



HAL
open science

L'art abstrait et le projet de paysage : une entrée sensationnelle pour la conception du projet

Zhixian Yu

► **To cite this version:**

Zhixian Yu. L'art abstrait et le projet de paysage : une entrée sensationnelle pour la conception du projet. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03257788

HAL Id: dumas-03257788

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03257788v1>

Submitted on 11 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux

YU Zhixian

L'art abstrait et le projet de paysage

Une entrée sensationnelle pour la conception du projet

Travail Personnel d'Étude et de Recherche (TPER) de la formation Paysagiste DEP

Année universitaire 2019/2020



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE
DE BORDEAUX
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

YU Zhixian

Date de soutenance orale : 14 janvier 2020

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE
DE BORDEAUX
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE
DE BORDEAUX
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

Introduction	p.7
I. Interaction entre le paysage et la peinture.....	p.10
A. La perspective – fondation dans la représentation de projet de paysage.....	p.10
B. Jardin d’Eau – laboratoire d’artiste.....	p.12
C. Le paysage dans les peintures abstraites.....	p.13
D. Les projets de paysage et l’art abstrait.....	p.17
II. L’art abstrait dans le projet de paysage.....	p.19
A. Le travail de paysagiste et le travail d’artiste de l’art abstrait.....	p.19
B. La pratique de l’art abstrait dans le projet de paysage	p.19
1. Parc de la Villette, Paris.....	p.20
2. <i>Muesumpark</i> , Rotterdam.....	p.23
3. Jardin de la résidence Odette Monteiro, Rio de Janeiro.....	p.27
III. L’expression abstrait – une entrée différente pour la conception du projet de paysage	p.30
A. Le site comme la toile.....	p.30
1. Le site – une toile déjà peinte.....	p.30
2. Le fond du plan – une représentation du site et son environnement.....	p.32
3. L’abstraction dans le plan	p.33
B. La sensation de paysage.....	p.34
C. Le retourne à la figure.....	p.37
1. La nouvelle figure – intermédia physique	p.37
2. Le langage de l’art	p.39

Conclusion.....p.40

Bibliographie.....p.42

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE
DE BORDEAUX
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

À travers l'histoire de l'art et du paysage en occident, le lien entre le paysage et la peinture est très fort depuis des siècles. Suivant les époques, le paysage illustre les différentes visions et sensibilités de **l'homme vis à vis de la nature**. **Comme un genre de peinture**, le paysage est devenu un genre autonome à l'époque moderne, mais aussi, juste après Cézanne, quand l'art se dirige vers l'abstraction, le paysage est presque absent dans l'art moderne. **Que serait le lien entre le paysage et la peinture à l'époque moderne, en particulier dans l'art abstrait ? Pour répondre à cette question, nous aborderons dans un premier temps l'histoire du paysage dans la peinture. Nous parlerons ensuite du paysage sur la voie de l'abstraction.**

D'abord, nous retracerons l'histoire du paysage dans les tableaux pour comprendre le contexte général de ce genre de peinture.

Avant la Renaissance, le paysage était représenté par les jardins de paradis dans les tableaux, ce qui explique un rapport entre la nature et les dieux. Depuis la Renaissance italienne, le paysage a commencé à **se libérer de l'arrière-plan** dans les peintures religieuses. En même temps, grâce à la théorie de la perspective, les jardins sont conçus différemment : la représentation en perspective dans la peinture et le dessin deviennent des outils importants dans le processus de création des jardins et des villes.

Au début du 17^{ème} siècle, les artistes hollandais peignaient les panoramas de grand paysage pour montrer la gloire de leur pays natal. Après les Grandes Découvertes, au 18^{ème} siècle, la vision sur le paysage se projetait sur les pays étrangers, dans les peintures, on y voyait la curiosité à la lointaine.

Au 18^{ème} siècle, les courants du Pittoresque et du Sublime nous montre les subjectivités, **les émotions fortes qui font l'atmosphère du paysage, celles qui éclairent le fond de l'âme humaine**. À la fin du 18^{ème} siècle, le Romantisme est diffusé par les artistes allemands et anglais, **c'est le moment où la peinture de paysage est devenue floue et difficile à distinguer. D'un côté, c'est l'invention de l'aquarelle qui a donné de nouvelles textures et effets sur les tableaux. D'un autre côté, c'est le changement de vision grâce à la révolution industrielle : l'invention du train nous permet de voir le monde avec une vitesse complètement différente d'avant : à grande vitesse le paysage devient flou. Les artistes ne cherchent plus un instant cristallisé du paysage, l'important est de créer une atmosphère et une « sensation » de paysage.** À la même époque, les éléments industriels étaient le sujet le plus représentés, même dans les tableaux de paysage. Avec le choc de la révolution industrielle, les enjeux religieux dans les tableaux de paysage ont eu de moins en moins de place. Autrement dit, la peinture de paysage devenait de plus en plus autonome.

Selon les historiens, **l'époque du romantisme est considérée comme l'un des moments embryonnaires de l'abstraction.**

En 1863, après le combat entre la peinture académique et moderniste, la peinture de paysage *Déjeuner sur l'herbe* de Edouard Manet a marqué le début de l'époque moderne. **L'art est devenu autonome et ne servait plus seulement à la religion.** « La peinture de paysage est une invention de l'époque moderne. » (Wolf, 2017, p. 7)

Au milieu de 19^{ème} siècle, en raison de l'apparition de la photographie et de sa force, les artistes peintres se détournent peu à peu de l'imitation de la nature. En même temps que **l'évolution de la théorie chromatique, l'impressionnisme est né** avec sa vibration de couleurs et les petites touches **de pinceaux ou couteaux.** **L'impression du paysage** devenait le centre du monde des impressionnistes.

Paul Cézanne fût la personne décisive qui marqua le tournant dans la peinture de paysage. « Il a pour ambition non pas de peindre les paysages et natures mortes de la réalité visible - donc de les *reproduire* -, mais de les *représenter*, c'est-à-dire de les transposer dans un équivalent pictural autonome. » (Elger, 2008, p. 10) Les peintures de la montagne Saint-Victoire en motif de petits cubes ne sont pas seulement un « style » impressionniste, mais plus particulièrement le manifeste d'un changement de regard. **Selon Cézanne, ce que l'on peint est une totalité composée par les instants de différentes vues sur le paysage.** Cette **pensée fascinait les cubistes comme Picasso et Braque.** **Après Cézanne, l'art** devient une création pure et autonome, il décroche la vision naturaliste et symbolique en direction de **l'abstraction.**

Juste avant l'abstraction, au début du 20^{ème} siècle, par la force de cubisme et fauvisme, le paysage se libère de sa forme et de sa couleur visuelle.

Les cubistes ont bouleversé la perspective traditionnelle. Ainsi avec le développement de **la science physique, les gens ont compris que la réalité d'un objet n'était pas qu'une vision.** Le paysage change suivant la position du spectateur. **Le paysage n'est pas un instant fixé par une vue.** Dans les paysages de Picasso et Braque, on voit les fragmentations de différents angles de vue sur la réalité qui se mélangent dans un même tableau - les tableaux du cubisme donnent souvent **l'impression d'être composés par différents miroirs.** Cette idée a été utilisée **dans la création du jardin de la Villa Noailles.** **Dans le cubisme tardif, l'objet dans le tableau est très difficile à distinguer.** **La peinture s'étant libérée de sa figure visuelle.**

À la même époque, **le fauvisme a libéré l'utilisation de la couleur dans les tableaux.** **Dans les paysages de André Derain, la couleur du paysage est exagérée jusqu'à l'irréel.** **Avec le fauvisme, la couleur n'est plus la couleur naturelle, mais c'est la couleur pure qui représente la sensation et l'émotion que l'on sent dans le paysage.**

Le cubisme et le fauvisme sont les deux écoles qui influencent qui influencent respectivement dans l'art abstrait la forme et la couleur, en leur rendant leur indépendance et leur caractère propre.

En 1910, Kandinsky a défini l'art abstrait avec son *Première aquarelle abstraite.* La peinture abstraite est composée par les formes et les couleurs qui ne sont plus attachées à un objet et à sa figure visuelle. Désormais, la problématique dans le **monde artistique n'est plus accrochée aux objets et forme concrètes,** dont le paysage faisait partie, pouvant être perçu **comme une accumulation d'objets.** « **L'ancien monde de paysage** est remplacé de plus en

plus souvent par un monde d'auto-questionnement immanent à l'art. » (Wolf, 2017, p. 26) Dans cette autonomie de l'art pur, l'art représente « une réalité objective sans objet » (Zimmermann, 2009) ou « une nécessité intérieure » (Kandinsky, 1910) selon qui a déclaré que la force de la peinture est son pouvoir **d'expression de l'émotion. Cette émotion doit être assez forte afin que les spectateurs puissent le sentir sans l'apparence concrète d'un objet. Et c'est cette émotion** qui est suffisamment puissante pour remplacer les objets présentés traditionnellement.

Après avoir retracé brièvement l'histoire de la peinture de paysage, nous nous demandons si l'abstraction est la fin du paysage dans la peinture à l'époque moderne. Malgré cette rupture radicale du paysage dans l'abstraction, nous pouvons toujours trouver les traces de paysage dans cet art pur. Nous verrons maintenant le paysage sur la voie de l'abstraction avec quelques exemples : *Chemin principal et chemins latéraux* de Paul Klee ; *Les fenêtres* de Delaunay ; le courant éphémère du paysagisme abstrait qui représente le paysage avec une manière lyrique et expressive ; même dans l'abstraction froide (l'abstraction géométrique), nous avons les œuvres rares comme le *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian qui représente le paysage nocturne de la ville New York, etc...

Quand le paysage se présente dans l'abstraction, les tableaux sont toujours de plus ou moins nostalgique ou naturaliste. C'est-à-dire, le paysage est toujours une source d'inspiration de l'art abstrait. En fait, le lien entre le paysage et la peinture n'a jamais cessé. Même dans l'époque moderne en voie d'abstraction, le paysage est toujours dans les tableaux, avec une nouvelle manière d'expression : avec une manière non concrète, qui n'est plus, ou très peu, attachée à l'apparence visuelle du paysage.

Enfin, le paysage se libère de sa figure physique dans l'abstraction, il se compose par la force des formes et couleurs elles-mêmes pour que chaque spectateur puisse imaginer son propre paysage soi-même. En libérant la figure physique d'objet, l'art abstrait affranchit en effet l'imagination. Et c'est cela qui fait que l'abstraction est un art pur et autonome. Jusqu'à aujourd'hui, l'abstraction continue à s'inspirer du paysage, ce n'est pas seulement le cas dans la peinture. Depuis 20^{ème} siècle, les formes de l'art devenaient beaucoup plus variées, (on peut aussi voir l'art abstrait dans les structures ou même l'art numérique), donc l'abstraction n'est plus limitée dans les tableaux. L'abstraction se retrouve dans des domaines plus proches du paysagisme, que ce soit dans des projets de paysage de jardins, d'espaces publics, etc. Cela nous conduit à s'interroger sur le lien entre le projet de paysage et l'art abstrait en 20^{ème} siècle.

Quel apport de l'art abstrait au projet de paysage ? Dans les parties suivantes, nous allons d'abord voir le lien entre le projet de paysage et l'art abstrait. Ensuite, nous étudierons les projets qui sont influencé par l'art abstrait chez les différents paysagistes ou concepteurs. À la fin, nous verrons comment l'art abstrait pourrait d'être un outil dans le processus de la conception de projet de paysage.

I. Interaction entre le paysage et la peinture

À travers l'histoire de la peinture de paysage, il apparaît que cette peinture résulte d'un lien entre le paysage et sa représentation picturale. La représentation de ce paysage est issue d'un regard particulier porté sur ce dernier, par le processus, médium de la peinture. Par ailleurs, la peinture de paysage est souvent mise en œuvre dans les projets de paysage, et ceci depuis longtemps. Le projet de paysage devenant une pratique ayant pour objectif de faire ressortir le lien entre le paysage et la peinture, dévoilant une affinité entre la peinture de paysage et le projet de paysage.

Au 20^{ème} siècle l'art abstrait devenait indispensable dans l'art moderne, le domaine de l'art ne se concentrant plus sur le monde de paysage, rendant rare la peinture de paysage. Cela nous amène à la question qui suit : au 20^{ème} siècle, est-ce que le projet de paysage possède toujours un rapport avec la peinture de paysage, plus précisément, un rapport avec la peinture de paysage abstraite ? Pour répondre à cette question, nous verrons en premier temps l'utilisation de la peinture de paysage dans le projet de paysage. En deuxième lieu, nous étudierons l'influence de jardins dans la peinture. Nous proposerons ensuite de s'intéresser sur les paysages représentés dans les tableaux abstraits. Enfin, nous traiterons pratiques de l'art abstrait dans les projets de paysage.

A. La perspective – fondation dans la représentation de projet de paysage

L'un des éléments les plus différents et remarquables entre l'art moderne du 20^{ème} siècle et l'art classique en Europe, c'est la perspective. La voie vers l'abstraction a commencé avec Paul Cézanne qui rendait compte de la limite de la théorie de la perspective pratiquée comme l'élément fondamental depuis la Renaissance italienne. La pluralité de perspectives chez les cubistes a changé profondément la représentation du paysage dans la peinture tout au long du 20^{ème} siècle. Est-ce que ce changement a aussi lieu dans l'utilisation de la peinture de paysage dans les projets de projets de paysage ? Dans un premier temps, nous reviendrons à la Renaissance italienne dans le but de comprendre l'impact de la perspective dans la peinture de paysage et les jardins. Ensuite, nous verrons le jardin cubiste de la Villa Noailles pour comprendre ce que le cubisme a changé dans la conception du jardin.

Il faut d'abord se rendre à l'évidence qu'il existe toujours une cohérence entre la science et l'art. « ... tant la physique que les beaux-arts se préoccupent de la perception et de la connaissance de la réalité même si leur



Figure 1 - La Villa Lante della Rovere (Bagnaia),
16^{ème} siècle
Motta Raphaël, Rafaellino de Reggio
Fresque
Italie, ©Villa Lante delle Rovere

instruments divergent. » (Elger, 2008, p.13). À la renaissance italienne, Leon Battista Alberti a théorisé la perspective avec une manière mathématique. Et elle est devenue immédiatement une des théories la plus importantes dans la peinture. Désormais, la perspective est considérée comme **l'élément fondamental dans l'art classique. En fait, la représentation en perspective signifie une attitude d'imitation de la nature. C'est une attitude qui n'a pas changé jusqu'à l'art moderne.**

Grâce à la perspective, nous avons une nouvelle sensibilité et perception sur le paysage, le pratique de la perspective avec une manière mathématique nous permet de créer des images suffisamment précises pour concevoir un jardin avec un visuel très proche de la réalité (Figure 1).

