livre de recettes à appliquer. C'est alors que chaque jardinier choisit la sienne et y apporte les variations qu'il désire. Plus personne, si ce n'est peut-être certains médias, ne dicte rien. Il n'y a plus de bons ou de mauvais styles. Il n'y a plus de règles. Le jardin est maintenant un espace de liberté. Peut-être même le dernier refuge contre une société qui va souvent trop vite, où les changements sont trop fréquents et où les points de repère sont difficiles à trouver. Le jardin, avec son cycle des saisons, avec sa pérennité, avec sa lente évolution, devient un monde à part, un havre de paix et de tranquillité. Retour à la case départ, le pouvoir en moins.

#### DES JARDINS SOUS INFLUENCE

Peu codifiés, moins structurés, les jardins d'aujourd'hui n'en subissent pas moins des influences. Comme depuis toujours, ils sont le reflet de la société où ils sont créés. Aujourd'hui, la mondialisation des communications fait éclater les frontières. Avec l'avènement des mass-médias et d'Internet, les échanges deviennent faciles, rapides et libres. Actuellement, n'importe quel jardinier branché peut visiter, en quelques minutes, un jardin à l'autre bout de la planète. Il peut alors subir des influences qui se refléteront dans son propre jardin.

De plus, avec le courrier électronique, il est maintenant facile de commander des semences n'importe où dans le monde. De plus en plus de nouvelles plantes font donc leur apparition sur le marché. L'arrivée de nombreuses espèces annuelles ou plantes tendres (non rustiques) modifie profondément la relation du jardinier avec le jardinage. Inexorable et prévisible, le vieillissement de la population a des conséquences directes sur le jardinage. Même si les *baby-boomers* se passionnent pour le jardinage, ils le font différemment. Comme ils aiment beaucoup voyager, ils subissent, plus que jamais, les influences des autres cultures. De plus, voyages et jardinage ne faisant pas toujours bon ménage, ils cherchent tout ce qui est possible pour minimiser l'entretien du jardin.

Quant à la nouvelle génération de jardiniers, très soucieuse de l'environnement, elle est à la recherche de jardins davantage écologiques. Un jardin où l'on utilise moins de pesticides et des plantes adaptées à l'environnement sont au cœur de leurs préoccupations.

Finalement, un nombre sans cesse grandissant d'immigrants s'installant au pays, un brassage culturel sans précédent a lieu : avec les années, son influence se fait de plus en plus sentir sur les styles des jardins, les variétés de végétaux et le choix des produits qui sont utilisés. La libéralisation du commerce facilite l'implantation de ces pratiques.

De vieilles traditions étrangères, comme le Feng-Shui, par exemple, sont partiellement intégrées dans la conception des jardins.

#### UNE VISION D'AVENIR

Influencé de toutes parts, le jardinage de demain sera tellement éclaté, tellement bouleversé par diverses cultures qu'il sera difficile de décrire un style avec ses définitions et ses caractéristiques. Toutefois, il est possible de voir émerger quatre axes potentiels de développement.

#### LES JARDINS, OASIS DE PAIX

Constamment agressés par une société de communications de plus en plus omniprésente, les jardiniers utiliseront leurs jardins pour se ressourcer. Ils aimeront s'y retrouver seuls, ou en groupes restreints, loin du tintamarre technologique. Ils y rechercheront des relations humaines vraies plutôt que virtuelles. Durant la belle saison, le jardin deviendra donc une oasis de paix et un espace de rencontre familiale.

#### LES JARDINS DE CRÉATION

Comme les aménagements paysagers de demain seront parfois éclatés et peu codifiés, certains jardiniers rechercheront des jardins de création, conçus par une élite. Seule la réputation de ces créateurs comptera aux yeux des propriétaires. Les jardins devront être signés.

#### LES JARDINS PERSONNALISÉS

De plus en plus, le concept de «pièces extérieures» aménagées au jardin prendra de l'importance. Chaque membre du noyau familial personnalisera son jardin comme il le fait pour sa pièce dans la maison. Chaque espace jardin aura sa, voire ses fonctions. Un jardin devra comporter une salle à manger, une cuisine, une chambre à coucher, un salon, un espace familial, etc. De plus, la fonction pourra être modifiée rapidement. Les jardins seront intéressants de jour comme de nuit.

#### LES JARDINS À LA CARTE

Comme tous les styles seront accessibles, les gens pourront donc examiner un éventail de styles. Ils sélectionneront celui qui colle le plus à leurs intérêts, celui qui les fait rêver. Un choix considérable de plantes et d'éléments décoratifs viendra augmenter, voire compliquer, la sélection des jardiniers en quête d'exotisme.

## QUELQUES PISTES

À partir de ces grandes tendances, Daniel Lefebvre et Michel Rousseau, qui sont architectes paysagistes, Julie Boudreau qui est horticultrice et journaliste horticole, et l'auteur ont conçu quatre jardins pour demain.

### LE JARDIN DES TECHNOLOGIES

C'est le jardin du travailleur autonome ou du féru d'informatique. Branché sur le monde extérieur, c'est une véritable station de travail installée dans un espace agréable et coloré. Le jardin est divisé en cinq portions principales, chacune représentant un continent. Le travailleur est en constante communication avec l'ensemble de la planète.

### LE JARDIN DE LA QUIÉTUDE

Ah! Dormir à la belle étoile. Ici, le jardin devient chambre à coucher. Un lit domine l'espace, des volets, des toiles, des panneaux sont aménagés pour offrir le niveau d'intimité désiré. Le murmure d'une cascade accompagne les doux ébats des amoureux et assure, au besoin, un peu plus de cette intimité.

### LE JARDIN DE NUIT

C'est un jardin fantastique qui se joue de la réalité et offre des sensations nouvelles. Pour le réaliser, on se sert d'effets normalement réservés au théâtre : des matériaux nouveaux, des sculptures, des éclairages... C'est un jardin où tout est temporaire, les décors et les effets lumineux variant d'une nuit à l'autre, d'une minute à l'autre.

### LE JARDIN DU 5 À 7

C'est avant tout un jardin de rencontres. Le jour et en début de soirée, c'est le jardin des affaires, où l'on reçoit clients et contacts pour les épater. Le soir, c'est un jardin branché, où la musique techno est reine. C'est le jardin des divertissements entre amis ou en famille.

### LA REVANCHE D'UN ART MINEUR

Jamais comme à l'aube de ce XXI<sup>e</sup> siècle, l'art des jardins n'aura été pratiqué par un aussi grand nombre de personnes. Dans bien des cas, cet art est devenu thérapie, contrebalançant le mal de notre époque, la vitesse, pour ne pas dire la précipitation. En deux siècles, d'expression de la puissance des dominants, l'art des jardins sera devenu contre-pouvoir. Une belle revanche pour un art souvent considéré comme mineur.





# *The Old-Field Garden, an Example of Habitat Gardening*

PHILIP FRY

Après avoir été professeur d'histoire de l'art au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, Philip Fry se consacre maintenant à temps plein au jardinage. Depuis 1984, il développe la pratique et la théorie du nouveau jardin paysager sur sa terre en Ontario, Old-Field Garden, qui possède maintenant un site Web ([www3.sympatico.ca/oldfieldgarden](http://www3.sympatico.ca/oldfieldgarden)). Ce jardin répond à un projet continu de restauration du paysage, sur 15 acres divisés en cinq micro-habitats distincts. Philip Fry a aussi créé des jardins urbains : *Columbine Red/Auge bleue* (exposition *Jardins*, Cour des Arts, Ottawa, 1989) et *Airelles pour la septième fable*, conçu comme environnement pour une œuvre de l'artiste Trevor Gould. Préoccupé par les liens que le nouveau jardin paysager entretient avec l'art contemporain, Philip Fry a écrit plusieurs textes expliquant sa démarche de jardinier historien de l'art, dont : «Trois jardins et la condition écologique» (*Vie des Arts*, vol. XXXV, n° 141, déc.1990), «Chronicle of a New Landscape Garden», (*Parachute*, n° 44, aut. 1986) et *Bruce Parsons. «United Technologies and Gardens»* (Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1987).

By way of introducing my presentation—which will mostly be slides of the Old-Field Garden—I would like to make one or two remarks that I think are important. If, now as we're getting out of the Twentieth Century, we look backwards at its history of art making, we can notice that sometime around 1965 to 1970, a kind of split takes place in the way artists conceived their work. I think the split can be very easily typified by saying this: in theatre you can kill someone if you want, and there is nothing wrong with it, because the act is simply *represented*. But outside the theatre, out there in the real world where things are alive, it is just not possible to go around killing things because that is an *intervention* that involves the rights of other beings. There is an important difference, then, between arts of representation, which have as their strong point the ability to explore experience by making works of imagination and reason that have little direct effect on the rights of others, and arts of intervention, which have an impact, sometimes serious, on the welfare of other beings. There is an *ethical* difference between the two forms of art making. That's the difference which began to emerge around 1965 to 1970, following the work of some artists from earlier on (Gabo, Moholy-Nagy, Bayer, the white paintings of Rauschenberg). When artists started working with the landscape—Land Art, Reclamation Art, whatever words you use to describe it—one branch of art stopped being limited to representation and started to be interventions in the physical world. From that period on, there developed two main-streams in art: the traditional and necessary arts of representation and new arts of intervention.

Having made that distinction, I would like to say that I believe that working in gardens is an art of intervention. What you do in a garden makes a difference to material and living things, an ethical difference. As an art of intervention, gardening is involved not only with what does and does not work, but also with what is good and bad. What you commit yourself to and what you don't commit yourself to in a garden is an ethical issue... I am now going to take a position. For me, working as an artist gardener, I must be attentive to the major difficulties currently being faced by our culture and by the world. And I can single out one such problem that concerns gardening directly: the increasingly rapid rate of world-wide species extinction. Loss of biodiversity is one of the major crises of our particular period of history and I believe that gardening has the tools to do something about it. I am not here to make a lecture on biodiversity; there are excellent sources of information on the subject, among them being Edward O. Wilson's book, called *The Diversity of Life*. What I do want to say is that some gardeners have begun to respond by developing *habitat gardens* that not only can, but have begun doing something about species extinction by promoting biodiversity on local and regional levels. What habitat gardeners are doing is certainly just a small contribution towards a solution, but once it raises questions about

current techniques of agriculture, techniques of distribution of food and that sort of thing, if it is understood, then it will begin to have extremely important consequences beyond what it does for biodiversity within the habitat gardens themselves.

There. I hope that little preface helps to clarify the central thrust of habitat gardening. What I would like to do for the rest of this presentation is show you a fifteen-acre piece of land that I've been working with since 1984, which I call the Old-Field Garden (fig. 21). Beginning with a landscape that was completely destroyed by misuse of the land, or better, a misunderstanding of the land and its natural history. Nobody is to blame. When settlers came from Europe, did what they could do to make a living, it was tough going. The Garden is in Eastern Ontario, about two hours from the centre of Montréal (you take the 401 towards Toronto and you turn north towards Ottawa at the intersection with 416, and the Garden is about half-way up to Ottawa).

My first slide is a rough map of the Garden, a bit difficult to see, but it is just to give you an idea of how the site is shaped—fairly stretched out long and relatively thin in proportion. The top area has a cover of Eastern White Cedar. In the central area, on one side, there is a big section which is wet for part of the year, which we call the swamp, and then down below, there are open areas, which were the first objects of our concern. The composition of the soils is due to the region's geological background and the history of colonization and settlement. The underlying bedrock is limestone of Ordovician origin. It is a grey sedimentary stone filled with fossils of gastropods—early snails—about 450,000,000 years old. Before the most recent period of glaciation, it is estimated that there was a thick layer of soil covering the bedrock. That was all scooped up and pushed away by the glaciation, which finished about 10,000 years ago. Following the melting of the glaciers, during which stone particles of various sizes were released from the ice—including the surprising boulders called “glacial erratics” that keep popping up in fields due to the action of freezing and thawing—there was a lake that covered the area from Ottawa down to the St. Lawrence and almost over to Montréal. That lake was called Lake Champlain. Ten thousand years ago it was approximately sixty feet deep. What happened as the lake retreated was that it created layers of clay and sand, as waves shifted and sorted out the particles left by the glaciers. What we run into mainly now are hardpan, a mixture of clay and small stones (if any of you have gardens with hardpan you know what a problem it is—if it's dry, you can't get water into it, and if it's wet, it's as slippery as oil), and blow-sand, frequently sifted into dunes lying over the hardpan. It is an extremely fine sand, like dust or powder. Up to the beginning of the nineteenth century, this whole territory was covered by a mixed forest of deciduous trees and conifers that stabilized the soils. But the trees were all cut down for forest products and to clear the land for agriculture during the nineteenth century. By the 1880s and 1890s the present distribution of

the land into concessions and lots for farms was for the most part completed. Then, with no tree cover except in relatively small areas reserved for woodlots, the blow-sand was picked up by the wind and it started, as local people say, to walk. And it created dunes that simply rolled over the open areas, sometimes piling up as high as the second stories of barns. This happened up until the 1940s. The lack of tree cover had created semi-desert conditions. The situation is slowly being reversed as new plant cover takes root and as people change their land use. A lot of people have simply given up farming here. Aerial photographs of the region give us the chance to trace the natural regeneration of the territory (the Canadian government photographs everything every five years, and you can find all kinds of stuff in the files. The photos are getting more and more exact, sharper, and now you can get the new satellite images). Anyway, the 1920s and 1930s photos are clear enough to give a good idea of the tree coverage that there was, and how the sand dunes had spread over certain areas. That gives an idea of what was left when farmers decided to move west or at least move somewhere else.

The task I set myself was to use a chunk of this really awful land, really bad and misused, so I would feel free enough to experiment and try different techniques to restore the basic components of the landscape—the drainage, the types of soils, the major regional plants, trees and the undercover, and finally to encourage the arrival of small mammals, insects of all sorts, and finally a viable place for human beings. This kind of development is not envisioned as a return to a previous state of the land. What we want to do is restore the *bealth* of the landscape. Thanks partly to old folks who grew up in the region, and to the aerial photos I mentioned, we still have the capability to find old woodlots that have never been clear-cut; they give us a fairly good idea of the natural combination, the healthy, interactive organization of plant life that creates what is called a habitat. What I do is habitat gardening.

Just a word on the idea of a *habitat*. Habitat is a locality in which plants, animals, insects, soils and climatic conditions all work together to create a system. That system is in some ways, and only some ways, like language. You all know the difference between how words are used in French and how words are used in English. I'll take an example I really got a kick out of when I first found out about it. It has to do with the animal that, in English, we call a *cow*. In French that same animal is called *vache*. But then you realize that while only one kind of animal is designated by the word, the way the word works in each language is different. In French, it has particularly rich differences according to how it's combined with other words, because, you see, some things can be *vaches*, which is not at all, not at all, a good thing. And something can be *vachement drôle*, which means *cowly funny* in English, which doesn't really work, or it could go the other way around and be *drôlement vache*, which means something is particularly nasty, but again doesn't work in English. The idea is that language has to do



with little bits and pieces of sound and the way they fit together in various combinations in a system. Each system gives its parts their meaning, and each part has its role to play in the construction of the system. That is what habitat gardening is about, the development of a living system in a particular site or territory.

Now let's look at some slides. I'll have to go quickly, but I would like you to have a general idea of what the garden is like. Then, with the time available, I'll try to talk more specifically about certain plants. (I've been promised I'll be kicked under the table if I go overtime, so I will just stop if time runs out.) So first of all, the quick visit.

(Slide of the Swamp) This is the marvellous kind of chaos that arrives after human beings have destroyed drainage, and plant life starts moving back in. This is the edge of the dark forest where there is a series of temporary ponds and swamps. It is the home of the biggest mosquito farm in North America.

(Slide of the Pond) Down below, to improve drainage and have some open water, we created a pond. We'll come back to the pond afterwards.

(Slide of the Lower Deciduous Wood) Over to the east, in an area that was similar in drainage to the pond, we have been working on development of a small deciduous wood. We'll show more pictures of that after as well.

(Slide of Sand Dune) A little higher, sand dunes that are partially covered now, their movement stabilized by the growth of trees and bushes (and lots of raspberries). The sand is so soft that where there are no living plants, you can stick your hand right in. And when you pull it out, you can sometimes find little gastropod shells.

(Slide of Pine Barrens) On the sand dunes now, this is the development of a pine wood, including the Pink Spirea.

And here we are looking out of the Green Wood towards the Prairie.

And the path through the prairie. The prairie has approximately 16 to 18 inches of blow-sand soil, and this is slowly being developed into a prairie-type landscape. On the blow-sand there is a particularly fragile ecology, which is made up of various mosses and lichens, including a wonderful little lichen with a red sporing body, called "English Soldiers," and a lichen called "Reindeer Moss." The difference between French and English names for plants is extremely interesting because there is a whole cultural history embodied in the way various plants have been named. (French names frequently have a religious resonance or stay close to the Latin botanical name; English names are frequently functional or descriptive-metaphorical.)

Here is the front meadow at the beginning of the fall.

Now, let's talk about some plants, what we do with them, and what their importance is to the habitat as a whole. I'm going to show two slides. This is the Showy Lady's Slipper (*Cypripedium reginae*)... And this is the Tall Yellow Lady's Slipper (*Cypripedium pubescens*) (fig. 22). Both of these grow in slightly different habitats towards the edge of the pond. Now, if they are important to us, it is not simply that they are of extreme beauty, but also because they are of an extreme fragility. They both belong to the Orchid family. The Orchid family has no endosperm on its seeds. The embryo is encased by a kind of shell in which there is a minute hole. The embryo needs to be fed sugars by fine underground filaments of mushrooms. If the filaments are absent, the embryo does not grow. So Lady's Slippers cannot reproduce sexually in the absence of this symbiotic relationship or *mycorrhiza*. You can give them good treatment, then divide them when they get several shoots. But what you have then are clones that are genetically exactly the same. This might be good for gardening when you know there is no future for the plant other than to look nice, but if you want to conserve the genetic pool of a plant, then sexual reproduction is necessary to sustain diversity in the genetic pool inside a given population of plants. And you can't do that if you don't have soil that promotes mycorrhiza. So the challenge to the gardener is to create a pond, shores, and soils in which mycorrhiza will flourish. Then your Lady's Slippers will start doing their thing. I am happy to announce that the Showy Lady's Slipper is spreading around the pond—after fifteen years! It has started to spread in the last or two or three years. This is really exciting. It means that something is going on that's okay. My point is that a plant is not simply something to look at, or to “compose with” as part of a design or a painting in space; it is a participant in and a witness to the health of the ecosystem that exists at that particular spot. That is what habitat gardening is about.

Another plant example is *Iris versicolor* (fig. 23), which is called Blue Flag in English, and I think *versicolore* in French. We have about five natural colour variants. These appear naturally in large populations of plants. They are slight genetic variations. What we have done is bring together these colour-wide variations, which might include less visible variations as well, but our key is the colour difference. Our specimens go from a very pale lilac to a deep blue-purple and even include a red-purple. We do not deliberately cross these plants in order to have cultivars; what we do is put them out in the wild, and allow the bees to do their thing. Because what we want to do is keep as “wide and wild” a genetic pool of this plant as possible. The pheno type, what you see as colour difference, is a witness to the gene pool, all of the functions which are internal to the structure of the plant and its location. As more and more wetlands are being drained, killing wetland plants, our population of *Iris versicolor* is a response that contributes to the ongoing biodiversity of the region. As we see it, our task as gardeners is to try to preserve and to develop the genetic pools of regional plants as

much as possible. But we must keep the pool large, without giving it a selective direction. This is the exact contrary of selective breeding and hybridization.

Here is an example of the red-purple Blue Flag. This connects a bit with yesterday's talk by Philippe Nys which ended with questions about aesthetics and beauty. I'd like to say this. If you work as a gardener on the conditions of a site, making sure the soils are good, making sure that the plants are in the right kind of relationship with each other, you don't have to worry about deciding if it is going to be beautiful or not. Because, if things are healthy, beauty *happens*. It just happens. Our task as gardeners, in habitat gardening, is to set up the system and let it talk back. This involves a characteristic proper, I believe, to good modern art, and that is a kind of decentring of the self in relation to the object one is working with, a way of saying to the plants, we are going to do our best so you can be as healthy as possible, but then, carry on and do your thing. From that moment, there is a kind of loss of control even though sustaining interventions are usually necessary. But it is once that directive control is lost that the intense beauty happens. I tried to tell someone in a conversation we were having last night, that "my" garden is not beautiful. Visitors are sometimes quite disturbed because they are not seeing lines of roses and roses, beautiful flowers all out in bloom. I think it is because in the arts of representation, like painting and photography, for example, the object is constructed or chosen to make its structure or organization appear as beautiful. But in a habitat garden, you have to be ready to learn what things are and to wait for beauty to happen. And there is something about the passing moment and the fragility of that particular kind of living beauty that I think is worth all of the Victorian pictorial beauty you can imagine.

I can keep on the bla-bla with these slides, as we get near the time limit, but you can stop me when necessary, okay?

(Slide of *Iris pseudacorus*) This is another example of how to sort problems with plants in regard to their habitat. This plant's origin is not Canada, it's the South of France. Much like human immigrants, it managed to get here one way or another sometime at least in the nineteenth century. It has survived marvellously and managed to get into little niches around ponds and river banks. I welcome it just like I welcome most of the people in this audience—almost everybody here, with the exception of native peoples, is just like that plant. We are foreigners. There is a socio-political implication in some plants. The beings that make up the world do move and change, and when they want to set up home somewhere, the important thing is how they do it. If they go about it unaggressively, gently and beautifully, giving the whole system time to adapt, then why not? I have no purist idea about some kind of moment in history in which the proper system existed; change, movement, transformations, are part of life. But things take time, and careful readjustments. What we do as this is

happening (oh-oh! I've got five minutes left), what we do as this happens, is try to understand what is happening and to promote what seems best as well as we can. We make mistakes. So do politicians and social workers. But it doesn't mean we shouldn't keep trying.

This is a colour variant of *Iris pseudacorus* sudacusores, which, by the way, was also called "Fleur de Louis" (it is said that King Louis, caught in a bad situation during a war, used the presence of this Iris to trace a path across a swamp and thus save the day), which transformed in usage to "Fleur de Lys," which, with the appropriate change of colour, is what you now find on emblems of Québec.

Here is a plant that is close to regional extinction in the wild, the Cardinal Flower. This is a case of extinction through direct human intervention: people go down streams with bulldozers in order to "improve drainage" and as they do so, they create conditions for floods as they destroy all the plant life along the streams. This has been happening all over the countryside, and it is a disaster for water quality. I know, it's done for ostensibly good reasons, but in the long run, it is an ecological disaster. So the cardinal flower is another candidate for good care at the Garden.

(Slide of *Asclepias incarnata*) The pink flower on the edge of the pond there is Swamp Milkweed, a close relative of Common Milkweed, the host plant said to be absolutely necessary for the survival of the Monarch Butterfly. Having seen Monarchs very interested in Swamp Milkweed, I am not so certain that under stress, Monarch Butterflies will not change their menu a bit, moving to Swamp Milkweed if necessary. If so, the situation this sets the stage for is the beginning of differentiation in species, because a shift in food source could carry along with it variations that would lead to speciation after enough generations.

All I can do now is give you a quick look at some of these pictures.

(Slides of the Pond) I just want to remind you that the pond that you are looking at was constructed as a response to a specific problem of this landscape, the destruction of the natural drainage channels. It wasn't an arbitrary decision, made just because we thought we needed a pond. We built it because it helps to resolve a problem in the way road building and farming had destroyed drainage. So what we did was to use the situation deliberately, to build a locally relevant habitat. Here are images from about ten years after the construction, this spot about ten years later, nice little rustic bridge and all that stuff right? And now we go back to the excavation itself, and planting the berm.

We made a big mistake that first year as we worked on the berm. We actually bought topsoil and had it brought in to cover the berm because it was basically hardpan. As we were spreading soil, all of a sudden the student I had working with me had a moment of hesitation, and we looked at each other and said: This is stupid! What we

are doing is simply stealing top soil from somewhere else to use it here; we are not improving anything, we are just making another situation worse to make ours better. So what we have done to get soil from that point on, is start with what we dig up from making pathways. We dig the paths about 40 inches wide and 8 to 12 inches deep, and once we have reconstituted with suitable composts—horse manure, well rotted, is great stuff—we use it where necessary. We also use rotten wood—I'm known as the crazy professor, because I go along roads with my wheelbarrow picking up rotten logs and stuff like that. Rotten wood is terrific material for the soil and most people just dump it. Anyway, we use it with the pathway soil, to enrich the Garden. The vacant space left from digging is filled with the most neutral material we can imagine, crushed limestone. So designing and digging paths is the first step to rebuilding the landscape. I am going to stop now and show you the rest of the pictures.

The lower wood in springtime (fig. 24).

Ten thousand plants have been introduced here.

A local ecologist asked us to be more exacting, because we were planting without mapping, so the next session of planting, every five feet was squared off, and every plant that we have put in it has been mapped.

It's a long, but quite exciting job.

The soundtrack is not the one you heard earlier, the soundtrack is bzzzzzz. Mosquitoes, right?

We are particularly happy that the mapping was done because we lost 80% of the forest cover during the ice storm two years ago in this area. There has been a terrific change in the vegetation. We are now going to be able to go back and trace what has happened as the canopy is restored.

Stick planting. In which we use structures of sticks on very very poor soil. As the sticks rot they enrich the soil, but they also protect the plants as the rotting is taking place, so lots of the branches broken in the ice storm have a positive use.

This is the *Petit prêcheur*, Jack-in-the-Pulpit, a dark variety, and this is what the stick planting starts to look like as things leaf out. You can't see the structure of the stick planting at once: everything is covered by greenery.

Hepatica is a wonderful genetic mystery because of its colour shifts. Nobody quite knows what is going on with the colours and it allows continuous surprise every spring, when you find out that something that you thought was going to be blue is in fact pink. Little, nice surprises.

Here we are using the destruction of the ice storm to recreate diversified spaces, redesigning completely the understorey using wood that will be set to rot.

The use of the local history and local stone for around the house. Here we see gastropods in the stone, 450,000,000 years old; you walk right over them and try to measure time as you come to the house. It is really nice to be somewhere that's clearly got a little time behind it.

This is the Turk's Cap Lily, a close cousin of the Canada Lily. Its natural range is from at least a hundred miles to the south of us. Because we are concerned with climate change, watching this plant flower and set seed acts as a monitor of what is going on. I am going overtime, I am sorry, people. A goodbye picture, and there we are!









