
Le jardin : une clé de lecture du végétal en milieu urbain

The Garden : a Key to analyzing the Place of Vegetation in an Urban Context

Philippe Bodénan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/12281>

DOI : 10.4000/paysage.12281

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Philippe Bodénan, « Le jardin : une clé de lecture du végétal en milieu urbain », *Projets de paysage* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/12281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.12281>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2020.

Projets de paysage

Le jardin : une clé de lecture du végétal en milieu urbain

The Garden : a Key to analyzing the Place of Vegetation in an Urban Context

Philippe Bodéan

- 1 La présente réflexion fait partie d'un travail de thèse portant sur la place et le sens du végétal dans la ville. Ce sujet a émergé partant de la constatation que le végétal en ville était souvent défini en des termes très vagues. On parle de « vert » ou de « verdissement » comme si celui-ci était uniforme et unique, alors qu'en se plaçant du point de vue des acteurs – professionnels de l'urbain, de l'ingénierie urbaine, de l'urbanisme ou de l'écologie par exemple – on perçoit au contraire une très grande pluralité. L'angle d'étude de ce sujet est double avec, d'une part, une entrée par le projet d'aménagement urbain (une étude comparative sur trois projets contemporains) et, d'autre part, une entrée via les sciences sociales, avec une double approche, matérielle et des représentations.
- 2 L'idée est de s'interroger sur l'implantation spatiale du végétal urbain, et sur les formes qu'il prend. Mais aussi de questionner les fonctions et les valeurs qui sont actuellement attribuées au végétal.
- 3 Afin d'aborder ce travail, nous nous intéressons aux différentes manières de penser le végétal en ville, qui pourraient constituer des clés de lecture en vue de notre étude. La forme de référence qui associe le végétal et l'aménagement est traditionnellement le jardin. C'est cette piste que nous nous proposons d'aborder dans cet article.
- 4 En tant qu'espace géographique, le jardin peut être qualifié par sa forme, le traitement de sa limite ou sa situation. Ces facteurs sont déterminants pour comprendre le jardin. Pour autant, ils ne constituent pas ici le cœur de notre réflexion puisque nous allons nous intéresser en particulier à suivre l'évolution de la conception du jardin, ce qui va nous permettre de comprendre l'évolution d'un rapport au végétal. Par extension, le jardin étant aussi « fait de terre et de sol, d'eaux, de ciels, de plantes, d'animaux » (Lévy, Lussault, 2003), nous toucherons également au rapport à la nature dans l'aménagement.

- 5 D'un point de vue méthodologique, notre recherche se base sur une analyse des travaux de John Dixon Hunt, historien du paysage, et en particulier sur son ouvrage *L'Art du jardin et son histoire* (1996). L'originalité des travaux de Hunt est qu'ils analysent le jardin par ses fondements théoriques, par l'élaboration d'un projet, et non par son résultat, c'est-à-dire une forme. Si John Dixon Hunt ne remet donc pas en cause la définition étymologique du jardin, comme un espace clos (Littré, 1877), cette approche est particulièrement intéressante de notre point de vue car, en ne s'attardant pas sur des questions formelles du jardin, elle nous permet d'établir un certain nombre de connexions avec les espaces urbains publics qui eux sont largement ouverts sur le reste de la ville. Un rapprochement entre ces deux espaces bien distincts, le jardin et l'espace urbain public, ne pouvait donc se faire que par une approche qui ne s'arrête pas sur des questions formelles mais questionne des aspects plus théoriques du jardin.
- 6 Notre hypothèse est que l'époque contemporaine représente une certaine continuité avec des conceptions du jardin développées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le jardin serait un instrument conçu pour rapprocher (physiquement et symboliquement) les habitants de la matérialité du paysage (« la nature »).
- 7 Notre analyse se compose de trois parties qui se définissent suivant des grandes périodes : XVII^e-XVIII^e siècle, modernité (XIX^e-XX^e siècle) et l'après-modernité (à partir des années 1970). Chaque partie se décline suivant trois points : le contexte théorique, la place du jardin dans la société et la pratique paysagiste.

Le jardin aux XVII^e et XVIII^e siècles selon Hunt

- 8 Il est important de noter que si John Dixon Hunt cherche à définir une théorie générale sur l'art des jardins, il décrit celle-ci dans un contexte particulier qui est l'époque baroque. Il justifie ce choix car, selon lui, le jardin baroque « nous offre l'idée la plus claire [...] du statut et de la fonction du jardin » (p. 34). Il s'agit également de jardins en France et en Angleterre (contexte occidental).

Le contexte : *mimesis* ou théorie de l'imitation

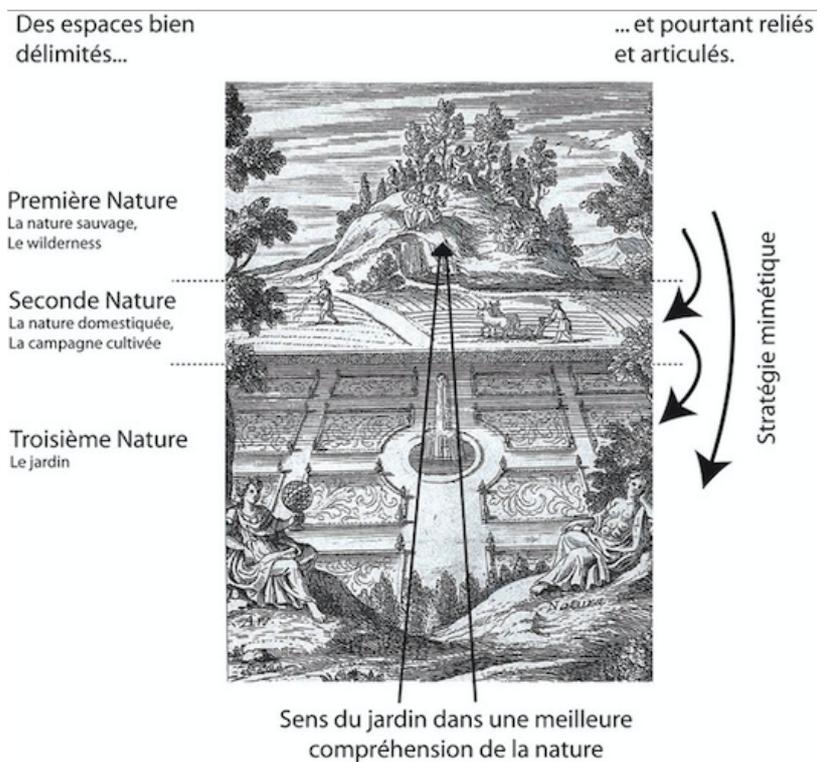
- 9 John Dixon Hunt introduit tout d'abord la théorie de l'imitation ou *mimesis* à partir de l'ouvrage du XVII^e siècle *Elysium Britannicum* de John Evelyn. Si cette théorie n'est pas propre à l'art du jardin puisqu'elle détermine les rapports entre la nature et l'art dans la tradition occidentale depuis l'Antiquité, en reprenant ces écrits, Hunt montre en quoi elle a été appliquée au jardin. Cette théorie sous-tend deux acceptions qui reposent sur la signification du terme « imitation ». Elle peut être comprise en tant qu'« une vulgaire copie, d'un fac-similé » (p. 47) si l'imitation se limite à prendre pour modèle le réel préexistant. Mais le terme d'imitation est aussi défini en tant que « représentation ». En ce cas, « imiter » revient à saisir l'essence du modèle, de l'objet donné. « Les principes et l'esprit » (Quatremère de Quincy, 1820¹, cité p. 52) sont ensuite retranscrits. Cette retranscription ne peut alors être comparée *sensu stricto* avec son modèle, elle souligne un sens, elle est porteuse de symbole et en cela on peut dire qu'elle est créatrice. L'auteur cite de nombreux exemples pour illustrer ce second sens, qui était selon lui « si important[e] et si évident[e] aux alentours de 1700 » (p. 37) dans l'acceptation du jardin. Par exemple « les grottes sont créées pour représenter les antres et les tavernes » (Evelyn, cité p. 39). Ou encore, les « bosquets, parterres,

