



HAL
open science

Balade à la frontière des jardins : de l'hortus conclusus au jardin planétaire, une histoire de limites

Arthur Doret

► **To cite this version:**

Arthur Doret. Balade à la frontière des jardins : de l'hortus conclusus au jardin planétaire, une histoire de limites. Architecture, aménagement de l'espace. 2023. dumas-04275736

HAL Id: dumas-04275736

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04275736>


Submitted on 8 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



BALADE à LA FRONTIÈRE DES JARDINS

De l'hortus conclusus
au jardin planétaire,
une histoire de limites

Arthur Doret - mémoire de master - 2022/2023

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Aleksey Sevastyanov pour son aide tout au long du mémoire, dans mes recherches et dans l'écriture et pour m'avoir fourni de multiples pistes de réflexion.

Je remercie Romain Rousseau et Pauline Boyer pour leur aide et leurs retours en séminaires de mémoire collectif.

Je remercie aussi mes parents, mes grands-parents, Patrick et Jacqueline, Raphaël, Maëlle et tous ceux qui m'ont aidé par leur écoute ou dans la relecture et cela à n'importe quel moment.

Sommaire

5 Remerciements

11 Introduction

19 Partie 1 : Une évolution
des définitions du jardin

20 A. LE JARDIN, UNE TROISIÈME
NATURE

- 20 i. LES TROIS NATURES DE JOHN DIXON HUNT
- 26 ii. LA THÉORIE ILLUSTRÉE

33 B. LE JARDIN COMME
HÉTÉROTOPIE ?

- 33 i. LE JARDIN, UNE HÉTÉROTOPIE SELON FOUCAULT
- 34 ii. LE JARDIN CLÔT, UN MONDE À PART
- 43 iii. JARDIN ET OUVERTURE, LE CHOIX DES VUES

46 C. LE JARDIN, UNE LIMITE À
L'ENTROPIE DU PAYSAGE

- 47 i. LE TEMPS EN SUSPEND
- 49 ii. LE JARDIN, CONSTRUCTION DU TEMPS

55 Partie 2 : Entre jardin et paysage, où se trouve la limite ?

56 α. INTRODUCTION AU PAYSAGE

- 56 i. INTRODUCTION
- 60 ii. La CRÉATION DU PAYSAGE
- 61 iii. L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE

73 B. BEAUTÉ DU JARDIN, SUBLIMITÉ DU PAYSAGE

82 C. UNE NATURE PITTORESQUE : JARDIN OU PAYSAGE

- 83 i. Le JARDIN DE STOWE
- 95 ii. La NATURE PITTORESQUE

103 Partie 3 : Le jardin limité

104 α. S'affranchir des limites, le jardin à la conquête de l'infini

104 i. L'infini par la perspective

108 ii. L'infini par la vigueur sauvage

112 B. La fragmentation du jardin

112 i. Comprendre le tout par la fragmentation

113 ii. Un jardin dans le jardin, du jardin médicinal au jardin à la française, le dessin des limites comme esthétiques du jardin

118 iii. Le séquençage du parcours, un morcellement doux du jardin

123 Partie 4 : Le jardin
planétaire, vers une
autre nature ?

124 α. UN DÉPASSEMENT DES LIMITES

130 B. UNE NOUVELLE NATURE

137 Conclusion

143 Médiagraphie

152 Résumé

Introduction

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Définir le jardin reviendrait à limiter cet art à un élément insignifiant car cet objet qu'est le jardin est vaste et multiple et chaque tentative de définition l'ouvre vers une autre forme. Présent partout, tout le temps, mouvant parfois, le jardin devient alors inqualifiable et nombreux sont ceux qui ont essayé de le définir sans réussir. Aussi en fonction des époques, car considérant le jardin comme une œuvre de civilisation, chaque civilisation ayant sa philosophie, les définitions varient et s'interprètent de différentes manières. Ainsi c'est en cherchant les limites du jardin que l'on pourra trouver comment le comprendre. Car la frontière, par sa capacité physique et théorique à définir un intérieur et un extérieur, est le meilleur moyen d'appréhender le jardin. Ce mémoire a donc pour objectif d'esquisser les frontières des jardins, d'en trouver les limites en s'aidant des écrits des théoriciens de l'art des jardins. *Qu'est ce qui est jardin et qu'est-ce qui ne l'est pas ?*

Cette question trouve son origine tout d'abord dans la situation écologique actuelle. La crise climatique attire aujourd'hui notre attention sur ce que l'homme est en train de faire disparaître : la nature sauvage et indépendante de notre contrôle. En s'y intéressant, cela nous pousse à questionner le rapport entre la nature et la culture¹ et alors à découvrir le travail de naturalistes praticiens s'intéressant à cette question. Ainsi, c'est tout d'abord à travers le travail de Gilles Clément et notamment sa théorie du "jardin planétaire", consistant à considérer la terre comme un jardin, que cette recherche de dé-

¹ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, n° 607, Paris, Gallimard, « Folio », 2021, vol. 1.

finition des limites du jardin commence. Car comment considérer notre planète si l'on ne sait pas ce qu'est un jardin ?

C'est donc en cherchant dans les écrits théoriques que cette étude des limites prend place. Ainsi, nombreux sont les théoriciens qui définissent le jardin comme une représentation d'une autre nature, parfois sauvage s'inspirant des grands paysages sublimes, parfois utopiques d'après des écrits et représentations religieuses. Ainsi, quand Philippe Nys nous parle du jardin comme une imitation d'une nature sauvage, il nous dit :

“ Ce que le jardin copie, imite et incarne, ce n'est pas seulement un paysage conçu par un dieu créateur, c'est aussi un paysage construit et perçu à travers ces représentations et non une sorte de nature première, sauvage et brute ”².

Philippe Nys nous définit ici le jardin en s'aidant de ce que le jardin n'est pas. Il nous fait voir alors le jardin comme une image de ce qui l'entoure. Le jardin devient un médium de représentation à partir de ses rapports à l'extérieur. Cette représentation est alors physique via des imitations artificielles d'éléments naturels, mais aussi théorique comme quand Louis XIV tente de représenter sa puissance à travers ses jardins de Versailles. Cependant pour comprendre le jardin comme une image de ce qui l'entoure, il faut alors pouvoir tracer la frontière entre le jardin et cet extérieur. La limite devient alors une

² Nys Philippe, *Le jardin exploré : Une herméneutique du lieu*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1998. p. 124.

méthode de pensée permettant au fur et à mesure qu'elle est définie de saisir les nombreuses possibilités d'exister du jardin.

Avec les époques, les limites évoluent également. On verra alors qu'elles s'élargissent et laissent rentrer de nouveaux éléments dans ce que l'on appelle le jardin. Ainsi, si au Moyen-âge le jardin ne se limitait qu'à l'*hortus conclusus*, aujourd'hui on parle de jardin planétaire. Comment sommes-nous donc passés d'un jardin de quelques mètres carrés avec des limites théoriques et physiques extrêmement cadrées à un jardin englobant tout ce qui est vivant, et donc la terre entière, et dont les limites théoriques sont encore floues.

La frontière, dans l'imaginaire collectif, permet d'interdire, d'encercler et limiter des domaines de pensées ou des lieux. Il est vrai que dans la vie courante, la frontière est utilisée comme cela, quand on parle par exemple de la frontière d'un pays ou les frontières épistémologiques. Cependant, ce n'est pas dans ce sens que je tiens à l'utiliser. En effet, il ne serait pas objectif de tenter de limiter le jardin à ce qu'il est, l'empêchant de progresser, de s'agrandir et d'évoluer. On risquerait même de le réduire en en oubliant des éléments. Ainsi, la frontière sera ici utilisée pour savoir de quoi nous parlons. Elle nous permettra d'ailleurs de montrer au contraire la disparition des frontières et des limites pour le jardin. Cette disparition des limites, dont le jardin planétaire en serait le paroxysme, n'amène pas à l'universalité pleine du jardin physique mais bien à un concept qui permet de comprendre la pluralité de ses formes.

Ainsi, il faut tout d'abord comprendre les grandes théories qui aujourd'hui sont assez généralistes pour rester en accord avec l'évolution du jardin et de ses limites. C'est donc par trois approches différentes et combinées que je tenterai de définir un premier cadre au jardin à l'aide des théories de John Dixon Hunt, Michel Foucault et Anne Cauquelin. On comprendra alors le jardin selon ses rapports avec des éléments extérieurs. En opposition parfois selon la théorie des " trois natures " de Hunt ou encore en accord avec des croyances représentant alors le jardin comme une hétérotopie. Mais c'est également dans son rapport au temps que le jardin se qualifie, permettant alors de comprendre où placer la limite qui le sépare des éléments n'ayant pas la même considération face au temps.

Ensuite, dans son rapport à ce qui l'entoure, l'histoire de la théorie des jardins nous a montré que jardin et paysage pouvaient se définir par opposition et donc qu'une limite les séparait définissant au passage la frontière du jardin. Ainsi, en comprenant tout d'abord comment le paysage est défini par les théoriciens tels que Anne Cauquelin, Alain Corbin, Jacques Rancière ou encore Augustin Berque, il s'agira de saisir la frontière qui oppose le jardin et le paysage sous un aspect sensoriel à travers les notions du beau, du sublime et du pittoresque.

Enfin, c'est l'aspect physique des frontières du jardin qu'il faut comprendre d'après les limites théoriques. Ainsi, ces frontières sont la matérialisation de la théorie des frontières du jardin et se construisent donc sous différents prismes. Cette construction se matérialise par la création d'un sentiment infini à la fois visuel et sensoriel qui pour se comprendre transforme le jardin, le divise et le morcelle. Enfin,

c'est en introduisant la théorie du jardin planétaire de Gilles Clément que cela nous permettra de savoir quelle forme a le jardin aujourd'hui et quels impacts cela a sur le paysage et ses frontières.

16

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Partie 1 : Une évolution des définitions du jardin

ECOLE NATIONALE SUPLEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUS RESERVE DE DROIT D'AUTEUR

α. LE JARDIN, UNE TROISIÈME NATURE

i. LES TROIS NATURES DE JOHN DIXON HUNT

Alors que la théorie des jardins n'en est qu'à ses débuts, de nombreux théoriciens commencent à dégager les principes premiers de l'art des jardins. Cependant, le jardin dans tout son mystère ne dévoile rien de ce qui le caractérise, de ce qui peut nous faire dire " ça, c'est un jardin ! ". En nommant la réalisation des jardins *l'art des jardins*, on se rapproche alors d'une première définition sommaire. Les jardins seraient alors un espace naturel amplifié par l'art. Cependant, cette définition seule ne suffit pas, on peut alors se questionner sur la place du paysage, de l'art ou de la nature dans cet art des jardins. Dans cette considération d'une culturation de la nature, l'art du jardin a donc une place à part.

Dans son livre *L'art des jardins & son histoire*, John Dixon Hunt émet les grands principes de l'art des jardins en appuyant notamment son propos sur le jardin baroque. Rappelons que John Dixon Hunt est anciennement le directeur de l'institut d'architecture paysagère de Dumbarton Oaks à Washington et est maintenant professeur à l'université de Pennsylvanie. Dans son livre, Hunt introduit le concept du jardin comme troisième nature. Il développe aussi sa théorie en traitant le jardin comme un support de représentation et d'imitation.

Ainsi, John Dixon Hunt appelle les jardins la troisième nature³. La première étant les terrains vierges des modifications de l'homme. Ce sont les fo-

³ HUNT John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob, « Travaux du Collège de France », 1996.

rêts primaires, les montagnes inhabitées ou encore les grandes étendues d'eau que sont les mers et les océans. Ces paysages sauvages, considérés comme sublimes, sont pour les Grecs le lieu où les dieux résident. Inaccessibles et longtemps lointains, ceux-ci sont rêvés et magnifiés par de nombreux artistes. Aujourd'hui, leur existence se questionne, l'homme ayant exploré toutes les facettes de la terre. Selon Philippe Descola, seuls les déserts peuvent encore – pour le moment - être considérés comme une première nature⁴.

Les campagnes agricoles dans lesquelles l'homme laboure, fertilise, sème et récolte, ces espaces où les ruisseaux sont déviés et les forêts exploitées représentent la deuxième nature, une nature créée par l'homme à partir de la première. Cette nature habitable prend place là où se trouvait avant une première nature. C'est Cicéron qui introduit l'idée de seconde nature⁵. Le terme de troisième nature à lui, été au début utilisé par Jacopo Bonfadio (1508-1550) et Bartolomeo Taegio (1520-1573) à la Renaissance. Selon John Dixon Hunt, la troisième nature, les jardins, donc, est une représentation de la première et de la deuxième nature.

⁴ Aujourd'hui, le Sahara et les déserts froids que sont les pôles ont commencé à être exploités pour les ressources qu'ils abritent comme l'eau ou des énergies fossiles. De plus, l'Arabie Saoudite a commencé un projet urbain à travers le désert d'une grande ampleur (The Line).

⁵ CICERON Marcus Tullius, *De Natura Deorum* (45 av. J-C.), BiblioLife, 2009.

En définissant ainsi les jardins, John Dixon Hunt nous montre que l'art des jardins est un " art du milieu " ⁶ : " Il s'agit d'un terme moderne forgé pour désigner l'intervention par laquelle dans un espace donné, des hommes et des femmes façonnent et créent un nouvel environnement " ⁷. Ainsi, par cette définition, Hunt précise celle de la troisième nature. Contrairement à la deuxième, elle se caractérise d'abord, par une volonté de changer l'environnement et même d'en créer un nouveau, sans que la production, comme la deuxième nature, soit sa principale caractéristique.

La création d'un jardin serait alors la capacité de créer un nouvel environnement inspiré de ce qui se trouve en dehors des limites du jardin. Hunt révèle que les jardins se caractérisent par la mise en place d'une imitation des autres natures. Ainsi, en relevant les interactions entre l'homme et la nature et en définissant les limites théoriques de la première et de la deuxième nature, Hunt met en évidence la nature sauvage, la nature domestique et la nature artificielle que sont les jardins. De la première nature, le jardin reprend alors différents procédés et les transforme pour en faire des étangs ou des rocailles en y amenant des plantes venues d'autres pays relevant le sauvage recherché du jardin. La première nature, le paysage donc, est donc repris pour son esthétisme et son foisonnement. Dans les jardins, les procédés techniques de la seconde nature sont aussi utilisés. On retrouve alors des canaux, servant à irriguer certes, mais avec un caractère esthétique.

⁶ HUNT John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob, « Travaux du Collège de France », 1996.

⁷ Ibid. p.16.

On recherche le bruit de l'eau et son mouvement, l'irrigation ne se fait parfois même pas par les canaux que l'on voit. Des jardins en étages, comme ceux de la Villa d'Este, suivent en réalité les modes de construction des coteaux des vignobles.

La mimesis, cette capacité d'imitation des jardins, s'alimente aussi des représentations des jardins et des paysages, notamment en peinture. En effet, on trouve dans ces représentations les figures fantasmées de la nature sauvage tant recherchée dans la construction des jardins depuis le début des jardins romantiques au début du XVIII^e siècle. En effet, "que l'on pense à la manière dont les Romains ont conçu leurs jardins comme l'incarnation d'une Arcadie grecque. Que l'on pense à la manière dont les Anglais ont conçu les leurs en fonction d'une Antiquité elle-même revue et corrigée par la peinture de paysage de Poussin ou de Lorrain"⁸, les jardins, même voulus sauvages sont pour la plupart une imitation d'une représentation. Les jardins ne sont plus alors une représentation de la nature, mais bien une représentation d'une description de celle-ci. C'est-à-dire que les artistes et les jardiniers qui réalisent les jardins ne s'inspirent pas uniquement des paysages vus pendant leurs voyages mais surtout des peintures paysagères qu'ils côtoient au quotidien. Ces descriptions peintes ou écrites deviennent aux yeux du public l'incarnation de la vraie nature en oubliant alors le rôle d'interprétation de l'artiste. Ainsi, la nature sauvage peut être interprétée comme Frederic Edwin Church le fait dans sa toile *Le Cœur des Andes* à travers laquelle on découvre un paysage tout en immensité et en sauvagerie. Les

⁸ Nys Philippe, *Le jardin exploré : Une herméneutique du lieu*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1998. p. 124.

arbres ont les racines qui pendent au-dessus d'une rivière agitée et tumultueuse, la montagne sur laquelle rien ne pousse s'élève tout en irrégularité et au loin une autre montagne enneigée nous montre la grandeur des paysages sauvages. Ce mode d'interprétation de la première et de la seconde nature sera repris dans la conception des jardins et influencera leur forme et leur esthétique. On retrouve alors des imitations de ce genre de tableau avec une recherche du pittoresque exalté par l'artiste dans son œuvre.

La mimesis nous permet aussi d'appréhender le monde et de s'y situer. L'homme à travers l'architecture se trouve alors au cœur d'un cercle infini. Jean-Paul Larthomas nous parle des jardins romantiques et nous dit que :

“ Le jardin d'acheminement, qui prolonge l'architecture et règle l'espace sous le signe de l'ordre et de la commodité : jardin d'agrément, verger, terres de culture ; puis les prairies, séparées de la campagne par l'invisible « ha-ha » le fossé qui tient lieu, pour les bêtes seulement, de clôture ; enfin, les bois, les collines qui laissent deviner au loin, la mer ; horizons toujours évoqués, plutôt enveloppants que véritablement perçus ”⁹.

⁹ LARTHOMAS Jean-Paul, « Le jardin selon Shaftesbury : une origine possible du romantisme » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001, p. 201-215. p. 209.

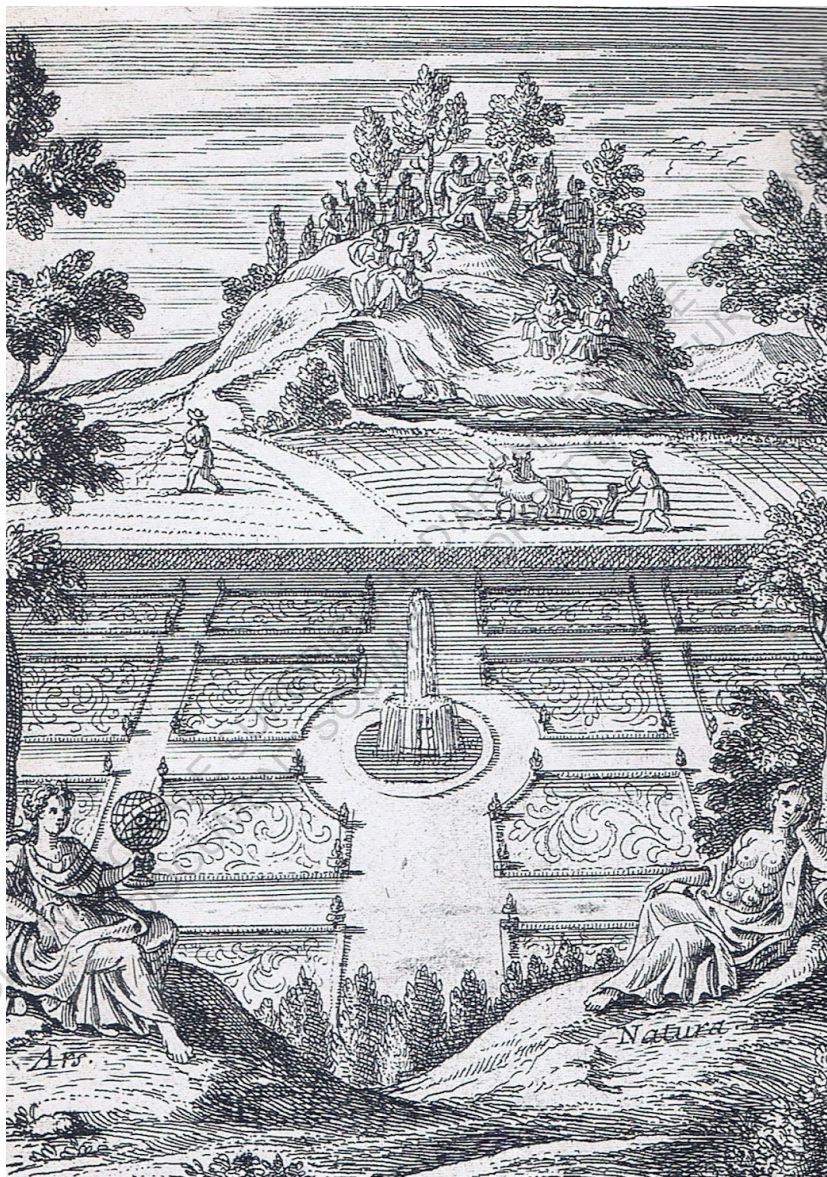
Le jardin est donc la connexion entre cette immensité qu'est la première et la deuxième nature et l'architecture, entre le paysage infini et nous. En parlant de jardin d'acheminement, on comprend cette capacité du jardin à créer un dialogue avec le paysage, incompréhensible dans son immensité et l'architecture.