# *The Garden, Nostalgia and Power*

CATHERINE GROUT

Historienne de l'art, Catherine Grout est maître de conférence en esthétique. Elle est membre fondateur du groupe de recherche franco-japonais sur le paysage dans l'espace urbain à l'Université de Tokyo (1996) et commissaire de la Biennale internationale d'Enghien-les-Bains (Île de France) depuis 1994. Elle est l'auteur de textes sur l'art contemporain en relation avec les jardins et les paysages, dont : «Mémoire et actualisation. Au sujet de quelques œuvres d'art contemporain liées au jardin», dans *Le jardin, art et lieu de mémoire* (1995); «Quels paysages dans l'art contemporain?», dans *Le paysage et ses grilles. Colloque de Cerisy* (1996); «Absolute Landscape», dans *Absolute Landscape, between Illusion and Reality* (1997); «Site, des œuvres en situation extérieure», dans *Art et nature* (1998); et, à paraître : «The Purpose and Form of the Garden in the Work of Fortuyn/O'Brien», dans *Flora und die schönen Künste*. Catherine Grout a publié plusieurs livres, dont *La peinture vénitienne* (1989). Ses deux prochains livres à paraître sont : *Pour une réalité publique de l'art* (Éd. l'Harmattan) et *Conceptions paysagistes contemporaines*, dont la publication est prévue en japonais au printemps 2001 (Éd. Kajima).

If, as the program of this symposium proposes, the garden is the paradigm, or a paradigm, of the twenty-first century, it is because, as we have heard over the last few days, it raises genetic, ecological, ethical and economic issues as well as questions of the definition of the self and the other (the other just as much as others, others who are not me and without whom I cannot exist). Of course, it also brings in political questions (in the sense of the Greek word *polis*<sup>1</sup>). These questions too call for a profound reconsideration of the dualities and dialectics that are the operative systems of Western thought and are expressed, for example, in the pairings nature-culture, subject-object and self-world.

My approach is founded in the first instance on the experience of a number of works, and then on their interpretation from a twofold perspective, landscape and meaning (i.e., phenomenology, working from the texts of Maurice Merleau-Ponty, Marc Richir and Erwin Strauss) and politics, going back to the writings of Hannah Arendt which, as Etienne Tassin observes, offer “a phenomenology of action”<sup>2</sup> issuing from a desire to analyse totalitarian systems, the alienation of the world and consumer society. The garden is not safe from these three dangers, which have far from vanished at this beginning of a new century. It is with these references, and with the evocation of a few experiences, that my thoughts here are intended as a critique of nostalgia and power in relation to the garden. My hypothesis in this respect is as follows: the garden is a place that could renew political experience as a beginning, in itself constituting a pre-political moment, providing that it is free of anachronistic representations and the struggle for power.

To begin with, I would like to indicate my understanding of the meaning of the garden. First of all, as we well know, it is a symbolic space of representation which functions on several levels—as a representation of paradise, childhood and nature, and as a representation of landscape. It is also a space of representation for the people who occupy it, as a stage and all-enveloping space. In addition, the garden is a common metaphor for education (cultivating and teaching) and (a capacity for) tending something. The garden is also associated with architecture, although always distinct from the latter because its dependency on the natural cycle institutes a decisive difference as regards the modes of realization and the mentality in which it originates. According to Arendt, the gardener is an *animal laborans* and not *homo faber*.<sup>3</sup> Finally, the experience of a garden is that of a moment when space and time are inseparable. This means that it belongs more to the realm of the sensible. As the moment of an experience where I experience myself *with* the world, it is not only the object of contemplation (the contemplation of a subject with regard to a representation). “In feeling,” wrote Erwin Strauss, “we experience the world and ourselves in relation to it”—to which, following Maurice Merleau-Ponty, we might add that “it is in the world that we encounter each other.”<sup>4</sup> Having established this, a series of interconnected questions arises: if the garden

is indeed one of the key expressions of our relation to the world, what, today, is its symbolic content? What meaning(s) do we attribute to the world? Is this world the common instituted, constructed world, the world of men, the world that is the totality of what appears, without any hierarchy? What are the cerebral constructions that predetermine the garden and predestine our experience of it? What is the current significance of the garden in relation to our journeying, to the more or less initiatory progress that is as much the mental structuring of a symbolic itinerary as a corporeal experience? What is (are) the role(s) of the garden?

### THE BODY ON STAGE

The first work referenced here is a square designed by the Dutch agency West 8: the Schouwburgplein, or Theatre Square, in Rotterdam (fig. 25). It is based on a radical approach to the people who might cross it or meet on it. This is how it was presented by the agency:

The objective of the design is to intensify the square's use. It interprets Schouwburgplein as the city's stage with the skyline as both its decor and its physical limits. The design retains the void and activates only the ground plane by raising it 35 centimetres above street level. The layout of the square is based on the sunlighting and the expected use contingent on it at different hours of the day... An additional attraction is the quartet of hydraulic lighting masts 35 metres tall whose configuration changes every hour. Members of the public can change the position of the lights themselves by inserting a coin. In summer, there is a water feature for children comprising a stream, a geyser and hidden sprays all embedded in a strip of granite. Thus the square changes at the hands of its users from hour to hour, day and night, summer and winter.<sup>5</sup>

I will emphasize three characteristics of this experience: because it is raised, the square is in the first place a stage; and, when one is on this stage, one is not encouraged to play an already written and codified role; and finally, the experience of the space does not seem to be determined by laws of perspective that would induce the positions of the respective gazes, i.e. with views and a distanced position (that of a subject objectifying what it is gazing at).

The square distinguishes itself from the pedestrian commercial streets around it and does not seem bound by the same rules and conventions. It is conceived as a stage. But it does not seem to be the site of a representation (a fiction) with an illusionist decor as a backdrop; rather, it seems to be a place that itself confers an actorly dimension.<sup>6</sup> This allows me to free myself from predetermined systems (of behaviour, movement,

etc.), whereas the stage makes me assume a role that is always new, whose symbolic, phenomenological or comical significance I am free to adopt or reject. This role is the risk of appearing in public. Alone and with others, I share a moment that cannot be constructed within the logic of a language. We do not need to talk to one another, to communicate, in order to experience this co-presence within ourselves. We are together in the world.

Here, there can be no escaping appearance on a common stage; there can be no zones of invisibility, the exposure of the self occurs on a shared stage. The brutality of the empty space, the surfacing of the ground which repeats and intensifies the natural or artificial light, all contribute to this, as do their acoustic qualities and elevation. Mentally, symbolically and physically, each person is in position. I can therefore imagine that the encounter with the other will not be foiled by a strategy of avoidance. But this does not mean that the other will be welcomed. The experience of the square underscores differences; it does not attenuate them.

Adriaan Geuze, a landscape architect and director of the West 8 agency, may be pursuing a long-established postulate of architects and theoreticians whereby it is possible to change men by organizing the space they inhabit. While his statements do not insist over much on a public role for his square, what he provides with his stage is a space for the freedom and experience of a being-together. He often points out that one cannot treat people like idiots, that city dwellers are not irresponsible types that you have to box in and overprotect. What he has built for them is a ludic and yet difficult place, a place, the experience of a beginning, which he sometimes calls a “garden”.

With the Wilhelmina Park in Amsterdam, I find myself in another space of a *mise en scène* that, along with my own, implies other presences. All the gazes, those of the people living in the buildings overlooking the place, those of the people present in the garden, potentially converge on the central oval, where I am bound to be at one moment or another because the route that I take between the housing blocks cuts through the middle of it. Because it crosses this garden (place of representation), this axis imposed by the general disposition of the neighbourhood becomes one of the elements of the public scene (Arendt's *space of appearance*) of which, whether I like it or not, I am a part. This does not mean that this space makes me important; it is simply that I feel and know that I am with others, and that what I do here has a meaning within a plurality. The meaning that I give it is not imposed, unambiguous or permanent. It is directed towards others and its power will vary. It may be a promise, seduction or disquiet. The Wilhelmina Park was designed between 1994 and 1999 by the Dutch artist Irène Fortuyn (who signs her work Fortuyn/O'Brien), who emphasized the central area and the borders.

I started with making a list of necessary functions, directly related to the use of public space in our days of advanced mobility. I sweep them to the borders of the park, thus leaving a big open space in the middle. I wanted to create this tabula rasa from which the conception of parks in our time would be reconsidered. Thereafter, I put the oval with the swings, which generates more a place for reflection than a game. The functions that I wanted to be present in the park were: playgrounds for different age groups, an area for the dogs apart from the places where children play (the people that you will always find in public space are children and people with dogs, simply because dogs have to be walked, and you can't go to the woods or the beach three times a day<sup>7</sup>), to offer space to sit in the sun and have lunch for the people that work in the big office blocks near the park. Then there are all the inhabitants around the park that look onto the park for whom I wanted to create a view.

And I wanted to address different senses, which I did in the encyclopedia of scents, as I call it, then I wanted a rosarium as a tribute to the park designers of the past. All the borders together offer a walkway around the park, where on two sides hedges are placed in such a way that the visitor appears and disappears behind the strip of hedges.

Then there is one more element, the sign of spring. In the field are wild narcissus bulbs that will bloom all together, thus marking the end of the winter. The remains of the narcissus are cut with the first mowing of the grass six weeks later.<sup>8</sup>

Thus the spaces are differentiated and connected in order that the everyday life that goes on there becomes a series of events. On the inward side of the perimeter there are plants carefully chosen for their fragrance. On the street side there are bronze casts of tree stumps for the dogs. Humour and delicacy make a good mix, since the dogs urinate on a familiar form and their urine contributes to the aesthetic effect by creating a patina in a space full of sweet smells.

The layout of a garden as an open space and public moment to which, among others, children and dogs will be admitted, raises aesthetic and political issues.<sup>9</sup> Because the children talk and play together without distrust, and because the dogs are drawn to one another, this will give rise to conversation between the people accompanying them, whether or not they know each other. This is increasingly rare in the urban environment. Sitting on a bench in the sun is a way of being part of the place. Crossing the lawn becomes a form of engagement because one is out in the open, potentially taken up in the play of the various views, either from the garden or

from the windows of the housing. And the movements of the swing lift the site from its moorings and cause it, too, to leap into the air.<sup>10</sup> The role of the garden now is perhaps to be a place for experiencing plurality, and not just for leisure. These issues go beyond the development of a given area (conceived in relation to a few housing blocks which define a delimited semi-public piece of land with few extraneous intrusions) and affects the entire urban fabric, including spaces that do not normally enter into the garden category, such as squares, crossroads, shopping centres or stations.

## BEGINNING

Working with ideas informed by ecology (and related sciences), pollution, entropy and the depletion of natural resources, contemporary artworks are in a way critiquing indulgence in a nostalgia for origins that is not accompanied by re-evaluation of the terms and references in relation to an understanding of the present.

During the Floriade at Zoetermeer in 1992, alongside the gardens and examples of new agricultural methods on show, an exhibition of artworks included Mel Chin's *Revival Field*, a piece which, unlike the others, was apparently devoid of both aesthetic and economic attraction (it did not offer improved financial yields). The barriers were dissuasive, the plants puny. Only the title with its evocation of metamorphosis hinted at what was going on. In fact, this work was designed for plantation on polluted sites. This is how the artist presents this project which he began in 1990:

The challenge of *Revival Field* required a willingness to work within a community, to procure the most responsible science available and to collaborate with other diverse fields of industry, education and arts. Extensive research was used to educate myself with this new process of hyper-accumulating plants. At the same time, methods for implementation, site searches and projection of details were formulated and enhanced. During this period, Dr. Rufus L. Chaney, a senior research scientist from the USDA and an expert on metal-accumulating and tolerant plants, was consulted. He consented to advise and collaborate on this project. Zinc, lead and cadmium metal point botanic studies were executed and blueprints were drawn up. A scale model was made to illustrate the formal aspects of this specialized garden, which takes the form of a circle within a square. In actual installation, these two fenced zones (60 x 60 ft. overall) will demarcate areas of different plantings. Taken as a whole, with two intersecting crosswalks, *Revival Field* will appear from above as a crosshair target. It is a visual metaphor aiming and "targeting" the site for remediation. After remediation, the fences will be removed to allow nature's growth to finish this conceptual undertaking.<sup>11</sup> [sic]

The work cannot be a reversal of the processes of pollution or contamination, for such developments cannot be cancelled or forgotten. Rather, the works (and the plants, and we ourselves) coexist with the pollution.

My recent work takes difficult political and ecological dilemmas and expresses such topics in symbolic forms. *Revival Field* is a major departure though not disconnected from the impulse driving this body of work. Rather than making a metaphorical work to express a problem, it is a work employing the same creative urge to tackle a problem head on. As an art form it extends the notion of art beyond a familiar object/commodity status into the realm of the process and public service.<sup>12</sup>

When they were invited to the first biennial of contemporary art at Enghien-les-Bains in 1996, Marc Babarit and Gilles Bruni made *L'Enclos du lac*, a work consisting of 3,000 plants representing fifty different species and forming a 45 m x 35 m oval which one could accede to by taking a pedal boat over the lake (fig. 26). This work too was an ongoing process which began when the two artists came to the site and ended when the ephemeral form disintegrated (left untended, without a gardener, one might say, its constituent natural elements grew away from the forms designed by the artists). The lake is the most important and symbolic spot in this small town in the Parisian suburbs, a pole of attraction dominating the entire social and political scene.

To begin with we were struck by the surface of the lake. We couldn't understand why there were no plants. We learnt from the archives that in 1953, and several times before that too, all the vegetation had been destroyed. Why did the lake become this surface, this sort of smooth mirror? The only possible understanding between the social milieus is nothingness (nothing stops the visual impact of the other shore), or the state of neutrality. It has to be smooth for the boats, there have to be fish for the anglers, conduits for the runoff water from nearby that lead to the Parisian sewers. The functional aspects are catered for, but not the lake itself. It has no reality.<sup>13</sup>

These two artists generally intervene outside urban settings. The artificial, polluted nature of the lake, as well as its various functions, inspired a work that addressed the visible and the natural, a work that was conceived as a representation (an enclosure on a lake, with the appearance of an island<sup>14</sup>) and a proposal for a possible ecological reassessment of the lake. By providing, in the middle of its smooth surface, the image of "a slightly more healthy" environment that would attract ducks and moorhens<sup>15</sup>

and interact with the seasons and the vicissitudes of the weather, they temporarily changed the appearance of the site, and therewith the meaning and reality of an aquatic environment in the middle of the town.

The idea underlying these two works is not one of progress, or of a possible redemption or purification. They are more pragmatic than that, and are offered instead as processes that act parallel to and with what they criticize, but also as elements to help us reconsider our actions, even the slightest ones.

In January 1995 an earthquake laid waste to the Kobe region in Japan.<sup>16</sup> Among the reconstruction programs, the one at Minami-Ashiyama Danchi (Hyogo Prefecture) provided for the inclusion of artworks. Setting aside those placed at the entrances of the buildings, I was interested in the piece by Ritsuko Taho entitled *Joy-Farm Shop with Many Orders*, set in two spaces between buildings (fig. 27). The project began with the artist's discussions with people staying in temporary shelters. It then developed over time, consisting of two determinate spaces (which the artist called "stages") looked after by these people, and a set of actions and positions taken up in the elaboration of a community that was in the process of differentiating itself from the imposed structures. These actions brought together people who were all affected by the same event (the destruction of their homes—for some of them, this was the second time it had happened) but otherwise had no social or family connections. Before being a social work as such (an organized structure with its codes and laws), this work concerns the fundamental ties between strangers. Here, the relation to the earth recalls a cultural history. While agriculture is experiencing great difficulty in Japan, it is still considered as the centre of Japanese culture. *Joy-Farm* is a concept that came out of research into the contemporary situation at Tokyo University. Apart from professional activity (which is in crisis), there are two ways of continuing to satisfy the "desire for growing". One is close to the garden idea, with the cultivation of potted plants, and the other consists of continuing agricultural activity in any form (with, as at Minami-Ashiyama Danchi, land that one does not own). Rather than proposing a garden (which would have tended to symbolize a personal activity that is more or less closely related to leisure), the artist sought to reintroduce a reference to the tradition of the fields ("the landscape sculpture was based on a traditional Japanese terrace field, called *Dan-Dan Batake*, one of the most typical pre-industrialized landscapes"), to the individual and collective work that shaped them, and named his project *Joy-Farm*.

In the urban context, the work constitutes a pre-political engagement as the possibility of asserting a collective action independently of government laws.

It became the first case of community-administered farming land in Public Housing throughout Japan.... *Joy-Farm Shop with Many Orders* is an art work which was considered as a winning battlefield of a local community's



cultural war against the globally standardized modern city and nation's centralized administration system in the post-earthquake era when the dehumanized nature of modern city was seriously questioned. Eventually it introduced a new hardware as well as software of urban infrastructure, integrating farming land and legitimated the community's responsibility and self-administration of their own living environment. [sic]

Independence vis-à-vis a globalizing system is certainly relative, but, as can easily be understood, it is decisive, for it means taking oneself and one's future in hand, taking up one's responsibility in the development of shared world, which is initially that of an uprooted community. The distance from power is all the more significant in that it is not replaced by another power or dominant structure: the work is a process in which each individual is responsible, that is to say, in which individual action is in the first place disinterested (without private interest). Which is why, while the "landscape sculpture" is itself halfway between private and public, what develops is more on the side of the public, and potentially the political.

#### NURTURING

The previous section leads naturally to the notion of care, that is to say, beyond the work itself, tending the world itself. Didier Courbot's *Needs* is a set of colour photographs from 1998 showing him nurturing plants—watering, trimming and even planting. These harmless activities take on a singular meaning when we realize that he carried them out in the streets of Rome and Prague, and not as a municipal gardener. The work, which is a representation (the artist poses for the photograph) is not the direct experience of public action. Exhibited in the art environment, it is detached from its place and setting. Is it no more than a kind of critical *mise en scène*? These isolated actions by a solitary individual seem out of scale with the centre of a big city.

"It's as if an individual suddenly decided that the city belonged to him and that he could treat it as his own territory. This intimate relation with the urban space is in fact one that we sometimes have already."<sup>17</sup> These personal, somehow private actions were taken in the public domain, in broad daylight, and in very busy areas—in other words, they were as overt and public as could be. How, though, can something that is done without consulting anyone (not to mention obtaining authorizations) act in public space? How can a personal action have a public meaning? Tending is an action and an attitude that can only be taken within a plurality, or that will otherwise seem derisory, irritating or condescending. These detached gestures with their unresolved questioning call into question the limits of nurture and the way we envisage our environment. Are plants in the city, which are regulated, anything other than street furniture? Are trees and flowers inanimate objects?<sup>18</sup>

*Needs* evokes essential necessities, things that require care, a certain daily attention. It is a matter both of initiative (planting) and maintenance (watering but also, in other photographs, repainting a pedestrian crossing, repairing a fence). These needs are no doubt spiritual as well as corporeal, the needs of the world as well as of mankind. How can we envisage the world if we don't see it? If we don't pay attention to the appearance of beings and things? Should we not start by *being with* what is around us, where we are? Shouldn't we start by not objectifying the world, by getting rid of our habit of thinking of ourselves as a subject with regard to objects?

Whereas Didier Courbot waters plants growing up in the cracks of the pavement, and states that "the idea that doing a flower bed or a pavement would make a fine work of art has always been a kind of ideal," Lois Weinberger shatters the crust of asphalt so that plants start growing in the crevasses thus created.<sup>19</sup> This was what he did in *Burning and Walking*,<sup>20</sup> his intervention for Documenta X at Kassel in 1997, and then at Tokyo in 1999 for the exhibition *Empty Garden* at the private Watari-um Museum (fig. 28). His intervention does no more than draw attention to what already happens. One only has to look around to see plants growing and even flourishing in spots usually considered hostile or inhospitable, spots that would not be called gardens but wastelands, dumps, railway lines, parking lots. His intervention does not consist in tending plants, in taking care of them and giving them a better terrain, but in planting plants that are not indigenous, in thinning out plantations (the land he grows on just outside Vienna), on bedding them in and then leaving them to develop without fertilizer or water.<sup>21</sup>

"One of the main intentions of [his] work [is] the abandoning of gardens."<sup>22</sup> While this intention may seem antithetical to that of tending, because it leaves the garden to develop on its own, this is not incompatible with what I am saying here about the notion of tending. This concerns responsibility and "the mentality of gardeners" (Hannah Arendt). Leaving things alone means not directing the growth and persistence of plants, their appearance or that of the place: "... the garden as a symbol of a voluntary renunciation/of tranquillity/of non-intervention".<sup>23</sup> Such action seeks to change our systems of thought (rather than our value systems, which are simply reflections of our way of thinking) in a way that goes beyond dualities (good and evil: a dump is also a place that can be preserved because of the elements it unites. It is an ecosystem in its own right). The artist will not say that he is concerned to take care of the place and of people, and yet his action and its conception originate in an openness to the world and to appearance that attests "an interest in the other".<sup>24</sup>

Once again here we can recognize the pre-political event that is the encounter with the other. This time, that encounter is very clearly made from a position of withdrawal, the withdrawal not of critical distance, but of someone who does not seek to dominate

what is around him, who does not seek to possess it or even to recuperate it as art. If there is beauty here, then, it does not correspond to criteria of style or excellence but to the fact of taking into account what exists, a not-appreciated reality, a reality that is somehow invisible. This is beauty that is not already dependent on the linguistic system: “The beauty of nature/changes before it is grasped by our consciousness.”<sup>25</sup>

The metaphor of the garden as tending,<sup>26</sup> taking care, needs to be applied to the urban context as much as to nature, as much to our life in the city as to urban flora (insofar as there is a specific urban flora). Development and construction need to be envisaged in such a way that urbanism could be conceived as one would conceive a garden. For Didier Courbot, the idea behind making a pavement is that it will “allow passers-by to move quietly through the town protected from cars, on dry ground that is neither muddy nor dusty. And this way of walking affords the possibility of dreaming... The *Needs* arise from the same logic, as actions that will anonymously enable certain things, but just on their scale—a tree, flowers, a pedestrian crossing...”

By suggesting that we rethink the city in terms of the garden, I do not mean to confuse the two. The idea is to consider the nature of a shared world, to include in urban thought—or not to exclude from it—the unpredictable, movement, the other, and thus to embrace complexity, the invisible, the movement of the terrain, the hollow where water flows, where earth (even poor earth) gathers and where a seed germinates, a seed whose name and origin may not be known.<sup>27</sup>

Certain works allow us to experience the encounter around the idea of the garden in a way that avoids dualism. Conceived by Carsten Nicolai for the exhibition *Empty Garden* in Tokyo, *insideout* consisted of two similar benches, one placed in the exhibition, the other in the garden of the nearby Architecture Institute. To go there, visitors were given a CD player with speakers to be placed on the shoulders (instead of over the ears).<sup>28</sup> The music conceived by the artist was to be listened to in conjunction with the ambient sound to the rhythm of a walk in the side streets of Tokyo, after crossing a major thoroughfare.

“I see my work as a disruption of everyday life, something which makes the viewer start to pay a bit more attention to what surrounds him and to use his own sensitivity.” The work is an experience mixing different senses and combining various sensible and mental dispositions. Its conception of music is not predicated on listening to a melody heard against silence; on the contrary, silence is part of the music, both because the sounds occur with it and not in opposition to it, and because listening mixes in the occurrence of urban noises. “A sound is an oscillation, a wave resembling a temporally stretched loop, the descriptive field surrounding the elements movement and time expand. Space becomes more tangible but the real always remains in-between.”<sup>29</sup>

The work did not mix the garden and the town, the street and the museum; rather, it brought them together without either hierarchy or confusion, to foster an appreciation of what is in-between, of ourselves within a diversity, ourselves as singular persons within a plurality.

## CONCLUSION

If clumps of *datura stramonium* have been known to induce aggressive behaviour,<sup>30</sup> then can the effect of plants work the other way? A garden does not declare its belonging to the public sphere (city and *polis*). It is elsewhere, yet while remaining world and world in common. The rules obtaining in the space-time of the garden are different, for it is a place of representation. This representation concerns nature and above all the bonds that unite and divide men. That is why, even if gardens may have their rules and numerous prohibitions,<sup>31</sup> they can also be experienced as a freedom. One feels different there, one may have the impression one is discovering the world, oneself and others, oneself *with* others.

Is this sufficient? In order to allow for the possibility of these encounters in the risk of beginning and the experience of a non-regulated space, the organization of the space must not be tied to questions of construction and, as far as possible, be free of the will to power. In other words, it cannot be limited to geometrical or geographical space, but must strive for something else, something which could be landscape. In order for the experience not to be one of domination, it is necessary to examine the *mise en scène* of bodies and presences, but also the conception of space-time underpinning the overall design and which symbolically institutes the place, that is to say, the artist's and patron's attitude towards the world.

Furthermore, the current interest in gardens (and landscape) could simply be the expression of a nostalgia, a desire to recover a lost paradise, or the more or less conscious expression of a vital need to reposition, to re-forge our links with the world and with others. A number of contemporary works propose a rethinking of such dualities as subject-object, nature-culture, private-public (etc.) and point beyond them, not in the sense of a totalitarian transcendence (a definitive alienation from the world), but in that of an openness whose horizon is landscape. Because it is the result of human thought acting on the world, the garden can help bring out the fact that today the nature-culture duality is disappearing as a result of two very contrary processes, alienation and destruction on one side and, on the other, the suspension of objectification, the repositioning of the subject in relation to the world. As if there were two parallel movements. These can come together within the garden. Clearly then, it is of decisive importance that the garden should be neither a repetition of (falsely) reconciliatory formulae, nor dedicated to memories, but an experience in which going beyond these

dualities acquires meaning *with* the world. This moment, when it enters consciousness, could initiate sensible and mental dispositions conducive to other structures and modes of construction. But I mustn't fool myself: while the event is absolutely fundamental, it is also extremely fragile. The fact that it is pre-political<sup>32</sup> does not imply that it will necessarily lead, as if from cause to effect, to an immediate and inevitable concerted redefinition of the political. But thanks to a few works and gardens, we will know that this is not impossible, and that it is worth taking care of the works and moments that carry such a capacity within themselves.

