



Marges

Revue d'art contemporain

10 | 2010

Déplacements des pratiques artistiques

Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste

Landscape Practices: an Introduction to a Humanist Cultural Ecology

Stéphane Reboul



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/495>

DOI : 10.4000/marges.495

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2010

Pagination : 52-68

ISBN : 978-2-84292-254-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Stéphane Reboul, « Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/495> ; DOI : 10.4000/marges.495

Pratiques paysagères : introduction à une écologie culturelle humaniste.

Nous traiterons des déplacements réciproques de la pratique paysagère entre les sciences de la nature et les arts plastiques. L'«extra disciplinarité» serait l'implantation de l'une de ces disciplines dans le contexte de l'autre. Il ne s'agira pas d'une hyper disciplinarité – de l'élaboration d'une nouvelle discipline qui chapeauterait les précédentes – mais d'un supplément disciplinaire qui émerge de leur déplacement. Notre hypothèse est que cette extra-disciplinarité serait un des opérateurs pour une «écologie culturelle humaniste». Peut-on concevoir ces déplacements comme un en-dehors de la disciplinarité – un «tiers-paysage» disciplinaire – qu'il faudrait prendre en compte pour le maintien et le développement de la diversité des rapports entre le culturel et le naturel dans la gestion locale des environnements de nos sociétés globalisées? Pour les arts plastiques, son déplacement vers des approches «écologiques» et «environnementales» permettrait une réflexion sur les implications sociales de ses actions: une économie culturelle durable qui s'implanterait dans nos modes de vie. Certains modes écologiques de production et de présentation des œuvres transforment-ils le musée en écosystème? Quelle est la place

de l'homme dans ces écosystèmes? Les professionnels de l'art et le public deviennent-ils des jardiniers qui participent à l'entretien, à la croissance de l'œuvre?

Jardin, paysage et opérateur naturel, culturel, social.

On relève un élargissement des disciplines se préoccupant du paysage. De nombreuses sciences naturelles considèrent le paysage comme un de leurs objets fondamentaux. Les pratiques du paysage sont animées par les débats entre ces disciplines: elles sont des activités qui mettent en œuvre le chevauchement entre le naturel, le culturel et le social. Ces chevauchements s'élaborent pour une part par des déplacements dans et entre les notions de jardin et de paysage. En fait, c'est chacune de ces deux notions qui procède de déplacements sémantiques et pragmatiques entre le naturel, le culturel et le social. L'un des enjeux de ces déplacements est le rapport entre l'artialisation (humaniser la nature) et la naturalisation (l'humanité se naturalise). On peut schématiser les modalités de ce rapport par les relations entre les trois principaux discours sur le paysage: le discours qui traite le paysage comme une représentation (une pensée), celui qui le conçoit comme un objet (un milieu) et celui qui l'appréhende comme une expérience (un usage) /1. Comment concevoir des dialogues entre ces trois jeux de langage dans les pratiques paysagères?

Du pays au paysage et l'artialisation in situ, in visu.

Pour Alain Roger, le paysage est une acquisition culturelle qui s'élabore par une double articulation. Tout d'abord entre pays/paysage: «La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art: le pays ne devient un paysage que sous la condition d'un paysage /2 ». Le pays c'est le degré zéro du paysage, le socle naturel qui précède son artialisation. Ensuite, elle s'élabore entre l'artialisation *in situ* (adhérente) et *in visu* (mobile). Artialiser *in situ* « consiste à inscrire directement le code artistique dans la matérialité du lieu /3 ». Artialiser *in visu* est une manière indirecte d'agir sur le regard en lui fournissant des modèles de vision, des schèmes de perception et de délectation. Dès lors, le jardin désignerait un lieu clos, une clôture qui se distingue, se sépare de l'environnement naturel.

Nous pensons que l'artialisation n'est qu'une composante des déplacements entre la nature et la culture qui structurent l'évolution des notions de jardin et de paysage. Ainsi, la réduction du pays en paysage par l'artialisation ne permet pas de prendre en compte les producteurs de paysage qui ne se réfèrent pas au modèle artistique.

/1 Jean-Marc Besse, « Le paysage et les discours contemporains. Prologomènes », dans Jean-Luc Brisson (sld.), *Le Jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000, p. 71-89.

/2 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17.

/3 Alain Roger, *Art et anticipation*, Paris, Carré, 1997, p. 9.

/4 Le « ha!-ha! » est un principe français du 17^e siècle : un « saut de loup », un large fossé sec servant à reculer les limites du parc tout en les dissimulant.

/5 Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2002, p. 85.

Par exemple, les projets des ingénieurs et les usages de l'habitant sont aussi des opérateurs de paysages. Le paysage ordinaire de la quotidienneté permet de définir positivement l'habitation comme le lieu : un paysage d'habitudes prises sur le lieu.