Claude Lorrain, Appolon et les muses sur le mont Hélicon, 1680. Huile sur toile, 136.5 x 99.7 cm. Boston, Museum of Fine Arts (MFA).



Frederic Edwin Church, Le Cœur des Andes, 1859. Huile sur toile, 168 x 302.9 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Michel Van der Gutch, gravure, frontispice des *Curiosités de la nature* de Pierre Le Lorrain de Vallemont, 1703.

ii. La théorie illustrée

La gravure de Michel Van der Gutch, qui est repris par Pierre Le Lorrain de Vallemont en 1703 pour le frontispice de son livre des *Curiosités de la nature et de l'art* permet d'illustrer les propos de Hunt. Au dernier plan de cette gravure, on aperçoit des montagnes aux formes irrégulières. Sur celle-ci se trouve des muses et des dieux, habitants de ces terres lointaines. Cet esprit sauvage est ici accentué par des arbres tortueux et des oiseaux volant autour des montagnes. Une source jaillit du bas des montagnes et s'écoule dans une étendue d'eau entourant un côté de la colline. Plus au-devant de la gravure, des champs sont labourés par des paysans. Cette seconde nature est organisée, les champs sont dessinés de manière irrégulière révélant ainsi une organisation pratique plutôt qu'esthétique de cette deuxième nature. Enfin, au premier plan, on aperçoit des jardins dont les parterres dessinés sur un plan régulier sont pourvus d'arabesques. Des chemins rectilignes sont organisés autour d'une fontaine qui fait le cœur du jardin. Cette gravure est encadrée de deux muses symbolisant le jardin comme intersection de l'art et de la nature.

Alors que la limite entre la première et la deuxième nature n'est symbolisée ici que par la ligne du bas des montagnes et que ces natures sont reliées par un chemin, le jardin est quant à lui isolé. Séparé par une limite physique, celui-ci se met à part sans connexion avec les autres natures. Située au premier plan, cette troisième nature se rapproche symboliquement de nous, de notre point de vue d'observateur. Ainsi, on peut la comprendre comme entourant une maison, une habitation, une architecture. Elle se démarque ainsi des champs et des

paysages sauvages en se rapprochant d'une nature habitée et organisée mettant à l'écart ce que nous ne pouvons contrôler (la première nature) et ce que nous produisons (la seconde nature), en favorisant alors l'esthétisme et le confort autour des lieux de résidence. La clôture montre aussi que le jardin appartient à l'espace privé, au chez-soi.

Cette gravure nous permet aussi d'illustrer cette citation de John Dixon Hunt :

“ Les trois zones de nature étaient reliées entre elles par un long axe, dont l'œil humain suivait la perspective, guidé de telle façon qu'il percevait plus clairement les trois différentes natures. De fait, c'était un trait unique du jardin baroque que de prolonger cet axe vers l'extérieur dans la campagne, bien au-delà des confins de l'avenue centrale des jardins de la Renaissance, comme pour englober les deux autres natures dans notre compréhension totale de la troisième ”¹⁰.

Ainsi, on retrouve ce trait allant du jardin jusqu'aux montagnes, sans qu'aucune limite ne viennent l'arrêter.

John Dixon Hunt nous explique également que les jardins imitent la première et la deuxième nature. Sur la gravure de Michel Van der Gutch, cela se met en scène par la présence de la fontaine qui résonne alors avec la source des montagnes au loin. Mais on peut développer cet exemple de fontaine avec la création d'étangs ou de rivières artificiels imitant ceux de la nature, des bosquets d'arbres plantés correspondant à une forêt ou des grottes artificielles comme celle de Téthys à Versailles pour des

¹⁰ HUNT John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob, « Travaux du Collège de France », 1996. p. 31.

cavernes au cœur des montagnes. Sébastien Marot nous explique en effet que “ le jardin se présente comme un médium de sémantisation du paysage, un art qui, en en proposant localement une syntaxe, fait accéder le divers de la nature au statut de paysage ordonné en lieux ”¹¹. La place du paysage, on le comprend alors, à une place particulière dans cet art du jardin. Inspirant les peintres qui les représente, le paysage se retrouve alors dans les jardins. Les créateurs du jardin de Stowe en Angleterre, qui est un jardin à l'anglaise et auquel je vais revenir plus loin, déclarent eux-mêmes avoir pris leur inspiration dans les tableaux de paysage de Nicolas Poussin. Si l'on choisit par exemple le *Paysage avec Polyphème* on découvre alors un paysage habité mais sauvage, à la fois par son décor naturel et par les hommes et les femmes présents qui sont en toges et portent une couronne de laurier en référence à l'antiquité grecque. L'inspiration grecque est pour les peintres une référence du sauvage et le devient donc ensuite dans les jardins, anglais notamment. On retrouve en effet dans de nombreux jardins anglais ce que l'on appelle des fabriques. Ce sont des constructions que seule la vocation ornementale n'est au départ l'objectif. On retrouve alors des temples grecs en ruine, des fontaines décorées d'une statue au références antiques et des urnes. A Stowe, jardin de référence pour l'art des jardins anglais, les références antiques sont partout jusqu'à l'architecture du bâtiment principal, en relation directe avec les jardins. Sur la façade Sud, on retrouve notamment un fronton caractéristique de l'architecture antique. Dans le jardin, les références se multiplient jusqu'aux décors du pont au style palladien. Même si l'antique est une

¹¹ MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Édition de la Villette, « Penser l'espace », 2010. p. 90.



Nicolas Poussin, Paysage avec Polyphème, 1649. Huile sur toile, 150 x 198 cm. Saint Petersburg, Hermitage Museum.

source d'inspiration pour les jardiniers et les artistes, la recherche du sauvage a en tout temps été une motivation dans l'art des jardins. Dans le Parc Jean-Jacques-Rousseau d'Ermenonville, on retrouve par exemple ce dolmen aux références plus ancienne mais dont la construction date du XVIIIe siècle. Si on retrouve des références à l'antiquité dans les jardins à l'anglaise, c'est que l'antiquité a souvent été associée à l'âge d'or de la civilisation caractérisé par l'harmonie entre l'homme et la nature. En introduisant dans les jardins ces références, les créateurs des jardins à l'anglaise cherchent à recréer une harmonie en intégrant des éléments classiques incarnant cette harmonie et symbolisant aussi la beauté et la perfection. Les temples, les colonnes ou encore les amphores dans les jardins à l'anglaise sont conçues comme faisant partie de la nature et incarnent un symbole d'éternité.



Faux dolmen dans le parc Jean-Jacques-Rousseau, Ermenonville.

Ces imitations, comme on pourrait le penser, ne viennent pas avec le romantisme, même si ce courant artistique en est un émancipateur. Dans les jardins à la française déjà, les références sont nombreuses. À Versailles, on retrouve des références antiques bien sûr avec des alignements de statues et d'urnes dans les allées mais aussi des statues au milieu des nombreuses fontaines servant ici à illustrer la grandeur recherchée. Des références sauvages avec des grottes, des cascades et des îles artificielles sont aussi construites.

À travers cette théorie des trois natures de John Dixon Hunt, on découvre alors les premières frontières théoriques du jardin. Le jardin n'est donc pour Hunt ni un espace agricole ni une nature sauvage mais bien une nature artialisée se basant sur des imitations ou des reproductions de la première et de la deuxième nature. Nous verrons par la suite que les frontières physiques et théoriques séparant ces natures deviennent plus floues avec le temps mais aussi que les contours des deux premières natures sont moins nets depuis le début du modernisme.

B. LE JARDIN COMME HÉTÉROTOPIE ?

i. Le jardin, une hétérotopie selon Foucault

“Les utopies ce sont les emplacements sans lieu. C’est la perfection, l’envers de la société. L’hétérotopie c’est la localisation physique de l’utopie, ce sont des lieux autres ”¹².

Selon Michel Foucault, les hétérotopies, ces utopies terrestres, se déclinent en six principes. Le premier principe est qu’il existe des multiplicités d’hétérotopies selon les cultures. Michel Foucault appelle cela des *hétérotopies de crises*. Ce sont des lieux surtout présents dans les cultures primitives, ils sont sacrés, interdits ou réservés à des personnes en marge de la société. Ces hétérotopies de crises sont aujourd’hui remplacées par des *hétérotopies de déviation*, ce sont des endroits où l’on place des individus déviant de la norme de la société. Ce sont les maisons de retraite, les cliniques psychiatriques ou les prisons.

Le second principe est que les hétérotopies qui n’ont pas cessé d’exister *s’adapte à la société et évoluent*, le cimetière par exemple représentant évidemment la mort, mais aussi la résurrection dans la religion s’adapte aux individus et à la société dans son rapport à la mort.

¹² FOUCAULT Michel, « Des espaces autres, hétérotopies, Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967 », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, vol. 5, 1984, p. 46-49. p.

Le troisième principe est que l'hétérotopie à le pouvoir de créer en un seul lieu plusieurs espaces grâce à la *juxtaposition d'espaces incompatibles*.

Le quatrième principe est que les hétérotopies sont liées à des *découpages du temps*, soit par une accumulation de moments ou d'époques, les musées par exemple, soit par un séquençage de moment passager ou futile, on peut penser aux foires.

Le cinquième principe est que les hétérotopies supposent *un système de fermeture et d'ouverture*. Il y a les hétérotopies qui nécessitent un titre de passage, des fouilles ou un rituel, et ceux qui laisse entrer le sujet, mais cela n'est qu'illusion.

Le sixième, le dernier principe est que les hétérotopies ont une fonction. Ce sont des *espaces intérieurs desquels la vie humaine est cloisonnée*, les maisons closes par exemple, ou bien où la vie est magnifiée vers une utopie, des colonies.

En introduisant ainsi le jardin selon le principe d'hétérotopie de Michel Foucault, cela nous permet de discerner les limites de la capacité de mimésis du jardin, c'est à dire cette capacité d'imitation d'éléments extérieurs par le jardin, et donc des limites théoriques de ceux-ci.

ii. Le jardin clôt, un monde à part

En quoi le jardin est-il une hétérotopie ? Pour appuyer mon propos, je vais tout d'abord commencer avec un exemple que l'on pourra par la suite élargir à l'ensemble des jardins. Intéressons-nous à

l'hortus conclusus. *L'hortus conclusus* est un jardin d'agrément que l'on retrouve dans les monastères au Moyen-Âge et qui est consacré à la Vierge Marie. Il descend de la tradition des jardins des monastères. En effet, on retrouve au début de l'histoire des jardins dans les monastères des jardins potagers dédiées au repas des moines et de certains fidèles. Ensuite, découlant de la culture grecque de l'utilisation de plantes médicinaux, on retrouve alors dans les monastères des jardins organisées pour la culture de ces plantes. Elles sont tout d'abord réparties entre plantes médicinales ou toxiques puis, après par types d'effets qu'elles procurent : les plantes contre les fièvres, les plantes des femmes, les plantes vulnérables, les purges, les plantes de maux de ventre, les plantes antivenimeuses¹³. Enfin, au temps où les cimetières étaient encore accolés aux espaces de prières, on retrouve dans ceux-ci une treize arbres fruitiers plantés entre les tombes, le pommier, symbole du péché originel dans la religion catholique est planté dans un coin au côté du poirier. Enfin, pour se consacrer à la méditation, de nombreux monastères possédaient des ermitages, sortes de cabanes au milieu de la nature ou alors des parcs peuplés volontairement de diverses espèces animales. *L'hortus conclusus* apparaît dans les monastères au XIVe siècle, et " concrétise l'une des aspirations profondes de la vie monastique : se retirer du monde, échapper à ses déceptions et à ses souillures, s'enfermer dans la claustration exigée

¹³ BECK Bernard, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, n° 327, vol. 88, 2000, p. 377-394.

par la règle ¹⁴. Ainsi, le cloître est considéré comme l'un des premier *hortus conclusus* car, à l'opposé du parc et de l'ermitage, c'est un endroit clôt de murs et planté au sein même du monastère. Ce jardin se veut alors plus symbolique qu'esthétique. À l'image des enluminures ou des peintures, ce jardin est dédié au culte de la vierge Marie.

L'*hortus conclusus* est construit selon des règles bien précises. En forme carré, deux chemins rectilignes se croisent en forme de croix et séparent l'espace en quatre carrés plus petits. Au croisement, une fontaine avec quatre jets d'eau et avec une statue de la vierge prend place. Le symbolisme est très fort dans ce plan et construit alors une hétérotopie au sein du monastère. En effet, la forme carrée du jardin représente alors la perception du monde que l'on se fait. En somme, on représente le monde dans un jardin. Les quatre jets d'eau symbolisent les quatre fleuves du paradis sur terre : le Pishôm, le Gihom, le Hiddekel (le Tigre), l'Euphrate. A travers ce jardin catholique, c'est une représentation du paradis terrestre et du jardin d'Adam et Eve que les moines et moniales tentent de recréer. Bernard Beck nous dit alors :

“ Ce jardin clos est à la fois un lieu réel, jardin monastique ou seigneurial, et une vision allégorique, où la nature est la meilleure expression du divin. L'homme médiéval se sent en effet trop imparfait pour suggérer ce divin, la nature en revanche

¹⁴ BECK Bernard, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, no 327, vol. 88, 2000, p. 377-394. p. 385.

par sa beauté, peut répondre aux exigences de cette représentation. Les fleurs ont donc aussi à la fois une réalité physique et un sens métaphorique ¹⁵.

En effet, en suivant la tradition des jardins médicinales, aussi appelé l'herbularius, la symbolique des plantes est très fortes. " L'Hortulus " de Walahfrid Strabon est un texte dans lequel on retrouve la description élogieuse de nombreuses plantes que l'on retrouve par ailleurs dans les monastères et dans les *hortus conclusus* :

" Le lys et la rose.

Ces deux inestimables fleurs en effet

Symbolisent pour l'Éternité les palmes glorieuses de l'Église,

Les martyrs cueillent dans leur sang les bouquets de roses

Et tiennent les lys dans l'innocence de leur foi triomphante.

O Vierge, Mère d'une féconde progéniture,

Tige d'inébranlable foi, promise spirituelle de l'époux,

Fiancée, colombe, asile, reine, amie fidèle,

Cueille les roses par le combat, prends les lys par la paix bienheureuse,

La fleur t'est destinée par le rejeton de l'arbre royal de Jessé,

L'unique redresseur et rédempteur de l'antique souche.

Lui qui a consacré les lys éclatants par son verbe et par sa vie,

Empourprant les roses par sa mort ¹⁶.

¹⁵ Ibid. p. 390.

¹⁶ Ibid. P.382.



Maître anonyme du Haut Rhin, La Vierge au Paradis avec les saints, vers 1410.

Dans les jardins consacrés à la Vierge Marie, comme dans les enluminures des textes qui lui sont consacrées, on retrouve alors de nombreux lys et roses, symboles de vertus.

L'*hortus conclusus*, en recréant alors les illustrations bibliques du Jardin d'Eden, se construit en s'appuyant sur une représentation fantasmée. Ainsi, l'utopie des jardins du paradis imaginée à la fois par les textes bibliques et par les créateurs de ces jardins prend place de manière réelle sur terre sous la forme d'une hétérotopie.

Ainsi l'*hortus conclusus* correspond à de nombreux principes des hétérotopies selon Foucault. Comme nous le dit Bernard Beck : " Ce jardin [*hortus conclusus*] clos est à la fois un lieu réel, jardin monastique ou seigneurial, et une vision allégorique, où la nature est la meilleure expression du divin "17. En effet, il crée en un lieu unique la représentation d'espaces en dehors de ces frontières en juxtaposant plusieurs attribuent normalement incompatible. En l'enfermant ainsi et en le consacrant à de la méditation et au culte marial (principe numéro deux), ce jardin se coupe du temps qui le régit (principe numéro quatre). Par sa clôture symbolique, physique et rituel lié à la religion catholique, l'*hortus conclusus* valide alors le cinquième et le sixième principe des hétérotopies de Foucault.

La théorie des hétérotopies de Foucault appliqué au cas des jardins nous permet ici de discerner les limites de l'*hortus conclusus*. Cette frontière est à la fois physique, car c'est un lieu clôt de murs,

¹⁷ BECK Bernard, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, n° 327, vol. 88, 2000, p. 377-394. p. 390.

mais aussi théorique et spirituel. En effet, la symbolique de la Vierge Marie et du Jardin d'Eden dans l'*hortus conclusus* est indissociable de l'identité de ce jardin et caractérise donc les limites de celui-ci.

Dans sa conférence sur les hétérotopies, Michel Foucault invoque un autre jardin pour parler des hétérotopies : le jardin traditionnel perse. Ce jardin devait être " un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres, qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau) ; et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme "¹⁸. Ce jardin est marquant dans sa ressemblance avec l'*hortus conclusus* et illustre alors parfaitement les propos de John Dixon Hunt quand celui-ci nous parle de la mimesis des jardins.

Mais les jardins religieux ne sont pas les seuls à illustrer ainsi les hétérotopies. Par cette capacité de mimesis qui pourrait caractériser l'art des jardins, nous y reviendrons, les jardins incarnent des hétérotopies correspondant aux croyances de leur temps et sont toujours la représentation d'une représentation, c'est-à-dire qu'ils se construisent, non selon une observation de la nature mais selon une représentation (peinture, texte ...) de celle-ci, puisque les utopies ne sont pas réelles par définition, et sont donc imaginées et représentées, la plupart du temps à travers des courants de pensée ou des croyances. Les jardins clôtés sont d'une vraie richesse

¹⁸ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres, hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, vol. 5, 1984, p. 46-49.

pour incarner ces hétérotopies car ils ont la capacité de séparer le monde réel et hétérotopique qu'ils créent en leur centre. Ainsi, dans cette catégorie des jardins clôtés j'y ajouterai les jardins à la française car ceux-ci, même s'ils s'ouvrent parfois sur le paysage à travers l'utilisation de fossé dit ha-ha, ne l'intègrent pas forcément à la conception de son hétérotopie.

Le jardin à la française se fait aussi représentation d'une idéologie, à la différence des jardins précédents qui représentaient alors plus un espace imaginaire ou lointain. Ainsi, le jardin à la française usant des principes d'hétérotopie nous amène à la fois dans un lieu fictif rassemblant des morceaux de contrées lointaines en un seul espace mais représente aussi les idéologies de son créateur, souvent un riche homme d'état proche de la royauté.

Comme nous l'explique John Dixon Hunt, le jardin se veut être une représentation de la première et de la seconde " nature ". Les jardiniers de la Renaissance s'emparant donc de cette idée commencent à ajouter à leur jardin des représentations de la première nature. On retrouve alors des fausses grottes, des lacs artificiels ou d'énormes rochers. Comme les jardins clôtés, le jardin à la française se veut ici une représentation d'un monde sauvage condensée. On représente ce que l'on pense de la nature sans tenter d'y être réellement fidèle.

Le jardin à la française se remarque aussi par son travail de la perspective et de sa construction cartésienne. À travers sa construction rigoureuse, le jardin à la française veut représenter la mainmise de l'homme sur la nature mais également la puissance du royaume et donc du Roi. On retrouve alors de nombreux éléments caractéristiques de cette puis-

sance tel que les allées rectilignes, les parterres ciselés, les buis taillés représentant parfois des formes remarquables comme des animaux, on retrouve aussi des fontaines sculptées ou des bassins immenses nécessitant le détournement d'une rivière pour les construire. Tout ceci est augmenté par le travail de la perspective qui permet d'agrandir visuellement l'emprise du jardin.

