

**Barbirey -  
sur-Ouche**  
Quels projets aujourd'hui  
pour les jardins anciens ?

**Actes du séminaire  
de Barbirey-sur-Ouche  
8 et 9 septembre 2003**



# Barbirey - sur-Ouche

Quels projets aujourd'hui  
pour les jardins anciens?

**Actes du séminaire  
de Barbirey-sur-Ouche  
8 et 9 septembre 2003**

**Coordination éditoriale**

Élisabeth Henry, bureau de la diffusion,  
de l'action culturelle et des publics  
Martin Baumgartner, Odile-Marie  
Tombarello, bureau des jardins  
et du patrimoine paysager (direction de  
l'architecture et du patrimoine)  
Valérie Delacherie, mission de la recherche  
et de la technologie (direction de  
l'administration générale)

**Coordination auteur**

Quitterie Delègue, bureau des jardins  
et du patrimoine paysager (direction de  
l'architecture et du patrimoine)

**Conception**

Sophie Costamagna

**Enrichissement typographique et  
réalisation de la maquette**

Marie-Christine Gaffory / Callipage

**Impression**

Book it, Boulogne-Billancourt

**© ministère de la culture  
et de la communication**

ISBN 2-11-094-891-4

Dépôt légal mai 2004

**Contributions**

Cet ouvrage rassemble les actes  
du séminaire de travail qui s'est tenu  
à Barbirey-sur-Ouche, en Côte-d'Or  
les 8 et 9 septembre 2003.

**Séminaire organisé par**

la direction de l'architecture  
et du patrimoine du ministère de la  
culture et de la communication,  
la direction régionale des affaires  
culturelles de Bourgogne  
en collaboration avec l'association  
« Entre cour et jardins »,  
et avec le partenariat du conseil  
général de Côte-d'Or,  
du conseil régional de Bourgogne  
et des jardins de Barbirey.

**Nous remercions**

Véronique et Jean-Bernard  
Guyonnaud, propriétaires  
des jardins de Barbirey-sur-Ouche,  
pour l'accueil qu'ils ont réservé  
à ce séminaire,  
ainsi que le conseil régional  
de Bourgogne  
et le conseil général de Côte-d'Or.

### Comité de pilotage

**Isabelle Auricoste**, paysagiste, enseignante à l'école d'architecture et du paysage de Bordeaux

**Anne-Marie Cousin**, sous-directrice des espaces protégés et de la qualité architecturale

**Isabelle Denis**, conservatrice régionale des monuments historiques de Bourgogne

**Roland Garaudet**, ancien propriétaire du jardin de Barbirey-sur-Ouche

**Pierre-Antoine Gatier**, architecte en chef des monuments historiques

**François Geindre**, ancien directeur régional des Affaires culturelles de Bourgogne

**François Goven**, sous-directeur des monuments historiques

**Laurent Le Bon**, conservateur du patrimoine au musée national d'Art moderne

**Yves Lescroart**, inspecteur général de l'architecture et du patrimoine

**Jean-François Lagneau**, architecte en chef et inspecteur général des monuments historiques

**Catherine Mosbach**, paysagiste, responsable de la publication *Pages paysages*

**Monique Mosser**, responsable du DESS « Jardins historiques, patrimoine et paysage »

**Jean Piret**, directeur général adjoint, directeur de la culture et du tourisme du conseil régional de Bourgogne

**Ludovic Schwartz**, responsable de la section politique culturelle du conseil général de Côte-d'Or

**Laurence Vanpouille**, paysagiste, Ah-Ah paysagistes

**Joëlle Weill**, chef du bureau des jardins et du patrimoine paysager

### Coordination

Jacques Bayle, DRAC Bourgogne, Quitterie Delègue, bureau des jardins et du patrimoine paysager, Frédéric Bonnemaïson, « Entre cour et jardins »

### Ouvrage publié sous la direction

du ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine, sous-direction des espaces protégés et de la qualité architecturale, bureau des jardins et du patrimoine paysager et sous-direction des métiers et de la promotion de l'architecture, bureau de la diffusion, de l'action culturelle et des publics, avec la collaboration de la mission de la recherche et de la technologie

## Quels projets aujourd'hui pour les jardins anciens ?

### Problématiques du séminaire

- 6 **Introduction**  
Joëlle Weill,  
paysagiste, chef du bureau des  
jardins et du patrimoine paysager
- 8 **Enjeux pour la réhabilitation  
d'un jardin historique**  
Marie-Christine Labourdette,  
directrice régionale des Affaires  
culturelles de Bourgogne
- 10 **Engagements des  
propriétaires privés**  
Véronique et Jean-Bernard  
Guyonnaud, propriétaires des  
jardins de Barbirey
- 12 **Le rôle doctrinal de l'Icomos**  
Jean-Marie Vincent,  
inspecteur général de l'architecture  
et du patrimoine
- 15 **Historiographie  
de la Charte de Florence**  
Carmen Añon-Feliú,  
présidente d'honneur du comité  
international Icomos-Ifla

### Histoire et création

#### Histoire, imaginaire et création

Monique Mosser,  
ingénieur de recherche au CNRS,  
maître-assistant associé à l'école  
d'architecture de Versailles (texte  
non communiqué)

#### 22 **L'ancien et le nouveau selon Russell Page et Geoffrey Jellicoe**

Michel Baridon,  
historien de la culture

#### 30 **Les jardins de Barbirey, une approche contemporaine**

Laurence Vanpouille, paysagiste

## Ateliers

### Atelier 1

#### Commande, programme, projet

#### 38 Présentation de l'atelier

Isabelle Auricoste, paysagiste, professeur à l'école d'architecture et du paysage de Bordeaux

#### 40 Le donjon de Vez

D'après l'intervention de Pascal Cribier, paysagiste, et Francis Briest, propriétaire

#### 41 Celle

Maria-Chiara Pozzana, directrice du Centre d'études sur le jardin et le paysage

#### 44 Le jardin de Vallery

D'après l'intervention de Paul Barnoud, architecte en chef des monuments historiques, et Isabelle Denis, conservatrice régionale des monuments historiques

#### 45 Débat animé par

Isabelle Auricoste

### Atelier 2

#### Le jardin dans le temps

#### 52 Présentation de l'atelier

Frédérique Boura, conservatrice régionale de l'inventaire, correspondante « jardins » Alsace

#### 53 Serre de la Madone

Pierre-Antoine Gatier, architecte en chef des monuments historiques, et Michael Likierman, président de l'association pour la sauvegarde et la mise en valeur du jardin Serre de la Madone

#### 56 Le parc oriental de Maulévrier

Jean-Pierre Chavassieux, maire de Maulévrier, gestionnaire du parc

#### 58 Le parc d'Insel Hombroich

Bernhard Korte, paysagiste

#### 61 Rapport de l'atelier

Michel Collin, paysagiste

#### 65 Débat animé par

Frédérique Boura

### Atelier 3

#### L'histoire prolongée, dépasser la contrainte du passé

#### 72 Présentation de l'atelier

Yves Lescroart, inspecteur général des monuments historiques

#### 74 Le jardin de Vandrimare

Marie-Christiane de La Conté, propriétaire du jardin, et Clotilde Duvoux, paysagiste

#### 78 Le jardin du château du Grand Jardin

Aline Le Cœur, architecte-paysagiste, et Jacqueline Hanin, présidente de l'association du Grand Jardin

#### La Roche Jagu

Bertrand Paulet, paysagiste (texte non communiqué)

#### 82 Rapport d'atelier

Jean-François Lagneau, architecte en chef des monuments historiques

#### 84 Débat animé par

Yves Lescroart

## Regards croisés

#### 90 Un public, des publics ?

Françoise Dubost, ethnologue, directrice de recherche honoraire au CNRS

#### 96 Où mène le jardin ?

Anne Cauquelin, philosophe

#### 100 Le jardin du Palais Waldstein, Prague

Zdeněk Novak, vice-ministre de la culture de la République tchèque, paysagiste

#### 114 Une statue de Lénine dans un jardin d'Édouard André ?

Marie-Paule Baussan, ingénieur culturel

#### 118 Débat animé par

Monique Mosser

## Conclusions

#### 121 Conclusion scientifique

Pascal Aubry, professeur à l'école d'architecture de Paris-La Villette et paysagiste

#### 125 Débat de clôture

animé par François Chaslin, journaliste à France Culture

#### 134 Conclusion générale

Anne-Marie Cousin, sous-directrice des espaces protégés et de la qualité architecturale au ministère de la culture et de la communication

#### 137 Bibliographie

## Introduction

6 **Joëlle Weill**

joelle.weill@culture.gouv.fr

**Le ministre de la culture et de la communication, Jean-Jacques Aillagon, a montré cette année l'intérêt tout particulier qu'il portait à la dimension culturelle des parcs et des jardins, et décidé d'engager une politique nouvelle en leur faveur. Parmi les mesures qu'il a annoncées, il a notamment souhaité renforcer la politique de restauration des parcs et jardins engagée depuis une quinzaine d'années.**

### Problématique du séminaire

Or, toute intervention pour remettre en valeur un jardin ancien suscite des débats de doctrine. La restauration n'est en effet qu'un aspect particulier de la réhabilitation d'un jardin ancien qui peut aller de la restitution d'un état disparu à la création d'un nouveau dessin, en passant par la stricte conservation des éléments encore existants. Ces débats sont certes ceux que l'on connaît dès lors qu'on parle, plus généralement, d'intervenir sur le patrimoine sous ses différentes formes. Mais le jardin a ceci de particulier qu'il est constitué essentiellement d'un « matériau » vivant – le végétal –, qui pose avec plus d'acuité, parce que se situant dans des échelles de temps beaucoup plus rapides, ces questions d'intervention. En outre, la réversibilité d'un certain nombre d'opérations et l'évolution des différents éléments qui le constituent, chaque année (par les saisons et les intempéries) mais aussi sur le long terme (par le développement des masses arborées notamment), font du jardin un « lieu d'expérimentation patrimoniale » tout particulièrement pertinent et révélateur.

La question de la création dans les monuments historiques, la relation entre la mémoire et le projet sont au cœur des préoccupations de la direction de l'architecture et du patrimoine. Dans le domaine des jardins, la Charte de Florence ouvre la voie à de nombreuses formes d'interventions qui peuvent se compléter. La création, qui a pourtant fait constamment partie du processus d'évolution des jardins anciens durant les siècles précédents, n'est aujourd'hui que trop rarement convoquée, même pour des jardins qui sont très peu documentés ou ne sont pas spécialement des références en matière d'histoire de l'art des jardins.

Ce séminaire a pour objectif de poser la question de la modernité dans la

**Jardins de Barbirey,  
Bancs publics de Jacques Vieille**  
© Association Grand Public.



réhabilitation des jardins anciens, en croisant les expériences de praticiens (architectes en chef des monuments historiques, paysagistes, gestionnaires...), les exposés théoriques d'historiens, de philosophes, de sociologues, et les débats avec vous tous, afin de tenter de fonder une intervention « créatrice » au service de la réhabilitation des jardins patrimoniaux.

### Présentation du programme

Nous avons bâti ces deux journées de rencontre autour des « noyaux durs » que constituent les trois ateliers. Au cours de ces derniers, seront exposés des cas concrets, et qui permettront plus aisément de nouer des dialogues entre les intervenants et les participants, voire, nous l'espérons de susciter des débats animés et fructueux. Encadrant ces ate-





L'on voit émerger aujourd'hui à propos de la réhabilitation des jardins anciens, sur les attentes du public dans ce domaine, et sur ce qu'on entend par « création ». Les exposés d'intervenants de profils très différents (une philosophe, une ethnologue, le vice-ministre de la culture de la République tchèque et un ingénieur culturel) permettront d'apporter à ce qui se sera dit au cours de la journée d'aujourd'hui des éclairages variés, voire nouveaux.

### **La création dans les jardins anciens**

Le séminaire ouvre donc ce matin par trois exposés, qui vont replacer en perspective le choix du projet de création comme intervention dans les jardins anciens. Car, si l'on peut constater aujourd'hui un certain repli vers l'historicité, dans des contextes qui ne le justifieraient pas forcément, il n'en a pas toujours été de même dans l'histoire récente. Les grands créateurs de jardins de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont su habilement utiliser leur grande culture en matière d'histoire de l'art des jardins pour concevoir des projets novateurs, aux formes originales. Monique Mosser et Michel Baridon nous en parleront successivement.

Beaucoup plus près de nous (dans l'espace comme dans le temps), les jardins de Barbirey, qui nous accueillent pour ces deux jours, témoignent d'une démarche similaire prenant appui sur l'identité et les formes anciennes du lieu pour donner naissance à un projet singulier et clairement contemporain. Qu'il nous inspire donc les orientations et propositions concrètes que le ministre de la culture et de la communication attend de nos travaux pour fonder sa politique nouvelle en faveur des jardins.

liers, deux demi-journées seront consacrées à des apports de connaissances et à des réflexions plus théoriques, pour terminer par une après-midi de synthèse et de débats, lesquels j'espère nous permettront de déboucher sur quelques propositions dont nous pourrions faire part au ministre, très attentif aux conclusions de nos travaux.

Les ateliers auront donc lieu cette après-midi, après une présentation et une analyse de la Charte de Florence, texte fondant les interventions dans les jardins historiques. Ces trois ateliers porteront sur les thèmes suivants :

- **La commande** : sa qualité, sa précision conditionnent la qualité ultérieure du projet, quel qu'il soit. C'est une condition sine qua non qui nécessite d'être rappelée, et tout particulièrement lors d'une intervention en jardins historiques. Dans cet atelier, on se penchera sur les relations entre commande, cahier des charges et projet.

- **L'évolution du projet dans le temps** : le jardin prend son temps ; c'est ce qui le démarque radicalement du bâtiment. C'est ce temps long qui permet toutes les adaptations, toutes les distorsions aussi. Le projet n'est pas déterminé dès les premières phases de travaux, mais s'élabore progressivement. Création et gestion dans le temps peuvent sans aucun doute cohabiter, faut-il encore le prévoir au départ.

- **La création à partir de l'histoire** : créer ne veut pas dire inventer hors contexte. Les jardins anciens ont par essence un ou des passés qu'il faut prendre en compte. Mais doit-on pour autant rester inféodé aux formes anciennes ? Et quel est le rôle des commanditaires, de l'attente des usagers, dans les demandes qui sont exprimées auprès des concepteurs ?

La matinée de demain permettra de s'interroger sur le type de commande que

## Enjeux pour la réhabilitation d'un jardin historique

**Marie-Christine  
Labourdette**

marie-labourdette@culture.gouv.fr

Monsieur le Ministre – puisque nous avons la joie d'accueillir M. Novak, vice-ministre de la culture de la République tchèque, qui s'est occupé de la restauration du palais Waldstein à Prague et qui pourra nous en parler ultérieurement –, Madame et Monsieur les nouveaux propriétaires, je souhaite tout d'abord évoquer François Geindre, mon prédécesseur, qui a été très impliqué dans ce colloque et qui, je pense, aurait été très heureux de le voir aboutir devant une assistance aussi choisie et passionnée par le sujet.

Puisque cela ne fait que huit jours que je suis directrice en Bourgogne, vous ne m'en voudrez pas trop si je me permets d'évoquer mon métier précédent qui était d'être secrétaire générale de la Villa Médicis à Rome où, pendant cinq ans, j'ai été confrontée à la dialectique qui se pose pendant ces deux jours de séminaire et je voudrais vous faire part de cette expérience.

### Les jardins de la Villa Médicis

La Villa Médicis est un espace unique dans Rome dans la mesure où c'est le seul jardin médicéen de la Ville éternelle, où sept hectares de jardin ont été absolument préservés depuis 1548, date de l'acquisition du jardin du cardinal Ricci par le cardinal Ferdinand de Médicis. Ce dernier y installe un jardin qu'il conçoit sur le modèle du grand jardin florentin, puisque Florence est l'une des villes originaires de l'art des jardins, que Jean-Pierre Bady connaît si bien dans ses différents éléments.

Ces jardins sont, dès l'origine, parmi les plus célèbres de Rome et sont construits autour des trois parties classiques du jardin italien : une partie vivrière – jardin potager –, une partie parterre et une partie boisée, le *bosco*. Ce jardin

vécuit et évolua en respectant la trame d'origine jusqu'au rachat par la France de la Villa Médicis en 1803. Napoléon y installe alors l'Académie de France à Rome et transforme la Villa en résidence d'artistes. L'Académie avait été créée par Louis XIV et Colbert en 1667 pour inculquer aux artistes français, l'héritage artistique de l'Antiquité et de la Renaissance italienne.

En 1803, son destin rejoint celui de la Villa Médicis. Depuis deux siècles, des artistes vivent dans ce jardin et s'en sont beaucoup inspirés. Du directorat d'Ingres à celui de Balthus, le jardin a été une source importante d'inspiration pour tous les artistes qui l'ont illustré de manière diverse à travers des tableaux et des dessins, comme Horace Vernet, Corot ou d'autres.

Ce jardin, il y a cinq ou six ans de cela, était arrivé dans un état de sénescence avancé : les grands buis plantés au XVI<sup>e</sup> siècle avaient beaucoup migré en raison du soleil, les grands pins plantés par Ingres avaient atteint un âge respectable, même pour des pins historiques et devenaient dangereux – six ou sept d'entre eux sont tombés en quelques années. Se posaient donc les graves problèmes de la rénovation, de la restauration ou de la recréation de ce jardin.

### Rénovation, restauration ou recréation

Sur les différentes étapes du processus de réflexion qui est obligatoirement mené lorsqu'on est en face de l'évolution d'un jardin historique, je souhaite juste soulever deux ou trois questions qui trouveront des éléments de réponse au cours de ce colloque.

Tout d'abord, restaurer un jardin, qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie-t-il le remettre dans un état historique et, alors, dans quel état ? Cet état est-il documenté



Jardins de Barbirey,  
*Pièce d'eau d'Éric Samakh.*  
© Association Grand Public.

ou non ? Si l'état historique est documenté, l'importance de sources peut être considérable, ce qui était le cas de la Villa puisqu'on connaît pratiquement l'état du jardin tous les trois ans.

Il est donc compliqué de savoir si l'état de référence sera celui de 1548, 1551, 1610, 1613 – et j'en passe. S'il n'est pas documenté, à ce moment-là, faut-il se sentir libéré des obligations historiques autres que celles imposées par l'état sanitaire actuel ou faut-il aller retrouver des documents relatifs à des jardins équivalents dans leur chronologie, leur zone géographique ou leur inspiration ? Quoi qu'il en soit, il faut tenir compte évidemment de l'évolution de la nature.

Si on rénove le jardin, il faut d'abord se dire qu'effectivement on le remet forcément dans un état qui n'a plus rien à voir avec un état d'origine. Mais l'état d'origine renvoie à la question précédente, même si le renouvellement des arbres entraîne la création d'un nouvel état. En effet, le remplacement de certaines essences par des spécimens très proches sur le plan biologique n'est pas toujours possible. Sur les grands pins méditerranéens de la Villa, on a eu

la tentation classique : « Un pin est abattu. Remplacez-le par un autre pin et l'esprit du jardin sera préservé. » Le seul problème, c'est qu'un pin abattu stérilise la terre autour et empêche la replantation de la même essence au même endroit. On ne peut donc pas replanter des pins là où il y avait des pins. La physionomie du jardin romantique avec ses grands pins dominant Rome ne peut être préservée à terme. Donc, que doit-on faire ?

Enfin, la recréation d'un jardin – si les démarches de la restauration ou de la rénovation sont apparues comme des impasses ou, du moins, comme des chemins trop tortueux pour s'y engager – est-elle possible ? Mais qu'est-ce qu'une recréation ? Est-ce une création avec des artistes paysagers qui travaillent sur le jardin ou est-ce le jardin comme site et lieu de mise en scène de l'art contemporain ? À l'Académie, la problématique s'est posée dans les deux acceptions dans la mesure où nous abritons aussi, en tant que résidence d'artistes, à la fois des artistes paysagers qui avaient envie de travailler sur les jardins et des artistes contemporains qui avaient envie d'utiliser comme scène la Villa et ses jar-

dins. La création et l'installation d'œuvres d'art contemporain dans les jardins ont eu lieu mais sous réserve du respect d'une contrainte temporelle, liée à la durée d'une exposition. Il faut en effet répondre clairement à la question de la pérennité de ces œuvres d'art contemporaines créées ou installées dans des jardins historiques. Une installation est possible, mais pour quelle durée ? Dans quelle mesure ces créations doivent-elles altérer le milieu naturel ou le respecter intégralement ? Je pense qu'à toutes ces interrogations, le colloque apportera un éclairage très utile à tous ceux qui travaillent à concilier l'art du vivant que sont les jardins et l'art des vivants que sont les hommes d'aujourd'hui.

L'ensemble de ces problématiques que je viens d'esquisser sommairement indique à quel point les jardins sont des espaces complexes où se retrouvent les tensions du monde contemporain.

Et pour conclure, et se rassurer sur la pérennité de cette dialectique, je citerai la phrase de Sir Francis Bacon prononcée en 1625 : « On verra toujours les hommes bâtir avec majesté, mais ceci avant de jardiner avec finesse, comme si le jardinage était l'art suprême. »

## Engagements des propriétaires privés

### Véronique et Jean-Bernard Guyonnaud

vg@internet-passport.com

**Véronique Guyonnaud** : Nous sommes les tout nouveaux propriétaires des jardins de Barbirey. Ensemble, avec mon mari, nous avons été plus que séduits, conquis par la découverte de ces jardins. Nous ne sommes pas des initiés, mais nous avons un goût prononcé pour les jardins, en particulier les potagers. Il s'est trouvé que, par une annonce tout à fait inattendue, nous avons fait la démarche de nous y intéresser, de venir jusqu'ici... et nous n'avons visité qu'une seule propriété. Vous l'avez compris, un coup de cœur nous a convaincus qu'il fallait partir dans cette aventure. Je dirais que nous sommes aujourd'hui en état de choc, parce que c'est un domaine qui a tellement de richesses, une grande personnalité. Nous avons une admiration pour le docteur Garaudet, le précédent propriétaire qui a entrepris cette œuvre, peut-être différente par rapport à d'autres jardins historiques ou anciens. Néanmoins, nous avons l'envie de poursuivre.

Nous sommes très honorés de vous accueillir. C'est pour nous évidemment encore un nouvel événement, après avoir accueilli Nicolas Hulot, vécu l'organisation de nos premières animations (les fêtes de plantes, l'accueil des visiteurs, le festival « entre cour et jardins »). Bref, c'est tout un champ que nous découvrons, c'est un choc, c'est un rêve. Avec nos enfants, nous sommes partis dans cette aventure. Aujourd'hui se posent à nous également des questions, plus modestement que celles qui se posent à la taille de la Villa Médicis ou d'autres grands domaines.

Faut-il protéger cette propriété ? Elle n'est ni classée, ni inscrite. Faut-il construire un plan de gestion ? Nous avons donc un certain champ d'actions ouvert à nous. Et je le répète, nous sommes vraiment très honorés de vous accueillir. Nous souhaitons évidemment que ce colloque soit fructueux.

**Jean-Bernard Guyonnaud** : On ne va pas parler des jardins de Barbirey. J'espère que vous serez séduits par la magie des lieux. Je pense qu'il y a des personnes qui sont beaucoup plus habilitées que nous pour en parler. Je pense au docteur Garaudet et, évidemment, à la paysagiste, Laurence Vanpouille, qui ont mené cette œuvre pendant de nombreuses années.

Peut-être pouvons-nous répondre à une question d'actualité.

Quand on a quarante-cinq ans, qu'est-ce qui peut faire qu'un jour, on se décide finalement à acheter une telle propriété ? Est-ce « passéiste » ou pas ? Comment peut-on en arriver là ? Il n'y a aucune théorie derrière cette question, juste une contribution qui est assez personnelle, en ce qui nous concerne. Nous avons la chance d'avoir tous les deux grandi dans des endroits très beaux et familiaux où l'on a créé des liens avec nos cousins, passé de très bons moments.

On s'est rendu compte qu'avec le temps, ces lieux et tout ce qu'on pouvait en entendre dire, les choses se compliquaient... Ils devenaient « lourds », parce qu'il y avait des histoires de partage à gérer, des difficultés de financement et de décisions..., bref, ils se fermaient progressivement, c'est-à-dire qu'ils jouaient de moins en moins un rôle de « plaque tournante » au niveau de leur environnement ; ils devenaient des endroits un peu dorés mais finalement relativement fermés. Dont acte. Mais on a continué à aller passer nos vacances avec nos enfants dans ces propriétés familiales. Et puis, un jour, est arrivée cette annonce. Là, nous avons entrevu un lieu magique qui nous permettait aussi d'avoir une « modernité », un rôle, une ouverture que ces propriétés perdaient.

C'est un peu cela le message ; merci à la récréation, parce que la récréation, c'est faire du neuf tout en respectant l'ancien.



Ce qu'on a ressenti, c'est que ce lieu est vraiment une source d'ouverture qu'on redécouvre tous les jours. C'est une ouverture sur le village, grâce à l'œuvre d'un artiste et sans doute aussi à la personnalité des habitants du village et à la nôtre ; il y a vraiment un échange. C'est également un lieu de création où des associations culturelles interviennent et nous ouvrent à des domaines que l'on n'aurait jamais envisagés. Pour nous, c'est finalement une grande opportunité. C'est un lieu où il y a une alchimie, qui a certainement été mise en place par le docteur Garaudet et ses amis et qui nous donne la possibilité de vivre une propriété de manière différente d'il y a cent ou deux cents ans.

Le message que je souhaitais faire passer : c'est une grande chance, je pense, qui nous est offerte ainsi qu'à l'ensemble des personnes qui peuvent contribuer à la vitalité des jardins.

Voilà en deux mots ce que je voulais dire sur les raisons de cette acquisition. Il faut savoir que c'est aussi très engageant, notamment financièrement. Aujourd'hui, nous nous voyons avec un rôle d'hôte : de manifestations, d'un festival, du « vote de Barbirey »... On a évidemment aussi un rôle de gestionnaire au quotidien et de catalyseur pour essayer d'impulser de nouvelles idées, encore que beaucoup de gens à l'extérieur aient des tas d'idées. Et ça, c'est superbe. Merci.

**Les jardins de Barbirey, un parc paysager ouvert sur la vallée de l'Ouche.**

© Association Grand Public.

## Le rôle doctrinal de l'Icomos

par Jean-Marie Vincent

jean-marie.vincent@culture.gouv.fr

**La conservation et la mise en valeur du patrimoine des parcs et jardins se réfèrent à un document doctrinal, la Charte de Florence, ratifié définitivement en mai 1984 à Rostock-Dresde par l'Assemblée générale de l'Icomos (Conseil international des monuments et des sites). Le séminaire de Barbirey devait donc s'ouvrir par un bref rappel des grands principes de cette charte qui vont sous-tendre nos réflexions tout au long de ces deux journées.**

Cet exposé se fera à deux voix. En tant que membre du bureau de la section française de l'Icomos, il m'a été demandé de rappeler d'abord brièvement l'organisation de cette réflexion doctrinale internationale.

Le fondement en a été la Charte de Venise dont l'élaboration, en 1964, fut l'acte fondateur de l'Icomos et dont les principes ont servi de base à tous les autres textes doctrinaux élaborés par la suite, et tout particulièrement à la Charte de Florence.

Mais, s'agissant de ce document lui-même, je céderai la parole à une éminente spécialiste, Carmen Añón Feliú, qui le connaît mieux que quiconque pour avoir été l'un des principaux acteurs de son élaboration, puis pour l'avoir sans cesse accompagnée dans sa confrontation avec la gestion quotidienne des jardins...

Elle a assumé ce rôle d'expert, en raison de sa compétence personnelle insigne du domaine des jardins, dans divers cadres institutionnels relevant soit du Conseil de l'Europe, soit de l'Unesco, et plus particulièrement au sein du comité mixte « Jardins et paysages culturels » associant l'Ifla (International federation of landscape architects) à l'Icomos, comité qu'elle a longtemps dirigé et dont elle demeure la présidente d'honneur.

Je préciserai donc rapidement, pour ma part, le rôle doctrinal joué par l'Icomos, en relation avec divers partenaires nationaux ou internationaux, pour élaborer la doctrine en matière de conservation et de mise en valeur du patrimoine sous ses différentes formes.

## Le rôle du Conseil international des monuments et des sites (Icomos)

Doté du statut d'organisation non gouvernementale (ONG), l'Icomos constitue un réseau mondial de compétences et un important creuset pour l'élaboration des doctrines dans le domaine de la conservation, de la gestion et de la mise en valeur du patrimoine monumental, urbain et paysager. Cette organisation non gouvernementale a son siège international à Paris.

L'Icomos s'est constitué, en 1965, autour du groupe international d'experts des monuments historiques qui avait élaboré l'année précédente la Charte de Venise, et dans la dynamique de cette réflexion doctrinale collective. Cette organisation non gouvernementale s'est ainsi donnée pour mission la conservation et la promotion du patrimoine architectural, urbain et paysager. Grâce à son réseau international d'expertise, en constant élargissement, elle s'emploie à faire prendre conscience à travers le monde de l'importance du patrimoine historique. L'Icomos met sa capacité d'expertise au service de l'Unesco pour le patrimoine et les sites à caractère culturel, et plus particulièrement pour assister cette organisation dans la mise en œuvre de la « Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel » adoptée le 16 novembre 1972.

L'Icomos est actuellement constitué de 107 comités nationaux, parmi lesquels le comité français est numériquement l'un des plus importants et l'un des plus ouverts à l'ensemble des acteurs de la conservation du patrimoine. L'organisation non gouvernementale s'est progressivement dotée d'un important centre de documentation situé au siège parisien de l'organisation, qui est alimenté principalement par les travaux de comités internationaux spécialisés. En

effet, outre le comité des jardins et paysages culturels qui nous intéresse plus particulièrement, les autres sont consacrés à l'architecture vernaculaire, à la conservation du bois, de la pierre, des ouvrages en terre, à la photogrammétrie, aux arts rupestres, à l'économie de la conservation, à la gestion du patrimoine archéologique, au tourisme culturel, aux villes historiques, à la formation, à l'inventaire, au vitrail, au patrimoine subaquatique, aux peintures murales, à la prévention des risques, aux questions légales. Chacun de ces comités diffuse des publications scientifiques.

Le rôle essentiel de l'Icomos sur le plan international a été dès l'origine, et reste aujourd'hui, d'ordre doctrinal. Il a, en effet, élaboré et diffusé des instruments de doctrine sur la conservation et la valorisation du patrimoine, à commencer – nous l'avons vu – par la Charte de Venise, à laquelle succéderont la charte des jardins historiques (1982), la charte des villes historiques (1987), la charte pour la protection et la gestion du patrimoine archéologique (1990), la charte du patrimoine bâti vernaculaire (1999) et la charte du tourisme culturel (1999).

## Les grands principes de la Charte dite de Venise adoptée par l'Icomos en 1965

### Définition (articles 1 à 3)

La notion de « monument historique » englobe à la fois le monument *stricto sensu* et le site urbain ou rural, les grandes créations artistiques comme les œuvres modestes porteuses d'une signification culturelle. « La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoi-

gnage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique ».

### La conservation (articles 4 à 8)

La conservation du monument, pris dans son acception la plus large, passe d'abord et essentiellement par la permanence de l'entretien.

Cet entretien, support de la conservation, est facteur de l'affectation du monument à une fonction utile à la société. Toutefois, les aménagements liés au changement d'usage, ce qui est le plus souvent le cas, ne sont admissibles que dans la mesure où ils n'altèrent ni l'ordonnance ni le décor originaux des édifices.

La conservation d'un monument implique par ailleurs celle d'un cadre, naturel ou aménagé, selon le cas, à son échelle.

Le monument est inséparable du lieu où l'histoire l'a situé : son déplacement est *a priori* exclu. C'est le principe de la conservation *in situ* qui reste l'un des principes majeurs de la gestion patrimoniale, même si son application se heurte souvent, notamment pour le patrimoine mobilier, à des difficultés de toute nature.

Le monument et ses éléments décoratifs sont tout aussi indissociables ; ce dernier principe étant précisément le corollaire et l'explicitation du précédent.

### La restauration (articles 9 à 13)

C'est une opération, exceptionnelle par rapport à l'entretien, qui doit impérativement être précédée et accompagnée d'une étude historique et archéologique approfondie permettant de fonder scientifiquement les choix de la restauration. Toute intervention visant à compléter des parties disparues ou gravement altérées doit être reconnue indispensable et, s'agissant des édifices, relève de la composition architecturale ; elle ne doit pas tromper sur son ancienneté. Il est

donc préconisé qu'elle porte la marque de notre temps pour être clairement identifiable.

La reconstitution de l'unité de style ne doit pas être le but premier recherché lors d'une restauration. Les apports valables de toute époque doivent être respectés comme autant de strates de l'histoire du monument. En revanche, les éléments reconstruits doivent s'intégrer harmonieusement tout en se distinguant des parties originales.

Les adjonctions, liées en particulier aux changements d'usage du monument, ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

### Les sites monumentaux

(article 14)

La charte se contente de les assimiler aux monuments en précisant qu'ils sont soumis aux mêmes principes que ceux énoncés ci-dessus pour les monuments.

## De la Charte de Venise à celle de Florence

Si universels qu'aient prétendu être les principes de la Charte de Venise – l'article 14 en est la preuve la plus évidente –, leur application aux secteurs patrimoniaux autres que les monuments *stricto sensu* posait à l'évidence des questions difficiles qui demandaient des réponses appropriées à chacun des domaines concernés.

Conscient de cette nécessité, l'Icomos, lors de son assemblée générale de Moscou en 1978, décida cependant de maintenir la Charte de Venise dans son intégrité pour lui conserver son statut de référence doctrinale, mais de la compléter par d'autres chartes appropriées à la spécificité, de nature et de gestion,

14 de certains domaines. Parmi ceux-ci, on trouve celui des jardins historiques et du patrimoine paysager en général, domaine caractérisé par le matériau vivant dont il est essentiellement constitué, à savoir le végétal. Les spécialistes de ce domaine, principalement les paysagistes, fédérés au sein de l'Ifla, fondèrent dès 1968 un comité ad hoc pour répondre aux problèmes très spécifiques de protection et de gestion de ce domaine patrimonial. Le Comité des jardins et des paysages culturels était né. Deux ans plus tard, l'Icomos, plutôt que de créer sa propre instance, s'associa à l'Ifla. Placé ainsi sous l'égide des deux organisations non gouvernementales, ce comité mixte, composé d'architectes-paysagistes, d'historiens de l'art, de conservateurs, d'architectes, d'archéologues, de spécialistes du végétal, fut à l'origine présidé par René Pechère, assisté par Carmen Añón qui lui succéda à la présidence et en assume aujourd'hui encore la présidence d'honneur. Elle vous en parlera donc avec beaucoup plus de compétence que moi en évoquant le vécu de cette instance au rôle décisif. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est que ce comité s'est prioritairement attelé à l'adaptation de la Charte de Venise au domaine des jardins, préparant ce qui deviendra, en 1982, la Charte de Florence.

### **Les grands principes de la Charte dite de Florence adoptée par l'Icomos en 1982**

#### **Définition** (articles 1 à 9)

En tant que monument vivant, la sauvegarde d'un jardin relève de règles spécifiques. Un jardin est une composition d'architecture dont le matériau est prin-

cipalement végétal, donc vivant et comme tel périssable et renouvelable. Son aspect résulte ainsi d'un perpétuel équilibre entre le mouvement cyclique des saisons, du développement et du dépérissement de la nature, et de la volonté d'art et d'artifice qui tend à en pérenniser l'état.

Relèvent de la composition architecturale du jardin historique :

- son plan et les différents profils de son terrain ;
- ses masses végétales, leurs essences, leurs volumes, leurs jeux de couleurs, leurs espacements, leurs hauteurs respectives ;
- ses éléments construits ou décoratifs ;
- les eaux mouvantes ou dormantes, reflet du ciel.

#### **Entretien et conservation**

(articles 10 à 14)

L'entretien des jardins historiques est une opération primordiale et nécessairement continue. Le matériau principal étant le végétal, c'est par des remplacements ponctuels et à long terme, par des renouvellements cycliques (coupe à blanc et replantation de sujets déjà formés) que l'œuvre sera maintenue en état.

Le choix des espèces d'arbres, d'arbustes, de plantes, de fleurs à remplacer périodiquement doit s'effectuer en tenant compte des usages établis et reconnus pour les différentes zones botaniques et culturelles, dans une volonté de maintien et de recherche des espèces d'origine.

Les éléments d'architecture, de sculpture, de décoration fixes ou mobiles qui font partie intégrante du jardin historique ne doivent être enlevés ou déplacés que dans la mesure où leur conservation ou leur restauration l'exigent. Le remplacement ou la restauration d'éléments en danger doit se faire selon les principes de la Charte de Venise et la date de toute substitution sera indiquée.

#### **Restauration et restitution**

(articles 15 à 17)

Toute restauration, et à plus forte raison toute restitution d'un jardin historique, ne sera entreprise qu'après une étude approfondie allant de la fouille à la collecte de tous les documents concernant le jardin concerné.

L'intervention de restauration doit respecter l'évolution du jardin concerné.

En principe, elle ne saurait privilégier une époque aux dépens d'une autre sauf si la dégradation ou le dépérissement de certaines parties peuvent exceptionnellement être l'occasion d'une restitution fondée sur des vestiges ou une documentation irrécusable. Pourront être plus particulièrement l'objet d'une éventuelle restitution les parties du jardin les plus proches d'un édifice afin de faire ressortir la cohérence historique et stylistique de l'ensemble.

Lorsqu'un jardin a totalement disparu ou qu'on ne possède que des éléments conjecturaux de ses états successifs, on ne saurait alors entreprendre une restitution relevant de la notion de jardin historique. L'ouvrage qui s'inspirerait dans ce cas de formes traditionnelles sur l'emplacement d'un ancien jardin, voire là où aucun jardin n'aurait préalablement existé, relèverait alors des notions d'évocation ou de création et exclurait toute qualification de jardin historique.

Après cette brève présentation des grands principes des chartes de Venise et de Florence, je laisse à Carmen Añón le soin de préciser la genèse de la Charte de Florence puis de se livrer à une exégèse et à une critique prospective de ce texte essentiel.



## Historiographie de la Charte de Florence

Carmen Añón Feliú

citerea@arrakis.es

Certes, l'intérêt pour les conservations du patrimoine est une préoccupation récurrente à travers les siècles qui remonte en fait à l'Antiquité<sup>1</sup>. Il est néanmoins aussi vrai que ce souci concerna plus spécifiquement la sauvegarde de l'architecture ou encore celle des villes historiques.

### Les textes précédant la Charte de Florence

#### La Charte d'Athènes

Déjà, la Société des Nations (SDN), qui fut remplacée par l'Organisation des Nations unies (ONU) après la seconde guerre mondiale, avait mis sur pied une Commission internationale de coopération intellectuelle en charge des arts et de l'éducation. Cette commission organisa la conférence d'Athènes sur l'urbanisme en octobre 1931, dont les conclusions furent réunies dans une charte éditée deux ans plus tard en 1933<sup>2</sup>. Ce document jeta certaines bases théoriques de la restauration du patrimoine en introduisant des idées comme le concept de faux, le rapport nécessaire à la création contemporaine et le danger du *revival* des styles du passé. Malgré l'absence d'une référence spécifique aux jardins, cette charte traitait déjà de l'environnement des monuments qui « doit faire l'objet d'un soin spécial ; il doit être préservé, y compris les perspectives particulièrement pittoresques. En outre, il faut étudier aussi les plantations et les ornements végétaux que contiennent les monuments et les ensembles qui leur sont associés pour conserver leur caractère ancien ». L'ONU, dont le siège est à New York, prit naissance immédiatement après la seconde guerre mondiale, relayant la SDN. Quelques mois plus tard, fut créée à Londres, comme le prévoyait l'article

57 de la charte des Nations unies, l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) dont le siège est à Paris. Cet organisme est chargé de veiller au patrimoine universel des arts et de la culture. L'Unesco publia en 1962 une *Recommandation concernant la sauvegarde de la beauté et du caractère des paysages et des sites*. Dans son action, elle s'appuie sur des institutions internationales reconnues et de grand prestige : l'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN), qui est consultée pour les questions touchant aux richesses naturelles, et le Conseil international des monuments et des sites (Icomos) qui œuvre dans le domaine des biens et paysages culturels.

#### La Charte de Venise

Prenant acte du changement d'époque intervenu depuis la Charte d'Athènes et la seconde guerre mondiale, l'Icomos s'est réuni à Venise en 1964 sous le patronage de l'Unesco pour rédiger un nouveau document. La Charte de Venise fait dorénavant figure de pierre angulaire de la théorie de la restauration et livre des recommandations techniques pour conduire celle-ci. Elle dénonce la priorité donnée à la recherche de l'unité architecturale, et associe la dimension patrimoniale du bâti à celle du tissu urbain et des sites historiques, urbains ou ruraux : « La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique. » Parallèlement aux activités de l'Unesco, s'est constitué, en 1949, le Conseil de l'Europe, dont les séances réunissant les ministres de plus de 20 pays européens ont produit de nombreux documents et élaboré un corps de doctrine très important. Dans le domaine qui nous intéresse, il faut signaler la déclaration

<sup>1</sup> • Déjà Polibio, au II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, pouvait dire : « On ne peut nier que la destruction sans raison des temples soit une pure folie. »

<sup>2</sup> • Le Corbusier en fut l'un des principaux rédacteurs.

16 d'Amsterdam, en 1976, qui propose une définition très claire de la notion de site : « [...] aire aux limites bien définies, créées par la nature ou conjointement par l'homme et la nature, remarquable par sa beauté ou par son intérêt archéologique, historique, artistique, culturel, scientifique ou social. » Dans cette déclaration, une recommandation spéciale précise que : « [...] ce qu'il importe de protéger aujourd'hui ce sont les villes historiques, les quartiers urbains anciens et les villages de tradition, y compris les parcs et jardins historiques ». Le Comité des jardins et des paysages culturels fut fondé en 1968 lors de l'assemblée générale de l'International federation of landscape architects (IFLA) en Sardaigne. Ce comité a reçu le soutien, en 1970, de l'Icomos, devenant ainsi un comité mixte IFLA-Icomos. Il comprend 15 membres actifs ou associés et une trentaine de membres correspondants. Il réunit des architectes-paysagistes, des historiens d'art, des conservateurs, des architectes, des botanistes, des archéologues, etc. L'objectif de ce comité est de promouvoir la recherche, la conservation, la restauration, la connaissance et la promotion des jardins et des sites historiques sur le plan régional, national et international.

À l'Assemblée générale de l'Icomos à Moscou en 1978, on décida de maintenir la Charte de Venise dans son intégrité, mais de la compléter par d'autres chartes appropriées à certains domaines, dont celui des jardins historiques.

## Élaboration de la Charte de Florence

### Les réunions préparatoires

En octobre 1980, à Barcelone, on lança le projet de l'élaboration d'une charte pour la restauration des jardins afin de

définir la doctrine à suivre en matière de conservation, de restauration et de création. Ce document devait être discuté au colloque de Florence (1981), intitulé *Conservation et mise en valeur des jardins historiques de petite dimension*, bien que la charte fût élaborée lors de diverses réunions préparatoires.

Pour Florence, M. Pechère, président du Comité, envoya un texte qu'il intitula *Prolégomènes sur une charte sur les jardins historiques*, daté du 15 mai à Louvain et divisé en trois parties : *Définition ; Restauration ; Quelques règles particulières*. Le dernier point traitait des parterres de broderies, buis, charmilles, chemins, bassins, statues, bancs, marches, grilles, treillages, bosquets, arbres, éclairage... Ce texte fut suivi d'un second, portant la même date mais comprenant de légères modifications, appelé *Éléments d'une Charte de Florence sur les jardins historiques*.

À Florence, les membres effectifs présents du Comité discutèrent largement ces textes, en session privée. Sur ces bases, MM. Pechère et Feray rédigèrent le document qui fut lu à la fin du colloque.

En septembre 1981, M. Pechère recueillit à Florence les remarques de M. Bagatti, membre italien du Comité. À la réunion de Leningrad, en juin 1982, on discuta encore le contenu du texte de la réunion de Florence remanié sur les propositions de M. Pechère que l'on trouve dans les comptes rendus de la session<sup>3</sup>. On prit connaissance des remarques et commentaires de M. Bagatti, de la comtesse Zu Dohna, de M<sup>mes</sup> MacDougall et Añón, et on conclut à la nécessité d'une dernière réunion.

### Mise au point du texte définitif

Les définitions contenues dans le document de l'Icomos, issu de ce travail collectif, reprennent certaines de celles qui avaient été élaborées lors de précédents

colloques et sessions que le Comité des jardins avait organisés régulièrement chaque année<sup>4</sup>, en particulier les conclusions des sessions de Fontainebleau (1971), de Grenade (1973) et de Zeist (1975).