viridaria, collines, monts, champs sentiers [...] tous ont une fonction de représentation. Les éminences représentent des montagnes, les espaces vierges ou les labyrinthes sont des imitations paysagées de la forêt vierge [...] » (p. 40).

La place du jardin dans la société : compréhension de la nature

- 10 Hunt explique ensuite la place que le jardin avait dans la société. Pour cela, il utilise une gravure du XVII^e siècle (figure 1)². Cette structure schématique (schématique car, selon l'auteur, elle ne correspond en rien à un espace réel) associe le jardin avec deux autres types d'espaces : la nature domestiquée et la nature sauvage. S'appuyant sur des théories antiques (*De natura deorum* de Cicéron), Hunt nomme ces trois espaces respectivement troisième, deuxième et première nature. Les trois types de natures y sont représentés séparément suivant trois plans différents soulignant leur autonomie. Mais Hunt précise qu'en même temps, ces espaces sont liés entre eux par des relations mimétiques, ce qui est mis en scène par la perspective générale, qui permet d'embrasser d'un seul regard les trois natures. Ces dernières sont liées justement parce qu'elles se construisent les unes par rapport aux autres et c'est de là qu'elles « tiraient leur signification et leur force » (p. 31).

Figure 1. Le concept des trois natures d'après John Dixon Hunt



D'après une gravure de Michael Van der Grucht, vers 1700.

Source : Philippe Bodéan, 2012.

- 11 Hunt poursuit. Selon lui, « il y a des gens qui peuvent percevoir aisément le monde pur de la nature, vierge de toute médiation [des artistes, des ermites, des visionnaires] [...] mais les autres, et ils sont la majorité, ont besoin qu'on interprète la nature à leur place » (p. 77). Le sens, l'objectif de « l'art des jardins résidait tout entier dans la

compréhension de la nature » (p. 83). Cela nous est montré dans la perspective qui guide le regard de la troisième nature vers la première et qui par analogie nous montre que la société était guidée, via le jardin, vers une meilleure compréhension de la nature. Ainsi, le terme d'« embellissement », par exemple, ne signifiait pas « plus beau » ou « préférable » (p. 70), mais signifiait que les éléments bruts de la nature étaient rendus plus compréhensibles pour l'ensemble de la société. Par « compréhension de la nature » il fallait entendre la nature dans sa dimension biophysique et dans celle plus spirituelle de puissance évocatrice, ce qui fait écho à une vision unitaire de la nature. Au XVII^e siècle, le jardin était une source de savoir qui, indifféremment, « recourait à tous les moyens d'interprétation, artistiques, comme scientifiques, pour expliquer la nature aux non-initiés » (p. 77). De même, les travaux sur le jardin étaient dirigés par des acteurs divers, « aristocrates et les artistes à la pointe de la culture et du mouvement esthétique de leur temps » (Le Dantec, 1996).