Ainsi en se fermant sur le paysage et en créant son hétérotopie, le jardin fait de son espace clôt un lieu illimité. Pour dégager les limites du jardin, le prisme des hétérotopies nous aide ainsi à comprendre et à saisir les limites symboliques se transformant en limites physiques. En effet, on ne retrouve pas cette capacité d'incarner une idée ou une croyance et de la représenter dans les autres espaces naturels. Cette notion d'hétérotopie pourrait être vue comme une frontière théorique du jardin. L'objectif du jardin clôt est de convoquer, à travers la construction du jardin par ses limites physiques, l'imaginaire du promeneur suggéré par la symbolique du lieu. De ce point de vue et de celui de Michel Foucault, les limites du jardin clôt se définissent donc par un principe de fermeture privant le promeneur des influences extérieures et le laissant seul avec ses influences propres. De plus en comprenant le jardin comme hétérotopie, on en fait un espace autre car le principe d'hétérotopie suppose qu'il existe en opposition des espaces " normaux ". Le jardin incarne en effet ces espaces autres.

iii. Jardin et ouverture, le choix des vues

Cependant, les jardins clos physiquement ne sont pas les seuls qui peuvent représenter des hétérotopies. Ainsi, les ouvertures sur le paysage peuvent permettre d'en créer de nouvelles. Après la Renaissance, en Angleterre, les jardins commencent à s'ouvrir sur ce qui les entourent à travers des percées visuelles dans les haies ou bien avec les ha-ha, système de fossé caché pour l'observateur. L'objectif est qu'au détour d'un chemin, le visiteur tombe sur une ouverture à travers une haie et découvre un paysage. L'imitation d'une autre nature se fait donc à la fois à travers le jardin et sa construction mais aussi en y amenant des visions concrètes à travers le paysage. En faisant ainsi pénétrer le paysage dans le jardin, celui-ci s'augmente alors de la puissance de la nature indomptée qui l'entoure. Mais l'ouverture présumée des jardins implique-t-elle la suppression de la frontière théorique qu'impliquait le principe d'hétérotopie ou bien justement, l'ouverture sur le paysage renforce-t-il ce principe ? Car justement, en s'invitant dans le jardin, le paysage vient visuellement juxtaposer des éléments contradictoires, mais créer également un imaginaire inventé de toute part. Le paysage est justement choisi pour ce qu'il apporte et est donc souvent modifié pour correspondre aux envies du jardinier. Ainsi, des ruines grecques prendront place au milieu de l'Angleterre pour créer le pittoresque tant recherché par les artistes.

On sait maintenant que les jardins se fabriquent à partir d'une imitation d'une représentation. Ainsi, c'est également cette représentation qui participe à l'écriture de l'hétérotopie qu'est le jardin. Reprenons le tableau *Paysage avec Polyphème* de

Nicolas Poussin dont on sait qu'il a inspiré de nombreux jardiniers pour la conception de leur jardin¹⁹. En s'en inspirant et en fabriquant un jardin sous cette influence, les jardiniers participent à la création de l'hétérotopie que devient leur jardin. Ainsi, quand l'art de Nicolas Poussin met en évidence la présence d'une influence antique grecque dans le paysage, cette première nature imitée dans le jardin, les jardiniers invitent cette antiquité fictive dans leur jardin. Le peintre dessine aussi des éléments mythologiques tel que des nymphes et des satyres écoutant le *Cyclope Polyphème* jouant de la flûte tout en se mêlant avec la pierre sur le sommet de la montagne, on retrouve alors dans les jardins de Stowe, comme en correspondance avec la peinture, de nombreux temples, pavillons et statues aux références antiques recréant ainsi cette narration utopique impossible en dehors d'un jardin.

Le jardin anglais, comme jardin ouvert sur le paysage, s'incarne en une hétérotopie. Le jardin fait rentrer le paysage à l'intérieur de ses frontières amenant avec lui ses imaginaires et ses significations et s'inspire également des représentations du paysage. Comme de nombreux jardins, l'utopie qu'il cherche à incarner est celle d'une nature sauvage à la disposition de l'homme.

¹⁹ HALIMI SUZY, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire). » in *Bulletin de la société d'études angloaméricaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2000, p. 151-165.

“ Ce que William Kent introduit à Stowe, après avoir gommé les formes encore trop rigides de Bridgeman, c'est une vision de campagne romaine comme la voient les poètes de l'Antiquité, comme l'ont peinte Gaspard Dughet, Claude Romain et Nicolas Poussin ”. (p. 156)

En montrant ainsi le jardin comme une hétérotopie, cela nous permet de trouver ses frontières. Un jardin marque alors la rupture avec les autres espaces naturels selon ce principe. L'idéologie ou les croyances qu'il représente marque à la fois son existence en tant que jardin, mais caractérise aussi sa forme. Les jardins de Versailles se caractérisent partout dans le monde comme l'accomplissement du pouvoir du Roi sur la nature, ils ont vocations à incarner cette idéologie. Ainsi, cette utopie se matérialise en un lieu terrestre hétérotopique qu'est le jardin.



Nicolas Poussin, Paysage avec Polyphème, 1649. Huile sur toile, 150 x 198 cm. Saint Petersburg, Hermitage Museum.

C. LE JARDIN, UNE LIMITE À L'ENTROPIE DU PAYSAGE

Dans son ouvrage *Petit traité du jardin ordinaire*²⁰, Anne Cauquelin nous explique que le jardin pourrait se caractériser comme un objet an-entropique, luttant contre l'entropie du temps. À la différence du paysage qui serait, à l'inverse, totalement à la merci de cette entropie destructrice. L'entropie est un concept physique qui se rapporte à la mesure du désordre ou de l'incertitude dans un système. Cet ordre est lié à la dégradation de l'énergie. Dans le contexte des jardins et du paysage, l'entropie peut être utilisé pour décrire l'ordre du jardin mais aussi sa capacité à rester inchangé face au temps. Ainsi, on pourrait penser que des jardins aux allées nettes, aux bordures bien dessinés seraient alors plus résistants à l'entropie qu'un jardin naturel tel que le jardin Punk d'Éric Lenoir qui lui est soumis aux éléments et qui serait alors plus enclin au désordre. Cependant, Anne Cauquelin nous explique que :

“ C'est qu'il faut entendre « désordre » non pas comme un défaut d'entretien, un manque de soins de la part du jardinier, mais comme la conséquence obligée d'une déliaison des éléments, de leur liquidation au sein du processus entropique. De même, faut-il alors entendre par « ordre » le résultat de cette lutte contre l'entropie meurtrière plutôt que la mise en forme du jardin selon un style. Il y a en effet des jardins sans règles apparentes, où la règle est peut-être de ne pas en avoir : ils sont cependant le résultat d'une mise en ordre, ils signent tout aussi bien la

²⁰ CAUQUELIN Anne, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Manuels Payot, « Manuels Payot », 2003.

lutte contre l'entropie que s'ils étaient formellement impeccables. Leur allure informe n'est pas un signe de désordre mais celui d'une lutte rusée qui prend appui sur le désordre entropique pour lui résister ²¹.

Ainsi, tous les jardins seraient enclins à être an-entropique. Dans cette recherche des limites du jardin, l'entropie serait alors un allié puissant pour les trouver. Pour cela, nous regarderons les deux types de caractères an-entropique : le premier qui est le plus évident, sur les jardins que l'on pourrait appeler historiques, les jardins à la française, à l'anglaise, puis les jardins dit " naturels " qui sont aux premières apparences moins ordonnées.

i. LE TEMPS EN SUSPEND

Les jardins historiques qui nous parviennent aujourd'hui sont l'exemple parfait pour illustrer ce caractère an-entropique du jardin. En effet, pensons aux jardins à la française et ici plus particulièrement à ceux du château de Versailles quasiment inchangés depuis l'âge classique. S'ils nous parviennent encore dans leur état d'origine, c'est grâce à cette capacité de résistance au chaos grâce à l'outil le plus précieux du jardin : le jardinier. C'est bien ce personnage qui, après la construction du jardin, vient l'entretenir respectant alors les plans établis au préalable. Car la capacité de lutter contre l'entropie se trouverait pour ces jardins dans la répétition des gestes du jardinier. L'entretien sans cesse de toutes les parties du jardin empêche en effet le jardin de tomber dans le désordre. Par le ramassage des feuilles, la tonte des

²¹ Ibid. p. 111.

pelouses, la taille des haies, le dessin des allées et des bordures, le remplacement des plantes n'ayant pas survécu à un hiver trop rude, le jardinier limite le désordre naturel de la végétation dans le tout qu'est le jardin. Cet acte de répétition est " lui-même soumis à l'entropie "²², nous précise Anne Cauquelin, car on l'imagine, les jardiniers de Versailles ont changé depuis la création des jardins étant eux aussi victimes de l'entropie.

Avec cette question vient celle de l'identité du jardinier. Qu'est-ce qu'un jardinier ? Au fil des siècles nous avons vu passer bon nombre de jardiniers tous bien différents. Le Nôtre, jardinier à la française avec un large penchant pour le paysagisme, William Kent, lui, se dit autant peintre que jardinier et Gilles Clément pourrait être caractérisé de naturaliste. On voit par ce panel de jardinier reconnu pour leur travail que l'identité du jardinier est complexe à définir. On pourrait se dire qu'un jardinier est une personne concevant et entretenant un jardin, mais la notion de jardin étant encore complexe, la recherche des limites du jardin permettrait de définir celles du jardinier.

Les jardins à l'anglaise, au premier abord plus naturel que ceux à la Française, sont eux aussi soumis à l'entropie. Ici, les végétaux étant certes plus libre que ceux des jardins à la française, ils sont tout de même considérés comme faisant partie d'un décor à entretenir. L'entropie touchant les plantes est comprise dans l'an-entropie du jardin. C'est-à-dire que le jardinier prévoit l'évolution des végétaux pour réagir en conséquence. Le changement de couleur des feuilles à l'automne suivi de leur chute, la hausse du niveau de l'eau au printemps ou en-

²² Ibid. p. 109.

core la pousse du lierre sur le tronc d'arbres, tout est pensé et prévu. Les plantes sont choisies en fonction de leur feuillage en toute saisons, le niveau de l'eau reste inchangé car des barrages dissimulés permettent de le contrôler et toutes les plantes dites indésirables sont enlevé par le jardinier.

Ainsi, le jardin, par son caractère an-entropique, a la faculté de rester immuable face au temps. Le critère temporel serait donc un moyen de trouver une des frontières du jardin. En effet, que cela soit une frontière théorique ou physique, le jardin s'arrêterai, en suivant ce critère d'entropie, là où commence le désordre. Cela s'illustre bien dans les jardins historiques qui restent encore aujourd'hui en ordre grâce à leur an-entropie.

ii. Le JARDIN, CONSTRUCTION DU TEMPS

À l'inverse des jardins historique, les jardins dis naturels sont eux d'une autre dimension dans ce caractère an-entropique. Anne Cauquelin nous dit :

“ Il y a en effet des jardins sans règles apparentes, où la règle est peut-être de ne pas en avoir : ils sont cependant le résultat d'une mise en ordre, ils signent tout aussi bien la lutte contre l'entropie que s'ils étaient formellement impeccables. Leur allure informe n'est pas un signe de désordre, mais celui d'une lutte rusée qui prend appui sur le désordre entropique pour lui résister ”²³.

Le sentiment d'ordre nous vient en fait de la culture que nous avons des grands jardins renommés dans lesquels l'ordre est facilement percep-

²³ Ibid. p. 111.

tible. Pensons aux jardins à la française, aux jardins à l'anglaise ou encore aux jardins des plantes. Mais même si l'ordre n'est pas perceptible au premier regard, c'est que le jardinier se rapproche d'une imitation de la première " nature " dans son jardin en cherchant de manière ordonnée à imiter le désordre de la nature sauvage.

On le voit ici, le désordre n'est pas le seul indicateur pour pouvoir identifier un jardin. Une organisation préalable au chaos naturel permettrait également de le faire. Appuyons cette citation avec les jardins punks d'Éric Lenoir. Éric Lenoir est paysagiste, naturaliste et pépiniériste, il compose des jardins dis " Punks ", c'est-à-dire un jardin rebelle, pour les fauchés, les écolos ou les fainéants en réaction à la société actuelle faites de béton et d'une " intolérable rectitude des espaces de vie " ²⁴. Ses jardins laissent alors place à la fois au déjà-là, au temps et à l'improvisation. Pour les établir, Éric Lenoir fait d'abord un état des lieux de ce qui se trouve sur la parcelle. Pour son jardin personnel *Le Flérial*, " en vrai punk ", il ne fait rien. Il observe pendant un an le cycle de la nature, les plantes locales, la faune saisonnière et permanente, il observe le terrain, mais aussi ses environs. Il cherche à comprendre le pourquoi et le comment de ce qu'il se passe à cet endroit. En fait, comme pour correspondre à la définition de John Dixon Hunt considérant le jardin comme un art du milieu, Éric Lenoir cherche avant de faire de l'art à comprendre le milieu sur lequel il s'implante. Une fois le milieu saisi, le jardinier ne souhaite pas " être en lutte contre la nature comme on a un petit peu toujours eu tendance à le faire depuis qu'on a

²⁴ LENOIR Éric, *Petit traité du jardin punk : apprendre à désapprendre*, Mens, Terre vivante, « Champs d'action », 2018, vol. 1. Postface.

inventé le jardin ”²⁵, Éric Lenoir souhaite “ dealer ” avec la nature, c’est-à-dire faire fonctionner le jardin avec le moins d’énergie mais en faisant en sorte que chacune des deux parties (hommes et nature) en sorte gagnante et enrichie. Ainsi, la création de ce jardin requestionne la position du jardinier et son identité propre. Le jardinier doit-il se faire plus paysagiste ou naturaliste ? Pour Éric Lenoir, d’après son expérience, c’est de ses connaissances de la nature que son jardin a pu être créé. Ce serait de cette manière que ce jardinier a pu récréer un jardin imitant une nature sauvage tant recherchée depuis des siècles. Ainsi c’est par un travail du temps que le jardin naturel se crée. En laissant alors le temps et l’entropie acteur de la création du jardin.

²⁵ *Visite du jardin de Éric Lenoir, lauréat 2018 du concours Jardinier Autrement. 2018.*



Éric Lenoir, Le Flérial en hiver, 2021

Mais la manière dont on crée le jardin nous dis aussi de ce que l'on considère comme jardin. Ici, la symétrie, les pelouses tondues, les parterres de fleurs n'ont pas leur place. On retrouve des prairies sauvages, des étangs autonomes, des pépinières naturelles. Éric Lenoir fait de son jardin " une réserve naturelle sexy " ²⁶ par laquelle il démontre que " l'on peut arriver à un genre de symbiose entre ce que la nature exige, ce que la conscience écologique exige, ce que la biodiversité demande et ce que l'on souhaite " ²⁷. Et contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce jardin n'est pas une friche, mais un jardin correspondant à des principes d'esthétiques théorisés plus tôt. On y retrouve des perspectives, des percements, des imitations de la nature sauvages par des truchements ingénieux. En effet le jardinier, en axant un plan d'eau selon le vent fait penser que celui-ci est une rivière.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.



Éric Lenoir, Serre au Flérial, 2021

Comme tout jardin, les jardins naturels ont alors deux objectifs : le premier est formel, c'est l'objectif d'atteindre une forme propre à la pratique voulue : déambulation, observation, admiration repos. Que la forme ait été dessinée avant ou qu'elle soit atteinte au moyen d'essais multiples, le jardinier est à la recherche d'une forme. Le second objectif du jardinier, qui serait donc là plus important car elle permet d'arriver au premier objectif, serait donc cette lutte contre l'entropie. Une des limites du jardin serait donc la capacité d'un espace naturel à résister aux dégâts du temps. Comment faire la différence avec un champ ou une forêt cultivée ? La différence serait dans l'art avec lequel le jardinier construit son jardin.



Éric Lenoir, Une allée du Flérial,
2018



Éric Lenoir, Rosiers punk, 2018

Partie 2 : Entre jardin et paysage, où se trouve la limite ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

i. Introduction

“ Non seulement jardins et paysages ne se confondent pas, mais ils constituent un couple de catégories empiriques, définissables à partir de leur opposition ”²⁸.

Cette citation de Baldine Saint Girons nous aiguille ici sur la possibilité de définir les frontières du jardin. Ainsi, ce serait en trouvant les caractéristiques qui les opposent que nous pourrions trouver la limite qui sépare ces deux éléments. Nous le verrons, les points qui opposent jardin et paysage sont multiples. Baldine Saint Girons consacre même un article à ce sujet qu'elle intitule “ Jardins et paysages : une opposition catégorielle ”. Sur de multiples aspects, elle oppose alors jardin et paysage. C'est par cette opposition que je tenterai de trouver les limites du jardin en recherchant les limites entre jardin et paysage.

À la fois théorique et physique, nous verrons que ces deux frontières évoluent et deviennent, avec l'âge contemporain, de plus en plus floues. En effet, le paroxysme de cette confusion arrive avec la théorisation du jardin planétaire de Gilles Clément, représentant le monde comme un jardin et dont les limites seraient la biosphère, c'est-à-dire là où il y a du vivant. Donc il n'y aurait plus de paysage naturel, mais peut être alors uniquement urbain ? À contrario, Gilles Clément théorise aussi le “ tiers paysage ”, c'est-à-dire une multiplicité de “ délaissés ”

²⁸ SAINT GIRONS Baldine, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001, p. 49-83. p. 49.

ponctuant le territoire. Le dessin qu'il décrit serait qu'alors notre territoire serait un jardin ponctué de paysages, presque l'inverse des pensées des théoriciens qui le précèdent.

Pour trouver les limites qui séparent le jardin et paysage, il faut alors définir la notion de paysage. Cependant, le paysage est un élément tout aussi compliqué à définir que le jardin. De nombreux théoriciens tels que Anne Cauquelin, Alain Corbin, Jacques Rancière ou encore Augustin Berque tentent de le définir, mais on se rend alors compte que cette tâche est ardue. Entre paysage, environnement, jardin, les confusions peuvent être multiples, et pourtant, de nombreuses théories nous permettent de mieux comprendre la différence entre le jardin et le paysage. En effet, la confusion avec le jardin est simple et la frontière qui sépare ces deux éléments naturels est mouvante et complexe. Cependant, il est possible de les définir à partir de leur opposition et donc en trouvant comment décrire la frontière qui les sépare.

Ce trouble peut tout d'abord s'expliquer dans une confusion des termes couramment employés. On parle régulièrement de paysage-jardiné, de jardin-paysagé, mais aussi de jardinier paysagiste. Il faut cependant comprendre que ces deux termes relèvent de pratiques différentes, comme nous dit Baldine Saint-Girons :

“ Sans doute croyons-nous fréquemment dans la pratique n'avoir affaire qu'à des jardins paysagers ou à des paysages jardiniers. Mais cela ne saurait nous empêcher de distinguer deux côtés du monde qui trahissent des aspirations opposées, reflètent des conceptions philosophiques différentes

et renvoient à des pratiques séparées : le côté jardin, microcosme ou paradis, immédiatement ordonné au désir de bonheur, et le côté paysage, où l'homme tend à s'excentrer dans une nature dont l'expansion tantôt rivalise avec la sienne et tantôt s'asservit à des fins qui lui échappent en tant qu'individu ²⁹.

On comprend alors la notion de l'incontrôlable nature quand Baldine Saint Girons nous parle ici du paysage. En cela, on se rapproche de la " première nature " évoquée par John Dixon Hunt et expliquée plus tôt. Le paysage serait alors une nature indomptée, sauvage et inexploitée, soumise à l'entropie. Cependant, on le sait, la nature sauvage est aujourd'hui rare mais pourtant, le paysage lui est toujours omniprésent. On assiste alors à l'invention de nombreux autres types de paysages autre que le paysage sauvage mythique pensé par Hunt. On retrouve par exemple le paysage urbain qui en est la preuve mais également celui des paysages de campagne. Aujourd'hui, les paysages que l'on aperçoit laissent apparaître le caractère artificiel de la nature qui nous entoure. Les lacs artificiels ou des méga-bassines, des forêts plantées et contrôlées, les champs et les pâturages clôturés et délimités par le terrain et les accès. Peu d'endroits aujourd'hui nous révèlent encore des paysages sauvages primaires. Arrive-t-on alors vers la fin du paysage ou vers son omniprésence ? En effet, la notion de paysage se multiplie aujourd'hui : paysage de campagne, paysage urbain, paysage sonore, paysage naturel etc... Si le paysage se multiplie, est-ce parce qu'il se divise ou parce qu'il se déploie ? Ainsi, s'il se déploie, le jar-

²⁹ SAINT GIRONS Baldine, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001. p. 50.

din lui disparaît-il ? Pour cela, nous chercherons à travers les écrits théoriques sur le paysage et le jardin les différences qui opposent ces “ trois natures ”.

De plus, la confusion vient aussi de la langue. En effet, en français, le mot paysage signifie à la fois l'environnement ainsi que sa représentation. Ainsi le mot paysage, “ c'est la chose et la représentation de la chose ”³⁰. Pour cela, Augustin Berque nous propose une définition du mot paysage : “ les sociétés aménagent leur environnement en fonction de l'interprétation qu'elles en font, et réciproquement elles l'interprètent en fonction de l'aménagement qu'elles en font ”³¹. La représentation peut alors s'interpréter comme une herméneutique visuelle, picturale ou textuelle et même sentimentale. Par cette définition Augustin Berque explique aussi le rapport entre la société et le paysage puisque le paysage serait modelé et interprété par une société. Comme nous le dit Alain Corbin :

“ Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré ”³².