Dans une lettre aux membres du Comité datée du 15 octobre 1982, M. Pechère écrit : « Nous allons nous réunir pour discuter de la Charte de Florence. Nous devons, coûte que coûte, mettre au point une proposition à envoyer aussitôt après notre réunion au siège de l'Icomos à Paris. Les jardins historiques sont en danger. La charte peut provoquer un choc favorable. Il est urgent d'agir. Ne discutons pas comme pour les listes... J'attire votre attention sur un point qui me paraît important : nous devons réagir à la fois en architecte, en historien, en horticulteur et en jardinier. » Une dernière réunion se tint, à Louvain, le 22 octobre 1982, pour la mise au point définitive du texte. Pour préparer cette réunion, ont été envoyés aux participants le texte préparé pour Florence, le texte lu à la fin du colloque de Florence, un résumé des discussions de Leningrad, le texte présenté par M. Bagatti, les Chartes d'Athènes et de Venise. Des membres du Comité, qui ne peuvent pas être présents, ont communiqué par écrit leurs dernières contributions. Sont en outre présents à cette réunion, comme conseillers, Michel Parent, président de l'Icomos et Raymond Lemaire, secrétaire général, apportant leur expérience et leur collaboration pour assurer la conformité de l'esprit de cette charte avec celui de la Charte de Venise.

Le texte final de cette réunion est envoyé au Comité exécutif de l'Icomos<sup>5</sup>. La charte est enregistrée par l'Icomos le 15 décembre 1982 et définitivement approuvée lors de son assemblée générale à Dresde en mai 1984, faisant dorénavant partie intégrante des textes officiels de l'Icomos.

## L'accueil de la Charte de Florence

La charte suscita cependant des réserves de la part de scientifiques italiens qui réagirent promptement en rédigeant une réplique à ce document. Mais les différences entre les deux textes sont en vérité minimes. Le problème repose sur quelques phrases comme : « Il est possible de recommander éventuellement la restauration, éventuellement la restitution. » Le différent a été aggravé par la traduction malheureuse en italien de *restauration* par *riprestino*. Le débat tient donc à plusieurs termes et à des nuances imperceptibles d'interprétation difficile. Il est sûr toutefois que lors de la rédaction de la charte, deux tendances s'étaient manifestées : l'une que nous pouvons définir comme plus conservatrice, l'autre plus progressiste ou conceptuelle. Le document final chercha à concilier les deux attitudes en étant suffisamment souple pour permettre une grande liberté d'interprétation en regard de la complexité du thème.

Dans la charte, il est rappelé plusieurs fois la nécessité impérieuse de donner la priorité, lors de la réhabilitation d'un jardin, à son esprit et à son image qui sont quasi intangibles et presque impossibles à codifier, mais qui me paraissent être la base d'une restauration correcte. Il est vrai également que même les Italiens, lorsqu'on se réfère à des cas concrets, ne rejettent pas, dans certains cas bien particuliers, l'hypothèse d'une réhabilitation sur la base d'un document historique. La Charte de Venise sert toujours de référence fondamentale à toute démarche correcte.

Nous devons aussi souligner la valeur incontestable de la charte qui, dans un esprit de continuité et sans rompre avec les bases théoriques de la restauration déjà existantes, reconnaît de manière claire la valeur historique, artistique et monumentale du patrimoine en tant que jardin. Elle établit une méthodolo-

gie et met en lumière tout un patrimoine culturel qui, jusque-là, balançait entre un dilettantisme bourgeois et une certaine tendance au kitsch. Il existe assurément un « avant » et un « après » Charte de Florence : on ne rencontre pas aujourd'hui de projet sérieux de réhabilitation d'un jardin historique qui n'y fasse référence.

## Analyse de la charte

### La matière

Pour nous en tenir au premier paragraphe de cette charte, nous essayerons d'approfondir la nature et la typologie riche et variée des jardins. Il est en effet difficile d'établir une théorie pouvant servir de base à une *praxis* adéquate si l'on ne part pas d'une connaissance profonde de l'essence même du monument à traiter, en l'occurrence le jardin. Définitions et concepts d'autant plus difficiles à établir que nous prétendons, dès le départ, enfermer une œuvre d'art subtile et intangible dans une définition trop concrète. Mais il s'agit d'un concept que nous devons indéniablement aborder, car il sera la clef de notre avis sur un travail correct. De par sa spécificité, le jardin, considéré par l'Icomos comme une œuvre d'art et accepté en tant que monument par son assemblée générale de 1982, pose, au professionnel chargé d'en exploiter les valeurs esthétiques, historiques et sociales, des problèmes délicats d'interprétation et de définition des procédés et de la méthodologie de réhabilitation à lui appliquer.

### La Charte de Florence définit pour cela des bases de départ :

Art. 1. « Un jardin historique est une composition architecturale et végétale qui, du point de vue de l'histoire ou de

3 • « Le projet de charte présenté à Florence était une première esquisse. Les débats fort enrichissants qui ont suivi sa présentation prouvent le besoin ressenti de disposer d'un document de référence tel que celui de la Charte de Venise pour les monuments ».

4 • Pratique qu'il a conservée aujourd'hui.

5 • Les membres signataires de la lettre d'expédition sont : MM. René Pechère, Jean Feray, M<sup>me</sup> Gerda Gollwitzer et la comtesse Ursula Gräfin Zu Dohna, M. Pier Fausto Bagatti, M<sup>mes</sup> Elizabeth MacDougall, Elena Mikkailovna Micoulina, Jette Abel, Olga Baseova, M. Anthony Mitchell, M<sup>me</sup> Carmen Añón.

18 l'art, présente un intérêt public. Comme tel, il est considéré comme un monument ».

Art. 2. « Le jardin historique est une composition d'architecture dont le matériau est principalement végétal, donc vivant et comme tel périssable et renouvelable. Son aspect résulte ainsi d'un perpétuel équilibre entre le mouvement cyclique des saisons, du développement et du dépérissement de la nature, et la volonté d'art et d'artifice qui tend à pérenniser l'état initial ».

Art. 3. « En tant que monument, le jardin historique doit être sauvegardé selon l'esprit de la Charte de Venise. Toutefois, en tant que monument vivant, sa sauvegarde relève de règles spécifiques qui font l'objet de la présente charte ». Dans la définition du jardin, nous voyons ainsi apparaître le concept de *monument vivant*, c'est-à-dire évoluant suivant le rythme des saisons, concept qui introduit le temps comme un élément créateur du jardin. L'architecte, le paysagiste ont, en toute conscience et dans une intention créatrice, fourni la matière permettant au temps d'agir sur le jardin. Le temps est donc une force créatrice, présente au moment de la création, qui doit être respectée puisque telle était l'intention première ayant donné naissance à ce jardin, à cette œuvre d'art.

Bien entendu, les notions de culture et de patrimoine artistique sont sujettes à modification et interprétation en rapport avec l'évolution de la société. Le Comité a été attentif à ces tendances et a organisé une série de congrès et de sessions pour répondre aux questions soulevées par la charte elle-même. Il est évident que le premier pas à faire en vue de la sauvegarde des jardins est l'établissement correct d'un inventaire, garantie pour leur connaissance et leur sauvegarde. Cet inventaire doit être conforme à des méthodes et à des modèles qui peu à peu se sont affinés

et perfectionnés. Aujourd'hui, presque tous les pays européens ont mis sur pied de tels inventaires ou vont le faire. L'une des conséquences de leur développement a été la publication de divers guides des jardins européens qui ont porté à la connaissance des amateurs et du grand public des trésors cachés, et qui ont montré la richesse incroyable d'un patrimoine quasi ignoré.

L'Université a reconnu elle aussi l'intérêt des jardins : peu à peu de nombreux cours, séminaires et conférences ont été organisés, qui abordent la méthodologie complexe du processus de restauration mettant en évidence la nécessité de former des professionnels capables de coordonner les activités des nombreuses professions impliquées dans ce domaine : paysagistes, architectes, archéologues, historiens, géographes, botanistes, biologistes, sociologues, agronomes...

### L'authenticité et le temps

Des thèmes aussi importants que l'authenticité ont été approfondis. C'est la matière dont il est constitué qui donne au jardin l'une de ses plus grandes particularités. Le créateur du jardin a fourni au temps cette matière que celui-ci a modifiée et transformée par la suite. Cette action convertit le temps en élément créateur, élément qu'il faut prendre en compte, mais qui en même temps échappe à notre contrôle ; dynamisme d'une œuvre d'art qui ne reste pas statique, qui se transforme. Maintenir cette transformation dans les limites de l'intention recherchée par le créateur de l'œuvre d'art, telle est la véritable découverte du jardin.

La « vie » avec son cycle évolutif : naissance, croissance, maturité, mort, est une composante intrinsèque du jardin. Le jardin, par essence, est en évolution permanente, différent à chaque seconde, comparable à une symphonie temporelle et spatiale qu'on ne peut

dissocier et qui forme une expression harmonique globale. Espace du temps, espace du lieu : des clefs qui nous conduiront peut-être à comprendre l'âme cachée du jardin.

Dans le jardin, le temps est vivant et éternel. Le présent est une évolution constante, un passé éphémère. Le temps, par un processus de création permanente, met en valeur l'image du présent. D'où le danger des réhabilitations reposant sur la seule documentation historique ou archéologique, privées de sentiment et d'émotion ; une structure de base, en somme, dont l'analyse nous donnera la clef et le point de départ nécessaires à la réhabilitation du jardin.

Mais, s'il est certain que l'ancienneté et le temps représentent une valeur ajoutée, nous ne devons pas non plus tomber dans l'excès ruskinien tendant à considérer les ruines, le passé et la détérioration comme générateurs de beauté. Cela nuirait d'abord au monument, dont la beauté initiale peut fort bien se passer de la patine ou du vernis qui sont aussi bien porteurs de mémoire que synonymes d'inculture, d'ignorance et d'abandon.

La matière peut changer, se transformer, varier et présenter de multiples facettes mais, parmi les propositions et les intentions du créateur, il existait déjà une certaine capacité de contrôle et d'action lui permettant d'intervenir sur l'effet du temps et des éléments. « La dégradation des matériaux et des éléments structuraux réduit l'authenticité de la matière d'un monument ; [leur remplacement] peut être acceptable dans les limites de l'unité potentielle si la survie des restes de la structure originale est en jeu. Lorsqu'une telle action est réalisée de façon pertinente, avec des matériaux et des techniques similaires, le résultat peut être compatible avec le caractère original de la structure. Le remplacement des éléments originaux devrait être strictement limité et

effectué dans un contexte qui ne nuit pas à la valeur de la substance originale<sup>6</sup>. »

Dans ce cas, il est donc clair qu'un élément végétal doit être considéré tel qu'il était à l'origine, c'est-à-dire potentiellement renouvelable et périssable. Ceci rend donc admissible, d'un point de vue philosophique, l'existence d'une rénovation constante du jardin, non seulement des éléments végétaux, mais encore des architectures éphémères, périssables, comme les pergolas, les treillages ou même les pots de fleurs et les plantes.

### La spatialité

Le jardin est avant tout l'aménagement d'un espace. La spatialité et la matière d'un jardin sont fondamentalement différentes de celles d'un ouvrage architectural. Brandi fonde la différence entre l'architecture et l'œuvre d'art dans leur spatialité distincte ; la spatialité qui s'affirme au travers d'un caractère figuratif donné ne vient pas de l'extérieur, mais de la structure même de l'œuvre d'art. En architecture, la spatialité propre au monument coexiste avec l'espace environnant dans lequel le monument a été construit.

Mais, si la spatialité fait partie intégrante du jardin, il est alors nécessaire de réfléchir, de rechercher quelle peut être la véritable raison d'être, la vocation de cet espace.

Espace fermé et cloîtré d'un monastère ou jardin privé d'une villa, perspective qui prolonge le jardin jusqu'à l'infini, horizontalité d'un parterre, jardin qui rompt ses limites dans un saut-de-loup inattendu qui l'intègre au paysage environnant, jardin japonais apparemment clos mais dont la hauteur de haie a été calculée pour s'approprier quelques arbres avoisinants ou pour découvrir, à travers un *oculus* savamment placé, un nouveau panorama. Authentique raison d'être de cet espace dont la récupéra-

tion, même symbolique, a été l'illusion de nombreuses restaurations mal conçues qui sont restées au niveau de l'anecdote historique ou de la superficialité des éléments botaniques. La spatialité étant pratiquement une matérialisation de la structure spirituelle et fondamentale du jardin, il nous semble opportun – et quelquefois plus recommandable que de reconstruire un jardin entièrement disparu dans une sorte de renaissance totalement faussée – de rappeler cette structure spatiale du jardin en utilisant des matériaux actuels et en la réduisant à sa plus simple expression symbolique.

Le dessin, le plan sont la colonne vertébrale qui articulent le jardin et permettent d'avoir une vision de l'ensemble tout en restituant l'unité potentielle. Dans ce cas uniquement, la restitution de lacunes documentées nuisant à l'intégrité de l'œuvre pourrait être justifiée à condition qu'une telle action soit évidente.

Dans le cas contraire, le jugement porté sur la présence d'ajouts et de superpositions doit être capable de distinguer ceux qui permettent un enrichissement esthétique de ceux qui altèrent l'image du jardin et ne s'y intègrent pas. Nous croyons que, face à un parti conservateur à outrance ou historiquement défendable, la beauté et l'harmonie doivent prédominer, même si c'est au prix d'un choix subjectif et discutable que doit s'engager le restaurateur.

Le résultat d'une telle restauration, aussi correcte soit-elle, sera en définitive une recreation au sens strict du terme. De cette façon, il peut exister de nombreuses façons de restaurer, toutes valables, à travers lesquelles le restaurateur nous laisse entrevoir sa personnalité. Il n'y a pas de restauration neutre parce que, comme dans tout travail bien fait, une tâche aussi passionnante que la restauration d'un jardin représente toujours un engagement amoureux.

<sup>6</sup> • Feliden et Jokilchto, Conférence sur l'authenticité, 1994.

Quel est le plus important pour nous : le dessin, le tracé ou le message historique ? Devons-nous reconstruire le jardin tel qu'il était le 18 juillet 1788, alors que le lendemain même il était différent ?

Nous ne devons pas oublier le fait que nous sommes en train de restaurer un jardin avec des qualités exceptionnelles, une véritable œuvre d'art. Ce jardin a eu son moment d'apogée, désiré par son créateur, et retrouver cette première intention créatrice doit être l'objectif premier du restaurateur. Être, dans la mesure du possible, *fidèle à l'origine du jardin*, afin de pouvoir renforcer pleinement la personnalité de celui-ci ainsi que l'esprit et le style de son créateur.

### Les techniques

La tradition artisanale est fortement liée aux matériaux employés : le respect des intentions et des détails de conception est tout aussi important que la conservation des matériaux d'origine<sup>7</sup>. L'emploi de techniques traditionnelles donne son caractère à l'œuvre d'art, au jardin. Pour cette raison, dans la mesure du possible, ces techniques doivent toujours être réemployées, sans oublier que les matériaux d'origine étaient au service d'une idée. La fidélité à celle-ci peut justifier parfois, dans une certaine mesure, la substitution de techniques ou de matériaux par d'autres plus actuels, à condition que leur emploi ne se traduise pas par un impact visuel ou une dissonance dans l'harmonie de l'ensemble.

En ce sens, si l'on considère les plantes comme matériau de base, une étude technique approfondie devrait permettre l'emploi de plantes de l'époque, non pas au nom d'une rigueur historique, mais plutôt pour redécouvrir l'ambiance, la couleur, le parfum qui étaient à l'origine de l'intention créatrice. À cela, il faut ajouter une composante sensible du jardin : sa fragilité. La res-

titution de son ambiance délicate et sensuelle peut être entièrement gâchée par le simple fait d'employer une nouvelle variété de rose, ou de rompre le merveilleux silence d'un cloître médiéval par le bruit dissonant d'un système d'arrosage inopportun.

Ceci est en complet accord avec l'article 10 de la Charte de Venise : « Lorsque les techniques traditionnelles s'avèrent inadéquates, la restauration d'un monument doit être réalisée à l'aide de toute technique moderne de conservation et de construction dont l'efficacité ait été scientifiquement démontrée et empiriquement éprouvée. »

### Les ajouts et transformations : critère esthétique et critère historique

En ce qui concerne les ajouts ou les transformations pouvant être apportés à un jardin, nous pourrions nous reporter à la théorie brancusienne de la récupération, tendant à redonner à l'œuvre d'art son unité potentielle, unité esthétique et non organique ni fonctionnelle reflétée par l'image de l'œuvre. Les connotations historiques et artistiques de celle-ci doivent être respectées, en essayant d'établir une dialectique entre les deux. « La temporisation, convaincue et sentie, de la double essence esthétique-historique d'un jardin représente en définitive la rigueur même, la seule voie permettant de comprendre toute la profondeur du langage de l'image reçue : c'est également la seule base solide à partir de laquelle le restaurateur peut se permettre, dans des cas extrêmes mais nécessaires, de restaurer ou de corriger cette image ».

Ce problème apparaît dans toute sa complexité, lors de la réhabilitation d'un jardin, par la difficile résolution des nombreux conflits tout en conservant l'harmonie entre ces deux aspects. Mais, d'un point de vue historique, si l'on suit

<sup>7</sup> • Article 9 de la Charte de Florence.

notre raisonnement, la conservation d'un ajout est acceptable dans la mesure où celui-ci a la même valeur que tout ce qui a été réalisé auparavant ; si ce qui a été ajouté ne se différencie pas du noyau originel de l'œuvre et a donc le même droit à être conservé que l'œuvre originale. En conséquence, le critère historique devra être complété, au moment de la restauration, par une approche esthétique, de sorte qu'aucun de ces deux aspects ne prédomine sur l'autre.

L'élimination d'un ajout détruit en définitive un document et ne donne naissance à aucun autre puisqu'elle ne crée aucun objet, ce qui conduit à une indéniabilité falsification du fait historique.

Ainsi, d'un point de vue historique, on ne peut que légitimer la conservation de l'ajout, alors que son élimination doit toujours être justifiée et surtout être documentée dans le contexte propre de l'œuvre. L'élimination doit donc être exceptionnelle et la conservation normale, de telle sorte que, si la volonté humaine n'intervenait pas sur ce vieillissement, les témoignages historiques ne perdraient pas de leur authenticité. En conséquence, on ne peut pas faire apparaître la matière avec une netteté et une fraîcheur que démentirait l'ancienneté dont elle est le témoin.

D'un point de vue esthétique, le problème est différent, car il s'agit d'éléments ou d'ajouts exécutés sur une œuvre d'art qui pourrait éventuellement récupérer son unité originelle si on les éliminait. La contradiction avec l'approche historique précédente est évidente, puisqu'au nom de l'exigence artistique, l'ajout doit disparaître.

La question est donc de savoir lequel des deux critères doit l'emporter sur l'autre. Question qui ne peut pas être posée sur des bases théoriques, car le critère adopté pour chaque œuvre spécifique dépendra de l'importance réelle et documentée de chacun de ces

aspects, historique ou esthétique. L'œuvre d'art prend toute sa valeur de par l'acte humain qui l'a modelée et non au travers de la simple matière intrinsèque, pierre, bois ou toile qui la constitue. D'autre part, il convient toujours de considérer le fait que l'essence même de l'œuvre n'apparaît que si celle-ci est d'abord contemplée en tant qu'œuvre d'art – esthétique par nature – puis ensuite seulement en tant que document. Il est donc clair que si l'ajout se superpose ou dénature l'œuvre d'art ou le monument, il devra être éliminé tout en essayant, dans la mesure du possible – ce qui n'est pas toujours le cas – de le conserver à part. En définitive, ce qui détermine l'application de l'un ou de l'autre critère et sa prépondérance constitue toujours un jugement de valeur sur l'œuvre d'art en tant que telle que l'on restaure.

Mais, avec le temps, le concept de monument change et l'idée du jardin évolue selon une interprétation très large. Suivant les recommandations de l'Unesco, un groupe d'experts a établi, comme base, pour la déclaration des biens du Patrimoine mondial une nouvelle conception du paysage culturel établissant trois catégories principales :

- Le plus facilement identifiable est le paysage clairement défini, conçu et créé intentionnellement par l'homme, ce qui comprend les paysages de jardins et de parcs créés pour des raisons esthétiques qui sont souvent (mais pas toujours) associés à des constructions ou des ensembles religieux.

- La deuxième catégorie est le paysage essentiellement évolutif. Il résulte d'une exigence d'origine sociale, économique, administrative et/ou religieuse et a atteint sa forme actuelle en relation et en réponse à son environnement naturel. Ces paysages reflètent ce processus évolutif dans leur forme et leur composition. Ils se subdivisent en deux sous-catégories :

- le paysage relique (ou fossile), issu d'un processus évolutif s'étant arrêté, soit brutalement soit sur une période à un certain moment dans le passé ; ses caractéristiques essentielles restent cependant matériellement visibles ;

- le paysage vivant, conservant un rôle social actif dans la société contemporaine étroitement associé à un mode de vie traditionnel, et dans lequel le processus évolutif continue.

- La dernière catégorie comprend le paysage culturel. L'inclusion de ce type de paysage sur la liste du Patrimoine mondial se justifie par la force d'association des phénomènes religieux, artistiques ou culturels aux éléments naturels, plutôt que par des traces culturelles tangibles qui peuvent être insignifiantes ou même inexistantes. On est ainsi parvenu à la rupture d'avec l'ancien sentiment « muséographique » du monument au profit d'une conception plus généreuse qui supprime les barrières architecturales pour aller à la recherche du « message » et retrouver son insertion dans la société comme base d'une culture de paix et de fraternité entre les hommes.

## L'ancien et le nouveau selon Russell Page (1906-1985) et Geoffrey Jellicoe (1900-1994)

Michel Baridon

mabarid@u-bourgogne.fr

Pour parler du délicat problème de l'articulation entre l'ancien et le nouveau dans les jardins historiques, je vais me servir des solutions que lui ont trouvées deux paysagistes anglais célèbres Russell Page (1906-1985) et Geoffrey Jellicoe (1900-1994). Chacun connaît leurs noms parce que ce sont deux grandes figures de l'histoire des jardins et, pour ainsi dire, deux figures jumelles puisque leurs longues carrières s'inscrivent parallèlement dans le xx<sup>e</sup> siècle. Mais ces jumeaux-là sont de faux jumeaux car ils sont aussi dissemblables qu'on peut l'être dans un pays où l'on ne craint pas de marquer sa différence. Leurs carrières se sont rejointes de 1935 à 1940 et on peut se demander comment s'est passée leur collaboration. Bien, d'après ce qu'en a dit Page, toujours prodigue de détails biographiques dans ses écrits, mais chacun sait qu'un vrai gentleman ne dénigre personne en public et surtout pas dans un livre.

Car ces deux hommes ont écrit. Page a rédigé une autobiographie, une belle autobiographie au style limpide et choisi, tout à fait dans sa manière, *The Education of a gardener*. Cet ouvrage a eu assez de succès pour être réédité deux fois et traduit en français en 1994.

Jellicoe, lui, est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Studies in landscape design* dont la publication s'est échelonnée sur dix ans, de 1960 à 1970, *The Landscape of man*, publié en 1975, et un recueil d'études *The Studies of a Landscape Designer over 80 years*, en 1995, qui rassemble *Gardens and Design*, publié en 1927 et *Gardens of Europe*, publié dix ans plus tard. À quoi, il faut ajouter les *Guelph lectures on landscape design*, recueil d'une série de conférences prononcées à l'université canadienne de Guelph, et des ouvrages plus modestes sur les jardins baroques d'Autriche, le paysagement des autoroutes et les jardins privés modernes.

Page et Jellicoe ont beaucoup travaillé à travers le monde, dans des jardins parfois anciens où ils ont affronté le problème qui fait l'objet de notre colloque. Dans la mesure où Jellicoe se présente toujours comme un homme d'idées et de théories, mieux vaut parler d'abord de Page afin de suivre une sage voie pédagogique qui consiste à aller du particulier vers le général.

### Russell Page (1906-1985)

#### Sa formation et sa carrière

Russell Page a eu la chance de naître dans une famille très aisée qui lui a donné l'éducation d'un aristocrate ; il a fait sa scolarité à Charterhouse, une *public school* aussi connue que Rugby, Harrow, Eton ou Winchester, lieux où l'on porte à l'occasion le col cassé et le haut-de-forme à l'âge de 6 ans, sans fantaisie aucune. Cet établissement est un véritable lieu de mémoire puisqu'il doit son nom à un couvent de chartreux qui fut converti en école par le marchand Sir Thomas Sutton après la dissolution des monastères. Mais les lieux de mémoire, que sont les *public schools*, servent aussi à préparer l'avenir car on y fait des connaissances fort utiles. Ce fut le cas pour Page. Après avoir étudié la peinture comme Gertrude Jekyll, il s'en détourna assez vite et travailla avec un paysagiste pour acquérir sa formation.

Ensuite, il vola de ses propres ailes et gravit les échelons de sa carrière de paysagiste, bien servi par ses relations, mais aussi et surtout par sa connaissance des plantes et par son talent.

En 1935, il s'associa avec Jellicoe dans des projets comme Caveman restaurant, Cheddar Gorge et Royal Lodge

1 • PAGE, Russell, *The Education of a gardener*, Penguin books, 1985, p. 47. Traduction Michel Baridon, *idem* pour les citations suivantes.

2 • *Ibid.* p. 48.

3 • *Ibid.*

4 • *Ibid.* p. 332.



Windsor Great Park. Puis leurs carrières bifurquèrent.

Après 1945, Page devint un paysagiste de renommée internationale et se fit connaître par des créations comme les jardins Vilmorin, la Leopolda à Villefranche, le Palazzo Colonna à Rome, la Frick gallery et le William S. Paley garden aux États-Unis.

### Sa conception du jardin

Comment pose-t-il les caractéristiques de sa carrière et de son travail dans son livre *The Education of a gardener* ? On dit souvent qu'un livre doit avoir une architecture. Celle qu'il a choisie est tout à la fois sage et curieuse. Il a divisé son ouvrage en deux parties : la première, intitulée *À la recherche d'un style, s'ouvre par des Notes sur la composition et la conception des jardins*, se poursuit par des considérations sur *Les sites et les thèmes*, et s'achève par une analyse des matériaux du paysagiste : *Les arbres, les arbustes, les fleurs, l'eau*. On aura remarqué que ce plan est une entorse au sage précepte pédagogique que j'invoquais tout à l'heure, toujours aller du particulier vers le général. Page ne fait rien de semblable affirmant ainsi une liberté d'allure qui est l'un des traits de sa personnalité. Non moins surprenante est la deuxième partie de son livre où il commence par présenter *Les jardins de ville et les autres*, et bifurque brusquement vers la géographie – *Suisse et Italie, Sud de la France* – avant de repartir vers les généralités avec *Les yeux du public* et de terminer par *Mon jardin*, dont il dit bien que cette création, la plus personnelle par définition, n'a toujours pas vu le jour.

L'impression qui prévaut à la lecture de ce livre, c'est qu'il brille plus par les remarques qui fusent au fil des pages que par l'esprit de système ou les ambitions théoriques. S'il est un mot que Page affectionne c'est celui de *flair*, mot signalé comme un emprunt au français

par le grand dictionnaire d'Oxford qui propose comme définition « sagacious perceptiveness », ce qui est tout de même un peu long pour ne pas dire lourd. Page, qui est l'élégance même, utilise souvent *flair* pour définir le talent du paysagiste qui est d'unir le dessin et les plantes, l'abstraction d'un projet et la vie concrète de la nature.

Mais cette grande liberté fait-elle une place à l'histoire ? Oui, finalement comme le montrent quelques passages révélateurs de son livre. « Un processus qui se déroule m'a toujours donné plus de plaisir que le résultat auquel il parvient. Peut-être que ce sentiment est propre aux Anglais. Les plaisirs fugitifs, qu'offre le jardinage, semblent s'intensifier quand un désordre subtil et délibéré tempère la rigueur d'une ligne droite et ne permet jamais au jardin de paraître figé ou achevé. En Angleterre, il semble que le jardinage soit un processus par lequel on fait la cour aux plantes pour qu'elles paraissent à leur avantage. On ne se donne pas de but et on ne serait pas heureux si on en atteignait un. En France, il semble que ce soit le contraire. Le jardin, depuis l'époque de Du Cerceau, ou même plus tôt, est conçu comme une structure géométrique que l'on déroule comme un tapis<sup>1</sup>. »

J'ai assez vu vivre les Anglais pour douter qu'ils puissent faire la cour aux femmes sans en escompter le moindre résultat ; en revanche, j'ai assez vu leurs jardins pour apprécier la justesse de ce que dit Page sur la nature du processus par lequel ils les conduisent vers toujours plus de beauté.

L'auteur parle plus de géographie que d'histoire, me direz-vous, dans cette définition de deux styles nationaux ; c'est vrai en un sens, mais Page traite ici de style dominant. Il ne manque pas de sens historique quand il écrit par exemple : « Le jardin italien de la Renaissance est d'abord une reconstruction au sens antique du terme du bois sacré – il donne

de l'ombre pour qu'on puisse converser et se promener et il s'orne de statues qui évoquent l'Antiquité<sup>2</sup>. »

Ou encore, il écrit à propos de la diffusion du style français, ou plus exactement versaillais, en Espagne et en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle : « Ensuite l'influence des Bourbons a favorisé des adaptations du style français, ce qui est aussi le cas en Allemagne, en Autriche, en Pologne orientale et en Russie où les vastes structures dessinées par Le Nôtre ont dégénéré pour donner ces grands jardins fades imposés à des paysages auxquels ils ne conviennent pas<sup>3</sup>. »

À ses yeux, l'histoire des jardins existe, mais elle doit tenir compte des mentalités des peuples qui ont, comme disait François Mitterrand, « l'histoire de leur géographie ». Ainsi, écrit-il : « Les Français ont un faible pour la statuaire et dans leurs floralies, il y a toujours quelque part, au milieu des chrysanthèmes, des orchidées ou des légumes, une dame de plâtre, plus grande que nature et toute nue<sup>4</sup>. »

C'est le type même d'aimable gauleserie qu'on peut entendre dans tout club anglais qui se respecte. Mais Page va plus loin, en particulier quand il parle du rapport entre la maison et le jardin : « En un temps où les styles de tous les siècles sont connus, où l'on peut vous demander de faire un jardin pour un chalet de montagne, une ferme provençale, un manoir Tudor ou un château du XVIII<sup>e</sup> siècle, vous ne pouvez pas concevoir un jardin en vous donnant des règles strictes. Vous vous trouvez devant plus fort que vous : les musées, les galeries d'art, la surabondance des livres, la commodité des transports et la documentation accumulée sur 2 000 ans d'histoire des styles, des modes et des comportements ont créé une tradition devant laquelle vous devez vous incliner. Il faut faire preuve d'éclectisme pour se montrer capable d'interpréter le style de la maison, de le lier à son

cadre et de parvenir à une harmonie entre les deux. Ceci demande souvent beaucoup de gymnastique esthétique. Les maisons « modernes » sont les moins difficiles. Une maison qui est construite dans un style historique, même simplifié ou dégradé, génère beaucoup d'associations et ne pas en tenir compte peut s'avérer désastreux<sup>5</sup>. » Autrement dit, tout est affaire de *flair*, ce fameux *flair* si cher à Page. Prenons deux exemples pour le voir à l'œuvre dans un jardin historique.

### Longleat

« La maison de style Renaissance a la couleur dorée de la pierre de Bath ; elle s'élève au point de rencontre entre le Wiltshire, le Somersetshire et le Dorset au fond d'un vaste creux où le grès domine et où l'on trouve des lacs, des avenues, des bouquets d'arbres isolés et des bois de hêtres sur les hauteurs des coteaux alentour<sup>6</sup>. » Après avoir décrit la demeure, Page situe historiquement les jardins, estimant qu'ils ont été créés en partie « sans doute vers 1600 » et en partie « dans le style hollandais dans les années 1670 ». Ensuite, est venu le fameux paysagiste Capability Brown qui a surimposé « des petits lacs en succession et planté une avenue d'ormes qui mène à la maison ». Page pourrait le condamner pour avoir ainsi dénaturé les jardins réguliers, mais il préfère s'intéresser à sa manière de planter de petits bosquets (*clumps*) sur de vastes pelouses. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, avançait-il, on faisait des bosquets de 3, 5 ou 7 arbres en observant l'effet produit sous différents angles ; mais on tenait à ce que ces arbres soient tous les mêmes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on s'est affranchi de cette sage règle et on a composé des bosquets avec des essences différentes, ce qui s'est avéré catastrophique<sup>7</sup>. Toutefois, à Longleat, Page a travaillé dans l'esprit des jardins réguliers pour réaliser une harmonie avec la façade du

château. Tout en appréciant les qualités de Brown, il a fait tout autre chose, ce qui montre bien qu'il tenait compte de l'histoire des bâtiments et que c'est d'elle finalement qu'il s'est inspiré.

### La villa Il Carpeneto

En Italie, Page a procédé de toute autre façon à la villa Il Carpeneto. Il avait été appelé par le propriétaire pour créer un jardin près de ce qu'il décrit comme « une superbe villa non loin de Turin, construite dans un style rococo de haute volée, mais piémontais, c'est-à-dire plus classique que celui de Naples ou de la région de Venise ». On lui avait confié la partie des jardins sur laquelle donnait la pièce de réception ; il devait donc intervenir sur « un terrain plat où l'on voyait des légumes, quelques rosiers et, à cent cinquante mètres de la maison, un petit groupe de peupliers canadiens qui se morfondaient le long du mur de clôture<sup>8</sup> ».

« Inspiré par la superbe architecture de la maison, écrit Page, j'ai fait dessin sur dessin en imaginant un jardin où des haies, des arbres taillés, des fontaines et des statues déploieraient leurs formes baroques et complexes. Mon hôte qui avait sauvé la maison de la ruine et refait l'intérieur avec beaucoup de sagesse et de goût me regardait faire avec sympathie et puis un jour il me dit : « Oui, mais ici nous sommes au Piémont ». Nous sommes alors partis parcourir la riche plaine du Pô où les champs sont enserrés dans des réseaux d'irrigation bordés depuis l'époque de Virgile par des saules et des peupliers. Je me suis rendu compte que les grandes maisons sont construites sur de vastes esplanades de gravier avec des jardins dont les bords sont soulignés par des lignes d'arbres, par des haies ou par des murs, et dont le dessin est simplifié à un tel degré qu'il dépasse le dépouillement et confine à la platitude [...] Je compris alors que mon jardin

devrait être classique plus que baroque, et qu'il me fallait éviter cette platitude tout en restant dans l'esprit de la campagne environnante en utilisant des étendues d'eau plutôt que de gravier. Le premier nom de la propriété me donna une indication supplémentaire : elle s'appelait Il Carpeneto – l'endroit où poussent les charmes<sup>9</sup>. »

Inspiré par les paysages de la vallée du Pô, Page repart alors sur de nouvelles pistes et dessine un jardin traversé par un canal d'où se détachent des bras latéraux à mi-longueur, quatre peupliers de Lombardie marquant l'intersection centrale. La première partie de ce canal est bordée de charmilles disposées en haies doubles ombragées par une double allée de tilleuls taillés. La seconde est bordée d'une double haie de châtaigniers qui s'arrondissent en voûte. Et Page conclut : « Ce jardin d'herbes, de haies, d'arbres et d'eau semble éternel et fait pour être là. Ceci parce qu'il est en quelque sorte le symbole et la synthèse de la nature et de l'essence des lieux, de sa terre, de son eau, de son atmosphère, et de ce que j'appelle sa dimension humaine – la maison, son époque et ceux qui l'ont construite<sup>10</sup>. » Il a mis en œuvre un précepte qu'il énonce ailleurs dans son livre et qui donne je crois la clé de son travail dans les jardins historiques : « Faire un jardin, c'est organiser les éléments existants et en ajouter de nouveaux, mais dans un premier temps, il faut que l'on observe de son mieux tout ce qui est visible, le ciel, l'horizon, le sol, la couleur de l'herbe, la forme et l'identité des arbres<sup>11</sup>. » Ce qu'il a fait magistralement dans les lieux très divers où il a travaillé.

### Son jardin imaginaire

Page revient sur cette idée à la fin de son livre en donnant un aperçu de ce qu'il appelle « mon jardin », ce jardin qu'il n'a jamais créé mais auquel il a dû penser souvent. Ce qu'il souhaite c'est,



Russell Page, jardins de Longleat.

© DR.



Russell Page, la villa Il Carpeneto.

© DR.



Russell Page, jardins de La Mortelle, île d'Ischia.

© DR.

dit-il, un « vieux jardin » qu'il puisse « rajeunir et simplifier » ; ce jardin sera en Angleterre, pays où ce grand cosmopolite que fut Page souhaite finir ses jours. Deux principes vont le guider : « comme j'ai choisi pour cadre un paysage anglais, j'éviterai de pousser l'abstraction trop loin<sup>12</sup> [...] si j'ai une vue sur la campagne, j'essaierai de l'encadrer et de l'intégrer à l'espace central que je garde ouvert et qui, bien que vide en apparence, sera le centre d'où tout rayonne<sup>13</sup>. »

Page reste donc fidèle à la ligne de conduite qu'il s'est tracée. Il n'a pas, comme à Longleat des bâtiments connus dont l'architecture conditionne les jardins ; il va donc faire comme à Il Carpeneto, s'inspirer d'un paysage dont il exprimera l'essence. Son cher paysage anglais aux lignes fluides entrera jusqu'au cœur du jardin et en formera le centre « d'où tout rayonne ». C'est alors que Page aura atteint son but : faire que son jardin soit l'expression de sa personnalité afin de devenir, comme il le dit très bien lui-même, « un monde en soi et pour moi-même ». C'est sur

cette formule que s'achève le livre d'un paysagiste qui se pose ainsi en poète des jardins, un poète dont les créations portent la marque comme les toiles d'un peintre portent la marque de son style.

### Geoffrey Jellicoe (1900-1994)

On ne peut pas rêver homme plus différent quand on se tourne vers Jellicoe qui n'a cessé de penser au rôle du paysagiste comme acteur social et qui est devenu à la fin de sa vie une sorte de prophète du jardin et du paysage. Dans un discours prononcé devant le Conseil de l'Europe, en 1993, il affirmait que la planète allait bientôt se diviser en trois parties, les mers, les espaces cultivés et les zones urbanisées où se presseraient des foules de citadins ; il en concluait que, dans ce monde, le rôle du paysagiste ne cesserait de croître « pour des raisons spirituelles autant que matérielles<sup>14</sup>. »

<sup>5</sup> • *Ibid.* p. 113.

<sup>6</sup> • *Ibid.* p. 25.

<sup>7</sup> • *Ibid.*

<sup>8</sup> • *Ibid.* p. 228.

<sup>9</sup> • *Ibid.* p. 229.

<sup>10</sup> • *Ibid.*

<sup>11</sup> • *Ibid.* p. 45.

<sup>12</sup> • *Ibid.* p. 352.

<sup>13</sup> • *Ibid.*

<sup>14</sup> • SPENS, Michael, *The Complete Landscape Designs and Gardens of Geoffrey Jellicoe*, Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 206.

26 Page se disait « jardinier » pour marquer son attachement aux aspects concrets du métier, Jellicoe se présente comme un « paysagiste », un théoricien investi d'une mission dans la société. C'est ce qui ressort des titres de leurs livres : l'un écrit *The Education of a gardener*, l'autre, *The Landscape of Man*. On se doute qu'en choisissant un titre pareil, Jellicoe entendait bien montrer que la fin dernière du paysagiste ne consistait pas à dessiner un jardin qui soit « un monde en soi et pour soi-même ».

### Sa formation et sa carrière

Sir Geoffrey Jellicoe (ce grand *old man* des jardins fut anobli à la fin de sa vie) n'a pas eu la même éducation que Page. Après ses années de lycée, il a opté pour des études à l'Architectural Association School, ce qui le préparait à la profession d'architecte. Il ne s'est donc pas formé sur le tas.

Dans les années 1920, il a fait le voyage d'Italie et il a publié en collaboration avec J. C. Shepherd *Italian Gardens of the Renaissance*. Son livre contient des plans levés avec la précision d'un architecte très versé dans l'histoire des jardins. En 1925, il a également publié *An Italian Study 1923-1925*, livre dans lequel il analyse des jardins célèbres comme Caprarola, la villa Lante, Gamberaia et la villa Garzoni en reprenant sagement les distinctions traditionnelles entre les styles Renaissance, maniériste et baroque.

En 1927, il sort de ce cadre historique en publiant *Gardens and Design* où l'on commence à voir pointer le goût des problèmes généraux et des grandes questions de société. Le livre se divise en trois parties qui se résument ainsi : I. Les gens et leurs jardins, Art et la nature, Unité ; II. Villa Gamberaia, Versailles, La tradition anglaise ; III. L'école anglaise, Litel Thakeham Sussex, The National garden. Ici encore, la méthode n'est pas très orthodoxe puisque les

questions générales constituent une sorte de prélude à l'examen de trois grandes traditions – Italie, France, Angleterre – suivi d'un développement sur la troisième telle qu'elle s'incarne dans des jardins privés ou dans des jardins publics. Dans les années 1930, Jellicoe s'intéresse de plus en plus à l'architecture d'avant-garde et étudie Naum Gabo, Le Corbusier, Lubetkin. En même temps, il se passionne de plus en plus pour les sculptures d'Henry Moore qui l'avaient tout d'abord rebuté. C'est l'époque où il travaille à Royal Lodge Windsor et à Sandringham pour la famille royale, à Ditchley Park pour Ronald Tree, à Hemmel Hempstead New town et à Sutton Place. Certains de ces lieux ont été mentionnés à propos de la carrière de Russell Page avec qui Geoffrey Jellicoe collaborait à l'époque.

### Sa conception du jardin

Après la guerre, Jellicoe devient une grande figure officielle, assurant la présidence de l'Institute of Landscape Architects de 1939 à 1949, fondant l'International Federation of Landscape Architects en 1948 non sans se faire l'avocat de l'art moderne sous toutes ses formes. Jellicoe croit en effet que le cubisme et le surréalisme ont exploré les profondeurs du psychisme humain et il appuie de plus en plus sa théorie de l'art sur les écrits du psychanalyste Jung. Il explique par exemple qu'ayant du mal à trouver l'inspiration pour un petit jardin qu'on lui avait demandé de créer, il a eu tout d'un coup la révélation de la forme qu'il lui donnerait en regardant une des célèbres assiettes que Picasso créait dans l'atelier Madoura à Vallauris dans les années 1950.

De ce point de vue, la sculpture de Moore lui paraît faire émerger de la nature « les formes universelles auxquelles tout le monde est sensible dans les profondeurs de son inconscient » et le paysage devient pour lui le langage

de la nature, un langage que l'homme peut comprendre parce qu'il y reconnaît une expression des mouvements de sa pensée profonde, si profonde que ses assises se perdent dans le rêve et dans l'inconscient. Jellicoe a écrit la dernière phrase de *Landscape of man* à Taormine devant le spectacle du volcan, de la baie et de la mer.

Comment cet urbaniste, ce penseur, ce paysagiste nourri de la fréquentation des peintres et des architectes de son époque, a-t-il traité le problème de la présence du passé dans les jardins qu'il dessine ? Pour faire comprendre sa démarche, je vais le montrer à l'œuvre dans deux créations différentes. Ceci permettra de prolonger le parallèle avec Page et de dégager quelques points de convergence et de divergence.

### Ditchley Park

Jellicoe est arrivé à Ditchley Park en 1936. Les termes qu'il utilise pour décrire la maison du XVIII<sup>e</sup> siècle sont très révélateurs de sa connaissance de l'histoire de l'architecture et des problèmes concrets du paysagiste, que ce soit le premier paysagiste qui ait travaillé sur place, à savoir Gibbs, l'un des derniers représentants du baroque en Angleterre, ou son successeur moderne, c'est-à-dire Jellicoe lui-même : « La maison date de 1722 ; elle a remplacé un manoir Tudor qui se trouvait à proximité. Elle semble bien située quand on la voit de loin en arrivant par le sud est. En fait, elle est construite sur une éminence et quand on la voit du côté opposé on s'aperçoit que le terrain, qui la sépare d'un lac en contrebas, est bombé. Pour pallier cet inconvénient, Gibbs avait pensé faire une longue terrasse dominant le lac. Mais entre le moment où la maison était finie et celui où le jardin commençait à prendre forme, la mode avait changé ; on en était plus à Alberti qui demandait une ferme emprise de la villa sur le sol mais à Burlington et au palladia-

nisme qui demandaient eux que la maison, œuvre de l'homme, ait une structure géométrique tandis que le jardin, œuvre de la nature, garde des formes libres. Plus tard le lac fut coupé en deux et sa vue depuis la maison fut interceptée par des cèdres du Liban<sup>15</sup>. »

La connaissance des styles est ici très sûre. Il est certain que Gibbs avait en vue une terrasse qui dominait le lac parce que la géométrisation des jardins comme on la pratiquait aussi bien à la Renaissance qu'à l'âge baroque s'accommodait bien de ce genre de mise en ordre de la nature. En revanche, il est très vrai que dès que le jardin paysager commença à se développer en Angleterre, on constata un contraste entre les formes géométriques des demeures palladiennes et les lignes fluides du paysage qui ondulaient alentour.