C'est depuis la Renaissance italienne et la loi absolue de la perspective que la pratique de la **peinture de paysage dans le jardin et la ville n'est plus seulement une intention d'aménagement**, mais va au-delà en proposant une représentation plus précise sur la réalité du projet. Ce dernier est devenu une façon indispensable dans la représentation de projet **de paysage même jusqu'à l'époque actuelle.**

Malgré l'avantage de la représentation en perspective, l'esthétique et l'idée du cubisme est tellement forte dans son époque que nous trouvons un exemple rare dans la création du jardin : le jardin de la Villa Noailles.



Figure 2 - le Jardin cubiste de la Villa Noailles
©<https://www.hyeres-tourisme.com>

Maintenant, nous allons nous intéresser à **comment l'idée de cubisme a influencé la construction du jardin de la Villa Noailles.** La villa fût commandée en 1923 par le couple **Noailles qui était fasciné par l'art moderne.** Le bâtiment est construit par Robert Mallet-Stevens avec un style moderne. La villa était considérée comme un paradis utopique et un lieu de rendez-vous d'artistes. **Pour la construction de la villa, le couple a appelé de grands artistes de l'époque comme Dali, Man Ray, Picasso, etc...**

En 1925, l'architecte-paysagiste Gabriel Guévrékian et le sculpteur Jacques Lipchitz ont construit le jardin cubiste à l'est de la villa. Le jardin est composé par la symétrie des parterres géométriques qui sont séparées par l'axe centrale. Les Noailles attendaient un style cubiste que cela soit fragmenté, tout en géométrie, triangulaire... Suite à ces idées cubistes, Gabriel Guévrékian a utilisé les triangles comme forme principale du jardin avec les couleurs primaires. Cependant, par rapport à sa forme spatiale, le jardin garde **l'esprit du jardin classique : utilisation de forme géométrique et espace symétrique avec un axe central qui donne la perspective sur une vue panoramique du paysage pour montrer une attitude de domination. Nous voyons l'absence de l'esprit principale du cubisme qui manifeste une façon de regarder sous des angles variés, voire des angles imaginés, donc une pluralité de perspective.**

Effectivement, le jardin de la Villa Noailles **n'est inspiré que par la forme et l'esthétique de la peinture cubiste dans le but d'une décoration visuelle, mais le fond du cubisme, le regard en angles varié, n'est pas ce que Gabriel Guévrékian a voulu exprimer. Le jardin est construit**

comme une peinture de paysage en style cubiste. Par cet exemple, nous pouvons dire que la **peinture de paysage est une source d'esthétique pour le concepteur de jardin**. Cela répondait exactement aux attentes du couple Noailles : un jardin inspiré par l'art moderne.

En conclusion, la perspective traditionnelle est bouleversée par les cubistes dans le monde artistique au 20^{ème} siècle, **l'utilisation de la peinture de paysage en perspective a toujours un avantage sur la représentation de projet de paysage**. C'est une évidence que la peinture de paysage qui suit la loi absolue de la perspective **produit les images les plus proches d'une réalité visuelle qu'un tableau de paysage cubiste ou abstrait**. Mais la peinture de paysage cubiste est réellement une source d'esthétique dans le jardin de la Villa Noailles, comme toutes les peintures de paysage qui inspire la création du jardin dans son époque

B. Jardin d'Eau – laboratoire d'artiste

Contrairement à l'idée précédente, montrant la peinture de paysage comme une source d'esthétique pour la création d'un jardin au début de l'époque moderne, la fin du 19^{ème} siècle voit le peintre impressionniste Claude Monet détourner la relation entre projet de paysage et peinture de paysage : la construction du jardin était la première étape pour la réalisation de ses tableaux. Monet a **construit le Jardin d'Eau à Giverny pour son grand projet de *Les Nymphéas***, et encore *Pont Japonais* et *Paysage d'eau*. Pour le peintre, il a fait toutes ces **recherches dans le Jardin d'Eau** pour la création des tableaux. Le cas de Monet est très particulier dans l'histoire de l'art. Quelle est la relation entre le Jardin d'Eau et *Les Nymphéas* ?

Le jardin est construit avant la réalisation des *Nymphéas*. Ce jardin au style anglais met la lumière, les couleurs et l'atmosphère comme **préoccupations pour l'aménagement**. Le contrôle extrêmement précis demandé par Monet est considéré comme une façon de travail **d'une nature morte, un genre artistique très représenté par les impressionnistes**. Le spécialiste de la nature morte Charles Sterling dit que : « Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer

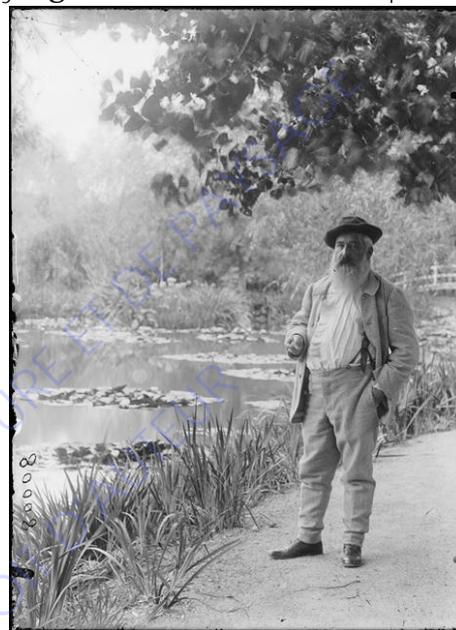


Figure 3 - Monet près au bassin aux Nymphéas 1905
Bulloz Jacques-Ernest
Photographie
Paris, ©agence photo RMN-Grand Palais

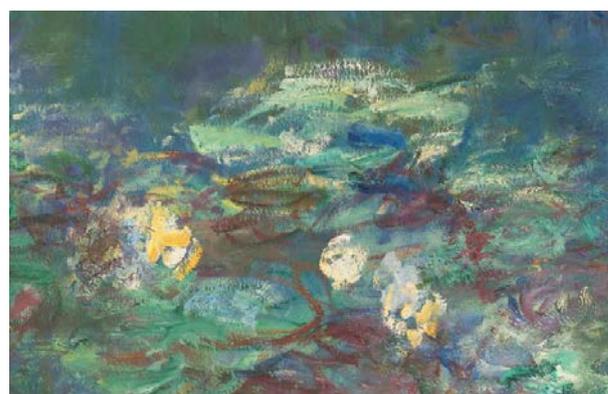


Figure 4 - Les Nymphéas : Reflets verts (détail)
1914-1918
Monet Claude (dit), Monet Claude-Oscar
Huile sur toile
Paris, ©musée de l'Orangerie

son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. » (Sterling, 1985) Différent de la nature morte traditionnelle « pour Monet, le jardin était une nature morte vivante qui le laissait libre de sonder les profondeurs de sa mémoire et de ses émotions, plutôt que d'enregistrer simplement son impression d'une scène. » (Sanford, 2001)

En **contrôlant l'organisation des éléments du jardin, Monet cherchait une beauté de la nature et du paysage et il les a représentés dans ses tableaux. Son jardin devenant alors un laboratoire d'inspiration, Monet s'en servait comme une matière première pour ses recherches picturales. L'exemple de Monet, utilisant le jardin comme ressource et inspiration nourrissant ses peintures nous met sur la piste d'un lien entre le jardin et la peinture.**

C. Le paysage dans les peintures abstraites

Pour voir le lien entre le **projet de paysage et l'art abstrait, nous devons comprendre comment le paysage est représenté dans l'art abstrait. Dans cette partie, nous verrons plusieurs tableaux afin de mieux comprendre les différentes idées de l'art abstrait et des paysages qu'il nous montre.**

Avant d'entrer dans les exemples, deux points sont importants de connaître :

Le premier est : « **L'art abstrait n'est pas une école, comme l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme ou le surréalisme, dont la durée fut en général assez courte, mais un phénomène de rupture dans l'histoire de l'art, qui a suscité tout une série de mouvements et de groupes, parfois antagonistes.** » (Ragon, 1992, p. 9) Dans les parties précédentes, nous avons beaucoup parlé des différents courants, comme le cubisme et l'impressionnisme. Dans l'histoire de l'art, ce sont les courants qui ont eu des influences fortes sur l'art abstrait. Sans ces courants artistiques, l'art abstrait n'aurait pas pu devenir le phénomène qui a conduit à l'art moderne au 20^{ème} siècle.

Le deuxième chose est la **définition de l'art abstrait. À la suite de la première idée, l'art abstrait possède des origines variées qui viennent de différentes cultures et périodes. C'est pourquoi il existe toujours une complexité de sa définition. Pour les différents théoriciens et auteurs, il y a au moins trois visions différentes, qui sont notées par le philosophe-esthéticien Henri Van Lier :**

- « art abstrait » ou « art non figuratif » indifféremment pour Seuphor et Brion ;
- « art abstrait » **pour l'attitude qui s'inspire de la nature, et pour celle qui ne s'en inspire pas :** « art non figuratif » pour Herbin, « non objectif » ou « concret » pour Van Doesburg ;
- **enfin pour d'autre :** « art abstrait » **pour l'art nommé par ailleurs « concret » et « art figuratif » pour l'art s'inspirant de la nature.**

Il a fait la conclusion qui suit : « **Il ne reste plus alors qu'à adopter une terminologie arbitraire en ayant soin d'en avertir. Pour désigner la peinture où la nature sert encore de point de départ, nous parlerons d'abstraction naturelle ; dans l'autre d'abstraction pure.** » (Van Lier, 1959, pp. 141-143) »

Pour en revenir au rapport avec la peinture de paysage, il ne fait pas de doute que la **définition de l'art abstrait dans notre cas est ce que Van Lier appelle « l'abstraction naturelle »**, comme le paysage représente toujours nos regards sur la nature. C'est-à-dire, **l'abstraction dont nous allons discuter ensuite sera toujours celle de l'art abstrait qui s'inspire de la nature.**

Donc l'abstraction pure ne sera pas dans nos discussions suivantes.

Après avoir posé une position parmi les multiples définitions de l'art abstrait, nous passons maintenant à la question suivante : **qu'est-ce qu'apporte l'art abstrait dans la peinture de paysage ?** Quels sont les courants principaux de l'art abstrait et leurs singularités ? Nous allons expliquer comment ces différents courants nous représentent le paysage à travers des exemples de tableaux.

En premier lieu, nous nous intéresserons aux singularités des différents courants de l'art abstrait. **Généralement, il y a deux courants dans l'art abstrait, ce sont l'abstraction chaude et l'abstraction froide. Certains disent le lyrisme (ou l'abstraction lyrique) pour le premier et la géométrie (ou l'abstraction géométrique) pour le deuxième.** Maintenant, nous allons voir leurs définitions :

- **l'abstraction chaude (ou lyrique) : elle poursuit l'expression personnelle et émotionnelle. Guidé par Vassily Kandinsky et Paul Klee. Il y a les écoles comme l'expressionnisme abstrait, paysage lyrique, etc...Kandinsky est le premier théoricien de l'art abstrait, il a manifesté l'art abstrait avec le tableau « La première aquarelle abstraite ». « L'émotion du peintre doit être si forte qu'elle peut se communiquer directement au spectateur sans avoir besoin de l'intermédiaire de l'objet. » (Kandinsky, 1910).** Cette phrase conclure le principe de l'abstraction chaude : l'expression d'émotion.

- **l'abstraction froide (ou géométrique) : les pionniers de l'abstraction froide comme Piet Mondrian et Kasimir Malévitch s'opposèrent l'abstraction chaude, et proposèrent une opération objective sans émotion personnelle. La création artistique pour eux, est une création pure (ce n'est pas comme l'abstraction pure que nous avez vu précédemment) par la force de la forme et la couleur elles-mêmes. Suprématisme, néo-plasticisme, constructivisme en sont les écoles principales. L'abstraction froide est souvent stylistique. Elle poursuit un ordre pur d'esthétique. « Avec le suprématisme, la peinture abandonne pour la première fois sa fonction d'instrument de représentation de la réalité pour devenir un élément autonome de cette dernière. » (Elger, 2008, p. 38) L'abstraction froide est contre l'apparence naturelle et le souvenir naturaliste, ne donnant pas à voir des formes ou des compositions assimilables à des éléments de la nature. Cependant, l'abstraction froide ne s'oppose pas à la nature, y puisant au contraire inspiration et idée.**

Nous pouvons dire en synthèse que l'abstraction chaude poursuit une expression d'émotion et que l'abstraction froide poursuit, quant à elle, une beauté pure et stylistique.

Peu importe l'abstraction, qu'elle soit chaude ou froide, elle s'inspire du monde existant. En général, « **l'abstraction représente quelque chose que la figuration ne peut représenter.** » (Régimbeau, 2007) Il est intéressant de relever cette « chose que la figuration ne peut représenter » (Régimbeau, 2007) et nous allons donc en parler maintenant avec les peintures de paysage abstrait.



Figure 6 -- *Impression V (Parc)*
1911
Vassily Kandinsky
Huile sur toile,
106 x 157,5 cm
Paris, ©Centre Pompidou

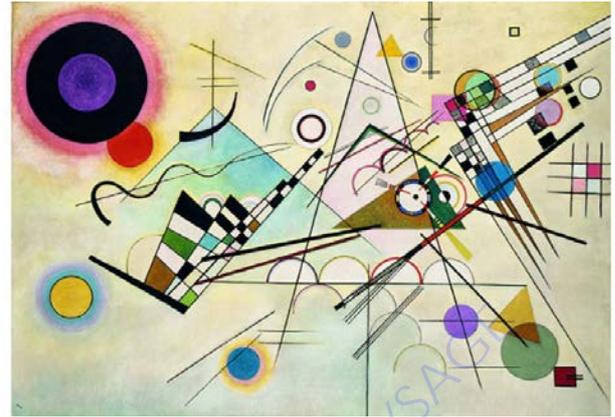


Figure 5 - *Composition VIII*
1923
Vassily Kandinsky
Huile sur toile,
140 x 201 cm
New York, ©Solomon R. Guggenheim Museum

Tout d'abord, ce sont deux peintures de Kandinsky : *Impression V (Parc)* (Figure 5) et *Composition VIII* (Figure 6). Parmi les œuvres de Kandinsky, il y a trois séries principales qui nous montre ses différents processus artistiques. La série *Improvisation* est une approche d'improvisation de la peinture par l'émotion, les relations avec la réalité sont encore visibles. Dans la série *Impression*, même s'il on voit parfois les souvenirs naturalistes, les figures sont très difficiles à distinguer mais nous sommes encore guidés, parfois par le titre, vers les traces de paysage, de cheval, de ville, etc. Enfin, c'est la série de *Composition* qui a marqué la voie de l'abstraction absolue et la libération complète de la figure naturelle.