³⁰ BERQUE Augustin, *Raisons (Les) du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

³¹ Ibid. p. 6.

³² CORBIN Alain et LEBRUN Jean, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001. p. 11.

Le paysage est en effet modelé par les constructions humaines : les routes, les édifices mais aussi les modifications des exploitations agricoles. Rien que la perception visuelle dépend alors purement de la société par laquelle le paysage est perçu. Mais les autres perceptions sont également dépendantes de la société. En effet, les mœurs et les habitudes font varier les représentations que l'on se fait d'un paysage. Je ne perçois pas le paysage sarthois, ayant grandi là-bas, pareille qu'un touriste s'y arrêtant pour la première fois. La représentation influe aussi sur nos perceptions du paysage. Si les premières perceptions que nous avons se font via des photographies amateurs ou professionnelles ou alors via un tableau de maître ou une description textuelle, le paysage n'est alors pas perçu de la même manière.

ii. La création du paysage

Arrivé tardivement en Europe, la notion de paysage n'existe pas avant la Renaissance. Seule la Chine est décrite par Augustin Berque comme une société paysagère, à la différence de l'Europe³³. Selon Alain Corbin³⁴, l'origine du paysage en occident prendrait place dans la lettre de Pétrarque " L'Ascension du mont Ventoux " écrite en 1336. Cette lettre rapporte cependant plus une vision d'élément de l'environnement qu'une description du paysage selon les termes d'aujourd'hui. Ainsi, Pétrarque nous

³³ BERQUE Augustin, *Raisons (Les) du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

³⁴ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.

décrit “ Les Alpes debout et couvertes de neige, à travers lesquelles le cruel ennemi du nom romain se fraya jadis un passage en perçant les rochers avec du vinaigre, si l'on en croit la renommée, me parurent tout près de moi quoiqu'elles fussent à une grande distance ”³⁵. La description apparaît ici sans sensibilité devant le paysage mais plutôt comme une description factuelle d'un environnement. Ainsi Pétrarque détaille le paysage comme un décor qui l'accompagne dans son ascension du mont Ventoux.

Or comme le rappelle Alain Corbin, le paysage est une lecture et sans la connaissance de l'œuvre et de la société dans laquelle vivait Pétrarque, nous n'apercevons jamais le mont Ventoux comme il le percevait à son époque. De plus, si le paysage est une lecture, du moins pour Alain Corbin, il faut aussi comprendre comment lire ce paysage. Or cette méthode de lecture évolue elle aussi avec le temps. L'appréciation d'un lieu est alors complexe puisqu'il peut se faire par les cinq sens qui ont tous un système de compréhension qui évolue. Le paysage n'est donc pas universel mais bien propre à chaque société.

iii. L'évolution du paysage

Le paysage a d'abord été perçu comme une nature sauvage comme on le comprend dans la description par Pétrarque de son ascension du mont Ventoux en le comparant à l'Olympe ou à l'Athos : “ L'Athos et l'Olympe me sont devenus

³⁵ PÉTRARQUE, *L'Ascension du mont Ventoux*, Paris, La Librairie des Bibliophiles, 1880.

moins incroyables depuis que j'ai vu sur une montagne de moindre réputation ce que j'avais lu et appris d'eux ³⁶. La montagne, symbole de l'habitat des dieux grecs impénétrable aux mortels serait alors le premier paysage. Cette nature sauvage est aussi celle rêvée et fantasmée par les artistes. On le comprend dans les paysages peints à travers les siècles. Au fil des siècles, ce sont ces reproductions d'une nature sauvage qui sont représentées par les peintres-paysagistes. Thomas Cole (1801-1848) peint dans son premier tableau de sa série du *Destin des Empires* le paysage dans toute sa grandeur avec *L'Etat sauvage*. Ce tableau représente un paysage sauvage accentué par une nature sauvage vierge des modifications de l'homme. Au loin, une montagne escarpée marque le paysage par sa solitude et sa rudesse mise en valeur par les lumières. Cette montagne impose sa présence par son aspect mystérieux de sa forme mais aussi avec la brume qui l'entoure se retournant comme une vague. Plus au-devant, une baie affiche une mer agitée se calmant vers l'horizon. On aperçoit des chasseurs, symbole d'une humanité sauvage. À la poursuite d'un cerf, ceux-ci se déplacent dans une nature indomptée et formée par les éléments seulement. La main de l'homme n'ayant pas encore modifié ce paysage. Ce cycle de peinture est inspiré par son voyage de trois ans en Europe et par la découverte de ruines antiques, surtout représentées dans les autres peintures du cycle. Cela reflète aussi la puissance des interventions humaines sur le paysage.

³⁶ PÉTRARQUE, *L'Ascension du mont Ventoux*, Paris, La Librairie des Bibliophiles, 1880. p. 23.



Thomas Cole, Le cours de l'empire : l'État sauvage, 1834. Huile sur toile, 99.7 × 160.7 cm. New-York, New-York Historical Society.

Plus tard, cette vision du paysage sauvage sera complétée par celle d'un paysage de campagne. Ainsi le paysage passe d'une première nature uniquement à une seconde nature, en suivant la théorie de John Dixon Hunt. En cela, le paysage se popularise en ne se limitant plus uniquement au paysage sauvage éloigné de l'homme. Il se pose alors la question de l'homme dans le paysage. Cette question fait débat auprès des théoriciens car cela remet en question la qualification du paysage. Le paysage est-il une perception d'une nature lointaine ou un objet dans lequel nous pouvons aller ?

C'est de cette question dont traite le livre de Justine Balibar " Qu'est-ce qu'un paysage " ³⁷. Dans celui-ci, elle nous explique les différences entre paysage réel et paysage représenté, le paysage représenté étant les peintures, les photos ou tout autre forme de représentation, ainsi on parle des " paysages de Poussin " ou des photos de " paysages de vacances " que j'ai prise l'été dernier. Le paysage réel est lui " une partie de territoire " ³⁸. Cependant, la distinction n'est pas aussi franche car le paysage réel a largement été influencé par le paysage représenté. On peut notamment le voir dans les écrits d'Anne Cauquelin qui nous parlent alors du paysage vu à travers la fenêtre, la fenêtre servant de cadre à la vision du paysage derrière, représentant toujours le paysage comme un tableau. Cependant, Justine Balibar nous sort de cette méthode de pensée en

³⁷ BALIBAR Justine, *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris, Vrin, 2021.

³⁸ Ibid. p. 6.

réaffirmant le côté spatial du paysage réel en l'opposant aux deux dimensions du paysage représenté. Ainsi, elle nous dit :

“ Le paysage réel, c'est la définition qu'on a posée d'entrée de jeu, est un espace physique réel, un environnement dans lequel nous sommes situés et que nous expérimentons de manière immersive ou intégrative : en le parcourant du regard, certes, mais aussi de toute la mobilité de notre corps physique, et en l'éprouvant avec toutes les ressources de notre polysensorialité ”³⁹.

Justine Balibar affirme alors la spatialité du paysage comme un environnement que l'on peut éprouver. Cependant elle développe aussi dans son texte que même si un paysage est un environnement, tout environnement n'est pas paysage. La différence se trouve dans l'expérience sensible qu'un environnement nous procure pour pouvoir dire que c'est un paysage. De plus, le paysage, pour Justine Balibar, existe dans sa particularité d'appréhension. Ainsi, elle se réfère aux écrits de Kant sur le sujet⁴⁰ en développant son propos sur notre capacité à pouvoir mesurer l'espace paysager de manière esthétique :

“ L'espace paysager est donc vaste tout en restant à mon échelle, proportionné aux limites de ma perception naturelle : je peux rapporter une distance à moi, je peux comparer le proche et le lointain, je peux parcourir visuellement l'espace qui me

³⁹ Ibid. p. 29.

⁴⁰ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger (1790)*, traduit par Alain RENAULT, Gf édition., Paris, Flammarion, 2015. § 25.

sépare du point maximal où porte ma vue, je peux évaluer la distance entre les différents éléments dont il est composé ⁴¹.

Cette perception intuitive est non mathématique et est dûe à une sensibilité subjective et empirique. Cependant, même si cette sensibilité est personnelle, le paysage se prête à “ un certain type de perception sensible humaine ⁴² qui le rend communicable.

Ainsi, le paysage existant comme un environnement que l'on peut appréhender par la vue mais aussi par les autres sens, il nous est possible d'en faire partie. Le paysage n'est plus uniquement lointain, mais c'est aussi un territoire particulier que l'on peut parcourir et éprouver de manière esthétique.

Pour continuer sur l'évolution du paysage, sortons du registre du paysage sauvage pour en découvrir un autre type. Dans son tableau *Autoportrait sur la route de Tarascon* de 1888, Vincent Van Gogh (1853-1890) se représente dans un paysage de campagne. On voit alors le peintre au premier plan dont l'ombre nette représente la force du soleil présent. Derrière un fossé planté d'arbres, des champs colorés sont limités par des arbres desquels sortent quelques toits de maison rouge. La ligne d'horizon est dessinée selon des montagnes fermant ainsi le paysage. On le voit ici, la campagne peut être considérée comme un paysage, l'artiste en faisant partit.

⁴¹ BALIBAR Justine, *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris, Vrin, 2021. p. 40.

⁴² Ibid. p. 41.



Vincent Van Gogh, Autoportrait sur la route de Tarascon, 1888. Huile sur toile, 44 x 48cm. Œuvre détruite.

Depuis, les paysages se multiplient. Est-ce un abus de langage ? Cette inflation du paysage, à travers les paysages urbains, les paysages sonores, les paysages mentaux ou les paysages audio-visuels, voit disparaître la notion de nature et de l'horizon panoramique des premiers paysages. Cette disparition est révélatrice de notre civilisation qui s'ouvre de plus en plus au monde, à travers la technologie par exemple, et qui impose sa présence avec une urbanisation de plus en plus forte. La nature dans le paysage se fait alors plus rare. À la fois la nature sauvage, mais aussi les paysages de campagnes.

Dans cette question de l'évolution du paysage, nous constatons en ce moment l'arrivée, en tout cas les premières théorisations, d'un élément nouveau dans composant aujourd'hui une partie du paysage : " les délaissés ". Théorisés en premier par Gilles Clément dans son *Manifeste du Tiers Paysage*, le " délaissé " " procède de l'abandon d'un terrain anciennement exploité. Son origine est multiple : agricole, industrielle, urbaine, touristique, etc. Délaissé et friche sont synonymes "⁴³. Les bords de routes, les fossés, les espaces des champs non exploités ou encore certains ronds-points constituent ces " délaissés ". Ils dépendent alors du terrain. Un terrain plat en plaine formé par de grandes parcelles a peu de " délaissés ", ceux-ci ne se développent que sur les bords des routes ou à la lisière des champs. Des espaces plus chaotiques tels que les flancs de montagne auront bien plus de " délaissés ". L'ensemble des espaces non-accessibles aux engins agricoles et même compliqués d'accès seront propres à devenir des " délaissés ". En-dehors des campagnes, dans

⁴³ CLÉMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet/Objet, « L'Autre Fable », 2007. p. 9.

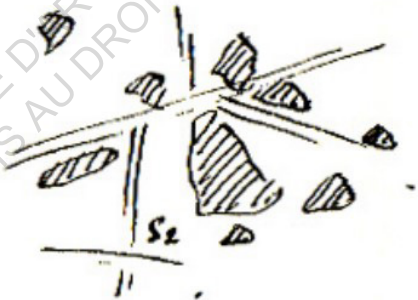
les villes donc, qui sont des paysages prédominant pour de plus en plus de personnes, les " délaissés " sont présent aussi, et de plus en plus. On les retrouve parfois temporairement dans les espaces en friche après l'abandon ou la destruction d'un bâtiment mais aussi de façon plus durable sur des ronds-points non entretenus ou dans quelques endroits hors d'accès dû à des constructions. Ainsi, le " délaissé " est partout sur le territoire et questionne sur son appartenance ou non au paysage. Il faut cependant prendre en compte cet élément pour le positionner



*déserte
massif*

*Stabilité du
nombre d'espèce*

$$S_1 = S_2$$



*déserte
fragmentée*

*diminution du
nombre d'espèce.*

dans les théories de Hunt. Le “ délaissé ” est-il une première, une deuxième ou une troisième nature ? Car s’il appartient au paysage, il peut alors se placer en opposition au jardin et donc nous aide à trouver les limites de cette troisième nature. Au contraire, s’il fait partie du jardin, il se définit alors en opposition au paysage. À cela, Gilles Clément nous parle aussi de l’évolution des paysages dans la mondialisation : “ Les hommes ont voyagé, les plantes avec, de ce brassage immense, confrontant les fleurs de continents depuis longtemps séparés, naissent des paysages nouveaux ”⁴⁴. En faisant ainsi rentrer la biodiversité dans la caractérisation du paysage, Gilles Clément le caractérise aussi selon les plantes qui le composent. Ainsi, supposons deux territoires à la même topographie, aux mêmes contraintes géologiques, identiques à la différence de la flore et de la faune qui les habitent, ces territoires forment ainsi deux paysages différents.

Pour Alain Corbin, “ nous pouvons parler de paysage à partir du moment où l’espace est offert à l’appréciation esthétique ”⁴⁵. Or cette appréciation est totalement dépendante des codes de perception de l’esthétisme. À l’exception des différences entre individus qui relève plus des goûts de chacun, il y a une vraie différence entre les sociétés, les différents styles de jardins en étant témoins. On retrouve en effet, une évolution de l’appréciation esthétique du paysage en fonction des sociétés. Au Moyen-Âge, le paysage n’est encore que très peu théorisé

⁴⁴ CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement : de la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, 5ème édition, 2ème tirage., Paris, Sens, 2007. p. 5.

⁴⁵ CORBIN Alain, *L’homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001. p.42.



Gare Saint-Sauveur à Lille, friche industrielle, espace délaissé, favorisant le retour de la biodiversité floristique et faunistique.

et les paysages que l'on envie pour la construction des jardins sont ceux représentés dans les écrits religieux, d'où l'apparition des *hortus conclusus* ou des jardins persans. En Europe, quand le paysage se développe vraiment sous le prisme du romantisme et du sauvage, il y a alors une recherche autour du pittoresque dans les jardins en Angleterre. Enfin, aujourd'hui le paysage est pensé avec une vision écologique favorisant l'apparition des jardins naturels. Quant au XVIII^e siècle, l'appréciation esthétique se fait dans les paysages des campagnes romaines, aujourd'hui, le paysage urbain semble lui aussi être relevé d'une perception esthétique par la population. Ainsi, Alain Corbin continue son propos :

“ Cela nous conduit à la définition du paysage urbain et à son élaboration incessante. Je faisais allusion aux autoroutes et aux non-lieux de la ville moderne ; or ; une grande partie de la population se délecte des zones appelées naguère industrielles ou commerciales et qui sont devenues « zones d'activités ». Tout donne à penser que le super ou l'hypermarché et l'ensemble des installations qui les entourent font l'objet d'un plaisir esthétique ”⁴⁶.

Les limites du paysage, comme celles du jardin, sont donc complexes à trouver, car, on le voit ici, elles sont multiples et mouvantes.

⁴⁶ Ibid. p.90.

B. BEAUTÉ DU JARDIN, SUBLIMITÉ DU PAYSAGE

Dans de nombreux ouvrages tels que ceux de William Gilpin, l'article de Baldine Saint Girons "Jardins et paysages : une opposition catégorielle", le jardin et le paysage sont distincts l'un de l'autre en fonction du sentiment esthétique qu'ils communiquent. Le jardin serait une représentation du beau alors que le paysage serait sublime. Avant de développer cette idée, il faut d'abord comprendre ces deux principes. Edmund Burke, philosophe et homme politique irlandais du XVIII^e siècle, nous parle ainsi de sublime comme " tout ce qui, de quelques manières, suscite l'effroi ; tout ce qui se rapporte à des objets effroyables, ou tout ce qui agit d'une manière analogue à l'effroi "⁴⁷. Ainsi, l'un des caractères du sublime serait notre incapacité à contrôler nos émotions devant un objet, d'être submergé et de s'en retrouver effrayé. La grandeur de l'objet est souvent un des caractères retenus pour l'identifier. Ainsi, comme Kant, philosophe allemand du XVIII^e siècle, nous l'explique dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger*, le sublime est une expérience esthétique qu'il définit comme cela : " Est sublime ce qui par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens "⁴⁸. Le sublime se trouve alors dans notre faculté de penser. Cela amène à ressentir la terreur mais aussi sa petitesse devant une nature in-

⁴⁷ voir BURKE Edmund et GIRONs Baldine Saint, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009.

⁴⁸ voir KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger (1790)*, traduit par Alain Renaut, Gf édition., Paris, Flammarion, 2015.

finie d'où l'utilisation du sublime pour décrire le paysage. Justine Balibar illustre alors la théorie de Kant sur le sujet avec la visite de la Basilique Saint-Pierre de Rome :

“ L'intérieur de la Basilique permet au contraire une expérience du sublime, parce que le sujet échoue à comprendre en un tout simultané les différents morceaux d'architecture qu'il appréhende successivement. Cet échec est douloureux et provoque un plaisir paradoxal, qui vient de ce que le sujet s'émeut de sa propre douleur et de son propre échec. Ce faisant, le sujet renonce à son activité de perception sensible et à l'appréhension visuelle de l'intérieur de la Basilique, pour se replier en lui-même et réfléchir à ses propres pouvoirs de connaître - en l'occurrence, à sa douloureuse incapacité de se figurer la totalité du bâtiment. C'est ce que Kant appelle « réflexion » ou « jugement réfléchissant »⁴⁹.

Ainsi comme le décrit Alain Corbin, “ le tremblement de terre, la foudre, la tempête, l'orage, le naufrage, la contemplation de l'immensité créent un choc, une intrusion de la nature qui submerge l'âme sensible ”⁵⁰. La force de la nature est l'une des représentations les plus utilisées pour nous parler du sublime car sa puissance et sa taille nous amènent aux limites de la perception de notre entendement.

⁴⁹ BALIBAR Justine, *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris, Vrin, 2021. p. 44.

⁵⁰ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001. p. 87.



Caspar David Friedrich, Wanderer au-dessus de la mer de nuages, 1818.
Huile sur toile, 44 x 48cm. Hambourg, Kunsthalle.

Lui aussi théorisé, le beau est pour Kant une expérience esthétique basée sur une harmonie des formes. Pour Gilpin, critique d'art anglais du XVIIIe siècle, " nous trouverons une source du beau dans l'espèce d'élégance que l'on appelle l'uni ou la netteté ; car ces termes sont presque synonymes. Plus le marbre est poli, plus l'argent est brillant et l'acajou luisant, plus ils nous paraissent beaux, comme si l'œil se plaisait dans le poli luisant des surfaces "⁵¹. La netteté, l'objet fini avec soin représente ainsi le beau. Pour Burke, c'est la ligne courbe, le *smooth* qui caractérise le beau, notamment dans le jardin. Le beau est pour lui une expérience de plaisir agréable qui amène à un sentiment d'harmonie. On constate ici que le beau ne se caractérise pas par une forme de sentiment personnel mais relève bien de codes, de critères physiques établis et relevables.

La notion du beau est également liée au principe " *d'intricacy* " ou d'intrication développé par Jacques Rancière notamment dans son livre *Le partage du sensible : esthétique et politique*. L'*intricacy* signifie que la dimension esthétique d'un objet est indissociable de sa dimension politique et sociale. Ainsi, par exemple, l'esthétique du jardin de Versailles est indissociable avec le message politique et social qu'il véhicule. Sa régularité cartésienne lui confère alors le symbole de la puissance royale. Rancière applique sa théorie plus particulièrement au jardin dans son livre " *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique* " :

⁵¹ GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Le Moniteur, « Le temps des jardins », 1982. p.14.

“ C’est enfin une forme particulière *d’intrica-*cy qui tend à s’émanciper pour s’affirmer comme le critère absolu du beau : cette ligne serpentine que Hogarth est le premier à définir mais qui deviendra une pièce maîtresse de la théorie du beau chez Edmond Burke. La ligne courbe, ondoyante, qui change continuellement et imperceptiblement de direction est, pour lui, la caractéristique commune à la nature et à l’art ”⁵².

Le beau est donc lié à la politique et à la société et tous ses principes sont étroitement connectés.