Fallait-il revenir à Gibbs ou revenir à la liberté de la nature ? C'est le propriétaire qui trancha. « Ronald Tree, écrit Jellicoe, me demanda d'interpréter sans les reproduire les plans de Gibbs ». Ce n'était pas pour gêner Jellicoe qui opte pour le sage parti de s'inspirer du style de la maison. Il reprit l'idée de la terrasse et se servit de statues mises en vente dans le

domaine voisin de Wrest park pour affirmer le caractère baroque de l'ensemble maison-jardin. À la différence de Page qui parle très rarement de statues, Jellicoe les utilise pour créer un effet d'histoire délibérément accentué.

### Sutton Place

Il a fait de même à Sutton Place, le second jardin où nous allons le voir à l'œuvre dans les années 1980.

Jellicoe raconte comment en allant voir pour la première fois le commanditaire Stanley Seeger, il a tout de suite compris qu'ils avaient des goûts communs placés sous le signe de l'art contemporain. Dans l'appartement de cet Américain fortuné, les statues de Moore voisinaient avec des peintures de Ben Nicolson, de Monet et de Graham Sutherland. Ce n'était pas dans cet appartement, toutefois, que Jellicoe devait travailler mais dans un manoir Renaissance qui datait du temps d'Henry VIII.

Comment faire entrer l'art moderne dans le jardin d'un manoir Tudor ? Jellicoe fait onduler ses allées en jouant sur la forme des cheminées Renaissance<sup>16</sup> ; mais il va beaucoup plus loin et travaille la relation au paysage dans un esprit plus phi-

<sup>15</sup> • *Ibid.* p. 48.

<sup>16</sup> • « The paths took their earth worm shapes form the curlings of the Tudor chimneys », *Ibid.* p. 172.



Geoffrey Jellicoe,  
les vases romains de Sutton Place.  
© Margaret Turner.

28 losophique. Il est en effet persuadé qu'« un jardin est à la fois le portrait d'une personne et celui de tout le monde car les mêmes principes s'appliquent à tous ; il faut organiser ensemble le conscient et le subconscient pour que s'expriment les instincts et les aspirations qui ne trouvent de satisfaction que par ce moyen<sup>17</sup> ».

Il va donc concilier la symétrie de la Renaissance et l'expression de la psyché moderne en donnant au lac la forme d'un poisson et en installant une sculpture de Moore, *L'ovale divisé*, entre une colline père, à l'ouest, et une colline mère, à l'est. « Tout le monde peut voir que le lac a la forme d'un poisson, mais peu de gens comprennent que les collines avoisinantes recomposent un groupe immémorial : l'homme, la femme, l'enfant, et que passer de l'eau aux collines et des collines à la sculpture, c'est montrer par analogie l'émergence de la civilisation<sup>18</sup>. » Ce sont toujours des considérations psychologiques qui guident Jellicoe dans un autre coin du jardin, celui des grands vases romains. Pour préparer le visiteur à la découverte du mur de Ben Nicolson et au « grand calme » qui en émane, il le fait passer dans un tunnel de verdure précédé de trois vases romains colossaux dont la fonction est de désorienter l'esprit par leur incongruité dans un environnement qui semble familier et donc maîtrisé.

On voit l'audace de la démarche. Le conflit délibérément créé dont parle Jellicoe est un héritage direct du surréalisme toujours enclin à troubler la quiétude des apparences par l'intrusion du rêve ; le mur de Ben Nicolson, en revanche, est une création olympienne qui réconcilie la nature et les certitudes mathématiques de la géométrie. Le jardin établit ainsi une relation à l'architecture Renaissance des bâtiments ; l'histoire des lieux se faufile dans l'impression d'ensemble par le moyen de l'art moderne.

Geoffrey Jellicoe,  
le mur de Ben Nicolson à Sutton Place.

© DR.



### Les Moody Historical gardens

Je voudrais terminer ce bref examen de la place de l'histoire dans la création de Jellicoe en évoquant le fantastique projet qu'il a conçu à la fin de sa vie pour les Moody Historical gardens. Le lieu choisi en accord avec une famille de mécènes américains, les Moody, se situait dans le golfe du Mexique sur une île appelée Galvestone island, près du centre spatial de Houston.

Jellicoe voulut en faire une sorte de musée universel des jardins, placé sous le signe de la promenade en bateau. Le visiteur devait ainsi voir, depuis son embarcation, des jardins où il pourrait débarquer selon sa fantaisie. Ce voyage lui permettait de découvrir l'histoire de l'art des jardins dans la culture occidentale, puis dans la culture orientale. Ces deux ensembles se subdivisaient. Dans le premier on trouvait : la forêt primitive, l'Éden, le jardin islamique, le jardin moghol, le jardin médiéval, le jardin Renaissance, les jardins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; dans le second : la Chine avec le temple du Dragon et le temple de Bouddha ; le Japon, avec ses différents styles de jardins.

On peut juger de l'ambition de ce projet qui ne fut pas réalisé complètement en raison de son ambition même. Pour

Jellicoe, il s'agissait de « rendre visible ma réalité de notre monde intérieur » et d'exprimer « l'unité ultime de l'existence ». On jugera peut-être ce propos métaphysique – il l'est en effet –, mais tous les grands artistes plient les apparences du monde physique aux exigences de leur forme d'expression. Ce qui importe ici c'est que Jellicoe exprime une vérité essentielle qui est sans doute une des découvertes du monde moderne : l'histoire des jardins fait de notre perception de la nature une source vivante de notre culture.

Reprenons, pour conclure, le parallèle Page/Jellicoe.

Tous deux parlent des jardins anciens ; tous deux en définissent les différents styles selon des critères qui, sans être identiques, prennent en compte les grandes périodes historiques généralement admises : Renaissance, âge baroque, jardins paysagers du XVIII<sup>e</sup> siècle, jardins victoriens, etc.

Mais dans leurs créations, de grandes différences se manifestent. Jellicoe cherche toujours à universaliser, Page à personnaliser.

Pour le premier, l'histoire apparaît comme une réalité fondamentale avec laquelle on peut jouer jusqu'au délire, les grands

vases romains de Sutton Place le prouvent, alors que, pour le second, un effet d'histoire ne se justifie que si le bâtiment proche du jardin le demande. Pour le premier, l'histoire forge le style, pour le second, elle forme le goût.

C'est sans doute pour cela que Jellicoe a tant besoin de sculptures dans ses jardins, alors que Page les considère comme un élément secondaire ou même perturbateur qui risque de nuire à la priorité qui doit toujours aller aux plantes. Et les plantes, Page les connaît. Je n'ai pas fait le compte exact de celles qu'il cite dans *The Education of a gardener* mais j'ai l'impression qu'il y en a au moins une par page dans l'édition que j'ai consultée, soit plus de trois cents. On serait bien en peine d'en trouver le centième chez Jellicoe. Il est donc clair que pour Page, le jardin est d'abord affaire de plantes et que l'histoire n'intervient que par le biais du bâtiment ; pour Jellicoe, en revanche, elle apparaît comme une composante essentielle de la représentation de la nature par l'homme.

On aurait tort de construire entre ces deux artistes une opposition facile qui ferait de l'un un dilettante et de l'autre un métaphysicien. Une chose les rapproche finalement : le paysage. Page dit et redit qu'il est d'abord jardinier, mais il précise aussi que dans son jardin idéal, celui qui serait l'expression de son être, il laisserait subsister au centre un vide d'où tout rayonne, un vide qui admettrait une vue même partielle de ce paysage anglais qu'il aime tant. Quant à Jellicoe, il se fait du paysage une idée si haute qu'il n'hésite pas à prédire que le paysagiste sera le plus grand artiste des sociétés futures.

En quoi ceci conditionne-t-il leur approche de la restauration des jardins ? Je crois que les exemples dont je me suis servi nous permettent d'en dégager les grandes lignes.

Pour Page, tout est affaire de *flair* dans l'appréciation qu'il a du rapport de la



Geoffrey Jellicoe,  
The Moody Historical Gardens.

© DR.

maison au paysage. Si la maison l'emporte, il s'adaptera à son style, comme à Longleat ; si c'est le paysage qui prédomine, il lui donne la priorité comme à Il Carpeneto où les lignes caractéristiques de la campagne turinoise affirment leur pérennité.

Pour Jellicoe, les choses sont plus tranchées ; le sens historique l'emporte sur le *flair*. Il n'hésite pas à se servir de statues pour mieux dater les jardins affirmant ainsi une cohérence d'époque que les Anglais appellent *spirit of the age*. Il va même plus loin, notamment dans ses projets pour les Moody gardens où il se sert de différents jardins pour créer des paysages culturels des différents moments de l'histoire des peuples, la statue de Bouddha dominant les figuiers banian dans le jardin d'Asie, et les dieux païens retrouvant leurs temples dans le jardin de la Renaissance italienne.

Page et Jellicoe n'emploient pas les mêmes moyens, ils n'ont pas la même philosophie mais, chacun à leur manière, ils restent fidèles à la même ligne de conduite : il faut tenir compte de l'architecture des bâtiments dont on dessine les jardins, mais sans esprit de système ; si le paysage suggère d'autres solutions, c'est à lui qu'il faut s'en remettre, car lui seul peut faire prendre la greffe du nouveau sur l'ancien.

<sup>17</sup> • *Ibid.* p. 161.

<sup>18</sup> • *Ibid.* p. 162.

## Les jardins de Barbirey, une approche contemporaine

Laurence Vanpouille

ah-ah@club-internet.fr

La réalisation des jardins de Barbirey, c'est-à-dire la reprise d'un jardin du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle en ruine, et l'invention des jardins tels que nous les connaissons maintenant, revendiquant leur contemporanéité, a pris une quinzaine d'années. Les méthodes de travail – de l'analyse préalable, à la forme de la commande des projets d'artistes ou aux méthodes de suivi des transformations du jardin – ont une grande importance dans la réussite de ce projet. De même, les façons de travailler en commun – le jardinier, le commanditaire, la paysagiste, les artistes, l'association Grand Public – et avec le temps, illustrent des méthodes de travail inusitées dans les marchés publics.

Avec cet exemple, mon propos est d'interroger la façon dont les projets de jardin, lorsqu'il s'agit de jardins anciens, se mettent en place, les notions d'étude préalable, de programme, la façon dont ils sont conçus, le temps imparti à ce travail comme à celui de la transformation du jardin.

L'expérience a été riche d'enseignements, portant sur les sens du jardin autant que sur ses modes de fabrication, j'en synthétise les notions essentielles en fin de texte.

### En amont, décider ou non des méthodes de production de l'œuvre. L'expérience de Barbirey-sur-Ouche.

À Barbirey, mon intervention est transversale, je suis donc présente dans toutes les étapes du processus de fabrication, ce qui rend possible aujourd'hui une présentation synthétique du diagnostic, du préprogramme, du cahier des charges destiné aux artistes, de la méthode de suivi artistique, des modifications du jardin. Ces quelque douze années de recul permettent aussi de

questionner le rôle de chacun et sa place dans le processus de création.

Le rôle du paysagiste ici n'a pas été celui, traditionnel d'un concepteur intervenant après avoir dessiné le projet. Pour l'essentiel, aucun plan n'a été produit, tout s'est décidé sur le terrain avec, pour le potager, seulement un relevé de points de niveau.

Le « château » de Barbirey-sur-Ouche a été acheté en 1988 par Roland Garaudet, qui, aidé par un jardinier, Jacques Léchenault, et des associations, l'ACER de Barbirey et Grand Public, a entrepris la revalorisation du parc et l'a ouvert au public. La propriété a été revendue en 2002.

### Un diagnostic pour dire les qualités des lieux

L'ensemble du domaine était en mauvais état. La végétation qui avait poussé anarchiquement, notamment le long du ruisseau, ne permettait pas de voir et de comprendre la composition d'origine.

J'ai mené, pour le CAUE de Côte-d'Or<sup>1</sup>, un diagnostic analysant les qualités du domaine, de son espace, recherché des éléments historiques et fait des hypothèses sur sa composition d'origine<sup>2</sup>.

Cela a permis de montrer ou d'affirmer :

- la très bonne valorisation du site par la composition d'origine. Pourtant, elle ne pouvait être qualifiée d'exceptionnelle, beaucoup de jardins XIX<sup>e</sup> étant conçus selon le même modèle ;
- l'organisation de l'espace en parcours couplés avec des points de vue ;
- les transformations intervenues au fil du temps<sup>3</sup> ;
- l'importance de la falaise, de son pied sombre et humide, de ses buttes coiffées de pins encadrant son accès, l'ensemble tenant lieu, pour moi, d'endroit le plus reculé, secret, de grotte du jardin ;
- la participation du village, de son église à la composition des paysages du parc.

<sup>1</sup> • Nous faisons un travail de sensibilisation aux jardins anciens (inventaires des parcs et jardins de Bourgogne, visites organisées, expositions) ; en lien avec l'Association des parcs et jardins de Bourgogne, nous avons conseillé quelques propriétaires privés.





Vue d'ensemble des jardins de Barbirey.

© Association Grand public.

31

Ce travail est une sorte d'apprentissage des lieux : les nommer – la carrière grotte, l'église fabrique du jardin – les fait exister, leur donne une valeur à partir de laquelle le projet peut être discuté. Cette étape relève aussi de la sensibilisation et permet un langage commun.

### Un préprogramme pour alerter sur la nécessité d'une cohérence

Roland Garaudet s'était entouré de compétences liées aux végétaux, aux animaux (anatomistes), à l'art<sup>4</sup>, et prévoyait des collections d'érables, de bulbes et de plantes alpines, des cultures de plantes chinoises et médicinales, et plus généralement la remise en valeur de la cour d'accueil, du parc et du potager.

Les méthodes de travail proposées pour poursuivre la remise en état du jardin étaient envisagées en fonction des motivations du propriétaire :

- la nécessité d'une vue d'ensemble était affirmée ;
- les études et projets nécessaires étaient énumérés : complément de recherche historique, diagnostic des arbres, projet par un paysagiste au niveau, d'abord, d'une esquisse d'ensemble ;

– la protection au titre des sites était en discussion avec la direction régionale de l'environnement, la protection au titre des monuments ne semblait pas évidente<sup>5</sup> ;

– les partenaires, professionnels à associer étaient énumérés.

C'était finalement une proposition méthodologique classique permettant une cohérence de projet dans un jardin existant et soulignant le besoin d'études complémentaires et de professionnels. À ce niveau, le projet avec des artistes n'a pas émergé. Dans le cadre de ce travail préalable, Roland Garaudet a considéré que le monde du jardin – j'en étais la représentante paysagiste – et le monde de l'art, avaient peu de points communs.

### Formes habituelles de commande peu adaptées

La réflexion en amont a souligné l'intérêt de la composition d'origine du jardin ainsi que la nécessité de trouver une cohérence en évitant les accumulations de thèmes ou de collections. Par contre, « les études nécessaires » pour avancer ce projet, conclusion du dossier diagnostic, n'ont pas été mises en œuvre.

<sup>2</sup> • Un résumé rapide de l'histoire du jardin : nous avons progressivement reconstitué l'histoire avec des documents découverts dans des archives privées : au XVIII<sup>e</sup> « reconstruction du château en ruine » les dépendances, la cour d'arrivée, le jardin potager datent de cette époque 1860, remaniement du château, ajout de deux ailes.

Une plaquette (1891), probablement destinée à communiquer la vente du domaine, retrouvée dans le fonds d'un imprimeur beauinois décrit la propriété et figure un plan schématique ; ces documents permettent de comprendre l'évolution du domaine.

Après 1891 (1894 : date de la vente), insertion dans le domaine : de la prairie en face du château, du boisement, de la zone des carrières, du verger, il y a ajout d'un talus autour de la terrasse du château (photo dans le dépliant de 1891 d'une terrasse sans talus), ouverture (plus tardive) du jardin potager dans l'axe de la pièce d'eau...

On voit donc que le jardin dont nous avons trouvé les traces était un jardin de toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début XX<sup>e</sup> siècle.

J'ai également donné l'éclairage de la culture de cette époque XIX<sup>e</sup> pour comparer Barbirey aux jardins créés à la même période.

<sup>3</sup> • La recherche d'archive ayant été peu fructueuse, je me suis plutôt appuyée sur la comparaison de deux photographies aériennes de 1945 et de 1978. Par exemple la lisière de la forêt était descendue d'environ 20 m.

<sup>4</sup> • Pendant les deux ou trois premiers étés, des artistes de l'Hôpital éphémère (Paris) venaient en résidence, à Barbirey.

<sup>5</sup> • Une demande a été faite, peu après l'achat du domaine, au service des Monuments historiques, de la DRAC Bourgogne, elle a été rejetée en première analyse.

32 Notamment, Roland Garaudet ne s'est pas décidé à s'engager dans un projet avec un paysagiste concepteur. Rétrospectivement, à la lecture des différentes phases de fabrication du jardin, je peux dire qu'il désirait jouer le rôle de celui qui décide du devenir des lieux, comme de celui qui le construit tous les jours avec le jardinier. De ce fait, la place d'un paysagiste, au travers du dessin d'un plan et donc de formes nécessairement décidées au préalable, aurait été trop prégnante. Par ailleurs, pour un propriétaire privé non spécialiste, passer commande paraît lourd, techniquement, financièrement, juridiquement. Les méthodes de travail habituelles pour faire un projet de jardin n'ont donc pas trouvé leur place dans le contexte de Barbirey.

## Inventer d'autres méthodes pour Barbirey

### Un rôle de commissaire d'exposition ?

L'émergence des formes du jardin, sa fabrication sont finalement issues d'une convergence d'intérêt autour de la réalisation de projets d'artistes. Je faisais partie d'une association, Grand Public<sup>6</sup>, qui a pour but de montrer de l'art contemporain en dehors des lieux dévolus à l'art et en relation avec les compétences de chacun de ses membres. Dans le contexte de Barbirey, avec cette disponibilité du propriétaire et probablement grâce à un projet non arrêté, nous avons conçu « des artistes dans le jardin ». La définition de la commande aux artistes, le suivi de leur intervention ont été l'occasion, la nécessité, le prétexte, pour suivre et accompagner les transformations du jardin.

Au départ, j'ai reposé la question de la responsabilité et du rôle de chacun. « Le contrat moral passé entre l'association Grand Public et le propriétaire concerne l'intervention des artistes. Le fait que ce soit un paysagiste qui suive « des artistes dans le jardin », ne fait pas de la commande, une commande de projet de paysage. Il permet de préciser les objectifs par rapport au jardin. Ce rôle de commissaire d'exposition implique la prise en compte d'une certaine cohérence dans « l'accrochage » et dans l'élaboration de l'objectif artistique. La définition de ce rôle un peu particulier reste à faire<sup>7</sup>. Cette réflexion m'a décidée à suivre aussi les travaux du jardin mais la commande n'existant pas, je n'ai pu intervenir qu'à des moments cruciaux : décisions sur les intentions de projet et travaux sur le terrain. J'ai relaté cette expérience, à mi parcours, dans l'article « La paysagiste, le jardinier, les artistes, le propriétaire, et son jardin »<sup>8</sup>. En amont, les règles du jeu des interventions d'artistes étaient très précisément définies et validées par l'ensemble des parties.

### Un cahier des charges pour les artistes

Il a été nourri par un travail de recherche<sup>9</sup> qui a porté autant sur les « jardins de sculptures » actuels que sur l'histoire des jardins. De tout temps, sauf peut-être au XX<sup>e</sup> siècle, on y trouve « des superpositions de compétence dans un même lieu (si ce n'est de collaboration) entre jardinier, sculpteur, architecte, poète, musicien, qui tous concourent à la réalisation d'une œuvre »<sup>10</sup>. Les formes de la commande, le rôle des commanditaires et des concepteurs comme les questions de communication, représentation, étudiés parallèlement, ont orienté la méthode de travail proposée aux artistes et les productions (exposition, catalogue) les accompagnant.

Au-delà de la réalité du jardin, son histoire n'étant ni complètement connue ni remarquable, j'ai proposé aux artistes un référent commun artistique. Un texte libre composait une promenade dans l'histoire, large, des jardins du XIX<sup>e</sup>, de leurs sens, de leurs références, de leurs valeurs symboliques. C'était une lecture poétique du jardin de Barbirey avec cet éclairage qui ne prétendait pas être le seul possible.

### Le cadre de la commande

Je peux la résumer en quelques points :

- Un objectif clairement posé : « Associer deux univers parallèles et complémentaires, le jardin comme œuvre d'art et l'intervention d'artistes trouvant sa place dans ce jardin<sup>11</sup>. » Cela intègre l'idée que le jardin possède une cohérence intrinsèque opposée à un espace de collection/jardin de sculpture.
  - La désignation d'un responsable artistique, l'association Grand Public et Laurence Vanpouille, architecte-paysagiste.
  - L'intégration du temps et de l'affirmation que les artistes entrent dans un processus de création : ils devaient intervenir l'un après l'autre (cinq artistes, sur cinq ans). Chaque artiste devait tenir compte du jardin tel qu'il le trouvait au moment où il commençait à travailler y compris en considérant les œuvres des artistes précédents comme faisant partie intégrante du jardin.
  - Le jardin est ouvert au public, les artistes choisis sont capables d'intégrer cette question. Pour moi c'est un exercice spécifique qui nécessite notamment de savoir travailler avec les contraintes du lieu et avec d'autres intervenants<sup>12</sup>.
- L'association Grand Public a choisi et proposé des artistes à Roland Garaudet en fonction des critères énumérés plus haut et évidemment de l'intérêt que nous portions à leurs travaux : Bernard Lassus, Jean-Noël Buatois, Érik Samakh, Jacques Vieille, Jochen Gerz. Tous ont accepté le cahier des charges.



Jardins de Barbirey,  
*Bancs publics de Jacques Vieille.*  
© Association Grand public.

6 • « Grand Public », créé depuis 1985, association présentant de l'art contemporain dans des lieux non dévolus à l'art.

7 • VANPOUILLE, Laurence, *Des artistes dans le jardin*, DEA « Jardins paysages territoires », école d'architecture de Paris-La Villette, École des hautes études en sciences sociales, 1993, p. 8.

8 • VANPOUILLE, Laurence, « La paysagiste, le jardinier, les artistes, le propriétaire, et son jardin », *Anthos*, « Art et paysage en dialogue » n° 2, 1999, pp. 46-52. Voir <http://www.barbirey.com/> pour lire le récit en ligne (rubrique Histoire).

9 • *Idem* note 7.

10 • Extrait du cahier des charges des artistes dans le jardin, jardin de Barbirey, rédigé par L. Vanpouille pour Grand Public et destiné aux artistes invités.

11 • *Idem* note 7.

12 • VANPOUILLE, Laurence, « La place des artistes dans la transformation des paysages : réflexions sur quelques expériences », in *Publics et Musées*, juillet/décembre 1996, n° 10, pp. 79-80.

13 • Premier artiste et paysagiste qui est intervenu dans le processus « Des artistes dans le jardin » en 1995.

14 • Voir le site Internet <http://www.barbirey.com>

## Au fil des réalisations, une interaction entre jardin et projets des artistes

### « Le Jeu du jardin »

Lorsque le premier artiste intervient, les travaux dans le jardin reformaient l'espace d'origine en supprimant la friche, les arbres spontanés dans les vues, et en créant des limites. Avec le *Jeu du jardin*, Bernard Lassus<sup>13</sup> a impliqué les publics, les incitant à découvrir ce lieu. « Faites votre propre jardin, dit-il au visiteur, je vous donne des clefs – mes images dessinées sur les vitres du château et s'inscrivant dans le paysage – pour regarder autrement ». Cet endroit est presque une friche, il a le charme de la ruine, regardez, essayez de trouver ce qu'il a pu être et inventez, chacun possède un souvenir de jardin. Reconnaissez-vous des traces de jardin ancien, et cette grosse tête incongrue aux yeux qui tournent, dessinée sur la vitre, au pied du séquoia, vous fait-elle regarder vers d'autres temps, créer des formes nouvelles ? »

Ce premier travail artistique a aussi invité les autres artistes en leur ouvrant tous les possibles.

### Des travaux qui transforment, aussi, la matérialité du lieu

Après Bernard Lassus les trois artistes suivants interviennent en transformant les formes du jardin. Jean-Noël Buatois réalise *La Chevelure de Bérénice*, Érik Samakh *Pièce d'eau* et Jacques Vieille *Bancs Publics*<sup>14</sup>.

Le jardin se construit par aller-retour entre les projets des artistes et les transformations du site. Souvent les décisions sont très imbriquées. Par exemple, Jacques Vieille a travaillé autour des parcours et des points de vue. Nous avons alors été amenés à réhabiliter le belvédère, à planter sur son arrière pour refermer l'espace, à décider ensemble de la vue que nous choisirions et des

élagages nécessaires pour l'obtenir. Le chemin de lisière a été affirmé comme un parcours important et prolongé, des murs de clôture ont été remontés... Avec *Pièce d'Eau*, Erick Samack a comblé notre désir d'avoir une plus forte présence de l'eau dans le fond du val-lon de la Gironde ; nous avons ensuite dessiné, ensemble, la forme de l'étang.

### Le potager, le verger, évocation et création

Parallèlement, nous, le propriétaire, le jardinier, et moi-même, décidions d'autres transformations. Le potager en terrasse remodelé et recomposé, oblige à de nouveaux parcours sur les lisières du parc. Je pose le principe de la forme du verger en terrasse en même temps que celui de la croisée des chemins. Avec l'engin de terrassement nous les dessinons directement sur le terrain. Il n'y a pas de plan préalable, les murs s'appuient sur des roches en place. Le jardinier avec ses aides les construit progressivement en s'adaptant au terrain, aux pierres disponibles.

### « Le Vote de Barbirey », le village ouvre le jardin sur le monde

Le dernier artiste, Jochen Gerz, avec « le Vote de Barbirey », inscrit la participation des habitants du village de Barbirey dans la fabrication du jardin et l'installe dans la durée. Un jury de sept habitants du village, tirés au sort, choisit à l'unanimité « le nom d'une personne vivante qui les a marqués pour ce qu'elle a fait, aurait voulu faire ou ce qui lui est arrivé. Les jardins portent son nom pendant une année<sup>15</sup> ».

Le jardin, le Vote, des œuvres parallèles qui s'élaborent selon un processus qui utilise le temps. Le jury, le village qu'il représente, participe à la fabrication du jardin. Le village ouvre le jardin sur le monde. Les jardins de tout temps ont été liés à la culture et aux événements



Plaque Jardins Jacqueline Rollin.

Inauguration 17.03.2003.

© Jochen Gerz et J. Blanchard (photographe).

35

de leur époque, à l'histoire des formes et des idées. « Le Vote de Barbirey » met les habitants du village en situation de regarder le monde comme le local. Ils ont la possibilité d'ouvrir ce « jardin de terroir » sur le monde et d'y ajouter du sens. Leur choix s'inscrit sur une plaque à chacune des entrées du domaine. Ils participent à la fabrication de ces jardins et en prolongent l'histoire.

### Le projet, symbiose entre une situation et un/des concepteurs

Accompagner la fabrication de Barbirey pendant douze ans, mener des inventaires parcs et jardins et intervenir sur d'autres sites m'ont permis de définir une philosophie de travail pour les jardins anciens qui, en partie, oriente aussi les projets de création. Les quelques notions résumées ici recouvrent aussi bien des méthodes de production de l'œuvre – les cadres de la

commande par exemple – que les sens portés par le jardin, ou les façons dont les spectateurs se l'approprient ou doivent être accompagnés.

### Entrer dans un processus

Cette notion, particulièrement prégnante dans les jardins anciens, souligne l'importance du temps ; il y a un avant – les différentes époques où le jardin a été conçu ou transformé, ou été abandonné – il y aura un après, avec d'autres concepteurs, propriétaires, préoccupations. Mon action dans ce passage, c'est de comprendre, voire de revaloriser l'histoire, les qualités du lieu mais aussi de ne pas faire l'économie de notre époque, c'est aujourd'hui que j'interviens et mon intervention porte la marque de son temps<sup>15</sup>.

Entrer dans un processus recouvre aussi les temps de la pousse des végétaux, de leur renouvellement, des saisons, ainsi que cette instabilité à ne pas savoir quelle sera la forme définitive de ce jardin ; pouvons-nous d'ailleurs imaginer un temps arrêté pour un jardin ?

<sup>15</sup> • *Idem* note 14.

<sup>16</sup> • Nous parlons ici des jardins anciens ; dans le cadre d'une restauration pour les monuments historiques, la Charte de Venise (article 9 à 13, 1965) parle de cette nécessité d'inscrire le temps dans la matérialité des lieux : « Toute intervention visant à compléter des parties disparues ou gravement altérées doit être reconnue indispensable et relève de la composition architecturale ; elle doit porter la marque de notre temps pour être clairement identifiable. »

**Jardins de Barbirey,  
Bancs publics de Jacques Vieille.**  
© Association Grand public.

36



### **Inventer à plusieurs, et avec le temps : « le suivi accompagnement »**

Rares sont les commanditaires qui entrent dans ce jeu qui consiste à concevoir un jardin au fur et à mesure, qui acceptent de ne pas connaître, au départ, la forme définitive des lieux. À Barbirey, notre élaboration commune, artistes, paysagiste, propriétaire, jardinier, botaniste... n'aurait jamais pu avoir lieu de façon aussi imbriquée si nous avions dû produire, en amont, une forme.

Je contourne ces difficultés par une méthode de travail très cadrée que j'ai élaborée et appelée le « suivi accompagnement »<sup>17</sup>. Au démarrage d'un projet, il est nécessaire de se forger une culture commune à tous les intervenants, portant sur le lieu qui nous occupe ; il est possible ensuite de définir, ensemble, des intentions de transformation et de les situer dans l'espace. Après cela, l'ensemble des projets (de réhabilitation du jardin comme des interventions éphémères ou même d'équipement d'accueil du public) rentre dans le même cadre de décision.

### **Accompagner une complexité et définir le rôle du chef d'orchestre**

Le jardin – des idées, un lieu, des lieux, des mémoires, des histoires, des façons d'être dedans – peut et doit contenir un monde. Jardinier, plasticien, musicien, architecte, botaniste, paysagiste,

ainsi que le commanditaire qui souvent dans les propriétés publiques ne prend pas sa place, d'autres encore..., les habitants du village de Barbirey grâce au travail de Jochen Gerz, peuvent tous, apporter cette richesse essentielle au jardin. Reste la façon d'accompagner, d'organiser ce foisonnement, le (les) responsable doit être désigné, il y a nécessité d'un chef d'orchestre. Sa méthode de travail doit être formalisée et reconnue.

### **Facilité l'interaction, y compris entre programme et projet**

Le jardin est un ensemble où chacun des éléments répond, est en résonance avec un tout. Une vision globale et préalable aux transformations sur le terrain est nécessaire, le schéma d'intention formalise cela. Les questions qualitatives, des sens des lieux, de cohérence des espaces, de fonctionnements y sont synthétisées, comme les intentions formelles qui y sont esquissées. Le projet, dans le sens conceptuel, est déjà là. Cette étape du travail de conception pose la question, au regard des formes actuelles de la commande en France, de la place du programme par rapport au projet. Un chevauchement de ces deux missions sur un temps donné pourrait dans certains cas permettre plus de souplesse et d'invention. Transformer le jardin suivant la méthode du « suivi accompagnement » questionne aussi les limites du programme et du projet.

### **Le jardin : « points de vue » et réalité physique**

#### **Revendiquer la cohérence et affirmer le jardin comme lieu d'interprétation de la nature par l'art**

Cette position permet de poser des cadres notamment avec les différents partenaires d'un projet. Le jardin existant n'est pas un simple espace disponible, ou une succession de microlieux sans lien mais un ensemble qu'il importe de comprendre, de construire et de dire. Nous devons donc de nouveau revenir à l'élaboration d'une culture commune basée au départ sur l'existant d'un lieu, mais aussi sur son histoire et sur la compréhension de la culture de l'époque où il a été conçu. Créer des jardins aujourd'hui oblige à se positionner sur l'idée de nature à notre époque.

#### **Développer le regard porté sur un lieu**

Fabriquer le jardin c'est autant intervenir sur la matérialité du terrain – creuser un plan d'eau – que sur la représentation que les visiteurs, spectateurs, en ont, c'est ce qu'Alain Roger appelle « l'artialisation in visu »<sup>18</sup>. Avec le « *Jeu du jardin* » Bernard Lassus a ouvert le champ de nouveaux regards à Barbirey.

Au travers du plan du jardin, les lieux sont désignés et nommés ; souvent par un motif paysager – « La croisée des chemins, Le chemin de lisière » – qui évoque

à tout un chacun, une image et des formes. Volontairement, nous n'y avons pas situé les œuvres des artistes qui de cette façon, sont découvertes au fil de la promenade. Par le choix de cette figuration, nous affirmons qu'elles font partie d'un ensemble et prenons position sur ce qu'est ce jardin.

« Les Cahiers de Barbirey »<sup>19</sup> retracent, théorisent les interventions des artistes, ou en proposent des lectures particulières. C'est une autre façon de dire les jardins, d'influer, en images ou en mots, sur la façon dont les spectateurs le perçoivent, c'est la « quatrième nature » de John Dixon Hunt, celle que nous racontent les livres et qui transforme en même temps notre regard sur les lieux. Être dans les sons d'un concert de musique contemporaine conçu pour les Jardins de Barbirey, relève autant de l'expérience intime que de l'expérience collective : le jardin est alors lieu social, le spectacle permet d'exacerber cela. Ces événements transforment le jardin, in situ et aussi restent dans la mémoire du visiteur, lui offrant une autre perception des lieux.

Ce travail sur les représentations est souvent négligé ou bien son impact, par exemple dans le cas d'actions éphémères, n'est pas réellement mesuré.

### Qualifier le jardin, le nommer, ne pas faire l'économie d'aujourd'hui

À Barbirey, nous avons fait ce que je nomme « des jardins de paysages ». C'est une façon de magnifier cette campagne qui, selon de nouvelles pratiques, devient le jardin des habitants des villes. Ce n'est plus seulement le square du quartier, c'est la vallée d'à côté, cette campagne française choisie pour ses paysages par nos voisins européens. Les jardins de Barbirey en sont comme « un extrait », un concentré de parfum ! De terroir, de paysage, d'évocation de jardin XIX<sup>e</sup>, sans en oublier la moder-

nité ; la terre est finie, pour certains, elle est un jardin, ici nous en donnons un extrait.

Si la nécessité de réaliser une étude historique pour les jardins anciens est reconnue, mettre en perspective les sens, les raisons d'être du jardin, dans l'histoire des sociétés reste un exercice de style peu accepté comme argument de conception. Pourtant cet éclairage aide à positionner le projet à réaliser, dans son époque, c'est-à-dire aujourd'hui et à décider de l'attitude à adopter envers l'histoire.

Prendre position, savoir pourquoi nous faisons des jardins et pas des espaces verts ou des pastiches, ou des redites, c'est cela concevoir, aujourd'hui comme de tout temps, pour continuer les jardins anciens, comme pour inventer des jardins contemporains.

<sup>17</sup> • Par exemple, au parc de Lacroix Laval, mission suivie accompagnement depuis 2002 (maître d'ouvrage : conseil général du Rhône, service environnement, maître d'œuvre « AH-AH » paysagistes avec un arboriste, Gérald Frery).

<sup>18</sup> • ROGER, Alain, *Nu et paysages, Essai sur la fonction de l'art*, éd. Aubier, 1978, p. 10.

<sup>19</sup> • *Ibid.*



## Présentation de l'atelier 1

**Isabelle Auricoste**

mandrag@club-internet.fr

**On m'a demandé d'animer l'atelier 1 intitulé « Une bonne commande ? La relation commande, programme, projet ».**

**Je dois dire que je le fais avec plaisir parce que c'est un aspect de la question de la conservation des jardins anciens qui me paraît non seulement important mais essentiel. Je suis absolument persuadée que la conservation d'un jardin n'est pas un acte technique ; c'est un acte qui implique une vision de l'avenir et donc un projet et, forcément, une commande, un programme et quelqu'un, à l'initiative de cette commande, un propriétaire. La qualité de ce propriétaire, ses champs d'actions spécifiques et différenciés, selon qu'il a un statut privé ou un statut public, sont des questions centrales qu'il va certainement falloir aborder dans l'atelier.**

### **Le jardin, un monument très spécifique**

J'emploie le terme de « conservation » ici et non pas celui de « restauration » car l'acte ponctuel de la restauration ne recouvre pas toute la problématique des jardins anciens ; elle n'entre dans la question de la conservation que comme un mode opératoire spécifique, destiné à conforter des éléments existants et documentés. Ce qui n'est pas le cas pour tous les jardins anciens. En effet, l'état dans lequel ils sont parvenus jusqu'à nous recouvre un large éventail de possibilités allant de traces parcellaires et/ou topographiques à des lieux en parfait état d'entretien mais aux formes abâtardies par l'usage, en passant par le polymorphisme de la composition résultant d'ajouts d'époques différentes. D'autre part, on l'a bien vu ce matin, les interventions ont mis en évidence des aspects spécifiques aux jardins, qui font que ce ne sont certainement pas des monuments comme tous les autres. Si l'on sait bien que chaque type de monument et chaque monument ont leurs spécificités qui appellent des réponses techniques adaptées, il reste utile de souligner que les jardins, comme catégorie, entrent difficilement dans une définition monumentale qui fixerait leur apparence et leur relation à l'environnement une fois pour toutes. C'est un autre aspect des problèmes que pose leur conservation qui doivent être traduits dans les termes d'un programme reflétant une prise de position et des intentions répondant à ces caractères singuliers.

### **Quatre particularités de la conservation des jardins**

Pour introduire la question de la commande, je voudrais très rapidement insister sur quelques aspects de la question

de la conservation des jardins anciens qu'il me paraît nécessaire de mettre en évidence pour nourrir la réflexion. On peut les résumer, me semble-t-il en quatre points.

Le premier point offre une large perspective à la réflexion ; s'il est maintenant évident pour tout le monde qu'un jardin est une composition éphémère par nature parce qu'elle est constituée essentiellement de végétaux, d'êtres vivants, donc évolutifs et mortels, il est peut-être moins clair qu'il est aussi éphémère par destination. La création d'un jardin est fondamentalement un acte conçu pour satisfaire un désir particulier à un moment déterminé. La composition, les formes, les végétaux traduisent matériellement une expérimentation dans l'espace des conceptions d'une époque, et chaque génération, légitimement, produit sa propre expérimentation. Nous le savons bien – notre expérience courante nous le dit – que l'on transforme le jardin de ses parents. Un jardin est un lieu qui, d'une certaine façon, par destination, est fait pour être modifié ; où chaque propriétaire imprime sa propre conception qui reflète la modernité de l'époque à laquelle il intervient.

Mais le deuxième point à considérer semble être en complète contradiction. Cette contradiction reflète peut-être une attitude de notre modernité actuelle investie dans une sensibilité conservatoire aiguë, refusant l'oubli ou la disparition. En effet, les interventions successives ont souvent créé des strates d'époques différentes visibles ou cachées ; laissant des traces matérielles qui font que le jardin est aussi une archive ou un empilement d'archives. À notre époque, on est très sensible à cet aspect-là, c'est-à-dire à la conservation de cette ressource documentaire. C'est un réel problème. On ne peut pas faire abstraction de cet aspect « archives » du jardin. Le jardin est une archive non seulement dans les traces



**Jardins de Barbirey,  
Pièce d'eau d'Éric Samakh.**  
© Association Grand public.



matérielles, les structures, les niveaux mais aussi dans les végétaux. Chaque végétal est en lui-même porteur d'une histoire qui est visible et qu'on peut décrypter. Il nous dit donc comment il a été avant d'être ce qu'il est maintenant. Le troisième point, même s'il semble évident est souvent, lorsque l'on intervient dans un jardin ancien, oublié, minimisé ou considéré comme secondaire à côté de l'importance « historique » du lieu. Pourtant, dans aucun jardin digne de ce nom, on ne peut faire l'économie des plaisirs des sens. Un jardin, création ancienne ou contemporaine, est essentiellement un lieu de perceptions sensorielles stimulées aussi bien par les dispositifs spatiaux, les mises en scènes, que par la lumière, l'ombre, les couleurs, les sons de l'eau, des pas, des feuilles, les contacts tactiles avec les matériaux et les plantes, la fraîcheur et les odeurs. Cet aspect-là doit rester vivant, doit rester actuel, doit être conservé, perpétué ou recréé.

Le dernier et quatrième point d'une certaine façon englobe les autres ; il permet de faire émerger le fil conducteur de la commande et de définir son objectif. Il repose sur le constat que tout jardin est constitué d'un ensemble d'éléments hétérogènes par nature qui, associés entre eux de façon singulière, font système pour lui conférer une identité unique.

Cette identité est non seulement fragile, ce qui appelle une gestion patrimoniale attentive et informée, mais aussi évolutive car le système sur lequel elle repose doit être constamment réinventé pour faire face aux transformations de tous ordres que subit le jardin.

### **Le rôle clef du propriétaire**

Sous tous ces aspects, le rôle du propriétaire semble être essentiel dans la question de la conservation d'un jardin. Le jardin ne peut pas être une entité historique cristallisée, il est un lieu réactualisé en permanence et un lieu réactualisé par les actions qui le conservent vivant.

Nous verrons, lors des exposés de cas qui vont avoir lieu, que l'ordre des termes n'est pas indifférent. Pour assurer la bonne conservation d'un jardin, le projet d'un maître d'ouvrage doit précéder la définition d'un programme et inspirer la commande qui sera faite au concepteur. Dans cet ordre-là, le rôle du propriétaire est vital et la différence, inévitable et normale, de l'action d'un propriétaire privé et de l'action d'un propriétaire public pose de gros problèmes. Un propriétaire privé, s'il en a les moyens financiers – mais, en géné-

ral, il se débrouille pour en avoir – est en mesure d'assumer la totalité du processus et la responsabilité des choix qu'il implique tandis qu'un propriétaire public, personne morale qui est l'expression de positions publiques plus générales ou peu définies ne possède pas, bien souvent, la liberté d'action qui lui permettrait de réintroduire un jardin ancien dans le concert des créations contemporaines.

39

### **Cas et orientations de l'atelier 1**

Nous allons examiner trois cas très différents dans cet atelier : un exemple italien, un domaine ancien privé, situé à Pistoia en Italie accueillant une collection d'art contemporain et des résidences d'artistes, qui interviennent dans le parc ; un autre jardin privé, créé dans un lieu ancien, le donjon de Vez, dans l'Oise, qui réinterprète le lieu en évoquant son passé médiéval ; et les jardins de Vallery, dans l'Yonne, propriété publique, site historique prestigieux et documenté dont il ne reste presque rien, pour lequel se pose de façon aiguë la question du « projet » du propriétaire. Nous discuterons des différents aspects, des différentes difficultés et possibilités de ces deux types de propriétés pour qu'un propriétaire reste finalement l'initiateur d'une commande, l'initiateur d'un projet de conservation. Cette question essentielle me semble être l'orientation majeure de l'atelier. Bien entendu, à l'occasion de ces exemples, d'autres questions seront certainement posées. Qu'est-ce que la création dans les jardins anciens ? Est-ce que c'est introduire des créations contemporaines dans un lieu ancien ou est-ce que conserver de façon inventive c'est recréer ? Ou bien est-ce tout cela à la fois et selon un dosage adapté à chaque cas ?

## Le Donjon de Vez

### D'après l'intervention de Pascal Cribier et Francis Briest

**Le donjon de Vez, situé dans l'Oise s'étend sur une superficie de 35 ares. Il a été classé en 1904. Propriété de Francis Briest, commissaire-priseur à Paris, le domaine a été acquis comme résidence familiale et lieu d'expositions permanentes et temporaires d'œuvres d'art contemporain.**

Autour du donjon et de la chapelle des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, revisités au XIX<sup>e</sup> siècle, les actuels propriétaires ont souhaité donner un nouveau souffle au site en mêlant patrimoine et modernité. À cette fin, ils ont confié la création du jardin au paysagiste Pascal Cribier.

### Une perspective revisitée

Soulignant le caractère médiéval du château, le petit jardin créé par ce dernier reprend dans son agencement les principaux éléments des jardins médiévaux : jardin clos, semis d'iris, banquette enherbée et plantes aromatiques.