Dans *Impression V (Parc)*, le titre est une indication importante pour la lecture de la peinture. L'utilisation des couleurs froides, le bleu ou le vert, et celle de couleurs chaudes comme le rouge, en forme de triangle créer de la profondeur d'espace dans la toile. Les traits en forme de « Z » donne une dynamique et l'orientation de mouvement. Ici, les formes ont une libération complète de la réalité. Le triangle rouge nous donne une impression de montagne, les formes de « Z » nous montrent les mouvements des chevaux. En associant avec le titre « Park », le peintre nous amène à la joie et la dynamique dans un paysage de Park. Dans la peinture, nous ne voyons pas la figure d'un parc, mais la sensation que nous ressentons, notamment par l'orientation du titre nous amène à imaginer un paysage de parc.

Il est intéressant de voir *Impression V (Parc)* et *Composition VIII* à côté la première a été approfondie et transférée dans la dernière : *Impression V (Parc)* de 1911 est transposée dans des formes géométriques strictes qui dominant l'espace du tableau. Seules, les auras colorées autour des cercles, motifs favoris de l'artiste, gardent leur liberté. Le fond mat, légèrement modulé, accentue l'effet de froideur. » (Centre Pompidou, 2009) Par ces deux exemples, nous voyons l'évolution de la pensée de l'abstraction chez Kandinsky. Bien que Kandinsky soit le pionnier de l'abstraction chaude, nous voyons l'influence de l'abstraction géométrique dans ces œuvres tardives. Dans *Composition VIII*, nous voyons comment le paysage de treize ans plus tôt dans *Impression V (Parc)* s'est transformé en pures formes et couleurs. Plus précisément, comment la sensation du paysage de parc transforme dans une composition des formes géométriques colorées.

Malgré l'influence de l'abstraction géométrique, dont l'abstraction froide, les œuvres

tardives de Kandinsky manifestent **toujours l'intention de départ de l'artiste** : « **C'est aussi au contact à la nature, qu'il décide de se mettre à l'abstraction** [...] il regarde autour de lui, **c'est le résultat** oüen fait sur sa toile, il se dit que la seule chose qu'il peut vraiment communiquer, **c'est la sensation qu'il a eue**, ce sont les couleurs, les formes. » (Centre Pompidou, 2009)¹ .

Ensuite, nous regardons le collègue de Kandinsky au Bauhaus, un autre promoteur de **l'abstraction** chaude : Paul Klee. « Les travaux de Klee ne sont jamais de pures abstractions, **et leur titre s'empresse toujours de les ramener à un ordre figuratif ou objectal.** » (Elger, 2008, p. 52) **Les œuvres de Paul Klee sont toujours influencées par le symbolisme.** Le tableau *Chemin principal et chemins latéraux* (Figure 7) est le chef-œuvre de Klee qui est une « composition faussement abstraite » (Elger, 2008, p. 52). **L'œuvre nous représente un paysage égyptien** : un paysage des champs cultivés rayonné par une luminosité qui composée par les petits rectangles colorés, avec un grand axe central qui nous guide vers le haut du tableau. **Les nuances de bleu symbolisent la rivière, ou les vague, ou même le ciel.** L'apparence du paysage est évidente dans le tableau. Mais les formes simples nous donnent une impression abstraite à première vue. En outre, la composition du tableau ressemble réellement à une vue aérienne de la campagne égyptienne. Nous pouvons **presque dire que c'est un plan d'une campagne égyptienne.** Au travers de *Chemin principal et chemins latéraux*, **nous voyons l'ordre des champs et les chemins dans la campagne égyptienne avec une vue aérienne.** Le paysage dans ce cas-là est transformé en petits cubes colorés avec un symbole naturaliste.

Contrairement à l'abstraction de Paul Klee, les **artistes de l'abstraction froide**, notamment Piet Mondrian se sont opposés à ce paysage symbolique. Nous verrons le dernier exemple : *Broadway Boogie Woogie* (Figure 8) qui est réalisé par Mondrian en 1942.

Dans cette peinture, la composition des formes est faite simplement de carrés et de rectangles. Les couleurs primaires et

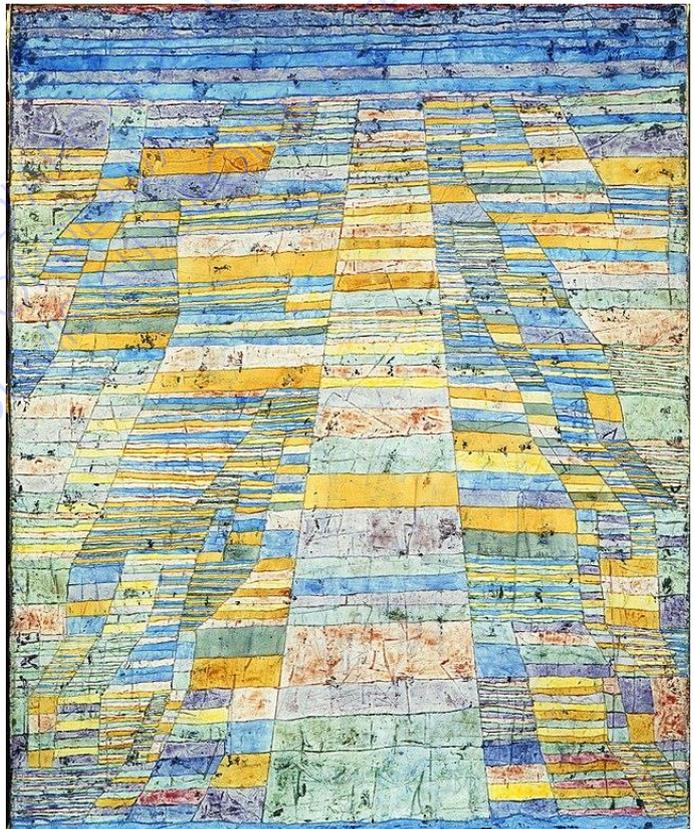


Figure 7 - *Chemin principal et chemins latéraux*
1929
Paul Klee
Huile sur toile sur châssis à coins,
83,7 x 67,5 cm
Cologne, ©Museum Ludwig1

¹ Extrait de la vidéo pédagogique de Parcours D'exposition Au Centre Pompidou : Kandinsky et L'art abstrait, Ouanounou Colette (Réalisateur), 2009, sur <https://www.centrepompidou.fr/>

le blanc occupent la toile. En comparant avec celles de Kandinsky ou Klee, celle de Mondrian est très nette et simple. Cependant, cet ordre des formes géométriques et des couleurs primaires n'exprime pas une scène simple – c'est une scène de la nuit de New York : « le titre du tableau, *Broadway Boogie Woogie*, cite un axe majeur de la ville, Broadway, connu pour ses cinémas, cabarets et comédies musicales [...] La vue urbaine à l'origine du tableau est empreinte du rythme de cette musique (du jazz) et des mouvements des danseurs. » (Elger, 2008, p. 56) Dans la toile, une pureté d'ordre crée une beauté aboutement sans figure naturelle. « Mondrian développe ses compositions abstraites en s'appuyant sur des modèles naturels. » (Elger, 2008, p. 54) Mais ce sont les formes et les couleurs elle-mêmes qui représentent le paysage de la ville de New York.

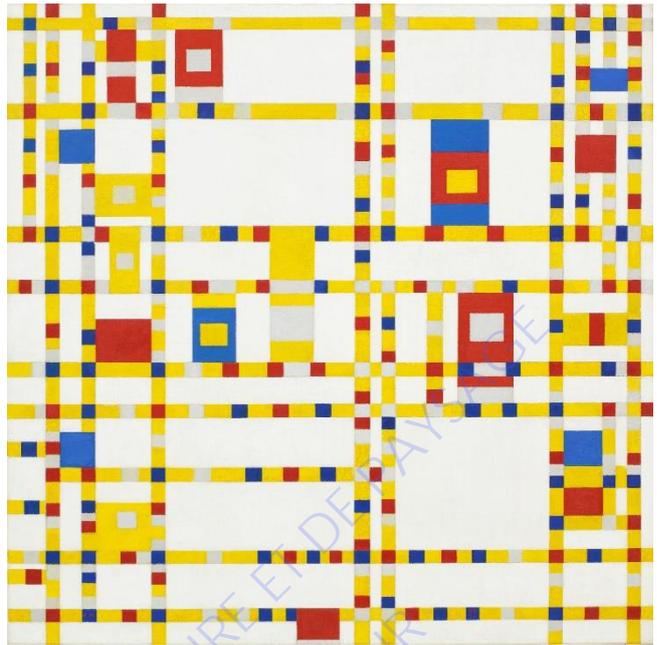


Figure 8 - *Broadways Boogie Woogie*
1942/43
Piet Mondrian
Huile sur toile,
127 x 127 cm
New York, ©The Museum of Modern Art

Finalement, avec tous les exemples précédents, nous comprenons maintenant que peu importe que l'abstraction soit chaude ou froide, le monde existant est toujours le point de départ de la création. Pour Kandinsky, la peinture qui est libérée de la figure et des couleurs réalistes, crée la sensation qui guide les spectateurs eux-mêmes à imaginer l'histoire dans la toile. Pour Mondrian : « L'émotion de la beauté est toujours obscurcie par l'apparence de l'objet. Dès alors, l'objet doit être éliminé de la peinture. »

Cependant le paysage perd ses figures dans la peinture abstraite, la sensation et l'émotion que le paysage nous fait sentir n'a pas disparu. Dans l'abstraction, les artistes subliment ces sensations en formes et couleurs. Et ce sont exactement ces formes et couleurs qui guide les spectateurs à arriver à un paysage imaginaire, donc un paysage intime et unique en accompagnant les sensations de paysage que l'artiste voudraient nous transporter. Ces sensations sont exactement la « chose que la figuration ne peut pas représenter » (Régimbeau, 2007). En fait, il existe une interaction entre le paysage et la peinture abstraite : paysage observé et vécu par les artistes leur inspirent un sentiment, une sensation, que ces derniers ressentent et représentent. Cette sensation est la clef pour guider et libérer les spectateurs vers un paysage imaginaire et intime.

D. Les projets de paysage et l'art abstrait

Après avoir vu tous ces arguments, en revenant au lien entre le projet de paysage et la peinture de paysage, la question se précise. Comment cette interaction entre le paysage et

l'art abstrait peut nourrir le travail d'un projet de paysage ?

Nous avons vu que l'importance de l'interaction entre le paysages et l'art abstrait est la sensation. Donc, comme un paysagiste, nous pouvons concevoir le projet comme vecteur de sensation de paysage pour son public, **comme un artiste d'abstraction** qui transfère la sensation de paysage dans sa toile en forme et couleur. Dans notre cas, **l'hypothèse est plus précise** : un paysagiste de 20^{ème} siècle peut se référer aux artistes de son époque (donc artistes **de l'art abstrait**) **afin d'apporter** une sensation de paysage à son public.

Le point suivant est de comprendre comment le projet de paysage est influencé par l'art abstrait. Pour cela nous présenterons rapidement les croisements entre **l'art abstrait et les projets de paysage du 20^{ème} siècle**, ainsi que leurs singularités. Et nous allons les étudier objectivement et plus précisément dans le chapitre suivant.

- Parc de la Villette, Paris : le premier projet de paysage qui pratique la théorie de **l'abstraction dans l'aménagement d'espace. C'est *Points et ligne sur plan*** de Kandinsky qui a inspiré **l'architecte** Bernard Tschumi pour le concours du parc la Villette en 1983.

- *Museumpark*, Rotterdam : le projet est conçu par OMA et paysagiste Yves Brunier en 1989. Les images que Brunier a dessinées possèdent souvent les fragmentations de la réalité mais une tension expressive nous montre un esthétisme particulier.

- Jardin de la résidence Odette Monteiro, Rio de Janeiro : paysagiste brésilien Roberto Burle Marx **s'est avoué qu'il est beaucoup influence par l'esthétique** de son époque (le cubiste et l'abstraction). **La notion de composition dans l'art est traduite dans ses projet de paysage.** La résidence Odette Monteiro est réalisée en 1948, **c'est l'un de projet le plus représentatif** de Roberto Burle Marx. Dans ce projet, nous verrons comment il utilise les matériaux de paysage pour la composition paysagère.

II. **L'art abstrait** dans le projet de paysage

Si un paysagiste peut travailler comme un artiste de **l'art abstrait**, cela veut dire qu'il existe des points communs ou des similarités dans leurs manières de travailler. Alors quels sont ces points communs ou similarités dans la manière de travailler de ces deux métiers ? En premier lieu, nous allons parler de ces deux métiers. Nous étudierons ensuite au fil du corpus des projets de paysage de différents concepteurs (paysagistes ou architectes) afin de comprendre comment un paysagiste (ou un architecte) se réfère à la manière de travailler des artistes de **l'art abstrait**.