Il faut maintenant comprendre pourquoi le beau s’applique moins au paysage qu’au jardin et inversement pour la notion de sublime. Appliquée à l’art des jardins, la notion de beau se caractérise notamment dans les jardins à l’anglaise à partir de l’introduction de la ligne courbe dans ceux-ci. Dans les théories de Gilpin, le beau se révèle à travers l’unité et l’ordre, dans la netteté. William Gilpin indique cependant qu’un beau jardin est la reproduction fidèle de la nature. Il faut néanmoins se poser la question de la perception de la nature au XVIIIe siècle. Ainsi, le beau jardin au XVIIIe siècle se concrétise dans les jardins à l’anglaise comme imitation de la nature. En effet, on retrouve dans le jardin divers éléments qui seront alors caractéristiques du beau et qui sont le résultat d’une imitation de la nature tel que les cours d’eau sinueux, les éléments en courbe tels que les chemins, les massifs ou les bosquets qui tente de se rapprocher d’une nature sauvage, en opposition à la construction symétrique des jardins à la française, ou encore la diversité des plantes qui par leurs

⁵² RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, vol. 1. p. 14.

couleurs permet de représenter une “ première nature ”. Cependant, pour Anne Cauquelin, une nature sauvage ne peut pas exister via une imitation, elle n’est qu’artificielle.

Or aujourd’hui, les jardiniers tel que Gilles Clément ou Éric Lenoir qui tentent de représenter la nature dans leur jardin le font à travers les jardins dits naturels, où la netteté et le poli ne sont pas la caractéristique première. Ces jardins sont cependant une reproduction plus fidèle de cette “ première nature ” sauvage. Or les codes de construction des jardins anglais et naturels sont bien différents. Il faut donc, pour saisir la frontière entre le paysage et le jardin, comprendre les codes de construction et de perception au moment de leur construction.

La courbe, caractéristique de la beauté des jardins à l’anglaise est illustrée dans la peinture *Mount Auburn Cemetery* de Thomas Chambers. Des chemins ondulants dessinent ici les parterres nets. L’harmonie est ici saisissable au premier coup d’œil. Comme dans de nombreux jardins à l’anglaise, la nature est ici symbole de force : des arbres fort défient le vent sans qu’au sol aucune feuille ne viennent entacher l’herbe tondue. Ceci est d’ailleurs une illustration du principe *d’intricacy* décrite plutôt par Jacques Rancière. Cette représentation esthétique de la force et de la netteté décidée par les jardiniers ne peut s’appliquer au paysage. En effet, si on compare cette illustration avec celle d’un paysage peint au même siècle, ici *Le Cœur des Andes* de Frederic Edwin Church, on se rend compte que l’appréciation esthétique est totalement différente. Même si on retrouve un chemin courbe, symbole de la présence de l’homme dans la nature dans ce tableau, la netteté décrite par Gilpin n’est pas pré-



Thomas Chambers, Mount Auburn Cemetery, 1850. Huile sur toile, 35.6 x 46 cm. Washington, National Gallery of Art.

sente. Les nombreux éléments ne semblant pas être soumis à une organisation préalable ne permettent pas de faire ici une expérience esthétique compréhensible. Car une grande partie du sujet est basée sur la compréhension du lieu. En effet, une des différences entre le beau et le sublime résulte dans la compréhension de l'objet. Le sublime dépassant notre entendement, il nous est, en premier lieu, impossible de le comprendre. Le beau à l'inverse, résultant d'une harmonie et d'une cohérence entre les éléments, est intelligible pour l'observateur. Un beau jardin se doit donc d'être compréhensible et donc de se composer en partie se complétant harmonieusement, la division en partie aidant également à la compréhension du tout. Le paysage, lui, ne crée pas un milieu cohérent car il n'est pas composé de parties, celui-ci ne peut donc pas être qualifié de beau.

Ainsi cette peinture est plus la représentation d'une nature sublime. Prenons tout d'abord l'immensité de la topographie qui ferme le paysage. Ici la taille des montagnes est incompréhensible d'un seul regard. Accentués par la taille du tableau, les nombreux éléments représentatifs d'une nature infinie et sauvage nous submergent. Cette sensation est bien différente dans les jardins où justement, le sentiment de bien-être et donc d'une compréhension du monde qui nous entoure est nécessaire. Accentué par les ombres nettement dessinées, le sentiment d'effroi est ici augmenté. La présence humaine se limitant à un chemin et un petit village, notre petitesse face à la nature vient ici provoquer le sublime.

La frontière séparant le beau du sublime se ferait alors non d'un point de vue subjectif mais, pour ses théoriciens, bien objectif quand on parle de critères esthétiques. La frontière entre jardin et paysage existe donc et se caractériserait ici par la compréhension esthétique du lieu et les sentiments liés à cette perception.

C. UNE NATURE PITTORESQUE : JARDIN OU PAYSAGE

On l'a vu, les notions de sublime et de beau tendent à séparer le paysage du jardin. Cependant, la notion de pittoresque, elle, pourrait tendre à les rapprocher. En effet, un objet pittoresque serait dans sa première définition quelque chose " qui, par sa disposition originale, son aspect séduisant, est digne d'être peint " ⁵³. Cependant, on retrouve de nombreuses théories définissant de manière plus approfondie les caractéristiques propres de ces sujets pittoresques que ce soient des jardins ou des objets matériels. William Gilpin, grand théoricien du pittoresque, considéré comme le précurseur des idées de Udeval Price et de Richard Payne Knight, complète ses théories dans ses balades dans les campagnes anglaises. Ainsi, dans son livre *Trois essais sur le beau pittoresque* ⁵⁴, celui-ci nous explique les différences entre le beau, que nous appliquerons plus au jardin, et le pittoresque qui, on le verra peut aussi s'appliquer au paysage. Il nous dit : "Une architecture de Palladio peut être élégante au plus haut degré ; pour lui conférer une beauté pittoresque, nous devrions en renverser une moitié, déformer l'autre et disperser en tas ses éléments mutilés. En

⁵³ Définition issue du dictionnaire Larousse.

⁵⁴ GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Le Moniteur, « Le temps des jardins », 1982.

bref, d'un bâtiment poli faire une ruine rude ⁵⁵. Ce sont ces objets rudes que l'artiste recherche et qui sont donc construits dans l'art des jardins.

C'est au XVIIIe siècle que l'on voit arriver dans les jardins la recherche du pittoresque. En effet, à cette époque, la présence d'œuvres d'art dans l'art des jardins prend une part qu'elles n'avaient pas avant. La création des jardins est alors faite par des jardiniers se disant aussi artistes, et plus par des jardiniers comme Le Nôtre qui se reconnaissent plus comme jardiniers-paysagistes. Voyons à travers la création du jardin de Stowe tout d'abord l'arrivée du beau, son évolution, puis l'arrivée du romantisme et du pittoresque.

i. Le jardin de Stowe

Les jardins de Stowe sont des jardins construits au XVIIIe siècle à Stowe dans le Buckinghamshire en Angleterre. On peut raconter la création de ces jardins anglais en trois parties, pour chaque jardinier qui en a eu la charge : Charles Bridgeman (1690-1738), William Kent (1685-1748) et Capability Brown (1716-1783). Ce jardin est reconnu par son échelle, mais aussi par le nombre et la taille des monuments répartie sur tous les jardins.

De 1711 à 1735, ce sont Charles Bridgeman travaillant avec l'architecte John Vanbrugh qui sont responsable du projet. Cette période est marquée par un style inspiré des jardins à la française. En effet, Bridgeman a été l'élève de Henry Wise (1653-

⁵⁵ Ibid. p. 15.

1738) pour la création de jardins royaux à la Française. Michel Baridon nous décrit ce style alors tout à fait classique :

“ La beauté que l'on apprécie est dans la quadrature des allées et des compartiments ; le carré, les angles droits sont les figures les plus prisées ; l'espace est structuré par des allées rectilignes ; l'eau se coule dans des canaux dessinés par la règle et le compas ; les mots-clés, comme à Versailles, sont « proportions », « symétrie », « parterres » ”⁵⁶.

Cela créé alors, comme pour les jardins à la Française, un jardin statique que l'on tente d'embrasser d'un seul regard depuis un point central. Suzy Halimi nous offre une description de ces jardins :

“ A Stowe, il [Charles Bridgeman] remplace les terrasses initiales par des rampes de verdure, les murs par des haies de végétation, mais celles-ci sont taillées en forme d'arches qui abritent des vases et des statues d'Apollon et des neuf muses. L'allée centrale conduit à une pièce d'eau de forme géométrique, l'Octagon, au milieu duquel une pyramide de cinquante pieds de haut sert de jet d'eau. Des parterres de fleurs complètent le paysage, dont on peut se faire une idée grâce à un croquis de Jacques Rigaud, *View of the Parterre from the Portico of the House* (1733) ”⁵⁷.

⁵⁶ HALIMI Suzy, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire). » in *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2000, p. 151-165. p. 153.

⁵⁷ Ibid. p. 153.



Jacques Rigaud, View of the Parterre from the Portico of the House at Stowe, Buckinghamshire, 1739. Dessin, crayon et encre, 37.3 x 53.5 cm.

Sur ce croquis, on peut apercevoir en effet cette symétrie forte jusque dans le taillage des buissons. Cependant, on remarque le dessin des arbres se trouvant derrière qui eux ne sont pas taillés, comme voulant faire la transition avec le paysage que l'on aperçoit derrière. En plus de cela, Charles Bridgeman introduit quelque chose de nouveau qui marquera les jardins à l'anglaise : le ha-ha. Cette limite remplace les haies fermées et les murs d'enceinte par un fossé permettant une ouverture sur les campagnes environnantes et le paysage tout en conservant un jardin clos. Le jardin rompt alors avec la géométrie implacable des jardins à la française en faisant rentrer l'irrégularité de ce qui l'entoure en son cœur.

En 1731, William Kent est nommé jardinier. À ce moment-là, Lord Cobham, le propriétaire des lieux est en conflit avec le gouvernement en place et se retire donc sur ses terres pour y consacrer du temps et beaucoup d'argent. Au même moment, les critères du beau sont revus et définis, et on parle maintenant des lignes courbes et serpentins marquant une rupture avec les allées trop droites et symétriques. Le " beau " passe du jardin à la française à celui à l'anglaise. L'art des jardins prend alors une tout autre forme et se rapproche des artistes-peintres. Kent lui-même est autant " architecte et peintre que jardinier "⁵⁸. Ainsi, William Kent introduit dans les jardins de Stowe la ligne serpentine et le *smooth*. Il dessine alors " une étendue d'herbe qui semble pousser à sa guise ; un cours d'eau y serpente nonchalamment entre des berges

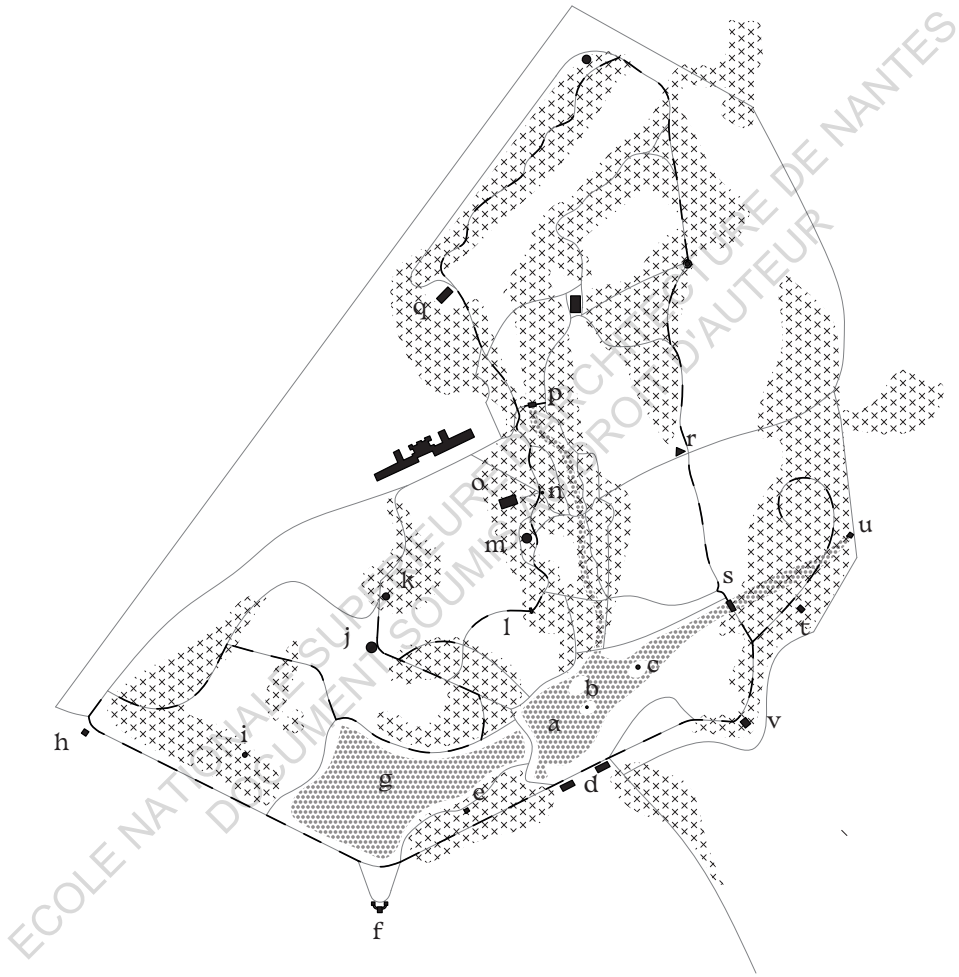
⁵⁸ Ibid. p. 155.

aux formes souples ”⁵⁹. Cependant pour faire cela, il modifie les lieux en y installant des barrages qu’il dissimule. Suzy Halimi nous parle alors d’une recherche vers “ des paysages plus naturels ”. On voit de nouveau ici que le jardin imite les autres natures, ici la première. La différence donc entre paysage et jardin serait ici ce qui est caché, c’est-à-dire les barrages, ou les processus de transformations à grande ampleur.

Réouverts depuis 2012, les jardins de Stowe reproposent aujourd’hui le parcours d’origine. Je vais maintenant vous faire la description de ces jardins depuis le point de vue d’un visiteur qui découvre, tour à tour les monuments qui constituent les jardins de Stowe. Le visiteur arrive tout d’abord par la route et passe *les Loges de Buckingham* pour continuer sur près de deux kilomètres et demi sur *la Grande Avenue* flanquée de hêtres et de châtaigniers pour arriver à *l’Arc Corinthien* situé au sud-est de *la Stowe House*, et construit en 1765. À cent mètres à l’est de l’arc se trouve aujourd’hui l’entrée des visiteurs et le parking. Cela est situé dans *la Nouvelle Auberge* construite en 1717 et rénovée en 2010. Le visiteur commence alors sa visite à pied. Il se dirige vers *le Lac Octogone*^a conçu durant la première partie de la construction des jardins, dans le cadre des jardins à la française. Arrivée au Lac, le voyageur découvre une première vue : au sommet d’une longue pelouse, la maison principale se dévoile, le tableau est fermé par de hautes haies, la maison se reflète dans le lac.

Dans cette zone, le visiteur découvre au fur et à mesure de sa balade *l’Urne de Chatham*^b, un mémorial à William Pitt, premier comte de Chatham.

⁵⁹ Ibid. p. 155.





Lac octogone avec vue sur la maison



Pavillon du Lac

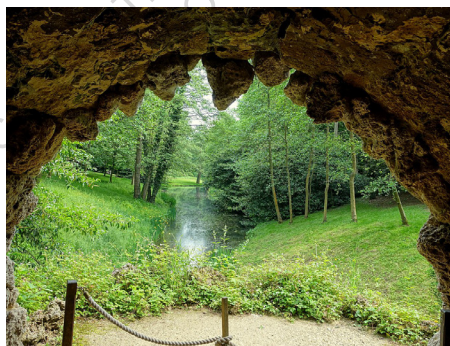
Le vase est placé sur une petite île artificielle sur le *Lac Octogone*. Ensuite, on peut admirer le *Monument de Congreve*^c dédié par Kent au dramaturge William Congreve en 1736. Continuant notre route à l'ouest, on tombe alors successivement sur les deux *Pavillons du Lacs*^d de style néo-classique composée de colonnes doriques et d'un emmarchement de huit marches.

En avançant encore, on tombe alors sur un *Hermitage*^e construit par Kent en 1731 avec une modénature forte en façade et une petite tour. Cet *Hermitage* descend de la tradition des moines utilisant des Hermitage pour se retirer dans un parc dédié à cela. Celui de Stowe n'a jamais accueilli de moines. En descendant vers le Sud, le visiteur longe le *ha-ha* qui borde tout le jardin et arrive au *Temple de Vénus*^f. Ce temple est le premier monument construit par Kent en 1731. Il s'inspire des thermes romains tout en prenant la forme d'une villa de Palladio avec une pièce rectangulaire centrale reliées à des pavillons par des arcades en quart de cercle. En continuant d'avancer le long de *Lac Eleven Acre*^g, une vue se dégage entre les arbres et l'on aperçoit *la Rotonde*.

Dans le coin ouest du parc se trouve le *Pavillon du Boycott^h* de l'ouest construit en 1729 par James Gibbs. Il est construit en pierre de taille et est couronné d'une toiture en plomb avec des lucarnes rondes et d'une lanterne de toit.

En descendant par l'autre rive du Lac et en remontant vers la *Stowe House*, on aperçoit *la Statue de Reine Carolineⁱ* puis on arrive à *la Rotonde^j* aperçue plus tôt. Ce temple circulaire est composé de colonnes ioniques et repose sur un socle de trois marches. Ce temple dédié à Vénus arbore en son centre une statue de la déesse. Non loin de *la Rotonde* se trouve *la Grotte de Didon^k* construite en 1720 et autrefois décoré d'un tableau de Didon et Enée. On traverse ensuite les pelouses apercevant à notre droite le Lac Octogone et à notre gauche *la Stowe House* qui nous domine. On sort des pelouses par *l'Arc Dorique^l* érigé en 1768 pour la princesse Amelia. D'inspiration romaine, l'Arc est composé de pilastres doriques et d'un entablement.

En se dirigeant sur les Champs Élysée pour rejoindre *le Temple de l'Ancienne Vertu^m*, on aperçoit *la Croix gothique*. *Le Temple de l'Ancienne*



Vue depuis la grotte



Temple de l'Ancienne Vertu

Vertu est construit par Kent en 1737. Cet édifice circulaire est composé d'un dôme et est entouré de colonnes. Le bâtiment repose sur un socle de quatre marches. En continuant, on arrive à *la Colonne de Grenville*^o, construite en l'honneur du neveu du seigneur Cobham tombé au combat, depuis laquelle on peut se rendre à *l'Église Sainte-Marie*^o en prenant à gauche. L'Église est le seul bâtiment restant de l'ancien village de Stowe. En allant rejoindre le coin nord-est du jardin, on passe devant *la Grotte* conçue par Kent à partir de 1730. Composée de plusieurs parties, elle est décorée de silex et de galets. Depuis *la Grotte*^o, on a une vue sur *la Rivière Styx*.

Arrivé au coin nord-est, on entre dans *la Vallée Grecque* conçue par Brown de 1747 à 1749, il s'agit de l'un de ses premiers aménagements paysagers. La vallée commence avec *le Temple de la Concorde et de la Victoire*^o. Conçu comme un vrai temple grec, on retrouve la cella et le pronaos qui sont entourés d'un péristyle de colonnes ioniques. Le fronton représente une sculpture de Peter Scheemakers



Samson et le
Philistin



Berger Endormi, dans
le Cercle du
Faune Dan-
sante Philistin



Le Temple de la Concorde et de la
Victoire

(1691-1781) des *Quatre-quarts du monde apportant leurs divers produits à Britannia*. En continuant dans *la Vallée Grecque*, on rencontre diverses sculptures s'inspirant de l'antiquité : Samson et Philistin, une partie des douze travaux d'Hercules, des gladiateurs mais aussi un fane de la poésie pastorale ou une urne grecque. Dans la vallée on retrouve aussi une colonne de trente-cinq mètres dédiés à Lord Cobham.

En continuant notre chemin, nous tombons sur *le Temple Gothique*^r. Ce bâtiment contraste avec les autres à la fois par son style, bien différent de celui des autres bâtiments de *la Vallée Grecque* mais aussi par la couleur de pierre utilisée : ici une pierre de fer sombre. Le temple est construit sur un plan triangulaire, une tour octogonale dans chaque angle. En continuant la boucle, nous sommes amenés à franchir la rivière sur *le Pont Palladien*^s, pièce marquante du jardin achevée en 1738 sous la supervision de Gibbs. Le pont est formé de cinq voûtes, celle centrale étant plus large. Au dessus, il est disposé une colonnade de quatre colonnes carrée pleine et de deux demi-colonnes d'ordre ionique. De part



Pont Palladien



Temple Gothique

et d'autre de la colonnade, on retrouve un pavillon avec sur chaque côté un arc et un fronton. Le pont est une réplique du pont de *Wilton House* dans le *Wiltshire* mais plus large et moins pentu permettant le franchissement par des calèches sans passer par un emmarchement.