Cependant, le paysagiste propose ici une interprétation résolument contemporaine des images de jardins qui nous sont parvenues du Moyen Âge, travaillant notamment sur la notion de perspective. Le jardin de 80 mètres par 80, entouré de hauts murs (s'élevant de 2 à 10 mètres) est un espace relativement réduit où la présence architecturale du donjon est très forte. Comme le rappelle Catherine Mosbach dans la revue *Pages paysages*, n° 5 : « Dans l'iconographie médiévale, la perspective n'existe pas. De faux trompe-l'œil masquent les rapports d'échelle avec des accélérations et des ralentis de perspectives qui s'opposent et troublent la perception. Pascal Cribier a ainsi volontairement traité l'espace à la manière des aplats des peintures du Moyen Âge. En développant l'espace de manière plus large en fond qu'en entrée et en disposant en alignement à des distances grandissantes des potées d'iris de Sibérie et de lin (aujourd'hui remplacé par des gauras), il a

obtenu cette impression de perspective écrasée. Cela a été accentué par l'implantation de carrés fleuris deux fois et demie plus espacés dans la largeur, par terre compris. Les haies latérales, sont deux fois moins hautes à l'arrivée qu'au départ, ce qui augmente l'effet de raccourci, de concentration, de retour vers soi dans un espace ouvert sur lui-même... ».

La pièce d'eau aménagée au pied du donjon à l'emplacement de l'ancien corps de logis, au-dessus de caves du XIV<sup>e</sup> siècle a permis d'accroître l'effet visuel produit par le donjon en le prolongeant d'un miroir d'eau. L'utilisation de la tonte différenciée permet de marquer subtilement les différents espaces et de créer à moindre coût des effets d'espaces et des nuances de vert.

### Une évolution positive

Le jardin ouvert au public, qui accueille environ seize mille visiteurs par an, est le cadre d'expositions temporaires d'art contemporain en provenance d'institutions ou de collections privées. À titre d'exemples, une œuvre de François Morellet trouve une place de choix dans la cheminée de l'ancien logis ; un pot doré de Jean Pierre Raynaud trône, lui, du haut de ses 2,5 mètres dans le jardin où il accroche les lumières des différents temps de la journée.

Le projet n'aurait pu voir le jour et évoluer aussi positivement sans l'entente très forte entre le maître d'ouvrage Francis Briest et le maître d'œuvre Pascal Cribier et sans la présence assidue de ce dernier sur le chantier.

## Celle

**Maria-Chiara Pozzana**

Mariachiara.Pozzana@tin.it  
casa.alta@tin.it

**Le parc de Celle est aujourd'hui un lieu symbole, une référence pour les artistes et aussi pour les paysagistes. Comme tous les lieux symboliques, il constitue un territoire de confrontation et de dialogue, où l'on va pour réfléchir sur les thèmes du rapport art-nature-création-histoire. C'est aussi un lieu où la nature ne cesse de se manifester de façon surprenante et vivace grâce à une exposition propice et un bon climat.**

### **Le parc de Celle ou la rencontre avec Giuliano Gori**

#### **L'acte fondateur de l'art environnemental**

Né comme jardin baroque, Celle est complété, par Giovanni Gambini, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par un parc romantique. Au début des années 1980, le propriétaire Giuliano Gori, collectionneur passionné d'art contemporain, y invite les premiers artistes à travailler en plein air en se confrontant avec la nature et l'espace libre du parc, plutôt qu'avec l'espace fermé d'une galerie.

Pour comprendre l'évolution de ce projet, je reprends les propos de Giuliano Gori qui attribue à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et aux siècles suivants les premières installations dans le parc : *la Cappella gentilizia, la Casina del tè, il ponte, la grande voliera di Bartolommeo Sestini* bâtie en 1812, sont les exemples les plus significatifs de ces « fabriques ». Avec cette liaison historique, on trouve ainsi une étroite continuité avec le passé du lieu.

Gori affirme que c'était par curiosité et désir de vérifier le comportement des artistes contemporains par rapport à une commande, qu'il leur a offert la possibilité de réaliser un projet où l'espace est utilisé comme partie intégrante de l'œuvre d'art et pas seulement comme simple contenant : dans ce concept novateur, on retrouve l'origine du projet de Celle<sup>1</sup>.

Il faut ajouter que Giuliano Gori constitue un cas très particulier : il est presque né collectionneur et quand, en 1970, il acquiert la villa de Celle et s'y établit avec sa famille (sa femme et ses quatre fils), il a déjà, depuis les années 1950, réuni une remarquable collection d'art moderne et contemporain.

Puis en 1976, la Biennale de Venise est dédiée à « Ambiente/arte », sous la direction de Germano Celant. C'est là

que Gori rencontre Dani Karavan, artiste qui soutient depuis le début son idée d'inviter les artistes à travailler dans le parc de Celle. Ensuite, l'exposition « Documenta Kassel » présente des exemples d'art environnemental, mais encore avec des matériaux non durables. En 1981, Giuliano Gori charge Amnon Barzel de travailler au projet *Art spaces* ; une commission d'orientation est créée : c'est l'acte fondateur de l'art environnemental.

Au même moment, un règlement ou une série d'indications méthodiques, qui concerne surtout l'éthique des interventions, est rédigé. La première règle de comportement demandée aux artistes est la suivante : « Les droits de l'art commencent là où finissent ceux de la nature. » L'expression, due à Carlo Belli, critique d'art et ami personnel de Gori, devient en quelque sorte, la principale ligne de travail dans le parc.

En 1982, les quinze premières œuvres (neuf à l'extérieur et six à l'intérieur de la villa) sont présentées au public. L'art environnemental est né avec ces caractères spécifiques qui unissent les œuvres d'art aux espaces ouverts du jardin en engageant les artistes à un dialogue continu avec l'esprit du lieu, mais aussi avec l'histoire et la nature. Parmi les premières œuvres, on trouve *le Labyrinthe* de Robert Morris, *La mort de Efialte* d'Anne et Patrick Poirier, *Open Field vertical elevation* de Richard Serra, *Il sentiero dell'amore* de George Trakas.

Les étapes suivantes de ce parcours sont très complexes, mais on peut les synthétiser avec les principaux moments du développement de la collection qui est devenue aujourd'hui la plus importante d'Italie et la plus réputée au monde. Il faut en plus souligner que la connaissance par le grand public du parc s'est faite très lentement et sans aucune publicité, mais de façon profonde, au point que Celle est devenu un exemple imité en Toscane et ailleurs<sup>2</sup>.



**Katarsis (Catharsis), Magdalena Abakanowicz, 1985.** © DR.

**Il sentiero dell'amore (Le sentier de l'amour), George Trakas, 1982.** © DR.



### Chronologie des principales œuvres réalisées dans le parc :

1985 : *Katarsis* de Magdalena Abakanowicz et *Il bosco virgiliano* de Jan Hamilton Finlay dans la partie agricole du parc.  
1989 : *Il mio buco nel cielo* de Bukichi Inoue.

1990 : *Cellsmic* de Michel Gerard, *Scultura flottante Celle* de Martha Pan, *Cerchi del tempo* d'Alan Sonfist dans la partie agricole.

1992 : *Anfiscultura Spazio Teatro Celle (Omaggio a Pietro Porcinai)* de Beverly Pepper.

1993 : Publication d'un grand livre *Arte Ambientale Collezione Gori-Fattoria di Celle*, avec la description de toutes les œuvres réalisées jusqu'alors.

1994 : *Luce del mattino (pecore e pecore)* de Menashe Kadishman.

Expositions temporaires, événements et nouvelles œuvres environnementales se succèdent au fil des ans jusqu'en 2002, année d'une grande exposition dans le parc « Continuité Magnete » et d'une autre à Valencia intitulée « Historia y naturaleza. La colección Gori ». Ce sont les étapes les plus significatives du développement de la collection Gori.

La même année, deux nouvelles œuvres sont inaugurées : *L'albero dai frutti d'oro* de Jean-Michel Folon et celle à quatre mains de Claudio Parmiggiani et Robert Morris *Melancolia II*.

### Les rapports art-nature-jardin

Il est évident que le parc de Celle et sa collection ont joué un rôle complexe dans le développement de l'art contemporain en Toscane, et l'on peut sûrement conclure qu'ils ont contribué de façon significative à sa diffusion dans la région, exerçant ainsi le rôle spécifique de *magnete*, c'est-à-dire d'attraction magnétique attirant l'art contemporain en Toscane.

Ce qui nous intéresse particulièrement (dans la perspective du jardin), c'est la spécificité et l'originalité du caractère des œuvres que l'on trouve à Celle et, en même temps, la possibilité que nous donne ce lieu de réfléchir sur les rapports art-nature-jardin.

En ce qui concerne le jardin historique, on peut observer que le processus de restauration du parc de Celle (partie boi-

<sup>1</sup> • GORI, Giuliano, *Arte Ambientale, La collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Allemandi editore, Torino, 1993, p. 9.

<sup>2</sup> • VETTESE, Angela, *Magnete presenze artistiche straniere in Toscana*, Maschietto editore, Pontedera, 2002.

*L'albero dai frutti d'oro (L'arbre aux fruits d'or), Jean-Michel Folon, 2002. © DR.*



43

sée, lac, « fabriques », etc.) était conduit parallèlement aux installations, révélant une cohérence de l'initiative et du projet global. En même temps, on peut réfléchir sur le rôle de l'art contemporain qui contribue à la redécouverte de l'identité du jardin historique et peut-être à une nouvelle perception de ce dernier. Cela légitime encore plus la présence de l'art contemporain dans le jardin et démontre que celui-ci est vivant. Giuliano Gori souligne souvent que les installations dans le parc ont aussi eu un rôle de protection de la nature avec leur présence marquée mais en harmonie avec le lieu.

La sculpture a toujours été présente depuis l'époque romaine dans les jardins, mais souvent comme des éléments amovibles qui peuvent être transférés dans d'autres jardins (l'histoire des jardins de Florence regorge d'exemples de magnifiques statues qui ont ainsi été déplacées). Aujourd'hui, on a des parcs de sculptures magnifiques (comme les Kroller Müller en Hollande), mais qui souvent ne sont que des musées en plein air. Il faut distinguer alors et mettre en évidence la nouveauté de Celle et de l'art environnemental qui est de créer des œuvres d'art en fonction ou

en harmonie avec l'espace existant du jardin historique ou encore en fonction ou en harmonie avec l'espace qu'il fallait lui-même créer (comme dans la partie agricole de Celle).

L'œuvre d'art contemporaine, quand elle est environnementale, s'inscrit de la même façon dans le jardin ou dans le contexte naturel existant. En effet, dans tous les cas, même s'il s'agit d'un espace agricole, rural, celui-ci existe déjà et constitue une contrainte précise pour la création de l'artiste, surtout en Toscane où les espaces agricoles ont la même valeur et la même beauté que les jardins historiques. Dans l'exigence de cette confrontation avec l'existant et surtout de se mesurer avec la nature du lieu, on retrouve à Celle un fort point commun avec la problématique de l'architecture du paysage, même s'il est nécessaire de distinguer parmi les œuvres d'art, œuvre d'art environnemental et jardin.

S'il s'agit d'installer une sculpture dans un jardin, il faudra réfléchir sur les critères de base de cette opération : des critères esthétiques ou de respect monumental. La problématique s'étend encore s'il s'agit d'installer des œuvres d'art environnemental, processus qui

**Plaquette de présentation de la collection Gori à Valence en 2003, avec l'opéra de Robert Morris et Claudio Parmeggiani, *Melancolie II*, 2002. © DR.**

requiert un projet plus large qui va s'intégrer dans l'espace existant.

À Celle, le projet global était surtout philosophique (rappelons-nous la maxime à propos des droits de la nature et de l'art) et le créateur du projet fut Gori et son équipe d'amis et de critiques d'art (qui ont travaillé ensemble). Le projet a évolué selon les principes de base, mais pas selon un schéma fixe, avec une croissance presque physiologique, jour après jour<sup>3</sup>. Pour conclure, l'exemple de Celle constitue un vrai modèle pour ce qui concerne le rapport art contemporain-jardin historique, mais comme tout modèle, il est unique : les questions de la conservation et de la recréation du jardin historique (qui sont les sujets de ce séminaire) sont toujours ouvertes au débat, mais après avoir parcouru les allées de Celle, on peut aborder cette question avec un regard plus attentif au droit de l'art et de la nature.

## Le jardin de Vallery

### D'après l'intervention d'Isabelle Denis et Paul Barnoud

Barnoud.dumas@wanadoo.fr  
isabelle.denis@culture.gouv.fr

#### Présentation du jardin

Situés dans la vallée de l'Orvanne à Vallery, dans l'Yonne, le domaine et ces jardins d'eau ont été réalisés dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle probablement par Pierre Lescot, architecte du château. Ils ont fait l'objet d'une représentation dans l'ouvrage d'Androuet Du Cerceau *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579).

En dépit d'un état d'abandon avancé, les jardins de Vallery n'ont pas subi de transformations radicales. Ils constituent ainsi un témoin précieux de l'art du jardin de la Renaissance et ont, de ce fait, été classés au titre des monuments historiques en 1946. On dispose aujourd'hui d'une importante documentation sur ce domaine. Une étude archéologique menée, entre autres, par Anne Allimant-Verdillon est venue enrichir le corpus documentaire existant.

Le jardin se compose d'une succession de motifs le long d'un cours d'eau : une imposante digue barre la vallée en amont, et forme la limite d'un premier « clos », auquel succède un second. Ces deux espaces se composent actuellement très sobrement : les murs en limite, un sol de prairie, des canaux dans le sens de la vallée. Il n'y a aucune autre végétation que l'herbe. Les seuls motifs d'ornement sont disposés aux murs : un escalier menant à la digue, des motifs sur le mur nord, les ouvertures.

Un jardin éphémère réalisé par Gilles Clément et Philippe Raguin se présente aujourd'hui comme une sorte de prairie non fauchée, devant l'escalier menant à la digue.

La perception d'ensemble est très agréable, la sobriété (voire la nudité) des lieux valorise la structure spatiale qui bénéficie de l'échelle de la vallée. L'éloignement du château (la composition en étant séparée) accentue la présence de la vallée, composante majeure de l'espace. Cependant, l'ensemble reste « bancal » puisque la digue, élément le plus puissant de la composition, n'est plus justifiée par aucun étang en amont :

on y trouve une route et des cultures<sup>1</sup>. À noter en outre que le château, propriété privée, est excentré par rapport aux jardins.

#### Programme de création envisagé

Plusieurs projets de restauration proposés par les deux architectes en chef des monuments historiques, en charge successivement du site ont été étayés par d'importantes études hydrologiques et archéologiques menées en 1995.

Les résultats obtenus d'une part et la qualité et l'importance des jardins de Vallery d'autre part permettaient toutes les options possibles : création, évocation végétale ou restitution de l'état du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cependant, en décembre 1999, la commission supérieure des monuments historiques, consciente de la nécessité de ne pas s'engager dans un type trop radical d'intervention, opte pour la restauration des éléments en place (réseau hydraulique et éléments maçonnés), la restitution des niveaux ainsi que la restitution mesurée du jardin avec des options et des variantes permettant de faire progresser la commande du maître d'œuvre.

Les travaux ne sont pas engagés pour des raisons d'équilibres hydrologiques et fonciers. En effet, le système hydraulique très sensible s'étendant sur une très grande surface, menace les habitations alentours. Une intervention trop rapide aurait contribué à une déstabilisation dommageable des sous-sols.

En 2002, un nouvel architecte en chef des monuments historiques, Paul Barnoud, est nommé, qui avec Isabelle Denis, conservatrice régionale des monuments historiques, reprend le dossier. Aujourd'hui, face à l'ampleur du projet et à ses conséquences pour le voisinage, la question de l'opportunité d'une restitution, d'une restauration ou d'une simple évocation reste posée.

<sup>1</sup> • Fiche inventaire des parcs et jardins de Bourgogne, « AH-AH » paysagistes, DIREN Bourgogne (visite en juin 2002).

## Débat de l'atelier 1

animé par  
Isabelle Auricoste

**Isabelle Auricoste,**

*paysagiste, professeur à l'école  
d'architecture et du paysage de  
Bordeaux*

Le jardin de Celle me semble assez exemplaire d'un désir contemporain de poursuivre la conservation d'un jardin par un programme de création de sculptures tout en permettant de restaurer les parties historiques. C'est cette relation qui est très intéressante. Par rapport aux règles de la conservation, ce type d'intervention pose-t-il des problèmes, en Italie, aux monuments historiques par exemple ?

**Maria-Chiara Pozzana,** *architecte et directrice du Centre d'études sur le jardin et le paysage, université internationale de l'art de Florence*

Il y a toujours quelqu'un pour avancer que les installations d'art contemporain n'ont aucun droit d'être réalisées dans un jardin historique. C'est une opinion qui existe. Mais, la majorité du public reste convaincue de la force de ce projet. La surintendance l'a finalement accepté et reconnaît Celle comme une expérience extraordinaire.

Le risque, c'est ce que j'appelle l'« effet Celle ». Tout le monde se passionne pour le succès énorme de cette collection et plusieurs propriétaires ont souhaité faire la même chose. Mais ce n'est pas si simple : Celle est unique, c'est un endroit où l'on peut aller pour réfléchir mais pas pour copier ou penser que c'est facile. C'est quelque chose de très subtil : on ne peut répéter à chaque fois les mêmes choix. Mais grâce à Celle, on constate un développement de l'art contemporain en Toscane. C'est un résultat magnifique. À Celle, a été fondé et créé l'« art environnemental ».

**Elisabetta Cereghini,** *architecte, historienne, enseignante*

Quand tu parles d'« art environnemental », parles-tu de *Land Art* ?

**Maria-Chiara Pozzana**

C'est en effet très important parce que M. Gori tient beaucoup à cette distinction. Dans un texte que j'ai écrit, « arte ambientale » a été malheureusement traduit en anglais par *Land Art*. Ce n'est absolument pas la même chose, parce que le *Land Art* a été développé aux États-Unis. Des artistes comme Robert Smith, au début, ont eu l'idée de sortir de l'espace fermé des galeries, en travaillant quelquefois avec un parcours mental très différent et sans aucune idée de se confronter avec un espace existant ou bien historique comme ici. C'est donc tout à fait autre chose.

**Monique Mosser,** *professeur associé à l'école d'architecture de Versailles*

Ce que tu n'as peut-être pas tout à fait clairement dit, c'est comment les artistes travaillent. Les artistes, invités par M. Gori, viennent le temps qu'ils veulent, restent là plusieurs mois et reviennent. Il y a certaines œuvres qui se font sur plusieurs années : une espèce d'intimité se crée avec le lieu. Les artistes sont soumis à peu de contraintes : ils peuvent venir, aller, rester, habiter. Il y a une convivialité, en fait, très amicale. Je crois que ceci est assez exceptionnel. C'est là, à mon avis, un des aspects le plus original du projet.

Le lieu s'appelle *La Fattoria*, c'est-à-dire l'entreprise agricole. Dans l'ex-ferme, il y a un musée, un petit théâtre où sont donnés des spectacles. Il y a une globalité de pratiques aussi incroyables. C'est un endroit vraiment tout à fait exceptionnel.

**Maria-Chiara Pozzana**

C'est en effet devenu un centre d'art contemporain. C'est vrai, les artistes sont souvent ou presque toujours amis. Ils ont vécu là.

**Isabelle Auricoste**

C'est intéressant parce qu'une relation

46 humaine se joue là, que ce n'est pas simplement un acte technique de conservation. Le projet repose sur une personne ou un groupe de personnes et sur les relations qu'elles entretiennent entre elles et avec leur lieu.

#### **Maria-Chiara Pozzana**

C'est la famille du propriétaire qui gère tout ça (lui, sa femme et ses quatre fils). Tout le monde travaille, à différents niveaux.

#### **Une auditrice**

Comment se passe financièrement la commande ?

#### **Maria-Chiara Pozzana**

Normalement, les artistes ne sont pas payés. M. Gori, si j'ai bien compris – je ne sais pas si c'est toujours le cas –, a payé les matériaux qui sont des matériaux nobles, notamment du marbre. Cela coûte donc très cher.

L'ouverture au public se fait gratuitement, mais uniquement pour des groupes de personnes. Il n'existe pas de visites individuelles. Des chercheurs organisent la visite : une jeune fille américaine guide maintenant le public ou les étudiants, les écoles. Il est facile d'entrer, sauf qu'il faut organiser la visite.

#### **Isabelle Auricoste**

Avec le donjon de Vez, on a un magnifique exemple de collaboration entre un propriétaire et son paysagiste et de ce travail en commun qui a fait la réussite de tous les grands jardins anciens que nous admirons. Cette collaboration étroite, ce processus n'est pas simplement un travail où l'on rend un projet dessiné, où l'on contrôle éventuellement les travaux et après on s'en va. Ce n'est pas ainsi qu'un jardin se fait. Là, on en a une démonstration. Ce processus, qui a permis de créer tous les beaux jardins anciens, on peut encore le pratiquer.

#### **Une auditrice**

Je suis plus particulièrement intéressée par l'installation d'œuvres d'art contemporain dans le jardin. Je sais que, tous les ans, vous faites des expositions temporaires. Les œuvres, qui restent de manière plus ou moins pérenne sur le lieu, font-elles partie d'une exposition que vous réussissez à conserver ou alors font-elles partie d'une commande à part ? Comment faites-vous pour contacter les artistes et les rémunérez-vous pour conserver leurs œuvres ?

#### **Francis Briest, commissaire-priseur**

Il y a trois questions en une. Je vais essayer d'y répondre rapidement. Effectivement, vous avez remarqué – Pascal Cribier l'a indiqué – que l'œuvre de Morellet fait partie d'une exposition commandée concernant l'éclipse. Elle est donc passée d'une exposition temporaire à une installation qui devient pérenne. En revanche, vous avez deux autres œuvres importantes, celle de Jean-Pierre Raynaud, qui fait partie des acquisitions, je dirais, du donjon de Vez, et puis, une œuvre de Sol LeWitt. Quant aux autres, il s'agit d'expositions temporaires qui sont là, du 15 juin au 1<sup>er</sup> octobre, et proviennent essentiellement de France. On va un peu plus loin aujourd'hui, notamment aux États-Unis, mais nos budgets sont évidemment limités – on fait cela dans le cadre d'une association. Les œuvres proviennent soit de collectionneurs privés que je connais à titre personnel ou alors d'institutions qui nous aident beaucoup : les musées, les institutions publiques ou privées.

#### **Même auditrice**

Donc, en fait, l'œuvre de Sol LeWitt était une commande à part que vous avez faite en tant que personne privée ?

#### **Francis Briest**

C'était une œuvre à part que j'ai commandée en 1995, l'idée, en fait, est la

continuation minimaliste. Pascal Cribier vous l'a démontré, ce jardin est un peu conceptuel : on prend les idées médiévales, puis on les applique avec nos idées d'aujourd'hui. La prolongation de ce jardin dans le donjon, qui est à un angle des remparts, c'est de continuer par une œuvre également minimale qui correspond essentiellement à mon propre goût.

L'idée prochaine sera celle d'un sol qu'on aimerait bien travailler dans le cadre d'une chapelle, que vous avez pu voir, où il y a un bassin. Le sol de la chapelle est pratiquement inexistant, puisque ce sont des restaurations de 1920 et qui n'ont aucun intérêt. Là, je continuerai dans ce sens. Il y a, d'un côté, les créations faites pour le donjon et pour la continuation de la « création » que nous avons faite, et, d'autre part, les expositions.

#### **Frédéric Bonnemaison,**

*administrateur de l'association « Entre cour et jardins »*

Existe-t-il un lien entre les artistes qui sont intervenus et Pascal Cribier en tant que concepteur au niveau du choix et de l'évolution du jardin ?

#### **Francis Briest**

Je crois que tout ceci ne se fait pas de manière indépendante, c'est toujours un projet collectif. Il y a effectivement des rapports de connaissances, d'amitié et de prolongation. Jean-Pierre Raynaud est un ami de très longue date ; Morellet, on le sait ; Sol LeWitt est peut-être un cas un peu particulier parce qu'il habite dans le Connecticut et c'est donc peut-être moins facile, mais il y a des vrais rapports.

#### **Frédéric Bonnemaison**

Est-ce qu'il y a des éléments physiques dans le jardin, qui évoluent, du fait des interventions d'artistes, en terme végétal, d'implantation globale ? Comment cela se passe-t-il ?



**Pascal Cribier, paysagiste**

La plus belle des choses et la plus difficile à créer dans un jardin, c'est la lumière. Jean-Pierre Raynaud montre que son œuvre est mille fois plus intéressante à Vez que devant Beaubourg. Son pot doré, d'un seul coup, restitue au couchant une lumière incroyable autour des ruines – il y avait pensé : on en avait parlé avant –, une émotion éphémère qui, pour moi, correspond exactement à ce que j'aime dans les jardins. Certains étés, les iris sont en fleurs quinze jours ou trois semaines. S'il fait très mauvais et s'il n'y a jamais de lumière à ce moment-là, on n'aura pas cette poésie ou cette émotion qui, je crois, caractérisent, de toutes les façons, les jardins.

**Frédéric Bonnemaïson**

Donc, s'il y a une influence, c'est avant tout en termes humains. Vous ne vous retrouvez pas, en termes analytiques ?

**Pascal Cribier**

J'aime votre question parce qu'on n'a jamais été en termes analytiques avec Francis Briest sur ce lieu. Je ne sais pas si lui-même pensait un jour, au début, y installer des artistes et des expositions régulières. En tout cas, dans le programme de ma commande, il n'en était pas question. C'est ce que j'ai aimé justement. Au contraire, Francis réagit par rapport au lieu et par rapport aux artistes qui eux-mêmes y laissent, de toutes les façons, une part d'eux-mêmes. La façon dont ils interviennent et dont ils prennent possession du lieu influence Francis et m'influence pour la suite des expositions et des travaux en cours.

**Francis Briest**

Pour compléter ce que dit Pascal, il est bien certain que le goût prononcé pour créer, pour installer et pour être proche des artistes correspond également peut-être à mon côté paresseux – plutôt que

d'aller suivre les cours de droit, j'allais voir les musées – et par rapport aussi à mon goût personnel. Effectivement, je crois que la création d'un lieu comme celui-ci part de ses goûts, mais elle ne doit pas être calculée. Je suis incapable de dire ce que nous allons faire dans dix ans, dans quinze ans, dans vingt ans. Je crois que c'est un peu à l'image de la nature.

**Pascal Cribier**

Par contre, Francis taille ses catalpas dès qu'il voit qu'il y a une branche un peu souffrante, et nous sommes très inquiets, d'un seul coup, s'ils se mettent à pousser.

**Elisabetta Cereghini**

Je voulais juste connaître les délais : depuis l'idée de faire un jardin dans ces lieux à la maturation du projet lui-même jusqu'à sa réalisation complète. Pour comprendre quels sont justement les temps, dans un cadre d'une commande publique et dans celui d'une commande privée.

**Pascal Cribier**

Pour moi, il n'y a jamais de maturation complète. C'est pour cela aussi que j'ai choisi des photos de chantier. Très souvent, des moments de chantier sont aussi beaux, voire plus beaux que le jardin lui-même. Je ne vois pas pourquoi, alors qu'on le fait dans d'autres domaines, il faudrait privilégier, pour les jardins, par avance, un instant idéal. Je préfère vraiment garder cette émotion possible ou pas. On est tous ensemble ici à Barbirey, on a constaté que les têtes des collines étaient séchées et brûlées et on ne regardera pas ce jardin de la même façon que si on l'avait vu tous ensemble au printemps.

Je crois qu'il n'y a pas du tout un moment idéal et une espèce d'objectif très, très lointain. Il faut que tout existe à chaque moment pour pouvoir conjurer

ce qui, pour moi, est le plus important dans un lieu, ce que j'appelle un peu la superposition des temps, c'est-à-dire le lieu lui-même. Là, on voit un lieu qui s'étale sur des siècles, on voit un acacia qui lui-même enjambe le siècle ; ensuite, d'autres végétaux qui sont plutôt à l'échelle de notre vie à nous ; et puis, peut-être un magnifique lin pérenne, qui ne sera pas là l'année prochaine, avec un coup de lumière, qui, d'un seul coup, va faire que ce lin très éphémère va se superposer sur plusieurs siècles. Ce qui m'intéresse le plus dans les jardins, ce n'est pas une chose formelle, c'est d'essayer de faire en sorte qu'on ait cette superposition des temps différents les uns sur les autres. Je crois que ce qui devrait vraiment caractériser les jardins par rapport aux aménagements, c'est cette émotion de ces différentes formes de temps qui sont non pas les uns à côté des autres mais les uns en même temps que les autres.

**Elisabetta Cereghini**

Mais plus matériellement et moins poétiquement parlant...

**Pascal Cribier**

J'étais sur place quand la grosse pelle est tombée sur le côté, coincée dans une cave ou une voûte du XIV<sup>e</sup> siècle. J'ai demandé tout de suite à Francis : « Est-ce qu'on relève de 20 cm la profondeur du bassin ? On aura peut-être des problèmes d'algues parce qu'on n'aura pas les 80 cm, on n'aura que 50 ou 60 cm. Que fait-on ? Est-ce qu'on arrête le projet ? » Il m'a répondu : « Tu fonces ! Tu fais ce dont on a parlé. » Et effectivement, on a réagi dans l'heure. Je crois que ce qui est vraiment important – même si je me répète –, c'est que, dans les jardins, il y a une espèce de réactivité sensible d'être sans arrêt, quotidiennement, en train de réagir à la branche de catalpa qui se fane, à l'engin qui tombe. Et on sait que si, d'un

48 seul coup, on arrête, on fera un autre projet. C'est cette accumulation d'amour, de réaction par rapport à un lieu qu'on a envie de faire et d'avoir qui, peut-être un jour, fera un jardin, qui superposera le temps dont je vous parlais. Mais on ne peut pas se le donner comme objectif. Je sais qu'il y a des lieux où on essaie de le faire d'une façon trop contractuelle, trop formelle : l'émotion, la poésie ne sont pas obligatoirement là.

**Elisabetta Cereghini**

Dans cette perspective, le jardin pourra être défini comme une œuvre d'art qui n'est pas finie.

**Pascal Cribier**

Peut-être, mais je ne pense pas que les jardins soient des œuvres d'art.

**Elisabetta Cereghini**

Mais ce n'est pas ce qu'on disait avant !

**Pascal Cribier**

J'ai des grandes discussions avec quelques amis qui sont ici présents. J'en suis de plus en plus persuadé.

**Véronique Guyonnaud, propriétaire des jardins de Barbirey**

Dans ce jardin, ce qui m'impressionne beaucoup et que j'adore, c'est que la terre même, le niveau du jardin, l'espace du jardin sont travaillés de manière contemporaine comme si la terre était travaillée à la Sol LeWitt. Il est question d'inviter de l'art contemporain dans le jardin, mais il est aussi question de travailler le sol même ou la nature même du jardin comme quelque chose de contemporain.

Mais, je vous ai entendu dire aussi que la nature avalait très souvent les œuvres d'art qui étaient montrées en espace extérieur et que, l'année prochaine, vous aviez décidé de faire une exposition plutôt d'objets monumentaux. Je me pose cette question parce que – je travaille

moi-même aussi un peu de cette manière –, dans l'après-coup, les artistes invités à intervenir sur un travail déjà très construit de manière contemporaine ont plus de mal à se poser parce qu'ils trouvent moins leurs marques. Est-ce que cela fait partie de notre débat d'aujourd'hui ?

**Francis Briest**

Cela fait certainement partie d'un débat peut-être beaucoup plus large, mais, quand on voyait la photo de l'œuvre de Richard Long tout à l'heure, qui s'inscrit effectivement dans un parc, il est bien certain que, si elle n'est pas continuellement remise en état, avec les années, elle risque de disparaître. C'est toute la difficulté d'ailleurs de ces œuvres dont l'installation doit être – à mes yeux, en tout cas – à l'extérieur. Toutes ces œuvres, qui sont peut-être faites avec des matériaux qui sont très absorbés par la nature, posent de vrais problèmes. D'ailleurs, vous remarquez dans tous les « jardins de sculptures », on ne les voit pas, on ne les ressent pas, on ne les améliore pas, sauf à un endroit qui est formidable et que je vous conseille : le Louisiana dans le Nord. On parlait du Kröller Müller tout à l'heure. Effectivement, les œuvres sont posées un peu comme ça et elles disparaissent. Cela fait partie d'une discussion qui pourrait être un peu longue, mais c'est vraiment le problème qu'on peut souligner.

**Isabelle Auricoste**

Pour Vallery, il est vrai que l'on est dans une situation totalement différente, car il s'agit là – ce que l'on n'a pas du tout abordé dans les deux précédents exemples – de l'évolution très profonde du contexte et de l'inscription de ce jardin dans un système hydraulique beaucoup plus vaste. Celui-ci formait une unité, qui était complètement contrôlé et qu'actuellement, pour des raisons notamment foncières, on ne peut plus maîtriser.

Je pense que cela pose aussi le problème de la maîtrise d'ouvrage publique et de l'énergie nécessaire pour porter un projet dans cette situation forcément plus difficile que lorsqu'on est propriétaire du lieu. La prise de décision est beaucoup plus dispersée, soumise à de nombreuses contraintes.

Il y a aussi – c'est pour cela que Vallery est un cas très intéressant – un changement considérable du contexte. En vous écoutant, je me demandais si finalement chercher à restituer un jardin, ce n'est pas rechercher, plutôt que la forme même du jardin, le système hydraulique et les niveaux, qui sont assez précieux et pérennes d'une certaine façon, et qui ont une valeur plus générale, comme l'avancait Paul Barnoud.

**Isabelle Denis, conservatrice régionale des monuments historiques et correspondante « jardins », Bourgogne**

Mais c'est l'ossature du jardin !

**Isabelle Auricoste**

Oui, mais l'ossature dépasse le jardin lui-même. Il y a une prise en compte de tout un système de circulation d'eau, de retenues d'eau.

**Isabelle Denis**

L'étude archéologique d'Anne Allimant a montré que l'on a complètement décaissé la vallée de l'Orvanne. Au temps de Lescot, tous ces travaux de décaissement ont duré cinq ans ou six ans. On a garni le sol d'argile et on a drainé toutes les eaux de la vallée vers les canaux. Le jardin s'est fait à partir de rien : on est parti du fond de la vallée et on a reconstruit dessus. C'est un travail d'architecte. On pense que c'est Pierre Lescot qui en est l'auteur. Il y a donc le travail de l'architecte – et je considère, pour ma part, que c'est ça le monument – et, après, pourquoi ne pas mettre des sculptures sur la digue,

ce serait peut-être une très bonne idée, mais cela se verra dans un deuxième temps. La création contemporaine pourrait avoir une place, peut-être dans la création d'une galerie. Mais je pense que le programme est essentiel et que, dans les monuments historiques, on a beaucoup de mal à le faire passer, parce que jusqu'à présent il faut trouver une utilisation : une église, on y fait la messe, un château, on y habite, mais il y a beaucoup de nouveaux patrimoines pour lesquels on n'a pas d'affectation. Là, on est dans un jardin, mais il faut lui trouver une justification, une vie. Je pense que c'est cela qu'on aurait dû faire, au départ, avant de s'engager dans des projets de restitution, pour savoir s'ils étaient viables et si on était prêts à y mettre les moyens, tous les ans, pour assurer la vie du lieu.

#### Un intervenant

Dans une certaine mesure, si on avait regardé la Charte de Florence avant de commander une étude à l'architecte en chef précédent, on aurait eu la liste des bonnes questions à se poser avant de réfléchir, de partir bille en tête, comme on le dit. Finalement, la Charte de Florence est assez souple, mais elle n'est pas totalement absurde par rapport à la question qui nous préoccupe, à la différence des deux exemples précédents qui, à mon sens – à moins que je n'aie rien compris – ne sont pas des jardins anciens et sont à la marge des jardins historiques.

#### Isabelle Denis

Effectivement. Les plans sont des faux amis : c'est à cause d'eux que le Sivom a acheté le jardin, pensant avoir déjà répondu aux questions avant de se les poser.

#### Elisabetta Cereghini

Comme le disait justement Carmen Añón Feliú dans sa présentation de la Charte de Florence, dans la question de

la restauration de jardins, on a un véritable attrait pour les lieux. Quand je vois Vallery, moi aussi, je retrouve un peu cet amour parce que, lors de ma formation à Versailles sur la restauration des jardins historiques, j'avais, avec une collègue, fait une étude sur ce jardin, en même temps, je crois, que l'étude préalable de M. Collette, l'architecte en chef. Je pense que mon étude a dû être plus ou moins intégrée dans celle de Richard Edwards. Dans notre proposition, une des solutions que l'on avançait, était celle de créer là un jardin contemporain tout en remettant en valeur d'une part, la structure hydraulique et, d'autre part, les murs qui sont encore très forts et très parlants de ce type d'intervention. En suivant un peu de loin Vallery, j'ai pu voir que Gilles Clément, avec la maîtrise d'œuvre de Philippe Raguin, a réalisé, il y a deux ans, un petit jardin éphémère au pied de la digue. Je voulais savoir comment ce jardin éphémère plutôt anecdotique s'est inscrit quand même dans le programme de Vallery, dans une optique d'ouverture au public. Est-ce qu'éventuellement cette perspective de créer un jardin contemporain – on a vu la qualité des jardins contemporains que l'on peut créer dans des sites hautement historiques, comme le donjon de Vez – pourrait être remise en avant sur le lieu ?

#### Isabelle Denis

Gilles Clément est intervenu sur une proposition du correspondant « jardins » de Bourgogne, mais pas du tout dans le cadre de la commande principale. Je dois dire que c'est arrivé un peu en décalage par rapport aux attentes très fortes du Sivom du Gâtinais. Ce dernier n'a pas arrosé les plantes, il les a laissées se dessécher sur place, parce que ce jardin contemporain ne correspondait pas à l'attente très forte du jardin historique qu'on leur avait vendu. Alors, refaire un jardin contemporain, cela

dépend. Oui, peut-être, dans l'espace, mais je pense qu'il faudrait d'abord maîtriser, arriver à avoir le programme, savoir ce qu'on a comme moyens et si on peut restituer les niveaux.

#### Elisabetta Cereghini

Mais quel est le principe de la demande ?

#### Isabelle Denis

Il n'y a pas de demande pour un jardin contemporain. Le propriétaire nous a dit : « À notre connaissance, aucun jardin Renaissance n'a traversé les siècles dans cet état de conservation. Si le Sivom du Gâtinais parvient à l'acquérir, il engagera un programme complet de restauration qui, compte tenu de son coût probablement élevé, s'étendra sur une longue période. » Il veut un jardin Renaissance.

#### Elisabetta Cereghini

Donc, la commande, dans ce cas ici, est vraiment très précise.

#### Isabelle Denis

Très claire. Par contre, qu'est-ce qu'un jardin Renaissance ? Est-ce qu'il faut reprendre les niveaux et, à l'intérieur peut-être, laisser un espace pour de la création ? Pourquoi pas ? C'est une question. Mais recréer un jardin sur le niveau actuel, ce n'est pas dans leur propos.

#### Elisabetta Cereghini

Surtout que Lescot, dans la création du jardin de Vallery, a fait un travail d'archéologue. Sur les documents historiques qu'il y avait à la villa Hadriana de Tivoli, à côté de Rome, il s'est absolument inspiré de la Piazza d'Oro pour la création de ce jardin. Je le dis comme ça à titre historique. C'est très intéressant de voir, à la Renaissance, toute la problématique de l'antique et du moderne que l'on peut retrouver dans Vallery.

50 **Isabelle Denis**

À chaque commission supérieure, il a été dit qu'il serait paradoxal de passer à côté d'un « unicum » et de créer un jardin sans tenir compte de la structure qui vraiment fait sa spécificité historique. S'il y a un dialogue qui doit s'installer, il faut d'abord retrouver le passé pour pouvoir le dépasser ensuite.

**Laurence Vanpouille,**  
*architecte-paysagiste*

Il est clair que Vallery est un excellent exemple de commande et que l'on a le sentiment qu'à un moment donné, les propriétaires ont totalement fantasmé sur ce lieu en voyant une image et qu'ensuite tout le monde les a suivis. On peut fantasmer un instant, tant mieux, mais après il faut recaler les choses. C'est très clairement, comme vous le dites, la question de cadrage de la commande, la question du programme. Et même peut-être, avant de s'engager dans des études, il faut se dire : est-il possible de refaire dans ce lieu-là un jardin Renaissance ? Tout à l'heure, avec la Charte de Venise, on a vu que le cadre était important, tout ce qu'il y a autour était essentiel pour le monument. Là, on se rend compte en voyant les images, que le cadre n'y est plus, l'espace n'y est plus : Vallery est un exemple très parlant.

J'aurais tendance à penser que, maintenant que les choses se sont passées, ce qui existe actuellement sur le site est comme un squelette de jardin, comme des traces, comme quelque chose de très abstrait, qui a vraiment beaucoup de charme. Peut-être faut-il s'arrêter là. Pourquoi faire des choses éphémères et seulement éphémères en se disant que cela ne va pas gêner la structure et l'histoire et que l'on va pouvoir regarder derrière en recommençant tous les cinq ou dix ans ? C'est une solution, j'en conviens, mais une autre solution serait de faire carrément un jardin contem-

**Jardins de Barbirey, La chevelure de Bérénice  
de Jean-Noël Buatois.**

© Association Grand public.



porain avec l'image et la mémoire du passé, dans les traces qui existent. Après tout, le jardin est classé. J'irais presque jusqu'à penser, comme le disait un intervenant, pourquoi ne pas le déclasser et faire autre chose ?

**Isabelle Denis**

Vous allez expliquer au propriétaire, qui a dépensé dix millions de francs de travaux et un million de francs d'études, que vous déclassiez le jardin ? Il va être content !

**Laurence Vanpouille**

À un moment donné, il faut poser la question.

Dans les trois exemples présentés, ce qui a été assez étonnant pour moi, c'est que j'ai eu le sentiment que Celle n'était pas vraiment une commande jardin mais beaucoup plus une préoccupation d'art contemporain, de faire travailler des artistes dans un lieu. Le donjon de Vez était clairement une commande de jardin contemporain, même s'il y avait des envies, des désirs et des mémoires de jardin médiéval, et le travail des artistes serait venu – c'est ce que j'ai compris – après, en accompagnement, en accord, en jeu, en réponse. Cela montre différentes façons de travailler dans des jardins, notamment avec Barbirey où c'était un travail de collaboration, d'aller et retour, pour faire un jardin en commun. Pour moi, le donjon de Vez n'est pas un jardin en commun, c'est le jardin d'un paysagiste et des travaux d'artistes derrière. Il semblerait que les deux façons de faire donnent des choses intéressantes.

**Paul Barnoud, architecte en chef des monuments historiques**

Je voudrais juste dire un mot sur l'ex-

pression « jardin contemporain ». Je crains qu'elle ne soit terriblement ambiguë. Dans un cas comme Vallery, si on se place dans la perspective d'un jardin contemporain, le maître d'œuvre va s'empresse de dire : « Bien sûr, j'ancrage mon jardin contemporain dans la mémoire du lieu. » Et de relire Du Cerceau, les bassins, les systèmes hydrauliques, les terrasses, les niveaux, etc., les réinterpréter d'une façon ou d'une autre. Entre ce qui est une démarche de conservation, de restitution et ce qui est une démarche contemporaine, on va vraiment être sur un jeu de mots.

Je crois que ce qui est important à Vallery, c'est de voir qu'il y a énormément d'éléments qui sont en place : on a les digues, les murs, les bassins, les traces, les drains, on a même le sous-sol. Je ne pense pas que l'on puisse ignorer cette mémoire du lieu : on est obligé de travailler avec. Après, comme l'a très bien dit Isabelle Denis, je crois que, dans le cas de Vallery, il n'y a pas du tout, en tout cas de la part du service des monuments historiques, de pré-supposé : on est ouvert à tout. Il est certain que l'on est dans le cas où on a un Sivom qui cherche un jardin historique dans un cadre historique, et qui ne cherche pas une création contemporaine. Peut-on répondre à cette demande et comment peut-on y répondre ? Telle est la question. Mais je crois que, quoi qu'on fasse, contemporain ou pas contemporain ne veut rien dire. Il y a un lieu, un site, énormément de vestiges en place. On ne peut pas ne pas travailler avec. Ce ne serait pas dans la logique du lieu. Tout ce qu'on a entendu aujourd'hui depuis ce matin nous conduit à dire que, dans chaque lieu, il y a une espèce de permanence qui s'inscrit et c'est cette permanence qu'il faut retrouver. Cela ne veut pas dire

qu'il faut singer le passé, de façon un peu « pasticharde », et recopier toutes les planches de Du Cerceau ; mais il faut travailler avec.

**Simon Piéchaud,**

*conservateur régional des monuments historiques d'Alsace*

Ce que l'on peut constater aussi, c'est que ce n'est pas facile d'être maître d'ouvrage dans les monuments historiques, contrairement à des idées qui sont en train de se répandre. Cela nécessite de prendre du recul, d'avoir des moyens d'être éclairé. Vous me direz que, en principe, l'architecte peut contribuer à éclairer celui qui commande, mais le paradoxe, c'est que le maître d'œuvre finit par être, à un moment ou à un autre, le maître d'ouvrage de sa propre commande.

