Les natures du jardin d'installation

The Natures of Installation Gardens

Nicole Valois

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/21310>

DOI : [10.4000/paysage.21310](https://doi.org/10.4000/paysage.21310)

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

Nicole Valois, « Les natures du jardin d'installation », *Projets de paysage* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne
le 14 janvier 2011, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/21310> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.21310>

Ce document a été généré automatiquement le 16 octobre 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les natures du jardin d'installation

The Natures of Installation Gardens

Nicole Valois

Introduction

- 1 Les jardins d'installation réalisés depuis une dizaine d'années dans le cadre des festivals, soit en Amérique soit en Europe, donnent à réfléchir sur leurs particularités et leur genre¹. Ces œuvres éphémères de petites dimensions, produites en majorité par des professionnels des domaines de l'architecture de paysage, de l'horticulture, de l'art et de l'architecture, suscitent l'intérêt du public et des critiques en raison de leur originalité, de leur fraîcheur et de leur allure souvent ludique. Faire leur expérience mène à se demander toutefois si l'on est en présence d'une installation artistique ou d'un jardin à proprement parler. Cette question en a engendré bien d'autres au moment d'amorcer cet article, alors que je cherchais le sens donné aux jardins de festival, en sachant que les objets d'art ne s'examinent pas de la même manière que les jardins, et en ne voulant pas tomber dans le piège d'assimiler les effets de composition d'un jardin au domaine de l'art, tout comme l'ont fait les théoriciens du XVIII^e siècle qui ont confondu l'art des jardins et la discipline de l'art (Hunt, 1996). Où donc se situe le jardin d'installation par rapport à l'art, à l'architecture de paysage et à l'art des jardins ?

Le jardin d'installation, au croisement de plusieurs disciplines

- 2 Associer l'art et les jardins ou l'art et l'architecture de paysage est chose courante, et faire l'hypothèse que le jardin d'installation comme genre ou type de création se trouve au croisement de ces domaines semble aller de soi. L'expression *jardin d'installation* elle-même ne rassemble-t-elle pas deux termes dont le premier renvoie à la discipline de l'art des jardins et le deuxième à celle de l'art² ? Thierry de Duve définit d'ailleurs

l'installation artistique comme une mise en situation amenant le spectateur à expérimenter une relation singulière entre l'objet et l'espace, et non à se tenir seul devant l'objet (Duve de, 1987, cité par Loubier, 1997, p. 17) ; cette caractéristique s'applique certainement au jardin d'installation. L'ouvrage de Gilles A. Tiberghien (2000) expose d'ailleurs maintes situations où l'on fait le rapprochement entre art et architecture de paysage, ou jardin et paysage : Robert Smithson, dit-il, identifie Frederick Law Olmsted comme un artiste du *land art* ; John Dixon Hunt analyse l'œuvre de l'artiste Ian Hamilton Finlay selon les mêmes critères que ceux utilisés pour analyser l'œuvre du paysagiste Bernard Lassus ; Humphrey Repton utilise l'expression *landscape gardening* pour signifier le travail des jardiniers sur le paysage, et ainsi de suite³. Enfin, dans *L'Art du jardin et son histoire*, John Dixon Hunt (1996) considère que l'architecture de paysage est proche de l'art des jardins – voire qu'elle en est une partie –, puisque les deux disciplines partagent le concept de nature⁴. Autant d'exemples qui montrent l'extension des définitions et l'ambiguïté des frontières entre chaque discipline. Le jardin d'installation navigue donc parmi celles-ci où, schématiquement, l'art se positionne comme une grande catégorie disciplinaire dans laquelle se trouvent l'art des jardins et l'architecture de paysage.

Figure 1. Schéma des relations entre le jardin d'installation et les disciplines connexes

Source : Nicole Valois.