Après le pont, un embranchement nous permet de rejoindre la pointe sud-est du jardin. On passe alors devant *la Maison Chinoise*^f. Cette Maison est une chinoiserie et serait la première de ce style en Angleterre. Les chinoiseries sont des objets d'art et de décoration européen du XVIIe et du XVIIIe siècle. Ce style révèle l'attrait des européens pour la culture asiatique sans en reproduire fidèlement les traits. Après avoir passé *la Maison Chinoise*, on découvre la *cascade*^u de sept mètres et soixante centimètres de hauteur, source de Lac Octogonal. Retournons sur nos pas et dirigeons-nous à présent vers l'entrée, vers *la Nouvelle Auberge*. À notre droite, on longe le *ha-ha* qui entoure le jardin et l'on aperçoit *le Temple de l'Amitié*^v, référence-lui aussi à l'antiquité et construit pas Gibbs en 1739. Quelques dizaines de mètres nous amènent à notre point de départ, revoyant une dernière fois la *Stowe House* au loin se reflétant dans *le Lac Octogonal*.

Sans passer devant la maison principale, la *Stowe House* impose sa présence par sa taille et sa situation. Placée sur le point haut des jardins, elle est mise en valeur pas une pelouse tondue qui dirige le regard vers sa façade principale. La demeure est construite sous un style néo-classique et est modifiée en quatre étapes avec l'ajout de divers pavillons ou salles.

Comme on le voit après cette présentation, la présence du végétal à son importance mais ce sont vraiment les monuments ponctuant le jardin qui caractérisent celui-ci. De tout style, mais avec de fortes influences antiques, avec les temples, les urnes et les colonnes, ces objets construisent le décor que devient le jardin, à la manière du paysage grec, lui aussi considéré comme une scène pour les antiques. Ainsi, le naturel dans les jardins anglais ne prend pas uniquement place dans le végétal sauvage mais aussi dans les références antiques.



Vue des jardins de Stowe

Correspondant avec la théorie de John Dixon Hunt, les jardins de Stowe imitent bien la “ première nature ”. En effet, on retrouve des cascades, des grottes, de fausses rivières, des vallées ou des imitations de lacs. Pour reproduire ainsi la nature, les jardiniers sont obligés de faire usage de stratagèmes en modelant le terrain, creusant des rivières et masquant les barrages et les pompes. Cela est révélateur de la volonté de l'époque d'introduire le sauvage dans les jardins dans l'objectif de révéler l'harmonie entre l'homme et celle-ci.

À détour des chemins, les créateurs des Jardins de Stowe fabriquent diverses vues en arrêtant une haie, un usant des ha-ha pour ouvrir sur le paysage ou bien en créant des cadrages à l'aide des diverses constructions.

Après cette description, voyons comment cette organisation des jardins sert le pittoresque du lieu. Dans la création des jardins à l'anglaise, la notion de balade est très importante et favorise le pittoresque. Pour Alain Corbin, " Le pittoresque résulte d'une véritable chasse. Il est la quête de la surprise au détour du chemin "⁶⁰. Pour qu'un objet soit pittoresque, il faut, en plus de sa forme, que l'observateur soit surpris de sa découverte. Cette déclaration complète les écrits de William Gilpin sur le pittoresque. Celui-ci a en effet largement théorisé et codifié la forme des objets que l'on dit pittoresques ainsi, si l'on parle du paysage, William Gilpin nous dit :

" Supposez une vue de montagne dont la composition sort d'un des coins du tableau par une colline unie, coupée par une colline aussi unie venant de l'autre coin, ayant dans le milieu une plaine unie avec une montagne unie pour lointain. L'idée seule en est dégoûtante. La composition pittoresque consiste à unir dans un tout une variété de parties, et ces parties ne peuvent être fournies que par des objets rudes. Si les montagnes et les plaines de la composition supposée étaient brisées par différents objets, elle pourrait devenir bonne ; en supposant cependant que les grandes lignes eussent cette qualité "⁶¹.

⁶⁰ CORBIN Alain, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001. p. 88.

⁶¹ GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Le Moniteur, « Le temps des jardins », 1982. p.24.

Ainsi le pittoresque s'inscrit à la fois dans la rudesse de sa forme mais aussi dans la qualité de sa composition. Et c'est d'ailleurs une des particularités des jardins à l'anglaise qui composent avec le paysage. " Il arrive [...] que le récit de ces ondoiements sans fin s'interrompe pour décrire des éléments de paysage moins mollement arrondis "⁶². Ainsi c'est dans le contraste entre les courbes, le poli, la netteté du jardin et la rudesse sublime du paysage que le pittoresque se crée. L'objectif est alors de faire rentrer dans le jardin les peintures de paysage qui les ont inspirées, on les augmente.

Le jardinier, en usant de la ruse et de la mimésis, cherche-lui aussi comment importer ce pittoresque de manière artificielle. Ainsi, c'est en usant d'objet rude et en créant des compositions, qu'artificiellement, le beau pittoresque naît dans les jardins. On retrouve alors de fausses ruines antiques, des mises en scène de travail agricole ou domestique, des colonnes et des sculptures d'autres influences faisant écho au temps passé. L'objectif pour le jardinier est alors de créer des scènes successives. Comme on l'a vu dans la description des jardins de Stowe, le jardinier a créé des vues avec, au milieu d'un cadre naturel, une œuvre rude. Sur la photo ci-après, on aperçoit en effet *la Rotonde* cadrée par les arbres et comme isolée de l'observateur par le cours d'eau qui les sépare. Niché sur sa butte, ce bâtiment aux références antiques nous offre un tableau du temps figé.

⁶² RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, vol. 1. p. 37.

De même, dans son film *Meurtre dans un jardin Anglais*⁶³, Peter Greenaway nous permet à travers l'œil de l'artiste de comprendre la construction de ce pittoresque. Aucune présence humaine n'est tolérée dans le cadre, les feux dans les cheminées doivent être éteints, des draps sont étendus sur les buissons, les chemins sont ratissés et l'herbe tondue. Ainsi, la présence de l'homme est suggérée mais toujours cachée comme si le lieu était abandonné depuis peu, laissé seule face aux éléments. La ruine n'est pas explicitement dessinée mais l'animation sensible du moment conduit au pittoresque.

À l'inverse des jardins desquels le pittoresque naît de la main de l'homme, le paysage pittoresque peut naître d'autre chose que de l'artificialisation du lieu et exister par la force de la nature qui crée des formes rudes. Ainsi il n'est pas rare de voir des torrents agités, des arbres tortueux au-dessus d'une rivière sauvage ou bien une montagne dont les courbes hachées sont dignes d'être peintes. Ainsi, Gilpin dans son deuxième essai sur le beau pittoresque nous dit : " Rien n'est assurément plus sublime que l'océan, mais il serait peu pittoresque s'il n'était accompagné de rien " ⁶⁴. Ainsi, un rocher dépassant entre les vagues ou un bateau peut alors transformer cet infini sublime en un océan pittoresque. Le plus complexe, à contrario des jardins,

⁶³ *Meurtre dans un jardin anglais*, GREENAWAY Peter. 1982.

⁶⁴ GILPIN William, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Le Moniteur, « Le temps des jardins », 1982. p. 42.



La rotonde, jardins de Stowe



Illustration issu du film Meurtre dans un jardin anglais, Greenaway Peter. 1982.

est la création de composition de manière naturelle mais aussi la succession de scènes comme dans les jardins.

100

Ainsi, la différence entre jardin et paysage d'un point de vue pittoresque se trouve dans la succession de compositions pittoresques possibles dans le jardin et non dans le paysage. Cependant, il n'est pas rare de modifier le paysage, de l'animer, pour que depuis un jardin, le paysage perçu devienne pittoresque. Ainsi, il faut se poser une question : un paysage modifié pour qu'il soit perçu comme pittoresque depuis un jardin reste-t-il un paysage ? En effet, le jardin se limite-t-il à l'espace modifié que l'on peut voir ou bien seulement à celui où l'on peut aller ? Car en modifiant ainsi le paysage, le jardinier fait rentrer le paysage dans le jardin à travers ces vues pittoresques mais le paysage devient aussi jardin par l'intervention artistique de celui-ci mais aussi par l'expérience sensible menée par le visiteur.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS ET ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PATRIE



Arthur Doret, L'océan, île de Ré, 2021



Arthur Doret, Bateau échoué, île de Ré, 2021

Partie 3 : Le jardin limité

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Je vais maintenant m'intéresser aux limites physiques du jardin découlant des théories développées précédemment. On s'intéressera tout d'abord au jardin dans sa recherche de l'infini et ce que cela provoque. Ensuite, on étudiera comment comprendre cet infini dans la construction du jardin à travers son morcellement. Pour cela, le jardin use des limites qui le composent. Parfois en les dépassant, parfois en les renforçant.

α. S'AFFRANCHIR DES LIMITES, LE JARDIN À LA CONQUÊTE DE L'INFINI

Dans cette recherche des limites du jardin, un problème de taille se pose : le jardin à tendance à s'émanciper de ses limites s'approchant alors d'un infini visuel, sensible ou naturel. Cependant, cela peut aussi être un atout, en effet, si le jardin est le seul espace naturel à s'approcher de ces infinis que je vais développer après, alors cela nous permettra d'en déchiffrer les limites.

i. L'infini par la perspective

Avec l'arrivée des études sur l'optique au XVII^e siècle, on constate alors son utilisation dans l'art des jardins. Notamment utilisé dans les jardins à la française, cette technique se construit à travers des jeux subtils de nivellement du terrain, de taille des arbres mais aussi d'un grand travail du plan. Ainsi, on retrouve souvent l'utilisation de la perspective pour donner un sentiment de grandeur, mais aussi de l'infini dans le jardin. Dans les jardins à la française, cette technique est souvent utilisée pour construire des grandes allées centrales partant d'une terrasse

ou d'une fenêtre et amenant le regard de l'observateur vers un point infini en donnant l'impression de distances et de hauteurs accrues⁶⁵. On retrouve également cette technique pour attirer l'attention du promeneur vers un point précis, souvent le bâtiment principal ou une sculpture importante.

Pour construire ce sentiment de perspective, le jardinier fait usage de divers procédés issus du monde de l'optique. Ainsi, on retrouve souvent des arbres taillés en voûte au-dessus de l'allée resserrant le regard et éloignant le point de vue de l'observateur. L'utilisation de la perspective est aussi très importante. Pour resserrer le regard vers le fond du jardin et vers ce point fictif, l'allée centrale doit être la ligne de séparation d'espace identique pour que le regard ne soit pas attiré vers un autre point. Ainsi, on retrouve dans les jardins à la française des parterres totalement symétrique et des arbres taillés de la même manière de part et d'autre de l'allée. La répétition est aussi très importante. On retrouve alors des allées d'arbres identiquement taillés. Parfois, un jeu sur la distance les séparant peut amener à accentuer la distance du point de vue augmentant le sentiment d'infini. La matérialité est aussi importante, notamment celle des chemins. On retrouve donc l'utilisation de graviers ou de pavés formant alors des motifs particuliers amenant le regard vers l'horizon. Le Notre, jardinier renommé pour ses jardins à la française, notamment ceux de Vaux-Le-Viscomte ou bien ceux de Versailles utilisait également avantageusement la topographie du lieu formant alors des terrasses accentuant les effets de perspectives voulues. L'objectif de tout cela est de tromper

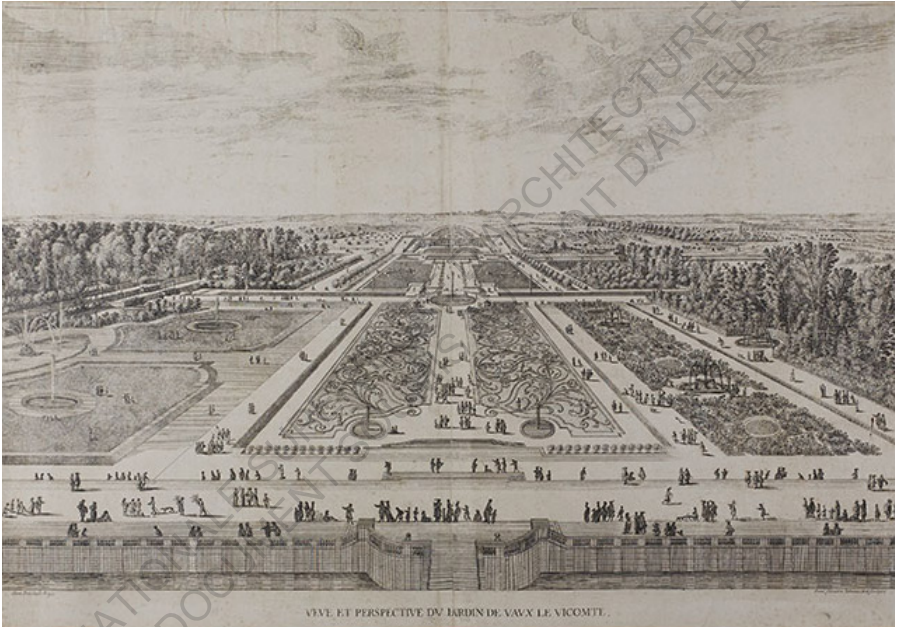
65 WEISS Allen S., *Miroirs de l'infini : le jardin à la française et la métaphysique au XVIIe siècle*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1992.

l'observateur pour amener son regard le plus loin possible et plaçant parfois le point de perspective derrière l'horizon formant ainsi un jardin sans fin.

Cette recherche de la perspective n'est pas anodine, elle est le résultat d'une intention politique. Véritable exemple de la théorie de " *l'intricity* " de Jacques Rancière, les jardins à la française sont le symbole d'une esthétique du pouvoir. *L'intricity* est un concept créé par Jacques Rancière notamment dans son livre " Le Partage du sensible : Esthétique et politique " ⁶⁶ et qui illustre l'interconnexion de la dimension esthétique et des dimension sociale et politique. Ainsi, il prend pour exemple les jardins du château de Versailles comme un moyen de communication représentation politique car ceux-ci illustrent la grandeur et la puissance de la monarchie et du Roi. Ainsi, cette conquête de l'infini d'un point de vue formel et esthétique est la correspondance d'une recherche d'une puissance infinie elle aussi de la royauté. En effet, à Versailles par exemple, les visiteurs ne peuvent qu'être admiratifs devant la grandeur du parc, la magnificence des allées et la complexité des parterres. Sachant que pour visiter ce jardin selon les instructions du Roi il fallait plusieurs jours, cela traduit bien la volonté de produire un espace infini à la fois par la perspective mais aussi par la multiplicité des espaces et des formes.

⁶⁶ RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, vol. 1.

Par l'omniprésence de l'intervention humaine dans les jardins à la française, des formes caractéristiques en ressortent donc. Ces formes, dues à la recherche de la perspective, inexistantes dans d'autres espaces, caractérisent ces jardins. Ainsi, cette recherche de l'infini dessine les limites de ce type de jardin.



Vue et perspective du jardin de Vaux-Le-Vicompte, Israël Silvestre delin-
neaut et sculpsit Cum Priuilegio Regis. Gravure, 510 x 774 cm.

Cette quête de l'infini ne se fait pas uniquement de manière spatiale. En effet, au début même de l'histoire des jardins, on retrouvait déjà la volonté d'acquérir le plus grand nombre de plantes. Dans les jardins médicaux en premier lieu où l'objectif est d'isoler en un lieu le maximum de plantes soignantes où toutes sont classées par familles ou par types de soins qu'elles procurent.

Le descendant du jardin médicinal est le jardin botanique. Originaire de la Renaissance, grande période de recherche, il prend d'abord place en Italie au début à Pise en 1543 mais le plus ancien encore ouvert aujourd'hui est celui de Padoue ouvert en 1545 qui perdure notamment par son rattachement avec une université. Les missions d'un jardin botanique sont liées à la recherche et à la préservation des espaces végétaux d'où les incroyables collections dont ils sont composés. Comme à Nantes, les espaces extérieurs des jardins botaniques sont souvent ouverts au public portant un rôle d'éducation et de sensibilisation. Cette vieille influence des jardins botaniques influence les concepteurs de jardins et diversifie donc les espèces végétales de nombreux jardins. Ici, *l'intricacy* lie l'esthétisme, les serres, le classement, à un objectif et une histoire politique de collection et de recherche.

Les *horti conclusi* aussi sont à la recherche de cet infini. Le roman à la rose achevée en 1280 nous permet de comprendre l'aménagement d'un jardin clôt médiéval et donc d'en comprendre la richesse tant par sa richesse décorative que dans la variété de sa végétation :

“ Quand je me fus un peu avancé, je vis un verger long et large, magnifiquement enclos d'un haut mur, bien décoré à l'extérieur avec un grand nombre de magnifiques gravures. J'observai partout les images et peintures du mur, et c'est pourquoi je vous en dirai la forme et l'apparence, autant que je m'en souviens : [...] Les images que j'ai avisées comme je vous ai devisé étaient d'or et d'azur, peintes sur le mur de tous côtés. Le mur était haut et tout carré. Il entourait et enfermait, comme une haie, un beau verger si bien disposé, pour abrèger, qu'on ne pourrait décrire correctement. Qui voudrait me mener dedans, par échelle ou par escalier, je lui en saurais vraiment gré, car jamais homme ne fut conduit à telle joie ni à tel plaisir qu'à ceux de ce verger. Ce beau lieu n'était ni dédaigneux ni chiche pour héberger des oiseaux, et il n'y a jamais eu de lieu aussi riche en arbres et en oisillons chantants, car parmi les buissons bien odorants il y en avait trois fois plus qu'en France ”⁶⁷.

La richesse de sa végétation comme des animaux qui habitent cet endroit marque ici le caractère de concentration de la nature qu'est le jardin. Cette seule citation nous raconte ici les limites du jardin comme un lieu où la nature est concentrée en un endroit artialisé. Ici, cette concentration sert l'image que l'*hortus conclusus* renvoie, celle du Jardin d'Eden ou celle du culte de la Vierge Marie.

⁶⁷ LORRIS Guillaume de, MEUN Jean de et STRUBEL Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992. p. 1 à 40.

Dans les jardins à l'anglaise aussi, cette recherche de l'infini se fait via l'abondance de vie. Ainsi Jean-Paul Larthomas nous explique l'infini selon Shaftesbury : « l'infini véritable est intensif et de plénitude. Le jardin devra donc évoquer l'image d'une « vigueur infatigable » et d'une « fécondité exubérante » de la nature »⁶⁸. Tel serait l'objectif des jardins à l'anglaise et du romantisme. Leur objectif n'est donc pas toujours de représenter la nature sauvage mais de la densifier en un endroit tout en le vivifiant. Le jardinier, dans son travail d'entretien intervient aussi pour cet infini du jardin. En effet, il travaille à son éternité pour que perdure cette nature organisée.

Dans la composition des jardins anglais, mais aussi dans celle des jardins à la française, l'introduction d'élément symbolisant le sauvage se développe. On retrouve en effet des grottes, des rochers, des lacs qui se concentrent sur l'espace du jardin. Ainsi dans ce lieu, la concentration d'objets naturels imitant ce que Hunt appelle « la première nature », ne représente pas la réalité car la juxtaposition de certains éléments artificiels ne représente pas la réalité sauvage. Mais cela contribue à construire l'infini du jardin, car associés à l'entretien du jardinier, ces espaces sauvages que l'homme peut voir mais qui souvent sont inaccessibles symbolisent une nature divine et immuable face au temps. « La fin suprême de cette composition, c'est d'évoquer l'infini de la nature, l'éternité du tout, le divin, par « l'idée de ces

⁶⁸ LARTHOMAS Jean-Paul, « Le jardin selon Shaftesbury : une origine possible du romantisme » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001, p. 201-215. p. 208.

retraites sacrées ou la solitude et le recueillement, l'absence des mortels, font le sublime, le pathétique et l'enchantement » de la méditation ⁶⁹.