Selon Alain Roger, si l'invention du jardin comme une artialisation *in situ* précède celle du paysage, c'est dans le sens où tous les deux ne se constituent que par une artialisation *in visu*. Ainsi, l'articulation entre *l'in situ* et *l'in visu* s'élabore comme un rapport hiérarchique (causal et logique) entre les termes : s'il peut y avoir du paysage dans le jardin, c'est qu'il y a eu tout d'abord une réduction *in visu*. *L'in situ* ne serait qu'un mode particulier d'implantation matérielle de *l'in visu*. A-t-il fallu attendre l'élaboration descriptive et dépicitive du paysage pour que le jardin se fasse paysager ? Il est arrivé que le jardin emprunte certains de ses modèles à la peinture pour se faire paysager. C'est le cas du jardin paysager anglais du 18^e siècle qui a redécouvert la nature à travers la peinture. Pourtant, plusieurs modèles ont continué à cohabiter. C'est aussi une technique non picturale comme le « ha!-ha! /4! » qui a permis de « sauter la barrière » et de voir que la nature est un jardin. Le jardin met en œuvre des corrélations plus complexes entre *l'in situ* et *l'in visu* qu'une simple détermination visuelle ou picturale. Ainsi, le paysagiste Jean-Luc Brisson met en valeur une attention en deçà de l'émergence des formes pour la conduite d'un projet paysager : le temps, l'horizon comme intervalle et transition qui associent les espaces. De cette autonomie relative entre *l'in visu* et *l'in situ*, on peut concevoir une autonomie similaire entre le jardin, le paysage et le pays. Ils connaissent des évolutions parallèles faites d'échanges, de rencontres et de déplacements où chacun modélise, influence partiellement et ponctuellement le développement des deux autres. Nous chercherons à reconfigurer les rapports entre le pays/paysage, entre *l'in situ* et *l'in visu* non seulement en concevant leurs connections de manière non hiérarchique mais aussi en les associant à la question de l'environnement et de son aménagement. Mais des rapports non ancillaires entre ces termes ne semblent pas une condition suffisante pour envisager une corrélation entre leurs environnements culturels et naturels. Pour cela, il nous faudra concevoir la notion de *site paysager*.

Pour Anne Cauquelin la notion de site s'élabore comme un compromis entre les notions de paysage (un lieu) et d'espace (abstrait, géométrique). Le site comble le hiatus entre espace et lieu : « De l'espace, il garde le positionnement, la situation, l'établissement ponctuel et repérable sur une carte du territoire /5. ». Ce qui en fait un élément déplaçable, modifiable qui engage l'actuel. Du lieu, il garde l'enveloppement et l'environnement qui relèvent du milieu physique

ou contextuel, comportemental, transmissible par l'usage. *L'in situ* se fonde plus particulièrement à partir du lieu et *l'in visu* à partir de l'espace abstrait /6. On peut concevoir une notion de site paysager qui serait constitutivement une corrélation entre les artialisations *in visu* et *in situ*. Si le site géographique émerge entre espace et lieu, le site du réseau informatique émergerait à la jointure de deux espaces en concurrence: le réel et le virtuel. Le site pourrait faire le pont entre la modalité du possible et celle du virtuel. Le *site paysager* peut-il constituer une passerelle entre le virtuel et le potentiel? Les articulations entre le pays et le paysage, entre les artialisations *in situ* et *in visu* ne passent-elles pas par des connexions entre le réel et l'actuel /7 ?

Le Land art des années 1960: prémisses d'un site paysager ?

Que ce soit par son prolongement ou par une rupture, le Land art des années soixante constitue une référence pour les pratiques contemporaines qui cherchent à associer la pratique paysagère et les arts plastiques. Introduit-il un *site paysager* où l'articulation entre *l'in situ* et *l'in visu* constituerait une corrélation entre les environnements culturel et naturel ?

Robert Smithson est représentatif de la tendance américaine du Land art qui s'est orientée vers le *Earth art*. Elle se caractérise par un déplacement de méthodes, d'objets propres aux sciences naturelles – la géologie – dans le domaine artistique. Il nous semble difficile de définir ce déplacement comme extra-disciplinaire: leurs prélèvements sont le plus souvent partiels, lacunaires; leurs transpositions dans un nouveau contexte ne permettent pas de les concevoir comme un nouvel usage de leur discipline originaire. En fait, il y a plusieurs disciplines en jeu. La production même des œuvres du *Earth art* relève le plus souvent de l'extraction minière. Et de la même manière que l'industrie minière instrumentalise la géologie pour ses propres intérêts, le *Earth art* l'exploite à des fins symboliques et plastiques sans prendre en compte ses caractéristiques.

Si Smithson n'opère pas de véritable déplacement disciplinaire, c'est qu'il s'intéresse à d'autres types de déplacement. Dans un texte, *Incident of Mirror-Travel in the Yucatan* (1968), il relate les déplacements de miroirs effectués lors de ce voyage. Il s'y demande «si, plutôt que de restituer avec des mots un équivalent de ce que nos yeux voient, nous ne devrions pas plutôt "reconstituer notre inaptitude à voir" /8 ». Les déplacements qu'il met en œuvre concerneraient ceux entre les artialisations *in visu* et *in situ*. Un autre indice serait que son concept de «site/non-site» viendrait du jeu de mots basé sur l'expression *sight/nonsight* (vision/non-vision). Tout se passe

/6 Sans qu'aucun des deux termes n'exclue pour autant l'espace ou le lieu.

/7 Il ne s'agira pas d'envisager le virtuel, l'actuel du *site paysager* dans un sens «technologique» mais dans celui que propose Gilles Deleuze: des modalités de notre rapport à l'espace-temps; entre faire passer le présent et conserver le passé.

/8 Cité par Gilles A. Tiberghien, «La marche, émergence et fin de l'œuvre», dans *Les Figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs* (cat.), Antibes, Musée Picasso/RMN, 2000, p. 232.