- 3 Il emprunte à la sophistication de l'art des jardins, aux concepts de nature et de milieu de l'architecture de paysage et au savoir-faire de l'art.
- 4 Ceci dit, de quelle nature, de quelle culture et de quel milieu s'agit-il, et par quel moyen le jardin d'installation est-il une représentation sophistiquée de la nature ? Sur le plan théorique, il existe peu de modèles d'analyse qui nous permettraient d'examiner le jardin d'installation et de répondre à ces questions en embrassant l'ensemble de ces disciplines et concepts. Le modèle théorique de Hunt fondé sur la gradation des trois natures offre toutefois la possibilité de dégager les modalités de représentation de la nature et de la culture d'un milieu qu'expriment les concepteurs par leurs œuvres.

- 5 En m'inspirant de ce modèle propre aux jardins baroques et de la Renaissance, et en prenant appui sur l'ouvrage de Hunt, j'examinerai deux jardins d'installation réalisés au Québec dans le cadre du Festival international de jardins à Métis, soit Bois de biais par l'Atelier le balto et Le Bon Arbre au bon endroit de NIPpaysage. On verra comment la *nature sauvage*, la *nature transformée* et la *nature artificialisée* propres à cette théorie sont chacune présentes dans ces jardins. Ainsi, l'article tente de relever le défi lancé par Hunt qui croit que ce modèle de représentation des trois natures peut s'appliquer aux jardins contemporains, comme il l'a brièvement démontré dans son ouvrage⁵.

Le modèle des trois natures de John Dixon Hunt

- 6 La notion des trois natures prend sa source, selon Hunt, dans les écrits sur les jardins à la Renaissance, période riche en théories de l'art des jardins dont certains discours puisent dans l'héritage de l'Antiquité⁶. Ainsi, la troisième nature vient de l'expression « *una terza natura* », inventée en 1541 par Jacopo Bonfadio, poète et historien. Reprise plus tard par Bartolomeo Taegio, elle signifie que le jardin est une nature améliorée par le moyen de l'art. Bonfadio dit ceci : « La nature, quand elle s'intègre à l'art, est élevée au rang de créatrice qui devient l'égale de l'art et [...] l'union des deux engendre une troisième nature (*terza natura*), que je ne sais comment nommer. » (Cité par Hunt, 1996, p. 26.)
- 7 L'apparition de la référence à la deuxième nature se retrouve dans un ouvrage de Cicéron, intitulé *De nature deorum*, dans lequel il fait allusion au paysage agricole pour parler de la seconde nature, qu'il nomme *alteram naturam* : « Nous semons du blé, plantons des arbres, fertilisons le sol par irrigation, maîtrisons les fleuves et redressons ou détournons leurs cours. En résumé, par le travail de nos mains, nous essayons, pour ainsi dire, de créer une seconde nature au sein du monde naturel. » (Cité par Hunt, *op. cit.*, p. 28). Il s'agit de la nature altérée par l'humain, et qui comprend des lieux tels que les champs, les barrages et les canaux.
- 8 La première nature serait donc, par déduction, la nature brute, c'est-à-dire composée des phénomènes naturels exempts de toute intervention : les montagnes, les fleuves, la mer, les déserts, les glaciers.
- 9 Cette triade, a noté Hunt, s'articule particulièrement dans la représentation à vol d'oiseau des jardins italiens du XVI^e siècle et, par la suite, des jardins anglais. Par exemple, les gravures de Johannes Kip et Leonard Knyff du début du XVIII^e siècle montrent les jardins des *country houses* d'Angleterre constitués de compartiments, de parterres, de bosquets, de labyrinthes, de broderies, d'allées, de palissades à proximité du château. À l'extérieur du jardin, on voit les pâturages et, en arrière-plan, la montagne. Respectivement, la composition spatiale et végétale constituerait la *troisième nature*, les pâturages, la *deuxième nature*, et la montagne, la *première nature*. Ces gravures illustrent l'idée que l'on se faisait du jardin à l'époque de la Renaissance : les états premier et second du paysage, soit la montagne et les pâturages, sont essentiels à la compréhension du jardin, ils lui donnent un sens en tant que lieu représentatif de toute la nature, peu importe son statut. Le concept des trois natures est non seulement avéré dans les gravures, mais il se concrétise dans les jardins de la Renaissance et de l'époque baroque. De fait, note Hunt, de nombreux éléments formels dans les jardins de la Renaissance s'inspirent des paysages agricoles situés à proximité : les fontaines

représentent les cascades ; les terrasses des jardins italiens de la villa d'Este ou de la villa Lante illustrent les flancs cultivés de la montagne, et ainsi de suite.