La pratique paysagiste

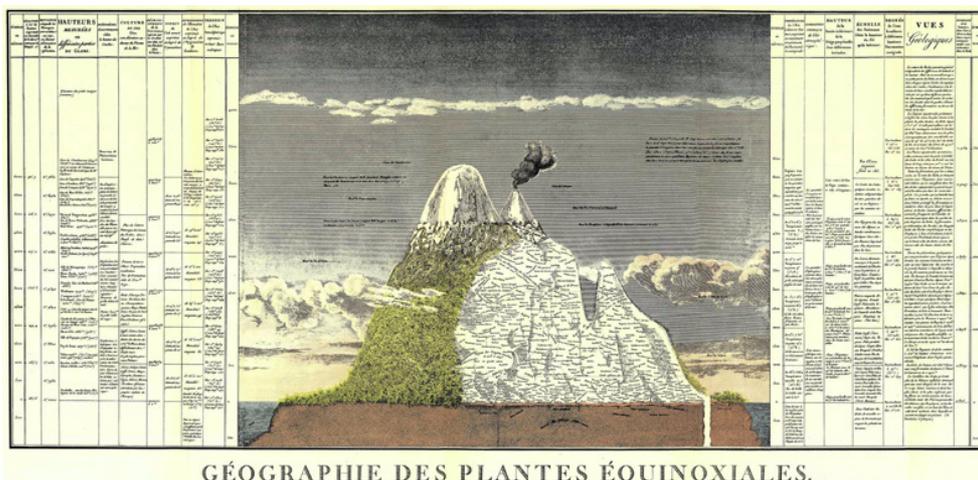
- 12 John Dixon Hunt ne place pas explicitement le jardinier³ parmi ces « gens » capables de « percevoir aisément le monde pur de la nature, vierge de toute médiation » (Hunt parle seulement « des ermites, des enthousiastes ou des visionnaires »). Cependant il est possible d'en déduire qu'il doit néanmoins en être proche. En effet, son rôle était alors de retranscrire ces principes grâce à son art. Ainsi, bien que le caractère esthétique ne fût pas absent, les formes empruntées par le jardin n'avaient pas pour finalité le simple rôle d'agrément comme notre regard actuel nous le fait souvent penser : « La géométrie et l'ordonnance régulière [...] étaient autant de moyens permettant de comprendre le vaste monde alentour » (p. 83). En cela le jardinier était un intermédiaire entre la nature et la société. Hunt indique alors que l'intervention du jardinier est un subtil dosage : « Ce fut l'un des tours de force remarquables [...] d'une poignée de créateurs de jardins autour de 1700 de ne pas privilégier l'art aux dépens de la nature » (p. 70). Dans la pratique, il indique : « [Lorsque ces principes de la nature étaient présents dans le jardin et sont aisément compréhensibles,] on peut se contenter de les mettre en valeur ou de les refaçonner par le truchement de l'art ; lorsqu'au contraire comme il l'écrit [John Evelyn, vers 1700], "nous ne les trouvons pas déjà plantés par la Nature dans les limites originelles de l'étendue de terrain" il convient de les faire apparaître de manière artificielle » (p. 50). Mais cet équilibre dans la représentation n'était toutefois pas toujours facile à atteindre, l'enjeu étant double. À la fois la représentation devait se démarquer de la nature afin que « le médium de représentation [ne] puisse [pas] être confondu dans un jardin avec ce qu'il souhaite représenter » (p. 44). Et en même temps, la représentation devait être assez subtile (non surreprésentée) afin qu'elle puisse toujours suggérer la nature. Hunt nous donne cet exemple où William Gilpin, théoricien des jardins, découvre dans le jardin du général Conway près de Henley-on-Thames, « un tableau de rocailles composé d'une demi-douzaine de grandes pierres assemblées » qui ne donnaient « nulle idée de ce qu'elles étaient censées représenter », elles constituaient « des ornements hétérogènes » (Gilpin vers 1770, cité p. 43).

Le jardin et la modernité (XIX^e-XX^e siècle)

Le contexte

- 13 À la fin du XVIII^e siècle mais surtout à partir du XIX^e siècle – à la suite du travail des Lumières de « clarification et de mise à jour des présupposés, des fondements et des implications de la révolution scientifique [du XVI^e siècle] » (Larrère et Larrère, 1997) – la pensée moderne va être appliquée plus largement. La rationalité scientifique est conçue comme le principal moyen de comprendre le monde. Dans ces transformations épistémologiques, l'acquisition des connaissances se mathématise, ce qui doit permettre une reproductibilité et une théorisation. Dans cette même idée d'objectivation, l'observateur se place désormais à l'extérieur de la nature observée. Il s'agit désormais « de présenter, devant des témoins qualifiés un objet déterminé » (*ibid.*). Ce changement de paradigme (Kuhn, 1983 cité dans Larrère et Larrère) va toucher le jardin au niveau des savoirs qui lui sont liés, mais va aussi modifier le regard porté sur la nature.
- 14 À partir de la fin du XVIII^e siècle, la connaissance du monde physique et vivant va se construire d'après des savoirs spécialisés, c'est la naissance des sciences de la nature. Les travaux du voyageur géographe et naturaliste von Humboldt sont précurseurs et représentatifs de cette nouvelle voie (figure 2). Cette spécialisation est également visible au niveau des acteurs. La connaissance de la nature va devenir essentiellement la production de naturalistes et de spécialistes techniciens. La connaissance du végétal par exemple va ainsi être partagée par les botanistes et les horticulteurs. Dans ce nouveau contexte, le jardin qui faisait justement appel à des sources de savoirs et des acteurs divers ne correspond plus aux critères de rationalité. Aussi, sauf lorsqu'il se projette sur l'un des axes de savoir comme le jardin botanique, il n'est plus considéré comme un lieu de compréhension de la nature.

Figure 2. Les sciences de la nature dans la compréhension de la nature



Source : Alexander de Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes* (1805), V^e partie.

En lien avec ce changement de paradigme apparaît à partir du milieu du XIX^e siècle en Europe une nouvelle sensibilité à la nature. Émanant du courant romantique (Thomas, 1983), c'est désormais un idéal de nature sauvage, de nature non transformée qui est

valorisé par les artistes et l'élite. En conséquence, la définition de la nature va largement être restreinte. Alors qu'au XVII^e siècle, période étudiée par Hunt, la notion de nature n'était pas antinomique avec celle d'anthropisation, le « naturel [pouvait] être élaboré et composé en harmonie avec les conditions locales (site, climat, besoins sociaux ou culturels) » (p. 91), Hunt indique ainsi qu'« [...] à partir de 1800, le "naturel" se fossilise pour ne plus désigner en termes simples et simplistes que le contraire de l'art et de l'artifice » (p. 92). On retrouve ici l'idée d'une séparation nette entre culture et nature. De fait, le jardin n'est plus en accord avec l'idéal de nature de l'époque, d'autres espaces y sont associés tels que la montagne ou la mer. Le jardin reste néanmoins associé à une certaine idée de nature, même si celle-ci est définie en des termes vagues. Hegel (1835) parle d'une « formation intermédiaire, plus ou moins hybride ».