comme si c'était l'*in situ* qui rendait « phénoménalement » perceptible l'*in visu* et ce dernier qui rendait accessible « cognitivement » l'*in situ*. Il met en place un jeu de miroir entre les termes. Comme s'il y avait toujours de l'*in situ* dans l'*in visu*, et réciproquement. C'est une mise en abîme des termes où selon le point de vue, c'est l'*in situ* (le *site*) qui se déplace physiquement dans le cadre traditionnel de présentation de l'*in visu* (le *non-site*), la galerie ; ou bien l'*in visu* qui, par sa médiation, nous transporte symboliquement vers l'*in situ*. Ce sont les déplacements entre les termes qui les rendent perceptibles, compréhensibles et situables dans un espace et un lieu. La notion de *site/non-site* est un mode singulier de connexion entre un lieu et un espace par des interactions entre des artialisations *in situ* et *in visu*. On peut se demander si ce n'est pas la difficulté à mettre en œuvre de manière factuelle son *Earth art* qui l'a conduit à concevoir des modes conceptuels d'existence pour ces travaux. Par exemple, *Pulverizations* (1967) est un *photostat* composé de formules et de texte. Il fonctionne comme une « pseudo-partition » que l'on peut activer par une actualisation et/ou par une exécution : une conceptualisation d'un « paysage » qui le virtualise et le potentialise. On retrouve ce type de fonctionnement dans les dispositifs de documentation de ses œuvres. En effet, le rapport avec l'environnement naturel passe par une médiation d'objet, une documentation qui détourne l'attention portée à l'aspect du site pour l'orienter vers des alentours – un réseau constitué de correspondances et de liens. On pourrait envisager que la notion d'environnement n'est alors qu'instrumentale. D'ailleurs, en privilégiant le monde non organique du minéral, son intention est de s'intéresser au dénaturé, à l'artificiel et non à l'environnement naturel qu'il associe à l'organique. Néanmoins, certaines de ses œuvres relèvent aussi d'une réalisation contextuelle par le fait qu'elles puisent leur signification dans un lieu précis. On trouve les prémisses d'une conscience écologique de par sa réflexion sur les friches industrielles. Il y a dans ces travaux une interrogation sur l'aménagement culturel de ces friches. Contrairement aux Becher, il ne fait pas un état des lieux, un constat qui relève d'un mode de conservation. Il entreprend de les habiter, de les reconfigurer afin qu'ils deviennent un paysage. On relève dans ses œuvres l'émergence de structures qui habitent le lieu, un « génie du lieu » où il s'agit aussi de l'habiter somatiquement, humainement.

Ainsi, certains de ses projets présentent de manière plus explicite une préoccupation environnementale ou écologique. *Floating Island: To Travel Around Manhattan Island* (1970/2005) relève d'une pensée écologique par une allusion métaphorique et critique à l'état de pollution de New York. Il s'agit de prendre des échantillons de plantes

qui poussaient auparavant à Manhattan et de les transporter comme des touristes dans une péniche qui ferait le tour de l'île, à la manière des croisières de plaisance. Dans son projet *Lake Edge Crescents* (1972), il intègre des solutions écologiques dans la mise en œuvre de la sculpture : elle s'élabore comme une zone de récupération des déchets qui passe par l'utilisation de la vesce, une légumineuse utilisée pour prévenir l'érosion. *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) est un travail dans une carrière désaffectée qui a été ensuite transformée en parc. On peut penser que c'est la valeur paysagère de l'œuvre qui a conduit à l'aménagement de cette carrière en parc de sculptures.

Dans ses œuvres, il y a à la fois une contextualisation, la prise en compte d'un environnement (naturel et culturel) et sa déterritorialisation qui le situe dans un non espace : une temporalité géologique a-historique où toute perspective humaine ou organique est exclue. C'est dans le contexte de cette opposition que la pratique du *Earth Art* n'a pas su résoudre la contradiction entre la recherche d'une ouverture de l'art sur d'autres environnements et le maintien d'une structure muséale traditionnelle pour la présentation de leurs travaux. Si certaines œuvres présentées dans le musée incitent le récepteur à se déplacer sur le lieu initial de l'intervention de l'artiste, rien n'est vraiment fait pour qu'il mette en pratique cette action. Tout se passe comme si les artistes mettaient en œuvre des fictions, des médiations afin de protéger les lieux « primitifs » de leur intervention : s'il y a une écologie dans leur pratique, elle s'appliquerait principalement à la « préservation » de ces sites originels comme des lieux quasi-mystiques. S'il y a une invitation au voyage, elle est plus imaginaire, cognitive et somatique dans le lieu d'exposition⁹. C'est aussi cette irrésolution qui fait que leur amorce d'une extra-disciplinarité n'a pas été menée jusqu'à son terme.

De son côté, la scène anglaise du Land art a développé la marche comme le procès d'engendrement de l'œuvre. La marche met en œuvre des moyens d'observation qui privilégient l'immersion dans un environnement vis-à-vis de nos actions sur lui. Les arpenteurs artialisent *in situ* l'*in visu* : c'est au niveau d'une action *in situ*, la marche, que sont mis en œuvre de nouveaux modèles de vision. C'est un processus inverse de celui du *Earth Art* qui, le plus souvent, artialise *in visu* l'*in situ* au niveau de la production de l'œuvre. Mais on peut dire que chacune de ces tendances du Land art a emprunté puis combiné ces deux processus au niveau du mode de présentation des œuvres : une artialisation *in visu* qui médiatise une expérience *in situ* dans l'exposition ; exposition qui est aussi une artialisation *in situ* d'un modèle de vision. Il y a donc un jeu d'échange réciproque entre ces deux courants du Land art, au moins au niveau de

⁹ Dans ce sens, leur activation se distingue d'une simple appréhension contemplative.

leurs modes d'exposition. Néanmoins, les marcheurs introduisent une interaction plus manifeste entre l'inorganique (les minéraux) et l'organique (l'humain et le végétal). Qu'elle ne soit que de passage, leur manière d'habiter les lieux est aussi plus concrète et commune. La marche comme œuvre ne renvoie pas à une figure démiurgique de l'artiste puisqu'elle met aussi en évidence son retrait : elle présente l'art comme une pratique commune. D'autre part, la marche a des équivalences avec le parcours d'un jardin : les arpenteurs étendent les limites des jardins aux horizons des paysages.