- 10 Si la représentation des trois natures est inscrite dans les jardins de la Renaissance et de l'époque baroque, et que ceci fonde la théorie de Hunt, qu'en est-il des théories de cette époque ? Selon Hunt, cette idée que les jardins étaient une représentation symbolique de la nature a été mise de côté par les théoriciens au XVIII^e siècle, où l'histoire du jardin « fut alors conçue sous la forme d'une progression "naturelle" vers un point où le jardin se confondait avec la nature elle-même [...] » (*ibid.*, p. 60). Sous l'influence de Capability Brown, dont les jardins se fondaient dans le paysage à leur extrémité, tout indice de ce que le jardin dépeint est symboliquement effacé. Hunt explique également ce déclin par le fait que durant cette période, le jardin est perçu comme une forme d'art où l'on associe jardin et peinture.
- 11 Néanmoins, ces trois natures sont, selon moi, souvent très présentes dans les jardins contemporains. Deux jardins conçus dans le cadre du Festival international de jardins, Bois de biais et Le Bon Arbre au bon endroit, ont été retenus pour illustrer la diversité des procédés utilisés pour ramener dans le jardin le paysage du dehors. Avant d'examiner ces exemples, voyons d'abord comment le site d'exposition, réalisé par Vlan paysages et l'Atelier in situ, dispose les représentations de la nature sauvage et cultivée, tout comme le font les deux exemples qui suivront.

Le site du Festival international de jardins de Métis

- 12 Le Festival international de jardins de Métis se tient chaque année dans la région de la Gaspésie, dans l'un des plus grands jardins du Québec, autrefois propriété de la famille Reford. À proximité du fleuve Saint-Laurent, le site est entouré d'une forêt où les jardins d'installation sont disposés le long d'une esplanade ou dans des enclaves formant des niches dans le boisé.

Figure 2. Site du Festival international de jardins de Métis (2009)

Source : Vlan Paysages.

- 13 Le site ainsi que les jardins, renouvelés chaque année, forment une composition où les trois natures sont représentées. De fait, les jardins d'installation exprimant la *troisième nature* sont disposés dans une *première nature*, soit le boisé et le fleuve. Les bandes végétales dont l'espace d'accueil est pourvu rappellent le découpage du territoire en parcelles cultivées. Ce serait une représentation de la *deuxième nature*, à l'image de l'*alteram naturam* de Cicéron, amenée au rang de *troisième nature* grâce à la composition esthétique des matériaux végétaux d'après leurs couleurs et leurs textures. Le site, œuvre de Vlan paysages et de l'Atelier in situ, incarne ainsi les trois gradations de nature en nous invitant à regarder le paysage de la Gaspésie à travers les références mises en scène sur le site d'accueil.

Bois de biais

- 14 À une autre échelle, voyons comment ce concept est figuré dans les jardins d'installation sur le site du festival, en commençant par Bois de biais, réalisé par l'Atelier le balto, agence d'architectes paysagistes français installée en Allemagne. Réalisé en 2006, le jardin est toujours en place.

Figure 3. Dessin du jardin Bois de biais (2006)

Source : Atelier le balto.

Figure 4. Vue d'ensemble du jardin bois de biais (2006)

Source : Atelier le balto.

- 15 Sur une petite parcelle de dix mètres par vingt, dans deux rectangles superposés selon un angle de trente-cinq degrés, les auteurs ont, dans l'un, disposé des saules et des planches de bois et, dans l'autre, des peupliers. Au centre du rectangle s'ouvre un espace gazonné où l'on peut s'asseoir et contempler le paysage. Un sentier sablé traverse le jardin et contourne les parcelles.