1. "The *polis*, properly speaking, is not the city-state in its physical location; it is the organization of the people as it arises out of acting and speaking together, and its true space lies between people living together for this purpose, no matter where they happen to be," wrote Hannah Arendt in *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), p. 198.
2. Etienne Tassin, *Le trésor perdu. Hannah Arendt, l'intelligence de l'action politique* (Paris: Payot, 1999).
3. Hannah Arendt, *The Human Condition*, op. cit.
4. Erwin Strauss, "On the Meaning of the Senses", from the French translation by G. Thines and J-P. Legrand (Grenoble: Jérôme Million, 1989), and Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*.
5. West 8, Adriaan Geuze, *Landscape Architecture* (Rotterdam: 010 editions, 1995). I also take the liberty of referring readers to my essay *Pour une réalité publique de l'art* (Paris: Editions de l'Harmattan, 2000–forthcoming).
6. Play also develops with the water, which may remind us here of its presence and use in the history of gardens.
7. Dogs probably get a better deal in the Wilhelmina Park than do children, since the latter's playground was not designed by the artist herself. The need for strict rules governing the construction of children's playgrounds is understandable, but do these inevitably have to produce such stereotyped structures? In most European countries, such children's areas are all made by the same specialist companies that, having a kind of monopoly, tend to spread the same products everywhere. These may comply with regulations, but they are so lacking in invention that one wonders if it might not be better to have nothing at all.
8. Fortuyn/O'Brien in a letter to Catherine Grout in August 1999.
9. See the study carried out at the invitation of Stroom hcbk (cf. *Slachthuissterrein*, texts by Fortuyn O'Brien and Arno Friends, The Hague, Stroom, 1994).
10. Swinging gives one a feeling of being suspended. Momentarily weightless, the body gains a new view of the ground. Vision too is suspended: no longer able to fix on what is in its field of vision, it carries it with itself. Such an experience can be salutary in a number of ways.
11. See *Allocations, Art for a natural and artificial environment*, 1992, edited by Jan Brand, Catelijne de Muynck and Jouke Kleerebezem on the occasion of the exhibition *Allocations* at Zoetermeer, 1992 for the World Horticultural Exhibition Floriade, p. 224-227.
12. Ibid.
13. Interview with Catherine Grout, 1996.
14. The island is one of the key images of utopia.
15. These were the first admirers of the work, which they tucked into without delay.

16. The death toll was 6400.
17. In a letter to Catherine Grout.
18. "... the space of appearance in the widest sense of the word, [is]... the space where I appear to others as others appear to me, where men exist not merely like other living or inanimate things but make their appearance explicitly." Hannah Arendt, *The Human Condition*, op. cit., p. 198-199). As regards the (in)animate, let us note that a thing is not an object.
19. When actions remain within the art world, their impact is limited and we might question the artist's engagement, all the more so since people only see if they want to see. However, it is noteworthy that nowadays artists are being consulted on questions that go beyond the context of the art world and aesthetics. For example, at the Hiriya Dump, between Jerusalem and Tel Aviv, Lois Weinberger and other artists were asked to suggest ideas for improvement of the site. The question remains, however, are the commissioning bodies ready to adhere to their proposals and therefore, in many cases, to think differently?
20. "Burning means pricking by plant thorns or rash, while walking means movement of plants with spreading the ivy" [sic] (Watari-um).
21. This is the case with *Roof Garden*, a work in progress begun in 1998 for the exhibition *Empty Gardens* (1999) and which continues to develop today.<sup>22</sup> *Lois Weinberger*, catalogue of the exhibition at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 2000, p. 247.
22. *Lois Weinberger*, catalogue of the exhibition at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 2000, p. 247.
23. *Ibid.*, p. 247.
24. *Ibid.*, p. 246. The full quotation is: "About the reasons/for letting a museum arise-grow out of the garbage/taking into specific consideration also the creatures living on the dump. A metaphorical consideration/which I would express not in the concept of the political/but in the wording 'interest in the other'."
25. *Ibid.*, p. 245-246.
26. "The word 'culture' derives from *colere* 'to cultivate, to dwell, to take care, to tend and preserve', and it relates primarily to the intercourses of man with nature in the sense of cultivating and tending nature until it becomes fit for human habitation." Hannah Arendt in *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 1977), p. 211-212. The idea of nature cannot be the same as it was for the Romans, nor can that of tending. Now that the nature-culture duality is obsolete (although it continues to structure many aspects of Western thought), the action of tending will no longer force nature to bend itself to our way of dwelling, but will be an appreciation of the world in its totality (beyond the criteria of good and bad), including effects of urbanization that might be judged harmful for mankind.
27. Like a question put to the "political garden" evoked by Lois Weinberger: "You see the garden has to do with the points of the compass/a political garden/Growing out of the east/from the Pontic wormwood by the Black Sea/Blossoming from the east/to the Iris pumila of the Welser Heide/nomads/to whom this is dedicated". *Notes from the Hortus* (Ostfilden-Ruit: Reihe Cantz, 1997), p. 49.
28. According to the exhibition note, "This shoulder speaker was originally developed for computer games to feel the sound through bodies" [sic].
29. Carsten Nicolai in the catalogue *noton*, galerie eigen + art, Berlin, Leipzig, 1997
30. "As a result of users of the parks of Bayonne being subject to sudden raving and fits of aggression, the council has dug up its clumps of *datura stramonium*, a decorative plant with perverse side-effects." *Le Monde*, Friday, March 31, 2000.
31. We are not free to do whatever we want in a garden, if only because we have to mind the plants. These prohibitions do not contradict the feeling of freedom from the usual social rules.
32. Just as the moment is pre-political, so it is pre-social, all the more so since, as Arendt points out, society comes into existence after the *polis*.









*L'art comme lieu de réflexion,  
d'intériorisation et d'engagement  
Ce jardin intérieur que la nature habite*

FRANCINE LARIVÉE

Francine Larivée est une artiste engagée, et ses œuvres ont été présentées dans de nombreux musées et espaces publics au Québec. Le Musée d'art contemporain de Montréal exposait, en 1982, sa célèbre *Chambre nuptiale*, qui témoignait de son engagement féministe et, en 1987, son *Jardin de vie – Vision du regard aigu*, expression de ses préoccupations écologiques. Ce *Jardin de vie* s'inscrivait dans une série amorcée dès 1983, où Francine Larivée réalisait ses œuvres en prélevant des mousses et lichens de leur milieu naturel, pour les intégrer à des surfaces de différentes grandeurs. À partir de 1993, Francine Larivée amorçait le travail intitulé *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant*, un jardin de bryophytes qui compose une sculpture de mousses vivantes, totalement intégrée à la nature. En effet, cette œuvre fait partie de la collection du Musée de Rimouski et elle est conservée aux Jardins de Métis.

Mon travail récent dans des espaces extérieurs procède d'une lecture du site à partir de certains signes subtils qui s'y révèlent. Des *gestes* posés en interaction avec l'environnement qui contribuent à repousser les limites de l'art et du vivant. Il cherche à tisser, entre l'intervention et le lieu où elle se situe, un lien organique qui permette un dialogue préservant l'identité du lieu investi. L'intention étant de créer un déplacement du regard chez le visiteur qui le rende témoin et participant de cette rencontre.

À la suite d'une longue recherche en laboratoire, d'expérimentations et d'expositions éphémères de mousses, en complicité avec des chercheurs en botanique, en architecture et en génie, une approche d'intervention dans la nature s'est imposée comme condition incontournable dans la poursuite de mon travail. C'était le début d'une articulation de quelque chose qui participe de la nature «intacte» et de l'expression d'une pratique artistique qui traduit un chevauchement des savoirs, entre la sculpture et la botanique, l'installation, le *land art*, les *earth works* et l'aménagement paysager.

Comment saisir le sens de ma démarche sans savoir d'où part ce travail, quelles en sont les premières motivations et comment elles se sont articulées?

Après *La Chambre nuptiale*, une œuvre manifeste, réalisée en 1976, il m'a fallu sept ans d'arrêt pour prendre un recul et dénouer les nœuds des contre-coups de cette intervention. Temps de silence nourri d'observation et de petites choses.

Comment suivre un chemin qui nous mène droit en avant sans connaître la voie qui se dessine? Ne pas regarder en arrière, réapprendre à voir. Laisser pousser cette nouvelle graine de vie et se remettre au monde. Reprendre contact avec soi, simplement, par des gestes simples. Se donner le droit de goûter l'instant, une minute à la fois, sans penser à rien et revenir à la source, au lien continu de l'être.

J'ai fait de longues randonnées dans les bois, j'ai observé la nature, me confondant avec elle par des gestes simples de cueillette, renouant peu à peu avec cet appétit de connaître, de découvrir et de comprendre.

Ma recherche s'oriente alors vers la création de jardins-paysages de mousses, miniatures, vivants, qui m'amènent à découvrir peu à peu les liens se tissant avec la philosophie orientale.

À l'automne 1983, *Mousses en situation. Test 1*, est présentée dans le cadre de l'exposition *Actuelles 1*, à la Place Ville-Marie (fig. 29). Il s'agissait d'une première intervention publique et inédite avec les mousses. L'événement a un impact important sur le public et la critique. C'est le début d'un long questionnement sur la problématique inhérente à la transposition des mousses en milieu artificiel. Le titre *Test 1* signale l'approche laboratoire de ce jardin de mousses vivantes et l'intention de le confronter aux données de l'espace public : lumière, chaleur, fréquentation du lieu, interrelation entre les mousses et les visiteurs, et les besoins d'arrosage compensatoires. Cette première œuvre, un jardin-paysage, offrait aux visiteurs, l'instant d'une pause et celui d'un

regard, un paysage, des montagnes à vol d'oiseau, un jardin et un vide qui le traversait pour le fréquenter, le paradoxe au milieu du va-et-vient que conditionne ce lieu de bureaux et de commerces.

Après le démontage de l'œuvre, chaque module a été inséré sous la paille, dans des boîtes de carton et exposé au froid, au gel de l'hiver. C'était le *Test 2*. Au printemps, les mousses avaient survécu et étaient de pure beauté.

En 1984, au cours de l'été, l'installation jardin-paysage *Enfouissement de traces. Mousses en situation. Test 3*, est présentée dans les silos du Vieux-Port de Québec, pour l'événement *Québec 1534–1984* (fig. 30). Ce troisième test, à l'intérieur du bâti industriel désaffecté, plus ou moins ouvert aux quatre vents, a permis de vérifier la tolérance des mousses à l'éclairage artificiel, le jour par de petits spots halogènes d'exposition, et de compensation la nuit, par des fluorescents «agro-light» installés sur rails et coulissés à six pouces des mousses, afin de permettre la photosynthèse. Le jardin paysage, morcelé par la ponctuation des piliers porteurs des silos, était appréhendé visuellement par le déplacement physique du visiteur qui pouvait le traverser en diagonale et circuler autour. De part et d'autre, sur les côtés des quatre murs de l'édifice, l'œuvre jardin était entourée de nombreuses collectes (branchages, pierres, ossements, etc.) témoignant de la notion de passage et des cycles de vie et de mort. Les *Test 1* et *Test 3* questionnaient, à ce moment-là, la survie des mousses en milieu artificiel et, en filigrane, celle des êtres humains.

En 1985, je réalise un jardin vertical, *Jardin de paix. Mémoire de mon père*, que j'expose à la Galerie Aubes 3935 et qui requiert des soins particuliers d'arrosages répétés. Une installation qui demande un suivi quotidien dans un espace de galerie, là où à l'époque, ce n'était pas pratique courante!

Malgré les soins attentifs et les recherches menées avec les botanistes, les mousses ne peuvent survivre, hors de leur milieu naturel, si elles ne sont pas entourées de tout un dispositif d'entretien qui nécessite l'intervention d'un jardinier. En 1986, suite à la récupération de l'œuvre *Enfouissement des traces* à l'état sec, j'ai présenté, à la Galerie Aubes 3935, une exposition majeure de tableaux-sculptures muraux, fragments de cette dernière œuvre, intitulée *Terre, Ombre et Lumière*. En contrepoint de ces sculptures, des jardins miniatures poursuivaient la recherche du vivant. S'y adjoignait *Sucs d'émeraude. Embruns entre vides et pleins*, une série de photographies prises d'avion dans la région du Réservoir Gouin et d'Obeddjiwan, en Haute-Mauricie.

En 1987, je présente au Musée d'art contemporain de Montréal, pour l'exposition *Elementa naturæ, Jardin de vie. Vision du regard aigu* (fig. 31). Ce jardin extérieur de mousses vivantes a été conçu comme une œuvre-laboratoire avec laquelle était expérimenté un protocole d'entretien dans un site extérieur. (L'œuvre avait d'abord été présentée à la Place Ville-Marie dans le cadre de l'exposition *Actuelles I*, avec d'autres mousses, sous le titre de *Mousses en situation. Test 1*.)

Cette sculpture vivante, luxuriante à la fois en textures et en couleurs, était abritée d'un écran pare-soleil et de protections latérales contre le vent. Cette réalisation inaugurée, d'une certaine façon, une nouvelle étape qui laisse entrevoir mes futures orientations et interventions dans le paysage. Cette œuvre, actuellement acquise par le centre Expression de Saint-Hyacinthe, est intégrée au Jardin Lionel-Séguin de la Fondation de l'Institut de technologies agricoles de Saint-Hyacinthe.

Ce travail, un chassé-croisé au niveau des intentions, des mises en situation et de la décontextualisation, opérait en interaction avec l'environnement par similitudes apparentes, mettant le spectateur dans une situation confondante, à savoir différents niveaux d'impact ou de lecture, dont la miniaturisation, la mise en abyme, l'artifice et le naturel, et la face cachée de la recherche scientifique inhérente au projet des mousses.

Intégrant l'expérience à la réflexion, unissant dans un tout hypothèses de recherche et de création, une halte s'est imposée, peu de temps après la présentation de l'œuvre au Musée d'art contemporain à l'automne 1987. La complexité du maintien de la vie pendant et après l'exposition, malgré le protocole d'entretien, m'a obligée à remettre en question l'utilisation des mousses dans de grandes œuvres en contexte d'exposition temporaire. Ce recul était lié au sentiment de responsabilité vis-à-vis de cette matière vivante et de son exploitation, imposant une mise à distance des enjeux de la recherche scientifique. Comment poursuivre le travail amorcé avec les mousses sans prendre en considération toutes les dimensions temporelles du végétal et les risques de mort à chaque exposition? L'impact du vivant dans mon travail nécessitait un redressement de parcours.

Afin de ne pas exploiter cette matière vivante et de la préserver, les mousses qui étaient *objets* de contemplation et d'observation sont devenues *sujets* et êtres vivants à respecter. Le microcosme du végétal observé, aimé, cultivé transformait peu à peu ma vision de l'art et questionnait ma pratique artistique. La recherche botanique entraînait une régulation conséquente sur ma production. Ce recul me permettait de questionner l'art, son rayonnement, sa portée réelle, le milieu artistique lui-même et ses différentes préoccupations.

Je présente en 1989, à la Galerie Aubes 3935, *Mémoire du regard*. Sous ce titre, des séries de photos noir et blanc et des peintures à l'huile sur papier de soie vont alterner en séquences, signalant le rythme d'un film intérieur où le regard conjugue différents passages, passerelles et horizons.

En 1990, le Centre international d'art contemporain (CIAC), dans sa version Art contemporain 90, accueille *L'Offrande*, dans l'exposition *Savoir faire, Savoir être, Savoir vivre*. Comme l'indique le titre de l'œuvre, c'est ici la nature qui est offerte : au centre, dans une grande coupe, un petit paysage de mousses représentant la terre et, tout

autour, fichées aux murs sur le parcours d'une ellipse, dans treize coupelles, des semences de fleurs, de graminées, ou d'arbres à fruits, à fleurs ou à noix (collection du Musée des beaux-arts du Canada).

La même année, l'œuvre *L'Enfante* (collection du Musée du Québec), une production de 1989, trouve son emplacement et son accomplissement dans l'espace du Centre Expression de Saint-Hyacinthe. Dépouillement de l'enfance, autre source, racines profondes de l'être, chaque présentoir est la branche d'une histoire qui constitue la mémoire.

En 1991, je réalise *Unité des soins intensifs. Intensive care unit* (collection du Musée de Chicoutimi), une installation exposée en tout premier lieu au Centre d'exposition Circa dans le cadre de l'expo *À force de terre*. Une croix rouge tracée au sol délimite l'installation. À chacune des extrémités de la croix se dressent des cubicules luminescents, sortes de chambrettes où reposent de petits paysages de mousses déposés en équilibre sur des éprouvettes contenant les transparents photographiques de sites naturels québécois toujours intacts. Cette œuvre, différente de l'ensemble de mon travail avec les mousses, est peut-être celle qui interroge le plus la dégradation de l'environnement. Ces petits paysages évoquent des bébés naissants protégés dans des incubateurs. Des rideaux de lin blanc signalent un environnement hospitalier, une lumière bleue baignant l'ensemble... Qui est malade? L'œuvre dévoile notre fragilité. Sous les paysages vivants, les transparents photographiques de paysages indemnes nous disent que tout n'est pas perdu, qu'il y a toujours une nouvelle terre en nous. Des repousses à venir.

En 1991, à la même galerie, l'exposition *Source* pose de nouveau le problème de la survie. L'eau et la lumière sont ici convoquées dans des assemblages techniques complexes. À l'instar de nos besoins premiers, des systèmes de brumisation émanent de dalles dressées, telles des pierres primitives. La lumière est tout aussi essentielle; la quête existentielle trouve son accomplissement ici dans la notion de don. En travaillant avec l'eau et la lumière, les distinguant du rapport utilitaire aux mousses, en les traitant comme sujets poétiques, je déplaçais l'orientation de mon travail.

Je réalise en 1993-1994 aux Jardins de Métis, à Grand-Métis en Gaspésie, à l'invitation du directeur du Musée Régional de Rimouski, en complicité avec le directeur des Jardins de Métis, l'œuvre-jardin in situ *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant* (fig. 32). Dans ce jardin historique magnifique, on m'a permis de choisir un site et d'y intervenir directement. Près de la section attenante au jardin des rhododendrons, où coule un ruisseau endigué par un barrage bordé de pentes abruptes, et d'un sous-bois échevelé, j'ai d'une part réalisé une intervention sur la surface de la paroi oblique du barrage avec une sculpture de mousses, et d'autre part nettoyé le sous-bois en créant des zones de pénétration de lumière, d'éclaircies et de perspectives. Je suis intervenue en trois temps pour observer, réagir aux effets de la débâcle, des cycles saisonniers, et m'y ajuster.

Ce travail complexe dans le processus de réalisation et d'interrelation avec les éléments de la nature, a demandé une grande capacité d'adaptation et s'est étalé sur quatre années. Et c'est grâce à la complicité des partenaires du Musée régional de Rimouski et des Jardins de Métis que j'ai eu la satisfaction de voir aboutir le projet. À cause de la débâcle du printemps 1995 et les dommages causés à l'œuvre, j'ai réalisé en 1996 une toute nouvelle pièce et les Jardins de Métis ont procédé à la réfection du site. S'est inscrite dans ma pratique une nouvelle attitude qui introduisait l'idée de mobilité de l'œuvre sur le site, conforme à une pratique observée dans les jardins européens, par son ancrage au barrage à chaque printemps, son démontage à chaque automne et sa relocalisation hivernale dans le boisé, la protégeant des débâcles printanières. On assurait ainsi la pérennité de l'œuvre-jardin.

*Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant* se donne aujourd'hui à voir comme icône dans l'espace. L'œuvre est *sculpture* dans le jardin, *jardin* dans le site et *site* dans le paysage. Elle est un geste, dans un tout, à la limite absorbé par le paysage.

Cette intervention dans les Jardins de Métis propose un autre regard sur l'œuvre, où la superposition des effets d'ambiguïté entre la «vraie» nature et l'œuvre-jardin font appel à la sensibilité, à l'acuité visuelle de chacun, et en fait, à la liberté de capter ou pas l'essence de ce qui s'offre à la vue...

À la même époque, et dans le prolongement de ce travail et des expositions dans différents contextes urbains à l'intérieur et à l'extérieur du bâti, je dépose mon dossier au programme Intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement, afin de rejoindre un plus large public si souvent absent des lieux d'exposition.

Je conçois en 1993 un jardin de pierres, *Une pause à la rencontre des courants*, au siège social d'Hydro-Québec, une première commande publique réalisée dans le cadre du programme Intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement du ministère de la Culture. Inspirée des jardins de pierres de la Renaissance italienne et française, cette œuvre, un jardin minéral de galets de marbre blanc et de marbre noir, répond aux vagues du terrain gazonné autour et à la forme du bâtiment qui évoque plus ou moins un bateau. L'œuvre a été reproduite sur la page couverture du rapport annuel du programme Intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement cette année-là.

En 1995, je réalise deux commandes publiques proposant deux jardins, cette fois habités par des éléments sculpturaux permettant aux usagers de s'asseoir et d'habiter les lieux; l'un, *Une vasque comme jardin*, au cégep Marie-Victorin à Montréal; et l'autre, *Portails à la rencontre des uns*, à l'école secondaire Sainte-Julienne.

Au mois de juin 1995, je participe au Symposium international de sculpture *Terre gravide... émergence*, dans le parc Marie-Victorin, sur le bord du fleuve Saint-Laurent, à Longueuil. Une observation attentive des signes du passage de l'eau sur le site et la prise de nombreuses photos ont précédé le concept d'intervention. Le boisé

et les rives du fleuve retenaient mon attention. Après m'être longuement imprégnée du lieu, nettoyant les sites de tous déchets, déplaçant ou mettant en valeur certains éléments et y incorporant mes propres ajouts (des galets, des cadres d'observation de la nature, du schiste rouge, des semences, l'enlacement de jeunes arbres, etc.), six interventions sont réalisées, dont voici les titres : *Quel regard se pose dans le paysage?* avec ses *Sept points d'observation*; *Une rivière sèche*; *Une enjambée*. *Sept Pas*; *Une plage rouge*; *La Rencontre des druides* et *La Frayère*.

Mon approche, au parc Marie-Victorin, motivée par le désir de mettre en évidence les traces laissées par la crue des eaux au printemps, mettait en scène *la mouvance du paysage*, traçant un trait d'union entre les signes du site et le geste créateur, rehaussant ce qui émerge et se donne à voir. L'ensemble des interventions résultant des gestes de ratissage, de récupération, de déplacement, d'assemblage, de réinsertion de matériaux naturels trouvés sur le site ou dans la région, et d'ajouts de dispositifs d'observation dans chaque site, a inscrit une autre étape dans le parcours de mon travail *in situ*. Le fait d'assumer le risque d'«éphémérité» des interventions en oubliant le rôle traditionnel des symposiums de sculpture «d'être là pour y rester», en interrelation avec la nature qui tôt ou tard reprendra sa place, donne une réponse à l'interrogation : «quel regard se pose sur le paysage?», car l'œuvre qui s'efface commence à faire son travail dans la mémoire de ceux et celles qui ont visité et revisiteront les sites investis.

Au printemps 1996, je réalise *Fleur solaire. Efflorescence* (commande publique), dans un jardin sur le toit, à l'école des Hautes Études Commerciales de l'Université de Montréal. Le même été, je reconstitue, tel que mentionné ci-haut, *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant*, à Métis, et *Jardin de vie. Vision du regard aigu*, installé en permanence dans le Jardin Lionel-Séguin, de l'ITA (Institut de technologies agricoles), à Saint-Hyacinthe.

Beaucoup de temps, d'énergie, de persévérance et d'opiniâtreté ont été nécessaires pour compléter la réalisation de ces œuvres. Le fait d'avoir résolu à chaque étape, point par point, les problèmes liés à l'insertion, était l'argumentation d'une telle approche. Je n'aurais pu faire cela sans l'observation amoureuse des mousses, qui ont éveillé en moi la capacité d'adaptation au rythme nécessairement lent de l'évolution de la recherche, aux divers cycles de production qui obligent à l'écoute, au dialogue, à de constantes remises en question.

À l'automne 1997, je réalise l'œuvre-jardin *Mitosis* (commande publique) à l'école Armand-Frappier, à Saint-Constant. Une figure emblématique, symbiose de deux mondes, m'est apparue, sans trop la comprendre au début. Une forme ouverte crée une place dans l'espace et fait appel à la convivialité, à l'échange. Un lieu pour s'asseoir et causer. Une mémoire aussi qui superpose le monde de la science d'Armand Frappier et celui de sa musique. Deux formes qui n'en font qu'une. À la fois cellule-

filles et violon, l'œuvre, au milieu de l'espace, semble être une île entourée d'eau dont les rivages seraient la découpe asymétrique des espaces verts.

Voilà un lieu qui permet la rencontre et le partage, qui est destiné à recevoir et voir partir les étudiants, qui insère, peut-être par cette intervention, la notion d'ancrage et d'appartenance des élèves à leur école.

En janvier 1998, je présente à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal l'installation *Dérive des courants – récit d'une intimité* dans le cadre de l'exposition *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, une installation de verre accueillant des éléments de cueillettes (ossements) et du texte : un ossuaire. L'automne suivant, je réalise *La Réparation*, monument commémoratif pour les victimes de génocides, un travail investissant l'ensemble du site (commande publique de la Ville de Montréal), au parc Marcelin-Wilson à Montréal; en janvier 1999, à la Galerie La Centrale, je présente le jardin *Être*, une installation synthèse de mousses vivantes dont le dispositif d'éclairage et la vie sous cloche, *in vivo*, permettent une certaine autonomie du jardin dont les besoins d'arrosage sont réduits à une fois tous les six mois.

Il y a quatre mois, j'ai installé au Centre des archives nationales, à Montréal, l'œuvre monumentale *Le Jardin secret* (concours national de commande publique). Dans ce dialogue entre le passé et le présent, un trait d'union inscrit la place extérieure à l'intérieur, entre le vieux et le neuf, par le bas et le haut, effaçant du coup la présence de la terre, du sol, d'un jardin en devenir... Seule mémoire du dehors, les façades de brique, elles-mêmes estompées dans la monochromie argentée du pinceau de l'architecte. Entre le désir de fouille et d'archivage et celui de découverte s'est imposé un geste, lié au sens même de la conservation, de l'engrangement, et à l'idée de ce qui pousse, de ce qui vit. Le dehors est dedans; qu'en est-il de l'intériorité? Une forme hybride pour le voyageur du temps. Une caisse, des tiroirs, une fleur, un jardin... La mémoire du lieu.

Dépassée la mi-chemin critique qui pousse la vie en avant, après les dépouilles et les deuils des autres *moi* perdus, mon engagement, ce fil conducteur qui pousse par en avant le projet de vie avec mes gestes d'artiste, puise sa source dans le souci permanent de transmettre par l'œuvre une part d'intuition et de conscience à l'autre, l'interlocuteur valable avec qui je veux partager.

J'ai en moi ce feu nourri par les questions que me posent mon temps, les êtres, la nature et l'histoire dont les œuvres témoignent. Ma pratique se nomme par le don, par le partage de tout ce qui fait ma vie, mes questionnements, mes désirs, mes inquiétudes. Tout mon travail pose une réflexion sur la fragilité des êtres et des espèces. Agir par l'art, c'est en tout premier lieu me révolutionner, me remettre au monde et, par l'œuvre, inviter l'autre à sa propre renaissance, à cette poussée en avant de la vie dans ce tout, en état constant de changement, de mutation.

Tantôt l'œuvre touche et continue d'habiter l'autre en dehors de moi. Tantôt elle



provoque des rebondissements tardifs qui font écho dans d'autres lieux, d'autres milieux, ailleurs. L'ensemble de mon travail procède à partir d'une approche artistique conviviale, engagée, déterminée par le désir d'établir un dialogue. L'œuvre est ouverte, offerte à l'autre, perméable au potentiel réceptif de ceux et celles qui la voient, la côtoient, l'habitent, l'intériorisent.