La place du jardin dans la société : un objet artistique

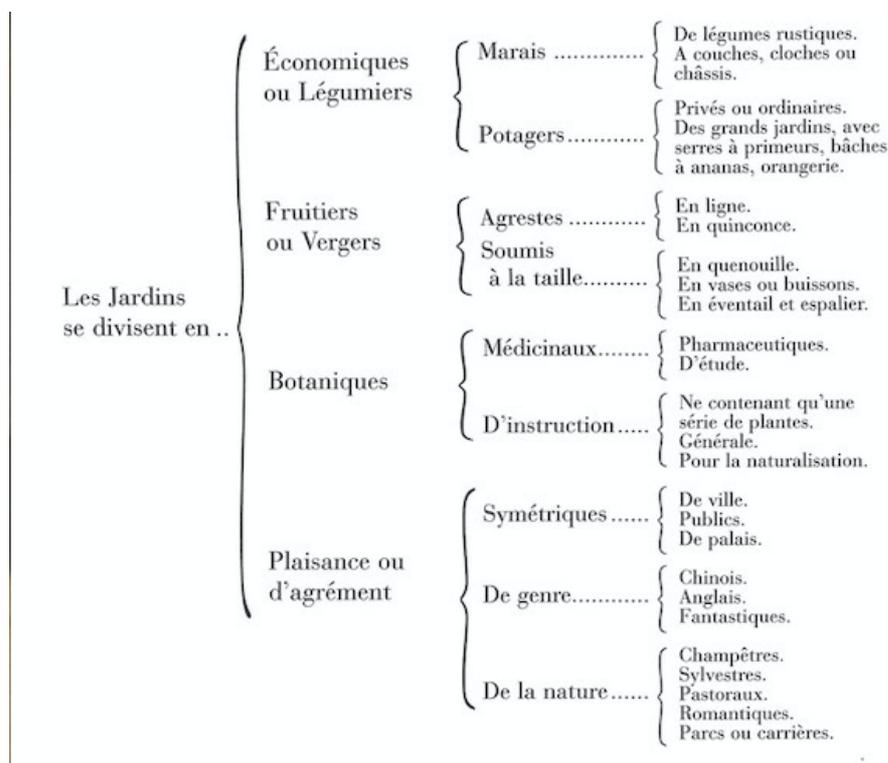
- 15 Inhérent au contexte de la modernité, et de la volonté d'ordonner, de classifier, s'ouvre au cours du XIX^e siècle une réflexion sur les rapports entre les arts. Cette fois, et pour des raisons contraires à celles qui avaient exclu le jardin de l'idéal de nature, l'art des jardins est exclu du système des arts. Dans l'introduction de *l'Esthétique*, Hegel écrit : « Ces cinq arts [architecture, sculpture, peinture, musique, poésie] forment le système défini et articulé de l'art réel et effectif. Il existe certes en dehors d'eux d'autres arts tels que la danse, l'art des jardins, etc., mais ce sont des arts incomplets [car ceux-ci n'ont pu se défaire de] l'action déformante et mutilante des conditions et influences extérieures. » (Hegel, 1835 dans Nys, 1999). Ainsi, même si « à défaut de perfection », il ne manque pas « de mérite et d'attrait » (*ibid.*), l'art des jardins va apparaître comme un art subalterne. En réaction, afin de rattacher l'art des jardins aux autres formes artistiques supposées supérieures, les défenseurs du jardin vont renforcer sa dimension artistique et donc vont relayer au second plan sa dimension naturelle vue comme « déformante et mutilante ». Ce nouveau positionnement va être servi par une analogie entre l'art des jardins et la peinture de paysage, car comme le précise John Dixon Hunt, « la peinture étant un membre incontesté de la fraternité des beaux-arts, établir des similarités entre l'art des jardins et la peinture des paysages était considéré comme un moyen infaillible d'assurer l'entrée du paysagisme dans la sphère privilégiée des activités humaines » (p. 59). En perdant d'un côté son rôle de compréhension de la nature et d'un autre côté en se recentrant sur sa dimension artistique, le jardin va de moins en moins (du XIX^e au XX^e siècle) être conçu comme un espace où s'exprime un rapport privilégié au monde biophysique.
- 16 Mais outre la dimension artistique, d'autres facteurs vont réorienter le rôle qu'on attribue au jardin. Le fait qu'il participe désormais à la construction de l'urbain, avec un passage du domaine privé au domaine public, va lui conférer une série de nouvelles pratiques sociales auxquelles sont associés les jardins publics, les jardins d'enfants, etc., et qui, en s'ajoutant à ce rôle de relation au monde biophysique, vont quelque peu l'occulter lorsqu'il persiste encore.

La pratique paysagiste

- 17 Cette pensée artistique du jardin ne se met pas immédiatement en place. Dans un premier temps, au XIX^e siècle, la pratique du jardin va se figer. En effet, dans la théorie

de l'imitation, la nature jouait le rôle de moteur dans la pratique des jardins. La compréhension de la nature était la finalité du jardin et les formes prises par ce dernier se renouvelaient autour de cet objectif, s'adaptant ainsi au contexte. Mais dès lors que les liens entre le jardin et la nature se desserrent, ce moteur tend à s'arrêter. L'art des jardins va alors essentiellement se référer à son savoir-faire passé, à des modèles formels coupés de la logique qui les a mis en place (Nys, 1999). À ce titre, l'ouvrage de Gabriel Thouin *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins* (Thouin, 1819) est particulièrement représentatif. Thouin, praticien, associe des usages du jardin avec des formes, des « plans exacts » permettant d'« exécuter sur le terrain ». Comme il l'écrit lui-même dans l'introduction de son ouvrage, il ne s'agit pas de traiter de la théorie du jardin mais de « présenter un tableau méthodique des genres ». C'est donc en quelque sorte un catalogue de plans dans lequel il va être possible de faire son choix (Nys, 1999). Les différentes formes de jardins ne sont pas vues sous l'angle de la relation art/nature, de leur fonctionnement ou de leur interrelation. L'objectif ici est d'établir un ensemble de critères qui vont permettre de classer les jardins (figure 3). Cette classification va progressivement glisser vers la codification d'où émerge la notion de modèle formel. Cela nous ramène à la notion d'imitation, mais bien au sens de « copie » cette fois-ci. Au-delà de l'exemple de Thouin, Jean-Pierre Le Dantec (1996) parle ainsi d'une certaine forme d'académisme à la fin du XIX^e siècle.

Figure 3. « Tableau des genres, des sections et des sortes de Jardins »



Source : Gabriel Thouin, 1819.

- 18 Ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle qu'on va rechercher un certain renouvellement des formes du jardin.
- 19 À la suite de son rapprochement avec la peinture de paysage, la pratique de conception des jardins va logiquement s'appuyer sur les courants artistiques. Ce lien entre jardins