- 16 La première nature est ici incarnée par la présence du boisé qui entoure le jardin des concepteurs. Plus qu'un simple décor ou une arrière-scène, ce boisé symbolise la forêt québécoise, source d'inspiration des concepteurs. De fait, les créateurs français ont été frappés par l'étendue du paysage lors de leur visite, et particulièrement durant leur trajet entre Montréal et Métis. Dans le texte qui accompagne leur projet, ils racontent leur périple et parlent des paysages traversés, du fleuve, des forêts et des monocultures. Ils ont été stupéfaits par l'ampleur du paysage et par son caractère surdimensionné ; tout en comparant ce paysage à un vaste jardin, ils ont voulu exprimer ce contraste d'échelle dans le petit jardin à Métis. Ils diront que « c'est cette ambiguïté, ce changement d'échelle qui nous a surpris durant tout ce voyage » (Johnstone, 2007, p. 150). En exprimant dans le jardin cette expérience, les concepteurs confirment la fonction qu'a celui-ci de représenter la nature qui se trouve au-delà des murs.

- 17 La *deuxième nature* est pour sa part symbolisée par l'abondance des arbres dans cet aménagement, dont la disposition s'apparente à une culture d'arbres en pépinière, soit un *paysage transformé*. C'est un boisé domestiqué, où les longues et étroites planches de bois entre les arbres rappellent les chemins cahoteux qui se trouvent entre les rangées d'arbres en culture. Tel le savoir-faire de l'art de cultiver les arbres, les planches de bois marquent ici une certaine distance à respecter entre les plants. Elles sont à ce point rapprochées qu'on ne peut que circuler lentement le long de cette masse végétale qu'on frôle au passage. Ainsi, on nous invite à entrer dans la forêt-pépinière et à vivre avec un certain plaisir cette déambulation. Encore une fois, les pâturages en arrière-plan qu'on voyait dans les gravures anciennes sont ici ramenés au premier plan dans l'espace du jardin ; les pâturages font partie de son organisation spatiale, faisant glisser la *première nature* (forêt) et la *deuxième nature* (la pépinière) dans le jardin lui-même, qui est la *troisième nature*. Ce glissement explicite est d'ailleurs délibéré de la part des concepteurs, qui rappellent leur intention d'exprimer leur vision des paysages québécois par un jeu d'échelles ; les plants ont été soigneusement choisis pour leur croissance rapide (deux centimètres par jour !) afin qu'ils atteignent une certaine hauteur avant la fin du festival.

- 18 Ces astuces de design permettent de lier le paysage de la région à celui du jardin Bois de biais et de parler de l'expérience des concepteurs. L'art de spatialiser des idées de nature est mis en œuvre afin d'exprimer des enjeux communs à un groupe, soit les visiteurs, et des sentiments propres à soi. Au-delà de la sophistication du design et de la représentation du paysage à grande échelle, la question de l'identité semble un enjeu important pour les concepteurs. Français d'origine et de passage au Québec pour cette occasion, ils racontent leur vision d'un milieu qui ne leur est pas familier, incarné par le paysage québécois, mais aussi par leur relation avec les gens. Le jardin exprime une volonté de saisir le paysage du Saint-Laurent et de Métis, et toutes les sensations que les paysages typiques de la péninsule gaspésienne suscitent. La notion de rencontre est saillante dans leur récit du projet où ils soulignent avoir vécu leur participation au festival comme une occasion de rencontrer les artisans du jardin. Cela se traduit dans la

composition où se superposent, selon un désaxement, deux volumes arborescents et où différentes échelles de paysage sont représentées afin de conditionner le visiteur à une lecture plurisensorielle et culturelle du paysage. Les concepteurs parlent d'« un léger biais (15°) qui permet au regard de se porter au-delà des limites du jardin, vers le paysage de Métis » (Atelier le balto, 2007, p. 148). Le concepteur Marc Pouzol et son équipe ont conçu un jardin à partir de leur propre expérience et des représentations de la nature. Ils l'ont fait de manière très contemporaine en disposant soigneusement les matériaux et les végétaux, mais aussi dans l'esprit de l'art des jardins où les questions d'identité, de figuration de la nature et de rapport au lieu sont primordiales.