A. **Le travail de paysagiste et le travail d'artiste de l'art abstrait**

Tout d'abord un artiste ou un paysagiste travaille sur la sensibilité, que ce soit de façon esthétique ou symbolique. Ce **qui est différent, c'est que dans un projet de paysage**, le travail de la sensibilité est aussi important que le travail de matérialité. **C'est-à-dire qu'un paysagiste doit avoir une sensibilité sur le paysage qui ressemble à celle d'un artiste, mais à la place d'exprimer cette sensibilité sur la toile avec les formes et couleurs (mais pas la figure visuelle du paysage) qui sont le langage de l'art, un paysagiste l'exprime sur le site du projet avec la végétation, les minéraux, les reliefs, les édifices, les équipements, etc... Tous ces derniers éléments sont le langage du paysagiste, ce sont les éléments qui construisent la matérialité du projet. Le travail de paysagiste n'est pas de fonction ou de style, mais c'est une combinaison de la matérialité et de l'immatérialité**

Pour un paysagiste ou un artiste, le point de départ est toujours la lecture du paysage. **C'est la première étape** pour les créations suivantes, que ce soit le projet de paysage ou la peinture. « La capacité à lire le site en profondeur caractérise aujourd'hui la pratique du paysagiste ; moteur **même de la conception**, l'identité du site a vertu à déterminer le programme. » (Blanchon, 1999) **Différemment de l'artiste qui lit le paysage avec une sensibilité esthétique ou sensorielle, un paysagiste doit posséder une capacité plus complète. Une lecture de paysage avec une sensibilité qui ressemble à celle d'un artiste à laquelle s'ajoute une vision rigoureuse et scientifique sur le site. Donc, le paysagiste doit avoir une capacité multidisciplinaire, notamment des connaissances en botanique, géographie... Le travail de paysagiste peut alors être vu comme un travail entre l'art et la science, c'est un équilibre de l'art et la science.**

B. **La pratique de l'art abstrait dans le projet de paysage**

Après avoir vu les similarités et les singularités des deux métiers, nous allons maintenant nous intéresser à des projets de paysage de différents concepteurs. **En fait, la pratique de l'art abstrait dans le projet de paysage est souvent dans la phase conceptuelle, par exemple le plan de conception, l'image d'intention... C'est pourquoi nous nous concentrerons sur la phase de conception dans le processus de projet de paysage afin de comprendre comment le concepteur utilise le langage de l'art abstrait. Ensuite, nous allons étudier les éléments suivants :**

- contexte du projet

- concept du projet
- dossier graphiques

Nous étudierons les projets séparément. La première étape commencera par la présentation du contexte de projet. Cette étape nous présentera le paysage avant le projet **dans le but d'essayer de comprendre la lecture** sur le site ainsi que la sensation de paysage capté par chaque concepteur. La deuxième étape expliquera le concept du projet afin de **comprendre l'intention du concepteur. Enfin, nous allons décrire finement** chaque dossier graphique avec une vision iconographique **afin de nous concentrer sur l'expression du langage de l'art abstrait. En comparant les dossiers, nous allons voir l'évolution des processus** de conception afin de comprendre comment le concepteur **transfère le langage de l'art abstrait au langage de paysage**

En outre, nous ne discuterons pas beaucoup de la réalisation, **l'actualité ou le futur du projet**, puisque dans le cas de notre recherche, nous ne nous interrogeons que sur les différents langages et la conception.

1. Le parc de la Villette, Bernard Tschumi

La théorie de l'art abstrait de Kandinsky est une innovation dans l'histoire de l'art, et le projet innovant qui lui rend hommage dans le domaine de l'aménagement, c'est le parc de la Villette à Paris.

a) Contexte du projet

Le site du parc de la Villette se situe au nord-est de Paris, au 19^{ème} arrondissement, accueillant une grande mixité sociale. Le terrain est séparé en deux parties par le canal de l'Ourcq. **Le parc se trouve sur les anciens abattoirs de la Villette qui ont été fermés en 1974.** Pendant une dizaine d'années, le terrain était considéré comme une grande friche industrielle. **En 1982, le gouvernement français a organisé un concours pour l'invention du parc du 21^{ème} siècle.** Le but est de chercher un nouveau modèle culturel de parc urbain. Les jurys ont **annoncé que l'architecte Bernard Tschumi était le lauréat du concours.** Tschumi est devenu **maître d'œuvre général du parc. En fait, le programme du parc ne cherchait pas seulement un parc, mais encore un futur pour le 21^{ème} siècle de Paris, dans la culture, la société l'urbanisation...** Le programme du parc de la Villette demandait trois éléments : un musée des sciences et des techniques, un auditorium de la musique et à la danse, et un parc urbain ouvert sur le quartier. **Cela nous montre qu'une forte demande culturelle.**

b) Concept du projet

Le concept du projet est innovant **dans le domaine du paysage et de l'architecture. Deux points importants** (qui sont aussi dans les autres projets de Tschumi) que Tschumi distingue :

« disjonction » et « déconstruction » (Tschumi, 2018)² (l'explosion, la fragmentation, la déconstruction) pour la recomposition. Pour cela, Tschumi a développé un concept de « points, lignes, surfaces » (Tschumi, 1988, p.7) **qui est inspiré par l'ouvrage *Point et ligne sur plan* de Kandinsky (1926)**. Dans le projet du parc, les points font un système de la grille aux points où nous trouvons les architectures rouges que Tschumi les appelle « les folies » (Tschumi, 1988, p.7). Le système des lignes inclure un promenade cinématique, **l'axe qui** lie le nord et ouest du par cet tous les circulations dans le parc. Les espaces en plein air composent le système des surfaces. Le projet est une superposition des trois systèmes.

Dans le concept, les folies (et son système de la grille de point) sont les plus importants. **Selon l'architecte, d'un côté, elles sont les éléments neutres qui n'ont pas leur propre sens, elles n'ont de sens que lorsqu'elles sont placées dans un lieu. Autrement dit, les points ne possèdent pas de sens s'ils sont présentés sans environnement. Ce sont les interactions avec les usagers et leur appropriation qui confère aux folies leur légitimité. Sinon, il ne reste qu'un système géométrique. D'un autre côté, les folies sont un symbole du parc.** Dans le livre *Red is not a colors* (Tschumi, 2005), Tschumi a déclaré que **la couleur rouge des folies n'est pas une couleur, mais c'est une manière de renforcer le concept.**

Ensuite, la promenade cinématique est une autre clef dans le projet. La promenade lie **plusieurs jardins et les lieux d'activités dans le parc. L'idée de la promenade est venue avec le « frames and sequences »** (Tschumi, 1988, p.12) dans le cinéma. Chaque séquence du parc possède un jardin (frame), **qui n'ont pas de continuité entre eux, chaque jardin est autonome** et à la fois un renforcement ou un changement pour les parties (sequences) précédentes ou suivantes. **L'ensemble de la promenade cinématique construit un parcours cinématique et sensorielle, comme l'ensemble du frames et séquences composent un film.** « At la Villette, the cut between two garden sequences is executed by means of a line of trees. In the other word, the lines of trees defining the triangle and circle are to be read first as cuts between sequences.»³ (Tschumi, 1988, p.12) **C'est-à-dire** que les arbres alignés qui font les formes du site sont en premier lieu les éléments qui séparent les différentes parties de la promenade. La promenade cinématique est un système linéaire qui organise et relie les activités et les édifices. **En même temps, c'est un parcours sensoriel** qui donne une expérience visuelle et sonore variée. Pour les jardins sur la promenade, **le programme a fait un appel d'offre** pour sélectionner différents concepteurs pour les créations autonomes du jardin.

Et puis, le système de surfaces est formé par les divers espaces ouverts, ainsi que leurs matériaux de sol qui donnent différentes couleurs et textures aux surfaces.

Enfin, le parc de la Villette est une superposition des systèmes de points, lignes, surfaces. Chacun système possède sa propre logique, mais est en même temps lié avec les autres systèmes. Surtout le système de la **grille aux points, l'identité de chaque folie est** définie par son environnement et ses activités. La composition avec points, lignes, surfaces permet **d'avoir les utilisations spatiales** plus flexibles et variés dans le parc.

² Vidéo de la Conférence Bernard Tschumi & Jack Lang - 35 ans de La Villette, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=gzUlxbpxyRk&t=5497s>

³ « Dans la Villette, le coup entre deux séquences de jardin est exécuté par le moyen des arbres aligné. Autrement dit, les arbres alignés qui définit le triangle et cercle sont d'abord vus comme les coupes entre les séquences. » [Notre traduction]

c) Dossiers graphiques

Dans le projet du parc de la Villette, nous trouvons beaucoup de dossiers graphiques explicatives des systèmes de points, lignes et surfaces. Nous allons d'abord regarder la vue axonométrique explosée en trois strates qui nous montrent les trois systèmes (Figure 9).

En premier temps, nous regardons le système des points : les 26 points sont tous pareils, simplement des petits cubes rouges avec la grille. Aucun point ne possède une forme plus précise. Ils sont distribués tous à la même distance. Il n'existe pas de caractère particulier entre les différents points. Sauf le quatrième et sixième ligne, les points sont entourés par un carré

En deuxième temps, nous verrons le système des lignes. Ici, une ligne à la forme organique, les lignes droites et les arcs composent les strates, les lignes droites font les angles, les arcs font un cercle incomplet. Les lignes droites et les arcs ont une hauteur et une

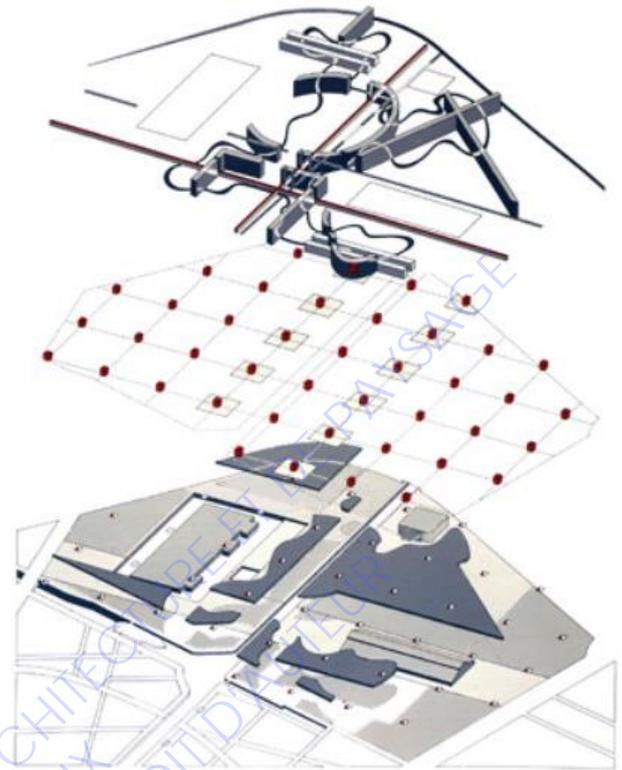


Figure 9 - vue axonométrique explosée en trois strates
©BNA

épaisseur. Mais la ligne en formes organique n'a qu'une épaisseur faible. Quand les lignes se croisent, elles changent de couleur, passant de gris/noire à blanc. Deux lignes droites rouges sans hauteur se croissent en angle droit au fond du plan. Un arc définit la limite l'est du site.

En troisième temps, le système des surfaces est coloré par différents niveaux du gris avec une faible épaisseur. Nous voyons également des petits points correspondant aux positions des folies de la strate supérieure.

Maintenant, nous verrons le plan promenade cinématique superposé des systèmes de points et de lignes (Figure 10)

Figure 10 - promenade cinématique
©BNA

Dans ce plan de la promenade cinématique, comparé avec l'image précédente, les points restent dans la même logique, avec la même forme et la même couleur. Contrairement à l'image précédente, ici, toutes les lignes de formes géométriques sont dessinées avec une manière très sobre. Nous voyons qu'il n'y a que la ligne en forme organique

qui est renforcée par les traits foncés. De plus, autour de la ligne, il y a maintenant les petites surfaces en différentes couleurs. Ces petites surfaces créent une épaisseur importante et un **mouvement sur l'image**. **Les nuances de couleurs entre les formes donnent un rythme de la ligne**. Nous remarquons aussi certaines coupures sur la ligne, représentées par des parties non-colorées. **L'ensemble** de la ligne en forme organique donne une dynamique nuancée en mouvement sur image.

La dernière image que nous allons voir sur le parc de la Villette est un dessin de la *vue panoramique du parc de la Villette* (Figure 11).

Dans cette image, tous les éléments des trois systèmes deviennent plus concrets. Même **s'il y a certains détails** que nous ne voyons toujours pas, nous comprenons bien que les points prennent des formes différentes, et deviennent les folies. Les lignes géométriques traduisent

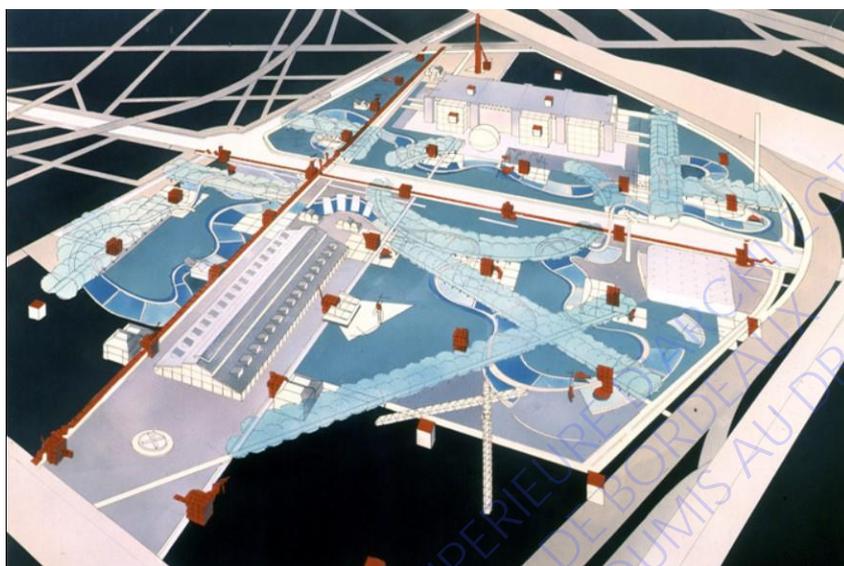


Figure 11 - vue panoramique du parc de la Villette
©BNA

des alignements d'arbres ; Les espaces ouverts sont en différentes couleurs pour identifier leurs matériaux au sol. Nous voyons aussi la forme des bâtiments. Mais la promenade cinématique reste en formes et couleurs. Nous remarquons que **l'environnement autour du site** est représenté en couleurs noires, sauf les voies de circulations.