Malgré les différences entre ces deux tendances du Land art, il ressort que ce qui constitue un renouvellement de l'approche du paysage réside dans leur reconfiguration des modes de corrélation entre des actions paysagères *in visu* et *in situ*. Et c'est par ces corrélations qu'ils peuvent constituer une étape vers un art environnemental écologique et humaniste. Une de leurs influences sur la manière de concevoir le paysage pour les générations suivantes fut d'appréhender les environnements naturels eux-mêmes comme un matériau : la possibilité de les travailler directement comme le matériau d'une sculpture. C'est parce qu'ils n'ont pas su mener jusqu'à son terme la corrélation entre l'*in situ* et l'*in visu*, entre les environnements naturels et culturels – du fait d'un ancrage à une présentation muséale traditionnelle –, qu'ils ne constituent que les prémisses d'une pensée environnementale. Ce faisant, ils nous conduisent à penser que l'extra-disciplinarité paysagère résiderait dans une action dont le procès de contextualisation articulerait l'artialisation *in situ* et *in visu*, environnement culturel et naturel.

Le site paysager : approche environnementale d'un jardin planétaire

Alain Roger postule l'irréductibilité de l'artialisation du paysage et du jardin au problème de l'environnement. Selon lui, l'articulation entre le paysage et l'environnement passe par leur dissociation. Mais comment les articuler si on les pose comme un couple contradictoire ? Peut-on concevoir l'artialisation sans un questionnement environnemental, au moins dans son sens culturel ? Le mode d'existence des œuvres dépend de son contexte institutionnel et de sa mise en circulation sociale. Le problème des rapports avec un environnement concerne autant la présentation de l'œuvre dans l'exposition que la mise en situation du jardin ou du paysage dans un milieu naturel et culturel. D'autre part, cette irréductibilité ne permet pas de prendre en compte le rôle des sciences naturelles dans l'évolution de notre appréhension du paysage. On ne peut faire comme si l'artialisation n'était pas influencée par l'évolution de la représentation du

monde élaborée dans les sciences en général. L'intérêt de la notion d'environnement comme milieu est d'initier la possibilité d'une articulation entre l'artialisation du paysage et son environnement naturel et culturel. Le paysage peut y être compris comme le point de rencontre entre la décision humaine et l'ensemble des conditions matérielles (naturelles, sociales, historiques, esthétiques, spatiales) dans lesquelles il surgit : une réalité matérielle organisée dans un certain sens avec lequel l'humain va avoir à s'expliquer, à composer pour s'y faire une place. L'environnement comme un milieu permet la rencontre, les échanges entre les artialisations *in situ* et *in visu*. La déconstruction de l'opposition entre paysage et environnement passerait par une articulation entre leur autonomie et leur hétéronomie. Le jardin et le paysage mettent en œuvre des environnements spécifiques qui ne se réduisent pas à l'écologie. Ils constituent leur propre environnement culturel qui interagit avec l'environnement naturel : il y a une corrélation entre environnement naturel et culturel où chacun est un contexte pour l'autre. Si l'écologie introduit des questions environnementales spécifiques, certaines peuvent avoir des points communs avec les problèmes liés aux environnements culturels. On peut concevoir un intérêt commun des environnements naturels et culturels pour la préservation et le développement de leur diversité. L'aménagement du territoire peut ainsi s'envisager comme une gestion qui associe environnement culturel et naturel.

L'extra-disciplinarité paysagère nous conduit à concevoir un équilibre judicieux entre l'entretien (conservation, pérennité, protection), la conversation (notre immersion dans un milieu et les échanges que nous élaborons avec lui) et un dialogisme (une création sémantico-pragmatique de nouveaux sites paysagers). La *deep ecology* [écologie profonde ou radicale] et une artialisation étroite peuvent conduire à une gestion strictement patrimoniale de leurs objets. L'écologie radicale ne pense pouvoir protéger les espèces endémiques qu'en éliminant celles qui sont étrangères : elle conduit à un « nationalisme » écologique qui de fait devient anti-écologique en se dissociant des processus d'échange biologique de la planète. L'artialisation peut aussi conduire à une approche conservatrice du patrimoine si elle réduit l'usage du code à sa fonction de convention. C'est ce que relève Alain Roger dans les différents modes d'autisme et de cécité du dépaysement – plus particulièrement dans les voyages touristiques – qui constituent une contre-épreuve de l'artialisation. On n'est pas dépaycé mais *dépaysagé* ou *empaysé* : tous les modèles qu'on applique sont déplacés, mal vus. L'application systématique d'un code de vision empêche de voir les autres modes d'articulation entre le pays et le paysage. Alain Roger a aussi conscience des limites de

/10 Gilles Clément,
« Le paradoxe
occidental », dans
Le Jardin planétaire.
Le colloque, La Tour
d'Aigue, L'Aube et
Chateauvallon, 1997,
p. 185.

l'artialisation lorsqu'il propose de déculpabiliser les ingénieurs du « complexe de la balafre ». Ce complexe qui postule l'existence d'un paysage en soi conduirait à une logique du camouflage où il faudrait enterrer toutes les nouvelles voies rapides de circulation. Il nous propose de transformer cette balafre en visage et cette plaie en paysage. Par exemple, l'autoroute du Quercy a été conçue comme une rivière renversée : elle constitue une mise en vue du paysage qu'elle traverse tout en étant elle-même un paysage. Si l'on veut que le développement des infrastructures techniques élabore de nouveaux paysages il faut abandonner une approche strictement patrimoniale du territoire. La notion de *bien commun* pourrait être une alternative à celle de patrimoine, à sa tendance à chosifier et à muséifier ce qu'elle traite. Le paysage est un lien : c'est un opérateur de la socialisation. Il introduit une saisie esthétique qui contribue à l'habitabilité du monde. Contrairement au patrimoine qui, en présupposant un acquis commun, se contente de sa préservation, le *bien commun*, s'il s'appuie sur l'émergence de valeurs partagées, s'élabore par un usage construit en commun : c'est autant sa construction que sa transmission qui s'effectuent en commun. C'est un héritage sans testament.