Le Bon Arbre au bon endroit

- 19 La question de la relation avec le milieu est illustrée dans le jardin de NIPpaysage intitulé Le Bon Arbre au bon endroit, exposé également à Métis en trois temps, soit en 2008, en 2009 et en 2010, avec de légères modifications d'une édition à l'autre.

Figure 5. Vue du jardin Le Bon Arbre au bon endroit (2008)

Source : NIPpaysage.

Figure 6. Vue du jardin Le Bon Arbre au bon endroit (2009)

Source : NIPpaysage.

Figure 7. Vue du jardin Le Bon Arbre au bon endroit (2010)

Source : NIPpaysage.

- 20 Sur une parcelle du jardin du festival, quatre poteaux sont liés par des fils, formant un enclos au centre duquel se trouvent des bobines de fil vides. L'ensemble des artefacts rappelle les matériaux qu'on trouve sur les lignes de transport d'électricité tandis que sur les poteaux, les chiffres symbolisent l'outil de mesure de la hauteur des arbres à

utiliser à proximité des infrastructures électriques. La deuxième année, le site a été transformé en un espace plus fermé, mais tout aussi convivial. Une palissade orange a été installée tout autour, des hamacs ont été suspendus et des fleurs ont été plantées. L'absence de végétaux la première année et la végétation minimaliste par la suite laissent perplexe ; tandis que le propos porte sur les arbres à mettre au bon endroit, comme on le verra, on peut se demander de quelle nature parle-t-on ?

- 21 Cette installation a été financée par Hydro-Québec, société d'État qui est le principal producteur et fournisseur d'hydroélectricité sur le territoire québécois. Son titre est d'ailleurs inspiré d'un des documents de la société dans lequel on trouve un choix d'arbres à planter à proximité des équipements de transport d'électricité, tel un guide de la coexistence paisible entre les infrastructures et la nature. Les arbres, contrairement à ce que l'on pourrait croire, peuvent aussi être « mauvais » au-dessus des lignes de transport : leurs branches peuvent tomber, interrompre l'acheminement de l'électricité et causer des torts irréparables. Le guide tente de remédier à cela en proposant aux résidents et aux municipalités d'opter pour le bon arbre selon divers critères (hauteur, volume, visibilité, etc.) et de le planter à l'endroit adéquat. En somme, par cet imprimé, l'entreprise d'État s'assure d'une certaine tranquillité d'esprit : le choix du bon arbre et l'entretien des arbres à proximité des lignes diminuent les risques d'accident. Par sa participation aux jardins de Métis en tant que commanditaire, Hydro-Québec se projette comme un organisme qui prend soin de ses infrastructures et qui met tout en œuvre pour qu'elles soient harmonisées avec le paysage.
- 22 C'est d'ailleurs une ambiance de quiétude que propose NIPpaysage. Le hamac et les bobines invitent le visiteur à s'asseoir, à s'allonger sans crainte et à vivre cette tranquillité. Les oiseaux, pour leur part, ne semblent pas redouter les fils – qui ne s'est jamais interrogé sur les risques qu'il prenait ? Cette mise en scène est une manière de désamorcer la peur et d'appivoiser la nature.
- 23 Même si l'esprit ludique de cet ensemble prend le dessus sur l'articulation des trois natures, quiconque connaît l'hydroélectricité entrevoit par le moyen de ces artefacts les lignes de transport d'énergie traversant des territoires de première nature. Ce projet exprime une réalité selon laquelle les lignes de haute tension engendrent une cicatrice sur le paysage et appuie la proposition, sans que cela soit explicite, qu'une plantation adéquate sous les pylônes pourrait atténuer cette marque. Il faut imaginer les milliers de kilomètres que franchissent les lignes depuis la centrale Manic-5 dans le nord de la province jusqu'à Montréal et l'impact que celles-ci ont sur le territoire. Ces infrastructures et les barrages hydroélectriques transforment le paysage initial en une *deuxième nature*. Il n'est plus question d'agriculture raisonnée, mais de l'exploitation d'un énorme territoire et du détournement de plusieurs cours d'eau pour créer des barrages surdimensionnés et produire un débit suffisant afin de fournir la plus grande part de l'électricité consommée au Québec. En somme, la nature sauvage des étendues forestières depuis le nord du Québec jusqu'au sud (*première nature*) est transformée en sillons d'infrastructures de transport, en une *deuxième nature*. Le jardin, telle une *troisième nature*, fait donc allusion à ces paysages sans les représenter concrètement, mais en disposant des objets qui y sont fortement associés : les bobines, les poteaux, les fils. Sachant aussi l'importance qu'ont eu les chantiers d'hydroélectricité pour le développement de l'identité québécoise dans les années 1960, on ne peut que lier la couleur du tissu à celle qu'on trouve couramment dans les chantiers de construction.