Après avoir vu ces trois images, nous voyons bien la cohérence entre les trois systèmes. En fait, dans **l'évolution du concept**. Nous

avons vu que dans en première temps, Tschumi n'a pas réfléchi la forme concrète des objets sur le site. Dans les deux premières images (Figure 9) et (Figure 10), **l'architecte ne s'interrogeait pas sur la figure concrète des folies et de la promenade, il les simplifiait seulement en formes et couleurs**. Il ne s'agit pas pour autant d'un travail de simplification, **l'architecte s'étant concentré sur le sens de ces formes et couleurs, ce qu'elles suggèrent, afin d'en extraire un concept**. C'est intéressant de voir ces essences des formes et couleurs dans le cas du parc de la Villette en comparant avec la théorie de Kandinsky. Nous allons en parler dans le chapitre suivant.

2. *Museumpark*, Yves Brunier

Après avoir vu les plans géométriques du parc de la Villette, nous nous intéressons sur les plans et images de *Museumpark*, qui est dessiné avec une manière très expressive et lyrique.

a) Contexte du projet

Museumpark se situe au centre de Rotterdam. Le site est en face de l'Institut d'Architecture au nord, et côtoie le musée *Boymans* à l'est, connecté avec le musée *Kunsthall* au sud qui est construit par OMA. Devant le musée *Kunsthall*, un ancien parc abandonné est devenu le cœur du projet de *Museumpark*. En 1989, le jeune paysagiste français Yves Brunier a dessiné le projet de nouveau parc. Le projet inclut le parvis du musée *Kunsthall*, l'ancien parc ainsi qu'un podium et un verger au nord de l'ancien parc. Une autoroute de 6m plus haut que le musée *Kunsthall* marque la limite sud du site. Dans le parc abandonné les vieux arbres, un canal « twistant » (Brunier, 1989) un théâtre en plein air et une petite île avec sa surface d'eau sont appréciés par le paysagiste.

Le projet devrait répondre les demandes conflictuelles : « la sérénité et la sensation, le mouvement et la tranquillité lieu de, zone autonome et la connexion. » (OMA, [notre traduction])

Dans le texte de projet écrit par Yves Brunier, il a décrit le site avec un regard délicat : « Le site n'est pas vierge [...] lieu est à la fois direct, allongé, charmant, mi-abandonné ou partiellement affecté fragile et support d'un projet de parc [...] les superpositions du site, d'usage, d'ambiances, de nécessités et d'ambiances donnent l'envie d'utiliser ces potentialités existantes et de simplement les recomposer, les caractériser, leur injecter une nouvelle image, plus sensationnelle. » (Brunier, 1989)

a) Concept du projet

Yves Brunier proposait de créer un parc avec les sensations variés : « L'idée de sensations différentes, même extrêmes, mixée à une traversée du parc s'est concrétisée en une séquence, un défilement d'espaces complémentaires. » (Brunier, 1989)

Le parc est composé en quatre zones : le verger des pommiers, le podium, l'ancien parc renouvelé et le parvis de *Kunsthall*. Le verger est couvert par les gravis blanc, rythmé par les troncs blanchis des pommiers. Un mur-miroir en inox (qui reflète la scène des pommiers) comme arrière-plan renforce « cet espace surexposé et brumeux » (Brunier, 1989). En passant le mur-miroir, nous arrivons au podium surélevé qui est couvert par l'asphalte noire et les « confettis de végétation » (Brunier, 1989). L'idée est de créer un contraste brutal pour altérer la sensation. Puis, c'est le cœur du *Museumpark* où il y avait l'ancien parc, les éléments principaux sont conservés dans le projet : « Ces états végétaux, cette atmosphère romantique, nous voulions les renouveler, réinjecter des couleurs, réinscrire des éléments poétiques. » Les vieux arbres, la pièce d'eau et l'île sont conservés, le théâtre est recouvert par les gazons, le canal est remplacé par un chemin en cailloux blancs avec les petits rochers de verre verte. Tous les surfaces qui restent sont plantées de fleurs et arbustes pour créer les différents couleurs saisonniers. Sur le parcours principal qui lie le sud et le nord, un pont sépare le parc en deux côtés. En longeant le pont vers le sud, c'est le parvis du musée *Kunsthall*, qui est couvert par les gazons et pavés.



Figure 12 - plan de conception de Museumpark
©OMA

étranges et ridicules. **Certains en doute si c'est** vraiment de **l'art abstrait**. Le paysagiste joue avec ces nouvelles techniques qui ne sont pas **très utilisé dans l'art** abstrait dans son époque pour nous montrer un autre esthétisme particulier. En plus, le style graphique de Brunier devient de plus en plus populaire dans l'expression de projet de paysage aujourd'hui.

En premier temps, nous regardons le *plan de conception* ((Figure 12) qui est dessiné sur un plan, **sur lequel nous distinguons bien l'environnement** autour du site. La route à gauche (**nord**) et les routes à droite (**sud**) sont marquées franchement en couleur noire. L'eau autour du site est dessinée en bleu. Nous remarquons que l'Institut d'Architecture (qui n'est pas inclus dans le site de projet) est coloré par le paysagiste.

Au sein du site, nous commencerons par la zone blanche (verger des pommiers) qui est rempli légèrement avec les petits traits courts en jaune de Naples. Un petit rectangle au bord d'un trait long (mur-miroir) et fin en papier d'aluminium sont collés à côté droite. Une surface noire (podium) presque en rectangle la suit. Sur la surface noire, nous voyons un matériel granulé en gris foncé en bas ; un coup de peinture jaune claire fait un effet cotonneux et fin au milieu ; un papier vert froissé en haut. À côté du papier vert, un trait marron (axe principale) traverse la surface verte (pelouse du jardin du musée *Boymans*) et arrive dans **une zone dominée par un ton rose (l'ancien parc)**. Le trait continue avec un motif de grill blanc très fin jusqu'au bord du rectangle rose. Ce fond rose est coloré avec les petits points rose, rouge, bleu, et jaune, comme les touches de peinture en point chez des impressionnistes font une nuance de couleur délicate. Les couleurs primaires sont concentrées au milieu vers le haut. En bas du trait droit, un papier rouge froissé (île) se colle sur le centre d'un cercle bleu (**pièce d'eau**). Pas loin, un rond vert avec une petite ligne verte courte cotoie un éventail rouge (théâtre) qui entre à peine dans la surface bleu (l'eau autour du site). Un trait blanc

⁴ *Arte povera* : un mouvement artistique italien dans les années 1960s. L'artiste de *l'Arte povera* utilise les matériaux pauvres, comme des matériaux de rebuts ou des éléments naturels.



Figure 13 - structures paysagères avec les différentes essences utilisées
©OMA

onduleux commence par là. Ce trait avec le motif de nid d'abeille prolonge jusqu'à la zone en forme irrégulière qui est mixée en noir et blanc à droite. Elle est juste entre les deux carrés ocres jaunes. Le grand carré est traversé par deux grands traits. L'un marron touche presque le trait droit d'axe principale, c'est évidemment une espèce de continuité, l'autre côté est jusqu'à la surface allongée noire à toute à droite de l'image ; Un autre trait noir est presque perpendiculaire avec premier, il dépasse les deux coté du carré en vertical. À l'arrière des carrés, un plan vert support tous ces dernières formés.

Dans cette image, nous voyons aucun forme réaliste ou concrète sauf le plan au fond. Les motifs variés et couleurs vives distinguent les textures et tonalités de chaque zonage.

Le plan *structures paysagères avec les différentes essences utilisées* (Figure 13) attire notre attention. Ce plan est un plan détaillé du cœur du *Museumpark* où il y avait l'ancien parc abandonné. Comparer avec le *plan de conception*, nous remarquons que le mix de la vibration de couleur est devenu les parcelles de couleur en formes variés. Une tonalité chaude occupe l'image. Les formes et couleurs sont plus détaillées dans cette image.

Enfin, nous verrons la dernière image, c'est une vue en perspective qui est réalisé avec le photomontage. Effectivement, *Le verger blanc sur sable blanc et mur-miroir* (Figure 14) n'est pas un dessin abstrait, la figure de personnage et arbres sont évidents. Mais en regardant le *plan de conception de Museumpark* ((Figure 12), le rapport avec la zone blanche est clair : les grands traits blancs retracés par les lignes de crayons dans ce photomontage nous amènent directement dans un rythme similaire des petits traits en jaunes de Naples dans le *plan de conception de Museumpark* ((Figure 12). Le sol est couvert ici par les grandes touches de peinture blanches et vagues. Les contours des arbres sont surexposés... L'ensemble d'image fait une atmosphère brumeuse.

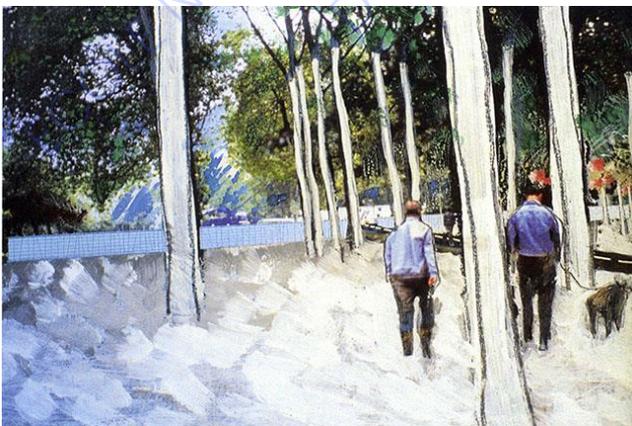


Figure 14 - Le verger blanc sur sable blanc et mur-miroir
©OMA

En conclusion, les images de Brunier nous montrent les sensations riches. Le rapport entre les images sont clairs et cohérent. L'utilisation des formes et couleurs sont expressives. Même dans le photomontage, la figure réelle n'est pas devenue un cadre pour Brunier, contrairement, un contraste entre les touches de peinture et les morceaux de photo crée un style particulier.

3. Jardin de la résidence Odette Monteiro, Roberto Burle Marx

Le paysagiste brésilien Roberto Burle Marx est d'abord un peintre. Il était étudiant aux beaux-arts en Allemagne. Une visite du Jardin botanique de Berlin lui a donné l'idée de peindre avec la végétation. Cette idée l'a amené vers la profession de paysagiste. Influencé par ses études des beaux-arts, la notion de composition dans la peinture se traduit dans ses **projets de paysage. Chaque plan de projet est une peinture. Avec l'influence de l'esthétisme de son époque, donc le cubisme et l'abstraction, les plans** (qui sont à la fois les peintures) **de Burle Marx nous montre la forte corrélation entre le langage de l'art abstrait et le langage du paysage.**

Le jardin de la résidence *Odette Monteiro* à Rio de Janeiro est **l'une des œuvres les plus importantes** de Burle Marx. Nous allons voir comment Burle Marx a conçu son projet en appliquant la notion de composition en art-abstrait.

a) Contexte du projet

Le projet du jardin de la résidence Odette Monteiro se situe dans une vallée magnifique. La résidence est entourée par la *Serra dos Órgãos* **qui dessine la ligne d'horizon dans le paysage.** Son contexte géographique est un enjeu important dans le projet. Le vent joue un rôle indispensable dans le paysage tout comme la lumière qui change parfois plusieurs fois en peu de temps grâce aux mouvements des nuages. Une altitude de huit cents mètres crée un climat différent de celui de la ville de Rio de Janeiro. La température beaucoup y est plus **basse et l'humidité est différente. Les végétaux ne sont donc pas les mêmes.** Burle Marx avait réalisé le jardin pour son amie proche Odette Monteiro en 1948. Après la mort de Monteiro, **la résidence est à l'abandon durant des dizaines d'années. En 1988, le nouveau propriétaire a demandé Burle Marx de restaurer le jardin.**

b) Concept du projet

Le concept du projet est de créer un dialogue entre le jardin et le paysage montagnard en préservant la topographie existante. Le seul modelage du sol important que Burle Marx a réalisé a servi à créer un petit ruisseau qui alimente le lac artificiel. « Le contour de la bordure des plantes herbacées fait écho à la silhouette ondulée de la montagne, et les plantes sélectionnées reprennent la tonalité des arbres fleurissant du flanc de la montagne. » (Iris Monteiro, 2001, p. 142 [notre traduction]) Le lac artificiel au milieu du jardin est comme un miroir qui reflète la silhouette de la montagne et le mouvement des nuages. Ce reflet renforce **le rapport entre la végétation plantée et le paysage de montagne. L'instabilité de la luminosité et des couleurs créent un jardin avec des apparences variées.**

c) Dossiers graphiques

Nous allons maintenant voir trois plans : *plan de la résidence Odette Monteiro* (Figure 15), *plan de végétation* (Figure 16) et *plan de la résidence Fazenda Marambaia*. Les deux

premiers sont pour Odette Monteiro en 1948, et le dernier est le jardin restauré en 1988 pour le nouveau propriétaire Fazenda Marambaia. Ce qui explique certains changements dans **l'aménagement**.

Dans le *plan de la résidence Odette Monteiro* (Figure 15), Burle Marx a utilisé les courbes de niveau comme fond de **l'image**. **Les arbres existants sont représentés** par des petits cercles en traits noirs autour des courbes de niveau. Les figures des masses de couleurs ont une forme organique irrégulière. Les contours des couleurs sont très nets et tracés par les **lignes noires**. **Mais l'organisation des petites parcelles de couleur** fait une nuance de dégradés dans la même tonalité. Quatre tonalités principales composent les différentes masses : le vert à gauche et à droite ; le rouge au milieu, en haut ; le bleu avec une dégradation vers blanc au centre du plan ; une partie de la nuance de jaune et orange est juste un peu en dessous du bleu et reprend un peu plus loin pour rejoindre la verte. Les traits épais et onduleuse en marron traversent toutes les différentes masses de couleur et rejoignent la seule forme avec les lignes droites où nous trouvons la terrasse et la maison.



Figure 15 – plan de la résidence Odette Monteiro
©Fondes Burle Marx & Cia. Ltda, Rio de Janeiro



Figure 16 - plan de végétation
©Fondes Burle Marx & Cia. Ltda, Rio de Janeiro

Ensuite, en voyant le *plan de végétation* (Figure 16), il a presque repris entièrement la forme du *plan de résidence Odette Monteiro*. Les contours des grandes masses principales sont tracés en traits gras noirs. Les points et les taches noires correspondent aux taches **marrons de l'image précédente**. **Mais dans le plan de végétation**, leur répartition est plus remarquable. Elles se distribuent **plutôt en partie basse vers la gauche de l'image**. **Quand nous regardons plus précisément**, les détails de distributions des différentes espèces sont écrits en chiffres. Les formes de ces zonages de végétation ne correspondent pas exactement aux formes des zonages de différentes couleurs dans le *plan de la résidence Odette Monteiro*. **C'est-à-dire, qu'avec ces deux plans de 1948, nous ne pouvons pas dire que la distribution des plantes correspond exactement à la distribution des différentes couleurs**.