et courants artistiques n'est pas nouveau bien sûr, il existait auparavant. Mais cette fois, au-delà du lien, une certaine vision du jardin va faire corps avec les mouvements artistiques. Par exemple, on peut citer Jean Claude Nicolas Forestier qui au début du xx^e siècle partage les préoccupations d'artistes de son temps (Gauguin, Stravinsky, etc.) : « Forestier, qui tient à ce que l'art des jardins soit reconnu comme un art à part entière, partage ces interrogations et ces préoccupations [le ressourcement de l'art occidental auprès des civilisations extra-européennes]. C'est pourquoi il est, en matière de jardinisme et d'urbanisme, la figure centrale du mouvement menant en France de l'art nouveau à l'art déco » (Le Dantec, 2002). Ceci est particulièrement visible chez les praticiens dans la mouvance cubiste qui, au début du xx^e siècle, prônent le jardin « architectonique ». Ainsi, il est difficile de douter de la portée artistique des travaux de Paul et André Véra, qui proposent des jardins aux tracés géométriques tel le jardin de la villa Noailles à Paris où « avec l'architecte Jean-Charles Moreux, ils inventent [...] des compositions très graphiques, avec jeux de miroirs, véritables “tableaux jardins” » (Mosser et Brunon dans *Encyclopædia universalis*, 2013). Ces compositions très graphiques se retrouvent aussi chez Gabriel Guévrékian, notamment dans ses jardins de la villa Noailles à Hyères. Dorothee Imbert, dont les travaux portent sur cette période, écrit : « Les concepteurs de ces jardins n'ont pas tenté de représenter une part de nature – ni la recherche d'un idéal cartésien ou virgillien – mais ont plutôt affiché une composition plastique avec des lignes et des surfaces construites avec des matériaux vivants et inertes, conçue comme un tableau. » (Imbert, 1997, p. 170.) Ainsi, même si ces concepteurs « invoquent la nature comme leur première source d'inspiration, effectivement, les jardins des années 1920 étaient plus proches de l'architecture que de la nature » (Imber, 1993, p. 52). Cette vision du jardin, en mettant l'accent sur un esthétisme des formes, se détourne d'une certaine façon de la spécificité du jardin en tant que mode de représentation qui réunit simultanément les matériaux bruts et leur médiatisation (Hunt, 1996). La matérialité spécifique du jardin (le végétal et le vivant notamment) n'est plus un élément central. Le fait est que lorsqu'il utilise des végétaux, le paysagiste se désengage le plus souvent de cette relation à la nature en faisant appel à des spécialistes, des botanistes ou des horticulteurs. Cette vision du jardin qui s'appuie sur une base artistique renvoie certainement toujours vers un questionnement sur notre rapport au monde, sur notre société. Mais en mettant au second plan la spécificité matérielle du jardin, on perd alors de vue que le jardin est un médiateur privilégié pour interroger en particulier notre rapport au monde naturel (la composante non anthropique de la nature). Il semble que le paysagiste n'a alors plus le rôle d'intermédiaire entre la nature et la société.

- 20 Se construisant sur une critique des jardins du XIX^e siècle et de leur goût pour les espèces exotiques, une autre vision du jardin se maintient pourtant, notamment avec les figures de Gertrude Jekyll et William Robinson qui vont définir le *Wild Gardening*⁴. Dans cette conception des jardins, la dimension artistique est également présente. Gertrude Jekyll par exemple est elle-même diplômée de l'École des beaux-arts de Londres, et sa démarche s'inscrit dans la « tradition impressionniste » (Aggéri, 2004, p. 154). Cependant pour Robinson et Jekyll, contrairement à leurs confrères (Forestier, Véra, Guévrékian, etc) qui s'appuient d'abord sur des mouvements artistiques, la première source d'inspiration reste la nature. Pour eux, « c'est la connaissance des plantes et de leurs besoins, l'habileté à les cultiver et l'art de les disposer qu'ils décrivaient [comme leur pratique] et non la création d'esquisses paysagères sur une planche à dessin » (Aggéri, 2004, p. 150). La dimension naturelle (la matérialité

particulière du jardin) reste au cœur de la conception du jardin. Gertrude Jekyll écrit : « Jardiner [...] c'est observer sans cesse, noter, travailler, et ce faisant, progresser dans la connaissance, entrer en sympathie avec ce qui pousse » (Jekyll, cité dans Aggeri, p. 147). Dans la même idée, William Robinson précise : « Nous prenons des leçons en regardant la nature dans ses plus beaux aspects de végétation, d'espaces dégagés, [...] bien plus que tout ce que l'homme peut inventer ou a déjà inventé » (Robinson cité dans Aggeri, p. 145). À chaque fois l'idée est de partir d'une observation fine de la nature, pour concevoir ensuite le jardin. Pour eux, le jardin permet d'unir (« entrer en sympathie ») l'homme à la composante non humaine de la nature. Cela prend forme à travers une représentation dont l'origine anthropique est assumée mais qui cherche à évoquer des principes qui ont été perçus dans la nature. Cette conception est très proche du principe « l'art imite la nature » tel que nous l'avons explicité dans notre première partie. On retrouve en particulier la distinction que nous avons faite entre l'imitation au sens de « fac-similé » et au sens de « représentation ». En cela on peut identifier une certaine continuité avec la théorie mimétique dans l'art des jardins décrite par Hunt. Mais même si ces jardins eurent du succès, le courant de la modernité n'a pas permis d'en faire un courant dominant.

Le jardin et l'après modernité (à partir des années 1970)

Le contexte

- 21 À partir des années 1960 et surtout 1970, les effets des pesticides (Carson, 1962 et 2009), le trou dans la couche d'ozone (travaux de Molina et Rowland, 1974), la maladie de la vache folle dans les années 1990, etc., sont autant de phénomènes qui vont remettre en doute la conception moderne. En effet, alors que nous n'avons cessé de progresser dans nos connaissances depuis le XIX^e siècle, ces « objets, produits, [et] sous-produits [qui] échappent à notre contrôle » (Larrère et Larrère, 1997, p. 10) nous précisent que « plus nous savons, plus se révèlent la complexité du monde et l'immensité de ce que nous ignorons encore » (*ibid.*, p. 9). Cela laisse échapper le rêve d'une nature qui aurait été un système de lois⁵, et dont à terme, il aurait été possible de posséder toutes – ou presque toutes – les clés. De plus, ces phénomènes qui sont « à la fois très naturels (réglés par une nécessité qui nous est extérieure [...]) et très artificiels (le résultat de notre action sur le milieu) » (*ibid.*) apparaissent comme le résultat d'une coconstruction entre les actions humaines et le reste du monde biophysique. Cela remet en cause la dichotomie nette entre sujet et objet, entre l'homme et la nature qui avait été affirmée depuis la fin du XVIII^e siècle dans la conception moderne. C'est ainsi, à travers ces questions environnementales, que s'est réanimé le questionnement de notre société sur son rapport à la nature. Ce changement de rapport au monde a été développé par des auteurs comme le biologiste Jacques Monod (1970) ou les chimistes Ilya Prigogine et Isabelle Stengers (1978). Deux théories permettent d'évoquer ce rapprochement entre culture et nature. D'une part, celle de la médiance et de la trajection de Augustin Berque (1990), d'autre part, celle des objets hybrides de Bruno Latour (1992). L'idée n'est pas ici de développer ces concepts, mais cela traduit un contexte de questionnement, de redéfinition, dans lequel le jardin est convoqué.