- 24 Comme le suggère Hunt par sa théorie, le jardin en tant que véhicule de représentation impose une distanciation de la nature et, à cette fin, les éléments naturels y sont artificialisés. Bien qu'elle soit qualifiée de jardin, il semble que l'installation de NIPpaysage pousse vers une lecture à des degrés plutôt très éloignés de la nature. D'abord d'élément végétal il y a peu, ensuite la nature qui y est suggérée n'est possible que si l'on conçoit l'entreprise d'Hydro-Québec comme un jardinier de grands territoires. Ainsi, chaque élément de composition laisse entrevoir un élément de paysage, puis sa signification en regard du territoire, selon cette séquence par exemple : le poteau – l'arbre – les arbres coupés ; la bobine – le paysage traversé par les fils – la cicatrice ; la palissade orange – le chantier – la transformation du site. Ainsi, la force d'évocation est telle que la présence des arbres dans l'installation est presque accessoire. L'installation n'en est pas moins un jardin, puisqu'il s'agit bien d'un espace narratif portant sur la nature sauvage et transformée et reposant sur une vision du territoire propre à notre culture.

Conclusion

- 25 L'utilisation du concept de Hunt a permis de voir comment les concepteurs arrivent sciemment ou non à incarner une idée de la nature, à l'aide d'astuces issues d'une démarche esthétique très contemporaine. La lecture de Bois de biais et du Bon Arbre au bon endroit fait ressortir la figuration symbolique des niveaux de la nature qui constituent le paysage dans lequel on vit.
- 26 Toutefois, l'idée que l'on se fait de la nature évolue. D'un côté, on ne craint plus la forêt ni la montagne comme autrefois, et, de plus, la nature première disparaît, puisque pratiquement toute la surface de la Terre a été foulée, tout au moins au moyen des systèmes d'information géographique (SIG). L'*alteram naturam* est maintenant figurée par les infrastructures, les autoroutes, les mégapoles et les monocultures, donnant une image de la deuxième nature autrement plus complexe que celle qui s'offrait à Cicéron. Ainsi, s'il est à s'effrayer de quelque chose de nos jours, ce ne sont pas des loups qui rôdent dans la forêt, mais plutôt de l'épuisement des ressources et des désastres naturels. Conditionnée par les avancées technologiques, l'humanité puise sans fin dans les ressources premières. Mais bien que nous ayons maîtrisé par la science les techniques d'exploitation et de production, nous contrôlons moins l'équilibre écologique menacé par la surpopulation, les changements climatiques et nos habitudes de vie, dont les conséquences sur l'environnement, l'économie et la santé sont encore imprévisibles.
- 27 D'un autre côté, si les modes d'habiter évoluent et que les peurs sont différentes, les désirs sont immuables et nettement exprimés dans les jardins d'installation : le désir d'imaginer, de rêver, de raconter, de se rencontrer, de contempler ; en somme, le désir d'harmonie. Représenter le milieu et créer des lieux vivants au moyen de procédés artistiques où il faut assembler, creuser, niveler et disposer les matériaux selon un ordre spatial traduisent le désir de lier élégamment la nature et la culture.
- 28 Est-ce que ce modèle peut s'appliquer à d'autres jardins d'installation ? Cela reste à voir. Une chose est certaine toutefois, le jardin, ou l'architecture de paysage, est toujours assujéti à un sens que lui attribue le concepteur et que construisent les usagers en l'expérimentant. Par conséquent, les interprétations sont aussi multiples que les cultures et les paysages sont diversifiés⁷. Je suis portée à proposer, tout comme