Le travail dans la nature me rapproche de l'essentiel, d'une reconquête de l'innocence, parce que cette nature, quand elle n'est pas contrôlée par l'humain, nous renvoie à tous les mystères, à toutes les peurs, mais aussi à tous les mythes qui l'ont transcendée, interprétée, et réinventée. Mon geste est intuitif, en rapport avec ce que je suis, une femme, artiste, et avec le lieu, les traces qu'il porte du temps, du vivant, du passage des êtres, des bêtes et des signes qui le manifestent.

Mes interventions et mes œuvres établissent une relation avec l'histoire du site, en miroir, en écho, en ajouts ou en soustractions sensibles de la matière. Elles se manifestent par des appropriations artistiques de parcelles de la topographie du terrain ou par gestes connectés à la mémoire, au savoir-faire ancestral, réinsérés dans la pratique artistique actuelle, sur différents registres d'expressions, de modes et d'écritures plastiques. Sur ces dix-sept années d'interventions, chaque geste posé a, volontairement ou pas, inscrit une version de la complexité des préoccupations actuelles de l'art contemporain et de l'éclatement des genres, des propos et des niveaux d'implication, du «je» intime, au «nous» social et politique, l'un et l'autre associés ou dissociés. Une filiation de signes, mise en lumière par un art du geste dans le paysage, se tisse par petites touches successives d'apprivoisements, d'appropriations et de connivences avec la nature. Elle lie mon travail à d'autres gestes et à d'autres interventions sensibles dans l'histoire, des primitifs aux jardins zen, des jardins de la Renaissance au *land art* et aux *earth works* et à certains travaux remarquables dans la nature, d'artistes, de jardiniers et de paysagistes contemporains.





## *Sauvagerie urbaine et jardins : quelques hypothèses*

LUC LÉVESQUE

Architecte, candidat au doctorat en aménagement à l'Université de Montréal, Luc Lévesque est membre du comité de rédaction de la revue d'art actuel *Inter* depuis 1992. Il a collaboré à la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal où il a agi aussi comme chargé de cours invité à l'École d'architecture de paysage. Il a notamment travaillé pour les architectes Lucien Kroll à Bruxelles, Peter Eisenman à New York et Rem Koolhaas (OMA) à Rotterdam. Depuis 1993, il participe, à titre de membre du trio multidisciplinaire Arqhé, à différents types d'interventions artistiques hybrides. Il a récemment dirigé des éditions de la revue *Inter* traitant spécialement des notions de paysage (n° 69, 1998) et de pratiques urbaines interstitielles (n° 72, 1999), et il a publié différents textes sur ces sujets, dont : «Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues» (*Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, Paris, 1999).

À la mémoire de Louis Fortier, «père de l'Îlot Fleurie», Québec, 2000.

Lieu d'expression privilégié de la relation qu'entretient l'homme avec son environnement, le concept de jardin semble avoir traversé les temps sans remise en question profonde. Je dis bien semble, car cette relative stabilité référentielle peut laisser perplexe face aux mutations majeures qui ont notamment bouleversé, au cours du siècle dernier, les modalités du rapport culture/nature. C'est précisément cette apparente persistance qu'il m'apparaît ici important de questionner, à la lumière des transformations qui infléchissent actuellement nos façons de voir et de vivre le monde contemporain.

Dans un contexte d'urbanisation extensive et de «globalisation du virtuel<sup>1</sup>», le jardin peut-il encore se confiner à constituer le refuge d'une nostalgie toujours vivante pour le paradis perdu? Il me semble que ce serait là amoindrir de beaucoup le rôle potentiellement critique du jardin. Sans renier les vertus réconfortantes de cette tradition fermement ancrée dans la psyché occidentale, il serait important de se confronter aussi à ses implications paradoxales. Le modèle d'une nature pacifiée, contrôlée et asservie aurait atteint une ampleur dont les répercussions ne peuvent être éludées par l'art des jardins. Si le jardin, en tant que nature réorganisée, s'est notamment construit à l'origine comme une médiation par rapport à une nature sauvage menaçante, le renversement actuel du rapport de force unissant ces termes appelle un changement de perspective. C'est dans ce contexte que la notion de sauvagerie urbaine me paraît pertinente pour penser le jardin d'aujourd'hui.

Avant de définir ce que j'entends par sauvagerie urbaine, j'aimerais énoncer quelques observations d'ordre général en empruntant à John Dixon Hunt la proposition théorique des «trois natures<sup>2</sup>».

Selon cette proposition, le jardin constitue une troisième nature magnifiée par l'art et liée par *mimèsis* aux deux autres : une deuxième nature, maîtrisée à des fins principalement pragmatiques et correspondant à ce que l'on désigne habituellement comme la campagne; une première nature, rattachée à un état sauvage et idéalement vierge. Attardons-nous un peu à ces deux dernières. Quels sont les rapports que l'on entretient aujourd'hui avec celles-ci? Quelles sont leurs possibles incidences sur l'art des jardins?

Exception faite de certains emportements sporadiques et souvent catastrophiques, l'horizon de ce qui reste de *nature sauvage* ne constitue plus qu'une menace indirecte pour l'humanité, celle de sa destruction potentielle par le développement effréné d'une civilisation qui générerait désormais son propre péril. De menace, la nature sauvage est passée au statut de menacée. Dans ce qui apparaît peut-être comme le meilleur des cas, on la met en réserve et on la protège d'impures intrusions comme on le fait des mauvaises herbes pour un jardin d'apparat. Dans le pire des cas, on la

laboure et l'exploite sans ménagement à la manière des monocultures agricoles. La forêt terrible, grouillante et hérétique du Moyen Âge est ainsi aujourd'hui purgée de sa malsaine profusion par un jardinage intensif et lourdement mécanisé – le terme de jardinage n'étant pas ici une figure de style, mais un terme propre à la sylviculture, qui en naissant au début du siècle dernier, témoignait, dans le cas de la forêt, du passage d'un statut de première nature à celui de seconde.

Le *Wilderness*<sup>3</sup> jadis lointain, inaccessible et mystérieux, n'a d'autre part jamais été aussi virtuellement proche. Accessible par une gamme variée de moyens de transports rapides, il constitue un argument publicitaire et une cible de choix pour un tourisme de masse hautement organisé. Scrutée et présentée dans ses moindres détails par un assortiment toujours plus vaste de véhicules médiatiques, la nature sauvage est désormais à la portée de la plupart des foyers. La distance spatiale abolie, on s'est attaqué récemment à réduire la barrière du temps au moyen des nouvelles technologies de modélisation informatisées. L'exemple de la série hyperréaliste *Sur la terre des dinosaures*, réalisée par la BBC en 1999, en témoignait de façon frappante, nous catapultant avec un naturel désarmant dans le quotidien d'un bestiaire terrifiant éteint depuis plus de 100 millions d'années.

Enfin, pour expérimenter physiquement l'idée de première nature sans les aléas du voyage et l'inconfort de conditions climatiques instables, on la simule désormais plus vraie que nature dans des reconstitutions concrètes entièrement contrôlées à des fins de sensibilisation didactique comme au Biodôme de Montréal, ou purement hédoniste, comme à l'Ocean Dome du Segaia Resort au Japon, où les heureux baigneurs sont assurés d'une plage à l'abri des intempéries et des vagues dangereuses à quelques centaines de mètres d'une côte maritime jugée vraisemblablement trop capricieuse.

Ces exemples témoignent de la profonde mutation qui s'est opérée dans notre rapport à la première nature. Hypermédiatisée, exploitée ou protégée, celle-ci ne subsisterait peut-être plus aujourd'hui que comme image, étant depuis un certain temps passée au stade de seconde et même de troisième nature.

Si elle conserve en apparence les attraits bucoliques du terroir, la campagne ou *seconde nature* constitue de plus en plus, dans les faits, une aire de production industrielle soumise aux diktats fluctuants et déterritorialisés découlant de la globalisation des marchés. L'ambition antique de transformer en «pays-jardin<sup>4</sup>» «l'affreux pays» entourant les murs de la cité se serait matérialisée, mais pas nécessairement pour le meilleur, si l'on en juge notamment par l'appauvrissement biologique d'un milieu agricole risquant dans un proche avenir de pousser la monoculture à l'échelle de l'uniformité génétiquement contrôlée. Le processus de re-création d'une bonne nature aura atteint là un degré de sophistication dangereusement puissant : celui d'une violence efficacement camouflée par l'idée persistante d'une campagne archétypale. Le double registre, esthétique et utilitaire, associé de façon commune au jardin, trouve dans la

seconde nature une expression probante. Accoler la notion de jardin au territoire rural consacre l'image d'un mythe pastoral fermement enraciné dans la tradition occidentale et formant aujourd'hui un argument de promotion touristique-commerciale de premier ordre.

C'est ce même mythe qui alimentera le projet de «Cité-Jardin» qu'Ebenezer Howard conçoit au début du siècle dernier dans l'espoir de combiner «la beauté et les plaisirs de la campagne» aux avantages de la vie urbaine<sup>5</sup>. Cette quête prendra notamment en Amérique une ampleur paradigmatique dans le développement des banlieues résidentielles de l'après-guerre de même que dans les modes d'implantation de certains sièges sociaux de grandes entreprises. Fuyant des centres-villes jugés malsains et dangereux, on colonise la campagne périphérique grâce au développement d'importantes infrastructures routières qui font d'ailleurs leur chemin en tranchant sans ménagement dans les tissus urbains existants. Peter G. Rowe propose le concept de «pastoralisme moderne» pour décrire la bipolarité de ce mode d'aménagement qui relie une perspective pastorale idéalisant le pittoresque de la vie à la campagne à une vision technique propre aux préoccupations instrumentales de la science moderne<sup>6</sup>. Une tension qui conférerait à ce modèle idéologique, selon Rowe, un puissant potentiel critique et progressiste parce que favorisant l'équilibre entre préoccupations esthétiques et productivistes. Si l'on ne peut qu'être sensible à cette quête vertueuse d'équilibre, cette quête tend à constituer en réalité un redoutable leurre. Comme l'admet lui-même Rowe, la bienveillante façade pastorale sert souvent, en fait, de masque à des réalités bien moins agréables. En reprenant de façon critique la formule «the machine in the garden<sup>7</sup>», que Leo Marx avait auparavant proposée pour illustrer ce modèle, on pourrait dire que le jardin n'est bien souvent qu'un séduisant déguisement occultant la violence inhérente à la machine. Des films comme *Blue Velvet* de David Lynch (1986) ou plus récemment *Happiness* de Todd Solondz (1998) ont d'ailleurs bien mis en évidence les dérèglements qui se cachent derrière le mirage arcadien de la verte banlieue, pendant urbanisé de la seconde nature.

Que conclure de ces quelques observations sommaires sur le sens que paraissent prendre aujourd'hui les première et seconde natures par rapport à la notion de jardin? Il me semble que l'horizon stratégique par lequel peut se définir aujourd'hui le jardin ne passe plus nécessairement directement par ce que l'on considérerait habituellement comme le *Wilderness* ou la campagne. Ou plutôt, en d'autres mots, qu'il faille pour se rebrancher à ce que ces réalités incarnent, par-delà le brouillage des simulacres, se frotter à quelque chose qui tende à résister encore à la virtualisation. Un quelque chose qui se rapprocherait de ce que pouvait être la nature sauvage lorsqu'elle constituait encore une entité inquiétante et brute défiant la civilisation. Un quelque chose qui ne serait plus tant à chercher dans le lointain que dans une proximité redécouverte et réinvestie dans l'engagement du corps et l'ouverture de l'imaginaire. Ce quelque chose qui

émerge au cœur des étendues urbanisées, comme absence ou profusion, jungle ou désert, je l'appelle *sauvagerie urbaine*. Ce peut être un bloc de béton et les pratiques de socialisation qu'il génère, le *no man's land* créé par une autoroute, l'expérience du sentier traversant une friche au cœur du centre-ville, une fissure dans l'asphalte et bien d'autres choses encore. Disons qu'il s'agit d'une géographie interstitielle où s'entrechoquent brutalité moderne, coriacité rudérale et urbanité<sup>8</sup>.

La forêt obscure et sauvage peinte par Thomas Cole en 1836 (*The Oxbow*) resurgit aujourd'hui de la rugosité de l'*underground* urbain, comme par exemple, dans l'installation *Les Pruches* réalisée à Montréal en 1990 par Philippe Poullaouec-Gonidec et Claude Cormier<sup>9</sup>. C'est par ailleurs, et de façon paradoxale, la franche barbarie issue des excès de confiance du modernisme qui tend notamment à recréer dans son sillage des impressions proches de celles que pouvaient provoquer naguère les contrées les plus sauvages. Les espaces riverains des infrastructures autoroutières construites dans les années 60-70 en constituent des exemples types. L'aspect qui rapproche le plus ces environnements urbains plus ou moins hostiles de la première nature est sans doute leur réelle authenticité. Point de masques pour tenter de faire passer les faits pour autre chose que ce qu'ils sont. Les cicatrices demeurées ouvertes laissent place, par contre, lorsqu'on les assume, à la possibilité d'une libre expérimentation, et c'est bien là, me semble-t-il, une des qualités les plus intéressantes de ces environnements de prime abord rébarbatifs<sup>10</sup>. La sauvagerie urbaine serait donc à la fois le milieu qui résiste à la domestication, l'effort pour l'appivoiser et l'espace rendant possibles de nouveaux regards, de nouvelles expériences critiques du monde<sup>11</sup>.

À la différence de la manière dont on a pu longtemps concevoir notre rapport à la première nature, on ne peut dominer la sauvagerie urbaine comme si elle constituait une donnée exogène à la civilisation. Elle en constitue un produit extrême et cru. Cette émergence hybride du sauvage dans la ville ne se limite d'ailleurs pas à un phénomène de géographie purement physique ou biologique. Elle se diffuse et se métamorphose en un ensemble de pratiques culturelles qui puisent à même ses virtualités et contribuent à en faire un paysage vivant. Je pense ici aux univers des musiques alternatives, du skate et du graffiti ainsi qu'à la résurgence d'une esthétique corporelle néo-primitive proprement urbaine. Mais c'est aussi, dans le champ général de l'art, une gamme variée d'artistes qui ont contribué ou contribuent toujours à la création paysagère d'une sauvagerie urbaine contemporaine. Le *ready-made* de Duchamp, le travail du déchet d'un Schwitters, la dérive situationniste, le «recyclage poétique du réel urbain<sup>12</sup>» opéré par les Nouveaux Réalistes, le cinéma d'un Antonioni ou d'un Wenders ne sont que quelques-uns des jalons formant un substantiel corpus.

Il faut de même prendre en compte, de façon plus spécifique et actuelle, les différentes pratiques artistiques d'interventions urbaines que Patrice Loubier désigne sous le vocable de «signes sauvages<sup>13</sup>». Pratiques dissolutives tablant sur l'indiscernabilité du

caractère artistique, manœuvres *in situ*, installations illicites, disséminations anonymes infiltrant discrètement le tissu relationnel de la ville et ses interstices<sup>14</sup>. C'est par exemple, à Montréal, l'installation éphémère d'un Robert Prenovault (*Territoires simultanés*, 1994) qui, en disposant sur la pierraille d'un terrain vacant un fragment de friche palissadé et un personnage solitaire, attise des appropriations confirmant qu'il y a bien simultanéité du désert et de la jungle dans la ville<sup>15</sup>. C'est la villégiature posturbaine<sup>16</sup> d'un Jean François Prost (*Chambre avec vues*, 1998) qui monte, démonte et habite sa cabane goudronnée à l'orée de la forêt, en Estrie, et sur un terrain vague, en plein centre-ville montréalais, faisant se chevaucher, à travers vues différées et vie concrète, les espaces/temps de la sauvagerie urbaine et d'une nature presque sauvage<sup>17</sup>. Ou encore, c'est James Partaik (*Par leurs os*, 1998) qui, à Saint-Félicien, enregistre les cris des fauves en cages du zoo local et les fait émerger des bouches d'égout de la ville<sup>18</sup>.

Mais enfin, en parallèle à ces différentes médiations esthétiques, c'est aussi dans l'expérience quotidienne de la topographie urbaine que peut faire irruption la mémoire perceptuelle d'un *Wilderness* lointain confortant l'idée de sauvagerie urbaine. Parcourir, par exemple, un terrain vague en automne, les yeux machinalement rivés au sol, peut nous catapulter sans trop d'efforts pour quelques instants dans l'univers nordique de la toundra.

Si l'expérience de la sauvagerie urbaine peut nous ramener à la rudesse lointaine de la nature sauvage, elle ne peut, par ailleurs, être assimilée à l'insertion méthodiquement planifiée de fragments de nature dans la ville que constitue, par exemple, le patrimoine des grands parcs urbains. La sauvagerie urbaine n'est pas l'opposé de la ville, elle en serait plutôt virtuellement le paroxysme. Si elle n'est pas a priori écologiquement exemplaire, elle nous confronte cependant de façon très concrète avec ce qui tendrait ailleurs à être camouflé par différents subterfuges. La sauvagerie urbaine n'est donc pas seulement la touffe d'herbes folles qui émerge de la chaussée, mais aussi le sol contaminé dans lequel elle prend racine, le stationnement asphalté où elle s'est frayé un chemin, le *skater* qui, roulant à toute allure, l'évite de justesse, les promeneurs arrêtés à proximité qui observent un graffiti sur un pilier de béton, l'autoroute passant au-dessus.

Mais comment et en quoi cette sauvagerie urbaine pourrait-elle alimenter l'art des jardins? La notion d'interstice peut probablement ici aider à penser cette relation. D'abord, parce que l'interstitiel décrit bien le mode d'émergence de la sauvagerie urbaine et le rapport qu'elle entretient avec la ville. Et d'autre part, parce que malgré les apparences, l'interstice peut se lier à certains attributs habituellement associés au jardin. Mais, qu'entend-on par interstice? Et quelle voie lui permettrait de faire le pont entre jardin et sauvagerie? Les sociologues urbains Jean Rémy et Liane Voyé relient, dans le contexte de la ville contemporaine, l'espace interstitiel à la notion de secondarité. L'interstice ne prendrait sens que par rapport à la primarité du pouvoir,



vis-à-vis duquel «il est une possibilité d'écart, de mise à distance [...] possibilité de faire et d'être autre chose et de multiples choses<sup>19</sup>». La parenté de la sauvagerie urbaine et de l'interstitiel est ici bien tracée. La sauvagerie que secrète la ville offre et incarne la possibilité d'une distance critique par rapport à la mise en ordre urbaine. Cette condition d'espacement caractérisant la relation de l'interstice à ce qui l'englobe pourrait être rapprochée de ce que représente originellement pour le jardin le microcosme de l'enclos ou le tracé de la limite. L'interstice, comme le jardin, se définit par rapport à son dehors. Un point marquant semble pourtant dissocier la notion d'interstice proposée par Remy et Voyé du sens conféré traditionnellement au jardin. Si l'interstice est un foyer d'indétermination par rapport à la rectitude de l'ordre urbain, le jardin serait plutôt considéré comme l'espace d'une réorganisation ordonnée du monde plus ou moins informe qui l'entoure. Ces deux vecteurs paraissent irréconciliables. Mais pourtant. Face à l'emprise de l'apparente domination du monde opérée par les sociétés contemporaines, le jardin ne pourrait-il pas constituer un interstice permettant de questionner les rhétoriques ambiantes, un laboratoire processuel pour des modalités plus ouvertes d'agencement et d'appropriation? Suivant cette perspective et selon les correspondances explicitées plus tôt, l'art du jardin peut incarner deux principales options par rapport à une sauvagerie urbaine interstitielle : l'occuper en la requalifiant *in situ* par médiatisation esthétique ou s'y alimenter en ré-articulant certaines de ses composantes matérielles ou phénoménologiques. Pour poursuivre la réflexion, je présenterai ici quelques projets illustrant ces modes d'intervention dans différents registres.

Le premier cas se situe au pied du promontoire de la ville de Québec dans une immense zone interstitielle résultant d'une *tabula rasa* amorcée en 1969 et terminée trente ans plus tard après moult projets grandioses jamais réalisés. Il offre l'occasion d'observer côte à côte deux approches de jardins fort différentes : le jardin de l'Îlot Fleurie issu d'une prise en charge collective amorcée en 1991 par un groupe de résidents du quartier rassemblés autour de Louis Fortier et le jardin Saint-Roch, réalisé en 1993 par la firme Williams, Asselin, Ackaoui, à l'initiative de la Ville de Québec (fig. 33-34).

Ce dernier projet s'inscrit dans la tradition de jardins publics ornementaux. Sa composition fortement structurée résulte de la rencontre de deux zones distinctes : un parterre floral d'influence classique s'inspirant de l'idée de mise en ordre urbaine et une retransposition stylisée de la falaise proche utilisant des espèces végétales indigènes et mettant en scène une cascade d'eau. Le jardin est ici un refuge face à l'effervescence urbaine, un lieu de contemplation d'une nature spectacle. La sauvagerie urbaine y est totalement pacifiée. Le jardin Saint-Roch projette plutôt l'image stable d'un ordre réinstitué visant notamment pour la Ville à rassurer les investisseurs et attiser le développement limitrophe. À ce titre, la stratégie paraît avoir réussi car l'ensemble de la zone se construit actuellement. Mais elle soulève aussi

quelques questions sur le rôle du jardin face à la problématique d'un espace public de plus en plus contraint aujourd'hui à n'être que sa simple représentation<sup>20</sup>. Une certaine préciosité du jardin semble exiger une surveillance accrue qui réduit à leur strict minimum les possibilités d'appropriation. L'énergie inhérente à la sauvagerie urbaine est dans ce cas totalement annihilée.

Le jardin artistique et communautaire de l'Îlot Fleurie s'inscrit, pour sa part, dans une lignée à la fois vernaculaire et exploratoire. Sa forme évolue sans cesse et n'a finalement pas grande importance. La sauvagerie urbaine n'est pas ici dominée mais plutôt habitée. Une gamme variée d'activités, de formes et de procédés s'y agglomèrent de façon spontanée. Le jardin est ici entièrement ouvert à l'appropriation mais il est aussi entièrement dépendant de l'implication de la collectivité qui le fait vivre. Forcé par les nouveaux développements d'évacuer le terrain squatté depuis sept ans, l'Îlot Fleurie emménage, depuis l'automne 1998 et avec l'assentiment de la Ville, à quelques centaines de mètres, dans les espaces interstitiels générés par un échangeur autoroutier construit au cours des années 70. Cette cohabitation entre David et Goliath exemplifie parfaitement la problématique inhérente à ce que j'appelle la sauvagerie urbaine. D'un côté, une infrastructure dont la brutale monumentalité atteint le sublime; de l'autre, l'aventure de la colonisation du territoire «hostile» généré par cette infrastructure. Ce «non-lieu ouvert à tous les possibles», pour reprendre les mots de Michel Foucher à propos du désert<sup>21</sup>, commence aujourd'hui, sous l'initiative du groupe d'animation de l'Îlot Fleurie, à prendre une vie qui lui est propre : une immense galerie/atelier à ciel ouvert s'est orchestrée pour les amateurs de graffitis et de sculptures, on projette des films sous les voies, on y plante des fleurs, on s'y rencontre pour jouer à la pétanque ou y pratiquer la musique, etc. Dans un proche avenir, on verra peut-être même ce jardin polymorphe envahir les deux voies de l'autoroute qui buttent de façon absurde sur la falaise. Ce serait là sans doute une belle revanche de l'urbanité sur les délires technocratiques<sup>22</sup>.

Par-delà l'appréciation que l'on peut porter à chacune de ces approches, que nous disent-elles dans leur relation à la sauvagerie urbaine? L'une la domine complètement, mais elle est en retour fragilisée par l'image d'ordre qu'elle doit maintenir intacte. L'autre l'habite de façon informelle et avec intensité, mais elle est aussi fragilisée par sa dépendance aux aléas d'une implication collective volontariste.

Le jardin du Centre Canadien d'Architecture (CCA), réalisé à Montréal par Melvin Charney en 1990, incarne une autre avenue. Édifié sur un terrain vague coincé entre deux voies d'accès autoroutières, un boulevard urbain et un escarpement surplombant les faubourgs industriels de l'Ouest de la ville, ce jardin forme le pendant extraverti du musée situé de l'autre côté du boulevard. S'il peut être un refuge, il est surtout un instrument qui condense et suscite un désir de ville. Les infrastructures dans

lesquelles il s'insère ne sont pas niées, mais participent pleinement au dispositif. L'austérité de la facture répond à la dureté du contexte. Les différentes composantes du jardin (esplanade-belvédère, colonnes allégoriques, murs cadastraux, fabrique-arcade, végétation, etc.) forment une machine mémorielle en prise sur une substance urbaine en mutation. Malgré la solennité institutionnelle de son statut, le jardin conserve ainsi l'esprit d'un processus à poursuivre, comme en témoigne notamment la base de l'une des colonnes laissée libre pour une allégorie future à imaginer. Le jardin du CCA colonise la sauvagerie urbaine sans l'évacuer. Celle-ci forme une strate factuelle du palimpseste urbain que le jardin contribue à révéler<sup>23</sup>.

Les deux derniers projets que je présenterai sont du paysagiste néerlandais Adriaan Geuze (agence West 8). Ils ne sont pas habituellement désignés comme des jardins, mais ils me semblent en constituer des prototypes actuels particulièrement intéressants.

Le Square Carrasco, réalisé en 1998 près d'Amsterdam, s'approprie pleinement la notion de sauvagerie urbaine (fig. 35). L'aménagement occupe un espace considérable localisé sous une série de viaducs ferroviaires. Un espace résiduel relativement peu ensoleillé, emprunté par les piétons et devant être aussi partiellement accessible aux automobiles. Geuze propose ici une relecture *in situ* du terrain vague. Il y a un sol à parcourir, il y a des colonnes comme fait singulier. Geuze élabore pour chacune des ces données une strate particulière. Le sol est tatoué d'un motif d'asphalte et de gazon renvoyant de façon contemporaine aux thèmes de la broderie et du labyrinthe. Les colonnes de béton sont réinterprétées comme les seuls fûts rescapés d'une forêt urbaine coupée à blanc dont il ne resterait que les souches. Les deux matériaux utilisés au sol, le gazon et l'asphalte, condensent à eux seuls la tension dialectique qui caractérise la colonisation moderne du territoire : le gazon incarnant l'image pastorale de l'Éden reconstitué, l'asphalte extériorisant sans pudeur la sauvagerie que cette reconstitution suppose. L'imposition d'un motif abstrait sur le site n'est par ailleurs pas faite pour régir et contrôler les parcours. À l'inverse, elle encourage la transgression. Le projet ne pacifie pas l'aspect déstabilisant de l'espace, mais joue avec lui. Si les patineurs s'amusent à suivre les circonvolutions asphaltées, le piéton doit conquérir l'hybridité du sol pour opérer la trajectoire transversale qu'il choisit. Chaque parcours transversal rectiligne est singularisé par des rythmes spécifiques de dureté et de mou. Les souches reconstituées intègrent le dispositif d'éclairage et ponctuent aléatoirement les zones gazonnées. Elles consacrent l'idée de sauvagerie urbaine et exposent ses paradoxes en nous projetant dans le paysage des forêts lointaines arasées pour soutenir la consommation de nos sociétés urbanisées.