Enfin, nous regardons maintenant le *plan de la résidence Fazenda Marambaia* qui était **dessiné pour la restauration en 1988**. **Dans ce plan, Burle Marx n'a pas gardé les courbes de niveau pour le fond d'image**, au lieu de cela, il a rempli le fond en vert. Le terrain est plus

grand que celui de 1948. Les formes principales sont légèrement changées, mais cela reste **dans la même logique de forme organique irrégulière. En outre, l'utilisation de couleurs sont plus vives.** Les traits noirs entre chaque couleur dans le *plan de la résidence Odette Monteiro* **ont disparu. Il n'y a plus la dégradation de bleu à blanc pour le lac. Les différentes tonalités** pour chaque parcelle dans le premier plan ne sont plus évidentes dans ce nouveau plan.

En bref, l'utilisation des formes et couleurs dans ce projet est très différent de celle du parc de la Villette et celle du *Museumpark*. En regardant les trois plans, il est intéressant de noter que dans les deux premiers plans pour le projet de 1948, Burle Marx a pris les courbes de niveau comme **fond d'image, mais ce n'est pas le même cas dans le plan pour la** restauration en 1988. Cela nous fait nous interroger sur les rôles de la topographie dans les deux périodes. Ce que nous allons développer dans le chapitre suivant. En outre, Les petits **zonages de couleur regroupent ensemble, cela fait l'effet des motifs sur les masses de couleur** (une masse de couleur étant le regroupement de petits zonages). Même les couleurs utilisées ne sont pas complètement les couleurs des plantes, mais la différence importe peu, car les **couleurs représentent en effet la tonalité et la luminosité changeante de l'ensemble de la** masse végétale. Par ces trois plans, nous voyons bien la cohérence entre la distribution de la masse de couleurs et la masse végétal. En fait, la palette végétale de Burle Marx est exactement sa palette de couleur. Burle Marx utilise les matériaux du paysage pour matérialiser les formes et couleurs.

En conclusion, après les études des trois projets **influencés par l'art abstrait, nous comprenons qu'il est possible de traduire le langage de l'art abstrait en langage de paysage** dans la phase conceptuelle du projet de paysage. Dans cette phase, les concepteurs ne se concentre pas sur la figure réelle du futur projet, **ils s'interrogent sur la composition** de formes et de couleurs dans le plan. Bien que cela puisse faire perdre certaines précisions sur les éléments physiques, cette perte permet aux concepteurs de se concentrer sur la conception et l'idée de projet. Dans le cas du parc de la Villette, la perte de figure précise des folies fait que **les points deviennent un symbole de folie. Cela permet à l'architecte de s'interroger d'abord sur le rôle des folies dans l'ensemble du projet plutôt que de se douter de la figure concrète** des folies. Dans le cas de *Museumpark* et la résidence Odette Monteiro, la perte de la figure **des arbres, du contour des parterre amène les paysagistes à dessiner le projet avec d'abord l'expérience sensationnelle et esthétique au lieu de définir l'usage de chaque partie du terrain.** En synthèse, la perte de la figure réelle dans la conception du projet permet au concepteur de **créer d'abord avec une entrée différente. Cela nous amène à la question suivante : Quelle est l'avantage de concevoir le projet en pratiquant l'abstraction pour la phase de conception ?**

III. **L'expression abstrait** – une entrée différente pour la conception du projet de paysage

Les trois projets étudiés ont chacun sa singularité. Le parc de la Villette a une échelle complètement différente que le *Museumpark* et le jardin de la résidence de Odette Monteiro. Ainsi que la différence entre leur démarche. Ces deux derniers sont dans une démarche sensationnelle et esthétique. **Yves Brunier n'est pas seulement influencé par l'art abstrait, mais aussi la photographie et l'Arte Povera**, dans le projet de *Museumpark*, une diversité d'expression nous donne une nouvelle sensation ; Roberto Burle Marx est un paysagiste très influencé par le cubisme et l'art abstrait de l'époque moderne, donc dans le projet du jardin Odette Monteiro, nous voyons une esthétique typique de l'art moderne. Mais le cas du parc de la Villette, c'est en premier temps un pratique sur la théorie de l'art abstrait, la sensation et l'esthétique ne sont pas le préoccupation de l'architecte. Les influences de l'art abstrait sur eux ne sont pas pareilles.

Maintenant, nous allons voir comment les trois projets étudiés répondent à la problématique de notre recherche : **comment l'interaction entre l'art abstrait et le paysage peut nourrir le travail de projet de paysage ?** Dans un premier temps, nous allons voir la **condition de pratique de l'art abstrait dans un projet de paysage**, nous pouvons dire que ce le points commun des trois projets étudiés. Dans un deuxième temps, nous discuterons de ce **qu'est la sensation de paysage dans l'art abstrait. Est-ce que c'est la même définition que la sensation de paysage dans le projet ? Enfin, nous parlerons de comment la conception d'un projet avec une pratique de l'art abstrait devient un projet réalisable**, dans ce partie, nous allons voir les différents méthode de traduire le langage de l'art abstrait au langage de paysage.

A. Le site comme la toile

Pour donner suite à notre hypothèse, au 20^{ème} siècle, un paysagiste peut se référer à la manière de travail de l'artiste de l'art abstrait. **L'artiste s'exprime sur la toile, et le paysagiste s'exprime sur le site. Si nous disons que la toile est le support de la création d'artiste, nous pouvons alors dire que le site est le support de la création du paysagiste.** Dans ce cas-là, est-ce que le site de projet est l'égal de la toile d'artiste ? Pour répondre à cette question, en premier temps, nous allons nous interroger sur la différence entre la nature de ces deux supports que sont la toile et le site. Dans un deuxième temps, nous répondrons à la question de savoir ce qu'est le site dans chaque projet que nous avons étudié ? Troisièmement, s'il y a une condition de pratique de l'abstraction sur un plan ?

1. Le site – une toile déjà peinte

D'abord, un l'artiste, dans la plupart de cas, a le droit de choisir le support de sa peinture. Cela peut être la toile, le papier, etc... Peu importe lequel, c'est souvent le même principe : un support vierge avec un format libre. Dans notre recherche, comme il n'y a pas de besoin de discuter du matériau qu'il choisit, nous utiliserons le mot « toile » pour généraliser tous les

matériaux du support de peinture.

Une toile vierge est une toile blanche et plate avec une dimension choisie par l'artiste. L'avantage de la toile vierge est de pouvoir tout maîtriser par la volonté d'artiste, de pouvoir partir de zéro. Dans le cas de l'art abstrait, la situation est encore plus extrême. Comme l'artiste n'imité plus la figure réelle, l'artiste a complètement le droit de choisir la forme et la couleur qu'il veut, sans être limité par la réalité visible. C'est pour cela que l'art abstrait est une création pure et autonome.

Et puis, pour un paysagiste ou un architecte, le site est le support du projet, mais à la différence de celui de l'artiste, dans la réalité, il n'existe jamais un site vierge. Le site de projet, donc le support de projet possède toujours certains caractères : le caractère matériel comme l'état végétal, l'état géographique, la construction, etc... ; ou le caractère symbolique comme l'histoire du site, l'esthétique du site, etc... Si nous comparons le site à une toile, la toile de l'artiste est une toile vierge, donc une toile blanche et plate ; mais une toile de paysagiste, c'est une toile déjà peinte par la nature et son histoire.

Nous pouvons dire qu'un artiste de l'art abstrait est libre sur son langage (formes et couleurs) et son support de travail (la toile vierge). Mais ce n'est pas le même cas pour un paysagiste. Un paysagiste est finalement de plus ou moins limité par son langage (la végétation, le relief...) et son support de travail (le site). Dans l'art abstrait, l'artiste peint avec la forme et couleur pour exprimer la sensation de paysage sur une toile vierge. Mais un paysagiste recrée un paysage sur le paysage existant, sur le terrain où il y a déjà le paysage qui nous fait ressentir la sensation de paysage.

Dans le projet du parc de la Villette, la localisation du site est un élément fort pour la ville de Paris. L'important étant de développer cette potentialité

Dans le projet de *Museumpark*, Yves Brunier a écrit au tout début du texte du projet : « Le site n'est pas vierge... Il est, simultanément une sorte de passage obligé reliant le centre ville au grand parc de l'Euromaste (tour panoramique), un semblant de corridor entre le musée d'État Boymans et la faculté de médecine, un reste de parc romantique, une espèce en voie de disparition de vide urbain accueillant des fêtes éphémères [...] » (Brunier, 1989) Par ce texte, le paysagiste a défini certaines caractéristiques de la fonction du site : à l'échelle du grand territoire, le site est un passage, un corridor... ; à l'échelle même du site, il est un ancien parc, une vide urbain... Yves Brunier a gardées caractères sur le site pour le projet , dans le projet, ces caractères originaux du site deviennent les avantage. Le paysagiste les a mis en jeu.

Dans le projet du jardin de la résidence Odette Monteiro, le topographie est un élément important du site, la luminosité et les vues variées sont, quant à elles, les caractères esthétiques du site. En profitant de ces caractères, Burle Marx a créé un dialogue entre le jardin et le paysage du territoire.

Pour résumer, il n'existe pas de site vierge dans la réalité le site est comme une toile déjà peinte. L'intérêt et l'importance est donc de savoir comment les mettre en valeur.

2. Le fond de plan – une représentation du site et son environnement

En regardant l'image des trois projets étudiés, nous avons remarqué qu'il y a souvent un fond d'image : Dans le parc de la Villette, nous voyons que dans la *vue axonométrique explorée en trois strates* (Figure 9) et la *vue panorama du parc de la Villette* (Figure 11), l'architecte a choisi de garder les voies de circulation autour du site comme fond, mais il a décidé de simplifier les bâtiments. Dans le projet de *Museumpark*, toutes les données liées à l'urbanisation (le musée *Boymans* et son jardin, l'Institut d'Architecture, les autoroutes, l'eau, etc...) sont conservées comme fond de plan, et la grande structure d'ancien parc abandonné est aussi conservée ((Figure 12). Les courbes de niveau sont indispensables dans le *plan de la résidence Odette Monteiro* (Figure 15) et le *plan de végétation* (Figure 16). Dans les trois cas d'étude, certains caractères du site sont dessinés comme le fond de plan.

Ce phénomène nous amène à nous questionner sur la raison pour laquelle les concepteurs décident de garder certaines données (qui ne sont pas forcément les éléments à recréer) comme fond de plan ? Quelle est l'importance de ces données conservées dans le projet ? Étant donné qu'un plan n'est pas le site, est-ce possible d'ignorer les caractères du site pour dessiner sur un papier vierge afin de se libérer des contraintes par rapport au site ?

Tout d'abord, les caractéristiques du site peuvent être une contrainte, tout comme un avantage. L'important est la transformation. De plus, dans la phase de conception, la situation est délicate. Dans la plupart de cas, les concepteurs travaillent sur le plan avant la réalisation du projet. Avant la conception, il est quasiment obligé de faire un relevé du site pour comprendre son identité. Après, le concepteur peut choisir les données selon les besoins du projet. C'est à ce moment que le concepteur prépare sa toile : quels caractères du site veut-il garder ? Lesquels veut-il recouvrir ? Et le plus important : lesquels ne peut-il pas recouvrir ? Lesquels est-il obligé de conserver ?

De plus, quand le concepteur choisit les données utiles, c'est une action qui lui permet de trouver l'intérêt du site. Le concepteur organise un fond de plan avant de dessiner le projet. En effet, le plan n'est pas le site, mais il devient un symbole du site dans la phase de conception. Donc la préparation du plan est une action qui consiste à transporter les caractères essentiels et représentatifs du site sur le papier.

Dans le projet du parc de la Villette, sa localisation en fait le potentiel du futur projet, c'est pourquoi nous voyons que l'architecte a pris les voies de circulation autour du site comme fond. Avec ce fond, nous voyons l'accessibilité du site et son échelle qui a décidé le rôle dominant du projet sur le territoire.

Avec les données d'urbanisme autour de *Museumpark*, nous comprenons que le site est un espace qui relie tous les édifices autour.

Le relief de la résidence *Odette Monteiro* est un caractère très difficile à changer sur le site, donc le relief est la base de tout le projet.

En somme, à travers ces trois projets, nous voyons que les données sur le fond de plan représentent toujours les enjeux importants du projet. Sans ces données, le projet perd son contexte. Le projet ne peut pas se dessiner sur une toile vierge, il faut dessiner sur une toile déjà peinte par l'essence du site et son environnement. Il ne faut pas confronter le fond blanc

du papier au fond de plan. Le fond de plan doit être représentatif du site et son environnement, le projet de paysage est une recréation sur ce fond.

3. L'abstraction dans le plan

Nous avons noté que dans le projet du jardin de la résidence Odette Monteiro, les deux plans réalisés en 1948 ont tous les deux les courbes de niveau comme fond de plan, mais sur **ce fond, il n'y a pas d'environnement. À l'inverse, sur le plan pour la restauration du jardin en 1988, les courbes de niveau sont remplacées par un fond vert.**

Nous pensons que le projet en 1948 était un nouveau projet, comme la topographie est un caractère peu modifiable sur le site, **l'aménagement du jardin est basé sur elle, d'où la nécessité de la mettre comme fond de plan. Mais il n'a pas forcément besoin de dessiner les courbes de niveau de toute la vallée.**

En 1988, comme le plan était pour la restauration, le nouveau projet est recréé à partir du projet de 1948. De plus, le changement entre les deux projets est léger. Dans ce cas-là, **la topographie n'est plus importante pour le projet de 1988. L'important est un fond qui représente l'aménagement de l'ancien jardin. Avec cette vision, nous comprenons mieux pourquoi Burle Marx a supprimé le fond des courbes de niveau. Alors, pourquoi un fond simplement vert ? Notre réponse est : dans ce cas-là, le vert est une couleur représentative du paysage du site et de son environnement. Nous trouvons deux points intéressants par ces fonds de plan : le premier est que les courbes de niveau sont une expression abstraite. Le second est que l'utilisation de la couleur verte dans le plan de 1988 une action d'abstraction.**

Pour le premier, la courbe de niveau est un concept et un outil graphique qui est inventé **pour exprimer les différences de hauteur dans l'espace sur une surface**, donc une surface sans volume. **La figure des courbes de niveau n'existe pas dans le monde réel. C'est-à-dire, quand Burle Marx a choisi les courbes de niveau comme fond de plan, il a en effet choisi un fond abstrait qui est lisible pour le grand public.**

Pour le deuxième, Burle Marx a utilisé seulement une couleur pour représenter le caractère du paysage. Le vert homogène sans **nuance, sans motif n'est pas la réalité visuelle** sur son site. Dans ce cas, le vert est une couleur irréaliste mais qui représente une ambiance et sensation de paysage.