Hunt, une nouvelle histoire de l'art des jardins ou de l'architecture de paysage fondée, comme il le dit, sur « la conception evelynienne⁸ du jardin, conception selon laquelle un jardin représente et incarne une personne, une culture, une époque ou un lieu donné. Elle reconnaîtra que, concrètement, un jardin naît toujours d'un substrat culturel, ce qui fait qu'on doit l'analyser en partant de son origine pour comprendre sa genèse et non pas accepter comme tel le style qu'il semble avoir » (Hunt, 1996, p. 98). La théorie des trois natures donne l'opportunité d'éviter cet écueil et de trouver pour chaque réalisation ce qui est dit à propos de ce qui nous entoure.

BIBLIOGRAPHIE

- Atelier le balto, « Le bois de biais – Un jardin, un voyage », dans Johnstone, L. (sous la dir. de), *Formes hybrides : redessiner le jardin contemporain à Métis*, Vancouver, Blueimprint, 2007, p. 148-151.
- Bérubé, A. et Cotton, S., *L'Installation, pistes et territoires : l'installation au Québec, 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997.
- Duve, T. de, *Essais datés I, 1974-86*, Paris, Éditions de la Différence, 1987.
- Hunt, J. D., *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, 113 p.
- Hunt, J. D., *Greater Perfections*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Johnstone, L. (sous la dir. de), *Formes hybrides : redessiner le jardin contemporain à Métis*, Vancouver, Blueimprint, 2007, 168 p.
- Kip, J., *Nouveau Théâtre de la Grande-Bretagne : ou description exacte des villes, palais du Roy, ports de mer, &c. du dit royaume. Le tout dessiné sur les lieux, & gravé par les plus Habiles Graveurs*, Londres, Joseph Smith, tome quatrième, 1729.
- Loubier, P., « L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire », dans Bérubé, A. et S. Cotton, *L'Installation, pistes et territoires : l'installation au Québec, 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 13-38.
- O'Malley, T. et Wolschke-Bulmahn, J., *John Evelyn's "Elysium Britannicum" and European Gardening*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.
- Tiberghien, G. A., *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2001, 228 p.
- Valois, N. et Paradis, J., « Place Émilie-Gamelin in Montréal-landscape narrative, meaning and the uses of public space », *JoLA*, automne 2010.

NOTES

1. Pour les désigner, certains auteurs les nomment également « jardins éphémères », « jardins de festival » ou « installations paysagères », ou simplement « jardins contemporains ».
2. C'est d'ailleurs la malléabilité de sa définition qui nous fait choisir cette expression. Dans l'ouvrage dirigé par Anne Bérubé et Sylvie Cotton (1997), les auteurs du premier chapitre

concedent volontiers le caractère pluriel de l'installation et admettent un certain flottement quant à sa définition ; son occurrence dans les textes théoriques des années 1980, du moins au Québec, montre qu'on y associe des œuvres de tout genre sans jamais en faire un concept défini, ni une catégorie de l'art.

3. Pour une analyse de ces rapprochements entre art, paysage et nature, voir Tiberghien, 2001, chapitre 6 (« Art du paysage, art dans le paysage »).