La place du jardin dans la société : réconciliation avec la nature

- 22 Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à la fin des années 1960, on a assisté, du moins dans l'Europe du Sud, à un oubli du jardin (Brunon et Mosser, dans *Encyclopædia universalis*, 2013). Aménagement et « nature » se conjuguent toujours, ils sont alors évoqués en terme d'« espace vert ». Celui-là est défini en tant que vide, un vide qu'on a alors du mal à gérer. Monique Mosser (1999) parle d'un « espace banalisé, pouvant accueillir n'importe quelle manifestation » (p. 231) qui est ensuite « meublé » par du végétal, du mobilier urbain et différents revêtements. Cette crise de sens a été analysée dès les années 1970. En réaction, un certain nombre de concepteurs vont se tourner vers des références issues de l'histoire de l'art des jardins. La notion de jardin est à nouveau invoquée. Cependant cette démarche va se révéler malheureuse dans un certain nombre d'expériences. Faute d'interroger les logiques anciennes et de les réinterpréter, ils vont appliquer des modèles formels qui n'ont pas réellement de sens, coupés de leur contexte. C'est le cas par exemple de la vogue du jardin « pseudo-médiéval » (Mosser, 1999, Brunon et Mosser dans *Encyclopædia universalis*, 2013). Dans ce contexte, les démarches du plasticien néerlandais Louis-Guillaume Le Roy et du paysagiste français Gilles Clément sont pionnières dans l'appréhension du jardin. En effet, ils vont renouveler le questionnement sur la nature à travers le jardin dans notre société et dans notre monde actuel.
- 23 Louis-Guillaume le Roy développe à partir de 1970 plusieurs jardins⁶. Comme le décrit l'architecte Piet Vollaard (2001), le procédé qu'il applique est simple : « Prenez n'importe quelle steppe cultivée, faites-y décharger une grande quantité de débris de démolition, puis organisez un groupe de résidents intéressés, allez tous creuser, empiler, et surtout dans la première phase du projet, semez et plantez à tout hasard. Dites-vous que le projet ne sera jamais terminé, continuez à construire, à investir de l'énergie créatrice dans le projet, et vous verrez bientôt que la nature participera, faisant apparaître un système toujours plus complexe. » L'exemple le plus connu de ses projets est l'éco-cathédrale de Mildam (Pays-Bas) qui a été commencée en 1982. Dans ses créations, Le Roy met à la fois en avant la richesse écologique qui est générée (liée aux nombreux milieux différents qu'il crée) mais aussi l'ingéniosité de la création humaine. Il associe étroitement les deux, mettant en exergue les idées de « dynamique » et de « complexité » propres à la fois au vivant et à l'humain.
- 24 En 1977 Gilles Clément achète un ancien pâturage en friche dans la Creuse. Il y aménage un jardin expérimental : La Vallée. Dans son aménagement, il essaie de garder un maximum des éléments préexistants : « Au lieu d'éliminer la totalité de ce qui constitue "la friche", on décide de garder, ça et là, des épines, des herbes, des arbrisseaux [...]. Parfois, on conserve une souche de charme bien placée [...], une boule, un élément qui plus tard, sera taillé et assurera au jardin en mouvement l'essentiel de son cadre fixe. » (1990, p. 62.) Dans ses « intentions », Gilles Clément indique qu'il est nécessaire de « suivre le flux naturel des végétaux, s'inscrire dans le courant biologique qui anime le lieu, et l'orienter. Ne pas considérer la plante comme un objet fini. Ne pas l'isoler du contexte qui la fait exister » (Clément, 1990). Selon Clément, un tel jardin va permettre de révéler des « décalages » : une plante fleurit à un endroit où l'on ne l'attendait pas, des associations végétales nouvelles au fil des années, etc. L'intérêt de ceux-là étant qu'ils permettent de « relancer la dynamique de l'observation » (*ibid.*, p. 75).

- 25 Aussi originales que peuvent apparaître ces deux expériences, Clément et Le Roy se démarquent d'une vision du jardin, qui avait largement mis en avant l'esthétique des formes, à la suite d'un rapprochement avec la peinture de paysage. La dimension visuelle, formelle n'est plus ici maîtresse. Le Roy conçoit ainsi le jardin, « essentiellement comme un processus dans le temps et dans l'espace » (Vollaard, 2001). On en revient de plus en plus à la dimension particulière du jardin, sa dimension complexe, vivante dans une idée de partage entre l'intervention humaine et l'élément naturel. C'est l'idée sous-entendue par les expressions de Gilles Clément « faire le plus possible avec le moins possible contre » ou encore de « partage de la signature⁷ ». Et si le travail de Le Roy porte une critique plus large à notre société, dénonçant notamment l'uniformisation culturelle ou l'urbanisation des grands ensembles (Vollaard, 2001), ces démarches, en utilisant la matérialité du paysage, débouchent de façon privilégiée sur un questionnement de notre rapport à notre environnement biophysique.
- 26 En rapprochant la théorie du jardin au XVII^e siècle et cette approche du jardin, nous constatons alors qu'il existe un certain parallèle, notamment dans l'idée d'un partage entre l'intervention humaine et l'élément naturel. L'une des thèses que nous avançons est que le paysagiste se retrouve donc dans une situation d'intermédiaire. C'est-à-dire qu'il a pour objectif d'offrir une meilleure compréhension de la nature via le jardin. Cependant, le contexte est bien différent. Au XVIII^e siècle, le jardin comme vecteur d'une meilleure compréhension de la nature était dirigé vers une meilleure maîtrise de la nature pour mieux s'en prémunir et l'exploiter (Hunt, 1996). Aujourd'hui le sens de cette compréhension se réinvente. Il semble qu'il existe une relation privilégiée entre le jardin et les questions environnementales. Le jardin serait un lieu favorable pour aborder ces problématiques. En cela le jardin trouve une place singulière au sein des espaces qui conjuguent végétal et aménagement.