Le jardin s'inscrit dans la contradiction d'être un « clos ouvert ». C'est une clôture territoriale qui tout en protégeant encourage l'ouverture, le flux, l'avenir. Pour Gilles Clément, « un jardin, tous les jardins sont des index planétaires ; ils rassemblent au-dedans de l'enclos des êtres qui, par leur seule existence, désignent le dehors/10. ». Le site paysager serait un milieu permettant les échanges entre l'artialisation *in situ* et *in visu*. Si l'artialisation *in visu* relève plus particulièrement du couple virtuel/actuel (un opérateur conceptuel) et l'artialisation *in situ* du couple potentiel/réel (un opérateur pragmatique), le site paysager procède à leur articulation par une association entre actualisation et réalisation. L'artialisation *in visu* est une virtualisation du paysage où le jardin s'autonomise vis-à-vis de son contexte : une *autopoïésis* centripète qui s'actualise sans faire appel à une contextualisation locale. D'où sa capacité à se déplacer d'un contexte à un autre. L'artialisation *in situ* est une potentialisation du paysage où le jardin s'auto-développe par ses connections avec son environnement : une *autopoïésis* centrifuge qui se réalise par des interactions avec son contexte de présentation. Le site paysager, comme le milieu où se rencontrent ces deux artialisations, permet de concevoir un jardin « allopoïétique », c'est-à-dire à la fois même et autre que lui-même : un auto-développement et un co-développement entre ses environnements culturel et naturel. Le site paysager est aussi un espace ordonné en vue d'une action. Un des enjeux de l'extra-disciplinarité paysagère serait une

reconception du jardin paysager comme un « site » qui fait voir et fonctionner le contexte de manière rhizomatique : on y serait entre les choses, tout en étant dedans. L'interaction du jardin avec son environnement (culturel, naturel) introduirait une activation du lieu et de l'espace plus constructive pour son usager.

/11 Initié en 1966.

/12 1949, San Antonio da Bica, Brésil.

Une extra-disciplinarité paysagère introduisant une écologie culturelle humaniste

Ian Hamilton Finlay et Roberto Burle-Marx

L'œuvre en métamorphose permanente de Ian Hamilton Finlay (1925-2006) est son propre jardin de *Little Sparta* /11 dans le paysage sauvage de l'Écosse. Avec Finlay, le jardin devient un laboratoire, un lieu d'expérimentation pour des projets qui prennent autant la forme de sculptures, d'installations et de poèmes. Son jardin devient le lieu d'un brassage culturel entre un sens du tragique hérité d'un romantisme du 18^e siècle ; une symbolique entropique du minéral évoquant le *Earth art* ; un goût de l'aphorisme faisant écho à l'art conceptuel et un sens pragmatique du jardinier. Le travail quotidien du jardinier devient un *work in progress* qui permet de cultiver une polysémie entre ces sources culturelles. Les œuvres installées dans ce jardin opèrent une corrélation entre l'*in situ* et l'*in visu* en associant une présentation auto-référentielle et en contexte de ces sources culturelles. Le jardin lui-même participe à cette corrélation en aménageant des contrepoints avec son environnement, en faisant se croiser des espaces clos et paysagers. *Little Sparta* met en œuvre une articulation entre la culture et la nature qui associe leurs capacités d'auto-développement et de co-développement.

Avec le *Sítio* /12, Burle-Marx (1909-1994) a élaboré un jardin écologique dessiné selon la logique des climats et de la géologie des différentes régions du Brésil. Son projet est de créer sur une aire réduite un microcosme du Brésil et de sa flore. L'aspect novateur de sa démarche est d'avoir associé l'approche écologique et esthétique. Son expérience de la collecte lui apprend la complémentarité des plantes entre elles et la valeur esthétique de leur association. Le fait d'ouvrir le jardin botanique clos sur son environnement l'a conduit à aménager esthétiquement son paysage. La volonté pédagogique de sa démarche est aussi ce qui a permis à son approche écologique de trouver une dimension esthétique. Son jardin paysager élabore une articulation singulière entre la nature et la culture. Il y a réintroduit un *genius loci* où les plantes deviennent emblématiques d'une conscience culturelle par leur manière de dire le pays, sa géologie, son climat et ses habitants. Il s'agit d'une mise en œuvre dynamique

/13 « Le belvédère proprement dit est un ensemble de trois platelages encastrés dans le relief de façon à constituer des plates-formes sans émergence, épousant les contours du rocher. » Gilles Clément, *Le Belvédère des lichens*, Jean-Pierre Huguet / Parc Régional des Monts d'Ardèche, 2007, p. 33.

de la conservation d'une mémoire par l'articulation entre ces composantes naturelles et culturelles. Il évite les écueils de l'écologie radicale en associant le développement de la biodiversité avec celui de la diversité culturelle.

La pratique du paysage de Ian Hamilton Finlay s'inscrit dans les arts plastiques et celle de Roberto Burle-Marx dans la botanique. Tous les deux ont réintroduit le « génie du lieu » dans une pratique qui associe le jardin et le paysage. Ils ont initié, chacun à leur manière, un rapprochement entre les paysagistes et les arts plastiques. Ils sont des passeurs entre la génération des années 1960 et celle des années 1980 qui va mettre davantage en scène le vivant, l'organique.

Gilles Clément : le tiers-paysage, le jardin planétaire et le jardin en mouvement.

Le *tiers-paysage* désigne la somme des espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage à la seule nature : il constitue l'espace privilégié d'accueil de la diversité biologique. Dans le parc Henri Matisse à Lille (achevé en 1995), l'île Derborence est un fragment de tiers-paysage placé à sept mètres au-dessus du niveau du sol : un lieu inaccessible, sans aucune intervention humaine. Le projet initial prévoyait un tunnel débouchant sur un dôme disposé au centre de l'île d'où le public aurait pu être informé de l'évolution de ce jardin primitif. Par manque de moyens cela n'a pas pu être réalisé. Le tiers-paysage introduit le même genre de paradoxe entre la pérennité et la mise en circulation sociale d'œuvres fragiles. Ce projet montre la difficulté d'associer dans certains projets paysagers l'environnement naturel et culturel.