Quand on a commencé à faire des études préalables, leur défaut était qu'elles étaient finalement souvent déterminées un peu par ceux qui les réalisaient. Vallery se situe à la charnière. C'est le parfait exemple de l'étude qui a été commandée dans des conditions mal posées dont on paie les conséquences maintenant. Je crois que l'on ne recommencerait plus aujourd'hui à confier à quelqu'un une étude sans, en l'occurrence, comme je le disais tout à l'heure, bien poser les questions qui sont excellemment précisées dans la Charte de Florence.

**Isabelle Auricoste**

Ce que vous avez dit me paraît être une très bonne conclusion.

**Simon Piéchaud**

Je vous remercie. Si jamais j'étais conclusif pour les monuments historiques, j'en serais ravi.

## Présentation de l'atelier 2

### Frédérique Boura

frederique.boura@culture.gouv.fr

Ce matin, Michel Baridon nous a rappelé le point de vue de Russell Page au sujet de l'approche anglaise mais aussi de l'approche française de l'élaboration d'un jardin. Je trouve que cette petite citation est une bonne base pour exposer les quelques questions dont j'aimerais débattre avec vous. Pour le côté français, on avait « une structure géométrisée que l'on déroulait comme un tapis » et, pour l'Angleterre, Russell Page soulignait qu'on aimait « plutôt jouer, influencer sur les choses au fur et à mesure qu'elles avancent plutôt que d'imposer des changements rapides ». Il me semble que ces deux points de vue constituent un excellent point de départ pour évoquer les quelques questions que j'aimerais voir abordées tout à l'heure dans cet atelier que nous avons préparé avec Michel Collin.

### Cinq questions, cinq sujets

Tout d'abord, il faudrait réfléchir sur la notion de travailler dans le temps, prendre le temps nécessaire pour rentrer dans la complexité des lieux, comme on l'a vu ce matin.

D'autre part, le jardin est un processus : on peut même parler, dans certains cas, d'un « jardin d'évolution » en fonction de l'action mais aussi du regard du jardinier et du commanditaire.

Par ailleurs, entre commanditaire, maître d'œuvre et jardinier, il me semble

que la question des allers et retours de points de vue et d'expériences est extrêmement importante pour retrouver ce qu'on peut appeler l'esprit du jardin ou, dans certains cas, le concept qui a été à la base du jardin.

Ensuite, il me semble qu'un jardin doit être un projet incarné, au sens où la présence d'une ou plusieurs personnes qui suivent ce jardin ou ce projet est extrêmement importante pour sa pertinence, sa durabilité et sa sensibilité. Là aussi, il me semble que le facteur de la durée entre largement en compte et que la présence de quelqu'un sur le long terme est vraiment un gage de réussite et de survie d'un ensemble.

Enfin, il serait intéressant que l'on arrive à faire émerger des modalités d'intervention pratique qui prennent en compte cette élaboration dans le temps. On pourrait tenter de mieux cerner et de généraliser un processus qui permette d'intégrer ces réponses du jardin au fur et à mesure de l'avancement du projet, savoir se réserver la possibilité de s'adapter, de revenir en arrière parfois, en tout cas d'évoluer en fonction des étapes au fur et à mesure du déroulement du projet.

Il me semble qu'il y a là déjà de quoi largement travailler à partir des trois jardins qu'on nous a proposés comme base de la discussion, c'est-à-dire le jardin de Serre de la Madone à Menton, le parc oriental de Maulévrier dans le Maine-et-Loire et le parc d'Insel Hombroich en Allemagne, dans la région de Düsseldorf.

## Serre de la Madone

**Pierre-Antoine Gatier  
et Michael Likierman**

visites@serredelamadone.com

pierre-antoine@gatier.net

**Le jardin de Serre de la Madone a été créé par Lawrence Johnston à Menton à partir de 1924. Ce jardin exceptionnel a été sauvé de la spéculation immobilière grâce à son classement d'office au titre des monuments historiques en 1990 et à son acquisition par le Conservatoire du littoral en 1999, avec l'aide du ministère de la culture, de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, du conseil général des Alpes-Maritimes, de la ville de Menton et de la fondation Électricité de France (EDF).**

Pierre-Antoine Gatier

### **Étude et analyse du projet de restauration de Serre de la Madone**

#### **Analyse des sources**

Le projet de restauration de Serre de la Madone vise à rétablir le domaine de Lawrence Johnston dans l'état dans lequel il l'a créé à partir de 1924, en particulier les structures bâties (bâiments, murs de terrasse, ouvrages hydrauliques, cheminements, escaliers...).

Ce travail s'appuie d'une part sur l'analyse, à partir de sondages et de relevés, des structures conservées en place et, d'autre part, sur leur confrontation avec les documents d'archives retrouvés, cartographies, photographies anciennes et articles rédigés par les chroniqueurs de jardin... Les matrices cadastrales ont montré le caractère progressif de la constitution du domaine (acquisition de 1924 à 1939) et donc de la composition même du jardin. Elles révèlent le souhait de Johnston d'incorporer dans son domaine toutes les formes du paysage, depuis les anciennes terrasses agricoles de la vallée jusqu'aux parcelles en limite de crête couvertes d'un maquis méditerranéen, en intégrant la contrainte représentée par les anciennes parcelles qui fixent les divisions de ses jardins recomposés avec le réemploi d'ouvrages déjà en place (anciennes maisons, structures hydrauliques, chemins longeant les parcelles...).

Si les photographies anciennes permettent de retrouver les éléments disparus, elles soulignent l'importance de la réutilisation du couvert végétal déjà en place – hérité de l'usage agricole des anciennes terrasses (oliviers et agrumes) caractéristique du mentonnais – auquel Johnston juxtapose les plantes exotiques acclimatées à Serre de la Madone, mise en scène que veut restituer l'actuelle restauration.

Vue sur le bassin. © DR.



Les articles anciens (E. de Ganay, G. Stirling), véritables comptes rendus de visite, révèlent en outre la manière dont Johnston montrait son domaine, les parcours, l'ordre de visite et les ouvrages remarquables, clés de l'interprétation de son projet.

Appuyée par ces recherches, la restauration en cours est un chantier archéologique nourri quotidiennement d'observations attentives des témoins conservés sur place. Les interventions du chantier de restauration développent, en outre, les savoir-faire propres au territoire de Menton : calades de galets, maçonnerie de tuf, badigeon à la chaux, treillages de bambou... pour retrouver le cadre architectural éclatant qui accompagnait la collection botanique.

#### **Restauration du bâti**

Le chantier de restauration des maisons, façades et toitures de la maison principale, de la maison du jardinier et de son ancien garage, a mis en évidence le soin que Johnston apportait dans la réalisation des ouvrages d'architecture, tout à la fois dans le choix de l'implantation de ses interventions comme dans leur principe de mise en œuvre. Il révèle une même attitude face au végétal associant conservation des structures en place et compléments qu'il y apporte.

54 Ainsi, son intervention sur la maison principale apparaît comme l'agrandissement d'une maison plus ancienne, respectée dans son intégrité et complétée de pavillons, unifiée par un nouveau badigeon ocre jaune aujourd'hui retrouvé. Ces interventions ont toujours été articulées avec des projets de nouveaux jardins. Donc, ce nouveau pavillon d'angle de plan carré rajouté par Johnston, dominant la vue vers la terrasse des bassins, superpose un niveau de voûte, un salon à l'étage et sa chambre sous comble. L'implantation même du pavillon doit être soulignée. Il chevauche un ancien cheminement, ancienne limite parcellaire, traité d'une manière pittoresque ; en passage en pas-d'âne sous voûte. Ce nouveau pavillon, tel que l'ont révélé les travaux est réalisé en maçonnerie traditionnelle de moellons enduits à la chaux. Les parties plus anciennes de la maison utilisaient de manière plus sommaire une maçonnerie de briques creuses. Ce recourt volontaire aux savoir-faire traditionnels se retrouve dans le traitement de sa chambre au dernier niveau dont les dispositions intérieures sont connues par une photographie du fonds Giletta, photographe à Nice. Pièce sous charpente, elle est éclairée par un registre de fenêtres à vitraux, restituées grâce au chantier de restauration. La couverture est traitée en tuiles creuses scellées sur feuillets de terre cuite, savoir-faire propre à ce territoire, disposition maintenue avec soin lors du dernier chantier de restauration.

Les documents photographiques ont permis d'interpréter la signification de trous retrouvés en façade. Il s'agit des anciens scellements d'une pergola en perche de châtaignier désormais restituée.

La maison restaurée retrouve son rôle de fond de perspective, de belvédère, de lieu ombragé sous les stores restitués, d'où Johnston découvrait sa col-



lection botanique à l'issue des visites pendant lesquelles il guidait les amateurs de jardin.

### Restauration du jardin

La première phase actuellement en cours de restauration des structures maçonnées du jardin, vise à rétablir le système hydraulique, tel que l'avait conçu Johnston. Là encore, il avait su associer les anciens ouvrages hydrauliques comme le « canal » d'alimentation des moulins à huile, et les « barmes » maçonnées, caractéristiques d'anciennes parcelles agricoles arrosées gravitairement par rigoles, à un système de réservoirs modernes en ciment armé reliés par des conduites métalliques. Respectueux de cet héritage, il avait su conserver à chacune de ces « barmes », ouvrage voûté de captage des eaux, leur nom d'origine en souvenir des précédents propriétaires (*barme de Casa Rocca, Réservoir Maldini...*). Ces ouvrages sont aujourd'hui vidés, consolidés et rendus étanches...

Rendant cohérent un système hérité d'une division parcellaire, Johnston met en scène cette nécessité de stocker l'eau en transformant une ancienne terrasse en parterre d'eau. Située au cœur du jardin, au pied de la maison, elle associe des pièces d'eau rectangulaires, carrées et semi-circulaires, sculptures et vases vernissés. Cet ensemble transformé par la suite en piscine retrouve actuellement ses précieuses dispositions

d'origine, emblématiques du regard de Johnston sur l'art du jardin. Toutes les traces laissées par la modification en piscine ont été gommées avec la suppression des étanchéités turquoise des bassins et la dépose des cheminements en dalles de ciment. La composition de Johnston, méditation méditerranéenne sur un paysage *Arts and Craft*, est restituée d'après les photographies prises à l'occasion de la rédaction de l'article de E. de Ganay pour *la Gazette illustrée des amateurs de jardins* en 1936.

Les bordures des bassins en pierre de tuf ont été retaillées, le buffet de concrétions calcaires a été restauré, les socles circulaires des vases ont été retrouvés épars dans le domaine, restaurés et réimplantés autour du grand bassin. Ils recevront les vases vernissés reproduits d'après un exemplaire encore conservé, ancien produit de Boysset à Anduze, estampés des initiales « JL ». Le modèle sur place fixe la forme et la teinte choisies par Johnston, différentes des produits actuels qui ont continué à évoluer.

Les caisses en bois à nénuphar ont été refabriquées en nombre et forme exacte pour être posées au fond du bassin carré. Autour, les allées sont resablées à l'aide de matériaux prélevés sur le site, parcourues par les rigoles de trop-plein des réservoirs, progressivement reconstituées en petite maçonnerie rustique. Ces lignes architecturales reconstituées



(bordures de tuf, pierre sur champ, rigoles) obligent dès à présent à s'interroger sur les interventions à prévoir sur la végétation « architecturale » constituée de haies de buis dont l'abandon ou le fort développement en ont fait perdre leur rôle structurant.

Ces chantiers de la « terrasse des bassins » ou de la « terrasse du mandarinier » permettent d'apercevoir à nouveau le rêve de Johnston d'une végétation précieuse mise en scène dans des espaces architecturés, réinterprétant la terrasse agricole, intégrée dans le grand paysage méditerranéen.

## Michael Likierman **Évolution du projet de restauration**

D'abord, je rends hommage au travail de Pierre-Antoine Gatier, l'architecte en chef des monuments historiques qui, avec son étude préalable et son implication dans ce projet, nous a permis d'entamer les travaux de restauration du jardin de Serre de la Madone. Notre but à tous est de parvenir à une restauration exemplaire.

Ce jardin a été sauvé de la spéculation immobilière en 1999, par son rachat par le Conservatoire du Littoral, mais le Conservatoire n'a pas vocation à le gérer lui-même, il en a donc donné la gestion à la ville de Menton. La ville de Menton a délégué le travail de coordination de la restauration et la gestion à une association de propriétaires de jardins privés de Menton (AJSJM).

Le projet a démarré il y a donc quatre ans. Le travail de restauration de ce jardin délabré a consisté en deux étapes :  
– le nettoyage et le débroussaillage par une équipe de 4 jardiniers ;  
– l'intervention de la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) avec l'étude faite par Pierre-Antoine Gatier,

acceptée par la commission supérieure des monuments historiques, qui porte essentiellement sur le bâti et les infrastructures.

Notre dossier a été classé prioritaire par la DRAC, qui nous accorde 50 % des montants nécessaires, à la condition que nous trouvions les 50 % complémentaires auprès des collectivités locales, de la Ville, du conseil général, du conseil régional et du mécénat.

Mais nous ne trouvons aucune subvention pour des choses pratiques actuelles : l'accueil, les toilettes des visiteurs, les logements des jardiniers... Pour ces aménagements, nous devons trouver des fonds auprès de nos mécènes, qui ont droit en contrepartie à une privatisation du jardin une journée par an. Le 13 juillet dernier, nous avons en plus organisé un dîner de gala afin de récolter des fonds de mécénat pour la restauration du jardin, 200 000 € ont ainsi été levés, et 700 000 € au total depuis deux ans.

C'est tout un travail de faire coïncider les fonds disponibles avec les travaux planifiés. Le processus d'acceptation de chaque dossier est trop long, pas regroupé, c'est un processus en séquence au lieu d'être en parallèle. C'est un processus chronophage et il ne permet pas de faire des économies quant aux travaux. Mais ce processus donne du temps pour le jardin, il permet de trouver de meilleures solutions : avec Pierre-Antoine Gatier et la DRAC seuls ce serait très beau mais très long, et avec l'AJSJM seule, ce serait fait sans doute trop rapidement !

## **Comment restaurer le jardin ?**

Le débat restauration historique/utilisation actuelle est vif et se résout généralement en faveur de la restauration à l'identique, pour le bâti, et en faveur d'une adaptation du jardin à l'esprit plutôt qu'à la lettre du travail de Johnston, pour l'aspect botanique.

Les propriétaires de jardins privés, qui constituent l'association, sont plutôt botanistes. Les travaux d'architecture ont pris de l'avance sur les plantations et c'est un long processus. On va refaire des collections de plantes, et on essaie d'imaginer ce que Lawrence Johnston ferait aujourd'hui. La gestion de l'eau doit aussi être exemplaire selon la politique du Conservatoire du Littoral : on restaure les circuits mis en place par Johnston et on essaie d'être économes dans nos choix de plantations.

## **Pourquoi restaurer un jardin ?**

Pour qu'il soit visité. Mais le jardin est petit, les chemins sont exigus : le lieu n'est pas fait pour un tourisme de masse, mais pour des amateurs de jardin, en petits groupes. Nous visons à construire une atmosphère de jardin privé avec quand même un grand intérêt botanique et paysager.

Villandry accueille 350 000 visiteurs par an, Hanbury 50 000, nous visons 20 000 visiteurs par an. Que les visiteurs puissent prendre possession du lieu, qu'ils y passent du temps, en visite libre s'ils le souhaitent. Cela nous oblige à réfléchir évidemment en « circuit visiteurs ». Le garage devient donc une boutique, une pièce de la maison principale sera consacrée à une offre de restauration légère, des toilettes pour les visiteurs sont prévues.

Le rôle de l'association est donc de compléter le travail de Pierre-Antoine Gatier, en gérant le processus de restauration et en y installant les structures nécessaires à son rôle de lieu de visite privilégié. Ce qui est unique à ma connaissance, ce sont la vigueur et l'ampleur de cette collaboration et la part importante que jouent des particuliers bénévoles et des mécènes privés dans l'opération. C'est un grand plaisir pour nous tous, et nous comptons faire l'inauguration officielle dans deux ans en juillet 2005, après six ans de travaux.

## Le parc oriental de Maulévrier

**Jean-Pierre Chavassieux**

contact@parc-oriental.com

**Situé dans le Maine-et-Loire, le parc oriental de Maulévrier, d'une superficie de 29 hectares, est propriété de la commune, géré par l'Association du parc oriental.**

### Présentation du jardin

#### Historique

Le parc oriental est aménagé comme un « paysage japonais » par l'architecte Alexandre Marcel, de 1899 à 1910, agrémenté de fabriques orientales rachetées à la fermeture de l'Exposition universelle de 1900. Le parc devient, en 1980, propriété de la municipalité, après une longue période d'abandon. L'association du parc oriental et la direction régionale de l'architecture et de l'environnement engagent alors un processus de restauration, qui trouve son principal accomplissement dans le mode de gestion assuré aujourd'hui par une équipe permanente de 11 salariés dont 4 jardiniers. Le jardin, au moment du projet de réhabilitation, était dans un état d'abandon complet, la végétation en friche et les fabriques en ruine.

#### Descriptif du jardin

Au sein d'une vallée boisée, le parc est organisé autour d'un étang, sur les berges duquel se succèdent les scènes formant le paysage japonais. Les fabriques, les lanternes, les ponts, répondent aux

reflets de l'eau, et surtout au jeu des végétaux, pour former des tableaux qui s'enchaînent au cours de la promenade. La taille des végétaux, les plus proches de la berge et des fabriques – taille particulièrement soignée, selon les formes de la tradition japonaise –, donne au site une remarquable qualité d'espace et permet la transfiguration du regard. À proximité du jardin historique de 10 hectares, une zone paysagère de 3 hectares a été aménagée avec des surfaces destinées aux animations pour l'accueil de scolaires, un salon de thé, un espace d'éveil au jardin, une serre pour la production de bonsaï et de végétaux originaux et un bâtiment d'hébergement.

### Programme de création ou de remise en état du site

#### Définition du programme

Le projet de « récréation » se confond avec le projet de gestion et de jardinage, la « commande » étant assurée

**Vue générale du parc oriental de Maulévrier.** © René Golder.



par l'association gestionnaire qui donne un avis sur les projets de gestion proposés par l'équipe des jardiniers.

Les diverses recherches historiques ont conduit à fixer un « cadre » qui est celui d'un parc de promenade du XVII<sup>e</sup> siècle, selon une typologie japonaise, dans lequel le jardin évolue en permanence, parallèlement au regard et à l'action de ses jardiniers. C'est un jardin symbolique qui évoque le parcours de la vie d'un homme.

La gestion du jardin doit aussi trouver un équilibre entre l'entretien de celui-ci et les aménagements nécessaires à l'amélioration de l'accueil du public et de sa satisfaction, ce qui constitue un élément fort du « cadre » et du programme de remise en état.

Conformément au principe des parcs de promenade, « jardin d'évolution », la maîtrise d'œuvre est assurée par l'équipe des jardiniers.

### Descriptif du projet

Après la restauration des fabriques, le projet a consisté à adopter un mode de jardinage permettant de faire vivre le jardin selon le principe d'un « parc de

promenade » de la période EDO (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles).

Il s'agit donc principalement d'un mode de gestion fondé sur une « revue » régulière des scènes du jardin, dont l'évolution fait chaque saison l'objet d'un projet spécifique.

La taille des végétaux, selon différentes formes, et pour laquelle les jardiniers ont acquis une expérience reconnue, prend une part essentielle à la formation permanente des scènes et des ambiances, et de l'intérêt du jardin dans son ensemble. La compréhension et l'approche « philosophique » de ce genre de jardin ont pu être acquises par les jardiniers, grâce à de nombreuses rencontres avec des professeurs japonais d'universités horticoles et un voyage d'étude au Japon consacré à ce type de parc.

À chaque saison, sur chaque point de vue « fenêtre », l'équipe définit la manière de travailler, de tailler, ou de conduire les végétaux pour faire apparaître ou éventuellement masquer un élément.

Les grands aménagements ont, bien sûr, été définis en collaboration avec la direc-

tion des sites et lors de passages en commission, mais la mise en œuvre et la réalisation dans le « détail » sont laissées à l'appréciation de l'équipe de jardiniers présente sur le site.

Ce jardin est par nature évolutif, il doit évoluer avec le regard du propriétaire et des jardiniers, mais il doit aussi éduquer et faire évoluer le regard des jardiniers, c'est un échange permanent et réciproque entre « l'homme et le jardin ».

### Maulévrier aujourd'hui

Ouvert du 1<sup>er</sup> mars au 15 novembre, le parc reçoit, chaque année, 50 000 visiteurs. Avec l'accueil de classes du patrimoine jardin et des animations éducatives de la maternelle aux écoles professionnelles, il est considéré comme un « jardin support éducatif ».

En 2004, sera créé un « jardin de nuit », cheminement insolite d'ombres et de lumière, qui proposera une promenade nocturne dans l'esprit de celles mises en place par les propriétaires des jardins japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Le pont japonais. © René Golder.

## Le parc d'Insel Hombroich

**Bernhard Korte**

email@bernhard-korte.com

### Historique

L'île d'Hombroich (Insel Hombroich) est située dans les prairies de l'Erft, à 15 minutes en voiture de Düsseldorf et à 30 minutes de Cologne. C'est là que l'industriel M. de Werth s'est fait aménager au début du XIX<sup>e</sup> siècle un domaine, nommé Hombroich.

La maison, l'actuelle Maison rose, fut construite au détour d'un méandre de la rivière. De ses quatre perspectives, on peut découvrir différentes essences botaniques : hêtres rouges, platanes, liriodendrons, ifs... Aucune présence de plans d'aménagement de cette époque n'est attestée.

L'aspect actuel du parc date du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le propriétaire de l'époque, M. Lensing, créa l'île d'Hombroich en faisant creuser un cours d'eau artificiel qui reliait les boucles de l'Erft. Deux jardins de buis géométriques et une allée de bouleaux réunissaient d'une manière intéressante cette conception paysagère. En 1984, j'ai trouvé Insel Hombroich dans un état d'abandon total : l'ordre d'antan que l'on pouvait encore deviner et le chaos s'opposaient alors admirablement.

Le vieux parc d'Insel Hombroich de 3 hectares avait été transformé en île-musée. La collection de l'actuel propriétaire, Karl-Heinrich Müller était exposée dans trois fabriques construites pour l'occasion, tandis qu'un groupe d'artis-

tes décidait de travailler et de vivre sur l'île. Il s'avéra bientôt que l'île devait être agrandie afin que l'on puisse exposer l'ensemble de la collection et rendre le site accessible au public.

### Programme de création

#### Philosophie du projet

« Mettre l'art en parallèle avec la nature » était notre leitmotiv. Le parc devait se montrer aux visiteurs aussi bien dans son état sauvage, comme dans un tableau de Pollock ou de Fautrier, que dans un aspect soigné comme une sculpture d'Arp. Le parc avait – comme les fabriques – une vocation de lieu d'exposition, de présentation.

De la même façon qu'existait au XIX<sup>e</sup> siècle – et bien avant – une tradition de vues et de perspectives influencées par la peinture de cette époque, le regard sur les éléments est aujourd'hui influencé par l'art moderne. L'art – une production de l'homme – est confronté à la nature formée et à la nature qui forme.

#### Descriptif du projet

Pour faire accéder le public au site, 14 hectares supplémentaires de terrains agricoles ont été acquis en 1985. C'étaient des terres arables sans arbres, ni buissons, ni eau, où l'on cultivait du maïs et des betteraves.

À la suite de recherches archéologiques, notamment des analyses polliniques des terrains tourbeux et des prises de vue aériennes, une prairie revitalisée vit le jour qui, agréée par les services de protection de la nature, servit de référence pour l'octroi de permis de construire en faveur de nouveaux bâtiments d'exposition.

Insel Hombroich est une communauté de vie sous une coupole céleste, un paysage dans son intégralité, qui tire son expression formelle des volumes exist-

Vue du parc. © Bernhard Korte.



tants, tels les formes architecturales, les haies, les saules têtards, les arbres et les horizons, mis en relation avec les prés, les chemins et les cours d'eau.

C'est aussi une communauté de vie partagée par des artistes, des jardiniers, des visiteurs, des amis de l'île, l'homme et la nature, comme le décrit Alexander Pope, sous l'idée de *chain of being* dans son ouvrage *Essay über den Menschen*<sup>1</sup>. Pope a également préconisé le rapport au lieu comme principe de création : j'ai radicalisé cette approche en restaurant un paysage d'après la strate archéologique de 1800 et la carte de Tranchot, géographe de Napoléon. J'ai traité les fabriques de façon assez spéciale : j'ai joué avec des éléments formels et la structure amorphe de la végétation, en choisissant de planter des sujets aux formes spécifiques : pendulaires, fastigiées, « tristis »...

En 1987, Insel Hombroich s'est agrandie une seconde fois de 5 hectares de terres supplémentaires. La zone de 17 hectares de prés fut abandonnée. À la terrasse, vinrent s'ajouter des champs. Il est naturel que les paysans se plient aux exigences de la nature, les champs étant modelés par leur utilisation spécifique. La structure agricole de nos paysages de cultures renferme une ancienne clef qui permet à l'homme de s'ouvrir à la nature : ce n'est pas une approche compatissante, réconciliante ou mystique, mais la mise en place des formes concrètes de cultures : variétés, croissance, floraisons...

À ce paysage de cultures, déjà visible sur la carte de Tranchot, j'ai ajouté des symboles libres, tel un paysan aménageant des vergers : un parallélépipède de frênes taillés à l'horizontale ; un carré constitué de frênes « têtards », rabatus vers l'intérieur à 350 cm, 300 cm, 250 cm et 200 cm, formant ainsi une sorte de quadrilatère. Un vignoble qui, par son aspect carré surélevé vers le sud, vers le soleil, se profile discrètement hors de la topographie du paysage, une allée

de marronniers et un verger avec des lilas viennent moduler ce thème du jardin agricole.

Les visiteurs traversent la prairie, le parc et le jardin de la terrasse, qui constituent trois structures différentes de l'espace. Ils en perçoivent la variation selon la stratégie esthétique de Uvedale Price et Richard Payne Knight<sup>2</sup>, pour lesquels la perception cinétique doit, dans le jardin, prendre l'avantage.

Dans le labyrinthe – la fabrique principale où se trouve une partie importante de la collection de Karl-Heinrich Müller –, les visiteurs perdent leur orientation. Cette perte de repère excite et augmente l'attention portée à l'environnement, et c'est bien sûr le but de chaque médiation pour faire voir et faire vivre l'art, le parc, la prairie et le jardin.

### Évolution du projet

Depuis 1987, il y a eu entre le propriétaire et moi-même, pendant toutes ces années, des vues malheureusement divergentes : Karl-Heinrich Müller voulait voir la nature qui forme et moi je réclamais plus d'entretien pour façonner mes images. Je ne voulais pas renoncer à la transparence de la prairie, aux perspectives de la Maison rose, à mes jeux plastiques de « déduction »<sup>3</sup> entre les fabriques et les végétaux, à l'entretien de mes signes libres, à la floraison de ces jardins de buis, même si j'aime le chaos, le côté hasardeux et irrégulier de la nature ; ce que Uvedale Price et Richard Payne Knight entendaient comme la marque de la nature. Être proche de la nature, constitue, en effet, un but important pour moi et j'accepte le développement d'un biotope telle la prairie qui n'est pas simulée mais bien réelle.

Grâce au mécénat des amis d'Insel Hombroich, on a pu récemment engager trois jardiniers qualifiés qui façonnent l'île d'après mes images pour assurer l'avenir de ce lieu.

<sup>1</sup> • VON BUTTLAR, Adrian, *Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, éd. Dumont Verlag, Cologne (Köln), 1989.

<sup>2</sup> • WALTER, Kerstin, *Das Pittoreske*, Dissertation, Universität Freiburg.

<sup>3</sup> • En allemand : *Ableitung*.

« La prairie revitalisée ». © Bernhard Korte.



Insel Hombroich, « géométrie des fabriques/géométrie des plantes ».  
© Bernhard Korte.



## Rapport de l'atelier

### Michel Collin

ah-ah@club-internet.fr

**Pour l'atelier 2, je vais citer beaucoup de noms, et m'arrêter longuement sur les actions de ceux qui font exister les trois lieux dont il a été question.**

### Serre de la Madone

Commençons par le jardin de Serre de la Madone. Lawrence Johnston, qui l'a créé, est mort après la seconde guerre mondiale. Le jardin a ensuite été oublié, puis vraiment retrouvé, en tant que jardin, il n'y a pas longtemps, en 1999. Pierre-Antoine Gatier, l'architecte en chef des monuments historiques et Michael Likierman, le responsable de l'association de gestion à qui ont été confiées les rênes de ce jardin, nous ont présenté le processus, là où il en est maintenant. Il faut y ajouter Benoît Bourdeau, nommé jardinier en chef par le propriétaire, le Conservatoire du littoral.

Le thème de l'atelier, c'est le processus, le temps. Pierre-Antoine Gatier et Michael Likierman nous ont montrés combien ils ont été surpris, et comment ils ont accepté le fait que s'engager dans la « restauration » du jardin (pour l'instant, disons restitution ou restauration, mais sans certitude) consistait à s'engager soi-même dans un processus interactif. En effet, les actions plutôt douces de défrichage, de nettoyage, qui ont été engagées, ont provoqué des visions nouvelles du jardin. De là, un nouveau regard, qui va lui-même déclencher des actions, qui vont modifier le jardin, donc le regard, et ainsi de suite...

Dans l'état actuel, c'est-à-dire au tout début du processus – le projet n'a que trois ans –, l'architecte en chef Pierre-Antoine Gatier essaie de rechercher les modalités d'inscription de la collection botanique de Johnston dans le paysage provençal d'origine. Pendant ce temps-là, Michael Likierman tente de bien identifier ce que peut être la nouvelle vocation de ce jardin. Ce n'est plus le lieu de jouissance d'un Anglais fortuné, un *plantsman*<sup>1</sup> : le jardin est maintenant destiné à faire l'objet de visites pour des amateurs de jardins. Il doit être aussi le support de sa propre existence, sur le plan économique, et ceci compte dans



la définition de sa vocation. Quant à Benoît Bourdeau, le jardinier, il met en place les procédures de jardinage et de visites avec l'équipe de jardiniers dont il a la charge.

Ils sont encore au travail, mais une mécanique correcte paraît s'être installée entre ces trois personnes. Elles ont accepté l'idée que, à elles trois, elles sont devenues le « chef d'orchestre » de ce jardin. Elles l'ont désormais en charge, de la même façon que celui-ci a été à la charge de Johnston, aux origines. Maintenant, les trois protagonistes doivent faire les choses, et prendre des décisions, sans qu'elles soient forcément référencées par une documentation précise de l'état du jardin sous Johnston.

En voici des exemples.

J'ai parlé du mode de jouissance, qui n'est plus le même, et qui forcément est déjà en soi un caractère de modification.

D'autres évolutions, concrètes, ont été évoquées.

C'était une collection botanique. Lors d'un des avatars du jardin, des plantes de la collection ont été données à un

<sup>1</sup> • Cf. Intervention de Michel Baridon sur Russell Page.

**Vue du parc oriental de Maulévrier.**

© René Golder.

62



jardin botanique britannique. On en a la liste. À l'étude de cette liste, il s'est avéré récemment que des plantes, considérées comme « plantes rares » du temps de Johnston, dans les années 40, sont aujourd'hui banalisées. Il va falloir prendre des décisions sur la composition des plantes rares : ce ne sont plus les mêmes.

Autre exemple, sur la répartition des zones d'ombre et de lumière. Les arbres ont grandi, des zones qui étaient dans la lumière sont maintenant dans l'ombre, et les arbres qui ont grandi sont tellement beaux qu'il faut en tenir compte. Là aussi, des décisions seront à prendre. Mais, pour l'instant, l'équipe « chef d'orchestre » a décidé de prendre son temps, de laisser les choses venir, aussi, en jardinant. Les décisions seront prises petit à petit, en se disant : « C'est

peut-être ce qu'aurait fait Lawrence Johnson s'il avait été là. »

Mais j'ai l'impression que cette question aussi pourrait peu à peu disparaître. Les trois personnes pourront trouver leur propre créativité, qui leur permettra de faire exister ce jardin.

### **Maulévrier**

J'en viens maintenant à Maulévrier.

Je serai plus bref, Françoise Dubost en a parlé ce matin. Il se trouve que le triumvirat de tout à l'heure est incarné par une seule et même personne : Jean-Pierre Chavassieux est à la fois le maire de Maulévrier, donc le propriétaire, le président de l'association (ou plus ou moins le président de l'association), et

le chef des jardiniers. Il incarne à lui seul ces trois responsabilités, et c'est une très bonne chose. Après une longue période d'abandon (Alexandre Marcel est mort en 1928, le jardin a été vendu en 1945 et abandonné jusque dans les années 1980), Jean-Pierre Chavassieux se retrouve en charge du jardin, et admet qu'il en est le nécessaire créateur. Il met en place, avec son équipe, quelque chose de tout à fait original.

Je voudrais insister sur la requête japonaise de cette équipe, qui est allée chercher au Japon ce que pouvait bien être l'idée, le concept d'Alexandre Marcel. Est-ce vraiment celui de Marcel ? À la limite, cela n'a pas d'importance. À Maulévrier, les jardiniers ont trouvé quelque chose, la définition japonaise d'une typologie de jardin : « Le jardin de promenade, d'évolution et de trans-



formation ». Dans cette définition même de jardin, dans la grande tradition japonaise où l'on définit tout, le jardin est identifié à un processus de création permanente et d'interaction. Finalement, l'équipe de Maulévrier a décidé d'être fidèle à cette définition du jardin, probablement davantage qu'à l'idée d'Alexandre Marcel, parce que c'est peut-être plus intéressant et plus impliquant pour elle, et que cela l'inscrit dans un processus créatif.

J'insiste, parce que je pense que ce choix éclaire beaucoup les thèmes qui nous réunissent pour ce colloque. Dans cette définition japonaise très codifiée, le jardin existe parce que les jardiniers sont là et le font exister. Chaque année, deux fois par saison, les jardiniers considèrent à nouveau les scènes du jardin et, de là, déterminent l'action qui sera la leur pour la saison à venir. Ils doivent tenir compte à la fois de ce que le jardin leur dit, mais aussi de ce qui, en eux, a évolué pendant la dernière saison. Du fait de leur action, le jardin a changé. Ils doivent tenir compte de ce changement, et inscrire en eux-mêmes cette transformation pour la projeter à nouveau dans leur action. Cela n'a pas

de fin. Cette définition du jardin de transformation me semble extrêmement éclairante. Il faut qu'on y réfléchisse profondément. C'est une création qui nécessite des créateurs, et cette création n'est jamais finie.

### Insel Hombroich

Ensuite, Bernhard Korte nous a tous épatés dans sa présentation d'Insel Hombroich.

Ici, l'idée de fidélité à un jardin ancien ne s'est pas posée longtemps. Le programme énoncé par M. Müller, le commanditaire, était tellement évidemment celui d'une création contemporaine que Bernhard Korte, le paysagiste, s'est tout de suite interrogé sur la manière de répondre au postulat de « l'art en parallèle à la nature », cette phrase de Cézanne, qui est le programme de la création.

Je n'aurai pas le temps de présenter profondément ce projet qui nous a vraiment tous impressionnés, dans lequel Bernhard Korte a choisi de renoncer à l'archétype de la perspective alors même que c'est un jardin de fabriques.

Le paysagiste a plutôt proposé de mettre en place une nouvelle modalité de relations entre les fabriques et les éléments de nature que sont les végétaux, en choisissant pour ça (peut-être à cause du mot « parallèle »), une autre optique qu'il appelle *ableitung*, que l'on peut peut-être traduire par « dérivation ». Il s'agirait d'un mode de relations « géométriques », produisant un nouveau mode de regard sur les scènes organisées entre les fabriques et les végétaux. Il existait, dans un secteur d'Insel Hombroich, un petit jardin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une composition paysagère en perspectives. La question de la fidélité à la composition d'origine ne s'est pas posée, simplement, je crois qu'il en existe une quand même. L'état d'abandon auquel ce jardin avait été soumis a provoqué des scènes, par l'évolution des végétaux, que Bernhard Korte a choisi de continuer dans leur côté « touchant », plutôt que de chercher à rénover des perspectives qui n'avaient pas lieu d'être, étant donné ce que je viens de dire sur le projet global du parc. Il en résulte quelque chose qui existe néanmoins en raison de l'histoire du lieu mais qui n'est pas de l'ordre de la



**Insel Hombroich, vue du parc.**  
© Bernhard Korte.

64 restitution, qui est de l'ordre de : « On continue avec l'état dans lequel le temps nous a conduits. »

### Le jardin comme processus

Je vais essayer de résumer pour avancer sur les thématiques de processus et de temps qui nous ont été soumises, et pour soumettre l'idée que, finalement, il n'y a peut-être pas tant de différences entre la définition d'un jardin et celle d'un processus.

Cette définition japonaise me semble effectivement éclairer assez justement la définition même d'un jardin. Ce serait un *work in progress*, quelque chose qui ne s'arrête jamais et qui nécessite que quelqu'un soit là pour que le travail continue et que l'œuvre continue, parce qu'elle nécessite un travail incessant. Il y aurait donc cette idée iconoclaste, consistant à penser que des créateurs de maintenant doivent succéder aux créateurs d'autrefois. Aujourd'hui, je pense que le trio de Serre de la Madone, d'une part, Jean-Pierre Chavassieux à Maulévrier, d'autre part, et puis Bernhard Korte, quand il le pourra, pourront être les créateurs des jardins dont ils ont la responsabilité, autant que l'ont été les créateurs d'autrefois.

Cette perspective pose évidemment la question de la considération qu'on peut avoir pour les jardiniers. L'attitude consistant à considérer les jardiniers (j'entends par-là tous les métiers du jardin) comme les créateurs continus des jardins n'est pas partagée, et nécessiterait pour se développer une valorisation (ou revalorisation) de ces métiers.

Cela montre aussi que les décisions permettant de désigner ceux qui vont prendre la responsabilité de la continuation des jardins sont celles qui ont le plus de conséquences dans l'histoire des jardins (de ces jardins-là, en tout cas). Ce sera

qui ? Avec quelle culture ? Avec quel savoir-faire et avec quel investissement ? De toute façon, le choix de cette personne sera forcément plus important que l'idée qu'on pourrait se faire d'un projet parfait. En choisissant les gens, on renonce à l'idée que ce soient d'autres projets que ceux qu'ils vont mener. Forcément, cela nécessite qu'une confiance soit accordée à ces responsables, au chef d'orchestre ou, comme on voudra, aux jardiniers.

Les trois jardins de l'atelier nous prouvent à quel point le projet du jardin doit s'incarner dans l'action de ses jardiniers afin de rester une œuvre vivante.

Ensuite, un débat s'est ébauché, passionnant, auquel nous n'avons pas forcément répondu tout de suite, portant sur la fidélité. De quel type de fidélité parlons-nous quand il s'agit de références à un jardin ancien ? Pierre-Antoine Gatier, l'architecte en chef de Serre de la Madone avait admis qu'il fallait, à un moment donné, forcément renoncer à l'idée de fidélité pour accepter celle de devenir le créateur du jardin, mais s'il l'a acceptée, il n'est pas encore arrivé à ce stade. Il pensait – et je crois qu'il a raison – que, si on fait ce choix, il faut l'écrire, c'est-à-dire qu'il faut le documenter en disant : « Aujourd'hui, je sais que je prends une décision qui n'est pas strictement de l'ordre de la fidélité mais qui est de l'ordre de la création, et je l'accepte. Je le dis et je l'écris. Je prends cette décision et j'en laisse la trace. »

Les échanges de l'atelier sont venus confirmer les notions suivantes :

- un jardin doit nécessairement s'envisager comme inscrit dans le temps ;
- la vie d'un jardin procède d'événements interactifs et incessants, l'action des jardiniers, la réaction du jardin, l'expression en évolution du jardin et les transformations réalisées par les jardiniers... ;

– ces modalités impliquent des procédures devant rendre possibles les processus évoqués, dans un temps « long » et avec une forte implication des métiers du jardin.

Évidemment, les procédures que nous évoquons ne cadrent pas avec, par exemple, la loi MOP, ou plus généralement avec le cadrage administratif des projets, qui devraient faire l'objet d'un travail d'adaptation.

Ensuite (je l'ai déjà dit, mais je le répète), les conditions de réussite des exemples qui ont été présentés sont liées à « l'incarnation du projet » dans les personnes et dans leur qualité, dans la qualité de leur investissement, et c'est cela qui s'inscrit dans l'histoire de ces jardins.

Par exemple, à Maulévrier, Jean-Pierre Chavassieux a décidé d'organiser l'équipe des jardiniers afin qu'il y ait des écarts de dix ans entre les groupes, de sorte que, malgré les départs en retraite, ceux qui ont dix ans de moins puissent se souvenir de ce qui a été fait et continuer, et ainsi de suite. C'est important. Cela veut dire que l'investissement de Jean-Pierre Chavassieux lui-même et l'organisation même de son équipe tiennent compte de cette problématique du temps.

Enfin, je terminerai avec une question qui est, pour l'instant, sans réponse mais qui me semble profonde. Je reviens à cette définition japonaise. Peut-être a-t-on besoin de se réinterroger sur la définition même de ce qu'est un jardin, puisqu'on se rend compte qu'elle est si loin de la définition d'un objet.

La définition japonaise du « jardin de promenade » va jusqu'à faire du jardin l'évocation de la vie d'un homme... on est très loin de l'attitude monumentale. Il y a là quelque chose de profond, et qui probablement nous touche tous et auquel on doit essayer de trouver des réponses.

Je vous remercie.

## Débat

animé par  
Frédérique Boura

### Un auditeur

Finalement, vous êtes essentiellement dans une optique de restitution de l'esprit du lieu.

**Michael Likierman**, *président de l'association pour la sauvegarde et la mise en valeur du jardin de Serre de la Madone*

Oui, je crois, une restitution, mais pas à l'identique. Cela dit, c'était une maison privée pour Johnston, ses douze chiens et douze jardiniers. C'est maintenant un lieu de visite pour 20 000 personnes, six jardiniers et pas de chiens !

**Jean-Marie Vincent**, *inspecteur général de l'architecture et du patrimoine, membre du bureau de la section française de l'Icomos*

Autant pour le monument, on comprend ce que peut apporter la documentation pour l'état des lieux, et on sait à peu près où l'on veut aller, même s'il y a des choix à faire pour s'adapter notamment aux nouveaux usages mais pour le végétal, vous êtes face à un jardin de collection. Je pense qu'il y a toute une série de sujets qui ont péri. Avez-vous un plan de gestion ? Parce que j'étais un peu inquiet tout à l'heure quand il a été dit : « Pendant qu'on faisait les études, on nettoyait. » Nettoyer, cela veut dire beaucoup de choses, notamment qu'on enlève peut-être des choses importantes...

### Michael Likierman

Johnston a fait ce jardin, entre 1924 et 1939, parce que sa mère était hospitalisée non loin. En lui rendant visite, il a vu que le climat était exceptionnel. À Menton le sol est en général calcaire alors qu'à Serre de la Madone, il est acide. C'est donc un vrai bonheur, pour ceux qui veulent acclimater des plantes venant de Chine, d'Afrique du Sud, etc. En premier lieu, Johnston a planté beaucoup d'arbres structurants : la vraie

richesse du jardin, quand on l'a repris en 1999, était ces arbres. La plupart étaient en bon état et certains uniques en Europe.

Mais le jardin avait beaucoup souffert. En 1939, Menton a été donnée par l'Allemagne à l'Italie. C'était la conquête de l'Italie sur le continent européen. Les étrangers, dont Johnston, devaient donc partir. La frontière entre la France et l'Italie était la route de Garbure, qui longe le jardin. Celui-ci a été assez masqué et certainement pas entretenu. En 1945, la ville de Menton redevient française, et Johnston revient, mais il souffre déjà de la maladie d'Alzheimer. Il a alors 70 ans et, bien qu'il commence à restaurer le jardin, il lui fait aussi du mal.

À la mort de Johnston, en 1957, sa nièce, qui n'avait pas les moyens d'entretenir le domaine, le vend à un aristocrate anglais, Baring, qui n'était pas vraiment intéressé par le jardin. Avant de le céder, la nièce de Johnston a appelé Cambridge Botanical Gardeners avec qui elle travaillait pour qu'il vienne prendre des plantes. Ils sont venus avec des camions et ont enlevé tout ce qu'ils pouvaient déterrer. On a trouvé des listes de ce qu'ils avaient retiré. En fait, de nos jours, ce ne sont plus des plantes remarquables, parce que le choix des plantes disponibles a beaucoup évolué.