La pratique paysagiste

- 27 Il existe aujourd'hui une grande diversité de pratiques qui se côtoient. Ce sont ces dernières que nous envisageons d'analyser sur nos terrains d'étude. Cependant, nous proposons dès à présent de dresser un panel de pratiques qui illustrent cette diversité et afin de voir en quoi il existe des indices qui nous laissent supposer une continuité avec la vision du jardin telle qu'elle est présentée par Hunt.
- 28 Pour un certain nombre de paysagistes, le jardin est intimement lié à sa matérialité biophysique. Certains concepteurs prennent alors le parti pris de révéler les processus naturels par une intervention minimale. La réinterprétation formelle est peu marquée. C'est le cas par exemple de Gilles Clément dans le parc André-Citroën à Paris, inauguré en 1992. À côté de la grande esplanade imaginée par Allain Provost, il a appliqué les principes du « jardin en mouvement » en laissant s'installer une flore spontanée dans une série de petits jardins, « les jardins sériels » et « la friche ». Le square de l'île Mabon à Nantes, réalisé par l'Atelier de l'île de Nantes dirigé par Alexandre Chemetoff en est un autre exemple. Aménagé en 2005 dans un ancien site d'Alstom en friche, les aménagements du square sont minimalistes puisqu'ils consistent en tout et pour tout en des grilles métalliques posées à même le sol. D'autres concepteurs, toujours dans l'idée de révéler les processus naturels, prennent toutefois le parti pris d'une réinterprétation formelle plus forte. C'est le cas par exemple du paysagiste néerlandais Piet Oudolf qui a notamment travaillé sur la transformation en parc public urbain de

l'ancienne structure du métro aérien (High Line) de New York inaugurée en 2009. Celui-ci utilise essentiellement des graminées vivaces pour composer des massifs. Il s'agit donc de plantes horticoles jardinées induisant un certain contrôle de la forme. Cependant le choix d'espèces vivaces cherche à représenter une certaine autonomie vis-à-vis de l'arrosage et de l'entretien. De même, l'utilisation de graminées au port plus libre peut être vue comme une référence à la dynamique naturelle.

- 29 Pour certains paysagistes, il existe toutefois d'autres voies de penser le jardin en rupture radicale avec la continuité de l'art des jardins. L'une d'entre elles prône par exemple une inspiration dans les milieux artistiques. C'est notamment la posture de Martha Schwartz, « dont les projets provocateurs, proches de l'art conceptuel, affichent une artificialité délibérée par la répétition d'objets incongrus et colorés » (Brunon et Mosser dans *Encyclopædia universalis*, 2013), qui incarne aujourd'hui cette idée de traiter l'espace comme une œuvre artistique, « comme une installation » (*ibid.*). La paysagiste revendique d'ailleurs elle-même cette position: « My background has always been in fine arts. I went into landscape architecture to build big art » (cité dans Saura, 2012). Ces expériences contemporaines peuvent être rattachées aux jardins conçus par les Véra ou Guévrekian dans la part qu'elles accordent à la formalisation esthétique.

Conclusion

- 30 Au fil de cette réflexion, nous avons pu identifier différentes conceptions de l'approche du jardin. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme le décrit John Dixun Hunt, l'art du jardin s'inscrivait dans la théorie de l'imitation. Il était vu comme un relais entre la nature et la société. Aux XIX^e et XX^e siècles, dans le contexte de la modernité, le courant dominant a renforcé le jardin dans sa dimension artistique, laissant la dimension biophysique du jardin au second plan. C'est alors une esthétique des formes qui a été privilégiée. Depuis la fin des années 1970, alors que la pratique paysagiste s'est essentiellement reportée sur l'espace urbain public, le jardin, sous l'angle de sa matérialité biophysique, connaît un regain d'intérêt pour un certain nombre de concepteurs. Ces derniers cherchent alors à révéler les dynamiques, les processus naturels et c'est dans ce sens que les aspects formels sont dirigés.
- 31 Dans ce travail nous nous sommes attachés à montrer que le regain d'intérêt qui se manifeste aujourd'hui pour révéler la nature et ses processus dans le jardin s'inscrit dans une certaine continuité. Une continuité par rapport à la vision du jardin aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui fut quelque peu remise en cause au cours des XIX^e et XX^e siècles, même si elle se maintient notamment dans le sillage de William Robinson et Gertrude Jekyll au tout début du XX^e siècle. L'idée récurrente étant que le jardin est un intermédiaire entre la société et la nature et qu'il permet de mieux comprendre notre environnement.
- 32 Mais il existe aussi un certain nombre de changements. Il semble notamment que cette compréhension de la nature soit aujourd'hui dirigée vers des finalités différentes. Alors qu'elle visait une maîtrise et une exploitation de la nature au XVII^e siècle, il s'agit désormais de questionner notre société sur son rapport à l'environnement.
- 33 Ce réexamen des travaux de Hunt conforte donc l'hypothèse d'une lecture des projets d'aménagements urbains par le jardin. En effet, elle nous montre que malgré le changement de contexte (la conception de jardins est passée essentiellement du

domaine privé au domaine public et concerne de plus en plus les espaces urbains), il existe certaines continuités.

- 34 Dans la poursuite du travail de thèse, il est désormais envisagé de vérifier cette continuité dans les projets d'aménagement étudiés.

BIBLIOGRAPHIE

Aggeri, G., « La nature sauvage et champêtre dans les villes : origine et construction de la gestion différenciée des espaces verts publics et urbains. Le cas de la ville de Montpellier », thèse de doctorat Engref Sciences de l'environnement, 2004, 301 p.

Berque, A., *Médiance de milieux en paysage*, Paris, Reclus Belin, 1990, 163 p.

Brunon, H., Mosser, M., « Jardins - De la révolution industrielle à nos jours », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jardins-de-la-revolution-industrielle-a-nos-jours/>, consulté le 14 mars 2013.

Carson, R., *Printemps silencieux* (1962), Marseille, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2009, 288 p.

Clément, G., *Le Jardin en mouvement*, Pandora, 1990, 103 p.

Clément, G., *Le partage de la signature*, vidéo de 14 min 30 s, Collège de France, 2012, <http://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/course-2012-01-12-14h30.htm#q=../gilles-clement/course-2011-2012.htm|p=../gilles-clement/course-2012-01-12-14h30.htm>.

Hegel, G., « Introduction », dans *Esthétique* (1835), Paris, Aubier, 1945, cité dans Nys, P., « Art et nature : une perspective généalogique » dans Brunon, H. (dir.), *Le Jardin notre double. Sagesse et déraison*, Paris, Autrement, Collection « Mutations », n° 184, 1999, p. 241-263.