En revenant à la partie précédente, la préparation du fond de plan est une étape importante dans la phase de conception. Dans le projet du jardin de la résidence Odette Monteiro en 1948 et en 1988, Burle Marx a préparé ses toiles avec une manière proche de **l'art abstrait. En regardant le plan de Museumpark ((Figure 12), nous nous demandons pourquoi Brunier a décidé d'utiliser un plan d'urbanisation précis comme fond de plan ?** Car le plan du site lui-même est dessiné avec un style très expressif, et dans son concept projet, il **voulait créer un paysage sensationnel. Pourquoi il n'utilise pas un fond plus abstrait et expressif ?**

Dans le projet de *Museumpark*, **c'est une évidence que les données d'urbanisation nous montrent clairement une relation fonctionnelle entre le site et son environnement, mais comme Yves Brunier avait la volonté de faire un projet sensationnel, cela aurait pu être**

intéressant de préparer le fond de plan avec une manière plus expressive pour exprimer la sensation de paysage de **l'ensemble de l'environnement**. **En plaçant le dessin abstrait du site** sur un fond abstrait et sensationnel, il est possible que nous voyions plus clairement la **relation sensationnelle entre le site et ses alentours**. **C'est-à-dire**, au lieu de copier les données graphiques concrètes en fond de plan, le concepteur exprime la sensation de paysage autour du **site, avec une méthode d'abstraction, cela peut être un moyen de mieux exprimer** la sensation de paysage du site en appréciant la sensation du paysage alentour. Mais, cela est **seulement notre réflexion, nous n'avons pas encore eu l'occasion de la pratiquer**. Nous essaierons de développer cette idée plus profondément dans les parties suivantes.

Enfin, le style de fond de **plan n'est pas limité** à un courant artistique, **l'importance est le** contenu de fond de plan qui doit être objectif et représentatif du caractère du paysage du site et son environnement. Le concepteur peut choisir le style du fond par sa propre subjectivité. La condition est de préparer le fond de **plan objectivement, ce n'est pas seulement une condition pour le pratique de l'art abstrait, mais encore** pour toute expression artistique dans la conception du projet.

En conclusion, le fond blanc de la toile n'est pas le site, mais un plan avec un fond dessiné par les caractères essentiels de celui-ci. Avant de dessiner le projet sur une toile vierge, il a la nécessité de préparer le fond de la toile, donc le fond de plan. Selon le besoin du projet, le concepteur doit rester objectif pour le choix des caractères du site, mais le style artistique de fond de plan peut être varié par la volonté du concepteur. Autrement dit, le contenu du fond de plan doit être objectif, mais son expression artistique peut être subjective. Le plan est un symbole du site, le site est comme une toile déjà peinte par les caractères du site.

B. La sensation de paysage

Dans la première partie, nous avons cité dans une **vidéo pédagogique pour l'exposition Kandinsky** (organisée par Centre Pompidou, Paris, 2009) que : « **C'est aussi au contact à la nature, qu'il (Kandinsky) décide de se mettre à l'abstraction [...] il regarde autour de lui, c'est le résultat où en fait sur sa toile, il se dit que la seule chose qu'il peut vraiment communiquer, c'est la sensation qu'il a eue, ce sont les couleurs, les formes.** » (Centre Pompidou, 2009). Le paysage que nous percevons et vivons, il nous fait ressentir certains sentiments, sensations. **Pour le paysagiste (ou architecte), c'est le même cas.**

Kandinsky pense que cette sensation de paysage est le sujet que **l'artiste représente** dans la peinture. **Si un concepteur se réfère au l'artiste abstrait**, il devrait représenter la sensation **qu'il a eu** du le paysage.

Comment la sensation de paysage est-elle traduite dans le projet de paysage ? Nous Nous explorerons cette question à travers le projet de *Museumpark*. Dans un premier temps, nous parlerons de ce qu'est la sensation de paysage dans le projet de paysage. Ensuite, nous reverrons à la réflexion dans la partie précédente : pourquoi Yves Brunier **n'utilisait pas un** fond de plan plus expressif et sensationnel dans le projet de *Museumpark* ? Pour répondre à

cette question, nous allons voir la différence et la connexion entre la sensation de paysage dans le fond de plan et celle dans le projet.

Tout d'abord, d'où vient la sensation de paysage ? Selon le témoignage de Centre Pompidou, la sensation de paysage vient du paysage vécu et perçu par Kandinsky. En fait, le paysage agit sur tout le monde, un habitant local, un touriste, un paysan, un commerçant... **C'est le paysage qui provoque la sensation qu'on ressent.** Ce sont les différents caractères du paysage nous font ressentir les sensations variées.

Dans le texte du projet de *Museumpark*, Yves Brunier a décrit ses sensations par rapport au site avant le projet : « Ce lieu est à la fois direct, allongé charmant, mi-abandonné ou **partiellement affecté, fragile et support d'un projet de parc.** [...] Les superpositions du site, **d'usages, d'ambiances, de nécessités et d'ambition donnent l'envie d'utiliser ces potentialités** existantes et de simplement les recomposer, les caractériser, leur injecter une nouvelle image, plus sensationnelle. » (Brunier, 1989) Pour **l'ancien parc abandonné, il a dit** : « Ces états végétaux, cette atmosphère romantique, nous voulions les renouveler, réinjecter des couleurs, réinscrire des éléments poétiques. » (Brunier, 1989)

Brunier a trouvé le charme, la fragilité la potentialité la beauté de végétation, **l'atmosphère romantique sur le site.** La sensation **qu'il a** eue, ce ne sont pas seulement la sensation positive qui vient de la beauté du site, mais aussi celle **qui vient de l'abandonnement du site.** **L'abandonnement du site lui a donné** un sentiment de la fragilité Mais la beauté et la localisation du site lui ont confirmé la potentialité Il souhaitait **remontre l'intérêt du site,** de le renforcer dans le projet pour que les futurs usagers puissent avoir une expérience plus sensationnelle.

Sur le *plan de conception de Museumpark* (Figure 12), la surface blanche avec les petits traits légers qui nous montre le verger de pommier, cotoie la surface noire où il y a le podium. Un contraste entre noir et blanc. Ensuite, la riche nuance de rouge, rose, qui sont les couleurs romantiques, amoureuses. Avec un style pointilliste qui fait penser à une atmosphère lumineuse comme les peintures impressionnistes, complètement différent de la zone blanche et la zone noir. Le motif variés des différentes zones sur le plan, nous fait sentir la complexité et la diversité dans le parc romantique qui **n'a rien à voir avec l'unité** du verger ou le podium. Par ailleurs, nous ne voyons pas la figure de la réalité sur le plan, mais nous sentons bien le changement, le contraste fort même extrême entre les espaces. Chaque espace raconte sa propre histoire, chaque espace provoque des sensations complètement différentes.

Grâce aux écrits de Brunier, nous **savons qu'il appréciait beaucoup les sensations qu'il a** eu sur le site, mais ces sensations originales du site étaient délicates et fragiles. De les exprimer avec une manière tellement extrême, **c'est la volonté de paysagiste.** C'est-à-dire, la sensation de paysage dans un projet, ce ne sont pas seulement les sensations du paysage que **le concepteur ressent, mais encore les sensations de paysage qu'il a envie de créer et renforcer.** Dans le plan de *Museumpark*, ce que nous voyons, ce sont les sensations de paysage originales qui sont renforcées, réinjectées par le paysagiste.

Ensuite, en regardant le fond de plan avec les données d'urbanisation très concrètes, nous reconnaissons bien la figure des jardins, des bâtiments, nous pouvons même imaginer **un peu l'espace. Cependant, nous ne sentons pas d'ambiance,** nous ne pouvons pas imaginer

ce que nous ressentirions sur place.. Au sein du site, nous ne savons **pas trop la figure d'espace** dans la réalité mais la sensation de chaque espace est tellement forte et directe. **D'un côté**, nous pouvons considérer que la richesse de la sensation de paysage dans le projet est unique dans son territoire. **D'autre côté, la rupture sensationnelle entre** le site et son environnement **nous fait réfléchir s'il y a un moyen plus équilibré** ? Cela nous fait revenir à la question que nous avons posée avant : pourquoi Brunier a choisi un fond de plan avec les données bien concrètes ?

Nous avons déjà évoqué l'importance du fond de plan avant de dessiner le projet. Si Brunier avait préparé un fond de plan autant abstrait et expressif, nous risquions de perdre le contexte du site : dans le fond de **plan d'urbanisation, l'importance est l'ordre entre les constructions**. Cela représente sa position entre deux grandes autoroutes, et entouré par les musées. Donc ce fond de plan **représente l'ordre de la ville. Cela nous fait penser au *Chemin principale et chemins latéraux* de Paul Klee (Figure 7)** qui représente les champs dans la campagne d'Égypte. Dans cette peinture, l'organisation des cheminements est très lisible, avec un axe central qui domine l'image et nous oriente vers le haut du tableau. Les petits rectangles aux côtés représentent les petits chemins. **L'ensemble du tableau nous donne l'impression que c'est une vue d'oiseau sur les champs**. Si nous regardons la photo aérienne **de la campagne d'Égypte, nous ressentons vraiment l'affinité entre eux**. En plus, Paul Klee **n'est jamais un artiste d'abstrait absolu**, sa « composition faussement abstraite » (Elger, 2008, p. 52) contient toujours certaines traces de paysage. Avec les couleurs et formes, la peinture nous donne une sensation qui ressemble beaucoup à l'Égypte.

Nous pensons que **c'est possible d'avoir un fond en même principe de Paul Klee. C'est possible qu'un** fond de plan en « composition faussement abstraite » nous représentera **mieux l'ambiance de la ville autour du site de Museumpark** en gardant le contexte du projet. Dans ce cas-là, nous verrons mieux la relation sensationnelle entre le site et le paysage alentour. Mais si le fond de plan est en art abstrait, il faut que sa sensation de paysage soit celle du paysage, mais pas celle du concepteur qui souhaite l'inventer ou la renforcer. Cela veut dire que le fond de plan, peu importe l'expression artistique qu'il utilise, doit toujours être objectif.

En résumé la sensation de paysage que Kandinsky a eue et a envie de transporter au **spectateur, ce n'est pas forcément** la même que celle du paysage dans un projet. Dans le projet, **c'est** le premier type de sensation vient du site original et son paysage, cette sensation est déjà peinte sur la toile de concepteur, cette sensation peut être représentée par le fond de plan. Le travail du **paysagiste est de renforcer celles qu'il apprécie** et de réduire celles qui lui déplaisent. Sur le **plan réalisé par Yves Brunier, nous voyons son langage de l'art abstrait dans la représentation du plan. Mais c'est le langage de paysage qui réalise le projet**. Cela nous amène à la partie suivante : le retour à la figure.

C. Le retour à la figure

Les trois projets étudiés sont tous les projets réalisés. **Mais nous n'allons pas discuter comment ils sont réalisés, ce que nous nous intéressons, c'est comment ces conceptions devient réalisable.** Surtout quand les plans des projets sont dessinés avec une manière **d'abstraction, il n'y a pas de figure concrète et réaliste dans le plan. Mais le projet de paysage est finalement un existant matériel. Le projet de paysage est destiné d'être matérialisé accessible, expérimental. Cela n'est complètement différent qu'une peinture. La peinture est un plaisir personnel. Une peinture reste toujours physiquement inaccessible, même peu touchable dans certains cas, nous ne pouvons que l'admirer de loin, toujours avec la distance.** Un projet de paysage est pour les gens peuvent expérimenter au sein du projet. Donc tous les **formes et couleurs sur le plan de conception, n'importe qu'elle soit abstraite ou concrète, elles sont destinées de devenir réelles. C'est-à-dire, la forme et couleurs dans un plan de conception sont inventées pour trouver une nouvelle figure concrète.**

Cela semble paradoxal à **l'art abstrait qui oppose la figure concrète.** Mais quelle importance de trouver une figure concrète ? Si un projet de paysage est fait pour devenir les objets concrets, **ce n'est pas moins difficile de concevoir le projet avec un art concret depuis tout début du projet ? Et comment le langage de l'art abstrait retrouver une figure concrète dans le projet ?**

1. La nouvelle figure – intermédia physique

Kandinsky a dit : « **L'émotion du peintre doit être si forte qu'elle peut se communiquer directement au spectateur sans avoir besoin de l'intermédiaire de l'objet.** » (Kandinsky,1910)

Dans cette idée, la figure concrète donc l'objet est un intermédia entre l'émotion et spectateur dans les peintures concrètes. Dans l'art abstrait, quand nous perdons la figure d'objet, ce sont la couleur et la formes qui les remplace et devenir l'intermédia entre spectateur et l'émotion du peintre. En effet, le peintre détruit la figure naturaliste en gardant seulement l'émotion et la sensation d'objet, **mais il doit toujours trouver un emballage de l'émotion et la sensation. Dans l'art abstrait, cet emballage est la forme et la couleur.** Dans la théorie de *Point et ligne sur plan* (1926), Kandinsky démontre les principes des formes pour trouver les sens de chacun forme. Et surtout, il a essayé de les théoriser avec les plus de contextes possibles. Par exemple, pour les points, il peut être un point géométrique ou un « élément » ...

Dans le concept du **parc de la Villette, Tschumi est inspiré pas l'ouvrage de Kandinsky.** En effet, Tschumi est un architecte-théoricien. Dans le projet, il essayait de pratiquer la théorie de Kandinsky. Donc le concept des systèmes des points, lignes, surfaces est en effet une recherche sur le principe des formes.