Vous avez par la suite des propriétaires jardiniers, entre 1957 et 1984, qui plantaient plutôt des roses et des tulipes mais qui n'entretenaient pas la collection. En 1984, Serre de la Madone est achetée par un promoteur immobilier qui laisse le jardin complètement à l'abandon pendant 15 ans. Malgré tout cela, il reste des plantes comme tout un champ d'amaryllis qui vont fleurir dans une semaine et qui valent la visite. Mais c'est un rare exemple de plantes qui restent. Ce que nous essayons de faire maintenant, c'est d'imaginer, dans ce

66 climat, avec ce sol, ce qu'aurait fait Johnston, qui était un grand amateur de plantes. On va faire, par exemple, des collections de Rotacées, mais, à part cinq, six, sept plantes, il n'y a pas grand-chose qui reste de la plantation ancienne. Il faut donc que l'on imagine ce que Johnston ferait aujourd'hui : c'est là que nous travaillons en symbiose avec Pierre-Antoine Gatier.

**Pierre-Antoine Gatier**, *architecte en chef des monuments historiques*

Un mot pour répondre à la question du nettoyage. La chance que j'ai eue, c'est que, simultanément à l'étude préalable, il y avait le travail du jardinier chef et de ses équipes. En fait, les intuitions ou les questions que l'on pouvait se poser étaient accompagnées sur le terrain par ce travail. Le mot « nettoyage » n'est peut-être pas adéquat mais lorsqu'il est entrepris par des gens compétents, c'est un travail de sélection et peut-être effectivement de réduction d'un certain nombre d'essences colonisatrices, mais toujours dans le respect du lieu. Cela a permis, en fait, de mettre en évidence que le projet de Johnston était un projet sur tout le territoire et non pas uniquement sur le jardin devant sa maison. Ce travail de nettoyage, en fait, a remis en évidence les cheminements sur la partie haute. À Menton, la grande inquiétude ce sont les incendies et les glissements de terrains. Dans la structure viaire et paysagère, tous les cheminements ont une fonction de collecte des eaux. Avec beaucoup de justesse, le jardinier assurait le nettoyage des cheminements que l'on a ainsi redécouverts. Un peu en réponse aux questions que vous posez : il y a une imbrication, qui n'est peut-être pas très administrative, entre l'étude et un premier travail sur place grâce au temps qu'on a bien voulu nous donner.

**Frédérique Boura**, *conservatrice régionale de l'Inventaire et correspondante « jardins » Alsace*

Et aussi grâce, si j'ai bien compris, à la qualité et à la compétence du jardinier. À vous écouter, on a l'impression qu'il y a vraiment trois voix qui parlent : Pierre-Antoine Gatier, Michael Likierman et le jardinier qui fait des allers et retours permanents entre son travail et vos propositions qui petit à petit se tricotent les unes les autres pour l'avancement du projet.

**Pierre-Antoine Gatier**

Tout à fait.

**Michael Likierman**

Pour Maulévrier, je souhaiterais savoir quel est le budget annuel global et combien sont les jardiniers ?

**Jean-Pierre Chavassieux**, *gestionnaire du jardin et maire de Maulévrier*

Aujourd'hui, il y a onze permanents à l'année, l'équivalent de neuf pleintemps. Dans l'équipe permanente, il y a quatre jardiniers à temps plein, des personnes chargées du secrétariat, de la comptabilité, de l'animation, du salon de thé. On a aussi, pour la présentation de bonsaï dans un jardin japonais, deux personnes qui sont chargées de la pépinière, de la production et de la vente. Une partie des végétaux qu'on produit sont utilisés à la restauration du parc, les autres sont vendus. Cette année, on a ainsi planté à peu près 800 arbustes, un tiers a été produit dans le parc. Le budget annuel est estimé à environ 335 000 € de recettes et 46 000 € de subventions.

**Michael Likierman**

Je voulais juste compléter ce que vous avez dit sur la notion de personnalité. Johnston, dans mon cas ou dans le vôtre, Alexandre Marcel, n'avait pas de

problèmes d'équipe de jardiniers présente sur le site. Notre problème, c'est comment faire en sorte – je trouve votre système très pertinent – qu'il y ait quelqu'un qui tous les jours prenne des décisions intelligemment et dans la durée.

**Jean-Pierre Chavassieux**

Il faut impliquer complètement les jardiniers. On doit compter sur le bon vouloir de personnes prêtes à s'investir, à apprendre et à rester. C'est un pari, car on n'est pas sûr que cela marche encore dans 20 ans.

**Jean-Marie Vincent**

Je voudrais d'abord dire tout l'intérêt que l'on prend pour ces deux exemples passionnants. Mais, je m'interroge sur les références qui orientent vos travaux. La réponse des Japonais était intéressante d'ailleurs : quand vous leur avez demandé une aide, ils ont dit : « Non, c'est un jardin qui a été fait par un Français sur le modèle japonais. Eh bien, continuez à l'entretenir comme ça. » J'observe qu'au jardin Kahn, on a fait autre chose quand on a refait le jardin japonais. Ce sont les Japonais qui sont venus ; leur travail est d'ailleurs assez discuté. Vous avez une équipe. Mais quand on connaît un peu les jardins orientaux, tout le système de références culturelles à des paysages types, symboliques et emblématiques qu'ils recouvrent, je pense que le créateur du jardin devait avoir cela en tête. Comment arrivez-vous à pérenniser tout cela et, dans votre gestion évolutive, à intégrer cette référence aux jardins d'origine et aux paysages orientaux, chinois ou japonais ?

**Jean-Pierre Chavassieux**

La façon dont le jardin Albert Kahn a été travaillé est discutée et discutable, y compris par les Japonais : je dirais que c'est l'approche d'un jardin contemporain fait par un contemporain. C'est donc un peu différent.

Comment, en effet, faire percevoir à l'équipe de jardiniers toutes les influences qui sont à l'origine des jardins japonais ? C'est une démarche qui se fait, bien sûr, sur un temps assez long. Pour le schéma qu'on a choisi, la lecture a été purement livresque de 1988 à 1994 : par le biais de rencontres avec des professeurs japonais, nous avons essayé de comprendre un peu l'esprit et les différents thèmes abordés dans les jardins japonais. Ensuite, avec le chef-jardinier, des jardiniers, des paysagistes, nous avons fait un voyage d'études au Japon. On a passé deux semaines à travailler avec des paysagistes qui n'avaient en charge que des jardins du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour comprendre leur travail. Ils n'ont pas la même problématique que nous puisqu'ils ont fait évoluer leurs jardins. Aujourd'hui, le parc de Maulévrier est considéré par les Japonais, en tout cas pour l'ambiance, comme l'image d'un jardin historique japonais. À Maulévrier, certains végétaux de grandes dimensions sont conservés, ils ont poussé naturellement alors qu'au Japon, dans les jardins dits XVIII<sup>e</sup>, tout est taillé aujourd'hui, parce que, là aussi, le regard des jardiniers a évolué. Quand on se promène dans ces jardins, quand on fait le tour d'une pièce d'eau, tout est maîtrisé ; ce qui n'était pas le cas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il y a des exemples encore qui sont un peu visibles. À Kyoto, quand on va au parc de Ryoan-ji, la grande pièce d'eau est encore bordée de grands arbres. On a gardé cet esprit-là à Maulévrier, mais sans le vouloir, parce que le parc a été abandonné. Les nouveaux jardiniers ont été formés, avec le chef-jardinier, à cette vision des choses, à la manière dont on travaille. Sur deux ans, j'ai ainsi une séquence de 95 heures de cours sur l'histoire des jardins japonais – et plus particulièrement sur la façon de comprendre le jardin de Maulévrier. Les contrats emplois-jeunes, qui reposent sur un système de formations pour

perenniser l'emploi, nous ont permis de mettre en place une telle approche. Chaque année, avec l'ensemble de l'équipe du parc, y compris le personnel administratif, on visite des jardins dans d'autres régions. On a ainsi été en Angleterre et en Bretagne, pour cultiver notre regard.

#### **Frédérique Boura**

Avant que l'on attaque, dans le peu de temps qui nous reste, le débat, avez-vous quelques questions spécifiques sur Insel Hombroich ?

#### **Une auditrice**

Sur combien de temps s'est faite cette restauration ?

#### **Frédérique Boura**

Plutôt que de restauration, je parlerai de création...

#### **Bernhard Korte, paysagiste**

Restauration, création... J'ai trouvé dans le vieux parc une conception paysagère ainsi que deux jardins de buis et j'ai restauré la prairie d'après une carte de Tranchot, mais c'est un jardin contemporain, je dois l'avouer.

#### **Pierre-Antoine Gatier**

J'ai été très impressionné par la poésie, la magie de votre proposition et je pense qu'autour de moi tout le monde avait le même sentiment. Comment fait-on durer ou comment se projette-t-on dans le temps long avec des formes aussi naturelles et délicates ?

#### **Bernhard Korte**

C'est très difficile. Je crois que les paysages, après leur conception, demandent autant d'entretien que les jardins de buis formés à la française. Comme je l'ai expliqué, il faut intervenir sur chaque mètre carré, arracher les charbons et les orties, mettre d'autres éléments qui donnent plus de joie ou sont

nécessaires pour la structure que l'on veut appliquer dans ce site. L'entretien est très difficile.

Je comprends le propriétaire, M. Müller, avec qui j'ai eu, pendant l'élaboration du parc, vraiment une bonne relation qui perdure aujourd'hui. Mais les partisans de l'art contemporain ont vraiment des difficultés avec les jardins formés. Ils préfèrent la nature qui forme. Quand la présence du jardinier s'affirme, comme par exemple à Insel Hombroich, avec les bois coupés à l'horizontale, ils crient au secours et disent : « C'est notre job. Qu'est-ce que vous croyez ? » C'est comme une bataille.

M. Müller était pour une intervention manuelle forte et voulait que les jardiniers travaillent à la main, sans aide de machines sur 75 hectares. Il était un élève de Heidegger, contre la technique. Tout cela, ce sont des idées qui portent un peu. Pendant dix ans, l'île d'Hombroich n'a pas été entretenue. Avec la donation, cela va mieux, je pense que l'on va créer aussi une base satisfaisante pour l'entretien du jardin, mais c'est très difficile. J'adorais mon travail là-bas et j'étais amoureux de mon jardin mais c'était aussi le divorce. Je partais et je revenais.

#### **Un intervenant**

Finalement, on s'est promené avec vous à travers vos diapositives. En vous suivant, on avait l'impression que vous avez déjà des idées de prospective. On se dit que, dans dix ans, vingt ans, ou même là, vous aurez envie de changer, de refaire. J'ai eu ce sentiment – mais c'était vraiment très personnel – qu'Insel Hombroich était toujours en évolution avec, en plus, le droit à l'erreur. On ne parle jamais du droit à l'erreur dans les jardins et j'ai trouvé cela plutôt excitant. Finalement, n'avez-vous pas une approche prospective sur le fait de prolonger, de reprendre un certain nombre d'espaces, parce que la vision change ?

68 **Bernhard Korte**

Oui, toujours, mais il ne faut pas non plus faire preuve de trop de fantaisie. Il est nécessaire d'avoir des moyens, de l'argent pour acheter. Sans cela, c'est inutile. Je crois qu'un parc doit toujours changer. Quand je traversais mon parc, je regardais toujours, je regardais comme un fou, je ne pensais pas mais je regardais et je sentais. Et puis venait la volonté de changer, de faire mieux. C'est juste ce que vous dites : il n'y a jamais une fin à cela. Normalement on devrait y rester et essayer d'évoluer, mais c'est difficile.

**Frédérique Boura**

Cette intervention reprend en fait, la question du travail dans le temps parce que c'est à la fois revenir vers un état qu'on peut imaginer meilleur mais cela peut-être aussi envisager de passer à autre chose. Quel est votre point de vue, les uns les autres par rapport à cette question de la prise en compte du temps ? Dans les trois exemples traités, on a vu à quel point le temps avait joué un rôle important : à Serre de la Madone, le fait d'avoir pu parallèlement travailler sur l'étude préalable mais aussi revenir petit à petit à un travail de nettoyage du végétal a permis d'orienter les travaux ; à Maulévrier – je crois que c'est l'exemple le plus flagrant – finalement c'est la durée plutôt qu'un projet défini antérieurement qui a permis de réhabiliter le jardin ; c'est aussi le cas dans le travail de Bernhard Korte, la façon dont les choses ont évolué et continuent d'évoluer. On voudrait presque que le temps ralentisse un peu par rapport à la croissance du végétal. Un des problèmes maintenant est que finalement, il n'était pas possible de maintenir les espaces, les transparences tels qu'ils étaient à l'apogée du jardin il y a peut-être une dizaine d'années. Là, il faudra certainement, de nouveau, du temps pour revenir petit à petit à quelque

chose qui soit plus conforme à l'esprit dans lequel vous avez travaillé au départ.

**Michael Likierman**

Un jardin est une chose fragile. Nous avons eu trois mois sans pluie. À Serre de la Madone, on a beaucoup arrosé, mais il est certain que l'on va perdre énormément de plantes. Donc, chaque fois que l'on traverse le jardin, on se dit : « Si je perds ça, qu'est-ce que je fais à sa place ? » Je crois que les grands créateurs de jardins, les Johnston ou vous, vous êtes toujours en train de faire évoluer ce jardin.

**Pierre-Antoine Gatier**

Une de mes préoccupations est la question de l'authenticité. Est-ce qu'elle a sa place dans le jardin ? Je ne sais pas. Mais on doit accepter le concept ou l'idée que le jardin, par nature, se transforme, que ce que l'on conçoit aujourd'hui va, par essence, se métamorphoser sans que l'on sache très exactement la forme qu'il va prendre.

Mais nous, nous intervenons, non pas dans nos créations mais dans une création qui nous est antérieure et qui nous est transmise. Il me semble nécessaire, malgré tout, d'être en mesure de documenter assez clairement la limite entre ce qui est du Johnston ou du Marcel et quand il y a métamorphose, quelle est la part que nous recevons, celle que nous transmettons et celle que nous changeons. Nous nous devons d'assurer ce travail de documentation, de reconnaissance et d'enregistrement de l'objet authentique. Quelle est cette authenticité et qu'avons-nous transformé ?

**Frédérique Boura**

Cette question de documentation effectivement n'est pas antinomique de celle de l'évolution. Je crois que l'on a un peu tendance – et je suis la première à le reconnaître en tant qu'archéologue et conservatrice – à imaginer que tout

ce qu'on a pu retrouver comme étant un état antérieur mérite d'être présent dans ce que va devenir le jardin. Mais, il y a un moment où cela devient impossible. Toute la difficulté est peut-être de réussir à trouver une solution qui ne soit pas non plus définitive. Ce qui est un peu gênant, c'est que régulièrement, quand on parle d'un projet sur un jardin ou sur un monument, on a toujours l'impression que l'on va faire quelque chose pour toujours. C'est une des raisons pour lesquelles on a tant de mal à mettre en place des solutions souples dont on voit, de façon vraiment flagrante, qu'elles sont les plus adaptées à la question des jardins.

Vous connaissez tous la façon dont fonctionne la programmation des monuments historiques. On avait le sentiment que les plans de gestion ou les études sur des temps un peu longs pouvaient être un début de réponse à ces questions-là. Comment, vous professionnels, pouvez-vous formuler une amélioration de ces procédures existantes qui pourraient aider à avoir plus de souplesse, à rendre légitimes ces allers et retours entre le commanditaire, le jardinier, l'architecte, ce droit à l'erreur, cette nécessité d'une évolution pour faire face à la disparition des végétaux, par exemple ?

**Jean-Pierre Chavassieux**

Il est vrai que, par respect, il faut préciser ce qui relève du créateur du jardin, et toujours avoir ce devoir de mémoire. Dans les jardins, on a un temps en mouvement, c'est-à-dire qu'il faut que l'on ait non seulement en tête de manière permanente la vision du jardin, tel qu'il était prévu à l'origine, tel qu'il a été, tel qu'il est et tel qu'il sera éventuellement. Comment peut-on imaginer une action et se donner des lignes de conduite ? Comme je dis, en bon jardinier, il vaut mieux labourer profond que ratisser large. Il faut donc se donner à peu près des objectifs.

On ne maîtrise jamais tout : quand on arrive dans un jardin, il faut en être convaincu. Ainsi, à partir de 1992, on a proposé d'avoir sur toute la lisière forestière de la pièce d'eau une manière d'aménager cette forêt qui avait été plantée dans les années 1950 et qui était gérée en partie comme une exploitation forestière. On a donc fait le choix de travailler à terme – sans que le terme soit défini – sur quatre strates. Une strate haute est composée de conifères japonais, les cryptomerias, en association avec des ginkgos, qu'on laisse pousser pour qu'ils dépassent 12 mètres. On émonde les troncs sur 8 mètres, mais on les met de manière très espacée, mais sans définir l'espace. Ensuite, on fait des bosquets, à certains endroits, sur ces lisières, des bosquets de la strate moyenne composés d'érables du Japon et de cercilophilums qu'on laisse pousser de 4 à 8 mètres. Puis, on ponctue ce sous-bois de masses arbustives. Certaines sont taillées, d'autres sont laissées libres. Enfin, on travaille le sous-bois : jusqu'au mois de mai, on va le laisser pousser parce qu'il y a des jacinthes sauvages qui fleurissent. À partir de fin mai, on rase le sous-bois, on laisse pousser la mousse et on donne le choix au jardinier de préserver quelques fougères ou digitales s'il estime qu'il y a une masse intéressante à conserver.

Tout cela, il fallait l'organiser en même temps – et c'est toujours en cours. Il y avait des épicéas, plantés tous les deux mètres, très denses, rien ne poussait dessous. On a procédé à des éclaircies, on a enlevé un arbre sur deux, puis deux arbres sur trois, puis trois sur quatre. Cela s'est fait progressivement. À partir de ces éclaircies, on a créé des clairières de façon arbitraire. Sont intervenues, sur ces entrefaites, des attaques parasitaires et la tempête de 1999. Il y a donc des choses qu'on ne maîtrise pas. Dans les clairières, les fenêtres et les perspectives qu'on avait imaginées,

d'autres choses se sont créées. On a donc réaménagé en permanence, mais toujours avec l'objectif de travailler sur quatre strates. Et les strates qu'on imagine aujourd'hui, telles qu'elles sont situées, seront-elles toujours les mêmes dans vingt ans ? On travaille selon un objectif, on espère y arriver, mais, à tout moment, on peut être amené à revoir notre copie, soit parce que l'on a fait une erreur, soit parce que les conditions climatiques font que cela ne correspond plus.

#### Un auditeur

Cet exemple est sûrement valable pour la composition dans son ensemble. Je pose la question de la fidélité de cet acte-là par rapport au respect de l'œuvre d'Alexandre Marcel.

#### Jean-Pierre Chavassieux

C'est tout à fait juste. On s'est, bien sûr, posé la question. La difficulté, dans un cas comme celui de Maulévrier, c'est que l'on a peu de documents. Par rapport au jardin qu'Alexandre Marcel avait conçu, aux ouvrages qu'il avait lus, aux personnes qu'il avait pu rencontrer, et en fonction de ce que le fils du chef-jardinier d'alors nous avait expliqué, entre 1990 et 1991, et de l'expertise de professeurs japonais, nous avons défini un principe de jardin.

Dans ces jardins-là, il y a cette manière de travailler. On n'aura jamais la certitude qu'Alexandre Marcel l'aurait conçu de cette façon aujourd'hui, mais il faut au moins savoir ce qu'il a fait à son époque. Sur certaines parties qu'il n'a jamais aménagées, qui se trouvent en lisière de la pièce d'eau, il fallait quand même faire quelque chose. Et c'est ce choix-là.

#### Jean-Marie Vincent

Vous posiez la question tout à l'heure du rôle joué par le temps. Le temps est-il une contrainte qu'il faut maîtriser tant bien que mal ? Est-ce un acteur du jar-

din ? Vous nous avez répondu en partie déjà, mais je pensais, en vous écoutant, aux carnets de Repton, qui imaginait son jardin futur avec toute une série de phases intermédiaires en ne sachant sans doute jamais s'il atteindrait les phases ultimes mais qui pensait que le temps intervenait notamment par l'accroissement. Il souhaitait également mettre en place un certain nombre d'éléments qui seraient des acteurs actifs de la composition à venir. Est-ce que vous qui travaillez complètement sur les jardins, vous jouez également avec ce facteur-là ?

#### Michael Likierman

Il est sûr qu'on essaie de respecter ce qu'il aurait fait. Le temps étant, en même temps, ami, ennemi et acteur, on imagine comment le concepteur aurait agi s'il était encore là. Cette adaptation permanente constitue tout l'intérêt de notre travail.

#### Jean-Marie Vincent

Carmen Añón Feliú l'évoquait tout à l'heure pour l'acte créateur du jardin.

#### Pierre-Antoine Gatier

C'est pour ça que ce qui me passionne et me semble fondamental, c'est de prendre le temps de bien comprendre le sens de la création à laquelle nous sommes confrontés, ce qu'est exactement – dans la mesure du possible car il y a tout le problème de l'interprétation – la signification de ce qu'a fait Alexandre Marcel ou Johnston. Il y a cette première interrogation qui est importante.

#### Un intervenant

Mais on peut ajouter aussi que les actes de Jean-Pierre Chavassieux ont un sens aujourd'hui. Il en est de même de l'action de Bernhard Korte, quand il nous donne à voir le chaos issu d'une période d'abandon en disant : « Je n'élimine

70 pas cette période de chaos parce que j'y vois une beauté et je me sers de cette beauté pour voir le jardin d'aujourd'hui ». Cette action a autant de sens, il me semble, dans le continuum de ce jardin que celle qui aurait consisté, par exemple, à rechercher une documentation sur le créateur de ce jardin. Bernhard Korte ne l'a pas fait parce que ce moment particulier, dans le continuum du jardin, avait un sens. De la même façon, les tailles de végétaux à Maulévrier ne se faisaient pas du temps d'Alexandre Marcel : cette initiative n'est peut-être pas respectueuse ou fidèle, mais elle a un sens aujourd'hui.

#### **Michael Likierman**

Elle n'est pas fidèle mais elle est respectueuse.

#### **Même intervenant**

Dans tous les sens. Je pense que l'on doit s'autoriser cette liberté, parce que c'est nous maintenant qui faisons vivre ces jardins. Si vous n'étiez pas là, ce ne serait plus un jardin. C'est Jean-Pierre Chavassieux qui fait vivre aujourd'hui Maulévrier. Votre action a donc un sens aujourd'hui, au-delà de la fidélité.

#### **Pierre-Antoine Gatier**

C'est l'œuvre dans son contexte social, comme l'a dit de façon plus pertinente ce matin Monique Mosser. Ces différents modes de taille montrent surtout – et c'est très important pour l'histoire des idées – qu'il y a le japonisme de 1900 et puis celui de 2000. C'est ce qui est intéressant et que je souhaiterais percevoir si je visitais Maulévrier. J'aimerais, en fait, que l'on puisse faire ce distinguo sans avoir l'œil du spécialiste.

#### **Même intervenant**

Lorsqu'on prend une décision, il est effectivement inconfortable de s'apercevoir que ce n'est pas l'objet qui fait le patrimoine mais l'angle sous lequel

on le regarde. C'est en même temps son exigence de modernité, alors qu'on regarde en arrière pour avoir soit des indices soit des traces et être sûr qu'on ne se trompe pas. C'est particulièrement inconfortable, parce qu'on vit à la fois le temps présent et on est bloqué derrière. Sans parler d'une administration qui nous coince aussi.

#### **Frédérique Boura**

Il y a la culture des enfants. On est loin, comme monsieur qui s'est arrêté, il attend son enfant qui doit reprendre la suite.

#### **Même intervenant**

J'ai simplement dit qu'on était dans cet inconfort, malgré tout. Dans la notion de temps, dont parlait tout à l'heure Frédérique Boura, il y a la notion d'un autre regard. Que ce soit dans les musées ou dans les jardins, les décideurs, les gens qui gèrent ont un temps de vie professionnelle, de cinq, huit, dix ans, puis, il y a une forme d'oubli, et ceux qui viennent derrière voient encore autre chose.

#### **Frédérique Boura**

Cela pose la question de ce qu'on a appelé, de façon un peu grandiloquente « la relation du projet ». Je crois que le choix que vous avez fait à Maulévrier de prendre trois générations, de prévoir une espèce de durée – j'espère que ce n'est pas un vœu pieux – met cruellement en avant le problème de l'absence de jardiniers permanents dans la plupart des jardins. Finalement, il n'y a plus jamais de mémoire du travail fait, de mémoire de l'emplacement. Tout est à recommencer pratiquement tous les ans quand on change d'entreprise qui vient tondre la pelouse. Tous les exemples, qu'on a vus aujourd'hui, ont montré à quel point il y avait un lien extrêmement fort entre celui qui a fait le jardin ou celui qui, comme le dit Bernhard Korte,

va le regarder tous les jours. Je crois que c'est là quelque chose qui est vraiment très difficile à faire durer en dehors des initiatives à l'origine du jardin.

#### **Un auditeur**

On met vraiment en évidence le problème du travail en régie ou du travail des entreprises extérieures. Dans les deux premiers exemples proposés, la régie marche assez bien alors que lorsqu'on a des intervenants extérieurs, on ne sait pas d'où ils viennent, qui ils sont et cela pose vraiment de gros problèmes d'appréciation des interventions et de la gestion du matériel. C'est vraiment une phase problématique de la restauration des jardins.

#### **Frédérique Boura**

De même, il devient assez difficile, semble-t-il, d'avoir des jardiniers vraiment formés au métier que l'on puisse facilement embaucher. Les propriétaires privés d'assez petits jardins, lorsqu'ils arrivent à s'organiser à trois ou quatre pour en avoir un, trouvent rarement un vrai jardinier mais quelqu'un qui fait un peu de tout.

#### **Même auditeur**

On a perdu un peu la culture des choses bien faites. Par exemple, même les services espace verts de la Tête d'Or – je travaille avec la Ville de Lyon sur ce parc – doivent remettre en route tout un système de reformation en interne de leurs agents pour leur faire faire un travail beaucoup plus précis. Le vrai travail de jardinier s'est un peu oublié parce qu'on a une culture qui est passée à la mécanisation et ainsi de suite.

#### **Frédérique Boura**

La valorisation du rôle du jardinier sur le long terme est vraiment nécessaire à mettre en avant pour essayer justement de redonner une sorte de légitimité au jardinier dans le projet du jardin.



### **Michael Likierman**

Pour aller dans ce sens, je crois que nous devons être modestes. Par exemple, notre travail sera terminé dans deux ans, dans cinq ans parce qu'on aura fait la restauration initiale du jardin. Nous aurons une grande satisfaction, Pierre-Antoine et moi, de l'avoir fait, mais le vrai travail commence à ce moment-là, celui d'accompagner ce projet dans le temps. La personne clé, c'est le chef-jardinier. En Angleterre, il y a une catégorie de gens qui s'appellent « chefs-jardiniers », qui se forment en tant qu'apprentis, grandissent, prennent de l'expérience, etc. C'est une profession, ce qui n'est pas vraiment le cas en France.

### **Frédérique Boura**

C'est un vrai problème.

### **Michael Likierman**

La manière dont est faite la formation intergénérationnelle est la seule manière de procéder sur le long terme, mais, pour cela, il faut des associations, et non des entreprises extérieures.

### **Jean-Pierre Chavassieux**

À quel moment s'autorise-t-on une démarche qui va dépasser celle du concepteur ? On s'est longtemps posé cette question au parc oriental. À un moment donné, il faut que quelqu'un dise : « Allez ! On y va ! » En tout cas, j'ai eu ce sentiment parce qu'on avait peur de voir disparaître le jardin si on ne faisait rien. Il est vrai que, quand on commence un projet, on sait qu'on détruit quelque chose. Il n'y a pas « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Et ça, c'est vrai pour le jardin aussi. On a fait un choix, c'est-à-dire qu'on l'assume, on sait que l'on peut faire des erreurs au travers de ce choix-là, on sait que l'on a une vision subjective de la manière d'interpréter le jardin ; on sait pertinemment qu'une autre

équipe, une autre personne aurait une manière différente de l'interpréter.

Sur la pérennisation de l'équipe et de la démarche, j'ai fait un choix sur la façon d'organiser les choses, mais il est vrai que c'est purement théorique. C'est vraiment un pari sur l'avenir. On essaie de partager notre passion pour ce jardin afin de lui donner une âme et que les jardiniers continuent. Je crois à « un jardin – une équipe » ou à « un jardin – un jardinier ».

### **Frédérique Boura**

Il est quand même paradoxal de voir qu'en France, malgré l'engouement pour les jardins, cette question de la valorisation du métier de jardinier ne soit pas plus mise en avant.

### **Michael Likierman**

Ce sont les paysagistes qui sont valorisés et non pas les jardiniers.

### **Frédérique Boura**

Peut-être faudrait-il s'interroger sur des mesures destinées à mieux les mettre en avant. Mais il va falloir arrêter le débat. Merci à tous.

## Présentation de l'atelier

### Yves Lescroart

yves.lescroart@culture.gouv.fr

72

J'ai la responsabilité d'animer l'atelier 3 intitulé « L'histoire prolongée, dépasser les contraintes du passé ». En tant qu'ancien conservateur régional des monuments historiques de deux régions, j'ai eu le plaisir d'être maître d'ouvrage de quelques restaurations de jardins anciens.

### Les thématiques de l'atelier

Le jardin ancien est riche de son histoire, qui est souvent – et successivement – ambition et abandon, passion et renoncement, renouveau perpétuel en grands cycles calés sur la sénescence et la germination, à la croisée du fastueux et de l'intime, rêve de domination ou contemplation muette de la nature, et avant tout miroir du temps et révélateur des sentiments les plus profonds d'un commanditaire. Nous sommes conviés à suivre, sur trois domaines bien différents les métamorphoses de trois espaces fortement marqués par l'histoire.

Dans quelle mesure leurs dernières métamorphoses s'inscrivent-elles en pro-

longements ou ruptures de l'histoire ? En quoi les contraintes du passé ont-elles été le ferment de la création ? Sur deux domaines publics, et un domaine privé largement ouvert, sur deux parcs ravagés par les tempêtes, et une évocation fondée sur une relecture documentaire, nous sommes conviés à suivre les voies diverses qui ont conduit les détenteurs (est-on jamais réellement « propriétaire » ?) de ces jardins anciens, à d'autres formes de création que de strictes et illusives reconstitutions. Aux contraintes du passé s'additionnent les mutations de nos sociétés, le glissement d'une part significative des jardins et parcs anciens vers le domaine public – parfois seul garant de la pérennité de certains – d'autres regards et de nouveaux usages.

Dans quelle mesure l'émergence de nouvelles attentes du public, les significations contemporaines du jardin peuvent-elles enrichir l'approche du jardin ancien, en proposer une relecture susceptible de devenir, selon la personnalité du concepteur, la qualité de la commande du maître d'ouvrage et la richesse de son programme, une nouvelle création ?

**Le jardin de Vandrimare en automne.**  
**Vue de la perspective vers le Saut du loup.**  
© Clotilde Duvoux.



### Les trois jardins étudiés

Nous allons appuyer notre réflexion sur ce thème à partir de trois exemples – que nous avons eu un peu de difficulté à sélectionner tant est riche ce débat – extrêmement différents : un jardin privé, deux jardins propriété publique.

#### Le jardin de Vandrimare

Dans le jardin de Vandrimare, dans l'Eure, la lecture de l'histoire se fait effectivement sur une période relativement restreinte puisque c'est un jardin ancien dont l'histoire ne remonte pas *a priori* au-delà de deux siècles et demi d'existence.

#### Le Grand Jardin

En revanche, le Grand Jardin, à Joinville, lui, va nous interpeller sur un sujet beaucoup plus ample sur le plan de l'histoire (paradoxe d'ailleurs que ce Grand Jardin de Joinville qui était encore il y a un peu plus d'une décennie un « grand jardin sans jardin », malgré son titre). Nous aurons à nous pencher sur les physionomies successives d'un jardin qui fut immensément célèbre en son

temps, qui a suscité non pas des descriptions mais des évocations suffisamment fortes pour que le souvenir en ait été conservé. Nous aurons à examiner justement de quelle manière a été relue cette histoire du Grand Jardin. Il faudra aussi le replacer dans l'histoire de notre vision des jardins qui a singulièrement – et cela nous a été rappelé très fortement ce matin – évolué en l'espace de deux décennies. Je pense qu'il sera intéressant de revoir cette « renaissance » du Grand Jardin à travers l'évolution de nos notions sur les jardins anciens.

#### La Roche Jagu

La Roche Jagu, dans les Côtes-d'Armor, va être notre troisième sujet, avec une problématique tout à fait différente. Nous sommes là en présence d'un « document », mais d'un document faiblement documenté. Nous avons une architecture extrêmement forte et des éléments de paysage reconnus, nous avons une histoire, l'histoire d'un paysage qui finalement a servi de base à une réflexion pour une réinscription dans notre histoire contemporaine, nou-

velle fonction pour un édifice, témoins de l'histoire qui deviennent les nouveaux jalons de cet usage public de l'édifice.

### Des choix à opérer

Nous aurons à nous pencher, de manière globale, à travers ces trois exemples, sur les choix en matière d'assise historique. Dépasser les contraintes du passé ne veut pas dire les bannir ou les encenser mais, au contraire, opérer des choix. On sait que l'histoire de ces jardins, les contraintes du passé sont en fait des passés successifs. Ces trois jardins sont passés par des grands cycles, des périodes d'abandon, des périodes d'ambition, des périodes de renouveau, des moments intimes, des moments publics également. Toute la difficulté est de faire en sorte que ce passé soit le ferment d'une conception nouvelle d'un jardin qui a pour fil conducteur, en quelque sorte, d'être le miroir du temps, proposé aux amateurs de jardins d'aujourd'hui.



Joinville, château du Grand Jardin, le parterre. © DR.

## Le jardin de Vandrimare

### Marie-Christiane de La Conté et Clotilde Duvoux

m.c.de-la-conte@wanadoo.fr  
c.duvouxbouchayer@free.fr

Plan de 1767 ou 1775.  
Plan de 1808 dessiné par l'architecte rouennais Le Poigneux.  
© Clotilde Duvoux.

### Historique

Le domaine de Vandrimare (Eure) recouvre une superficie de 6 hectares ceinturée de murs. Sur un terrain presque plat, il se compose d'un parc arboré mais aussi d'un ancien potager et de vergers dans lesquels ont été maintenus les bâtiments ruraux nécessaires à la vie de l'ancienne seigneurie. Au-delà des murs, les bois d'exploitation complètent cet ensemble très homogène, dans un cadre rural préservé.



L'existence d'un parc classique est attestée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle dans les archives conservées sur place. Des documents graphiques en montrent l'évolution : atlas de Trudaine de 1756, plan de 1767 et plan terrier de 1775 témoignant de quelques adaptations. En 1808, l'architecte rouennais Le Poigneux entreprend une transformation cette fois radicale du parc dans un style paysager.

Lorsqu'en 1987, M. et M<sup>me</sup> de La Conté s'installent à Vandrimare, la reprise en main du parc constitue une forme naturelle d'appropriation des lieux, rendue d'autant plus nécessaire par les destructions de la tempête cette même année. Pour les aider à écrire un avenir pour le parc vieillissant, ils entreprennent une réflexion qu'ils nourrissent de lectures, de visites et de rencontres. Ils finissent par souhaiter associer un professionnel et s'adressent à Clotilde Duvoux, jeune architecte, diplômée de l'École de Normandie et possédant de solides connaissances en matière de botanique.

### Contexte de la commande initiale

Vandrimare est un domaine privé demeuré dans la même famille depuis 1492. Il est utilisé comme résidence principale. En 1988, le parc ne bénéficie d'aucune protection juridique.

M. de La Conté, en tant qu'héritier d'une tradition familiale, et M<sup>me</sup> de La Conté, en tant que conservateur en chef du patrimoine, possèdent une connaissance intime et complémentaire du lieu, de la réalité physique des dernières décennies mais aussi de son histoire ancienne.

Les demandes initiales formulées par la maîtrise d'ouvrage répondent à plusieurs impératifs :

– Comment reconstruire le parc après la tempête ?



**Le jardin de haies et de fleurs  
et la roseraie du jardin du cloître.**  
© Clotilde Duvoux.

- 76 – Faut-il profiter de son état dévasté pour entreprendre la restauration d'un état du XVIII<sup>e</sup> ou du XIX<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur les plans anciens et les nombreux documents d'archives ?
- Respecter l'aspect patrimonial du lieu ;
  - Permettre une vie de famille ;
  - Prendre en compte l'amorce d'un jardin de fleurs à l'emplacement de l'ancien potager et l'intérêt grandissant des propriétaires pour la botanique ;
  - Adapter le projet aux contraintes de sa réalisation et de son entretien prévus en interne, c'est-à-dire assurés par les propriétaires.

## Les premières réponses

### Le parc romantique en toile de fond

La restauration peu réaliste d'un état du XVIII<sup>e</sup> siècle a rapidement été écartée. Elle impliquait l'entière destruction du parc en place dont tous les éléments naturels résultaient de la conception du XIX<sup>e</sup> siècle ; des années pour rendre une âme à un terrain nu ; une incohérence avec le style de la façade du château refaite elle aussi au début du XIX<sup>e</sup> siècle et enfin un coût démesuré pour un budget privé.

Travailler avec en toile de fond les arbres majestueux du parc paysager s'est imposé.

La première tranche de travaux a porté sur la perspective principale depuis le château, véritable colonne vertébrale de la composition.

Le débardage après la tempête de 1987 a permis de découvrir les silhouettes des arbres sous de nouveaux angles. Les travaux de bois se sont naturellement prolongés par l'éclaircie des lisières alourdies de la perspective. Simultanément à la replantation d'arbres majeurs nécessaires pour pérenniser la perspective

dans son esprit d'origine, des effets plus nuancés de lumière, de texture et de couleurs ont été recherchés. Sans menacer l'équilibre de la vision d'ensemble, certaines espèces botaniques rares ont été introduites. Les décalages d'échelle entre jeunes plantations et arbres bicentennaires étaient bien sûr sensibles mais voués à s'estomper avec le temps ; le choix des essences n'a pas respecté les listes de végétaux plantés au XIX<sup>e</sup> siècle car les archives n'avaient pas encore été relues. Cependant, on sait maintenant que le concepteur d'alors était lui aussi sensible à la diversité botanique si l'on en croit les noms de nombreux arbres à feuillages laciniés, retrouvés dans les livres de comptes et les factures, et la présence d'un magnolia acuminé planté dès 1805 alors qu'il n'avait été introduit en Europe qu'en 1803.

La structure majeure du parc romantique constituée par la perspective principale s'est ainsi inscrite dans un nouvel avenir.

### Le potager revisité

Les premières émotions surgies à la vue de quelques fleurs mêlées à des légumes dans l'ancien potager ont fait germer l'idée d'y cultiver les couleurs, la gaieté et la légèreté d'un jardin de fleurs. Trois jardins se succèdent à l'emplacement des trois parties de l'ancien potager, tout en jouant sur l'appui des murs de bauge et en maintenant les quelques fruitiers qui subsistaient :

**Le jardin de haies et de fleurs** : à l'entrée du jardin, les plates-bandes adossées à des haies sculptées offrent une vue d'ensemble. Les plantes, vivaces pour la plupart, mais aussi quelques arbustes et rosiers illustrent le déroulement de la gamme chromatique.

En s'engageant dans ce jardin, le promeneur découvre une succession de scè-

nes autonomes dédiées chacune à une couleur souvent rehaussée par une pointe de sa complémentaire dans le choix des feuillages.

Très élaboré, ce jardin marque aussi le seuil accueillant d'une promenade qui va permettre au visiteur de découvrir successivement toutes les coulisses du parc, l'envers du décor de la perspective centrale... au-delà du miroir.

**Le jardin du cloître** : ce jardin associe certaines caractéristiques des cloîtres propres au calme et au recueillement, telles que le déambulatoire couvert et la simplicité géométrique de l'espace central, à la légèreté des floraisons des rosiers grimpants sur les structures et la sensualité de leurs parfums suaves.

**Le jardin de baies** : cette troisième partie de l'ancien potager retrouve ici sa destination gustative puisque l'on peut y grappiller des petits fruits : groseilliers, cassis, framboisiers, amélanchiers...

Marie-Christiane de La Conté y a récemment inventé un alléchant « repas virtuel » à base de plantes dont les odeurs se rapprochent curieusement de certains aliments (anis en apéritif, huîtres en entrée... chocolat en dessert) !

## L'évolution du projet ou comment le parc cristallisateur de rêves permet leur expression et l'assouvissement d'une passion pour le latin... et les plantes

La mise en place du « jardin de haies et de fleurs » et celles du « jardin du cloître » a marqué le début d'une série de projections de rêves intimes de M. et M<sup>me</sup> de La Conté auxquelles, en tant que concepteur, l'architecte-paysagiste devait donner vie. Ces projections s'emparèrent si rapidement de toutes les parties du parc que leurs jeunes enfants,

très inquiets, mirent sur pied une manifestation avec banderoles : « Non aux parents – Vive les R.A.P. » R.A.P., Refuges anti-parents, indispensables comme chacun sait, pour s'échapper de la pensée maîtrisante du monde adulte.

Issus de ces discussions familiales, surgirent le labyrinthe, les bosquets du mouvement perpétuel, la mare, la basse-cour et le clos de la piscine auxquels Clotilde Duvoux aida à donner forme. D'autres projets se réalisèrent sans maîtrise d'œuvre comme la restauration de l'orangerie et de la serre, le jardin de l'orangerie, la promenade de la mare, le nouveau potager dans la cour des communs où cette année tous les légumes étaient blancs !

M. Hayat, paysagiste, inspira le traitement de la cour au pied du château. Puis la tempête de 1999 et les ravages qu'elle occasionna entraînèrent la recomposition par Clotilde Duvoux de l'entrée et d'une partie du parc arboré affinant encore le parti de restauration adopté en 1989.

L'exemple des bosquets du mouvement perpétuel illustre bien le principe de la création adaptée à la conservation des éléments subsistants du parc ancien : au sein du parc arboré du XIX<sup>e</sup> siècle, cet emplacement était consacré à la production d'arbres en pépinière interne. Il s'agissait donc d'un espace identifié, à végétation basse, planté régulièrement. Les travaux ont consisté à mettre en place des haies évoquant celles qui figuraient sur un plan du XVIII<sup>e</sup> siècle et délimitant quatre bosquets dédiés chacun à un moment de la journée. Les choix des arbustes et des couvre-sols ont dû répondre à un programme particulier : la création d'un mouvement perpétuel.

Clotilde Duvoux y a imaginé des plantations qui, selon quatre différents niveaux de grandeur, se répondent d'un bosquet à l'autre en une spirale de couleurs alternant au rythme des saisons.

C'est ainsi que lorsqu'une couleur est portée par un bulbe dans le bosquet du matin, elle se retrouve en couvre sol dans le bosquet du midi, habillant un petit arbuste dans le bosquet du thé et fleurissant un arbuste à grand développement dans le bosquet du soir.

L'ancienne atmosphère générale des bosquets reste visible, mais la nouvelle conception leur redonne un sens philosophique, en harmonie avec la recomposition générale du parc.

### Vandrimare en 2003

Le parc, depuis juillet 1999, bénéficie d'un classement au titre des sites.

Le besoin de partager et de transmettre leur passion, dans le contexte d'une politique régionale en Haute-Normandie très favorable à l'essor des jardins a conduit M. et M<sup>me</sup> de La Conté à ouvrir le parc au public en 1992. Celui-ci accueille environ 5 000 visiteurs par an. Le parc est ouvert régulièrement à la visite du 1<sup>er</sup> avril au 31 octobre<sup>1</sup>. La visite guidée suit le parcours préféré de Marie-Christiane de La Conté. Les visiteurs, outre le dépliant d'accueil, peuvent consulter les plans des bordures et retrouver les noms des plantes.

De cette aventure, qui se poursuit au quotidien, on peut retenir les éléments suivants :

- La parfaite connaissance des lieux a permis d'établir un projet évolutif, sans perturber les principaux éléments de la composition d'origine. Cette démarche avait déjà été suivie au début du XIX<sup>e</sup> siècle puisque les travaux d'alors avaient respecté la perspective et la répartition des espaces contigus (verger, potager, basse-cour, etc.).

- La volonté de maintenir les éléments structurants (murs, grilles, bâtiments, etc.) s'est traduite par une restauration

soucieuse de rester fidèle à la destination de chaque espace. C'est ainsi que l'orangerie abrite à nouveau des orangers.

- Le respect de l'esprit du lieu n'a pas empêché la création de jardins contemporains correspondant au souhait des propriétaires et à leur utilisation du site. Jamais le passé n'a été considéré comme une contrainte, mais comme, bien au contraire, un support nécessaire et préalable à toute intervention.

- Le dialogue constant entre les propriétaires et l'architecte-paysagiste a permis une avancée méthodique et constructive qui se poursuit par une appropriation de plus en plus forte des propriétaires.