Cette vigueur sauvage, nous la retrouvons plus particulièrement dans les jardins dits naturels. Ce type de jardins contemporains se caractérise par une analyse poussée de l'écosystème déjà présent sur place avant l'installation du jardin et a pour objectif d'atteindre un " climax " biologique, c'est-à-dire une diversité locale concentré à son maximum. Ainsi, Gilles Clément décrit les intentions de ces endroits comme cela : " suivre le flux naturel des végétaux, s'inscrire dans le courant biologique qui anime le lieu, et l'orienter. Ne pas considérer la plante comme un objet fini. Ne pas l'isoler du contexte qui la fait exister ". La plante comme objet infini provoque l'infini dans le jardin à l'aide du jardinier qui vient comme maximiser et condenser le potentiel naturel de la diversité naturel présente.

⁶⁹ Ibid. p. 205.

Après avoir compris que le jardin, à travers sa construction spatiale et sensible se rapprochait des infinis décrits plus tôt, il faut maintenant comprendre comment nous pouvons l'interpréter. En effet, nous avons vu plus tôt que le jardin, se définit comme beau grâce à la compréhension de ses formes et de son organisation. Quels sont alors ses principes d'organisation spatiale qui fabriquent le jardin et le rend compréhensible ?

i. Comprendre le tout par la fragmentation

Pour comprendre le jardin, on ne peut pas tenter de l'étudier comme un tout car les détails seront alors invisibles et les particularités du jardin ne se discerneraient donc plus. Anne Cauquelin nous propose alors une solution qu'elle tire elle-même des écrits de Descartes : " diviser chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre "70. Ainsi, ce serait par la fragmentation et la compréhension de chacun des fragments d'un jardin que l'on pourrait comprendre le jardin dans son ensemble et dans sa plus grande exactitude. Ainsi, le morcellement, la division et la fragmentation nous permettent de comprendre le jardin dans son ensemble.

Le jardin dans son entièreté peut aussi être compris comme un fragment car le fragment représente aussi le tout. La ruine représente symboliquement le bâtiment disparu, au même titre que l'anse

⁷⁰ DESCARTES René, *Discours de la méthode : Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, J'AI LU, 2021. p. 80.

d'un vase le représente. Ainsi dans cette considération du tout par le fragment, Anne Cauquelin pose cette question : " le jardin serait-il ce fragment déchu d'un monde idyllique dont il convoquerait le souvenir avec ses petits moyens ? " ⁷¹. Ainsi en opposition au paysage qui lui n'est pas fragmenté, contribuant ainsi à son sublime, la fragmentation et le fragment du jardin définirait ainsi ses limites.

ii. Un jardin dans le jardin, du jardin médicinal au jardin à la française, le dessin des limites comme esthétiques du jardin

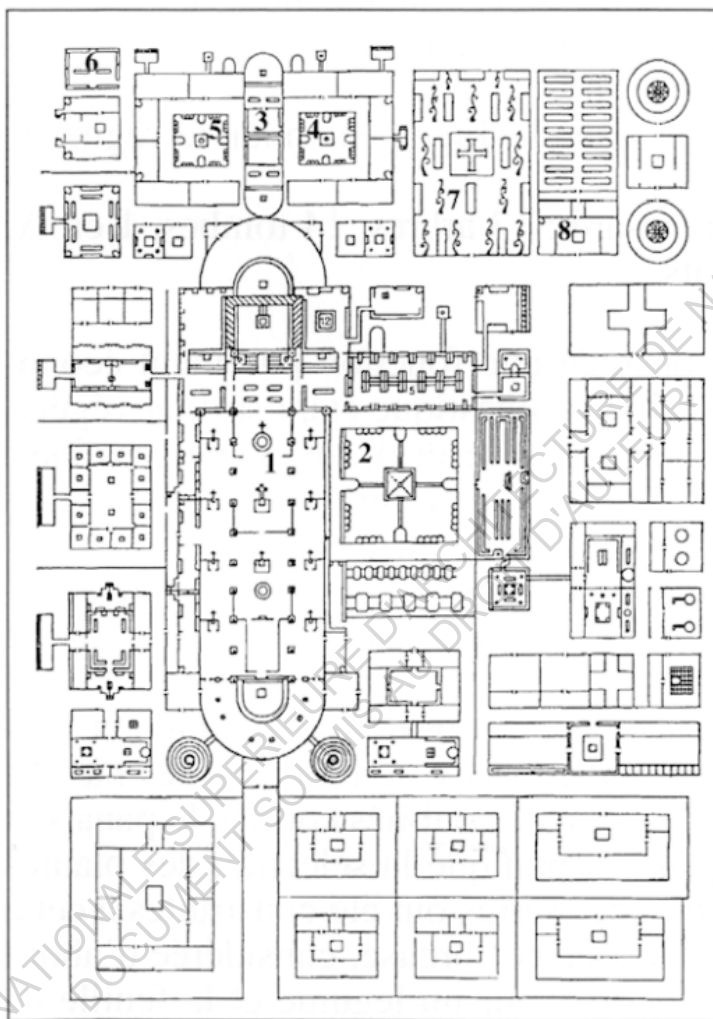
Présent dès les premiers jardins, la fragmentation est tout d'abord conçue en plan. Ainsi, dans les jardins médicaux, on retrouve une division suivant les qualités médicinales des plantes. Pour chaque maladie son carré de plantes médicinales. Cela sert aussi à mettre à l'écart les plantes toxiques des plantes médicinales. Dans les *horti conclusi* mais aussi dans les jardins traditionnels persans, la division sert à représenter le monde et, comme pour une carte, les frontières servent à comprendre le jardin dessiné. Ainsi, symboliquement, chaque parterre représente symboliquement un élément du jardin qui permet en les rassemblant de représenter le monde. La fragmentation en plan devient alors l'esthétique du jardin jusqu'aux jardins à la française.

⁷¹ CAUQUELIN Anne, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Manuels Payot, « Manuels Payot », 2003. p. 196.

Ensuite, avec l'apparition des *horti conclusi*, la frontière se matérialise par la situation géographique du jardin. En effet, ce type de jardin était souvent construit dans un cloître, ne se proposant qu'aux religieux. En 1973, des vestiges archéologiques d'un *hortus conclusus* sont découverts au prieuré du Plessis-Grimoult (Calvados). Bernard Beck nous décrit alors ces vestiges : " Ce petit *hortus conclusus* fortifié, qui rappelle les illustrations du Jardin de Marie comme aussi le jardin de Jalousie construit pour abriter la Rose, est à la confluence de deux courants symboliques, religieux et profane, ayant un rapport avec l'image de l'Eden "⁷². Cette fermeture est d'abord ici liée à la religion qui dicte la construction de ce jardin, l'entrée du jardin étant interdite aux profanes, comme les portes du paradis, et du Jardin d'Eden matérialisé par le jardin, leur sont interdites. Mais, la fortification répond aussi à l'époque de la construction du jardin. Au Moyen-âge, les espaces considérés comme précieux sont massivement fortifiés face aux diverses invasions barbares qui surgissent sur le territoire.

Voyons maintenant comment cela se traduit également dans les jardins à la Française. Cet infini de ces jardins que l'on a étudié plus tôt est en concordance avec la méthode de perception de cet infini avec un dessin physique des frontières. Ainsi, les jardins de Versailles, connus pour leur perspective se comprennent dans leur ensemble via les fragments qui les composent. Sur ce plan des jardins, on distingue nettement les différents espaces parfois eux même refragmentés. Le jardin se caractérise

⁷² BECK Bernard, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, no 327, vol. 88, 2000, p. 377-394. p. 388.



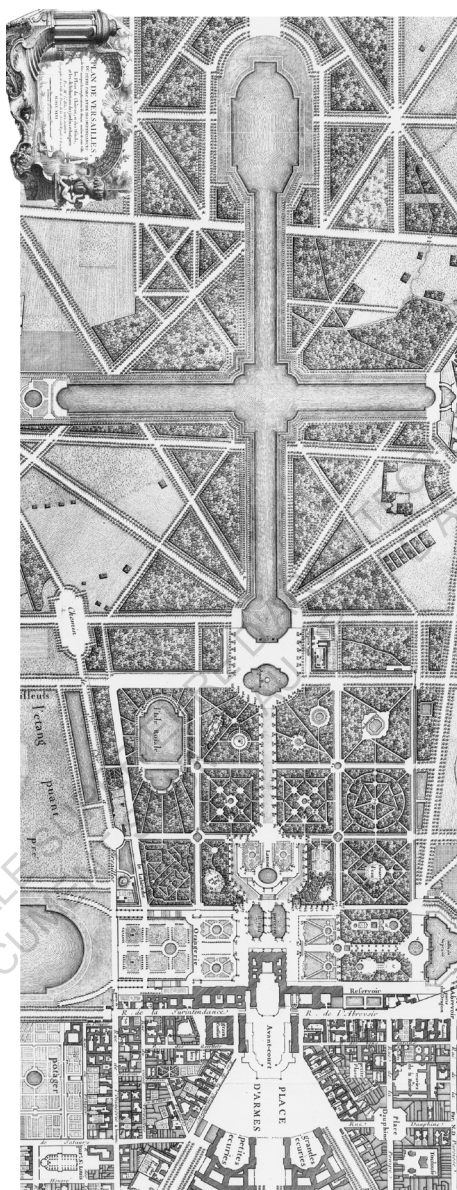
Plan de l'Abbaye de Saint-Gall (d'après l'original du IXe siècle)

En l'église abbatiale à double abside et pourvue également de deux tours de façade. Les habitations des moines se regroupent au sud de l'église, entourant le cloître (2). Plus au sud encore, les communs : ateliers, brasserie, boulangerie, pressoir, écurie, étables. Au nord la maison de l'abbé, l'école, la maison des hôtes. À l'ouest, l'hôtellerie et de l'autre côté de l'accès à l'église, les porcheries. À l'est, de part et d'autre de la chapelle des novices et des malades (3), les deux cloîtres réservés aux novices (4) et aux malades et infirmes (5). Au nord-est, les bains, l'infirmerie, la maison des purges et Y herbularius (6). Au sud-est, le verger-cimetièrre ou pomarius (7), le potager ou hortulus (8) et les deux tours rondes de la volière et du poulailler⁷³.

⁷³ Ibid. p.379.

alors par la somme de ses espaces et sous-espaces. La visite des jardins de Versailles se fait alors par un enchaînement de découverte d'espaces. Louis XIV lui-même publie entre 1689 et 1705 plusieurs versions d'un guide de visite des jardins. Ainsi, par une succession d'indications, nous sommes invités à découvrir tous les aspects des jardins dans un ordre précis. On découvre alors les différentes terrasses, les bosquets, le bassin de Neptune, les différentes fontaines et selon les différents guides, la Ménagerie et le Trianon. Dans ses premiers guides, Louis XIV veut faire alors découvrir l'entièreté des fragments qui composent le jardin. En 1686, les ambassadeurs de Siam découvrent alors les jardins en suivant le premier guide et mettent alors plusieurs jours pour finir la découverte des jardins. Après cela, Louis XIV propose d'autres versions faisables dans un temps plus court mais permettant toujours de découvrir les jardins témoins de la grandeur et de la puissance du Roi et donc du royaume. Ainsi le fragment visité de ce jardin morcelé permet de comprendre le tout à travers un élément plus petit. On retrouve alors cette idée développée par Anne Cauquelin du "fragment valant pour la totalité".

La construction par fragmentation permet également de montrer la prédominance de l'homme sur la nature. En imposant une forme et un espace précis pour chaque plante dans le morcellement du jardin, le jardinier traduit aussi en forme et en espace la puissance de l'homme.



Mr l'abbé Delagrive, Extrait du "Plan de Versailles, du petit parc, et de ses dépendances où sont marqués les emplacements de chaque maison de cette ville, les plans du Château, et des hôtels, et les distributions des jardins et bosquets", 1746. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans.

iii. Le séquençage du parcours, un morcellement doux du jardin

Contrairement aux jardins à la française, les jardins à l'anglaise ne peuvent être saisi d'un regard et ne peuvent donc pas se fragmenter en plan. Leur conception favorisant le déplacement incite alors à un séquençage et donc une fragmentation par plan successif. Le jardin se comprend dans son entièreté comme une suite de peintures reliées par le jardin. Ainsi, Anne Cauquelin nous dit :

“ Le jardin conçu comme « fragment » nous conduit à le voir aussi comme paysage de monde, ouvrant à l'intérieur de ses clôtures un lieu illimité : un paysage. Ainsi le paysage n'est-il plus à l'extérieur du jardin, il est logé dedans. Le prospect au milieu du prospect en quelque sorte. Le fragment logé dans la fragmentation ”⁷⁴.

Le jardin se raconte donc comme une suite de tableaux sur le paysage ou sur les objets qui composent le jardin. Ainsi, comme on l'a vu avec la description des jardins de Stowe, entre les vues fabriquées par le jardinier sur le paysage avec les ha-ha, ou encore sur des monuments bien choisis en maîtrisant la végétation qui offre un cadre à la vue, le jardinier ponctue les jardins à l'anglaise de décors, de temples et d'objets. Ceux-ci, tout en servant le pittoresque du milieu, morcellent également la visite du jardin en marquant des étapes. Le jardin ne se raconte alors plus en plan, comme les jardins à la française, mais maintenant également en texte comme une suite d'étapes racontées. On assiste alors à une description de différentes scènes se suc-

⁷⁴ Ibid. p. 98.

cédant : une vue sur le paysage, le franchissement d'un pont, la vue sur un arbre tortueux isolé, la visite d'un temple... Le texte devient alors support de médiation pour le jardin à contrario du paysage qui lui se peint.

Voyons maintenant comment les jardins naturels se morcellent en étapes. À la différence des jardins anglais, les jardins dit naturels ne se composent pas d'architecture et ne peuvent pas être divisés selon les étapes que les bâtiments proposent. Ainsi, le jardinier-naturaliste, concepteur de ce type de jardin, provoque le morcellement en divisant son jardin en zones remarquables ou bien fabriquant une étape à l'aide d'une plante mise en valeur. Le jardin n'est plus la succession de temple, pont ou de perspectives bien cadrées, mais est maintenant la suite de points d'eau, de prairies de fleurs sauvages ou de rumex, sorte de grande oseille sauvage, on retrouve aussi un arbre solitaire à un endroit que le jardinier a laissé là lors de sa conception, une souche viens marquer un croisement et plus loin, une pépinière sauvage prend place dans un cul-de-sac. Ici c'est la nature qui à la discrétion du jardinier vient diviser le jardin. Cette construction du jardin, on peut la retrouver dans *le Flérial*, jardin-pépinière de Éric Lenoir.

La caractéristique des jardins naturels c'est que ce morcellement varie sans cesse. Gilles Clément théorise d'ailleurs cela en nous parlant des "jardins en mouvement". Ces jardins se caractérisent par le questionnement du rôle du jardinier. Gilles Clément nous dit ceci :

“ Ici, la tâche du jardinier revient à interpréter ces interactions pour décider quel genre de « jardinage » il va entreprendre. Quelle balance entre l'ombre et la lumière, quel arbitrage entre les espèces en présence, l'objectif étant de maintenir et accroître la diversité biologique, source d'étonnement, garantie du futur.

Pour cela il faut

- maintenir et accroître la qualité biologique des substrats : eau, terre, air
- intervenir avec la plus grande économie de moyens, limitant les intrants, les dépenses d'eau, le passage des machines ... ”⁷⁵.

Ainsi “ l'une des manifestations les plus remarquables du Jardin en Mouvement vient du déplacement physique des espèces sur le terrain ”⁷⁶. Ce mouvement vient modifier les divisions du jardin, les fusionner, les morceler de nouveau ou simplement les déplacer.

⁷⁵ CLÉMENT Gilles, *Le Jardin en Mouvement*, contribution sur son site personnel : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.gillesclement.com%2Fcat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 18 mai 2023.

⁷⁶ Ibid.



Gilles Clément, Jardin en mouvement, 6 ha, en collaboration avec les BTS du lycée agricole Jules Rieffel, 2004. St. Herblain, Loire Atlantique.

Partie 4 : Le jardin planétaire, vers une autre nature ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Questionnons-nous maintenant sur la place du jardin aujourd'hui dans le territoire en partant de la théorie du jardin planétaire. Le jardin planétaire est un principe développé par Gilles Clément en 1992. Rappelons que Gilles Clément est paysagiste, naturaliste, botaniste et écrivain né en 1943. Il est diplômé d'ingénierie horticole (1967) et de paysagisme (1969) de l'Institut national d'horticulture et du paysage d'Angers, il enseigne depuis 1979 à l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles.

C'est donc en 1992 que Gilles Clément décrit le jardin planétaire comme cela : " Le Jardin planétaire représente la planète comme un jardin. Le sentiment de finitude écologique fait apparaître les limites de la biosphère comme l'enclos du vivant "⁷⁷. À travers la définition qu'il nous donne, on constate un questionnement des limites du jardin bien différent de celles évoquées avant. On retrouve en effet un sentiment d'infini concernant ses limites physique et temporel mais qui questionne aussi sur son étalement qui, on le verra, se retrouve morcelé.

α. UN DÉPASSEMENT DES LIMITES

Pour Gilles Clément, les limites du jardin seraient " les limites de la biosphère "⁷⁸, la biosphère représentant alors " l'ensemble des écosystèmes de la Terre, correspondant à la mince couche (20 km max.) de l'atmosphère, de l'hydrosphère et de la li-

⁷⁷ CLEMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet/Objet, « L'Autre Fable », 2007. p. 10.

⁷⁸ Ibid.

thosphère où la vie est présente ”⁷⁹. Quand on parle ici de la vie, il faut bien comprendre que l’on parle des espèces animales, végétales, des micro-organismes. On parle donc des forêts, des océans des déserts, des montagnes, des zones humides mais aussi des zones urbanisées si l’on comprend l’humain dans la biosphère. C’est alors l’ensemble du globe que l’on pourrait comprendre comme un jardin, le vivant y étant présent partout.

Le jardin étant une invention humaine, c’est au moment où l’homme a eu la capacité de pouvoir impacter et modifier toutes les zones du globe que l’on a pu considérer l’existence du jardin planétaire. En effet, aujourd’hui, par les effets de la mondialisation et du réchauffement climatique, on assiste à la fois à un brassage des espèces, faisant l’unité du jardin planétaire, mais aussi à une modification, ou du moins à la capacité de modifier par l’homme, tous les écosystèmes. Le jardin planétaire n’a pas pour objectif de contrôler tous les espaces biologiques mais c’est plutôt “ une manière de considérer l’écologie en intégrant l’homme, le jardinier, dans le moindre de ses espaces ”⁸⁰. En somme, le jardin planétaire représente à la fois un espace, la terre, mais c’est aussi une manière de penser la mainmise de l’homme sur l’ensemble des espaces biologiques.

Cette théorie du jardin planétaire se dresse donc en opposition au principes développé plus tôt. Tout d’abord, voyons comment celui-ci s’oppose aux

⁷⁹ Dictionnaire Larousse 2023.

⁸⁰ CLEMENT Gilles, *Le Jardin Planétaire*, <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.phpurl=http%3A%2F%2Fwww.gillesclement.com%2Fcatjardinplanetaire-tit-Le-Jardin+Planetaire#federation=archive.wikiwix.com+&tab=url>, consulté le 21 mai 2023.

théories d'Anne Cauquelin en usant au contraire de l'entropie pour exister. En effet, l'objectif du jardin planétaire et de conserver le vivant et le naturel et de se construire en usant de lui. Gilles Clément nous dit d'ailleurs cela en comparant le jardin planétaire aux jardins classiques :

“ Le recours à l'architecture paraît encore la seule manière de peser convenablement sur le DÉSORDRE naturel. C'est une façon de dire que l'ORDRE biologique - d'une toute autre nature - n'a pas encore été perçu comme une possibilité de conception nouvelle. Il est ignoré, comme si les gens qui touchent au paysage s'étaient exclus des sciences qui en révèlent l'intelligence. On peut se demander pourquoi ”⁸¹.

Dans cette citation nous comprenons alors deux choses. La première c'est que le jardin planétaire se construit selon “ l'ordre biologique ”, c'est à dire le cycle naturel des choses. La pousse des “ mauvaises herbes ”, la pousse de ‘herbe, la chute des arbres etc... Cet “ordre biologique” correspond alors au “ désordre ” de la théorie d'Anne Cauquelin car celle-ci le décrit comme cela : “C'est qu'il faut entendre « désordre » [...] comme la conséquence obligée d'une déliaison des éléments, de leur liquidation au sein du processus entropique ”⁸². Ainsi le jardin planétaire s'oppose en prenant le contrepied de cela considérant l'ordre comme ce qui régit la nature et le désordre comme les actions de l'homme.

⁸¹ CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement : de la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, 5ème édition, 2ème tirage., Paris, Sens, 2007. p. 9.

⁸² CAUQUELIN Anne, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Manuels Payot, « Manuels Payot », 2003. p. 111.