4. Notons qu'en Amérique, l'architecture de paysage ou *landscape architecture* est une discipline reconnue depuis sa création par Frederick Law Olmsted au milieu du XIX^e siècle. La première occurrence du terme vient de l'écossais Gilbert Laing Meason, en 1828, qui l'utilise pour décrire l'architecture dans la peinture de paysage. Voir sur ce point Hunt, 2000, chapitre 1.

5. *Le Jardin des retours* de Bernard Lassus et *Le Jardin de l'Institut Max Planck* de Ian Hamilton Finlay sont cités en exemple dans Hunt, 1996.

6. Hunt explique : « Je m'en tiens à cette arithmétique et à cette nomenclature surdéterminée en raison du fait que la Renaissance s'est intéressée à la théorie de l'art des jardins et que le discours qu'elle a créé sur eux repose sur des formulations héritées de l'Antiquité qui font référence à une division tripartite de la nature. Les trois natures doivent être comprises comme des notions repères qui définissent différents types d'intervention (ou de non-intervention) sur le monde physique » (1996, p. 25).

7. Le sens donné à un lieu par les uns et les autres, l'expérience des utilisateurs et l'évolution des usages font en sorte que pour un même lieu, il y aurait des *narrations* successives dans le temps. Ainsi se construit le sens d'un lieu, selon un processus évolutif et changeant. Voir à ce sujet Valois et Paradis, 2010.

8. Voyageur, créateur de jardins et écrivain, John Evelyn faisait partie du groupe qui a fondé la Royal Society en 1660. Il serait l'un des premiers à avoir allié la théorie à la pratique et à avoir fait la démonstration de la contribution de la nature dans l'art des jardins. Il a documenté sa pratique pendant cinquante ans. Il a de plus montré ses capacités à évaluer la part de la nature dans les jardins, selon un ratio calculé en fonction de la situation et de ce qui est représenté. Voir à ce sujet O'Malley et Wolschke-Bulmahn, 1998.

RÉSUMÉS

Les festivals de jardins, tel le Festival international de jardins, à Métis au Québec, ont permis aux professionnels paysagistes et architectes paysagistes de fonder une nouvelle forme d'expression. Quant à savoir si l'on est en présence d'un jardin ou d'une œuvre d'art, sachant qu'au plan théorique l'un et l'autre s'examinent différemment, on ne saurait trop dire. L'article tente de cerner le sens des jardins d'installation en utilisant un modèle qui s'ouvre sur une lecture pluridimensionnelle recoupant les disciplines de l'art, de l'art des jardins et de l'architecture des paysages. Il s'agit de la théorie de la gradation des trois natures de John Dixon Hunt, propre à l'étude des jardins de la Renaissance et de l'époque baroque. En examinant deux cas, l'article montre comment leurs créateurs emploient des procédés traditionnels du jardin ou de l'art pour exprimer une vision contemporaine de la nature et du milieu, au premier et au second degré.

Through garden festivals such as the International Garden Festival (Reford Gardens), in Grand-Métis, Québec, professional landscapers and landscape architects have founded a new form of expression. As to knowing whether we are in the presence of a garden or a work of art,

considering that, theoretically, each is examined differently, there is much to cover on the subject. This article addresses the meaning of installation gardens by using a model which opens on a multidimensional reading cross-referencing the disciplines of art, garden art, and landscape architecture. This is John Dixon Hunt's theory of the gradation of three natures, specific to the study of Renaissance and Baroque gardens. The article examines two cases and shows how their creators use traditional garden or art processes to express a contemporary vision of nature and the environment, at the first and second degrees.

INDEX

Mots-clés : jardins d'installation, festivals de jardin, architecture de paysage, les trois natures, John Dixon Hunt

Keywords : installation gardens, garden festivals, landscape architecture, three natures, John Dixon Hunt

AUTEUR

NICOLE VALOIS

Nicola Valois est architecte paysagiste (AAPQ, CSLA), professeure agrégée, École d'architecture de paysage, université de Montréal.

nicole.valois[at]umontreal[dot]ca