Tout d'abord, dans le concept de Tschumi, sans discuter le sens du nom de folies, au départ, ce sont simplement les points. Tschumi explique que les points n'ont pas de sens, si elles ne sont pas dans un environnement. Et le fait de ne pas avoir un sens, cela donne plein de possibilité de future identité des folies. Pour Kandinsky, « Le point géométrique est un invisible. Il doit donc être, défini comme immatériel. Du point de vue matériel le point égale

Zéro. Mais ce Zéro cache différentes propriétés *humaines*. Selon notre conception, ce Zéro, le **point géométrique, évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui parle cependant. Ainsi le point géométrique est, selon notre conception, l'ultime et unique union du silence et de la parole. C'est pour cela que le point géométrique a trouvé sa forme matérielle en premier lieu dans l'écriture, il appartient au langage et signifie silence.** » (Kandinsky, 1926, p.6)

C'est intéressant de noter que le point géométrique égale Zéro pour Kandinsky, et les **points dans le parc de la Villette n'ont pas le sens pour Tschumi. Nous ne pouvons pas encore définir le Zéro de Kandinsky égale le non-sens de Tschumi.** Mais il nous semble que dans les deux concepts, tous ces deux « points » sont quelques choses qui a une identité très faible que nous pouvons réinjecter une nouvelle identité. En même temps, le point géométrique possède **tellement de force parce qu'il n'est rien, et il peut devenir tout.** Ces réflexions sur l'essence de la forme de point nous guident à choisir le futur du point dans le projet de la Villette. Les points dans la superposition des trois systèmes du projet, au début, ils ne sont seulement les **marquages. L'architecte n'a défini aucune activité spécifique pour aucun point.** Mais pour que **ce concept de point puisse matérialiser, l'architecte lui a donné les règles :** la dimension 10 x 10 x 10 mètres, la distance entre les folies sont tous pareille. Cet uniforme de répétition devient le symbole du site. **En fait, ce qui est intéressant, c'est que les 26 folies dans la réalité, elles ont chacune leurs propres figures uniques.** Mais dans le concept, elles sont tous simplement les points uniformes.

D'autre côté, les folies sont venues de l'idée de « disjonction » et « déconstruction » (Tschumi, 2018)⁵. Ce sont les mots utilisés dans le constructivisme russe. Le constructivisme russe **est un mouvement artistique dans l'abstraction géométrique. Idée de disjonction et déconstruction est de détruire complètement la figure naturaliste, quand la figure naturaliste est explosée, fragmentée, il ne reste que les formes qui servent à la recombinaison pour une peinture abstraite. Les folies sont les morceaux d'explosion d'une seule structure conceptuelle.** Nous pouvons comparer cette structure à un bâtiment. Dans le parc de la Villette ce « bâtiment » permet le grand besoin fonctionnel du site. **Mais l'architecte décide de diffuser ces fonctions et sa figure dans un plus grand espace avec l'idées de la disjonction et déconstruction.** En fait, ces idées est une action **d'abstraction comme la peintre détruit la figure en gardant ses essences, et les met dans un emballage – la nouvelle figure créée par la forme et la couleur.**

Au finale, les folies viennent d'une idée de « bâtiment » qui aura été construit, les folies sont **un résultat de l'abstraction** du « bâtiment », elles se libèrent de sa figure originale (le « bâtiment »), elles devenaient les points dans le parc. Ces points sont abstraits, mais **l'architecte les a matérialisés en les folies qu'on voit aujourd'hui donc une nouvelle figure de celle du « bâtiment ».** Avec ses nouvelles figures concrètes et réelles, chaque folie provoque les **possibilités différentes. Autour d'elles, les activités des usagers, les histoires leur redonnent les nouveaux sens à chaque folie.** Si la folie n'avait pas perdu sa figure originale, elle ne peut pas retrouver son essence et ne peut pas avoir un nouveau sens.

L'abstraction est une méthode de retrouver l'essence de l'éléments et puis le réinjecter

⁵ Vidéo de la Conférence Bernard Tschumi & Jack Lang - 35 ans de La Villette, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=gzUlxbpyRk&t=5497s>

une nouvelle apparence. Dans un projet de paysage, **l'art abstrait peut aider le concepteur de retrouver l'essence caché du paysage, et les remettre en valeur avec une nouvelle forme.** Mais pour que cette forme puisse exister dans la réalité il faut trouver une nouvelle figure qui **représente l'essence de paysage.**

2. Le langage de paysage

Le projet du parc de la Villette est une pratique de la théorie de Kandinsky, la démarche théorique est la plus importante dans le projet. Cela fait la grande différence entre la Villette et les deux autres projets. Le jardin de la résidence Odette Monteiro de Burle Marx est **beaucoup plus pragmatique.** Dans ce projet, la traduction entre le langage d'art abstrait et le langage de paysage est beaucoup plus directe.

« Par rapport à ma vie d'artiste plasticien, à partir d'une rigoureuse formation dans les disciplines du dessin et de la peinture, le jardin est arrivé en fait par une sédimentation de circonstances. Il ne s'agit que d'appliquer à la nature elle-même les fondements de la composition plastique, en accord avec le sentiment esthétique de mon époque. C'est, en somme, la façon que j'ai trouvée d'organiser et de composer mon dessin et ma peinture en utilisant des matériaux moins conventionnels. » (Burle Marx, 1954) Dans le projet de Burle Marx, **les matériaux du paysage sont l'équivalent de la peinture sur les pincesaux, son langage du paysage s'exprime comme le langage de l'art abstrait.** La forme et la couleur dans les travaux de Burle Marx, elles retrouvent leur nouvelle figure dans les plantes, **les minéraux... et ce sont la matérialité des plantes et minéraux qui est l'intermédiaire entre la sensation de paysage et l'utilisateur.**

En résumé, quand un plan de projet devient réalisable, c'est en effet une transition vers l'espace. La traduction entre le langage d'art abstrait et celui de paysage est différente dans les projets étudiés. **L'art abstrait est un outil** dans la phase conceptuelle pour aider le concepteur à retrouver l'essence du site, que ce soit une fonction comme l'exemple du parc de la Villette, que ce soit une sensation ou esthétique, comme l'exemple de *Museum park* ou le jardin de la résidence Odette Monteiro. **L'importance est de matérialiser le concept avec finalement une figure concrète et réelle. Cette figure est l'intermédiaire,** le vecteur entre l'essence du paysage ou l'intention de concepteur et l'utilisateur.

Conclusion

À travers de l'histoire, la peinture de paysage représente toujours notre regard sur la nature. La peinture de paysage et le projet de paysage ont un lien très fort. Au 20^{ème} siècle, la peinture s'éloigne de la figure réelle d'objet. Surtout avec l'influence de Cubisme et Fauvisme, le phénomène de l'art abstrait domine l'histoire de l'art à l'époque moderne. Désormais, la problématique dans le monde **artistique n'est plus accrochée aux objets et figure concrètes, dont le paysage faisait partie, pouvant être perçu comme une accumulation d'objets.** « **L'ancien monde de paysage est remplacé de plus en plus souvent par un monde d'auto-questionnement immanent à l'art.** » (Wolf, 2017, p. 26) Par la force de l'art abstrait, le paysage perd sa figure réelle. Néanmoins, la représentation de paysage n'a jamais cessé. Certes, dans l'art abstrait, le paysage devient difficile ou même impossible de distinguer. Mais dans la peinture, l'émotion et la sensation de paysage sont traduites par le langage de l'art abstrait formes abstrait et la couleur. Au 20^{ème} siècle, le paysage dans l'art abstrait est un paysage imaginaire par spectateur. Il existe toujours une interaction entre le paysage et la peinture.

Dans la même époque, les concepteurs comme Bernard Tschumi, Roberto Burle Marx et Yves Brunier sont beaucoup influencés par l'abstraction. Ils concevaient les projets de paysage en pratiquant l'art abstrait. Ils se réfèrent de la méthode de l'art abstrait pour nourrir leurs projets de paysage. Nous avons remarqué que la pratique de l'art abstrait est souvent pendant la phase de conception du projet, par les études de contexte de projet, concept de projet et des dossiers graphiques de chaque projet, nous avons analysés les projets avec une vision iconographique. Cela est dans le but de comprendre le langage de l'art abstrait dans la phase de conception. Surtout l'utilisation du langage d'art abstrait dans les plans de conception du projet. Avec l'étude des projets, nous essayons de répondre comment l'interaction entre l'art abstrait peut nourrir le travail de projet de paysage. La clef cette interaction est la sensation de paysage. C'était Kandinsky a parlé de cette sensation de paysage, c'est la sensation qu'il a eu du paysage. C'est le paysage que nous vécu et perçu nous fait ressentir certaines émotions et sensation. Dans la peinture abstrait, cette sensation de paysage est le sujet de représentation.

Dans la troisième partie de l'article, nous avons comparé la différence entre le travail de paysagiste et d'artiste abstrait dans le but de comprendre si un paysagiste peut se référer à l'artiste abstrait pour transporter la sensation de paysage à son public.

Mais dans le projet de paysage, la situation est plus compliquée. Pour résumer, d'abord, le site de projet n'est pas une toile vierge, c'est une toile déjà peinte par les caractères du paysage. Ensuite, un fond de plan choisit par l'objectivité de paysagiste est indispensable avant de dessiner le projet. Le fond de plan doit être toujours représentatif du paysage et le site. Ces deux points n'ont pas de limite d'expression artistique. Après, l'art abstrait peut aider le concepteur à retrouver l'essence caché du paysage, pour concevoir le projet avec une manière plus sensationnelle et complète. Enfin, pour que le plan de conception en l'art abstrait puisse être réalisable, c'est important de retrouver une nouvelle figure comme emballage de l'essence de paysage. Donc l'action abstrait depuis le site original pour trouver l'essence du site et puis réinjecter les nouveau idée et sensation de paysage dans une nouvelle figure concrète. Le retour à la figure est indispensable parce que le projet de paysage est

destiné d'être accessible, participatif.

Au final, le paysagiste peut se référer à l'artiste d'abstraction pour une recherche de l'essence du paysage, pour une libération de certaines contraintes du site et concevoir le projet avec une entrée différente. Mais le paysagiste doit toujours d'avoir son objectivité en premier en appréciant son sensibilité

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET DE PAYSAGE
DE BORDEAUX
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

- Blanchon, B. 1999. Les paysagistes français de 1945 à 1975. *Les Annales de la recherche urbaine*, N°85, pp. 20-29. doi:<https://doi.org/10.3406/aru.1999.2275>
- Brunier, Y. 1989. Museumpark à Rotterdam. Dans A. e. d'architecture, *Yves Brunier* (p. 106). Berlin: Birkhäuser.
- Burle Marx, R. 1954. Notion de composition en paysagisme. Dans C. d. Actar, *Roberto Burle Marx, La modernité du paysage* pp. 43-56. Cité de l'architecture et du patrimoine/Ifa et Actar.
- Centre Pompidou. 2009. **Pour les œuvres** de Vassily Kandinsky. Récupéré sur <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky/ENS-kandinsky.html#haut>
- Elger, D. 2008. *Art abstrait*. Cologne: Taschen.
- Iris Montero, M. 2001. *Burle Marx: the lyrical landscape*. Londres: Thames & Hudson.
- Jover, M. 2019. Focus oeuvre rafraîchissant : Les Nymphéas de Monet. *Connaissance des arts*. Récupéré sur <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/etude-dune-oeuvre-claude-monet-les-nymphéas-1193859/>
- Kandinsky, W. 1989. *Du Spirituel Dans l' Art (Folio Essais) (English and French Edition)*. Paris : Gallimard Education.
- Kandinsky, W. 1991. *Point Et Ligne Sur Plan (Folio Essais) (English and French Edition)*. Paris : Gallimard Education.
- Péna, M., & Audouy, M. 2012. *Petite histoire du jardin & du paysage en ville*. Paris: Alternatives.
- Ragon, M. 1992. *Journal de l'art abstrait*. Genève: Skira.
- Régimbeau, G. 2007,. Indexation de l'art abstrait : enjeux et questions. *In: Culture & Musées*, n°9, pp. 143-165.
- Ribot Th. 1896. L'abstraction des émotions. *In: L'année psychologique*. Vol 3. pp. 1-9.
- Rougerie Gabriel. Questions de perception du paysage. *In: Annales de Géographie*, t. 86, n°473, 1977. pp. 96-98.
- Sanford, J. 2001. Un lieu pour l'oeil, Monet dans son jardin à Giverny. *A Site for Sight: Monet in His Garden at Giverny*. California: Stanford University. Récupéré sur <http://giverny.org/gardens/fcm/stanford/stanford.htm>
- Sterling, C. 1985. *La nature morte : de l'Antiquité au XXe siècle*.
- Tschumi, B. 1988. *Cinéma folie, le parc de La Villette : Paris nineteenth arrondissement*. New York: Princeton Architectural Press.
- Van Lier, H. 1959. Les arts de l'espace : peinture, sculpture, architecture, art décoratifs. *Casterman*, 141-143.
- Wolf, N. 2017. *Peinture de paysage*. Cologne: Taschen.
- Zimmermann, T. 2009. **L'abstraction en tant que** réalisme du paradoxe vers la construction du réel. *Ligeia*, 89-92(1), pp.116-126.

Résumé:

Cette recherche est pour comprendre le lien entre l'art abstrait et le projet de paysage. La clef de l'interaction entre l'art abstrait et le paysage est la sensation de paysage. Nous nous interrogeons sur la question suivante : comment l'interaction entre le paysage et l'art abstrait peut nourrir au travail de projet de paysage. L'hypothèse est : en 20^{ème} siècle, le paysagiste peut se référer aux méthodes de l'art abstrait pour exprimer la sensation de paysage comme un artiste de l'art abstrait. Nous allons étudier ce sujet à travers de trois projets réalisés par les concepteurs qui sont beaucoup influencés par l'art abstrait.

Mot clé: art abstrait sensation paysage projet peinture

This research work is to understand the link between abstract art and landscape project. The key of interaction between abstract art and landscape project is the sensation of landscape. We ask next question: how the interaction between landscape and abstract art do can feed the landscape work. Our hypothesis is : in 20 century, landscape architect can refer the method of abstract artiste to express the sensation of landscape. We are going to study three projects realized by the designers whose are influenced by abstract art.

Key words: abstract art sensation landscape project painting