Le *Belvédère des lichens* (2007) est une mise en œuvre plus humaniste du tiers-paysage. Le belvédère fait partie de la réponse qu'a donnée Gilles Clément à une association d'habitants de la vallée de Drobie (Ardèche) qui s'interrogeait sur la manière d'habiter, de vivre dans un environnement en friche. L'intention de Clément était de faire percevoir ensemble le paysage et sa diversité **/13**. Le *Belvédère des lichens* et le livre qui l'accompagne, constituent une mise en valeur, une mise en vue non seulement de la biodiversité de ce lieu mais aussi de la diversité des modes de vie que ces habitants cherchent à entretenir, en intelligence, avec elle. Ce travail montre les capacités de l'art et du paysage à développer des liens sociaux, capacités augmentées de par leur association.

Le *jardin planétaire* est un concept destiné à envisager de façon conjointe, enchevêtrée, la diversité des êtres sur la planète et le rôle gestionnaire de l'homme face à cette diversité. Le jardin est un lieu privilégié du brassage planétaire : il est agrémenté d'espèces venues

de tous les coins du monde. Chaque jardinier est un entremetteur de rencontres entre espèces qui n'étaient pas destinées à se rencontrer. La finalité du *jardin planétaire* consiste à chercher comment exploiter la diversité sans la détruire.

L'exposition « Le Jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature » /14 s'est élaborée à partir de différents travaux dont les articulations constituent des déplacements disciplinaires: entre un roman /15, un colloque universitaire /16 et une mise en œuvre paysagère dans *Le Domaine du Rayol* /17. Ces déplacements présentent une articulation entre littérature, écrits théoriques et réalisations paysagères, où chacun constitue à la fois une expérimentation et un prolongement pratique et théorique pour les autres. On a reproché le fonctionnement directif du parcours de l'exposition malgré des dispositifs scénographiques interactifs. L'approche pédagogique de ce questionnement écologique et humaniste sur le paysage a oscillé entre une mise en scène didactique et une mise en œuvre artistique. Néanmoins, le principal mérite de l'exposition est d'avoir présenté des expériences qui montrent que la pensée du jardin planétaire est bien globale mais que la manière d'y intervenir, chaque résolution, est toujours locale.

Le Domaine du Rayol est une exemplification plus accomplie du *jardin planétaire*. Acquis en 1989 par le Conservatoire du littoral, le Jardin du domaine du Rayol, devient un jardin des climats de type méditerranéen du monde dont les paysages ont pour point commun une biologie liée aux rythmes heurtés de la pluviométrie locale, au feu, au vent et à la mer. C'est le seul projet où Gilles Clément garde une mission de suivi et peut librement interpréter le site à chaque instant. C'est une de ses interventions où il a pu mettre en œuvre une articulation entre ses trois notions: un *jardin planétaire* à la fois en mouvement et laissant une place à la friche.

Le jardin en mouvement s'inspire de la friche: c'est un espace de vie laissé au libre développement et déplacement physiques des espèces qui s'y installent. Le principe du jardinier qui y travaillerait serait: « faire le plus possible avec, le moins possible contre /18 ». Cela le conduit à observer plus et à jardiner moins. À mieux connaître les espèces et leurs comportements pour mieux exploiter leurs capacités naturelles sans dépense excessive d'énergie. En fait, les interventions nécessaires à la gestion de ce jardin en mouvement sont un peu plus importantes qu'il ne le dit. Il suffit pour s'en convaincre de questionner les jardiniers du parc André Citroën (Paris) qui s'occupent de l'espace consacré à un jardin en mouvement. Néanmoins, le jardin en mouvement permet le passage d'une interaction (une réciprocité) à une interactivité (un empiètement) entre le jardinier et son

/14 Grande Halle de La Villette, Paris, 1999-2000.

/15 Gilles Clément, *Thomas et le voyageur. Esquisse du jardin planétaire*, Paris, Albin Michel, 1997.

/16 Gilles Clément, *Le Jardin planétaire*, op. cit.

/17 Gilles Clément, *Le Domaine du Rayol*, Arles, éd. Actes Sud, 1999. *Le Jardin du domaine du Rayol* est un projet évolutif situé au Rayol-Canadel (Var), réalisé par Gilles Clément et Philippe Deliau entre 1989 et 1995.

/18 Gilles Clément et Louisa Jones, *Une Écologie humaniste*, Aubanel, 2006, p. 50.

/19 «Je considère comme art involontaire le résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets organisés entre eux selon des règles d'harmonie dictées par le hasard.». Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997, p. 11.

jardin. Dans le jardin en mouvement on laisse une part d'indéfinition au développement des plantes. L'action du jardinier consiste à gérer cette incertitude par son observation et son interprétation de ce qui se produit. Son travail demande une attention constante et une actualisation permanente de ces actions. Une indéfinition du jardin qui rend nécessaire une interactivité renouvelée entre le jardinier et le jardin.

De ces trois notions outils, *le jardin en mouvement* est celle qui a le plus d'affinités avec les arts plastiques ; elle est comme une mise en œuvre de son *Traité succinct de l'art involontaire* **/19**. Cet art involontaire n'est pas une théorie esthétique mais la tentative d'articuler son approche écologique du paysage avec une attention esthétique et artistique sur ses environnements humains et naturels. Il en est de cet art involontaire comme du tiers paysage : l'absence d'action humaine autoritaire en fait un refuge, une potentialité pour une diversité de la créativité. Il permet d'envisager une articulation entre la biodiversité et la diversité culturelle. Il y a aussi des activités humaines qui constituent des tiers-paysages culturels.