J'ai mentionné auparavant que l'une des potentialités du jardin par rapport à la sauvagerie urbaine était de s'inspirer de cette dernière pour recomposer en d'autres lieux certains de ses apports. Le prochain et dernier projet que je présenterai très

brèvement ici me semble constituer un exemple probant de cette stratégie. Situé en plein cœur commercial et culturel de Rotterdam, la Schouwburgplein (Place du Théâtre) n'occupe pas vraiment un site que l'on pourrait associer de prime abord à la sauvagerie urbaine ou à l'interstice. Jouxant un mégacomplexe de cinémas, deux théâtres et des rues commerçantes, l'emplacement baigne plutôt dans un univers de consommation passive. La solution de Geuze (West 8) renverse la situation et crée l'interstice en proposant une scène à coloniser. S'il s'agit en fait d'une plate-forme reposant sur la toiture d'un stationnement, pour le promeneur, elle compose un patchwork d'expériences tactiles, sonores et optiques différenciées. Le plancher flottant souligne l'artificialité spécifique du sol néerlandais gagné sur la mer. Les quatre lampadaires hydrauliques qui ponctuent ce plan rappellent quant à eux que l'horizon de sauvagerie à Rotterdam, c'est avant tout le port et sa forêt de grues. Ce projet illustre bien le potentiel de la connexion que j'ai tenté d'établir entre jardin et sauvagerie urbaine. En tant qu'interstices, à créer ou à habiter, ils seraient tous deux lieux de défi et de commencement<sup>24</sup>.

Au moment où la virtualisation de nos rapports au monde s'accroît, le jardin peut constituer un formidable instrument pour se connecter au réel et en explorer les potentialités. Ce que la sauvagerie urbaine nous apprend, c'est notamment la redécouverte du corps et de l'effort à travers l'expérience d'une réalité encore brute à apprivoiser. Si cette réalité, livrée à nu dans la géographie interstitielle de la ville, n'est pas à l'image de l'Éden, elle reflète par contre fidèlement les forces et les contradictions que nos sociétés tendraient à masquer. Explorer créativement cette réalité, c'est pour le jardin, aujourd'hui, une façon d'assumer un rôle critique, une manière d'infléchir notre attention aux petites choses, à la vie qui s'infiltré malgré l'adversité, au sublime qui émerge de la rencontre des extrêmes. Le jardin pourra ainsi, peut-être, constituer un laboratoire pour les urbanités hybrides de demain (fig. 36).

1. Paul Virilio (entretien avec Adrien Sina), «L'urbanité virtuelle, l'être-au-monde au temps réel», in *Inter art actuel*, n° 65, Québec, 1996, p. 49.
2. John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 26-30.
3. Pour une étude exhaustive sur l'évolution de cette notion, lire notamment : Max Oelschlager, *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1991.
4. Piero Camporesi, *Les Belles Contrées, naissance du paysage italien*, Paris, Gallimard, 1995, p. 85. Voir aussi : Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 79-82.
5. Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow* (1898/1902). Voir aussi : *Jardins et paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la dir. de Jean-Pierre Le Dantec, Paris, Larousse, 1996, p. 332-333.
6. Peter G. Rowe, *Making a Middle Landscape*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1991, p. 232-247.
7. Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964.
8. Peter G. Rowe utilise le terme «urban wilderness» en l'associant à la face démoniaque, chaotique et babélienne de la vie urbaine contemporaine (Peter G. Rowe, *op. cit.*, p. 244-247). Il y oppose la vision paradisiaque d'un paysage cohérent et contrôlé résultant d'un équilibre souhaité entre pastoralisme et technique moderne. Stigmatiser ainsi ce qui n'apparaît pas s'intégrer à l'image d'un ordre idéalisé me paraît constituer une approche dangereusement réductrice. Et si l'urbanité trouvait dans Babel un terreau plus fertile que dans les décors vertueux supposés la servir? En proposant la notion de sauvagerie urbaine, il ne s'agit pas ici de faire l'apologie du désordre ou de la désolation, mais de s'attarder aux potentiels constructifs et critiques que cette condition est susceptible d'incarner par-delà les stéréotypes cosmétiques et hygiénistes.
9. Sur cette installation éphémère réalisée au défunt bar *Business* (Jacques Rousseau, architecte), lire Philippe Poullaouec-Gonidec, «Les Pruches : la forêt enchantée...», in *Trames*, vol. 2, n° 3, Montréal, 1990, p. 77-78.
10. Dans le même sens, Kevin Lynch, avec le concept d'*open space*, a défendu la nécessité d'espaces non programmés ouverts au changement, aux manipulations spontanées, à la destruction, au risque de l'aventure et à l'ambiguïté. C'est ce qui lui faisait dire, suivant cette perspective, qu'un «terrain à l'abandon peut être préférable à un jardin de roses». Kevin Lynch, «The city as environment» (1965), in *City Sense and City Design. Writings and Projects of Kevin Lynch*, publ. par Tribid Banerjee et Michael Southworth, Cambridge, Londres, MIT Press (1990), 1991, p. 93.
11. Cette conception de la sauvagerie se rapproche de celle avancée par Daniel Le Couedic. Cet auteur critique autant les chantres urbains de l'ordre géométrique, dans leurs vaines et regrettables tentatives d'éradication de la sauvagerie, que les adeptes d'un certain totalitarisme écologique prônant une «renaturalisation» radicale de la ville. La sauvagerie urbaine ne se limite pas aux substrats naturels que l'on trouve dans la ville mais elle est liée, de même, à un «imaginaire de la nature» transposé à «l'artifice» urbain. L'antagonisme constant entre ordre et sauvagerie constitue un élément essentiel de la dynamique urbaine. La notion de «sauvagerie urbaine» que je propose intègre cette tension bipolaire et ne peut en conséquence être réduite à l'un ou l'autre des termes. Elle évolue précisément dans l'espace critique qui s'immisce, pour reprendre les termes de Le Couedic, «entre pacification et résistance». Voir à ce propos : Daniel Le Couedic, «La nature et la ville : entre pacification et résistance», in *La Ville en quête de nature*, sous la dir. de Guy Mercier et Jacques Bethemont, Sillery, Septentrion, 1998, p. 45-63. Cédric Lambert, «Nature et artifice : essai sur quelques formes de leurs rapports dans la culture urbaine», in *Espaces et sociétés*, n° 99 (*La nature et l'artifice*), Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 109-111.
12. Pierre Restany, *60/90 Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, p. 76.
13. Patrice Loubier, «Du signe sauvage. Notes sur l'intervention urbaine», in *Inter art actuel*, n° 59, Québec, 1994, p. 32-33.
14. Lire à propos de l'œuvre d'art relationnelle comme interstice social : Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998.
15. Voir à propos de cette œuvre : Jacqueline Mathieu, «Les territoires simultanés de l'art», in *Espace*, n° 27, Montréal, 1994, p. 23-25. Pauline Morier, «Territoires simultanés. Étude sur un terrain vague» in *Esse*, n° 24, Montréal, 1994, p. 16-20.

16. J'ai proposé en 1996 (*Inter art actuel*, n° 65) l'expression «villégiature posturbaine» pour suggérer un regard moins négatif sur la désintégration relative des centres urbains. L'émergence du sauvage au cœur des restes de la centralité appelle le développement d'un autre type de villégiature se manifestant par l'appropriation nomade des interstices. Le terme post-urbain a été proposé par Françoise Choay («L'histoire de la méthode en urbanisme», in *Annales ESC*, juillet-août 1970) dans un sens proche de la notion de *post city age* développée par Melvin Webber («The Post City Age», in *Daedalus*, vol. 67, n° 4, automne 1968). Cette expression décrit, pour reprendre les termes de Choay, une condition où «les villes traditionnelles sont en désintégration au profit d'une urbanisation généralisée et diffuse». Plus récemment, la notion a été notamment reprise par Anthony Vidler dans *The Architectural Uncanny*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992.
17. Voir à propos de cette œuvre : Jean-François Prost, «Journal de bord», in *Inter art actuel*, n° 72, Québec, 1999, p. 34-36. Patrice Loubier, «Des espaces conviviaux», in *ETC Montréal*, n° 49, 2000, p. 6-12.
18. Voir à propos de cette œuvre : Guy Sioui-Durand, «Art des villes, art des champs», in *Inter art actuel*, n° 72, Québec, 1999, p. 54-55.
19. Jean Rémy, Liliane Voyé, *Ville, ordre et violence. Formes spatiales et transactions sociales*, Paris, PUF, 1981, p. 71-73.
20. Pour de plus amples développements sur la problématique afférente au cas du jardin Saint-Roch : Guy Mercier, «Le jardin Saint-Roch ou la centralité perdue», in *La ville en quête de nature*, sous la dir. de Guy Mercier et Jacques Bethemont Sillery, Septentrion, 1998, p. 129-155.
21. Michel Foucher, «Paysage du western», in *Hérodote*, n° 7, Paris, 1977, p. 147.
22. Pour de plus amples informations sur le jardin de l'Îlot Fleurie, lire : André Marceau, «Un îlot de subversion au cœur du désordre», in *Inter art actuel*, n° 72, Québec, 1999, p. 39-42.
23. Pour plus de détails sur ce jardin, lire notamment : Melvin Charney, «Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture», in *Centre Canadien d'Architecture : architecture et paysage*, sous la dir. de Larry Richards, Montréal, CCA, 1989, p. 87-102.
24. Concernant la problématique du «défi» et du «commencement» en rapport avec la notion de jardin urbain et avec le projet de Schouwborgplein (Place du Théâtre), voir : Catherine Grout, «Le lieu du défi», in *Les Carnets du paysage*, Paris, Actes Sud/ ENSP, n° 1, printemps 1998, p. 16-22. Voir également : Frédéric Nantois, «Pour en finir avec le jardin?», in *Inter art actuel*, n° 69 (*Paysages*), Québec, 1998, p. 8-11. Adriaan Geuze/West 8, «Une aspiration à l'authenticité (Schouwborgplein et Square Carrasco)», in *Inter art actuel*, *op. cit.*, p. 12-15.









## De la pensée à l'état sauvage

PHILIPPE NYS

Philosophe, directeur de programme au Collège international de philosophie de 1992 à 1998, Philippe Nys enseigne à Paris VIII et à Paris I (Sorbonne) en arts plastiques et il intervient également à l'École Nationale Supérieure du paysage de Versailles. Ses recherches et publications portent principalement sur l'art des jardins et le paysage, sur les conditions d'une herméneutique et d'une phénoménologie des lieux de l'habiter. Auteur d'ouvrages philosophiques, dont : *L'architecture au corps*, *Le sens du lieu*, il a codirigé le collectif *Le jardin, art et lieu de mémoire* (1995). Il a écrit plusieurs textes sur les jardins et les paysages, dont : «Art et nature : une perspective généalogique», dans *Autrement. Le jardin notre double* (1999), «Célébration d'une sphère», dans *Le débat* (1991), «Paysage et re-présentation : la terre comme paysage», dans *Le paysage et ses grilles* (1996). Il a de plus réalisé, avec Martine Bouchier, un jardin sur le thème «le jardin de curiosités» pour le Festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire (Voir leur texte «Le jardin des modèles, ou la traversée des apparences», dans *Les carnets du paysage* (1998). Philippe Nys a publié récemment *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, volume 1 (1999).

J'examinerai ici l'une des questions posées et résolues par l'art des jardins, celle de la construction des rapports entre l'ordre incommensurable de la «nature» (en grec *phusis*) et l'ordre commensurable de «l'art» (en grec *technè*). Si l'ordre de la «*phusis/nature*» est incommensurable, comment un art et un lieu tels que le «jardin» peuvent-ils rendre commensurable – mesurer – l'ordre de la nature? Selon quels modes et modalités spécifiques rendent-ils communs – et jusqu'à quel point – ces deux ordres? Et comment entendre ces mots de nature/*phusis*, d'art/*technè*, d'ordre, de commensurabilité, de jardin? En quoi, finalement, le jardin est-il un *micro-cosme* et, en tant que tel, le lieu «de la pensée à l'état sauvage»? Formulation qui doit se lire, au minimum, en deux sens, comme une généalogie que l'on remonte pour en chercher les sources et comme un commencement, un premier «état» où de la pensée et tout un monde trouvent à se forger et à se former... Pour répondre à ces questions et à cette perspective, nous repartirons des Grecs dont les questions et réponses sur la *phusis*, la *technè*, le *kosmos* peuvent – encore – nous éclairer et nous aider à définir le lieu théorique – théorétique – de l'art des jardins comme *micro-cosme*, terme qui, si on le prend à la lettre, permet très précisément de penser, dès l'origine (*ex arkhè*s disent les Grecs) et «jusqu'au bout», le statut du jardin et, à travers lui, celui de l'art et des arts qu'un tel lieu implique.

En fréquentant les premiers penseurs grecs, nous pouvons retrouver, sans nostalgie, le lieu d'une unité primordiale entre l'homme et le monde, un monde non divisé, le monde grec comme enfance de l'art (Marx). À ce premier commencement, aucun domaine de l'être n'était refusé à la pensée, aucune limite, aucun préjugé ne faisait obstacle à l'exploration de tous les aspects de l'être comme *phusis*, une *phusis* conçue comme une *production*, un conduire en avant de soi, un pro-jet – à partir de quoi ou à partir d'où, là est toute la question –, et non plus comme un engendrement naturel; une donation descendante en quelque sorte, dont le mythe (Hésiode) ou la poésie (Homère) sont le réceptacle, le lieu d'accueil et de prononciation. Revenir à ces premiers Grecs est donc entrer en dialogue avec un monde «en deçà des concepts figés de la métaphysique<sup>1</sup>», une pensée de l'articulation primordiale entre le monde et le corps humain vu comme premier instrument de connaissance et de co-naissances d'un monde, tout à la fois sensible et intelligible. Être conséquent avec une telle pensée, un tel lieu de la pensée, consiste à opérer avec la même radicale innocence, la même audace des commencements qui, loin de supprimer le savoir mythologique (ou magique), en métamorphose le sens.

La situation grecque est exemplaire en ce qu'elle permet d'analyser les conditions d'émergence et de production d'une activité théorétique («purement» scientifique) et donc les relations entre théorie pure et théorie déduite par une expérience issue de la manipulation d'instruments. Cette question est le lieu d'un débat, toujours en cours<sup>2</sup>,

qui a émergé avec la publication des premières études historiques approfondies de la Grèce antique – Burnet (1892) ou Gomperz (1893) – et surtout, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la première publication intégrale, par Diels en 1903, des fragments des philosophes dits présocratiques comme Héraclite, Anaximandre ou Thalès, celui-ci étant sans doute le premier de ces penseurs ioniens et milésiens qui élabore une conception (*logos*) de la *phusis*, non mythique, à partir d'un seul et unique élément incorruptible, «eau» (*budôr*)<sup>3</sup>. Le débat épistémologique qui surgit au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en Europe consiste à se demander si une telle raison (*logos*) – délivrée du mythe (*mythos*) – résulte de l'observation de l'expérience de la «nature» à partir de l'un de ses éléments, par exemple le ciel ou les étoiles, dont Thalès proclame qu'elles accomplissent au-dessus de la ligne d'horizon des trajectoires immuables dans le ciel en décrivant des cercles autour d'un point fixe (le pôle), et à décider si et comment une telle pensée accède ou non à l'objectivité et donc à l'universalité. Pour ceux qui défendent le processus d'une pensée scientifique comme émanant du socle de l'expérience et non d'une simple observation, les premiers penseurs grecs n'auraient pratiqué que l'observation, ils seraient restés au bord de la science véritable, conçue sur le modèle baconien, inductiviste. Or ce modèle du procès d'une connaissance objective a été complètement remis en question par la crise de sciences modernes, précisément au moment de la «découverte» des premiers penseurs grecs, dont les «pensées» sont en rapport direct avec le statut de la physique au XX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que dans un de ses derniers livres consacrés précisément à *La Nature et les Grecs*, Erwin Schrödinger, Prix Nobel de physique avec Dirac et Heisenberg en 1933, dit ceci : «Le monde réel qui nous entoure et nous-mêmes, c'est-à-dire nos esprits, sont constitués du même matériau de construction [...] Les deux sont pour ainsi dire faits des mêmes briques, simplement disposées dans un ordre différent – ces briques sont les perceptions sensorielles, les images mémorisées, l'imagination, la pensée<sup>4</sup>.» Vaste perspective clairement énoncée et examinée par Schrödinger sur laquelle nous nous appuyons pour dégager l'élément suivant, fondamental, selon nous, pour l'élaboration et le statut théorique de l'art des jardins comme micro-cosme.

L'astronomie, qui semble être le modèle éminent d'une science de l'observation et non le produit d'une science expérimentale, s'élabore en fait sur le sol d'une expérimentation, ne fût-ce qu'à travers l'interprétation des instruments de l'observation, par exemple l'œil, dont la compréhension est déterminante pour les lois de l'optique et des rayonnements ainsi que pour la nature de la lumière. Plus important, l'astronomie se constitue, de manière terrestre, à partir de la construction d'instruments comme les sphères qui relèvent de ce que les Grecs appelleront les sphéropées, déterminantes pour comprendre et représenter l'ordre et la fabrication du monde<sup>5</sup>. La sphère constitue un modèle expérimental manipulable qui permet la comparaison, la généralisation, l'extrapolation,

bref la formalisation d'une loi à partir de l'élaboration d'un «modèle» du monde. Le recours à des théories de la sphère (*sphairikos logos*) introduit l'élément d'une certitude absolue au milieu du divers du sensible, une certitude théorique telle, d'ailleurs, qu'elle provoque l'économie de l'expérience sensible : Eratosthène n'a pas besoin de faire le tour de la terre ou de la voir depuis la lune (!) pour savoir qu'elle est ronde. La rondeur de la terre n'est pas prouvée par une expérience spatiale sensible mais bien par les manipulations mathématiques et scientifiques de son modèle théorique et de ses artefacts techniques<sup>6</sup>.

L'exploration des lois du macrocosme trouve aussi et enfin ses conditions de possibilité, d'exercice et d'application dans le schème expérimental d'un environnement immédiat englobant, le microcosme de la cité où s'articulent les conditions matérielles et géographiques des contrées (*kbora*), par exemple le rocher (*astu*) sur lequel s'édifient l'acropole et les temples avec la *polis* comme lieu et projet d'un espace politique idéal. La modélisation pragmatique de ce projet – longtemps, et encore fortement, me semble-t-il, sinon invisible aux yeux de certains commentateurs, du moins sous-estimé – est fournie, pendant plusieurs siècles, par toutes les techniques (*technè*), l'art de la construction des navires et de la navigation, tous les procédés pour aménager les sols, construire des digues et des terrasses, mesurer les champs, élever des bâtiments, construire la ville et les ports avec leurs temples et leurs théâtres, leurs espaces de promenade avec leurs portiques, leurs gymnases. Dans cette énumération que l'on peut poursuivre avec la céramique, la statuaire, l'architecture et toutes les productions qui vont relever de ce que l'on nommera plus tard les arts libéraux, majeurs ou plastiques, il y a une absence remarquable pour une culture telle que la Grèce antique : celle du jardin, pourtant éminent art plastique de l'espace, image du monde<sup>7</sup> et œuvre qui manifeste ou manifesterait l'accomplissement d'une civilisation<sup>8</sup>. Ne retrouverait-on pas là le même débat rappelé plus haut à propos de la science grecque car, à suivre ce critère, la Grèce ne serait pas une civilisation tout à fait accomplie... S'il n'y a pas, en effet, à proprement parler, un *art* grec du jardin, et a fortiori, une *théorie explicite* des jardins (qui n'est d'ailleurs pas, loin de là, obligatoire pour penser et créer un jardin); si, à la différence des jardins romains, il y a (encore) relativement peu d'éléments historiques et archéologiques sur des jardins grecs *in situ*<sup>9</sup>, il y a bien, par contre, une pensée – éminente – de la fabrication des lieux et du monde, terrestre et céleste, qui peut nous guider pour penser et réfléchir le statut du jardin «en général», comme micro-cosme. Pour cela, il faut, non pas franchir un obstacle épistémologique et constituer ainsi une coupure du même nom, mais «s'affranchir» des Grecs (Gomperz) comme les Grecs se sont affranchis du mythe, autrement dit prendre distance d'avec une situation en grande partie clarifiée et instituée par Platon et opératoire, peu ou prou, jusqu'à aujourd'hui, pour remonter, en deçà de la pensée platonicienne, au lieu d'une pensée

à l'état sauvage. «Penser, dit ainsi Cornélius Castoriadis en ouverture de sa trilogie consacrée aux différents champs des savoirs tels qu'ils se sont organisés depuis la crise des sciences, n'est pas sortir de la Caverne, ni remplacer l'incertitude des ombres par les contours tranchés des choses mêmes, la lueur vacillante d'une flamme par la lumière du vrai Soleil. C'est entrer dans le Labyrinthe, plus exactement faire être et apparaître un Labyrinthe [...], c'est se perdre dans des galeries qui n'existent que parce que nous les creusons inlassablement, tourner en rond au fond d'un cul-de-sac dont l'accès s'est refermé derrière nos pas – jusqu'à ce que cette *rotation* [je souligne] ouvre, inexplicablement, des fissures praticables dans la paroi<sup>10</sup>.» Examinons donc les parois de cette Caverne platonicienne, non pour en sortir, mais pour y pénétrer plus avant.

Comme certains commentateurs l'ont souligné<sup>11</sup>, le point de vue de Platon sur l'art et les arts se situe dans le cadre d'une théorie et d'une interprétation *générale* de la *mimèsis*. De manière complémentaire à Aristote qui fonde sa propre théorie de la *mimèsis* et de la poétique qui en découle à partir de la seule activité du poète tragique, la théorie platonicienne est déterminante pour *tous* les arts, et ce cadre demeure opérant pour l'ensemble de la tradition occidentale, jusque et y compris la situation contemporaine, non seulement pour la théorie de la *mimèsis* mais aussi pour le statut de l'art *en général*, de la *technè*, par rapport à la création du monde. «Qu'est-ce en effet [...] que le monde, remarque Philippe Lacoue-Labarthe, si ce n'est le produit de ce qu'il faut bien se résoudre à nommer une *mimèsis* originaire? [...] Il n'y aurait pas de "réel" [...] s'il n'y avait [...] schématisation ou, c'est la même chose, une *technè*<sup>12</sup>.» Dépassant ou plutôt déplaçant les catégories purement esthétiques de la *mimèsis*, ce cadre est, de notre point de vue, anthropologico-philosophique, il inclut et implique une interprétation de l'ensemble des activités fabricatrices humaines, y compris, donc, celle d'un «jardin», qu'il s'agisse d'une métaphore, d'un lieu spirituel (*in visu*) chez Platon (*Pbèdre*) et d'autres philosophes comme saint Augustin ou un écrivain comme Dante, d'une expérience cathartique ou pathématique (*in actu*) liée au théâtre à partir de la Renaissance, de la fabrication d'une réalité tangible (*in situ*) liée à la peinture comme l'*ars topiaria* des Gréco-Romains ou le parc paysager anglais...

Si l'on synthétise les multiples méandres et démonstrations de Platon, le processus de l'imitation comporte toujours deux versants, deux pentes, une pente descendante, fatale et néfaste mais incontournable, vers le monde des apparences et de l'illusion, et une pente ascendante, purificatrice, cathartique, vers le monde clair et intelligible de l'idée. La stratégie discursive de Platon est toujours double : d'une part, il distingue le bon grain de l'ivraie dans *chaque* art, horizontalement en quelque sorte; d'autre part et dans le même mouvement, il construit une hiérarchie de valeurs, éthique et esthétique, *entre* les différents arts, verticale, depuis la mimique et la danse (l'action d'un corps) jusqu'à la production d'un discours de vérité (le *logos* théorétique) en passant par les

arts plastiques, centralement la peinture (l'image) – et non, remarquons-le en passant, la sculpture ou l'architecture – et enfin les arts du discours, dans l'ordre ascendant suivant : la divination (ou *mantikè*) d'abord, la sophistique et la rhétorique ensuite, la poésie enfin, au sommet. C'est la raison pour laquelle, dans la *République*, au moment où Socrate cherche à *fonder* la rectitude de l'État, c'est-à-dire son éthique, sa droiture ou encore sa justesse, il commence par le sommet de la hiérarchie et non par sa base (la mimique) en disant que cet État « n'accueillira en aucune manière toute poésie de caractère imitatif » (*République*, III, 394c) – et Platon vise ici les poètes tragiques ou comiques par différence avec les poètes épiques, en premier lieu Homère, qui reste le modèle suprême incontesté pour toute la culture grecque classique et hellénistique. En ce qui concerne la peinture, pierre de touche de la démonstration de Platon et lieu déterminant pour toute la tradition philosophique et esthétique occidentale, la mauvaise imitation consiste à reconduire au sensible, au jeu des apparences et de l'illusion, au trompe-l'œil, tandis que la bonne imitation qui copie une idée, participe, elle, de la *catharsis*, de la purification du sensible, elle permet d'élever l'âme, progressivement et par degrés, vers la contemplation du beau, du bien et du juste (*Phèdre*), selon une échelle de l'être, pour reprendre une expression utilisée par Platon dans le *Banquet* et dont le symbole ascensionnel structurera toute la pensée du Moyen Âge<sup>13</sup> et au-delà. Comme le redira Vitruve – et beaucoup plus tard, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Joachim Winckelmann, exactement dans les mêmes termes<sup>14</sup> –, Platon oppose la peinture en trompe-l'œil de son temps – la *skiagraphia*, littéralement, écriture de l'ombre, qu'il condamne<sup>15</sup> –, à la peinture de contour des Égyptiens, sans volume ni profondeur – une peinture abstraite et plate – qui ne trompe ni sur elle-même ni sur le monde sensible ni sur le monde des idées, parce qu'elle ne fait pas croire à ce qu'elle n'est pas. Autrement dit, Platon accepte une représentation, mais en tant qu'il s'agit d'une image qui ne trompe pas sur sa propre nature et donc sur la nature des choses en général, que celles-ci relèvent de la *phusis* (donc de l'être) ou de la *technè* (donc de l'artifice). Qu'en est-il alors, plus précisément, de l'artefact ?