Hunt, John Dixon, *L'Art du jardin & son histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 1996, 113 p.

Imbert, D., *The modernist Garden in France*, New Haven, London, Yale University Press, 1993, 400 p.

Imbert, D., « Unnatural Acts: propositions for a new French architecture », dans Blau, E. and Troy, N. J. (dir.), *Architecture and cubism*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1997, p. 167-182.

Jekyll, G., *Couleurs et Jardins* (1908), traduit par S. Gleize, Paris, Herscher, 1989, cité dans Aggeri, G., « La nature sauvage et champêtre dans les villes : origine et construction de la gestion différenciée des espaces verts publics et urbains. Le cas de la ville de Montpellier », *op. cit.*

Larrère, C., Larrère, R., *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier, 1997, 351 p.

Laroze, C., « La jardin inspiré » dans Brunon, H. (dir.), *Le Jardin notre double. Sagesse et déraison*, *op. cit.*, pages 207-218.

Latour, B., *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte, 1992.

Le Dantec, J-P., *Jardins et Paysages. Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1996, 635 p.

Le Dantec, J.-P., *Le Sauvage et le Régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*, Paris, Le Moniteur, 2002, 264 p.

Lévy, J., Lussault, M., « Jardin » dans *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 527-529.

Littre, E., « jardin », dans *Dictionnaire de la langue française*, 1877, URL : <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/jardin>, consulté le 05/03/2013.

Luginbühl, Y., « Pour un paysage du paysage », *Économie rurale*, n° 297-298, 2007 p 23-37, URL : <http://economierurale.revues.org/1931>.

Micoud, A., « Les balbutiements du génie écologique. Réflexion à partir de deux exemples-documents », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, 1995, p 21-30.

Mosser, M., « Le XXI^e siècle sera jardinier » dans Brunon, H. (dir.) *Le Jardin notre double. Sagesse et déraison, op. cit.*, p. 231-240.

Nys, P., « Art et nature : une perspective généalogique », dans Brunon, H. (dir.) *Le Jardin notre double. Sagesse et déraison, op. cit.*, p. 241-263.

Prigogine, I., Stengers, I., *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, Éditions « Folio essais », 1978.

Quatremère de Quincy, A.-C., « Jardinage » dans *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Panckoucke, 1755-1849 [1820], t. 2, URL : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/navigate.pl?methodique0712.3>

Robinson, W., *The English flower garden*, London, 1883 cité dans Aggeri, G., « La nature sauvage et champêtre dans les villes : origine et construction de la gestion différenciée des espaces verts publics et urbains. Le cas de la ville de Montpellier », *op. cit.*

Saura, J., « Martha Schwartz 's Urban spaces », LOEBlog, novembre 2012.

Thomas, K., *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1983, 401 p.

Thouin, G., *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins* (1819), Paris, Bibliothèque des introuvables, coll. « Art des jardins », 2004.

Vollaard, P., « Time-based Architecture in Mildam », *Oase Journal for architecture*, n° 57, 2001.

NOTES

1. « Le modèle de cet art [l'art des jardins] n'existe que dans les lois générales de la nature, dans son esprit et dans l'application que l'artiste [le jardinier] saisit à son ouvrage des principes d'ordre, d'harmonie, de régularité, de raison, que la nature a rendus sensibles dans toutes ses œuvres. Si c'est ainsi qu'on entend que la nature doit être imitée par celui qui compose un jardin, nous ne voyons aucun inconvénient à admettre que cette sorte d'imitation intellectuelle peut aussi appartenir au jardinage. » (Quatremère de Quincy, 1820.)

2. Il la décrit lui-même comme une « expression visuelle du concept » (p. 30).

3. Dans cette première partie qui traite de la période XVII^e et XVIII^e siècle, il serait anachronique de parler de « paysagiste ». Et il faut entendre ici jardinier au sens de « jardinier créateur de jardin ».

4. Défini notamment dans l'ouvrage de Robinson, W., *The Wild Garden*, London, Murray, 1870.

5. Catherine Larrère et Raphaël Larrère parlent d'une « gigantesque et complexe machine », p. 10.
 6. Nous utiliserons ici le terme de jardin par extension, mais le terme est sans doute emprunté tant l'œuvre de Le Roy est originale.
 7. Partage de la signature avec la nature, mais aussi avec d'autres acteurs (urbanistes, architectes, écologues, élus, citoyens...) (Clément, 2012).
-

RÉSUMÉS

Dans son livre *L'Art du jardin et son histoire*, recherchant une théorie sur l'art des jardins, John Dixon Hunt explicite la vision du jardin au XVII^e siècle. Reposant sur la théorie de l'imitation, le jardin jouait alors un rôle d'intermédiaire afin d'apporter à la société une meilleure compréhension de la nature. Cet objectif était atteint par un juste équilibre entre l'intervention humaine et l'élément naturel. L'article montre comment cette vision du jardin a pu être remise en cause, notamment dans le contexte de la modernité, mais aussi comment elle a pu se maintenir dans des courants parfois minoritaires. Aujourd'hui, elle semble se réaffirmer, même si les enjeux (les questions environnementales) et le contexte ont changé. Cette étude en déduit qu'il y a une certaine continuité dans cette façon de concevoir le jardin et avance l'idée que la notion de jardin serait l'une des approches possibles pour étudier le végétal dans les aménagements urbains.

In his book, *L'Art du jardin et son histoire*, seeking a theory on garden design, Hunt explains the vision of the garden in the XVIIth century. Based on the theory of imitation, gardens used to play an intermediary role in giving society a better understanding of nature. This aim was achieved by a balance between human intervention and the natural element. The paper shows how this way of thinking of the garden has been reconsidered, especially in the context of modernity, but also how it has been maintained in a few minor currents. Today, though issues (environmental issues) and contexts are different, the concept of the garden as described by Hunt seems to reassert itself. Hence, this study infers that there is a continuity in this way of designing gardens and puts forward the idea that the notion of garden is one possible approach for studying the place of plants in urban development.

INDEX

Mots-clés : jardin, paysage, nature, végétal, Hunt

Keywords : garden, landscape, nature, vegetation, Hunt

AUTEUR

PHILIPPE BODÉANAN

Paysagiste, Philippe Bodéanan est doctorant en géographie, Agrocampus-Ouest, UMR ESO 6590 CNRS

Philippe.bodenan[at]agrocampus-ouest[dot]fr