Nous pensons que les activités de paysagiste de Clément exemplifient un mode d'extra-disciplinarité paysagère entre l'art et l'écologie. D'un point de vue théorique et pratique, sa notion de *jardin planétaire* est l'outil qui permet le mieux de concevoir dans les pratiques du paysage et du jardin une articulation entre les environnements culturels et naturels. La notion de *jardin planétaire* est un accomplissement humaniste des convictions écologiques exprimées dans les notions de *jardin en mouvement* et de *tiers-paysage*. Si certaines de ses réalisations relèvent plus particulièrement d'une de ces notions, elles sont le plus souvent co-présentes. Cette articulation entre ces trois notions serait un des opérateurs du dialogue entre les trois discours sur le paysage : entre le paysage comme représentation, objet et expérience.

Les festivals de jardins du Domaine de Chaumont-sur-Loire et de Métis

Jean-Paul Pigeat fonde en 1992 le festival des jardins de Chaumont-sur-Loire. En exposant les jardins de manière éphémère, le festival rompt avec une tradition paysagiste pour qui la dimension temporelle est essentielle. Mais cette rupture n'est pas radicale puisque les jardins du festival conservent une dimension temporelle et évolutive même si elle est limitée à quelques mois. De plus, certains jardins sont reconduits d'une année sur l'autre. Le paradoxe de certaines productions éphémères est qu'elles peuvent aussi fonctionner comme des objets de consommation que l'on jette après usage. La

périodicité du festival, le développement de jardins permanents qui reprennent certaines expérimentations des jardins du festival et leur réinvestissement dans les différentes activités d'enseignement, de documentation et de conseil du Conservatoire, élaborent de nouveaux modes de temporalité qui les pérennisent.

Le mode d'exposition des jardins introduit un parti pris qui relève d'une pratique institutionnelle des arts plastiques, celle du *white cube*. Tout se passe comme si Jean-Paul Pigeat avait voulu rompre autant avec la tradition du jardin qu'avec celle des nouvelles pratiques de l'art environnemental /**20**. Chaque jardin est clôturé par une haie d'arbres ayant la forme d'une feuille de tulipier. Le parcours entre les parcelles a été fixé définitivement par un dessin évoquant les branches d'un arbre. Ce déplacement du principe du *white cube* pour la présentation des jardins constitue plutôt une transposition littérale qu'un processus extra-disciplinaire : il n'y a pas l'émergence d'un nouvel usage. Ainsi, chaque jardin/œuvre constitue son propre environnement en neutralisant son contexte humain ou naturel. S'il évoque son contexte naturel ou humain c'est principalement de manière symbolique : un écosystème auto-poïétique centripète. Ces jardins/œuvres montrent les limites de l'artialisation *in visu* : une virtualisation des rapports entre la culture et la nature où l'absence de problématiques génériques et environnementales rapproche son actualisation d'une tautologie ou d'un solipsisme /**21**.

Le festival de jardin de Métis /**22** s'inspire, tout en s'en démarquant, du festival de Chaumont. L'absence de thème imposé et une volonté plus marquée de faire jouer une interdisciplinarité ont favorisé les rencontres entre artistes et paysagistes. La contrainte imposée aux participants est de prendre en compte les caractéristiques du lieu mis à leur disposition. Chacun a la possibilité de construire son propre espace tout en pouvant choisir son mode de rapport avec son environnement. Cela a permis de développer de nouveaux dialogues entre les jardins clos et paysagers. D'autre part, la restauration de l'aménagement paysager du domaine s'est effectuée de manière parallèle et dans les mêmes espaces que les parcelles du festival : il y a une intégration du festival dans un jardin paysager. Les interrelations se développent non seulement entre les jardins du festival mais aussi entre ces derniers et le jardin paysager du domaine. Le festival de Métis s'est tout de suite orienté vers la recherche des associations entre artialisation *in situ* et *in visu*. Les responsables ont su trouver un équilibre judicieux entre l'entretien, la conversation et un dialogue entre l'aménagement du domaine et le festival de jardins. On relève aussi une sélection plus rigoureuse au niveau des caractéristiques conceptuelles des projets. Ils sont en général plus structurés dans

/**20** Par exemple, les jardins de sculptures qui cherchent à les intégrer dans un environnement naturel.

21 Jean-Paul Pigeat est décédé en 2005. Une nouvelle équipe semble décidée à retrouver l'esprit pionnier d'origine en s'interrogeant sur l'interaction entre les environnements culturels et naturels.

22 *Les Jardins de Métis*, Grand-Métis, Québec. Le premier festival s'est tenu en 2000.

l'articulation entre leurs formes et leurs contenus. Leurs thèmes abordent régulièrement les problèmes de la place des jardins dans la société. Leurs dimensions ludiques s'associent à celles critiques. Les Jardins de Métis se rapprochent du fonctionnement d'un *site paysager* en articulant lieu et espace, environnement culturel et naturel. Ils favorisent une immersion du promeneur qui passe par des activations et des actualisations diversifiées de ses parcours somatiques et sémantiques. Les festivals de jardins ont contribué à un effacement de la séparation entre jardinier, paysagiste et plasticien. Ils ont par ce biais renouvelé les articulations entre les jardins clos et paysager.