Prenant l'exemple de la fabrication d'un lit (*République*, X, 596b - 597c), donc d'un objet banal et quotidien, immédiatement disponible et sous la main, Platon différencie trois degrés dans l'échelle de l'être, trois degrés qui vont correspondre, dans ce texte et seulement dans ce texte (la nuance est importante, on le verra par la suite), à trois types de fabricants, trois figures de « créateurs », déterminants pour toute la tradition occidentale et généralisables, selon nous, à tout processus de production, d'un point de vue anthropologique. Au *sommet* de la hiérarchie (à nouveau), celui qui fabrique l'idée de lit est appelé *phutourgos*, il n'imité rien, il crée un modèle, unique, éternel et idéal, et surtout incorruptible. Celui qui fabrique le lit – le menuisier ou le charpentier qui, rappelons-le, poursuivent les activités originaires de l'architecture –

fabrique un artefact en ayant les yeux levés et fixés sur le modèle, mais il a affaire à la reproduction, au multiple, non à l'idée, une et unique. C'est l'ouvrier-artisan, appelé *dèmiourgos*. Son geste est horizontal et sériel. Même s'il y a une intention hiérarchique précise, tout peut sembler jusqu'à présent relever d'une construction rationnelle et logique. Mais, à ce moment de la démonstration, s'introduit une superbe manipulation de Platon, déjà inscrite en fait sous la banalité de son point de départ. Le troisième (et ultime) fabricant semble tout-puissant dans la mesure où, promenant un miroir dans le monde et imitant l'objet fabriqué – en le dessinant, en le peignant ou encore en le décrivant –, il s'aperçoit qu'il peut se faire semblable au *dèmiourgos*. Ce faisant, emporté dans une sorte d'ivresse démesurée, une folie mimétique, il découvre qu'il peut «créer» n'importe quel objet, tout un monde et même le dieu créateur de l'idée, le *phoutourgos*. Las, il n'est qu'un *mimètès*, un imitateur, on ne peut le qualifier autrement, fait dire Socrate à son interlocuteur; sa force n'est qu'apparente et détermine sa profonde faiblesse, sa chute dans le sensible, car il ne produit que *l'image* des choses, non l'idée des choses (comme le *phoutourgos*) ou les choses elles-mêmes (comme le *dèmiourgos*). Affecté d'un instrument magique – le miroir – et se précipitant inconsidérément au sommet de la hiérarchie, le *mimètès* s'est laissé prendre aux pièges des apparences. Son geste est vertical et «superficiel». Ainsi, dans cette hiérarchie que l'on peut parcourir dans les deux sens, comme le trajet du prisonnier de la Caverne, plus on s'éloigne du modèle, moins il y a de l'être, moins il y a de vérité et plus il y a du mensonge, de l'apparence, du simulacre; et plus l'on se rapproche du modèle, plus l'on se rapproche de l'idée, de la beauté pure, d'une position contemplative et de la vérité.

Sans pouvoir vraiment parler, au sens strict, d'une théorie ou d'un système platonicien explicite de la *création*, il reste que la hiérarchie construite par Platon induit une structure où la clé de voûte semble bien devoir être assumée par le *dèmiourgos*, l'ouvrier/artisan, le *phoutourgos* étant hors de portée de l'humain parce que trop proche du divin, de l'énigme de l'origine des idées et de la création du monde dans sa totalité et le *mimètès* humain, trop humain, attiré et enivré par le désir mimétique irrépressible qui est au cœur de la condition humaine. La seule position convenable pour le fabricant, la seule qui soit tenable et le lieu d'une bonne *mimèsis*, ascendante par degrés et non dans la précipitation, vers l'idée, est celle du *dèmiourgos* dont la valeur centrale, la distinction, l'axe fondateur émergent de l'élimination des deux autres polarités comme, d'un point de vue ontologique, l'être émerge de sa différenciation d'avec le non-être et d'avec l'apparence (Parménide). Démonstration imparable et définitive, semble-t-il, sous la machination destinée à laisser le champ libre au *mimètès* et le laisser s'emporter pour mieux le condamner et en révéler la toute-puissance illusoire. Car si Platon avait *commencé* sa démonstration par un objet éminent, une statue, un être vivant (homme, plante ou cheval) ou le monde en général et non par un objet banal, l'effet de

renversement d'une toute-puissance créatrice illusoire n'aurait pas été possible puisque l'imitateur aurait rempli sa fonction d'imitation d'un référent; conformément à la structure mise en place, il n'aurait pas été conduit à s'emporter dans la folie mimétique. Ce sont donc effectivement la position et le seul terme de *demiourgos* qui seront retenus par Platon pour désigner le dieu-artisan dans le *Timée*. Toute la tradition philosophique référera la fabrication du monde au seul modèle du démiurge, au dieu-artisan, dans un système profondément duel, voire dualiste, entre un monde intelligible et un monde sensible et qui restera dominant dans toute la tradition que ce texte fondateur a engendrée<sup>16</sup>.

Contrairement à tous les autres textes de Platon et de manière adéquate à son objet – la fabrication du monde comme totalité harmonieuse composée avec le divers des éléments sensibles –, le *Timée* n'est pas un dialogue qui appelle le jeu dialectique des questions et des réponses, il n'est pas construit sur une persuasion et une rhétorique argumentatives qui amènent progressivement l'interlocuteur de Socrate à abandonner progressivement ses erreurs pour accéder à et découvrir la vérité. Le *Timée* est un traité scientifique, un monologue qui déploie, en deux temps, une longue démonstration mathématique sur la construction d'un *modèle* du monde qui rende compte d'un lieu et d'un temps où des corps sensibles vivent, croissent et meurent. La première partie est une théorie scientifique qui s'inscrit dans le mouvement, très ample, de la pensée astronomique grecque qui s'est élaborée, comme on l'a rappelé plus haut, avec la construction de sphères de bois, des maquettes et modèles réduits de l'univers, les sphéropées. Avant toute autre description ou explication et d'une manière qui est totalement ab-straité du sensible, le démiurge construit en effet, progressivement et logiquement, par manipulations successives de triangles, une sphère ronde et lisse, sans défaut, créant un modèle qui permettra de mettre en ordre la diversité mobile des matières sensibles, l'épaisseur profonde, obscure et troublante des corps. Cette démonstration, faite du point de vue de l'intellect et de l'âme du monde, rend compte de la construction théorique et abstraite des corps mathématiques opérée par le démiurge, mais elle est aussi un *instrument* de connaissance et de construction «matérielle» du réel. La sphère est un objet «merveilleux», considéré comme parfait dans la mesure où l'on ne voit pas ou plus comment elle a été construite, l'on ne voit plus les points ou les lignes d'ajustement de ses différentes parties. La sphère est un tout qui se présente comme l'image ou la représentation du tout. La seconde démonstration suit alors, elle est faite du point de vue du sensible et de l'âme humaine et permet de rendre compte de l'assemblage et de l'ajustement des *corps vivants* (et corruptibles) aux volumes platoniciens maintenant disponibles et assemblés en un modèle mathématique, unique, sans défaut et donc parfaitement incorruptible. Platon résout ainsi l'union entre le modèle mathématique ou scientifique du monde et le «monde», sensible et vivant, turbulent,



infini, labyrinthique et plissé, des corps «profonds» et imparfaits, désormais potentiellement réductibles à leur forme et pouvant entrer dans la composition de la sphère, sans la détruire...

Tout au long du *Timée* et comme il en est coutumier, Platon utilise des images, des représentations quasi mythologiques, des «fables», des métaphores pour expliciter sa pensée et, dans ce cas, pour désigner le dieu créateur et le corps-univers lui-même, la sphère du monde, non son modèle instrumental. Un seul exemple parmi d'autres : «Le Monde n'avait nul besoin d'yeux car il ne restait rien de visible hors de lui, ni d'oreilles, car il ne restait non plus rien d'audible. Et nulle atmosphère ne l'entourait qui eût exigé une respiration. Il n'avait non plus besoin d'aucun organe soit pour absorber sa nourriture, soit pour rejeter celle qu'il aurait d'abord assimilée. Car rien n'en pouvait sortir, rien n'y pouvait entrer, de nulle part, puisqu'en dehors de lui, il n'y avait rien. En effet, c'est le Monde lui-même qui se donne sa propre nourriture, par sa propre destruction<sup>17</sup>.» En privilégiant la métaphore d'un corps-*animal*, d'un *zôon* pour penser le monde complet et harmonieux, auto-suffisant et s'auto-généralisant de toute éternité, hors du temps corrompateur, Platon opère un choix tout aussi déterminant pour la tradition philosophique occidentale que celui du *dèmiourgos* comme modèle de fabricant ou de créateur ou que la *mimèsis* comme structure ou processus de production et de création. C'est ainsi que pour définir la spécificité de l'être vivant qu'est l'homme, Aristote dira, lui aussi mais sans qu'il s'agisse d'une image cette fois, qu'il est un animal, un animal usant du langage (*zôon logon echon*), fabriquant ainsi une parole plus dure et plus pure que le marbre. Le poète s'appuie sur le marbre ou la pierre des temples pour forger une parole encore plus incorruptible et éternelle, d'où le privilège incomparable d'un être qui puisse fabriquer et comprendre une telle parole<sup>18</sup>. Plus près de nous, et de manière déterminante pour la question de l'essence de la technique et donc celle de tous les «arts», Heidegger dira que la pierre est sans monde, l'animal, pauvre en monde et l'homme, *formateur de monde*<sup>19</sup>.

Avec ces éminents exemples mais que l'on pourrait multiplier tout au long de la tradition philosophique occidentale, on relèvera la récurrence d'une absence de marque, celle du végétal, de la plante avec ses racines, sa tige et ses fleurs (et donc celle du jardin quand il est considéré comme art et mise en scène du végétal) dont la présence et la métaphore sont pourtant omniprésentes dans le réel (terrestre) comme dans la poésie, l'imaginaire, l'esthétique, de multiples domaines et modalités de représentation, sans oublier tout le champ des pratiques et des savoirs scientifiques comme la botanique ou l'agriculture. Pourquoi la plante a-t-elle été occultée et quasiment éliminée du processus de constitution d'un modèle parfait et unique de la fabrication du monde d'un point de vue philosophique? La plante ne serait-elle pas, à sa manière, porteuse et formatrice de monde et non pas sans monde comme la pierre ou pauvre en

monde comme l'animal? Penser un modèle du monde comme micro-cosme ne peut-il, ne doit-il pas intégrer le végétal et la plante non seulement comme parure et ornement du *kosmos*, mais aussi comme un élément constitutif de son «mimème originaire», comme *technè* d'une *phusis* à penser et à agir pour le temps et la vie du monde humain, mais aussi pour des temporalités et une vie non strictement humaines – par exemple le paysage – dont la plante serait le témoin? On peut, légitimement selon nous, se poser la question de savoir si le modèle mathématique et incorruptible platonicien de la sphère avec son démiurge ne produit pas un micro-cosme et une conception du monde qui ne sont opératoires qu'au prix de l'exclusion – paradoxale – du «monde de la vie» dont la plante est le représentant symbolique. Cette exclusion est d'autant plus intrigante qu'elle a été le support d'une identification de l'homme, le lieu d'une projection originaire, y compris, justement, chez Platon qui «définit», dans le *Timée*, l'âme humaine comme une plante, céleste pour expliquer la station droite et verticale de l'être humain<sup>20</sup>. Au-delà d'une éventuelle ironie<sup>21</sup> qui témoigne sans doute de l'aspect magique et superstitieux lié à la plante, mais aussi de la puissance (coupable) de l'image, quel est le «rapport au monde» généré par un modèle qui en serait issu?

\*\*\*

Au-dessus du *mimèès* et du *dèmiourgos*, Platon avait indiqué une voie en nommant la figure du créateur de l'idée sans lequel toute la chaîne de l'être (vertical) qui suit et qui est engendrée ne peut ni apparaître ni s'organiser de manière à donner forme au monde. Platon, on l'a vu, nomme ce producteur de l'idée *phutourgos*, terme également utilisé par Sophocle et Euripide pour désigner l'auteur d'une chose. Les significations et les valeurs associées à la racine de ce mot sont extrêmement révélatrices en elles-mêmes et, plus encore, au regard de la perspective d'un monde conçu à la manière d'un jardin et non d'une sphère mathématique, et donc du statut d'une telle élaboration et d'un tel modèle par rapport à celui de la sphère. Par sa racine *phu*, *phutourgos* renvoie directement à l'idée de *phusis*, à l'idée de ce qui croît par soi-même, sans qu'il y ait une force ou un agent (extérieur) pour produire le mouvement et le déploiement de la croissance, la venue à l'apparaître et à l'apparence, au phénomène. Pour Platon et pour les Grecs, la figure idéale d'une telle force est la lumière, forme sans forme qui donne forme et apparence à tous les êtres. Le *phutourgos* incarne donc la figure de celui qui a affaire à l'épanouissement lumineux, éblouissant, digne d'être contemplé, de la *phusis* vue comme accomplissement effectué d'un devenir, et donc de la plante, *phuton* en grec, cet être qui ne vit que d'être attiré naturellement par la lumière pour devenir ce qu'il a à être. Opération merveilleuse donc et quasi magique qui, suscitant la résistance d'une pensée «rationnelle», produit l'élaboration d'une physique. Si la figure du *phutourgos* platonicien s'évanouit et disparaît légitimement dans le ciel inaccessible des idées au profit de la figure dominante et vraisemblable du *dèmiourgos*, elle se déploie pleinement

chez un Philon d'Alexandrie où le terme se charge d'un sens figuré, métaphorique et allégorique de Grand Planteur à partir du sens, banal et quotidien, de *phutourgos*, le jardinier. Ce terme signifie en effet, aussi et d'abord, de manière non métaphorique, celui qui s'occupe ou qui «travaille» avec les plantes, la première d'entre elles étant la vigne, et donc de tout «ce» qui pousse, croît et s'épanouit, non pas sans intervention humaine, mais, de manière essentielle, «seul», *après* et *au-delà* de l'intervention humaine, ce qui contrevient à l'idée démiurgique de la fabrication totale, complètement achevée et maîtrisée du monde jusqu'à son terme, jusqu'à ses extrêmes limites à l'intérieur desquelles l'ensemble du vivant et du sensible doit absolument entrer pour devenir monde, c'est-à-dire pensable. Si un être continue de se développer au-delà de cette limite, il risque de troubler l'ordre du monde, il empêche son ordonnancement en introduisant de l'indéterminé et donc de l'inachèvement. C'est là ce que Philon se propose de décrire et de penser.

Philosophe grec appartenant aux milieux juifs d'Alexandrie, né entre 20 et 13 avant J.-C., mort après 39, Philon essaiera, dans une œuvre immense, de concilier le judaïsme et l'hellénisme sous sa version platonicienne, ainsi que certains éléments du stoïcisme (grec et latin). S'inscrivant dans le courant de l'interprétation de la Bible, utilisée dans sa version grecque, quatre traités – le *De Agricultura*, le *De Plantatione*, le *De Ebrietate* et le *De Sobrietate*<sup>22</sup> – exposent la question de la création du monde, de la genèse. D'un point de vue stylistique, ces traités ont ceci de très particulier qu'ils ne sont ni théoriques ni doctrinaux comme l'est le *Timée* de Platon, dont le *De Plantatione* s'inspire tout particulièrement; ils sont de part en part allégoriques en développant, avec une certaine dose d'humour, l'exégèse des versets 20-21 (chap. 9) de la *Genèse* : «Et au début Noé fut cultivateur (*geôrgos*), planta la vigne, but du vin et s'enivra dans sa maison.» figure de style et image littéraire analogue à la métaphore et à la comparaison, relevant d'un art poétique et donc d'une poïétique, l'allégorie s'applique normalement élément par élément, partie par partie, à une description englobée dans un ensemble plus vaste comme on le voit, de manière fondatrice, avec l'allégorie de la Caverne platonicienne – dont les enjeux sont considérables puisqu'il s'agit d'un texte qui met en scène, entre autres choses, le lieu sauvage des origines, la grotte<sup>23</sup>. Contrairement à Aristote qui explicite théoriquement le statut de l'image et de sa représentation dans sa *Poétique* ainsi que dans sa *Rhétorique* et comme on l'a rappelé plus haut, Platon use d'images pour expliciter sa pensée, plus encore il en invente, il fabule, il se fait poète et «artiste». Si certains commentateurs voient là une limite à une pensée qui serait encore attachée à ce qu'elle combat (l'image ou le mythe), cette «technique» est une stratégie, une ruse, une *technè* qui permet de (se) jouer et de déjouer les rapports *entre* image et concept. Une allégorie consiste ainsi à présenter une idée *sous* le voile d'une image qui, adaptée au propos visé, consiste à rendre

l'idée non seulement plus sensible, plus vivante, plus présente (au corps) mais aussi plus claire, plus évidente, plus lisible, plus compréhensible (à l'esprit). Une allégorie contient alors, au minimum, deux sens, un sens littéral, immédiatement et parfaitement compréhensible, un sens tout à fait *transparent*, sans aucune ombre au tableau, et un sens spirituel, caché ou voilé, qui appelle, lui, une exégèse, une interprétation, le déchirement du voile de l'image pour accéder à la vérité de l'idée. Les supports et médiums de l'allégorie peuvent être et ont été, traditionnellement, des textes, plus précisément des descriptions (*ekphrasis*), mais aussi des œuvres, réelles ou imaginaires, relevant des arts plastiques, autrement dit des peintures, des sculptures, des architectures, des villes entières et des «lieux» comme une grotte et donc aussi des «jardins» ou des paysages.

Contrairement à Platon – mais aussi à Homère ou Porphyre<sup>24</sup> –, Philon emploie à *plein régime* la technique d'exposition de l'allégorie qui deviendra, précisons-le, une partie constituante fondamentale de l'histoire de l'herméneutique<sup>25</sup>, ce qui constitue un élément tout à fait déterminant pour l'élaboration d'une herméneutique du «jardin» et des arts impliqués par et dans son histoire. Avec Philon, il ne s'agit pas «seulement» d'une grotte, d'un lieu fantasmatique originaire de la *naissance* du monde, d'une matrice, il s'agit de la naissance et de la croissance *du monde dans son ensemble* : l'allégorie «s'applique» (le terme est important) à la *totalité* d'une œuvre ou d'un lieu qu'elle recouvre ainsi de son voile tout à la fois protecteur et révélateur. Il y a adéquation et recouvrement complet entre le référent, la chose décrite et la technique utilisée pour décrire la chose en train de se réaliser. Pour ce faire, Philon utilise toutes les ressources des éléments métaphoriques et comparatifs tirés du monde végétal, organique et vivant, et non celles du monde minéral et pétrifié de la Caverne (dont il s'agit de sortir ou de se délivrer) ou celles du monde animal du *Timée*. Le créateur et sa création sont non seulement décrits «comme» un jardinier et un jardin : ces éléments deviennent un «monde/jardin» ou un «jardin/monde» que le créateur construit, modèle, façonne littéralement et entièrement, et cela dans un mouvement continu et sans rupture<sup>26</sup>. Ce faisant, d'un point de vue herméneutique, Philon *transgresse* la pratique exégétique juive habituelle qui évite toute transfiguration de la lettre du texte; du point de vue d'une physique théorique, il écarte l'exposition, coupée en deux temps, de la création du monde instituée par Platon dans le *Timée*, modifiant ainsi profondément toute la hiérarchie, les valeurs et la conception platoniciennes du monde et de la création, et donc l'image d'une maquette du monde. Avec Philon, c'est un autre modèle, un autre micro-cosme qui prend place à côté de celui de la sphère et dont la Caverne est en somme la version déformée, ce pour quoi il faut en sortir pour se redresser dans la lumière alors que le «jardin» et son *phutourgos* baignent toujours déjà dans un monde de lumière.

Mais si l'influence de Platon se marque chez Philon dans le choix de certains mots-clés ces mots «magiques» de *phuton*, plante, ou de *rhiza*, racine<sup>27</sup>, Philon leur imprime une torsion significative dans la mesure où ces substantifs et donc ces substances sont employés comme verbe (*phutein*, *rhizein*). Cette transformation et les descriptions qui lui sont associées accentuent l'aspect du faire, d'une fabrication, d'un *poïein*, les descriptions allégoriques cherchant à saisir «l'action concrète dans le devenir, la création plus que la créature<sup>28</sup>». Cette saisie de la création en train de se faire – cette volonté d'art, ce *Kunstwollen* comme le dira Aloïs Riegl à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour définir la grammaire des arts plastiques<sup>29</sup> – est induite par la manière dont Philon définit le créateur, les conditions et la nature de sa création : «Il convient, quand on va exposer en détail les questions de la plantation et de la culture, de se représenter d'abord les plantes les plus parfaites de l'univers, ainsi que leur grand planteur (*meGas phutourgos*) et intendant (*epistatès*)». Ce grand planteur, *meGas phutourgos*, reprend donc bien le premier des trois modèles de la création d'un monde tel qu'il s'insinuait finalement comme une sorte d'excès avec Platon, au-dessus du *dèmiourgos* et du *mimètès*. Contrairement à Platon qui privilégie le démiurge, dénigre le *mimètès* et élimine la figure du *phutourgos*, précisément dans le traité portant sur la création du monde, Philon construit un système structurel relativement différent de celui de Platon du point de vue des valeurs et des rôles attribués aux principaux acteurs de ce théâtre de la création. Il élimine totalement le *mimètès* et avec lui le rôle de l'artiste faiseur d'illusions, peintre (ou écrivain) et il donne un rôle, tout compte fait assez secondaire, d'exécutant au *dèmiourgos*, mais il préserve entièrement le rôle fondateur du *phutourgos* et, surtout, il engendre une autre figure de la création, celle du *kosmoplastès*. Comment arrive-t-il à ce terme-clé et de quoi ce terme est-il porteur, particulièrement dans la perspective d'un art comme celui des jardins, interprété comme un art plastique fabriquant de l'espace et tout un monde avec du végétal?

D'abord qualifié d'intendant (*epistatès*), le premier modèle de la création, le dieu créateur – *phutourgos* et «jardinier» – comprend et connaît parfaitement sa propre création parce qu'il la fabrique lui-même, le terme de *epistatès* renvoyant en effet à quelqu'un qui s'y connaît dans un savoir parce qu'il le pratique lui-même, non de manière aveugle ou en fonction d'un modèle supérieur à imiter, mais en toute connaissance de (la) cause. C'est très exactement la raison pour laquelle le *phutourgos* est défini par Philon comme le «conducteur du tout» (où l'on peut percevoir l'influence stoïcienne) : «Le plus grand des planteurs, le plus accompli dans son art (*tèn technèn teleiotatos*), c'est le conducteur du tout (*tôn holôn hègemôn*)». Qu'est-ce que le conducteur du tout (*holos*) a à conduire? Étant un grand planteur, n'étant rien d'autre qu'un grand planteur qui s'y connaît dans la matière qu'il manipule, il ne peut rien conduire d'autre qu'une plante, la plante-univers qui contient potentiellement en elle

l'infinie multiplicité de tous les êtres : «La plante (*phuton*) qui contient en elle et simultanément l'infinie multitude des plantes particulières qui en surgissent comme les rejets d'une racine unique (*rhiza*)». Or, cette racine unique, cette plante originaire, cette *Ur-Pflanze* goethéenne, «c'est le monde où nous sommes (*kosmos*)», dit Philon, il ne s'agit pas d'un autre monde. Il y a identité entre le tout comme plante originaire qui contient l'infinie multitude des plantes particulières qui en surgissent, et le tout comme monde où nous sommes, notre monde comme *kosmos*. Pour désigner le tout comme le tout où le monde humain a le lieu de son séjour (le monde habité), Philon est passé du terme (stoïcien) de *holos* (tout) au terme de *kosmos* (monde), le *holos* est devenu *kosmos*.

Comme *logos*, *phusis* et quelques autres termes-clés relatifs à l'espace et à la création tels que *topos* (lieu) ou *chôra* (matrice), le terme *kosmos* est l'un des plus chargés de la langue et de la culture grecques. Au bout d'une évolution sémantique qui remonte à l'époque archaïque, où il signifie chez Homère ornement, parure, et qui descend jusqu'à un doxographe comme Aétius, au V<sup>e</sup> siècle après J.-C. qui synthétise la tradition grecque en la reprenant depuis Pythagore, le terme en arrive à signifier tout à la fois beauté, monde et tout organisé et, plus précisément, un *assemblage* ordonné en même temps que la *perception* de cette mise en ordre, l'ensemble engendrant une satisfaction esthétique, une plénitude admirative éveillée par le spectacle de cette mise en ordre<sup>30</sup>. En tant que conducteur du tout qui exerce son art de la manière la plus accomplie, le grand planteur exerce un agir (un *poiein*) qui ne consiste pas seulement à planter et à créer, et ensuite à abandonner la création à elle-même ou à passer la main à d'autres faiseurs; il conduit la création jusqu'au bout d'elle-même, jusqu'à son achèvement, il ordonne une création qui correspond au monde tel qu'il est, tel qu'il doit être. C'est la raison pour laquelle le grand planteur est le plus accompli dans son art, mais ce qui suscite l'admiration, ce n'est pas d'abord la chose faite, accomplie, *finie*, mais la mise en ordre du monde et la manière dont le processus de son épanouissement ordonné se déroule. La description allégorique entreprise dans ce texte et les autres traités de Philon consiste donc à montrer, pas à pas, comment le grand planteur s'y prend pour façonner les formes à partir des premiers éléments, la plante, l'eau, la terre, le feu (termes qui reprennent l'histoire des premiers physiciens telle qu'Aristote en a dressé la synthèse dans sa *Métaphysique*) : «Enracinant la terre et l'eau dans la région centrale, il tirait de la région centrale vers la partie supérieure les arbres d'air et de feu, il consolidait la région circulaire de l'éther, il en faisait la borne et la citadelle de ce qui se trouve à l'intérieur – d'où apparemment le ciel a tiré son nom – et il faisait que l'eau portât la terre – élément sec dont il était à craindre qu'elle fût diluée par l'eau [...] Comment ne serait-ce pas prodigieux que ce qui dissout soit maintenu par ce qui est dissous : l'eau par la terre? Que ce qui est le plus chaud, inextinguible, soit fondé sur ce qui est

le plus froid : le feu sur l'air? Et ces éléments étaient les rameaux parfaits de l'Univers; le plus grand, le plus florissant des rejets, c'était ce monde-ci (*kosmos*), dont les pousses que l'on a dites sont les dragons<sup>31</sup>.»