Ainsi, le jardin ne s'émancipe pas de limites mais se place de l'autre côté de celles fixées par Anne Cauquelin.

De plus, dans cette citation sur l'ordre et le désordre, Gilles Clément nous parle du paysage comme sujet du maintien du désordre comme jardin planétaire. Ainsi, le jardin planétaire vient en contradiction avec les théories opposant jardin et paysage. Ainsi, on peut se questionner sur la continuité du paysage après la prise en compte de ce jardin planétaire. Maintenant que l'on parle d'une omniprésence du jardin, le paysage a-t-il lui disparu ou bien le jardin et le paysage auraient-ils fusionné ? Il faut comprendre alors que l'on parle du paysage réel, du paysage comme territoire et donc, pour Justine Balibar, "Au contraire du paysage représenté, le paysage réel n'est pas un espace séparé et inaccessible, c'est un espace dans lequel nous sommes situés et pouvons-nous déplacer. Cet espace nous environne, il est partie prenante du monde dans lequel nous évoluons"⁸³. Le paysage réel n'étant plus lointain mais bien un espace dans lequel l'homme va se déplacer, il semble alors que celui-ci se retrouve aspiré par le jardin planétaire. Cependant, si l'on comprend le paysage comme une représentation, alors à ce moment-là, c'est le jardin qui devient paysage. Justine Balibar nous dit d'ailleurs qu' "à condition que le sujet derrière la fenêtre reste immobile et qu'il n'y ait pas trop de mouvement dans l'espace contemplé, le paysage réel devient alors effectivement très semblable à l'image d'un paysage"⁸⁴. Ain-

83 BALIBAR Justine, *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris, Vrin, 2021. p. 10.

84 Ibid. p. 14.

si, si le paysage est réel ou bien représenté, le jardin n'a pas les mêmes limites. En effet, celui-ci n'a pas encore franchit le cadre du tableau pour pouvoir s'y figer. Ces représentations restent la propriété du paysage.

De plus, le jardin planétaire et les jardins naturels s'opposent aussi à la théorie de l'infini qui dit que les jardins classiques se caractérisent par une recherche de l'infini de manière spatiale en usant de la perspective et aussi de manière biologique en essayant de regrouper en un lieu le plus d'espèces de plantes possible ou de donner l'impression d'une "vigueur sauvage" extrême. En effet, l'objectif biologique du jardin naturel est d'atteindre un "climax"⁸⁵ biologique. C'est-à-dire d'atteindre le maximum d'espèces de plantes locales poussant naturellement sur l'espace du jardin considéré. L'objectif n'est pas d'en faire un indexe biologique comme les jardins classiques le font mais de favoriser la pousse naturelle des végétaux déjà présents sur place.

Comme on le constate, le jardin planétaire brise les limites et s'en construit d'autres plus large. Même si le jardin planétaire reste un concept et ne s'applique pas de manière physique, des jardins contemporains naturels sont eux créés concrètement. Ainsi, c'est une vraie remise en question de nos rapports avec la nature. Cette évolution vers une nature plus libre suit celle des jardins. En effet, à chaque nouveau jardin, le jardinier tente de nous rapprocher de la nature. Ainsi de *l'hortus conclusus* au jardin à la française, on requestionne la fermeture totale de jardin. Du jardin à la française à celui

⁸⁵ CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement : de la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, 5ème édition, 2ème tirage., Paris, Sens, 2007. p.11.

à l'anglaise, c'est le contrôle sur les végétaux qui se relâche. Des jardins romantiques aux jardins naturels, on constate une réelle évolution sur la manière de penser notre relation au vivant. Que se passe-t-il alors du jardin naturel au jardin planétaire ? Ainsi c'est peut-être la notion même de la création par l'homme du jardin qui disparaît mais aussi la dimension esthétisante. En effet, la dimension du beau et du pittoresque, comme nous l'avons vu, est l'une des caractérisations la plus importante du jardin. Cette perte de la dimension esthétisante du jardin planétaire conduit-elle celui-ci à rester un jardin ? Le jardin planétaire est donc peut-être autre chose, une autre " nature " ?



Gilles Clément, Jardin du tiers paysage, 1998. Saint Nazaire.

Mettons maintenant en relief la définition du jardin planétaire de Gilles Clément en la contrastant avec les recherches précédentes. Comme on l'a vu, le jardin se caractérise par une prédominance végétale puisque, selon John Dixon Hunt, cette " troisième nature " tente d'imiter la " seconde et la première ". L'architecture et les constructions humaines ne sont cependant pas à exclure totalement, car celle-ci sont souvent partie prenante du jardin. À Stowe, la maison et les constructions sont d'ailleurs, avec les avenues et les routes, les éléments qui caractérisent le jardin. Cependant, si cela fonctionne à Stowe, c'est parce que le jardinier pense l'architecture et le végétal comme un ensemble dont l'objectif est l'harmonie des deux parties. Aujourd'hui, cette recherche d'harmonie entre l'homme et le végétal est aussi présente dans la ville contemporaine dans laquelle l'homme tente de reproduire cette union de l'humain, par l'architecture, et de la nature en insérant dans la ville des espaces végétaux.

Cependant, cette harmonie entre l'homme et le végétal n'est pas toujours recherchée. Le jardin n'est alors que le végétal. Cela peut être illustré par l'exemple des routes qui n'intègrent pas la nature environnante marquant parfois, en fonction de leur taille, une réelle rupture dans un écosystème. Ce morcellement de la nature s'illustre alors sous la forme du " tiers paysage ", terme développé par Gilles Clément dans son " Manifeste du Tiers Paysage " ⁸⁶. Le " tiers paysage " est l'ensemble des dé-

⁸⁶ CLEMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet/Objet, « L'Autre Fable », 2007.

laissés, c'est-à-dire des terrains abandonnés, fournissant un refuge au vivant. Le tiers paysage peut alors illustrer une limite du jardin. De plus, ce tiers paysage s'inscrit dans la théorie des hétérotopies de Michel Foucault et donc aussi d'un certain point de vue comme un jardin. Car ce tiers paysage inscrit de manière physique les enjeux environnementaux contemporains qui sont aujourd'hui une forme d'utopie. Cette utopie, qu'est la résolution des problèmes environnementaux, est défendue par les naturalistes et les écologistes qui tentent aujourd'hui à travers leurs théories et leurs travaux physiques de lui faire prendre forme de façon réel à travers un travail du jardin.

Ainsi, nous pouvons remettre en question la notion même de " troisième nature " développée par John Dixon Hunt qui n'intégrait pas la notion de tiers paysage car cela ne résulte pas d'une imitation. Basons-nous alors sur une autre théorie de la troisième nature développée par Anna Tsing dans son livre " Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme " ⁸⁷. Anna Tsing est née en 1952 et est aujourd'hui docteure en anthropologie à l'université de Californie à Santa Cruz dans les départements d'études féministe et d'étude environnementale. Pour sa définition de la " troisième nature ", Anna Tsing s'appuie sur la position que développe l'historien William Cronon dans son livre " Nature's Metropolis ". Ainsi celui-ci définit la seconde nature comme " une nature façonnée pour répondre aux besoins de l'in-

⁸⁷ LOWENHAUPT TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2017.

dustrie capitaliste ”⁸⁸. D’après cela, Anna Tsing détermine sa troisième nature “ comme celle ayant échappé à l’organisation capitaliste ”⁸⁹, c’est-à-dire une nature capable de résister et qui s’adapte à l’ère Capitalocène. Elle donne alors cet exemple aux États-Unis :

“ L’Oregon était autrefois la capitale américaine du bois de charpente. S’il y avait tant de bois à exporter, c’est en partie grâce aux techniques de brûlis et à l’écologie par le feu pratiquée par les Indiens autochtones qui ont façonné un parc forestier très ouvert, avec des arbres très larges et un sous-bois peu touffu. Les colons y ont vu une mine d’or et ont coupé les arbres aussi vite qu’ils ont pu, laissant derrière eux non pas un désert, mais une forêt d’un genre très différent, très dense, presque impénétrable mais peuplée d’arbres chétifs. Avec son sol volcanique composé de fragments de roche extrêmement coupants, c’est un paysage particulièrement inhospitalier. C’est presque un miracle que quoi que ce soit puisse y pousser ”⁹⁰.

Ainsi, si l’on considère les deux définitions de la “ troisième nature ” non comme une opposition mais plutôt comme étant complémentaires, “ la troisième nature ” représentant les jardins, permet maintenant d’illustrer les limites des jardins de manière politique. Ainsi le jardin existe aussi à travers le tiers paysage résultant d’une résistance au capita-

⁸⁸ MOUVEMENT, *L’anthropocène et ses collaborateurs*, <https://www.mouvement.net/societe/anna-l-tsing-lanthropocene-et-ses-collaborateurs>, consulté le 20 mai 2023.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

lisme et à l'homme. Cette façon de penser la nature lui permet d'exister sous la forme d'une hétérotopie. Ainsi, l'hétérotopie étant l'un des facteurs fabriquant les limites du jardin, cette nouvelle troisième nature incarne donc bien le jardin. Si ce jardin est une hétérotopie c'est qu'il matérialise sur terre des concepts utopiques écologiste questionnant notre rapport au capitalisme, à la terre et au vivant.

De plus, le jardin planétaire nous questionne aussi sur notre propre rapport au regard et à l'esthétique. En effet, celui-ci nous libère des objets esthétiques caractérisant le pittoresque en concentrant notre regard sur le monde. Comme nous le dit Guy Tortosa :

“ *L'homo estheticus* se moque des objets et des monuments. Ce qu'il veut avant tout, ce sont des sensations. Le terme esthétique vient du grec *aisthêtis* qui signifie la sensation. Il faut débarrasser l'horizon des objets inutiles, libérer l'esprit, émanciper le regard. Il faut accorder plus d'attention au monde qu'à ses représentations. Il faut accorder plus d'attention à l'attention elle-même ”⁹¹.

Ainsi le jardin planétaire, en s'émancipant des limites empiriques vient se construire par les sens de manière immédiate et *in visu* avant d'être *in situ*. On parle ici de limites empiriques car le jardin planétaire ne s'apprécie pas à travers l'expérience mais bien à travers nos sens et dans l'appréciation du monde par le mouvement ainsi que par notre sensibilité. En artialisant le monde par le jardin, on affirme alors la prédominance du regard sensible sur

⁹¹Clément Gilles et Tortosa Guy, *Les jardins planétaires*, Paris, Jean-Michel Place, « IN VISU IN SITU », 1999.

ce qui nous entoure. Le jardin planétaire, le monde donc, s'apprécie d'abord par la vue avant d'être parcouru et d'être ressenti par les autres sens.

134

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

C'est ainsi que se termine notre recherche des limites du jardin, l'objectif étant de comprendre le jardin à travers les frontières théoriques et physiques qui le dessine afin de connaître l'arrivée supposée d'un jardin sans limites. En effet, ce mémoire débute avec l'hypothèse de l'existence d'un jardin planétaire englobant tous les écosystèmes. C'est donc à travers une étude historique, physique et théorique que notre recherche commence en cherchant tout d'abord à comprendre la nature du jardin à travers les frontières qui le dessinent et qui le codifient.

Après avoir saisi par de multiples prismes la pluralité des limites du jardin, on découvre alors que celles-ci nous permettent de mieux comprendre le concept de jardin, mais aussi d'en connaître l'évolution. Cependant, on voit aussi que certains faits depuis longtemps actés, comme l'opposition formelle entre jardin et son extérieur sont à remettre en question. Dans cette opposition, ce sont les deux objets de l'étude qui changent et évoluent questionnant sans cesse la position de la limite qui les sépare.

En effet, dans cette étude, nous avons compris que pour trouver les frontières du jardin, il fallait trouver où les placer, entre le jardin et son extérieur, celui-ci étant justement à définir. Cet extérieur nous a alors guidé à travers l'entièreté du mémoire. Ainsi, il alterne entre une existence physique et conceptuelle. Le paysage illustre ceci à travers sa double existence et les débats qui l'entourent. Car, on l'a vu, le paysage n'est pas seulement une vue d'un paysage sauvage, c'est aussi un tableau et un territoire jouant sur notre sensibilité.

En comprenant alors la multiplicité des frontières du jardin, nous avons alors appliqué ces principes à la théorie du jardin planétaire de Gilles Clément. Ainsi, on découvre que le jardin planétaire se limite lui aussi, comme le jardin classique, à ses frontières. Cependant, celles-ci s'élargissent dépassant alors celle du jardin, d'autres disparaissent parfois, le jardin contemporain les dépassant. Le jardin planétaire ouvre donc la possibilité d'une " quatrième nature ", ou d'une " troisième nature bis " car celui-ci se dresse parfois en opposition au jardin classique et romantique. Ceux-ci deviennent alors donc l'extérieur du jardin planétaire. Ainsi, avec l'ère contemporaine, c'est la notion même du jardin qui est remise en question en même temps que celle de la nature. On constate que les frontières sont alors de plus en plus floues et que jardin, paysage et territoire se mêlent, interrogeant l'existence de chacun.

Ceci nous interroge plus largement sur les frontières en général, sur leur existence et ce que cela génère. De manière physique, la frontière comme la limite est souvent source de conflits. On le voit aujourd'hui en Ukraine où c'est en partie cette question de l'origine et de la situation géographique de la frontière entre l'Ukraine et la Russie que le gouvernement russe remet en cause. La frontière sud de l'Europe est elle, la source d'une utopie salvatrice pour des milliers de réfugiés créant alors des conflits et des débats non sur sa position, mais sur la manière de l'utiliser et de la qualifier, certains voulant l'ouvrir, d'autres y dresser des murs.

D'une manière théorique, on voit aujourd'hui que les limites sont aussi sources de débat. En effet, on assiste au croisement de plus en plus de domaines d'études créant un pont entre les savoirs. Cependant, dans ce mélange, la tentation d'y voir plus clair pousse aussi certains à séparer les cultures. Ainsi aujourd'hui, les journées nationales de l'architecture et du patrimoine deviennent deux moments distincts, l'une consacrée à l'architecture et l'autre au patrimoine. En séparant des domaines d'études, on donne alors l'illusion que des ponts de connaissances entre eux sont impossibles.

Ainsi, toute la beauté du jardin planétaire n'est pas tant la création et le dépassement des limites, mais bien de nous questionner sur celles-ci. Le jardin contemporain, c'est autant un décalage des limites qu'un décalage de point de vue.

“ Le long de certaines routes, on rencontre des jardins involontaires. La nature les a faits. Ils n'ont pas l'air d'être sauvages et, pourtant, ils le sont. Un indice, une fleur particulière, une couleur vive, les démarquent du paysage. En regardant ces jardins de biais comme les chiens les mouches, on interroge un DÉCALAGE ”⁹².

92 CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement : de la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, 5ème édition, 2ème tirage., Paris, Sens, 2007. p. 5.

Médiagraphie

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Balibar Justine, *Qu'est-ce qu'un paysage ?*, Paris, Vrin, 2021.

Berque Augustin, *Raisons (Les) du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

Burke Edmund et Girons Baldine Saint, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009.

Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, 3e édition., Paris, Presses universitaires de France (PUF), « Quadrige », 2013.

—, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Manuels Payot, « Manuels Payot », 2003.

Cicéron Marcus Tullius, *De Natura Deorum* (45 av. J-C.), s.l., BiblioLife, 2009.

Clément Gilles, *Notre-Dame-des-Plantes*, Montrouge, Bayard, « Grand Ouvert », 2021.

—, *Le jardin en mouvement : de la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, 5ème édition, 2ème tirage., Paris, Sens, 2007.

—, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Ed. Sujet/Objet, « L'Autre Fable », 2007.

Clément Gilles et Tortosa Guy, *Les jardins planétaires*, Paris, Jean-Michel Place, « IN VISU IN SITU », 1999.

Corbin Alain, *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.

Descartes René, *Discours de la méthode : Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, J'AI LU, 2021.

Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, n° 607, Paris, Gallimard, « Folio », 2021, vol. 1.

Gilpin William, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Le Moniteur, « Le temps des jardins », 1982.

Hunt John Dixon, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob, « Travaux du Collège de France », 1996.

Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduit par Alain Renaut, Gf édition., Paris, FLAMMARION, 2015.

Lenoir Éric, *Petit traité du jardin punk : apprendre à désapprendre*, Mens, Terre vivante, « Champs d'action », 2018, vol. 1.

Lorris Guillaume de et Meun Jean de, *Le Roman de la Rose* (1270), traduit par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Lowenhaupt Tsing Anna, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2017.

Mariage Thierry, *Univers (l') de Le Nostre: les origines de l'aménagement du territoire*, Bruxelles, Mardaga, « Architecture + Recherches », 1990.

Marot Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éd. de la Villette, « Penser l'espace », 2010.

Nys Philippe, *Le jardin exploré : Une herméneutique du lieu*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 1998.

Pétrarque, *L'Ascension du mont Ventoux*, Paris, La Librairie des Bibliophiles, 1880.

Rancière Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, vol. 1.

___, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Editions, « Hors collection », 2015.

Szanto Catherine et Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris, Editions B2, « Fac-similé », 2013.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Thouin Gabriel, *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins*, Fac-sim. De l'éd. de Lebègue, 1820., Paris, Inter-livres, 1988.

Walpole Horace et Nivernais Louis Jules Barbon Mancini-Mazarini, *Essai sur l'art des jardins modernes*, Strawberry-Hill, 1785.

Wat Pierre, *Pérégrinations : paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017.

Weiss Allen S., *Miroirs de l'infini : le jardin à la française et la métaphysique au XVIIe siècle*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1992.

Whately Thomas, *L'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais*, Réimpression de l'édition de Paris 1771., Genève, Minkoff reprint, 1973.

Beck Bernard, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, n° 327, vol. 88, 2000, p. 377-394.

Foucault Michel, « Des espaces autres, hétérotopies, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, vol. 5, 1984, p. 46-49.

Guillibert Paul, « Des natures historiques. Renouée avec le matérialisme spéculatif », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 40, 15 juin 2021, p. 43-60.

Halimi Suzy, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire). » in *Bulletin de la société d'études angloaméricaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, s.l., s.n., 2000, p. 151-165.

Klingender Francis, « Le sublime et le pittoresque », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 1, vol. 75, 1988, p. 2-13.

Larthomas Jean-Paul, « Le jardin selon Shaftesbury : une origine possible du romantisme » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001, p. 201-215.

Mantion Jean-Rémi, « William Gilpin et la beauté pittoresque », in *Critique*, n° 3, vol. 766, 2011, p. 231-238.

150

Thomas Frédérique, « Hortus conclusus », in *Sigila*, n° 2, vol. 34, 2014, p. 49-59.

Saint Girons Baldine, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle » in *Histoires de jardins*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2001, p. 49-83.

SITES INTERNET :

Clément Gilles, Le Jardin en Mouvement, <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.gillesclement.com%2Fcat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 18 mai 2023.

___, Le Jardin Planétaire, <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.gillesclement.com%2Fcat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 21 mai 2023.

Mouvement, L'anthropocène et ses collaborateurs, <https://www.mouvement.net/societe/anna-l-tsing-l-anthropocene-et-ses-collaborateurs>, consulté le 20 mai 2023.

MÉDIAS VIDÉOS :

Visite du jardin de Éric Lenoir, lauréat 2018 du concours Jardiner Autrement, s.l., s.n., 2018.

Meurtre dans un jardin anglais, s.l., s.n., 1982.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Résumé

Ce mémoire est consacré à l'art des jardins et plus précisément à la manière dont on peut tenter de les comprendre et de les définir. En effet, définir le jardin reviendrait à limiter cet art à un élément insignifiant car cet objet qu'est le jardin est vaste et multiple et chaque tentative de définition l'ouvre vers une autre forme. Ainsi, c'est par la limite que nous pourrions saisir les nuances et les évolutions du jardin. Car la frontière, par sa capacité physique et théorique à définir un intérieur et un extérieur, est le meilleur moyen de comprendre le jardin. Ainsi, la frontière sera ici utilisée pour savoir de quoi nous parlons. Elle nous permettra d'ailleurs de montrer la disparition des frontières et des limites pour le jardin. Cette disparition des limites, dont le jardin planétaire en serait le paroxysme, n'amène pas à l'universalité pleine du jardin physique mais bien à un concept qui permet de comprendre la pluralité de ses formes. À travers ce mémoire nous pourrions donc comprendre par la pluralité de ses limites, le jardin évolué de l'Hortus Conclusus au jardin planétaire.



Séminaire de mémoire : Nouvelles pratiques urbaines
- Regards croisés : Art / Architecture / Territoire /
Paysage

Directeur de mémoire : Aleksey Sevastyanov

Arthur Doret - mémoire de master - 2022/2023