Si le travail de Michel Blazy relève de la sculpture, nous pensons néanmoins qu'il introduit un questionnement sur les rapports entre environnements culturels et naturels, qui exemplifie des déplacements disciplinaires entre les sciences naturelles et les arts plastiques. Il conçoit son travail comme un rapport avec le vivant et non avec la nature. Ses sculptures seraient comme la mise au point de *personnages* qu'il observe en les mettant dans différentes situations : elles relèveraient de la science-fiction. Mais cela revient aussi à interroger les interactions entre l'environnement culturel et naturel par l'élaboration d'une fiction scientifique. Tout d'abord, il déconstruit l'opposition entre le naturel et l'artificiel en faisant coexister leurs produits respectifs. Ensuite, l'aspect paradoxal de son travail est de faire coexister les méthodes rationnelles de l'expérimentation scientifique avec le développement aléatoire du vivant. Tout en déplaçant la méthode de culture organique des laboratoires scientifiques dans un espace culturel, il détourne son usage en élaborant des paramètres qui s'ouvrent sur la non maîtrise de l'expérience. Si c'est dans un espace clos, métaphore d'un laboratoire, que ses œuvres deviennent des univers autonomes, c'est l'aléatoire qui assure leur développement et une corrélation avec leur environnement. Il cherche à introduire un équilibre entre la poussée et la chute où le contexte règle le processus de transformation. Les processus d'auto-développement de ces œuvres introduisent bien un mode d'écosystème qui se rapproche de la notion de jardin en mouvement de Gilles Clément. C'est un dispositif allopoïétique qui articule une *autopoïesis* centripète – un auto-développement de ses composantes internes – avec une *autopoïesis* centrifuge où l'œuvre interagit avec son environnement (humain et naturel).

Ainsi, dans le *Projet d'intérieur agréable aux insectes* (1996), l'installation est constituée de monticules de purée aromatisée avec des sirops qui sont progressivement colonisés par des insectes. Certains travaux interagissent entre eux, de telle sorte qu'ils produisent une

nouvelle œuvre. L'œuvre *Spaghetti* – une poignée de spaghetti fixée au sol – et celle *Méduses* – des sacs plastiques transparents remplis d'eau – ont fusionné en une seule, *Spaghetti-Méduses* (2000), lors de l'exposition « Paysage sec /23 » : l'eau des sacs est venue humidifier les spaghettis pour favoriser leur ramollissement par capillarité. La forme de ces travaux se réfère aussi au jardin dans le sens où leur disposition fonctionne comme un parcours : une promenade qui permet de déambuler en les évitant. *The Missing Garden* /24 est une installation qui se développe dans le grand hall du bâtiment d'une école sous la forme d'un croquis de jardin : douze massifs sont dessinés à la craie sur le sol. Aucune protection n'est érigée pour les préserver. Ce pseudo-jardin est plutôt conçu comme une pelouse qui n'est pas interdite. Si un parcours permet de contourner les œuvres, il reste incompatible avec le flux des étudiants dans ce hall. L'effacement de l'œuvre est donc conçu comme son propre développement. Une interrelation entre l'œuvre et la vie du lieu détermine son mode d'existence jusqu'à sa disparition. L'ouverture structurelle de cette œuvre sur son environnement évoque celle d'un jardin paysager tout en nous indiquant sa fragilité et son entropie : un équilibre instable entre son artialisation *in situ* et *in visu* qui révèle leur intrication. Ces œuvres introduisent à la fois une virtualisation (un espace clos, abstrait, fictionnel /25) et une potentialisation (un lieu d'accueil, concret, pragmatique) de leur contexte de présentation qui dès lors contribue à l'actualisation et à la réalisation de la pièce. De telle sorte que les environnements humain et naturel sont des acteurs de la contextualisation du travail. Un court-circuit entre artialisation et naturalisation qui en fait un processus organique mutant, mi-humain, mi-biologique.

Nous avons cherché à relever les modes et les enjeux des déplacements disciplinaires entre les sciences naturelles, les pratiques paysagères et les arts plastiques. Tout se passe comme si on assistait à l'émergence de nouveaux champs de compétence artistique concomitants à de nouveaux besoins en aménagement du territoire associant les approches écologiques, artistiques et sociales. Nous avons relevé que ces déplacements ne portent pas uniquement sur des caractéristiques disciplinaires. Ils concernent aussi des instances négligées par les disciplines. Nous nous sommes intéressés à celles qui relèvent de la contextualisation et de la singularisation. L'extra-disciplinarité est une décripation des disciplines sur la question de leur identité : elle est localisable dans les actions qu'elles construisent en commun. C'est un processus de contextualisation dialogique et pragmatique qui fait émerger, entre des compétences disciplinaires distinctes, une action commune. L'extra-disciplinarité

/23 Centre Georges Pompidou, 2000.

/24 Michel Blazy, *The Missing Garden*, craie et eau ; installation réalisée au CCA Wattis Institute, San Francisco, 2002.

/25 Voir aussi le fait que ses travaux se présentent sous la forme de « partition » ou de « recette ».

/26 Voir le travail de Gilles Bruni qui aménage un jardin dans une friche industrielle en faisant appel aux habitants du quartier; Bruni et Babarit, *Le Jardin dans la friche*, Brest, Zédélé, 2006. Ainsi que les projets de l'équipe paysagiste animée par Jean-Pierre Dewarrat (Lausanne), qui s'élaborent à partir de l'imaginaire des usagers. Jean-Pierre Dewarrat, Richard Quincero, Marcos Weil et Bernard Woeffray, *Paysages ordinaires. De la protection au projet*, Liège, Mardaga, 2003.

paysagère permettrait de passer d'une pensée sur le paysage à une pensée paysagère environnementale en action. La singularisation est un opérateur des articulations entre les environnements culturels et naturels pour les pratiques paysagères. Certaines pratiques contemporaines **/26** montrent que la prise en compte et le développement des imaginaires singuliers des usagers permettent de retisser des liens entre eux et contribue à une meilleure intelligence avec et entre leur environnement culturel et naturel. Les instances de singularisation se manifestent dans la liaison, dans l'intermédialité des associations. Comme opérateur d'intermédialité, la singularisation nous apparaît comme un des embrayeurs des dialogues entre les jeux de langages qui constituent nos approches du paysage. Si l'extra-disciplinarité paysagère est en partie un déplacement entre les disciplines des sciences naturelles et des arts plastiques, son intermédialité passe par l'émergence de pratiques innovantes de recomposition des subjectivités individuelles et collectives.

Stéphane Reboul