Dans ce grand œuvre, plusieurs éléments sont tout à fait remarquables, tout d'abord celui de voir que le *phutourgos* ne devient pas *dèmiourgos*, du moins pas immédiatement, et encore moins *mimètès* : «En amenant la matière existante, en soi désordonnée et confuse, à passer du désordre à l'ordre (*taxis*), de la confusion à la distinction (*diakrisis*), l'ordonnateur du monde (*kosmoplastès*) commença à lui donner forme (*morphou èrkebato*)<sup>32</sup>.» Il donne d'abord forme aux éléments qui, sinon, restent et séjournent dans l'informe, mais ce faisant, il ne descend ni ne monte le long d'une échelle de l'être vertical; on pourrait dire qu'il séjourne dans une horizontalité, dans le lieu de la fabrique du monde, dans la forge, avec les épaisseurs et les matières du monde. Pourquoi? La raison tient au deuxième élément. Pour qualifier ce passage de l'informe à la forme, Philon introduit un néologisme qui, s'il renvoie tout à la fois au début de la *Genèse*, au *Timée* de Platon ainsi qu'à la réflexion stoïcienne, introduit en fait un élément radicalement nouveau, tout à fait central : le grand planteur devient *kosmoplastès*. De la même manière que Philon transformait les substantifs platoniciens en verbes pour rendre une action en mouvement, le terme de *kosmoplastès* est une création linguistique et conceptuelle, une sorte de mot-valise qui permet de rendre compte du travail accompli par le *phutourgos* sur et avec les matières premières de telle sorte qu'elles donnent naissance à un monde (*kosmos*). La traduction de *kosmoplastès* par «ordonnateur du monde» ne rend pas tout à fait compte de l'opération de la plastique et de l'assemblage entre *kosmos* et *plastès* dans la mesure où, *kosmos* signifiant pour une part et pour les penseurs grecs, tout à la fois ordre et monde, «ordonner un monde» renvoie au seul mot de *kosmos* et devient par là pléonastique. De plus, un ordonnateur de monde se dirait plutôt *kosmokratôr*, terme disponible dans la langue, notamment dans le Nouveau Testament, mais que Philon n'utilise pas. Si Philon prend la peine d'inventer un mot pour qualifier ce passage de l'informe à la forme, c'est bien parce qu'il veut désigner quelque chose d'autre que les sources sur lesquelles il fonde son commentaire allégorique. Même s'il s'agit ou plutôt *dans la mesure où* il s'agit d'un jeu de et avec les mots mettant en jeu, précisément, la construction du monde, qu'en est-il du *plastès* et de son assemblage avec *kosmos*? C'est un troisième élément qui rejoint la manière dont Heidegger définit l'homme comme «formateur de monde». Étymologiquement et sémantiquement, le sens propre de *plastès* est façonnement d'une matière, le sens figuré renvoyant à la *paideia* grecque, à l'éducation qu'il faut bien penser comme formation, *Bildung* (centrale chez Goethe, par ailleurs grand penseur de la plante et de ses métamorphoses), façonnement infini du petit homme et du monde. La racine du verbe *plassein* signifie le fait d'enduire, d'étendre une fine couche d'enduit. Avec un grand nombre de préfixes comme *dia*, *épi*,

*kata, pro*, ce sont les significations liées à tout ce qui est couvrir de matière, badigeonner, plaquer qui apparaissent. Ce n'est qu'après la transformation du *phutourgos* en *kosmoplastès* que celui-ci deviendra un «ouvrier», un *dèmiourgos*, les termes de *dèmiourgos*, de *diakosmein* et de *diaplassein* n'étant plus que des explications, des explicitations de l'opération de la plastique qui s'institue entre le *phutourgos* et le *dèmiourgos*. Le *plastès* est celui qui a affaire à toutes les matières premières comme l'argile, le plâtre, les pâtes, la cire, la terre, le pain, les onguents, bref tout ce qui est mou, non encore structuré, des matières sans forme qu'il applique sur des corps encore sans épaisseur auxquels son travail donne corps. Ces matières premières ont aussi comme caractéristique de pouvoir constituer, dans le même temps, des moules, des empreintes et des surfaces d'inscription : le travail du *plastès* fait en sorte que les choses s'incarnent. La «plastique» est donc tout à la fois matrice, matière première et enduit, le premier cosmétique, l'ornement nécessaire sans lequel les matières premières du monde n'auraient pas de corps, où elles ne seraient qu'informes ou pures structures. Le *kosmoplastès* se trouve ainsi placé à la croisée de trois chemins : 1. il est «superficiel» au sens où il a affaire à des matières qu'il applique et étale sur des surfaces sans épaisseur, maillages, trames sans corps ni volumes – sans lesquels ces corps ne pourraient pas former un monde; 2. il est «profond» dans la mesure où il opère dans un monde dont il ne réduit pas les épaisseurs obscures pour les dresser dans la transparence d'un être vertical dont il creuse les cavités, il ne sort pas de la caverne primitive; 3. il est «jardinier» enfin dans la mesure où il accomplit le façonnement et la transformation de la matière première du monde sur le modèle du jardin et non, d'abord, sur celui de la sphère, mathématique universelle du *Timée* de Platon.

\*\*\*

Modifiant profondément toute la structure platonicienne des figures de la création et de la *mimèsis*, la position et le rôle d'un *kosmoplastès* fabriquant un micro-cosme sur le modèle du jardin, me semblent entrer profondément en correspondance avec nombre d'enjeux posés par les transformations de l'art et des arts au XX<sup>e</sup> siècle mais aussi des sciences : la physique qui produit une théorie du cosmos comme la biologie ou la botanique dont les applications manipulent le vivant. Contentons-nous, pour conclure, d'esquisser une perspective en reprenant la définition de l'art telle que Lévi-Strauss la propose dans *La Pensée sauvage*, livre paru en 1962 et significativement dédié à Maurice Merleau-Ponty. Dans un passage tout à fait crucial pour l'art «en général», Lévi-Strauss définit l'art (et non pas tel ou tel art en particulier) comme s'insérant à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique, l'artiste tenant à la fois du savant et du bricoleur. Le propre d'un tel artiste est qu'«avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance<sup>33</sup>.» Lévi-Strauss donne comme exemples ceux du



chef-d'œuvre du compagnon du Moyen Âge ou celui de la chapelle Sixtine qui pré-figure la fin des temps. Il cite aussi les jardins japonais dont on peut dire qu'ils témoignent de la puissance symbolique de pré-figuration et de réduction de tout un pays, le Japon, qui se donne dès lors comme une auto-représentation esthétique, spirituelle et poétique de soi. Il cite enfin des architectures construites comme celle du facteur Cheval ou des architectures «rêvées» comme celles des décors de Méliès ou les châteaux décrits dans les romans de Dickens. On pourrait allonger la liste, y compris avec les outils contemporains, mais, au-delà des exemples et des médiums, il s'agit de comprendre un processus, le mécanisme universel du procès de la connaissance et l'expérience spécifique à l'œuvre dans la fabrication et la portée de tels «objets».

Pour connaître un objet réel dans sa totalité, dit Lévi-Strauss, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. Pourquoi? Parce que la résistance qu'il nous oppose est surmontée en le divisant et en le recomposant comme tout à partir de ses parties. On remarquera la spécificité de l'opération de re-composition d'une totalité, d'abord donnée comme résistant à sa saisie, fabriquée «comme tout», on devrait dire comme *un* tout, ce qui laisse la voie ouverte à la question de savoir s'il s'agit de «un» comme seul modèle possible du monde ou du «un» qui donne naissance à deux et donc au multiple. Le *Timée* répondait très clairement qu'il ne pouvait y avoir qu'un seul monde possible et non pas plusieurs. Quoiqu'il en soit, il ne s'agit donc pas de la même totalité mais d'une réplique. L'artiste construit un simulacre, une maquette de l'objet réel, un modèle réduit. La réduction d'échelle renverse la résistance offerte par l'objet réel : plus petite, la totalité de l'objet apparaît d'abord moins redoutable. Du fait d'être quantitativement diminuée, elle est – elle semble, précise Lévi-Strauss –, par là même, qualitativement simplifiée. Il y a donc passage et déplacement d'un ordre quantitatif à un ordre qualitatif. Si l'objet est complexe, cela veut dire qu'il est rendu moins complexe par l'opération de réduction. Dans le même temps et plus exactement, cette transposition quantitative qui diminue les dimensions du réel, accroît et diversifie notre pouvoir, non sur la chose elle-même, qui continue en quelque sorte à nous dépasser, mais sur l'homologue de la chose. En diminuant la complexité d'un réel, nous sommes devenus plus «grands» et nous «comprenons» mieux l'objet de notre saisie. L'exercice de réduction de la maquette ou la fabrication d'un modèle réduit résulte ainsi d'une sorte de *renversement* du procès de la connaissance : ce qui apparaissait impossible à saisir en tant que tel, ce qui nous dépassait, a été «dominé» et compris. À travers la fabrication de l'homologue, la chose peut être saisie, soupesée, manipulée, et surtout appréhendée d'un seul coup d'œil. À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit, la connaissance du tout précède celle des parties, induisant et conduisant la possibilité d'une manipulation, «à loisir» en quelque sorte,

de tous les éléments de la maquette, de l'artifice, par un œil (et une main) qui se trouvent en position de survol dominant l'objet manipulé. Dans la mesure où le modèle est artificiel, il devient possible de comprendre comment il est fait. Voyageant dans une sorte de liberté tout à la fois horizontale, au-dessus de l'objet, et circulaire, autour de l'objet, comme Dédale au-dessus de l'océan informe et inquiétant des formes en mouvement, mais sans s'y fracasser comme Icare, son fils impétueux tout entier tendu dans une vertigineuse verticalité, ascendante et donc, par le fait même, porteuse de la chute (comme le *mimèès*), le regard flotte, rendu attentif aux «parties», aux fragments, aux morceaux détachés composant le tout. Il fait le tour de l'objet dont il se rend finalement «comme maître et possesseur», pour reprendre une célèbre expression de Descartes, mais où il s'agit de bien saisir la portée du «comme», le comme d'un artifice. Car il s'agit d'une simulation, et non d'une saisie du réel en tant que tel. Même si c'est là une illusion, ajoute Lévi-Strauss, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, procure du plaisir, un plaisir esthétique que l'on peut référer ici, étant donné le contexte, au plaisir lié au jeu des manipulations. En tant que le modèle réduit est construit, *man made*, et, qui plus est, «fait à la main», le modèle réduit n'est pas une simple projection, un homologue *passif* de l'objet, il constitue une véritable *expérience* sur l'objet. Bref, conclut Lévi-Strauss, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles en plus de la jubilation esthétique procurée par le renversement du procès de la connaissance.

Lévi-Strauss donne ainsi des caractéristiques fondamentales et pertinentes pour penser l'art des jardins et le lieu de sa fabrique comme un micro-cosme (que ce soit l'*in situ* ou les représentations), à condition de les voir comme étant à mi-chemin entre l'échantillon et la réduction. Du point de vue scientifique, le règne animal (qui inclut l'homme) relève du modèle réduit, tandis que le règne végétal relève de l'échantillon. Lorsqu'un animal naît, quel qu'il soit, il naît entier, complet, tout équipé, il conserve la même structure, il «suffit» qu'il grandisse pour devenir adulte. C'est ce que l'on définit comme une embryogenèse déterminée, définie ou encore, fermée. L'embryon animal est un modèle réduit de l'adulte. Le processus est totalement différent pour la plante. Outre le fait que la plante, comme l'a bien vu Goethe, n'est constituée que de trois organes – la racine, la tige, la feuille – la plante, au stade de l'embryon, est confrontée à une tâche autrement plus «difficile» que l'embryon animal puisque, non seulement elle doit «tout» faire, elle doit encore continuellement se fabriquer. Son embryogenèse étant continûment indéterminée, indéfinie et ouverte, la plante n'arrête pas de fabriquer de nouveaux organes même si ce sont toujours les mêmes (feuilles, tiges et racines). De plus, par la croissance, la plante accumule de la matière à partir d'un noyau primitif qui reste présent, tandis que l'animal grandit en éliminant constamment sa matière

cellulaire et en renouvelant constamment ses tissus et cellules. Si, d'un point de vue poétique et rhétorique, le jardin (et le paysage) est un composé de trois règnes – l'inorganique de la pierre, l'ordre végétal qui engendre toute la rhétorique des lieux de la poésie pastorale et idyllique depuis Homère, Virgile et Callimaque, et l'ordre animal avec la statuaire qui représente son plus éminent symbole, l'homme –, il n'en reste pas moins vrai que cet art, qui utilise comme matériau et comme matériau plastique le végétal, est confronté à la «nature» de la plante, à cette *phusis* tout à fait spécifique de l'art du jardin. On peut – il faut – alors définir un jardin comme un monde en petit, donc comme modèle réduit, mais aussi comme échantillon, l'art et les arts de sa fabrique consistant précisément à travailler, réellement ou métaphoriquement, avec la plante et le règne végétal et non avec le règne animal ou le règne inorganique de l'élément minéral, de la pierre. Quant à celui qui a à faire avec cet «ordre» incommensurable des choses, il est tout à la fois *phutourgos* dans la mesure où il a affaire à l'échantillon et *kosmoplastès* dans la mesure où il a à faire avec le modèle réduit, «raisons» pour lesquelles le «jardin» est le lieu d'élection d'une pensée à l'état sauvage pro-jetée en avant de soi, à partir de «rien», sans modèle du monde déjà disponible, puisque sa tâche et ses dispositions, absorbées et dirigées vers ce but, sont entièrement consacrées à cette fabrication. Tout, dans le «dernier» Merleau-Ponty, celui du *Visible et de l'invisible*, conduit à un tel lieu sauvage de la pensée. Une note de mai 1960 vise cet horizon : «Ce que je veux faire, c'est restituer le monde comme sens d'Être absolument différent du "représenté", à savoir comme Être vertical qu'aucune des "représentations" n'épuise et que toutes "atteignent", l'Être sauvage.» Comme le dit Merleau-Ponty lui-même, le surgissement de ce thème remonte à Schelling avec le concept d'une nature première (*erste Natur*) qui n'est pas le *sol* du monde, qui n'est même plus rien «en elle-même», car elle est sans fondement, abîme (*Grundlos*). Schelling retrouve là une des premières pensées de la *Théogonie* d'Hésiode où *Gaïa* – la Terre, la terre tout entière avant qu'elle ne soit séparée des eaux et du ciel, «avant» tout *oikoumenè* (monde habité et connu par les hommes) – naît de *Khaos*, l'abîme béant. Cette première nature qui n'est rien en elle-même est une figure immémoriale de ce que les premiers Grecs ont pensé sous le nom de *phusis* et dont ils ont entrepris de construire la vision et la pensée comme *kosmos*.

1. Hans-Georg Gadamer, *Art de comprendre*, I, Paris, Aubier, 1982, p. 96.
2. Citons, entre autres, J. Cornford, K. Popper, F. L. L. Lloyd, J. Brunschwig, J. Goody, J. P. Vernant.
3. Voir ce passage d'Aristote de la *Métabysique*, A, III, 983b 6, traduction de Jean Tricot, Paris, Vrin, 1970, à propos de Thalès et de l'eau comme premier principe : «La plupart des premiers philosophes estimaient que les principes de toutes choses se réduisaient aux principes matériels. Ce à partir de quoi sont constituées toutes les choses, le terme premier de leur génération et le terme final de leur corruption – alors que, la substance demeurant, seuls ses états changent – c'est cela qu'ils tiennent pour l'élément [*stoicheion*, terme aristotélicien, sans doute le terme *phusis* chez Thalès] et le principe [*arkhè*, terme aristotélicien, sans doute également *phusis* chez Thalès] des choses; aussi estiment-ils que rien ne se crée et que rien ne se détruit, puisque cette nature est à jamais conservée [...] Car il doit exister une certaine nature unique ou bien plusieurs, dont sont engendrées toutes les autres alors que celle-ci se conserve. Cependant tous ne sont pas d'accord sur le nombre et la forme d'un tel principe. Pour Thalès, le fondateur de cette conception philosophique, ce principe est l'eau (c'est pourquoi il soutenait que la terre flotte sur l'eau); peut-être admit-il cette théorie en constatant que toute nourriture est humide et que le chaud lui-même en tire génération et vie (or, ce dont procède la génération est principe de toutes choses); voilà ce qui le conduisit à admettre cette théorie, et aussi le fait que les semences de toutes choses ont une nature humide; de telle sorte que l'eau est pour les choses humides le principe de leur nature. Mais certains estiment que même les anciens qui se situent bien avant la génération actuelle et furent les premiers à faire de la théologie [c'est-à-dire la philosophie première selon Aristote] admettaient la même théorie touchant la nature. Ils faisaient d'Océan et de Téthys les ancêtres de la génération et disaient que le serment des dieux se fait par l'eau, à laquelle les poètes donnent le nom de Styx : car le plus ancien est le plus respectable et c'est par le plus respectable que l'on prête serment.»
4. Erwin Schrödinger, *La Nature et les Grecs* (1954), traduction de l'anglais et notes par Michel Bitbol et Anne Bitbol-Hespériès, précédé de *La clôture de la représentation* par Michel Bitbol, Paris, Seuil, 1992, p. 202.
5. Sur ce sujet, voir les travaux de Germaine Aujac, notamment «La Sphère, instrument au service de la découverte du monde. D'Autolykos de Pitanè à Jean de Sacrobosco», *Paradigme*, 1993. Sur la puissance (magique) de la sphère ainsi que sur les limites d'une géométrie vitaliste, voir la récente trilogie de Peter Sloterdijk, *Sphären*, Suhrkamp, à partir de 1998.
6. Sur ces aspects, envisagés dans une perspective reliée à l'herméneutique, voir le livre de Don Ihde, *Expanding Hermeneutics. Visualism in Science*, Northwestern University Press, Illinois, 1998, notamment les chapitres 11 et 12.
7. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article «Jardin et institution symbolique», dans *Lectures du jardin*, sous la direction de Jackie Pigeaud, Paris, PUF, 2000.
8. La position du jardin comme accomplissement d'une culture ou d'une civilisation est défendue par Jean Delumeau, *Une histoire du paradis*, tome 1 et 2, Paris, Payot, 1992 et 1995.
9. Encore faut-il s'entendre sur le sens géographique et historique à accorder au monde «grec», en dehors d'une langue commune. De ce point de vue, les «marges» sont sans doute aussi intéressantes à étudier, si ce n'est plus, que le «centre». C'est précisément le cas pour les premiers penseurs milésiens qui ont vécu en Asie mineure et non sur le sol grec proprement dit; c'est le cas également pour la Sicile, pour Alexandrie comme on le voit avec un penseur comme Philon, ou pour Pergame avec ses constructions monumentales en terrasses.
10. Cornélius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, Paris, Seuil, 1978, préface, p. 7-8.
11. Henri Joly, *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1980.
12. Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes. Typographie II*, Paris, Galilée, 1986, p. 170 : «Qu'est-ce que le monde sinon un *mimème originaire*? Il n'y aurait pas de "réel", dit encore *De l'essence de la vérité*, il n'y aurait pas de "nature" au sens reçu – mais aussi bien, c'est dit partout : la *phusis* elle-même ne pourrait éclore dans (et de) retrait insondable, il n'y aurait pas de terre de *L'origine de l'œuvre d'art* ni les "forces de cette terre et de sang" du *Discours du rectorat* –, s'il n'y avait, projetée depuis l'irreprésentable "milieu de l'étant" [...] une image, elle-même d'ailleurs insaisissable (irreprésentable), d'une possible présentation de l'étant. S'il n'y avait pas, autrement dit, une "schématisation" ou, c'est la même chose, une *technè*. La structure de la transcendence est la structure même de la *mimèsis*, du rapport entre *phusis* et *technè*, repris, et réinterprété d'Aristote à Kant.»
13. Voir le livre, classique et souvent cité, de Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1936 et 1964 et Christian Heck, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Idées et Recherches/Flammarion, 1997 (réédité en Champs/Flammarion).

14. Vitruve, *Les dix livres d'architecture (De Architectura)*, VII, V : «Comment il faut faire les peintures dans les édifices», traduction Perrault (1673), édition Bibliothèque de l'Image, 1995, et Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres des Grecs en peinture et en sculpture*, traduction, introduction et notes par Léon Mis, Paris, Aubier Montaigne, collection bilingue des Classiques étrangers, 1954, p. 195 et sqq.
15. Il semble bien que ce soit Platon qui emploie le premier ce terme dans un sens technique précis.
16. Avec la figure du *dèmiourgos*, c'est toute la question de la position de la *technè* en Grèce antique qui est posée. Sur ce point, le livre de Indra Kagis Mckwen, *Socrates' Ancestor. An Essay on Architectural Beginnings*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, discute minutieusement nombre de termes et notions clés en rétablissant, à la suite d'autres auteurs comme Fr. Frontisi-Ducroux et contre le pré-jugement habituel (en grande partie fondé sur Platon), le rôle essentiel des fabricants en Grèce depuis l'époque archaïque.
17. Platon, *Timée*, 33c-d, traduction d'Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
18. L'image d'une parole plus dure que le marbre est une allusion au livre de Svenbro, *La Parole contre le marbre*, qui se réfère lui-même à une invocation de Pindare, dans la VI<sup>e</sup> Pythique : «Ecoutez : nous labourons le champ d'Aphrodite aux vives prunelles : nous labourons le champ des Grâces, en marchant vers le temple qui contient le nombril de la terre aux sourds grondements; là, pour les Euménides fortunés, pour Agrigente sise auprès de son fleuve, pour Xénocrate enfin s'élève, dans l'opulente vallée d'Apollon, le trésor des hymnes qu'ils ont mérités pour leur victoire pythique. Sur lui peuvent fondre avec furie les pluies d'hiver, milice impitoyable des nuées aux sourds grondements, et les vents peuvent venir le battre avec elles, de tous les débris confus qu'ils emportent, sans l'entraîner jusqu'aux abîmes de la mer. Sa façade, illuminée d'une lumière pure, proclamera et fera redire par les hommes, ô Thrasybule, l'illustre victoire commune à ton père et à sa race, remportée à la course des quadriges, dans les vallons de Crisa.»
19. Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose?*, traduction de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, 1971.
20. «Le corps est un jardin irrigué et l'homme est une plante céleste [...] Puis ils [les Dieux] ont creusé notre corps même de canaux, pareils à ceux qu'on établit dans les jardins (*kèpos*), afin qu'il fût arrosé, comme par le cours d'un ruisseau», ainsi que la définition de l'âme : «Au sujet de l'espèce d'âme qui est la principale en nous, il faut faire la remarque suivante. Le Dieu en a fait cadeau à chacun de nous comme d'un génie divin (*daimôn*). C'est le principe dont nous avons dit qu'il demeure dans la partie la plus élevée de notre corps. Or, nous pouvons affirmer très véritablement que cette âme nous élève au-dessus de la terre, en raison de son affinité avec le ciel, car nous sommes une plante (*phuton*) non point terrestre, mais céleste. Et en effet c'est du côté du haut, du côté où eut lieu la naissance primitive de l'âme, que le Dieu a suspendu notre tête, qui est comme notre racine (*rhiza*) et, de la sorte, il a donné au corps tout entier la station droite.» Platon, *Timée*, 77c-d et 89e-90a, traduction Albert Rivaud, Paris, Belles Lettres, 1963.
21. Remarque de Rémi Brague dans *La Sagesse du monde*, Paris, Fayard, 1999.
22. L'ensemble de ces textes a été publié aux Éditions du Cerf.
23. Sur la grotte, voir Philippe Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Bibliotheca Helvetica Romana, XVII, 1979, particulièrement le chapitre 1 de la deuxième partie, p. 73-114. Outre le fait que ce lieu spécifique à la culture grecque archaïque est symboliquement et poétiquement chargé, au moins depuis Homère, l'opération de Platon consiste à remodeler entièrement cet espace plastique pour en renverser le sens du tout au tout, propulsant ainsi cette structure anthropologique dans un avenir commenté de Plotin ou Porphyre à Luce Irigaray, comme une sorte d'incrustation ou de cristallisation d'une terrible efficacité, un dispositif d'un trajet de la lumière qui institue la division (*kèhòrismos*) entre le sensible et l'intelligible et la doctrine (l'impensé) de Platon sur la vérité comme adéquation. Sur le «mythe» de la Caverne, la littérature est évidemment immense. Mentionnons cependant quelques pistes comme le livre de Pierre-Maxime Schuhl, *La Fabulation platonicienne*, Paris, Vrin, 1968, en particulier p. 33-63, celui de Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, surtout le chapitre consacré à l'*bustera* de Platon, p. 301 à 457, qui est une lecture pas à pas, serrée, du mythe de la Caverne. Dans une perspective strictement phénoménologique, mentionnons le livre de Marc Richir, *Le Rien et son apparence*, Bruxelles, Ousia, 1979.
24. C'est ainsi que dans *L'Antre des nymphes*, Porphyre a entrepris l'exégèse – non l'allégorèse – d'un passage d'Homère décrivant l'antre d'Ithaque, XIII, 102-112.

25. Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Études augustinnes, 2<sup>e</sup> édition, 1976 (1958).
26. Cette continuité des êtres est également indiquée dans un texte comme *Sur l'interprétation allégorique des lois*. Voir dans Jean-Paul Dumont, *Éléments de philosophie antique*, Nathan, 1993, p. 546.
27. Voir note 20 ci-dessus.
28. Philon d'Alexandrie, *De Plantatione*, introduction, traduction de Jean Pouilloux, Paris, Éditions du Cerf, 1962, p. 14.
29. Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté et vision du monde*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, présentation de Otto Pächt, Paris, Klincksieck, 1978.
30. Pour une présentation synthétique de la sémantique du *kosmos*, voir l'article de Michel Casevitz, «À la recherche du cosmos. Là tout n'est qu'ordre et beauté», *le Temps de la Réflexion*, n° X, «Le monde», Gallimard, 1989, p. 96-111. Quant à Aétius (V<sup>e</sup> siècle après J.-C.), il recueille et répercute l'idée que «c'est Pythagore le premier qui a donné le nom de *kosmos* à l'enveloppe de l'univers, en raison de l'organisation qui s'y voit.» (*Présocratiques*, Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 68).
31. Philon, *De Plantatione*, *op. cit.*, 3-4. Il est frappant de rapprocher cette description d'un passage des *Métamorphoses* (livre I, v. 37-44) d'Ovide décrivant l'œuvre originelle du dieu créateur – la fabrication du monde – sur le «modèle» d'un jardin qu'on pourrait appeler «paysager» et non sur celui d'un jardin formel, géométrique et donc platonicien. Beaucoup plus tard historiquement parlant, mais identique d'un point de vue structurel, la description du domaine d'Arnheim de E. A. Poe relève du même modèle. La dimension apportée par Philon est de donner à entendre l'œuvre de la *plastique* sous les modèles topiques, stylistiques et esthétiques de l'art des jardins. Avec la plastique, c'est bien le monde du pro-jet qui se donne à lire et dont il s'agit de déplier les linéaments.
32. *Ibid.*
33. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33-36.