Le parc de Vandrimare est ainsi un compromis parfaitement homogène entre restauration, restitution et création.

<sup>1</sup> • Ouverture, du 1<sup>er</sup> avril au 31 octobre, les samedis, dimanches et jours fériés de 10h à 13h et de 14h30 à 19h, les vendredis et lundis de 14h30 à 19h. Visite guidée sur rendez-vous pour les groupes et tous les dimanches à 15h30 pour les individuels.

## Le jardin du château du Grand Jardin

**Aline Le Cœur  
et Jacqueline Hanin**

lecoeur.aline@wanadoo.fr

Aline Le Cœur

### La création d'un jardin dans l'esprit de la Renaissance,

En tant que maître d'œuvre associée à Jean-Michel Musso, architecte en chef des monuments historiques, aujourd'hui malheureusement disparu, j'ai mené la réalisation d'une nouvelle partie de jardin autour du château de Joinville, situé en Haute-Marne, il y a maintenant plus de dix ans.

Cette opération a consisté à la fois à des restaurations (canal, fontaine), à la restitution d'une partie du dessin de la composition régulière ancienne (douve, compartiments, allées), et aussi à une création-reconstitution.

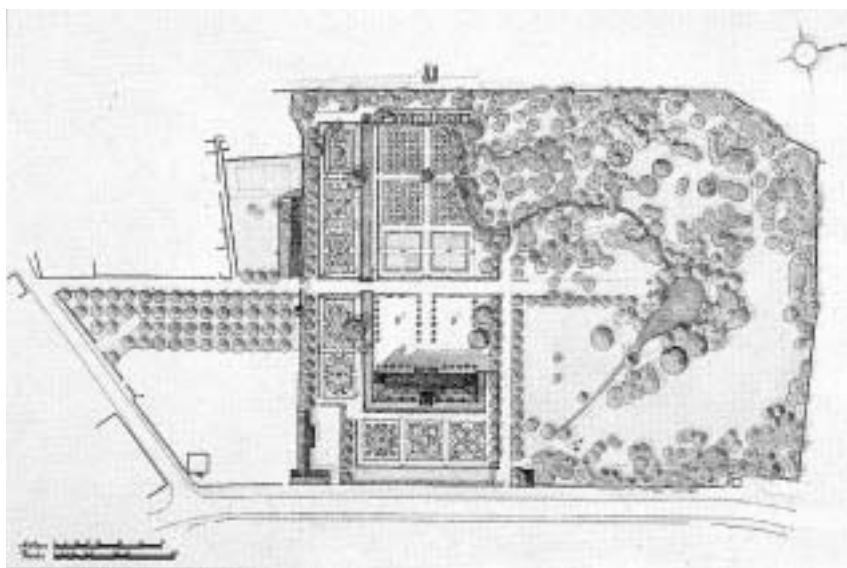
Ce « château d'en bas », édifié entre 1535 et 1550 pour Claude de Lorraine, duc de Guise, était alors une maison de

gnes, cerises, griottes, oranges, figues, grenades, pesches, avantpesches, preses, persiques, pavis, perdigoines, raisin muscats, prunes de Damas noires, blanches, rouges, bref de tous les meilleurs fruitcs et plus exquis qu'on scauroit recouvrer en nostre France [...] soit pour la beauté du parterre arrosé de trois fontainettes d'eau vive, [...] passant au travers de ce jardin enrichi de compartiments, entrelacs, bordures, chiffres, armoiries, allées, clostures, cabinets, labyrinthes, berceaux, arcades, et de tous autres enrichissements que l'œil pourroit souhaiter. »

### La commande

La commande de l'ensemble vient à la suite d'un abattage intempestif d'arbres, entre la route nationale passante et le château, en 1987. Le château est alors entouré d'un parc paysager de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son propriétaire, le conseil général de Haute-Marne, après avoir verbalisé le gestionnaire, souhaite réparer les dégâts et consulte l'architecte en chef en charge du château, Jean-Michel Musso. Celui-ci, avec qui j'avais déjà travaillé plusieurs fois, me transmet l'étude historique faite par Diane Timmer en 1985. Les nombreux documents et la description extraordinaire de Rémy Belleau nous poussent à proposer conjointement un projet de « reconstitution » de l'esprit des lieux, sur la surface d'environ un tiers du parc paysager existant, à partir d'une étude préliminaire.

Le conseil général qui, dans le contexte de la décentralisation, devient détenteur d'un pouvoir accru, se dit très enthousiaste pour ce projet valorisant son image de marque. À cette époque, on ne connaît pas bien en France de jardins inspirés par la Renaissance : Villandry, création-interprétation de Carvallo du début du XX<sup>e</sup> siècle, a beaucoup de succès. L'expérience intéresse. L'étude préalable, qui suit en 1990, per-



Plan du domaine du château du Grand Jardin, Joinville, 1990. © DR.

plaisance à l'italienne, salle des fêtes, par opposition au sévère château féodal situé en haut du coteau. Il était entouré d'un grand jardin réputé et vanté par un poète de la Pléiade ami de Ronsard, Rémy Belleau, en 1565 : « Le plus beau et le plus accompli qu'on pourroit souhaiter, soit pour le comptant d'arbres fruitiers, à pépin ou à noyau, comme de pommes, poires, gui-





Château du Grand Jardin, le verger. © DR.

met d'obtenir des subventions réparties également entre l'État, la région et le département. Les projets détaillés sont élaborés en 1991 et 1992. En 1993, les travaux sont achevés.

Tels des musiciens de musique baroque, nous relisons le plus respectueusement possible l'esprit des jardins du XVI<sup>e</sup> siècle avec nos yeux du XX<sup>e</sup> siècle, tout en conservant largement la trace de l'époque du XIX<sup>e</sup> siècle (gestion douce de la transition avec le parc paysager, préservation d'arbres au sein du jardin).

Cette réalisation a été l'occasion d'expérimenter des recherches sur :

- les arbres fruitiers ayant poussé dans cette région à cette époque, qui sont alors menés en espalier ou en tige ;
- les plantes employées pour réaliser des compartiments<sup>1</sup> ;
- les éléments de décor (berceau, cabinet de verdure, puits, caisses) inspirés de l'iconographie du *Discours du songe de Poliphile...* de Francesco Colonna<sup>2</sup>, dont des motifs se trouvent sculptés sur les façades du château.

### Le programme

Le programme a été établi à partir de l'accord étroit entre l'architecte en chef, maître d'œuvre qui suggérait et le conseil général qui choisissait, commandait. L'étude préalable a permis la validation de la « proposition », qui n'était pas vraiment un « programme ». Dans ce cadre, nous avons suggéré une nouvelle entrée depuis la ville, un parc de stationnement, la réfection du parc paysager. La réalisation du projet est à l'origine de la proposition d'une orangerie et d'un local technique, de forme contemporaine ainsi que l'idée de la restitution de la toiture du château. Mais tout cela n'a pas fait l'objet de commande.

### Le résultat

L'intervention, qui se coule dans le parc paysager, a contribué à une meilleure lecture du jardin. Elle redonne l'esprit des lieux réinterprété avec notre vision contemporaine, car il n'existe aucun jardin conservé en l'état depuis la Renaissance.

<sup>1</sup> • Cf. ESTIENNE, Charles et LIÉBAUT, Jean, *L'agriculture et la maison rustique*, Paris, 1564. SERRES, Olivier de, *Du théâtre de l'agriculture et du mesnage des champs*, Paris, 1600.

<sup>2</sup> • COLONNA, Francesco, *Discours du songe de Poliphile...*, traduction française, 1546, éd. originale publiée à Venise en 1499.

80 L'échelle de l'écrin autour du château est redonnée et l'ambiance du beau jardin rempli d'arbres fruitiers est respectueuse de la description de Rémy Belleau. Le caractère des parterres constitués d'espèces autres que le buis, celui des carrés de plantes médicinales, aromatiques et bouquetières, celui du labyrinthe, les éléments inspirés de l'iconographie du *Songe de Poliphile*, représentent une démarche de recherche qui a été passionnante pour nous, les concepteurs. Le public en quête d'un savoir ressent sûrement ce travail.

Je ne sais pas si le visiteur perçoit la volonté de surimpression du parc paysager au-dessus du jardin à compartiments ..., notion d'évolution de la composition dans le temps. Les travaux d'aménagement, en cours cette année, sur le parc paysager vont renforcer la lisibilité de cette lecture.

Comme la création de ce jardin a été une expérience relativement nouvelle à l'époque, nous nous sommes aperçus des manques regrettables. Si quelques sondages ont eu lieu, il n'a pas été réalisé de véritable campagne de fouilles préalables : nos travaux ont peut-être effacé des traces qu'un archéologue spécialiste des jardins aurait détectées. Pour la gestion, l'étude préalable parlait de la nécessité de quatre jardiniers, mais un vrai plan de gestion du parc n'a pas été effectué. Une équipe de jardiniers plus ou moins qualifiés a été embauchée au milieu de la phase de chantier, ce qui nous a permis d'établir un certain lien. Mais cela n'a pas empêché des ennuis de gestion qui auraient peut-être pu être évités. À ce moment, est née l'association de gestion « le Grand Jardin » pour gérer le château, ses nombreux événements culturels, et le jardin. M<sup>me</sup> Hanin en a toujours été présidente ou vice-présidente. Le paysagiste, Marc Lechien, a pris le relais de la surveillance de la gestion du jardin, attribuée depuis lors à une entreprise

d'horticulture locale. Nous ne sommes plus consultés, l'œuvre est entre les mains de nos successeurs.

### **Peut-on dire que ce jardin est actuel ?**

Je pense que ce jardin correspond à un mouvement tout à fait actuel de recherche de connaissance sur les jardins dans l'histoire, comparable au mouvement sur la musique ancienne ou baroque. Il exprime une certaine modernité dans l'adaptation aux contraintes actuelles (terrasse permettant les fêtes, éclairage et système électrique pour spectacle nocturne, arrosage automatique, circulation adaptée aux services de sécurité).

Ce jardin est un exemple de réponse, un cas. J'ai, pour d'autres sites, proposé d'autres solutions : une création contemporaine aux abords de la tour de l'abbaye de Saint-Amand dans le Nord, des aménagements étalés dans le temps tenant plutôt du plan de gestion, pour le parc du château de La Motte-Tilly dans l'Aube.

Je pense que malgré toutes les vicissitudes, ce jardin plaît vraiment au public. Sa réalisation a été une source de grand bonheur pour nous, les maîtres d'œuvre, mais aussi pour les entreprises et pour tous ceux qui y ont participé. J'espère que cela se ressent...

Jacqueline Hanin

### **Le suivi de la conception du jardin**

#### **Le contexte**

Lorsque Jean-Michel Musso et Aline Le Cœur nous livrèrent, en juin 1993, ces magnifiques jardins recréés dans l'esprit de la Renaissance, ce fut un ravissement. Cette demeure de plaisance avait enfin recouvré son écrin végétal et son lustre d'antan.

Il est vrai que pour les habitants de Joinville et de la région, pour les nombreux visiteurs que recevait Claude de Lorraine, ces jardins, conçus en même temps que le château lui-même, étaient, de l'avis même des contemporains une grande nouveauté, peu habitués à voir tant de soins et de magnificence réservés à des jardins. Ils les considéraient, avec Rémy Belleau, comme « les plus beaux et les plus accomplis que l'on pourrait souhaiter ».

Inspiré par les villas qui émaillaient la campagne romaine ou florentine et qui avaient tellement séduit François 1<sup>er</sup> et son compagnon Claude de Lorraine, lors des guerres d'Italie, le château du Grand Jardin, en 1546, devait avoir fière allure. Pour nous aussi, la restauration des jardins dans l'esprit de la Renaissance fut une révélation : la concordance et la complémentarité entre l'édifice et les espaces extérieurs étaient telles que l'on pouvait se demander si c'étaient les jardins qui mettaient le château en valeur ou le contraire. Ces premiers travaux ont contribué à redonner au château une identité forte et une spécificité particulière par rapport à d'autres monuments de la région.

### **Les déconvenues après travaux et évolution du jardin**

Mais une chose est de recréer un jardin, d'en restituer les beautés présumentées. Une autre est de le suivre au quotidien, de répondre à l'attente du public, de le faire évoluer et de l'adapter à notre temps, tout en respectant le passé.

Dès l'année suivante, les ennuis commencèrent : les plantes s'étiolaient, les fruitiers démarraient mal ou disparaissaient totalement. On sait qu'avec la nature il faut se montrer patient. S'agissait-il d'espèces peu faites pour le climat joinvillois ? D'une mauvaise exposition ? D'un entretien défectueux ?

En fait, c'était beaucoup plus grave, et nous subissons encore actuellement les

conséquences des anomalies constatées ces dernières années. On s'aperçut rapidement que les sols eux-mêmes et leur irrigation étaient en cause. L'entreprise retenue pour les terrassements du jardin était spécialiste en travaux routiers. Aussi, ne trouva-t-elle rien de mieux que d'apporter de la terre de route et de remblai, lourde et asphyxiante pour les végétaux. On retrouve encore dans les carrés des plaques de goudron, du chiendent, des orties et autres herbes aussi indésirables. En ce qui concerne l'irrigation, les drains prévus ont été écrasés par les chenilles des pelles mécaniques maniées sans précaution. Les ennuis vinrent aussi des boiseries en chêne, utilisées dans les jardins pour palisser les fruitiers le long des treillages. Insuffisamment traitées, elles se mirent rapidement à se détériorer et à pourrir.

En ce qui concerne les plantations, certains fruitiers ne convenaient pas au climat (pêchers orientés plein nord) ou n'étaient pas appropriés au palissage (cerisiers) et durent être abandonnés. Dans les broderies des carrés, la santoline ne résista pas aux hivers joinvillois. Quant à la lavande, elle ne se prêta pas à la taille requise pour le dessin des bordures. Au bout de quelques années, les massifs retournés pratiquement en friches étaient devenus ingérables.

Nous avons dû mettre les jardins en sous-traitance et les confier à un horticulteur joinvillois. Depuis quatre ans, la situation commence à s'améliorer. On a repris les plantations, décaissé les compartiments pour remettre de la terre végétale en quantité et qualité satisfaisante. On a entrepris la réfection des boiseries et amélioré le système d'arrosage.

### Les animations

Nul n'ignore qu'il y a actuellement un véritable engouement de la part du public pour tout ce qui concerne les parcs et jardins. Le public devient de plus en plus exigeant et sa demande est

importante sur le plan floristique, ce qui nous a conduits à réaliser quelques entorses aux fleurissements prévus et avoir recours à des nouveautés. Accueillant plusieurs associations qui gravitent autour des jardins et des plantes, Joinville se veut être l'ambassadeur des parcs et jardins de la Haute-Marne.

Nous avons mis en place de nombreuses animations qui rendent les jardins vivants et qui concernent tous les Haut-Marnais. Depuis trois ans, nous avons instauré une fête des plantes, la seule du département. Elle accueille un large public et regroupe une soixantaine d'exposants et plus de 70 000 visiteurs. Chaque année, le thème diffère et met en valeur une production haut-marnaise telle que la vannerie ou la fonte d'art. Le Grand Jardin contribue ainsi à donner aux Haut-Marnais des idées de fleurissement et d'ornementation pour leurs communes ou pour leurs jardins personnels. Il participe ainsi au développement économique de notre département. Des animations destinées à un large public de tout horizon et de tout âge se déroulent tout au long de l'année dans les jardins : salon des orchidées, manifestations des croqueurs de pommes, de l'association « fruits et saveurs du terroir », démonstrations de taille et d'élagage, expositions de sculptures, visites et spectacles nocturnes, conférences, colloques, participation à l'opération *Adoptez un jardin*<sup>3</sup>, concours pour scolaires, chantier international d'insertion, tout est mis en œuvre pour attirer les visiteurs et élargir notre public.

### La mise en valeur du parc romantique

Poursuivant l'embellissement des jardins, le conseil général a décidé de restaurer le parc romantique pour mettre en valeur les deux époques qui ont marqué l'histoire du château (la Renaissance et la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle). Les travaux viennent de se terminer. Le pay-

sagiste Marc Lechien, qui a établi le projet, a voulu conserver l'esprit du parc romantique des précédents propriétaires du XIX<sup>e</sup> siècle. La maîtrise d'œuvre a été confiée au cabinet de géomètres Cardinal et à M. François, paysagiste. La plantation d'arbres d'essences rares, comme celles qui subsistaient encore, un apport important d'arbustes pour ménager quelques espaces intimes, la création de massifs de vivaces redonnent au parc tout son charme et son intérêt. En redessinant les allées, en soignant particulièrement les abords de la pièce d'eau et de la rivière anglaise où s'épanouissent des plantes aquatiques, M. Lechien a procuré aux visiteurs de nouvelles découvertes au cours de leur promenade. Le parc a été enrichi d'une statuaire et d'un mobilier en fonte du XIX<sup>e</sup> siècle émanant d'une fonderie d'art haut-marnaise. L'éclairage a été particulièrement soigné pour faciliter les visites et les spectacles nocturnes dans cette partie du parc.

### L'inspiration du passé au profit du jardin vivant

Si l'on se réfère à Pétrarque et aux réflexions que lui inspirait, à son époque, l'imitation des jardins antiques, il semble que le débat que nous avons aujourd'hui ne soit pas nouveau et perdure à travers les siècles. Nous ne devons pas copier servilement le passé mais s'en inspirer et l'adapter à notre monde et à notre sensibilité. Nos jardins ne sont pas figés, ils restent bien vivants et tels des personnages de romans dont leurs auteurs ne sont plus maîtres, nous entraînent vers l'avenir parfois à notre corps défendant et nous devons nous en réjouir.

<sup>3</sup> • Organisée par le ministère de la culture et de la communication.

## Rapport d'atelier

82

**Jean-François Lagneau**

lagneau.odeon@wanadoo.fr

Nous avons eu trois jardins qui, tout en étant très différents, avaient plusieurs points communs. D'abord, ils viennent tous en accompagnement d'un château ou d'un logis. Ensuite, leur renaissance a été le fait d'accidents d'origine naturelle ou due à la bêtise humaine. C'est la fameuse tempête, je crois que c'était du 16 au 17 octobre 1987 qui a ravagé la Normandie et la Bretagne et qui concerne Vandrimare et La Roche Jagu ; ensuite pour la bêtise, c'est Joinville où une rangée d'arbres a été abattue sauvagement. Les trois propriétaires en ont donc profité pour repenser leurs jardins. Enfin, ces jardins ont tous à peu près une dizaine d'années et ils continuent d'évoluer dans la lignée de leur programmation d'origine.

### **Le jardin de Vandrimare**

Pour Vandrimare, le programme était simple. C'est un jardin privé, le budget est limité, les travaux doivent être étalés dans le temps, à la portée des propriétaires, et l'entretien restreint. Propriété de famille par excellence (on parle de la date de 1492), la documentation était abondante et l'on pouvait bien suivre les multiples transformations du jardin jusqu'à la dernière d'importance, celle de 1804, celle-ci reprenant en l'aménageant au goût du jour un jardin classique. Le projet conforte le jardin dans ses grandes lignes structurantes, et l'ancien potager est retraité en une série de petits jardins thématiques à dominante florale.

J'ai particulièrement noté la grande complicité entre la propriétaire et sa paysagiste et le côté ludique de leur création. Nous avons pu nous rendre compte que nous avions vraiment ce que l'on appelle un jardin de plaisir dont nous avons pu partager quelques moments. Je pense à la tentative de

restitution du mouvement perpétuel et surtout au succulent repas virtuel que nous avons tous dégusté. Ce jardin, récemment ouvert au public, est en constant renouvellement, je dirais en perpétuel mouvement et en parfaite continuité avec son histoire sans pour autant la subir.

### **Le Grand Jardin**

Pour le Grand Jardin de Joinville, nous avons un autre cadre d'intervention. C'est une propriété publique autour du château d'un illustre et puissant personnage du XVI<sup>e</sup> siècle, Claude de Lorraine. Des vestiges sur le terrain, des gravures et des descriptions enthousiastes attestaient l'existence d'un jardin renaissant. L'architecte en chef qui venait de restaurer le logis propose d'en restituer l'ambiance et l'esprit aux abords afin de lui rendre son cadre d'origine. Le restant du parc romantique est conservé et vient subtilement se superposer aux franges du jardin renaissant. Aussitôt séduit, peut-être par cet ancrage dans le temps, le propriétaire, le conseil général accepte le projet et les travaux se dérouleront sur trois ans seulement. Cette précipitation amènera d'ailleurs quelques déboires maintenant résolus dans les premières années.

Conçu sans autre programme, c'est l'usage de ce jardin qui l'a façonné ensuite au fil du temps. Le domaine sert maintenant de cadre à de nombreuses animations culturelles liées au jardin et cet ensemble est devenu une véritable vitrine du département avec sans doute une surfréquentation du lieu. Précisons encore qu'il ne faut pas prendre à la lettre les plaquettes publicitaires qui le décrivent : ce jardin renaissant n'est ni une restauration, ni une restitution mais une évocation liée au château pour sa compréhension.

### La Roche Jagu

Quant à La Roche Jagu, c'est un jardin qui est vraiment des plus atypiques. Réalisé autour d'un de ces manoirs bretons commandant un territoire et tenus par un petit seigneur, il domine une ria et bénéficie d'un site boisé exceptionnel, bien mis à mal en 1987. Propriété du conseil général, le manoir avait déjà une fonction culturelle mais limitée, de fait, par ses petites dimensions. Après la tempête, une étude d'ingénierie culturelle préconisait d'étendre cette fonction aux abords et un paysagiste est désigné ; il est toujours là, plus de dix ans après, pour mettre en œuvre un programme qui semblait simple : réutilisation et mise en valeur du site.

Au départ, il n'y avait pas de jardin au sens courant du terme mais simplement de multiples vestiges d'une occupation ancienne du site, liés ou non au manoir. Sa conception est passée par une parfaite compréhension des lieux. Il y a eu une d'abord une reconnaissance faite

sur la présence des sources, sur la nature des sols, sur le moindre des petits éléments de maçonnerie, les petites fontaines, les différentes sortes de végétaux, les anciens potagers, les viviers, la cale, etc. Les éléments repérés ont ensuite été intégrés dans un vaste projet qui a fait l'objet d'un schéma directeur et qui, très étalé dans le temps, s'est réalisé par toutes petites touches. C'est sans aucun doute un jardin contemporain composé avec des références médiévales et selon une stratégie toute militaire, créant des terrasses et ménageant des points de vue autour du manoir. L'imaginaire breton est ainsi revisité dans un véritable parcours initiatique dans je ne sais quelle quête, peut-être tout simplement de soi-même.

Les travaux continuent de se poursuivre au fur et à mesure des acquisitions par le conseil général, et l'on peut même se demander s'ils s'achèveront un jour. Mais là, je pense que nous quittons la notion de jardin pour celle de grand site.

## Débat de l'atelier

84

animé par  
Yves Lescroart

**Yves Lescroart**, *inspecteur général des monuments historiques*

Nous avons donc eu un panorama extrêmement diversifié de cette histoire prolongée. Nous avons vu aussi que les contraintes du passé sont dépassées de mille et une manières, qu'elles soient humoristiques ou légendaires. Il est vrai que l'on peut avoir aussi quelques regrets. Jacqueline Hanin les a exprimés à propos de Joinville, prouvant à quel point il est nécessaire de restituer chacune des interventions dans leur cadre historique, dans le cadre du temps, dans leur contexte politique, dans leur contexte personnel lorsqu'il s'agit soit de jardins destinés au large public, soit de jardins qui, au contraire, restent dans l'intimité familiale, comme l'a si bien montré Marie-Christiane de La Conté. Après ces exposés sur les trois jardins, j'aimerais que les uns ou les autres prennent la parole pour exprimer leurs réactions sur ces démarches, comment ils se retrouvent, d'une manière ou d'une autre, dans une histoire prolongée.

**Jean-Pierre Bady**, *président du Conseil national des parcs et jardins*

Je dois dire d'abord l'extrême intérêt que j'ai pris à l'écoute de ces exposés qui ont montré comment un passé pouvait se réinterpréter, et cela dans la ligne finalement de ce que nous ont dit les orateurs de ce matin. Nous sommes dans le droit fil, avec des exemples très concrets et précis.

Simplement, il me semble que nous sommes restés sur les seuls plans esthétique et artistique. J'aurais voulu en connaître un peu plus sur les relations, dans les choix qui ont été faits de réinterprétation, entre les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'œuvre. En particulier, je souhaiterais savoir si certains des choix, qui ont été faits, ont été influencés par des considérations économiques et financières, soit en matière de restauration, soit en matière d'en-

tretien, parce qu'il s'agit principalement, après la restauration, d'assurer l'entretien de ces domaines. Les maîtres d'ouvrage ont-ils fait valoir, dans les propositions émanant des maîtres d'œuvre, des considérations économiques et financières faisant qu'on a choisi tel ou tel parti ? J'ai l'impression que c'était le cas à Vandrimare, mais j'aimerais en savoir un peu plus.

**Clotilde Duvoux**,  
*architecte-paysagiste*

Pour être très franche, j'étais très timide et bien élevée : je ne parlais donc pas d'argent mais j'ai tout de suite senti qu'il fallait y aller doucement financièrement. Peut-être Marie-Christiane de La Conté me l'a-t-elle dit, mais pas vraiment clairement. Il fallait faire avec les moyens du bord. On n'a donc pas parlé de budget. J'ai peut-être proposé de faire un devis du coût des travaux, mais je n'en suis pas sûre. La question que je pose toujours est : « Comment allez-vous entretenir ? Comment allez-vous vous en sortir ? » Parce que sinon, cela ne sert à rien de créer quoi que ce soit si on ne peut assurer l'entretien. Les propriétaires avaient imaginé peut-être un jardinier à mi-temps, voire une fois par semaine et de s'en occuper pendant le week-end. Et puis, il y avait aussi la présence attentive de M. de La Conté. C'était possible, mais ce n'était pas calculé finement. Ensuite, tout s'est fait progressivement. C'est ce que Marie-Christiane de La Conté disait tout à l'heure : « Avant de se lancer dans une nouvelle tranche, il fallait déjà que la tranche précédente soit maîtrisée ».

**Bertrand Paulet**, *paysagiste*

Je ne sais pas si le cas de La Roche Jagu est exemplaire. En fait, on a eu la chance, dès le départ, qu'un responsable jardinier soit nommé sur le site : il est resté et toute la conception a été faite en concertation avec lui. Je le voyais presque

toutes les semaines pendant un moment. Dès qu'on trouvait un chemin à travailler, une trace, etc., tout était calibré pour qu'il puisse le faire avec le matériel qu'il avait ou qu'on espérait pouvoir faire acquérir, de telle sorte qu'il y ait le moins d'entretien possible, sachant que, sur 30 hectares, cela ne veut presque rien dire. J'ai essayé de provoquer l'embauche d'un jardinier par an pendant un moment, mais cela a été beaucoup plus long que je ne le pensais. Pour l'instant, avec les mi-temps, les vacataires, on a peut-être l'équivalent de trois postes et demie – ce qui est extrêmement faible, compte tenu de la surface – et nous avons essayé de trouver des façons d'entretenir contrôlées, notamment en travaillant beaucoup avec la flore locale. L'entretien était une préoccupation constante, parce qu'il ne sert à rien d'entreprendre quelque chose si on ne peut pas assurer sa pérennité. En fait, j'ai toujours tiré un peu plus que ce qu'on pouvait, c'est-à-dire que j'ai toujours essayé non pas de forcer la main mais d'aller un pas plus loin que ce que le conseil général pouvait assumer. Mais, en même temps, c'était à double tranchant : par exemple, le jardinier, qui était assez enthousiaste, savait que je voulais faire un escalier d'eau de 22 marches. Un vendredi, le matériel était là et il devait le rendre le lundi suivant. Pendant le week-end, il est venu volontairement, tout seul, faire l'amorce de l'escalier d'eau, et il y a eu un drame entre lui et le conseil général, parce qu'on lui reprochait sa prise d'initiative. Donc, on a toujours cherché à aller un peu plus loin tout en assurant un entretien. Le reste était fait sur des programmes de travaux, votés : on avait un programme que l'on suivait.

**Jacqueline Hanin**, *présidente de l'association du Grand Jardin*

Pour la Haute-Marne, à la deuxième tranche de travaux, la femme jardinier,

qui allait suivre l'entretien du jardin, a été nommée. Elle était présente à chaque réunion de chantier, où l'on échangeait beaucoup. Elle était aidée par deux ou trois autres personnes non qualifiées mais qu'elle a formées au fur et à mesure. Les arbres fruitiers étaient taillés par un professionnel extérieur qui formait aussi le reste du personnel à la taille des arbres. Et puis, les choses ont changé. Le jardinier n'a plus été là, et c'est une entreprise qui entretient le jardin. Je crois que cela coûte d'ailleurs assez cher, mais c'est une entreprise qui est juste à côté du jardin et qui s'est vraiment beaucoup investie et est très contente de travailler là. Je suis venue à Pâques sans prévenir ; l'entrepreneur était là à faire son petit tour du jardin qu'il aime, en quelque sorte. On voit bien que la part des jardiniers est très, très importante.

**Jean-François Lagneau**, *architecte en chef et inspecteur général des monuments historiques*

Autant on comprend bien que, pour un jardin privé comme Vandrimare ou Barbirey, la réalisation s'étale sur plusieurs années, autant je ne vois pas comment, à La Roche Jagu, propriété d'un conseil général, on a pu étaler dans le temps la réalisation de cette opération. Y avait-il plusieurs tranches ? Est-ce les services du conseil général qui ont pu réaliser les travaux ? Comment cela s'est-il fait ? En fait, vous avez un processus qui s'apparente vraiment à une opération menée par un propriétaire privé.

**Bertrand Paulet**

J'ai été le premier surpris. On avait des tranches. On votait une, deux, trois tranches conditionnelles. Cela s'est fait en deux fois. En même temps, il y avait une très forte volonté de la présidence du conseil général de faire, puis les services suivaient. Le chantier de La Roche Jagu a été suivi à la fois par un service

des marchés publics, mais qui ne s'occupait que de la stricte légalité des marchés, peu importe le projet – cela l'intéressait, mais il ne voulait pas en parler –, et puis, de notre côté, on traitait avec le service des espaces naturels sensibles (pour les questions concernant les jardins, l'aménagement ou l'intervention d'artistes), mais qui n'était pas un vrai interlocuteur.

Il y avait donc à la fois une volonté politique forte et une certaine souplesse, presque une vacance des services techniques. Il aurait peut-être été préférable d'avoir un maître d'ouvrage un peu plus présent, plus fort et, en même temps, cela a été la chance et la possibilité de durer. La durée a permis de voir les choses, d'avoir du recul, de pouvoir modifier et s'adapter. Quelquefois, on s'est arrêté un an, deux ans, et puis, on a repris. Les deux dernières années, le chantier a peu avancé. Je pense que l'on va reprendre maintenant. Il y a effectivement une lenteur très inhabituelle mais favorable : quand il faut arriver devant un chantier où tout est par terre, tout est brut, et puis décider, au lendemain d'un concours, de faire un plan et, en six mois, de passer les appels d'offres sans que l'on ne puisse plus rien changer, je pense que cette démarche est très peu adaptée aux jardins.

**Quitterie Delègue**, *chargée de mission, bureau des jardins et du patrimoine paysager*

J'ai une question concernant la commande et cette façon de dépasser le passé. Marie-Christiane de La Conté s'est beaucoup expliquée sur ce sujet. Bertrand Paulet donne l'impression qu'effectivement il avait une certaine latitude vis-à-vis du conseil général et qu'il a pu réinterpréter une demande – mais j'aimerais en avoir une confirmation – qui relevait peut-être plus, de la part du commanditaire, d'une démarche historique. Pour le conseil

86 général de la Haute-Marne, je voudrais savoir s'il y avait eu une commande qui demandait de recréer un jardin Renaissance. Y avait-il une demande forte ou était-ce le contexte de l'époque qui voulait qu'on s'oriente alors vers ce type de restitution ? Comment a été formulée la commande des conseils généraux et ont-ils été des interlocuteurs qui ont suivi par la suite le programme ?

**Odile Blanc,**

*ingénieur en chef à Marseille*

Je voudrais compléter la question en demandant comment est formalisé, de la part des maîtres d'ouvrage, le lien à l'histoire et au passé dans le cadre des missions de maîtrise d'œuvre ? Est-ce que cela se définit par objectifs, par contraintes ou simplement par informations en laissant la maîtrise d'œuvre libre d'intégrer ces données et de les traduire ?

**Jacqueline Hanin**

Pour le château du Grand Jardin, le conseil général était vraiment ouvert à tout. Nous avons donc proposé cette création dans l'esprit de la Renaissance, qui a été accueillie extrêmement favorablement et qui correspondait vraiment à faire naître, tout d'un coup, une belle image de marque pour le conseil général. Claude de Lorraine, chef de la maison des Guise, est une figure emblématique de Joinville : nous avons donc été très fiers d'acheter sa maison de plaisance. On a rendu au château son volume primitif puis on a voulu poursuivre sa restauration par celle des jardins. Évidemment, il y avait une enveloppe spécifique. Mais vous savez très bien qu'on ne peut pas dépasser les enveloppes qui sont votées par les conseils généraux. La question financière est donc très importante : actuellement encore, nous en subissons les contraintes.

**Yves Lescroart**

Merci pour cette précision. Effectivement, l'histoire a tenu une place majeure. C'est en fait le jardin de Claude de Lorraine que le propriétaire a voulu retrouver.

**Didier Wirth, président du Comité des parcs et jardins de France**

Je voulais juste demander à chacun des trois – je pense que les trois monuments sont protégés au titre des monuments historiques – comment avez-vous fait pour les autorisations de travaux. Si vous étiez dans le périmètre de 500 mètres d'un monument protégé, y a-t-il eu un avis de l'architecte des bâtiments de France ?

**Clotilde Duvoux**

En ce qui concerne Vandrimare, il n'y avait pas de protection au titre des monuments historiques mais un classement au titre des sites. La DIREN a d'ailleurs commandité une petite étude qui concernait les vergers. Mais il n'y avait pas de contraintes particulières.

**Marie-Christiane de La Conté,**

*conservatrice régionale des monuments historiques*

En fait, la protection au titre des sites est intervenue après les travaux.

**Jacqueline Hanin**

En ce qui concerne Joinville, le château est classé au titre des monuments historiques, tout comme maintenant les jardins.

**Yves Lescroart**

C'est une extension relativement récente. Auparavant, seul le château, le bâti était effectivement protégé.

**Bertrand Paulet**

Pour La Roche Jagu, le château est protégé au titre des monuments historiques et le paysage, en quelque sorte, est pro-

tégé au titre des sites de l'autre côté du Trieux. Sur la propriété et le domaine proprement dit, il n'y a pas de protection.

**Didier Wirth**

On a toujours été sur le déroulement de l'opération parce que, à partir du moment où vous modifiez, au départ, dans le périmètre d'un monument classé, vous êtes normalement soumis à un avis.

**Bertrand Paulet**

Oui.

**Didier Wirth**

Il y avait donc eu un projet rédigé, écrit...

**Bertrand Paulet**

Oui, soumis à l'architecte des bâtiments de France et à l'architecte en chef des monuments historiques.

**Jacqueline Hanin**

Il faut dire également que, pour Joinville, la participation financière était au tiers (État, région, département), ce qui nous a facilité les choses. Pour le jardin aussi.

**Yves Lescroart**

Je voudrais que Bertrand Paulet nous précise, quant à lui, les termes de la commande du conseil général. Est-elle plus précise qu'à Joinville ?

**Bertrand Paulet**

Il me serait difficile de donner des précisions : il n'y en a pas. C'est ce que je disais tout à l'heure : il y avait une double impasse. D'une part, le conseil général était presque sur le point d'abandonner l'activité culturelle dans le château et ne savait plus quoi faire ; d'autre part, la tempête provoquait vraiment une situation d'urgence. En fait, il y a eu une double commande passée à



ABCD, un groupe d'ingénierie culturelle, pour essayer de définir un projet autour de la thématique du jardin médiéval mais dans une acception extrêmement large. Il ne s'agissait surtout pas de reconstitution. En fait, l'idée était de dire qu'il fallait développer un domaine, qu'il fallait créer un grand parc à l'échelle du site et qui permette de comprendre les structures du parc (comment vit un château, comment on y accède, quelles sont toutes les dépendances, etc.); tout cela permettait la compréhension du domaine de La Roche Jagu qui n'était pas limité au corps de bâtiment du manoir. Le simple fait de dire cela, c'était le programme. Après, c'était un projet, une confiance, mais il n'y avait pas de programme historique.

#### **Odile Blanc**

L'exemple de La Roche Jagu est extrêmement intéressant à double titre : à la fois au titre du parti progressif de revalorisation du lieu qui se fait à travers cette reconquête des lieux et des environs immédiats du domaine, mais aussi au titre du Grand Paysage. Est-ce qu'il y a eu, de la part du conseil général, en relation avec les services de l'État, une réflexion sur la nécessité de créer des périmètres de protection en termes de non-covisibilité et de protection du Grand Paysage ? Est-ce que le projet est relié à un plan de paysage général ?

#### **Bertrand Paulet**

Non. Je milite pour cela depuis longtemps. Pour l'instant, on a un peu plus de 30 hectares mais on a surtout la chance que toute une rive du Trieux soit entièrement protégée. C'est là un atout formidable que les abords soient protégés, mais il y a tout un autre pan où, effectivement, demain, on peut voir des tunnels, des serres, des éoliennes... C'est pourquoi je militais ces derniers temps pour cette protection, en dehors de certains points à l'intérieur du domaine où je voulais

concrétiser et durcir certains aménagements. On a acheté des terrains pour les services d'entretien – il était temps – mais effectivement il y a une grande fragilité. Je voulais quelquefois simplement planter une haie le long d'une route ou quelques arbres à un endroit, avoir des grandes transparences, une vue très lointaine mais, en même temps, tenir l'horizon. Pour l'instant, c'est l'enjeu.

#### **Yves Lescroart**

D'autres questions de maîtres d'ouvrage ou de maîtres d'œuvre ayant rencontré des cas voisins ou radicalement différents ? Ce qui nous intéresse aussi, ce sont les situations d'échec, comment se fait-il que tel ou tel projet que l'un ou l'autre d'entre vous ait conçu n'ait pu se réaliser pour je ne sais quelle raison. Là aussi, ne parlons pas uniquement des trains qui arrivent à l'heure mais aussi des cas difficiles, douloureux. Cela peut arriver.

#### **Une auditrice**

Je voudrais simplement savoir comment ont été attribués les marchés de maîtrise d'œuvre. Est-ce qu'il y a eu, à un moment, une mise en concurrence ? Est-ce que les maîtres d'œuvre ont été sélectionnés sur dossier de référence ?

#### **Yves Lescroart**

Je poserai la question uniquement à Bertrand Paulet, puisque, dans le cas de Joinville, c'est l'architecte en chef qui, en quelque sorte, a appelé en collaboration Aline Le Cœur. Je pense que c'est ainsi que le choix s'est opéré.

#### **Bertrand Paulet**

Il y a eu une phase de consultation qui était liée avec justement la phase d'ingénierie culturelle menée par ABCD.

#### **Yves Lescroart**

Dans ce cas-là, il y avait donc un programme déjà écrit ou une amorce de programme ?

#### **Bertrand Paulet**

Des programmes, je n'en ai jamais vu. Je ne peux donc pas aller beaucoup plus loin. Ensuite, cela a été scindé, c'est-à-dire que la société ABCD a été remerciée et, à la suite de la prestation que j'avais réalisée avec ABCD, j'ai eu un contrat avec le conseil général.

#### **Même auditrice**

C'est donc surtout une relation de confiance.

#### **Bertrand Paulet**

Au départ, il y a eu une commande à ABCD sur le développement de La Roche Jagu. Pour tout dire, j'avais déjà fait une proposition, à l'instigation d'Isabelle Auricoste juste quelques mois avant la tempête. C'était au printemps et la tempête en octobre. J'avais dit à ce moment-là au conseil général : « Vous êtes dans une impasse » – parce qu'il ne savait pas comment développer le site –, vous êtes dans une situation où vous avez des traces. Vous avez une capacité, un domaine potentiel extraordinaire mais vous allez tout perdre, parce que la forêt est en train d'effacer, de manger les dernières traces. Votre forêt est tellement fragile que, au premier coup de vent, tout va tomber, mais il sera trop tard pour réagir. Il faut réagir tout de suite. Si on y va progressivement, cela va se développer. » Trois mois après, la tempête de 1987... Le conseil général a alors lancé une consultation, il a pris ABCD et lui a demandé de me prendre. C'est un peu comme ça que cela s'est construit, en réalité.

C'était trop prématuré. Je milite depuis le début pour qu'il y ait un responsable « château, domaine, restaurant, activités culturelles » à l'intérieur du château et dans le parc, parce qu'il n'y avait rien dans le parc. Maintenant, il se passe des choses tout le temps dans le parc, mais ce n'est que l'année dernière qu'un

88 responsable a été nommé sans qu'on lui donne vraiment les moyens. C'est une personne de Saint-Brieuc, qui dépend de toute une chaîne hiérarchique et qui n'est pas vraiment sur place. Je pense que l'on n'a pas encore trouvé la solution pour avoir un responsable du domaine qui ait suffisamment d'indépendance pour avoir une vraie politique harmonisant ce qui se passe dans le domaine. Dans le château, il y a des expositions patrimoniales portant sur le patrimoine maritime, les chapelles, les saints, les phares et balises..., mais cela s'épuise très vite et on n'arrive pas à obtenir une vraie politique. Il est très difficile d'obtenir une vraie articulation entre le parc et le château, une vraie volonté. Il faut aboutir à une volonté culturelle globale pour l'ensemble du domaine, d'autant que maintenant le parc a beaucoup plus de visiteurs que le château.

**Aline Le Cœur**, *architecte-paysagiste*  
Alors qu'à Joinville, dès le départ, il y avait déjà une politique culturelle très forte dans le château et même déjà dehors. De tout temps, il y a toujours eu une vie grâce à une association un peu indépendante du conseil général qui gère tout ça. Cela donne une grande souplesse.

**Jean-Pierre Bady**  
J'ai été aussi très sensible à ce qu'a dit M<sup>me</sup> Hanin sur les difficultés rencontrées et aussi sur les erreurs peut-être qui ont été commises. Je souhaiterais que chacun des maîtres d'ouvrage, avec les maîtres d'œuvre, nous donne quelques conseils ou quelques avis sur les erreurs qu'il ne faut pas commettre. J'ai bien retenu, en particulier, l'affaire des terrains, celle des plantes qui ne sont pas adaptées, des arbres qui ne sont pas en situation. S'agissant de ces trois jardins, y a-t-il d'autres erreurs, d'autres approximations ? Quels conseils donneriez-vous pour d'autres projets ?

**Michèle Elsaïr**,  
*plasticienne-architecte*

Je pense que l'on ne peut pas avoir toujours raison. On peut planter un arbre, et puis, on a eu beau faire beaucoup de recherches, celui-ci peut ne pas se plaire ou on peut avoir un été très sec, comme l'été que l'on vient de traverser, et que tous les arbres meurent. Je crois qu'un jardin, c'est vraiment l'exemple d'un organisme vivant qui doit s'adapter. On doit donc savoir que quelquefois il y a des erreurs à corriger. Je le pense vraiment. C'est le propre du jardin. Et c'est ça le grand plaisir du jardin aussi.

**Yves Lescroart**  
Je crois, malgré tout, qu'il y a un domaine dans lequel nous devons progresser tous, que nous soyons maîtres d'œuvre, maîtres d'ouvrage, bureaux d'études : c'est celui de la recherche documentaire. Il est vrai – je l'évoquais notamment à propos de Joinville – que cette recherche doit être poussée chaque fois que possible. Bien souvent, on s'aperçoit que l'on est passé à côté d'une documentation, d'une connaissance. L'archéologie des jardins se fait aussi de manière relativement simple. Nous avons beaucoup de graines à prendre, si je puis me permettre, chez nos amis anglais. C'est une discipline qui, en France, reste encore extrêmement sommaire ou balbutiante.

**Bertrand Paulet**  
Juste à côté de La Roche Jagu, il y a le jardin de Kerdalo qui a un très beau parc privé. Le propriétaire a sans arrêt déplanté, replanté, déplacé et il avait droit au repentir, comme un peintre, alors que, quand on travaille, comme nous, dans le public avec des entreprises, même avec le jardinier qui est là en permanence, si on lui demande de déplacer quelque chose qu'il a planté, il le prend très mal. Il y a l'ouvrier qui a

fait, qui a bien fait. Quand on lui dit : « Non, finalement, ça, j'ai un petit repentir », il faut savoir prendre le ton, et c'est beaucoup plus difficile.