*A Tradition of Innovation:  
Garden Festivals and the Avant-garde*

ALEXANDER REFORD

Alexander Reford est l'auteur de *Des jardins oubliés, 1860-1960*, paru en 1999, une chronique des jardins du Québec depuis un siècle et demi, qui témoigne de la richesse du patrimoine horticole québécois. Le livre présente une centaine de grands jardins, saisis par presque autant de photographes. Certains sont montrés pour la première fois, et la plupart de ces jardins n'existent plus qu'en photographies. Historien de formation, Alexander Reford est directeur des Jardins de Métis depuis 1995. Arrière-petit-fils d'Elsie Reford, la fondatrice des jardins, il assure leur préservation ainsi que leur développement. Il est président de l'Association des jardins du Québec depuis 1997. Il a publié plusieurs textes sur les jardins, dont «Les jardins du Québec», dans *Téoros* (1999).

*The aims of the festival-givers necessarily are,  
firstly commercial, secondly, phenomenal, and  
lastly artistic.*

George Bernard SHAW,

*How to Become a Music Critic*

On June 21, 2000, myself and my colleagues, in the presence of our seventeen guest designers, and hopefully many in this audience, will open the first International Garden Festival at Reford Gardens (Jardins de Métis), in Grand-Métis, Quebec.<sup>1</sup>

As our own literature suggests, we anticipate that this event will be: “a hotbed of new ideas”, “the first contemporary garden festival in North America”, “a living laboratory for the expression of ideas on the art of landscaping, on design and form, environment and history”, “an original, inspiring experience, full of surprises”.<sup>2</sup>

The idea for the festival came from a discussion with Philippe Poullaouec-Gonidec, who holds the Environmental Design Chair at the Université de Montréal. He was unknown to me except for periodic articles I had read in *Le Devoir*, when I invited him to give a lecture at the Jardins de Métis in September 1997. With the help of Denis Lemieux and Marie-Josée Lacroix, around a table at the Auberge Grand Fleuve in Les Boules, were born two projects of importance to the Gardens and, we anticipate, to the art of the garden in Quebec and North America.

The first initiative was the Université d'été en Paysages et Jardins, the first edition of which was organized by Philippe Poullaouec-Gonidec for the Université de Montréal in August 1998. It returns in August 2000 for its third incarnation. The summer school is intended to provide students enrolled in degree programs in landscape architecture and architecture with an opportunity to “read” a local landscape, take part in drawing and sketching classes in a variety of landscapes, tour historic gardens in Métis-sur-Mer, learn about plants and their characteristics, and to lead a design process, culminating in a juried competition where participants are judged on the design and construction of a *parterre* built on the site of the Gardens.

The second initiative is the International Garden Festival. The Festival is our response to two very different realizations.

After managing the Jardins de Métis since their privatization by the Quebec government in 1995, I had come to realize that in order for our gardens to become known and to develop intelligently we needed to become a destination for gardeners and garden lovers. By combining the attraction of an historic garden with new approaches to garden design, supported by a range of educational programs for everyone from primary school students to seniors, we would ensure that the gardens would appeal both to tourists and to garden lovers, who would continue to visit the gardens

as before and who would make Metis a place of annual pilgrimage. Metis would become a Mecca or Santiago da Compostela, depending on your religion, for gardeners, who would return annually not to worship the gardens, but to bear witness to an annual revelation in the form of a garden festival, featuring new gardens every year.

The other realization stemmed from an argument forcefully presented by Philippe Poullaouec-Gonidec in his research and various publications that the art of the garden had not advanced significantly during the twentieth century. He most recently presented this argument in an article in *Téoros*, the journal of the Tourism Chair of the Université de Montréal, where he states:

Le jardin, au cours des millénaires, est [donc] devenu un “art” de savoir-faire (de penser, de projeter, de construire et d’expérimenter) qui fut, notamment au Siècle des Lumières (et ce jusqu’au siècle dernier), colligé dans de nombreux traités. Paradoxalement, notre siècle n’aura pas aussi clairement contribué au développement de cet art.<sup>3</sup>

He continues:

Par contre, il est étonnant de constater que le XX<sup>e</sup> siècle a produit un nombre impressionnant de jardins, c’est-à-dire mon jardin, celui du voisin, ceux du quartier. On serait même tenté d’affirmer que la production vernaculaire (l’aménagement des jardins privés autour des maisons individuelles) depuis plus de trente ans constitue l’un des éléments les plus représentatifs de l’art des jardins de ce siècle. Mis à part quelques morceaux significatifs (jardins Art déco, jardins modernistes, etc.), ces expressions de jardins n’ont toutefois généré qu’un univers de réinterprétations formelles, miroir de notre condition postmoderne. Cette profusion de jardins nous aura toutefois permis de nous interroger sur la pluralité de nos rapports à la nature et à la culture des lieux...

I can attest to the truth of its argument as it applies to Quebec, as the author of a recent book, *Des Jardins Oubliés 1860-1960*. In my preparation of this book, essentially a photographic album of the gardens of Quebec in the nineteenth and twentieth centuries, I was thwarted in my attempt to include a chapter on “modernist gardens”. With the exception of the gardens built by the Montreal architect, Ernest Cormier, for his personal enjoyment, I found no “modernist gardens” among the more than 100,000 photographs I saw in the preparation of the book. While many of the gardens in the book are exceptional, they are not, by any stretch of the imagination, modern gardens. The chapter became instead “artist’s gardens”, illustrating gardens created by artists, photographers and architects.

The *métissage* of my perception of the future of our gardens and Philippe Poullaouec-Gonidec's perception of the future of the art of the garden led us to respond by proposing the creation of the International Garden Festival, a project we have been working on actively since late 1997.

The Festival has a number of objectives, economic, educational and artistic. The economic and social objectives are inextricably linked to the role the Gardens play in the region, as a tourist attraction with 100,000 visitors every summer, and employer of almost 100 local residents and summer students, and as a cultural icon to the Lower St. Lawrence and Gaspésie regions. The educational objectives relate to our desire to become a centre for education and training, particularly in the fields of the environment and the garden arts.

What interests you are the artistic objectives, which are:

Faire valoir et stimuler la création contemporaine des jardins et plus spécifiquement sur les scènes québécoise et canadienne;

Mettre en perspective la création contemporaine des jardins comme lieu de regards et d'expressions culturelles critiques;

Interpeller la réalité québécoise et notre rapport à la condition nord-américaine des idées de culture et de nature par le biais de productions originale et événementielle;

Construire une réflexion critique sur l'art des jardins contemporains et générer une diffusion.<sup>4</sup>

## TRADITION AND INNOVATION

The International Garden Festival is a festival which aims to combine elements that have been essential to the advancement of architecture and its sister arts: namely the architectural competition, the international exhibition, and the garden festival.

The architectural competition has long been fundamental to the practice of architecture. A glance at the models recently exhibited as part of *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750* at the Montreal Museum of Fine Arts demonstrates how the architectural profession has been driven by competitions, encouraging architects to ever more audacious proposals and imaginatively ornate presentations to convince their clients to realize their grandiose projects. Architectural historians, like Nicholas Pevsner, attribute great importance to the competition in the advancement of both the profession and the careers of architects throughout the centuries. While the Montreal architect Pierre Thibault has described competitions in Quebec as "rarissime", the new *politique* of the Government of Quebec, and the *concours* under way for the Grande Bibliothèque bear witness to the

belief that a competition is an important ingredient to ensuring innovative and high quality design.<sup>5</sup>

The international exhibition has been equally important, perhaps more so, in providing a venue for innovation and the *avant-garde*. International exhibitions, or world's fair, have been a part of Western European culture since the 1850s. With their origins as choral festivals, the Crystal Palace Exhibition of 1851 launched world's fairs as major events, at once galleries of economic power, exhibits of colonialism and its most exotic products, and symbols of national identity.<sup>6</sup> Given the importance accorded them by governments, it is not surprising that they also become a venue for the exhibition of a nation's architecture. Under appropriate conditions, such as the patronage of Albert Prince Consort in 1851, such exhibitions unleashed the talents of young architects and provided them with an opportunity to illustrate their innovation and their capacity to shape the latest in building materials and technologies.<sup>7</sup> Several icons of nineteenth and twentieth-century design were built as part of an international exhibition, such as Joseph Paxton and Charles Fox's Crystal Palace (London, 1851), Gustave Eiffel's Eiffel Tower (Paris, 1889), Ferdinand Dutart's Palais des Machines (Paris, 1889), Louis Sullivan's transport building (Chicago, 1893), Mies Van Der Rohe's Barcelona Pavilion (Barcelona, 1929), and Buckminster Fuller's Geodesic Dome and Moshe Safdie's Habitat (Montreal, 1967).<sup>8</sup> The exhibitions also provided a focal point for several design movements, Art Nouveau in 1900, Art Deco in 1925 and Streamlining in 1932.<sup>9</sup>

With the exception of the Paris Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes of 1925, few of these exhibitions had any particular impact on garden design. And while the Art Deco exhibition led to Guevrekian's commission to built a garden at the Villa Noailles in Hyères in the south of France, and perhaps even to Cormier's two modernist gardens in Montreal, cubist gardens were relatively few. These "painterly gardens" did not inspire a movement and their designers abandoned the style long before the painters they imitated did.<sup>10</sup> The only other example I came across was the curious enthusiasm for "Mosaicultures" at the Paris exhibition of 1889; they are to enjoy another revival in Montreal during the summer of 2000.

What these international exhibitions did provide, however, was an opportunity to conceive and create the ephemeral, to participate in an international event aimed at the general public, and to exhibit work before a new and broad audience. Our festival thus falls squarely within these multiple traditions which have contributed to the *avant-garde* in modern design.

The festival is a more recent addition to the architectural lexicon. It came into common usage with the Festival of Britain, a major event held in London in 1951. Its goal was to celebrate the real end of the Second World War and the end of

rationing and shortages which had plagued debt-ridden Britain after the conclusion of the war, under the pretext of the centenary of the Crystal Palace Exhibition.<sup>11</sup> Co-ordinated by Britain's Council of Industrial Design, the Festival of Britain was more a national celebration than an architectural exhibition.<sup>12</sup> But taking the reclaimed south bank of the Thames River as its centre, architecture and urban renewal were a key element in the program. The Pleasure Gardens in Battersea Park designed by Russell Page were, as he noted, an "experience of garden-making as a spectacle". The "Festival Pleasure Gardens" were nestled amidst the News Chronicle Children's Zoo and Pets' Corner, Nestlé's Playground, "Moggo the largest Cat Alive" and the Vauxhall Beer Garden, one of three sponsored by Worshipful Company of Brewers.<sup>13</sup> But they revived, albeit briefly, the English tradition of gardens as a place for festivities, theatre and amusement, attracting more than eight and a half million visitors. To cite garden historian Jane Brown: "The Festival gave the British people a taste for planting that was more attainable than those complex bedding schemes they were used to at Eastbourne, Blackpool and in city parks. It also gave them other ideas—if all those lovely gardens could be produced 'instantly', and people never ceased to remark on that, why couldn't everyone have an instant plant or an instant garden? It was all so delightful and such fun, if one didn't know the traumas and battles that the designers and makers had gone through...."<sup>14</sup>

The challenges Page faced serve as a warning to imitators, as he laboured under the challenge of reconciling the design of a fifteen-acre garden with the need to provide a "shop window" for the horticultural industry.<sup>15</sup> Indeed, the involvement of the horticultural industry is a challenge to any festival which seeks to advance the art of the garden. The horticultural societies have organized flower shows since the mid-nineteenth century, several of them, like the Philadelphia Flower Show and the Chelsea Flower Show, becoming destinations for gardeners for the better part of a century. The Florales Internationales, organized along the lines of the international exhibitions, have proved equally successful, launching both the horticultural industry in Quebec and the political career of the present mayor of Montreal when they were held here in Montreal in 1980. But these events are essentially horticultural in orientation, and like the trade shows which are blossoming and which keep garden directors like myself busy in March and April of every year, they are essentially industry driven and pay little or no attention to design and even less to the art of the garden.<sup>16</sup>

Garden festivals have had an uneven history. Those held in Liverpool, Stoke-on-Trent and Glasgow in the United Kingdom in the 1980s are still viewed with bitterness. Mired in political controversy and apparently without the support of the local communities for whom a garden festival was not the most obvious form of urban renewal, these festivals were widely criticized and failed to become annual events. According to Jane Brown,

“these were hybrids of a flower show and trade fair, intended to spark the British interest in the established continental tradition of summer-long flower festivals, but completely failing to do so.”<sup>17</sup> On a recent visit to the United Kingdom, I found that news of our impending International Garden Festival was viewed with envy by both designers and garden magazines, who have long hoped that a similar event would be organized there. In other countries they have had more success. Switzerland has hosted garden festivals in Zurich in 1959, Basle in 1980 and Lausanne in 1997. This summer, Lausanne is again playing host to a festival, Lausanne Jardins 2000. Its objective is to, among other things, “proposer au regard des visiteurs une illustration de l’art de jardin urbain dans son expression contemporaine”.<sup>18</sup> Following an international “concours d’idées”, eighteen teams were retained to build gardens in the city, to be inaugurated on June 17.<sup>19</sup> We are looking for an emissary should anyone present plan to be in Switzerland this summer. We will pay for your film and development costs.

The most important garden festival, and in many ways the model for our event, is the Festival International des Jardins held in Chaumont-sur-Loire, near Blois, south of Paris. There, a garden festival has been held since 1992, organized by the Conservatoire International des Parcs et Jardins et du Paysage, under the direction of Jean-Paul Pigeat, its founding director. The festival has been a venue for innovation in garden design, introducing new designs, new designers and a range of new techniques and technologies to as many as 150,000 visitors every summer.<sup>20</sup> The festival site, adjacent to an historic château overlooking the Loire, was designed by the Belgian landscape architect, Jacques Wirtz, with thirty identical garden enclosures laid out on a grassy hill. Every year, the festival exhibits thirty gardens, six to ten of which are preserved from a previous edition.<sup>21</sup> Each garden has a budget of 80,000 francs, and is created by designers invited by the organizers or selected by a jury from proposals solicited every year. A different approach is taken at Barbirey-sur-Ouche, near Dijon. There the owner of a large private garden, in collaboration with “Grand Public”, an association which promotes contemporary art, has been presenting “artistes dans le jardin” since 1999. Following a “cahier des charges”, the five artists—Bernard Lassus was the first—each create their work, which is then the subject of an exhibition. The site, though privately owned, is open for public viewing.<sup>22</sup>

We believe that the International Garden Festival to be held this summer in Grand-Métis is the first of its kind, not only in Quebec, but also in North America. Quebec is now home to several hundred festivals, covering every artistic domain from clowns to theatre, and every agricultural product from blueberries to potatoes. But as you will note from the preceding arguments, our festival is more in the tradition of international exhibitions than flower shows or popular festivals.

Whereas in Quebec and Canada generally, a festival is an event of four weeks or

less—such is the definition used by the Canada Council for the Arts—the tradition elsewhere is different. In the United Kingdom, for instance, the Arts Council recently encouraged UK cities or regions to “stage a series of year long festivals, each intended to make a particular area of the arts accessible to a wider audience”.<sup>23</sup> Our festival is thus in the European tradition, extending over an entire summer, the *cento giorni fioriti*, to quote from an article in *Gardenia*, an Italian garden magazine, which marvelled at our short growing season.<sup>24</sup> The Festival is thus intended to be a series of festivities, with events and activities filling a complete program from June 21st through October 9th. While these festivities are not on the scale of those held at Versailles or Tivoli, they are squarely in the tradition of the history of gardens, where gardens have been a locus for celebrations and fêtes of all kinds.

### INTERNATIONAL GARDEN FESTIVAL—EDITION 2000

In the time that remains to me, I would like to present the essence of the International Garden Festival and the reasons why we believe it is destined to make a contribution to the art of the garden.

How does one create an environment where the art of the garden can progress?

The International Garden Festival will present new gardens created by designers from several countries every year. Open to architects, landscape architects, garden designers and artists, in short to those active or interested in creating gardens, the Festival gardens will be on view to the public from June 21st, midsummer’s night or the first day of summer, depending on which continent you are from, until Canadian Thanksgiving (fig. 37 to 40).

In the first year, nine gardens will be created on a newly landscaped site. This site, adjacent to the historic gardens and formerly used as a landfill dump, has been radically transformed over the past year to become a ten acre site, which will play host to both temporary gardens, public spaces, and the annual summer school in garden design of the Université de Montréal.

Following a “concours d’idées”, launched last in July 1999, a jury selected a young group of architects (Atelier In Situ) and landscape architects (Vlan Paysage) to oversee the design of the festival site.

For the first edition, nine designers have been invited. In August 1999, immediately prior to the summer school, the designers came to Metis to spend four or five days, taking the Metis air and absorbing the spirit of the gardens and the surrounding landscape. Thus, without forcing a theme on the participants, all of the designers were inspired by the sense of place and the wealth of the local landscape, with its vast inventory of textures, colours, and built and wild environments afforded by our unique region, with its rivers, hills, fields and forests, all in close proximity and dramatically poised overlooking the St. Lawrence River. Our designers thus had an



opportunity to get to know their site and the landscape, as important to us as to John Dixon Hunt, who has recently decried the design process which inhibits designers from any serious acquaintance with the landscape they have been commissioned to re-shape.<sup>25</sup>

The sites were chosen by lot, and the designers were left free to design for their space, subject to a critique from the artistic committee only once their preliminary proposal had been submitted. The sole restrictions were the budget and the physical limits of the individual site, each of them offering a variety of vistas, plant material and contact with the surrounding environment.

Much as we might have hoped, the designs are all different, but linked by an invisible thread, a *fil conducteur*, which we are convinced will become evident to the visitor on touring the gardens.

The designers are paid for their work, a design fee that is neither negligible or exorbitant, and work within a budget of \$25,000 for the garden, which includes the design fee and all labour costs. They will return in June to put the finishing touches on their gardens before these open to the public and will be on site on June 21st, one more reason for you to come to Metis for the opening.

Their gardens will form part of a *parcours*, a programmed visit, whereby visitors will have the opportunity to visit the historic gardens and the Festival gardens. In this way, and many others, we expect to create a dialogue between the past and the future, and the ephemeral and the permanent. Traversing a new woodland path they will arrive at the Festival site, where axes and vistas will lead the visitor to the Festival gardens, each of them created in garden rooms. These rooms, composed of mature conifers, birch and poplars, are vestiges of tiny cabins which stood there until twenty years ago, where local residents had built modest structures from which they could enjoy the sea air and access to the beach below. Each of the sites enjoys filtered views of the St. Lawrence, creating a delightful combination of sensory experiences: those created by the Festival garden itself, and those provided by the ever-changing environment of the sea.

The gardens will be supported by interpretative material, modest in its presentation but informative in its contents. To animate the Festival, we have created a new position, “jardinier-animateur”, and with it, a principle of interpretation that encourages the gardeners to act as the interpreters of the garden they have helped build.

Even as the gardens are being built for the first edition, we are working on the 2001 edition, preparing materials for a call for proposals and for designers who will be invited to participate in the next festival. And so, like the gardens themselves, one season blends with another, and the creative process becomes a constant partner in the evolution of the gardens.

Over time, you will be able to evaluate whether we live up to our pretensions of

advancing the art of the garden, whether, in fact, the International Garden Festival at Grand-Métis lives up to its billing of being a “hotbed of new ideas”. You will be able to judge whether we have successfully managed Shaw’s challenge of creating a festival which is at once commercial, phenomenal and artistic. Perhaps in five or ten years’ time when the Musée d’art contemporain de Montréal returns to the subject of gardens with another of its impressive symposia, the International Garden Festival will be the subject of a critique, by someone better able to judge its artistic success than one of its co-founders can do today. Perhaps our own annual symposium, anticipated to be held every second year beginning in August 2001, will be a venue which will attract you and others to participate and weigh in on the question.

But of course, the only way for you to take part in this debate, is for you to visit Metis this summer, to tour the Festival site and the nine new gardens it contains. If nothing else, I hope that my presentation illustrates that the art of the garden is not simply the subject of academic discourse, and that contemporary design has a place in the gardens of Quebec.

1. The designers for the inaugural edition are: Jill Billington, Claude Cormier, Peter Fianu, Susan Herrington, Marie-Chrystine Landry, Bernard Lassus, Jennifer Luce, Patricia Lussier, Christopher Pommer, Anna Radice, Lisa Rapaport, Bernard Saint-Denis and Mary Tremain. The site plan is the work of Groupe 90-0, composed of Atelier In Situ (Annie Lebel, Geneviève l’Heureux, Stéphane Pratte) and Vlan Paysage (Micheline Clouard and Julie Saint-Arnault).
2. Brochure of the International Garden Festival, 2000.
3. Philippe Poullaouec-Gonidec, “Le Paysage et le Jardin La Quête de l’événement,” *Téoros*, Spring 1999, p. 29. Nowhere is the argument presented with the same vigour. However, others have observed the modest advance of garden design in the 20th century. Russell Page, for instance, wrote: “with a few exceptions... the evolution of garden design between 1920 and the present day has pursued its way modestly, in terms of the arrangement of plant material rather than architectural frameworks.” Russell Page, “English gardens from 1910 to the present day,” *The Garden A Celebration of One Thousand Years of British Gardening* (London: Victoria and Albert Museum, 1979), p. 79.
4. Festival International de l’Art des Jardins Contemporains de Métis, October 1998, p. 5.
5. Pierre Thibault, “Territoires publics,” *ARQ*, August 1999, p. 30. For a discussion of architectural competitions, see the articles published in the same issue of *ARQ*.
6. “Exhibitions,” *The Encyclopaedia Britannica*, 11th edition (Cambridge, 1910), volume X, p. 67-71.
7. Peter Murray, “1851 and All That,” *Millennium Architecture, Architectural Design*, vol. 69, 11-12, 1999, p. 6-7.

8. John McKean, *Crystal Palace, Joseph Paxton and Charles Fox* (Phaidon, 1994); Stuart Durant, *Palais des Machines Ferdinand Dutart* (Phaidon, 1994).
  9. John Pile, "World's Fairs," *Dictionary of 20th Century Design* (Facts on file, 1990), p. 286.
  10. For a discussion of the Art Deco and Modernist gardens, see Dorotheé Imbert, *The Modernist Garden in France* (Yale University Press, 1993), and "Unnatural Acts: Propositions for a New French Garden, 1920-1930," in *Architecture and Cubism*, Eve Blau and Nancy J. Troy, eds., (CCA-MIT Press, 1997), p. 167-185. Guevrekian's garden at the Paris exposition was entitled "Jardins de son et de lumière". The Cubist gardens were essentially ephemeral, "dynamic in composition" but "static in time". Were they not essentially two-dimensional, designed to be seen and not entered, they would be ideally suited to a garden festival.
  11. Russell Page, *The Education of a Gardener* (Random House, 1985), p. 317-325.
  12. *Guide*, Festival Pleasure Gardens, Festival of Britain 1951 Battersea Park; South Bank Exhibition Festival of Britain. For a discussion of the Festival of Britain, see Hugh Casson, "The 1951 Exhibition," *Journal of the Royal Institute of British Architecture*, April 1950, Mary Banham and Bevis Hillier, eds., *A Tonic for the Nation*, London, 1976.
  13. *Guide*, Festival Pleasure Gardens, Festival of Britain 1951 Battersea Park, p. 22-25, p. 53
  14. Jane Brown, *The English Garden Through the 20th Century* (London, 1999), p. 218.
  15. *Guide*, Festival Pleasure Gardens, Festival of Britain 1951 Battersea Park, p. 321.
  16. Prof. Dr. Jürgen Milchert, "Les expositions de jardins, événements temporaires ou espaces durables?", *Antbos*, 1.00, p. 24-29. Milchert questions the European model of using garden shows to renovate urban parks. He suggests that garden festivals which exhibit temporary gardens are "plus spectaculaire, plus subtile et plus sérieuse" (p. 29). Osaka has also been the site of an international design festival since 1983, sponsored by the Japan Design Foundation, although gardens do not seem to play an important role. See *International Design Festival*, Osaka 1991. The same foundation also grants the International Design Award., Osaka.
- The history of horticultural exhibitions is illustrious: see J.C. Loudon's *An Encyclopaedia of Gardening* (London, 1850), p. 65:
- "A public exhibition of fine and rare plants in full bloom takes place twice every year in Ghent, under the auspices of the Royal Botanical and Horticultural Society. The first of these is on the 6th of February; the second on the 29th of June. These meetings are styled the festivals of Flora, or the Salon d'Hiver and the Salon d'Été. Amateurs as well as gardeners send the rarest and most novel plants, as the representatives of their gardens and parterres. The réünions to which these exhibitions give rise are most splendid. National as well as foreign amateurs, on such occasions, flock to a display of the gayest and richest productions of Flora, not only the most beautiful of the kind, but perfectly unique in Europe. The festivals generally last three days, and are countenanced by the presence of the highest public authorities. At the conclusion of the period, a reward, medal, or other token of approbation, is bestowed on the plant which has been judged to be the finest or the most rare; and the names of all such plants, with those of the owners, are inserted in the public papers. These public exhibitions have tended to extend, improve, and give a stimulus to the cultivation of ornamental plants, which are to be met with in and about Ghent in the greatest perfection (*Granville's Travels*, and c, vol. I. p. 40, 1828)."
17. Jane Brown, *The Pursuit of Paradise A Social History of Gardens and Gardening* (London, 1999), p. 49.
  18. Yvette Jaggi, "Lausanne Jardins 2000 Mieux qu'un nouveau millésime," *Antbos*, 1.00, p. 20-23.
  19. *Ibid.*, p. 22.
  20. The Festival International des Jardins at Chaumont-sur-Loire produces an annual catalogue.
  21. *Manuel des jardins de Chaumont-sur-Loire*, 1996, p. 15.
  22. Laurence Vanpouille, "La Paysagiste, le jardinier, les artistes, le propriétaire et son jardin," *Antbos*, 2.99, p. 47-51.
  23. Deyan Sudjic, "Glasgow 1999 UK City of Architecture and Design," *ARQ*, 108, August 1999, p. 28.
  24. Anna-Maria Botticelli, "Cento giorni fioriti," *Gardenia*, May, 1999.
  25. John Dixon Hunt, *Greater Perfections The Practice of Garden Theory* (University of Pennsylvania Press, 2000).





CONFÉRENCES + COLLOQUES

*Christine Bernier*

*Michel Baridon*

*Anne Bélanger*

*Pierre Bonnechere*

*Thérèse Chabot*

*Melvin Charney*

*Danielle Dagenais*

*Bertrand Dumont*

*Philip Fry*

*Catherine Grout*

*Francine Larivée*

*Luc Lévesque*

*Philippe Nys*

*Alexander Reford*