**Clotilde Duvoux**  
C'est le jardinier, qu'il dépende d'une entreprise ou qu'il soit lié au domaine, qui porte le jardin. La formation de l'équipe et du jardinier est donc primordiale. À Vandrimare, cela s'est fait par l'intermédiaire de M<sup>me</sup> de La Conté qui a monté sa propre équipe. Dans d'autres jardins, j'essaie de former les jardiniers qui sont là. Les entreprises sont adaptées à certains travaux. Elles peuvent aider notamment à mettre en place des parties importantes en superficie que ne pourraient pas maîtriser les jardiniers en interne, mais, si je peux donner un conseil, c'est de toujours les impliquer.

Au départ, je m'adressais aux propriétaires parce qu'ils vivaient sur les lieux. En général, mes clients étaient assez proches de leurs terrains, mais, dans d'autres cas, j'implique le jardinier. Je suis là au moment où je plante et je leur fais disposer les plantes. Ils voient les noms latins. Parfois, ils ne les connaissent pas. Par exemple, l'anémone Honorine Jobert, devient « la Jobert ». C'est cela qui fait qu'après ils prennent possession eux-mêmes du lieu et qu'ils le font vivre. Quand il y a des anomalies, quand il y a des choses qui ne vont pas, ils répercutent l'information alors qu'une entreprise ne peut le faire parce qu'il n'y a pas le suivi quotidien. Et moi-même qui suis assez proche des jardins, il y a beaucoup de choses qui m'échappent parce que, en y venant même au rythme d'une fois par mois, ce n'est pas suffisant. Il faut donc vraiment passer la main. C'est important. Marie-Christiane de La Conté racontait tout à l'heure le potager et son menu virtuel : il y a toute une série de jardins qu'elle a créés après moi, et j'en suis ravie, parce que j'ai

donné l'impulsion, j'ai semé et maintenant cela prospère.

### Yves Lescoart

Nous avons vu à travers nos échanges et autour de ces trois exemples émerger plusieurs notions essentielles.

Tout d'abord, on ne peut prolonger l'histoire de nos jardins anciens sans en avoir une parfaite connaissance. Et l'on doit constater que nous avons encore à progresser dans cette voie, notamment dans l'avènement, en France, d'une véritable archéologie des jardins, telle que la pratiquent quelques-uns de nos voisins européens.

Les contraintes du passé, comme pour tout élément patrimonial en devenir, sont la richesse d'un programme pertinent sans lequel il n'est pas de véritable restauration, ni de véritable création.

Nos travaux nous ont conduit à cerner deux catégories de projets, ceux relevant du domaine privé et ceux du domaine public. Le jardin privé naît, se renouvelle ou se recrée dans le dialogue et les affinités d'un propriétaire-maître d'ouvrage et d'un maître d'œuvre, qui se choisissent « par consentement mutuel », au long de leur démarche et selon leurs rythmes, en lien constant avec leur jardinier ou le plus souvent avec leur « jardinier-propriétaire-maître d'ouvrage ». Nous avons ainsi pu suivre, dans les jardins de Vandrimare, les étapes successives de la relecture d'un domaine ancien, parfaitement documenté, où la création s'est fortement imprégnée et nourrie des contraintes du passé, singulièrement enrichie de la personnalité du maître d'ouvrage, et des axes d'un programme aux directions parfois inattendues. La seconde catégorie regroupe des jardins « du domaine public », jardins de collectivités ou le plus souvent anciens jardins privés sous la responsabilité d'une collectivité ou jardins tou-

jours privés mais dotés désormais d'un usage collectif. La maîtrise d'ouvrage, dépersonnalisée, et le maître d'œuvre sont astreints tous deux à la commande publique, à des règles, des rythmes et des contraintes bien éloignées de la nuance, du relatif, de l'aléatoire et du sensible qui gouvernent le monde du vivant.

Si l'on peut dire que le passé contraint, disons aussi que le passé permet au jardin ancien de dépasser les contraintes du présent... C'est ce que nous a montré le domaine de La Roche Jagu, où les fonctions anciennes, respectées et soulignées, ont pu être librement revisitées, donner l'argument de formes nouvelles adaptées à la fréquentation du public, ou devenir le support d'un discours sur « les temps du lieu », et intégrer un nouvel espace élargi à un vaste paysage. Mais ayons bien conscience que l'indéniable succès de la démarche a reposé, pour une large part, sur le caractère évolutif de la commande, formulée de manière un peu aléatoire, dans un cadre suffisamment souple pour accompagner une genèse complexe.

Dans un cadre très différent et beaucoup plus rigide, en un temps où la France commençait à se forger la conscience du patrimoine des jardins anciens, le Grand Jardin nous fournit l'exemple d'un lieu à l'opposé de celui de La Roche Jagu. Le souci d'évocation d'un homme – Claude de Lorraine –, d'un lieu – Joinville –, d'une image – *le Songe de Poliphile* – et d'une époque – la Renaissance – a conduit ce projet à une tentative de cohérence entre un édifice et un jardin que notre relecture de l'histoire et l'approche documentaire, scientifique et technique amèneraient aujourd'hui à d'autres conclusions. Mais la renaissance du Grand Jardin ne témoigne-t-elle pas déjà, aujourd'hui, d'une étape de l'histoire de ce patrimoine, qu'on ne saurait analyser sans se référer à la sensibilité du temps ?

## Un public, des publics ?

**Françoise Dubost**

dubost.francoise@free.fr

Ce titre manifeste quelque doute sur l'existence d'une demande du public, et peut-être même un doute sur le bien-fondé de la question. Toujours est-il que nous avons convenu avec le bureau des jardins et du patrimoine paysager que je réfléchirai à la question en m'appuyant sur trois exemples, celui des jardins de Barbirey, celui du Grand Jardin de Joinville et celui du parc oriental de Maulévrier (j'en ajouterai un ou deux en cours de route pour faire bon poids).

### À jardins différents, demandes variables

Avant d'en venir à la demande du public, quelques réflexions préliminaires sur les deux premiers termes : jardin à l'ancienne, création contemporaine.

#### Jardin à l'ancienne

Entre jardin à l'ancienne, jardin ancien et jardin historique, la confusion est fréquente dans le public, mais elle n'est pas seulement le fait du public. La mode du jardin à l'ancienne fleurit en France depuis une vingtaine d'années, avec une prédilection pour les jardins médiévaux et renaissants. J'avais consacré plusieurs pages à cette mode dans mon livre *Vert patrimoine* publié en 1995, une mode, on le sait, qui a excité la verve satirique de Monique Mosser, raillant la médiévalite, la potagérisme et la poliphilite ambiantes.

Mais, à l'exception de quelques réalisations importantes (Chamerolles, Joinville, musée de Cluny...), on ne disposait pas d'étude détaillée jusqu'à celle d'Aliki Dionnet sur les jardins monastiques médiévaux<sup>1</sup>. On y trouve des descriptions précises qui permettent de repérer des composantes communes à travers les variantes locales, on apprend qui sont les créateurs de ces jardins (un moine trappiste, un professeur d'alle-

mand à la retraite, un kinésithérapeute parisien etc.), comment leur imagination a pallié la quasi-absence de données historiques et pour quelles raisons ils se sont attachés, selon les cas, à évoquer plus particulièrement les savoirs botaniques, ou la symbolique médiévale, ou l'histoire du lieu. Bref, une étude bien menée qui donne intérêt et relief à ce phénomène de mode.

Ces jardins, créés de toutes pièces, ne se veulent pas autre chose que des évocations. Mais dans d'autres cas, la confusion est entretenue entre jardin à l'ancienne, jardin ancien et jardin historique. Au Grand Jardin de Joinville, une brochure éditée par le conseil général de Haute-Marne est distribuée à l'accueil. On y lit : « Ce jardin remarquable superbement restauré est aujourd'hui un des grands jardins historiques de la Renaissance avec Villandry (Indre-et-Loire) et Chamerolles (Loiret). » Cependant, dans la brochure *Visitez un jardin en Haute-Marne*, éditée par le CAUE, et qui porte, outre le label du conseil général, celui du ministère de l'environnement et celui de la culture, le Grand Jardin est présenté comme une « évocation du jardin Renaissance de Claude de Lorraine ». La distinction entre « jardin historique de la Renaissance » et « évocation de jardin Renaissance » a quelque importance à nos yeux, mais qu'en est-il aux yeux du public ? La confusion risque d'être d'autant plus grande que le Grand Jardin est protégé au titre des monuments historiques...

C'est aussi le cas du jardin à la française, créé au début des années 1960, à Eyrygnac (Dordogne), par son propriétaire Gilles Sermadiras de Pouzols de Lile à la place des palmiers et de la roseraie datant d'un siècle. Gilles Sermadiras ne s'est pas inspiré d'un plan d'origine (il n'existait pas), son jardin est une libre invention de formes géométriques, avec allées de charmes en spirales, colonnades d'ifs et parterres de

<sup>1</sup> • DIONNET, Aliki, *Un patrimoine inventé : le jardin monastique médiéval, mémoire de maîtrise sous la direction de L. SIMON et X. BROWAEYS*, Université de Paris I Sorbonne, UFR Géographie, octobre 2002.

<sup>2</sup> • Une exposition d'art floral en 2001, « Écriture florale », organisée par un professeur d'Ikebana de Toulouse (tournesols sur plateaux flottants...); une exposition de Land Art, programmée en 2005.

<sup>3</sup> • Ils sont actuellement au nombre de 50 000 par an (30 000 à Joinville).

<sup>4</sup> • La restauration de la partie romantique du parc a été entreprise en 2001.

buis. Patrick Sermadiras, l'actuel propriétaire, avait demandé l'inscription du manoir du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques, le recenseur des monuments historiques a proposé d'inclure le jardin, et le dossier est passé dans la grande fournée de 1987.

Le parc oriental de Maulévrier, lui, n'est pas protégé au titre des monuments historiques mais à celui des sites. Jean-Pierre Chavassieux a pris le parti de rendre le parc plus japonais qu'à l'époque de son créateur : Alexandre Marcel avait mis en place la grande pièce d'eau et tous les éléments construits, mais la mise en scène végétale n'était pas achevée, il n'y avait pas de composition d'ensemble, et les jardiniers y travaillaient comme dans n'importe quel jardin de l'époque. C'est au cours de la restauration récemment entreprise, qu'a été adopté le style japonais (sur le modèle du parc de promenade de l'époque Edo), avec enrochements, taille en nuages des arbres, et masses arbustives en moutonnement. L'inspecteur des sites, Nicole Le Nevez, n'était pas d'accord avec la japonisation du jardin. Mais la démarche de Jean-Pierre Chavassieux, comme il le dit lui-même, est une démarche de valorisation, et non de conservation.

Monique Mosser le démontrait hier, ce que nous prenons pour de la restauration relève en réalité de l'air du temps. Hier aussi, dans l'un des ateliers, François Chaslin posait la question de l'anachronisme à Bertrand Paulet dont la création à La Roche Jagu s'inspire d'un imaginaire breton par lui-même imaginé. Rappelons que pour Daniel Arasse, tout regard porté sur une œuvre d'art, y compris le regard de l'historien de l'art, est forcément anachronique, dans la mesure où il amalgame des temps différents, celui où l'œuvre d'art a été produite, celui où elle est aujourd'hui présentée, et le temps intermédiaire entre

les deux qui l'a chargé de sens et de modifications diverses.

### Création contemporaine

L'expression ne recouvre pas la même chose, selon qu'il s'agit d'œuvres artistiques présentées temporairement dans le cadre du jardin, ou selon que le jardin lui-même fait l'objet d'une création. Les deux démarches peuvent être associées, comme c'est le cas à Barbirey où l'art du jardin et l'art dans le jardin se veulent complémentaires, où les artistes ont été dès le début associés à la réinvention du jardin. À Maulévrier, en revanche, la question d'un aménagement paysager contemporain s'est résolue par la négative. Gilles Clément avait fait une proposition de jardin en mouvement dans le fond du site. Celui-ci a été abandonné au bout de deux ans. Le parc accueille des expositions, mais rarement<sup>2</sup>, et à condition qu'elles soient temporaires.

### Demande du public

À Maulévrier, il n'y a donc guère lieu de se poser la question des réactions du public à l'égard de l'art contemporain. Quant aux demandes exprimées par les visiteurs du parc<sup>3</sup>, elles ont été recensées lors d'une enquête menée en Maine-et-Loire en 1999. Cette large enquête (17 000 réponses sur 300 000 questionnaires envoyés) a été financée par le conseil général. Les visiteurs de jardins interrogés ont répondu qu'ils avaient d'abord pour but de se promener (96 %), et ensuite de s'instruire (70 %). Les responsables du parc oriental se sentent donc tenus d'éduquer ce public, et ont installé de nombreux panneaux d'explications pour donner les clés de la lecture symbolique du jardin. Ce souci éducatif est classique, il répond d'ailleurs à une demande d'information de la part du public qu'on ne doit pas sous-estimer. Comme j'ai pu le constater ailleurs qu'à Maulévrier, cette

demande d'information porte plus particulièrement sur la botanique et le nom des plantes (Véronique Guyonnaud l'a dit tout à l'heure, les visiteurs des jardins de Barbirey réclament un étiquetage des plantes).

À Joinville, l'art contemporain est dissocié du jardin. À l'extérieur, dans le jardin renaissant aux abords du château, les seuls éléments contemporains sont les œuvres d'enfants, concours ouvert tous les ans aux élèves du département suivis par leurs instituteurs. L'art contemporain est présenté à l'intérieur, et le thème de cette année 2003 est celui des « chroniques » : des toiles d'Anne Cauquelin et deux expositions de photos dans la salle nord du château aménagée en salle d'exposition en liaison avec le Frac de Champagne-Ardenne ; des textes et une vidéo de Stéphane Gatti, chronique de la restauration du parc romantique<sup>4</sup>, dans le bâtiment d'accueil.

### Un public, des publics

Parmi les visiteurs interrogés sur leurs impressions, voici celles d'un couple belge sexagénaire : à propos du jardin renaissant, ils ont répondu en chœur : « admirable ! » Ils ont ajouté : « c'est d'un goût exquis », et évoqué le jardin de Villandry qu'ils avaient visité quelques années avant. Le monsieur appréciait l'œuvre d'André Machayekhi, « 103 rue Caulaincourt », qui lui rappelait ses années de jeunesse dans ce quartier parisien. La dame n'aimait pas les toiles d'Anne Cauquelin et les trouvait déplacées dans ce lieu historique. Je cite ceux-là parce qu'ils sont représentatifs des touristes qui parcourent la France en visitant châteaux et jardins et dont les goûts sont en grande majorité tournés vers le passé.

Ce n'est pas nouveau : la première enquête à laquelle j'ai participé comme chercheur débutant à l'École des hautes études en sciences sociales sous la direction de Raymonde Moulin dans les

<sup>5</sup> • *Les attitudes du public devant l'art contemporain, rapport d'enquête, ministère des Affaires culturelles, 1973. L'art contemporain de l'époque est considéré aujourd'hui comme de l'art moderne, Picasso en était la figure emblématique (un des volets de l'enquête se déroulait lors de l'exposition « Picasso au Louvre » d'octobre 1971).*

<sup>6</sup> • L'association est présidée par Gérard Ferrière, conservateur du Jardin des sciences de Dijon (regroupant le Muséum d'histoire naturelle et le Jardin botanique).

<sup>7</sup> • Voir les *Actes du Colloque Nature, culture et société, XV<sup>es</sup> entretiens Jacques Cartier, Domaine de Lacroix Laval, 9-11 décembre 2002. Publiés en 2003 par le Muséum d'histoire naturelle de Lyon sous la direction de Michel COTE.*

<sup>8</sup> • Il avait eu pour premier projet un conservatoire d'espèces régionales et avait commencé dans ce but une collection de plantes. Il a renoncé à ce projet botanique pour celui de Laurence Vanpouille et de Grand Public, convaincu qu'il fallait au jardin une vision d'ensemble.

<sup>9</sup> • Frédéric Bonnemaison et Laurence Vanpouille en sont aussi les fondateurs, avec un couple de photographes.

<sup>10</sup> • Sur les expériences menées à Kerguéhenec, Chamarande, etc. voir l'article d'Annette Viel, « Nouvelles scènes, nouveaux publics » in *Actes du Colloque Nature, culture et société, op. cit. pp. 13-34.*

<sup>11</sup> • Interview de Frédéric Bonnemaison par Damien Sausset, *L'Œil*, juillet-août 2000, p. 77.

années 70 portait sur « les attitudes du public devant l'art contemporain » (c'était une commande du ministère des affaires culturelles)<sup>5</sup>. Elle avait abouti au constat que le goût artistique majoritaire était passéiste et que les choix conservateurs l'emportaient globalement dans tous les groupes sociaux sur les choix modernistes. Mais aussi que ces choix n'étaient pas absents. Ce dernier point est important, il faut souligner en effet qu'il n'y a pas un public mais des publics, avec des réactions différentes qui vont de l'indifférence ou du rejet à un réel désir de compréhension ou d'adhésion.

## Les expériences de Barbirey

### Roland Garaudet et l'association Grand Public

Comment susciter ce désir de compréhension, comment aider ce public souvent déconcerté ou désorienté ? Les expériences menées à Barbirey sont riches d'enseignement. L'art contemporain a depuis longtemps ici sa place, d'abord grâce à Roland Garaudet, le précédent propriétaire de ce domaine, qui l'avait acheté en 1989. Celui-ci entreprit d'aménager un jardin sur les 7,5 hectares en friche, d'organiser fêtes, festivals et expositions avec l'appui de deux associations, l'Association culturelle et éducative pour la revalorisation du domaine de Barbirey (ACER)<sup>6</sup> et Grand Public. Il avait également invité des artistes en résidence (parmi eux des artistes de l'éphémère, dont Markus, un artiste canadien que j'ai rencontré au colloque de Lacroix Laval<sup>7</sup> en décembre dernier et qui gardait de cette époque un chaleureux souvenir). Puis Roland Garaudet a décidé de se lancer dans la réhabilitation du jardin<sup>8</sup>, et en a chargé Laurence Vanpouille, paysa-

### Jardins de Barbirey, *Le jeu du jardin* de Bernard Lassus.

© Association Grand public.



giste du CAUE de la Côte-d'Or et responsable de l'inventaire des jardins remarquables du département. À l'association Grand Public, dont elle était membre ainsi que Frédéric Bonnemaison<sup>9</sup>, est revenu le choix des cinq artistes associés à la recréation du jardin, soit successivement Bernard Lassus, Jean-Noël Buatois, Érik Samakh, Jacques Vieille et Jochen Gerz.

L'association Grand Public a été fondée en 1985 avec pour objectif de présenter de l'art contemporain sous des formes et dans des lieux accessibles aux spectateurs en particulier dans les jardins. Elle n'est pas la seule à profiter du tourisme des jardins en plein développement<sup>10</sup> avec l'idée que le jardin est un espace de liberté, où le public n'a pas de blocage, au contraire du musée. Mais son souci est de choisir des artistes capables de prendre en compte la dimension esthétique du jardin, de ne pas le considérer comme un espace vide où poser des œuvres, mais d'intégrer ces œuvres au cadre du jardin<sup>11</sup>. L'as-



sociation « Entre cour et jardins », dirigée par Frédéric Bonnemaïson et qui organise depuis l'an 2000 un festival de danse, musique et théâtre, poursuit les mêmes objectifs en les adaptant aux particularités du spectacle vivant<sup>12</sup>.

### « L'intervention citoyenne » de Jochen Gerz

Le dernier des cinq artistes intervenant dans les jardins de Barbirey, Jochen Gerz, a pour objectif d'impliquer les habitants du village. Le souci de changer le rôle du public, qu'il se trouve dans un musée ou dans la rue, et de provoquer une « intervention citoyenne », est une constante dans la démarche de Jochen Gerz depuis des années<sup>13</sup>. Son œuvre, *Les votants de Barbirey*, consiste à faire élire chaque année, par un jury composé de villageois tirés au sort, une personnalité vivante qui donne, l'espace d'un an, son nom au jardin. Afin de marquer l'événement, une plaque est solennellement apposée à l'entrée du château. « Mon intention n'était pas d'intervenir directement sur l'espace du jardin

mais au contraire sur un lieu qui avait déjà une histoire, où des œuvres artistiques étaient déjà présentées. Ce n'est donc pas la nature qui me motivait ici mais l'idée qu'il y ait de l'art dans un jardin. La première fois que je suis arrivé, j'ai tout de suite eu l'impression que le village était dépossédé de son propre centre. Je souhaitais que les habitants de la commune se réapproprient d'une manière toute symbolique ce qui constitue l'âme et l'histoire de cette vallée : le château et son domaine. C'était une façon de les réconcilier avec ce lieu et de pérenniser aussi le travail de Roland Garaudet<sup>14</sup>. » Jochen Gerz propose donc une réappropriation du domaine par le village, le transformant (je le cite) en « lieu de citoyenneté »<sup>15</sup>.

À la demande de Jochen Gerz, j'ai assisté à deux des événements de cette année 2003. En mars, le banquet des votants, précédé par la cérémonie du dévoilement de la nouvelle plaque portant le nom, cette fois, de Jacqueline Rollin (succédant à Pierre Perret et à Nicolas Hulot), et suivi du tirage au sort du nouveau

**Jardins de Barbirey,  
Pièce d'eau d'Éric Samakh.**

© Association Grand public.

<sup>12</sup> • Elles sont fort bien décrites par Frédéric Bonnemaïson lui-même, voir « les artistes s'invitent au jardin » in *Actes du Colloque Nature, culture et société*, op. cit. pp. 85-86.

<sup>13</sup> • Artiste conceptuel de réputation internationale, Jochen Gerz a notamment réalisé en France le *Monument vivant de Biron* en 1996, *Les Témoins* à Bordeaux en 1998, les *Mots de Paris* sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame en 2000. Il a reçu le grand Prix national des Arts plastiques en 1998.

<sup>14</sup> • Interview de Jochen Gerz par Damien Sausset, *L'Œil*, op. cit. p. 78.

<sup>15</sup> • Cité par Olivier Reneau, « Jardins de Barbirey, une œuvre en mouvement », *Beaux-Arts*, février 2000, p. 15.

**16 • « Le principe est que les gens du jury sont à l'écoute de ce que disent les autres. Le but : ouvrir les fenêtres sur l'extérieur, choisir quelqu'un qui a enrichi votre vie, ne pas être toujours dans la tradition, prendre des risques. J'ai fait des études d'ethnologie, je me suis intéressé aux Pueblos – Indiens d'Amérique – qui sont des gens très pacifistes, chez qui il n'y a pas de hiérarchie, les hommes et les femmes sont à égalité, il n'y a pas de chaman. C'est ce qui m'a donné l'idée de ce vote. Ce peut être quelqu'un de pas connu ou de très connu. Vous allez vous voir plusieurs fois, comme vous l'entendez, le château ici, c'est votre QG. Ce ne sera pas facile. J'ai posé cette question à des gens à Paris qui connaissent beaucoup de monde, ils ne savaient pas quoi dire ».**

**17 • Universitaire, ethnologue, cette personne a passé de longues années au Congo. Elle a organisé deux années de suite à Barbirey un festival du film congolais, non sans avoir eu quelque mal à en faire accepter l'idée. Elle a été aidée par l'Association L'Éveil de Barbirey. Cette association de loisirs, soutenue par la municipalité, date d'il y a quelques années. L'Éveil organise des fêtes qui ont lieu sur la place devant la mairie : un méchoui le 14 juillet et des kermesses qui ont permis de financer la restauration d'un retable du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une ou deux sculptures dans l'église. La présidente actuelle est agricultrice.**

**18 • L'année précédente qui était celle de son élection, Nicolas Hulot, n'ayant pu se rendre à Barbirey, avait promis de venir l'année suivante et envoyé aux habitants une vidéo sur le thème : « Des héros il y en a autour de vous, la notoriété n'est pas tout. » Ce n'est pas le point de vue de Jochen Gerz, pour qui le vote doit avoir un retentissement médiatique.**

jury pour 2004. En mai, la venue de Nicolas Hulot (qui n'avait pu venir l'année précédente) et le séminaire réunissant pour la première fois le nouveau jury, avec les membres du jury précédent, avec aussi Nicolas Hulot, Jacqueline Rollin et bien sûr Jochen Gerz, qui expliquait sa démarche aux nouveaux venus<sup>16</sup>. J'ai complété ces observations par quelques entretiens avec des habitants de Barbirey, ceux notamment qui avaient participé aux jurys précédents (les hasards du tirage au sort sur la liste électorale faisant que certains ont participé plusieurs fois de suite au jury).

### **Le point de vue des votants de Barbirey**

L'une de ces personnes m'a raconté le premier contact de Jochen Gerz avec les gens de Barbirey à l'occasion d'une causerie-conférence. « Les gens étaient un peu déconcertés, sauf ceux qui étaient déjà dans le coup. Les autres se demandaient à quoi ça servait. » Et d'ajouter : « Ce qui est bien. Il n'est jamais évident de faire accepter quelque chose de nouveau<sup>17</sup>. Il y a chez les gens une part de curiosité et une part de méfiance. » Le jury a toujours très bien marché, constate-t-elle encore, et à l'exception de deux ou trois personnes tirées au sort et qui ne sont jamais venues, les jurés ont joué le jeu. Même constat d'une personne qui a fait partie du troisième jury, celui qui a élu M<sup>me</sup> Rollin : « Personnellement, je suis plus convaincue après avoir vécu un jury qu'avant, je dois constater que ça marche, ça a marché trois fois, et le quatrième jury est élu. » Un autre : « Je suis content d'avoir fait partie du jury qui a choisi Nicolas Hulot. Jochen a permis que des gens d'un petit village de deux cents habitants se rencontrent alors qu'ils ne se connaissaient pas. » Quelqu'un raconte qu'il avait choisi Johnny Hallyday et l'abbé Pierre, que d'autres avaient parlé de Françoise Giroud ou d'Yves

Duteil, mais qu'à la fin le ralliement se fait sur un nom, puisque le vote doit être unanime. Or ajoute-t-il, il ne faut pas que le vote soit très rapide parce que l'intérêt c'est le groupe. Un autre encore raconte que dans les discussions « on parlait de bien autre chose : de tolérance, de choses comme ça... »

Le troisième jury, selon une personne qui en a fait partie, a décidé de choisir une personnalité locale, plutôt qu'une vedette médiatisée<sup>18</sup>, et une femme plutôt qu'un homme. Quelqu'un propose le nom de Madame Rollin et parle de son activité humanitaire en Afrique avec l'association La Croix d'Agadès<sup>19</sup>, les autres sont très vite d'accord. Or, si tout le monde à Barbirey savait que Madame Rollin était la boulangère du village voisin, beaucoup ignoraient ses activités associatives. C'est une des vertus, incontestablement, de la démarche de Jochen Gerz : des gens qui ne se connaissaient pas se sont rencontrés. Un fort clivage existe entre les villageois de toujours et ceux qui viennent d'ailleurs, qui ne sont pas seulement les nouveaux venus de fraîche date, mais aussi ceux qui sont là depuis longtemps et qui pourtant ne se considèrent pas « de Barbirey ». On est de Barbirey si on y est né et qu'on y a toujours vécu. « Nous, on est toujours des rapportés, et pourtant il y a vingt-cinq ans qu'on est là » m'a dit quelqu'un<sup>20</sup>. À la table du banquet des votants (mars 2003), mon voisin de gauche qui habite au village depuis vingt ans affirmait ne connaître personne<sup>21</sup>.

Il y a cependant des réticences, ainsi résumées par un ancien juré : « Certains trouvent que c'est un peu artificiel, un peu manipulateur, que ce n'est pas de la vraie démocratie, bien que Jochen présente l'idée de démocratie comme la base de son projet<sup>22</sup>. Les gens veulent bien admettre que ce soit une création, mais ils n'en voient pas toujours l'intérêt, ils se demandent si cela apporte



quelque chose au village et quoi ? C'est vrai que le nom de Barbirey est mieux connu des gens de l'extérieur, parce qu'ils sont venus à une manifestation ou une autre, ce sont des gens de Dijon et de la région qui ont pris l'habitude de venir ». J'ai pu constater cependant qu'à ces manifestations (expositions, concerts, spectacles...) un petit nombre d'habitants de Barbirey prennent part, un noyau de fidèles qui sont pour la plupart des amis de longue date de Roland Garaudet. Quand j'ai demandé à la même personne si le fait d'avoir participé à un jury entraînait une fréquentation des manifestations culturelles au château, elle m'a répondu : « Je ne suis pas sûre que ça joue beaucoup. C'est une autre démarche, les expos. Reste le même barrage. Les gens viennent surtout de Dijon. Les gens qui ont l'habitude d'aller au théâtre ou de voir des expositions, ceux-là viennent, sinon ça ne change rien ». La sociologie spontanée de cet habitant de Barbirey rejoint ainsi les conclusions de l'étude vieille de trente ans citée plus haut.

### Au-delà des mots pour le dire

Mais il arrive souvent que la communication se fasse, que la compréhension existe, au-delà des mots pour le dire. Voici le dialogue d'Henri Cueco<sup>23</sup> avec son jardinier : l'un ramasse des noix, cultive des patates, fauche l'herbe ; l'autre, dans son atelier, dessine des noix, des patates, de l'herbe. Chacun regarde le travail de l'autre. Ils se parlent souvent. Le jardinier : « – Tu dessines des épluchures de crayon, des coquilles de noix, des bouts d'allumette, des cendres... (un long silence). C'est en pagaille. – Sur mon dessin, ce n'est pas en pagaille. Le désordre, c'est quand une chose n'est pas à sa place. Ici, une chose est à la place qu'elle occupe. – Je venais pas pour ça, je cherche de la ficelle pour attacher les salades... Tu dessines aussi de la ficelle ? ».

(Un autre jour) – « C'est pour faire beau, pour mettre au mur ? Tu vas les vendre ? Tu laisses rien perdre, toi : tu tailles les crayons et tu dessines les entailles... – Tu mets bien du fumier dans le jardin... C'est quoi, pour toi, une belle salade ? – Tu sais bien ce que c'est. C'est quand elle est pommée, blanche au cœur, tendre. Bonne à manger, quoi. – Eh bien, mon dessin, c'est pareil ! – Tu fais des brimborions... Ça rend pas mal, je peux pas dire le contraire. C'est comme la photo : on croit, à voir comme ça, que ça va rien faire du tout, qu'y a rien à voir, et finalement on voit des choses qu'on n'a pas vues. Tes bribes... – Ca te plaît ? – Je dis pas : c'est bien. C'est plus beau qu'en vrai. – Si tu veux, je te donne un dessin. – Je veux pas t'en priver, je t'en remercie... La femme, je sais pas si elle comprendrait. Elle t'a pas vu faire... Il faut donner ça à quelqu'un qui peut en profiter. Chez moi, ça jurerait. »  
(Un autre jour) – « Depuis que je te vois faire là, quand on montre des tableaux à la télévision, je regarde. Avant, j'aurais pas regardé. Eh bien... comment dire... souvent, ce qu'ils montrent – remarque, on voit pas toujours bien –, eh bien c'est pas grand chose. Dés fois, tu te demanderais qui est le fou, celui qui fait ou celui qui regarde, parlons pas de celui qui explique. Quelquefois aussi c'est si peu, ces œuvres d'art... Je me souviens à Nice, on était entré... enfin non, on n'avait pas osé entrer, on avait regardé depuis la devanture. Il y avait au milieu de la pièce un tas de terre, et contre le mur des planches, un panneau uni comme si on venait de repeindre. – C'est quoi pour toi une œuvre d'art ? – Je sais pas. Il faut que les autres soient d'accord. Moi tout seul, ça n'a pas de sens. L'œuvre d'art, c'est une vedette. Comme ce tableau que tout le monde connaît. La Joconde, ça, c'est une vedette. »

<sup>19</sup> • **L'association s'occupe de nomades du haut Niger fixés dans une région très désertique, travaille dans le domaine de la santé, de l'éducation et du développement (aide à la construction d'une école, d'une cantine scolaire, d'un dispensaire...).**

<sup>20</sup> • **Une personne née à Barbirey, revenue au village à la retraite après avoir passé toute sa vie professionnelle ailleurs : « Je ne suis pas tout à fait d'ici, certes je ne suis pas une étrangère, mais je ne suis pas vraiment une citoyenne à part entière. Mes grands-parents, eux, l'étaient. »**

<sup>21</sup> • **À ce même banquet a lieu le tirage au sort sur la liste électorale : les sept noms qui sortent ne sont connus de personne, sauf du maire, qui commente chaque fois : celui-là est installé depuis deux ans, il est à tel endroit, celui-là est arrivé il y a deux mois. Un deuxième tirage au sort a lieu pour la liste des suppléants, cette fois ce sont presque tous des gens qui assistent au banquet, les applaudissements éclatent, le soulagement est manifeste.**

<sup>22</sup> • **En mai 2003, lorsque le jury nouvellement élu s'est réuni pour la première fois, Jochen Gerz a proposé aux jurés le nom d'une personnalité connue. Grand Public s'y était opposé, considérant que c'était influencer le jury et modifier la règle du jeu fixée, mais Jochen Gerz a passé outre. Cet incident s'ajoutant à d'autres, l'artiste et l'association sont désormais brouillés.**

<sup>23</sup> • **CUECO, Henri, *Dialogue avec mon jardinier*, éd. Le Seuil, 2000.**

## Où mène le jardin ?

96

Anne Cauquelin

credap2@noos.fr

« Où mène le jardin ? » Pourquoi ce titre ? C'est qu'il semble à certains que le jardin ne mène à rien du tout : qu'il est seulement posé là, voué à la contemplation, qu'il ne mène nulle part. Vous connaissez les deux ouvrages ou recueils de textes de Heidegger : l'un s'appelle *L'acheminement vers la parole* et l'autre *Les chemins qui ne mènent nulle part*. Il s'agit de cheminer, de s'acheminer... vers quoi ? Le philosophe répond doublement : vers « la parole », et vers « nulle part » – dans la traduction littérale, vers la forêt broussailleuse où l'on se perd. Le jardin serait-il ce lieu où l'on se perd tout en cheminant ? Où l'on se trouve en se perdant ? Il s'agirait alors d'un exercice de la pensée, d'une sorte d'initiation à la contemplation, dont la finalité n'est pas de faire une fin mais, à l'opposé, de rester en devenir, suspendue, une quête en pays broussailleux, hors des chemins battus.

Or, cette vision ne me paraît pas correspondre à l'usage que nous faisons généralement du jardin, il me paraît en revanche que le jardin mène bien quelque part, qu'il est là pour quelque chose, et aussi pour quelqu'un, c'est pourquoi j'entamerai mon propre questionnement en prenant la question à l'envers : « Où mène le jardin s'il ne mène pas nulle part ? »

Je viens d'utiliser le mot « usage » et cela au sens ordinaire du terme : user d'un objet ou d'un instrument, s'en servir, l'utiliser à quelque fin. C'est qu'il y a bien de l'usage dans la question du jardin. Déjà Françoise Dubost et Marie-Paule Baussan l'ont signalé dans leur intervention : le parc ou le jardin est fait pour un public, quelles que soient les raisons qui ont présidé à son établissement ; le jardin est là pour que le public y vienne, qu'il en use. La question devient alors très vite : de quel usage s'agit-il et pourquoi les gens y viennent-ils ? Qu'est ce qui les y amène, et en si

grand nombre ? Ne serait-ce pas qu'il mène quelque part ?

On peut se demander pourquoi les Français ont une telle manie, actuellement pour les jardins, un enthousiasme si extraordinaire, une véritable « jardino-manie ». À cette interrogation, beaucoup de réponses, ici et là ; réponses qui d'une certaine manière sont toutes valables, mais ne suffisent pas pour autant. On peut dire par exemple : c'est une question de santé, on se fait son jardin pour avoir des légumes frais, manger sain. L'écologie, la biologie, la biosanté sont des mots d'ordres quasi inévitables. On peut aussi alléguer qu'on se fait son jardin parce que ça change du travail quotidien, et qu'on peut considérer la culture jardinière comme un loisir. Il y aurait un peu trop de loisirs avec les 35 heures, il faut trouver une occupation. Avoir un jardin à faire est donc une bonne chose, c'est sain, et puis, c'est vert, et puis, c'est la nature... Et encore : cultiver un arpent de terrain bien à soi donne l'impression délicieuse d'être « possesseur et maître de la nature », à ceux qui ne maîtrisent par ailleurs aucun des rouages de la machine sociale où ils sont engagés... ; les raisons peuvent se multiplier, elles restent cependant extérieures au jardin lui-même.

Je propose simplement d'aller un peu plus loin et de savoir si ce n'est pas dans la structure du jardin qu'il faut aller chercher l'attrait jardinière qui se manifeste actuellement. Le jardin offrirait par sa composition interne, son agencement, ce « quelque part » qui n'est pas un « nulle part ».

Je retiendrai, pour les développer aujourd'hui brièvement, deux aspects importants de cette structure : l'agencement spatial des jardins et leur constitution temporelle. Peut-être découvrirons-nous, à les analyser, certaines des qualités pour lesquelles nous aimons, fréquentons ou travaillons les jardins.

## Un espace de suspension

Voir le jardin comme un chemin ? Non, plutôt comme un passage. Ni architecture, ni paysage, mais ce qui entre les deux, entre architecture et paysage, les sépare et les réunit ; lieu ambigu qui tantôt tire du côté de la construction et tantôt tire du côté du paysage, alias nature.

Ou encore, plus que passage, le jardin fait le pont, il lie deux mondes dont il cache ou gomme les différences ; deux mondes construits selon des règles qui s'opposent : l'architecture dominée de main de maître, rigoureuse, parfaite, utile, et ce qui est dit « paysage » et laisse entrevoir tout un jeu de symboles sans les dévoiler, comptant sur nos (bons) sentiments pour les interpréter. Pensons à un tableau de la renaissance italienne, à une Annonciation de Fra Angelico, par exemple. Voici la Vierge dans sa chambre : murs et murets, dallage, colonnes, verticales et horizontales, géométrie. Et voici l'ange, il arrive de loin, il est sur le point d'entrer, mais il se tient encore sur le seuil, un pied dehors, l'autre à peine posé sur la première dalle du carrelage.

Il n'est pas dans le paysage, ni non plus dans la chambre, mais dans la suspension d'un instant, au passage ou sur le pont, dans un espace-laps, d'un type particulier : un jardin.

Car entre le paysage de l'arrière-fond et la chambre au premier plan, il y a ce minuscule terrain, planté de trois pâquerettes et d'un bout de gazon, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des deux mondes exposés. Ce petit espace (petit lieu, en grec *topios* qui donnera le latin *topiarius*, jardinier) est en retrait, comme coincé entre ces deux monuments qui se font face : la nature déployée jusqu'à l'horizon, horizon elle-même, et la construction dressée en défi, fragmentée, séparée, revendiquant son autonomie. Là-bas, au loin, on perçoit le paradis perdu sous forme d'un espace vaste,

planté, touchant à l'horizon : un paysage. Le pauvre Adam et la pauvre Ève tout à fait contrits s'en vont, chassés par leur péché, ils quittent l'Éden, que l'on perçoit total, parfait, divin, et semblent se diriger vers le néant ou peut-être vers ce carré de jardin (qui est d'ailleurs triangulaire) minuscule, que l'ange traverse pour aller voir la Vierge. Cette Annonciation, nous en dit beaucoup sur la structure du jardin, ce qu'il signifie et à quoi il renvoie comme construction mentale et je serais assez tentée d'y voir un paradigme du rapport complexe entre jardin et paysage.

Qu'y discerne-t-on ? À l'arrière-plan, un paysage fait tenir ensemble toutes les créatures – minéraux, végétaux, animaux – et exprime la vision d'un Dieu unique. Au premier plan, une maison est construite sur le mode d'une double séparation – d'avec le paysage du fond et d'avec elle-même, divisée en plusieurs lieux.

Ainsi, éloignées dans le fond, la contemplation et la fusion avec le divin sembleraient perdues. L'ensemble, la totalité du monde, appartiendrait à ce que nous appelons passé, ou plutôt éternité, ou encore « aiguë », l'immobile éternel présent du tout. Proche de nous, en revanche, la maison est soumise à une temporalité fragile, à la naissance et à la mort. Le temps y est partagé entre passé présent et futur. En arrivant sur le seuil de la maison, l'ange en porte le message : je viens du passé pour annoncer l'avenir et, en suspension dans ce jardin, j'inaugure cette répartition et le « maintenant » du temps, sa durée en termes de ce qui toujours se perd et toujours doit se reconstruire. De ce temps-là, le nôtre, l'ange et le jardin sont les allégories ou, si l'on veut, les porte-sens.

Entre le temps éternel du paradis, convoqué par le paysage et le temps fragmenté de la vie ordinaire, dont la maison architecturée se fait l'emblème, se

tient le temps ambigu de la suspension qui joue du ni.../ni... et les garde tous deux comme possibilités contradictoires et simultanées.

Penser le jardin en ces termes, c'est le penser en terme de passage entre deux conceptions (voire entre deux concepts) de l'espace et du temps. En tant que passage ou pont, il mène bien quelque part, ou plutôt quelques parts c'est-à-dire aux deux termes opposés : à l'architecture et au paysage, aux fragments et à la totalité, à l'*aios* et à *chronos*.

S'il ne se joue pas sur le mode de l'*aios*, voué au paysage et au sublime, le jardin n'en est pas pour autant victime du sinistre *chronos*, le dévoreur ; le temps est pour lui un ennemi aussi bien qu'un allié. En effet, le jardinier lutte sans arrêt contre la vieillesse des choses, la vieillesse de son jardin, la vieillesse des arbres. Le temps du jardin est une histoire, un récit, qui s'écrit au jour le jour, et relate cette activité de tous les instants, qui lutte contre l'entropie. L'important n'est pas ce qui est mort mais ce qui va vivre. Si le compost et la poubelle – qui attestent la présence de *chronos* – sont gardés, c'est qu'ils serviront aux germinations futures.

## Paysage et jardin, contemplation et action

Entrons un peu plus avant dans cette opposition. Contrairement au paysage, le jardin est fait de fragments. Un potager, un verger, une pelouse, des parterres, ce sont là des énonciations fragmentaires. On a tout loisir de les relier entre elles, soi-même. Celui qui arrive peut choisir tel fragment et le relier à tel autre et ainsi construire sa propre énonciation. J'aimerais insister sur cette caractéristique du jardin, sur le fait qu'il est toujours parlé, qu'il se constitue en grande partie des énonciations du jar-

98 dinier : « Je mettrai les poireaux ici et les lys là-bas. » Le tour du jardin que fait faire le jardinier à son visiteur est un tour guidé, parlé, commenté (le pauvre visiteur ne peut guère y échapper). Le paysage, lui, ne nous donne pas du tout l'occasion ni la possibilité de choisir nos énonciations. Le paysage est là, vous n'y pouvez pas grand-chose, vous pouvez juste vous dire : « Ah ! C'est beau ! » et vous vous plongez dans le recueillement. Un chemin qui ne mène nulle part, indescriptible, parce qu'indistingué, inséparable et inséparable. Cette totalité fait paysage, elle exige d'être vue, envisagée, d'un seul coup d'œil, admiratif. Nous sommes avec le paysage dans l'esthétique du goût : tout pour le visuel, l'optique (la perspective), l'harmonie. Il s'agit de contempler, de méditer.

Or, c'est toute une autre affaire que le jardin. Le jardin n'est pas fait pour être vu : il est fait pour être mangé, goûté, reniflé, senti, travaillé, bêché, tout ce que vous voulez, mais pas pour la vue. C'est une déviation esthétique de penser que le jardin est fait pour être vu.

Je serais assez « duchampienne » pour proposer que l'art soit anoptique, que l'œuvre, et dans ce cas le jardin, appartienne au régime (ou à la région) du travail que l'on fait. Le jardin, c'est du faire. Duchamp aussi disait : « L'œuvre, c'est du « faire » (f-e-r, et f-ai-r-e, bien sûr). Et fer, c'est faire. De la pratique. Cette pratique s'oppose assez fortement à la contemplation de quelque chose qui est perçu comme étant là de toute l'éternité, comme est là un paysage, et entre aussi en contradiction avec le plaisir pris à la contemplation. Le plaisir (de ne rien faire) cède le pas à la fatigue, la lassitude, car il faut sans cesse remettre en chantier tout le processus de la croissance, un véritable labeur : arracher, arroser, nourrir, engraisser sont des tâches, et toutes ordinaires.

Car il y a des quantités de choses à faire dans un jardin, et ce sont des choses qui sont à la portée des visiteurs. Pour en revenir à la question : « Pourquoi les gens viennent-ils aux jardins ? », on peut imaginer qu'ils ont le sentiment que la pratique du jardin est à leur portée. Ce quelque chose d'ordinaire dans la pratique du jardin, dans son « faire », les visiteurs peuvent s'y attacher. Ces fragments, ces énonciations c'est quelque chose qu'on peut s'approprier, alors qu'on ne peut pas s'approprier un paysage par fragments. On peut s'approprier des fragments de jardin en disant : « Tiens ! Et si je mettais ça ! C'est une bonne idée ! Pourquoi n'y ai-je pas pensé auparavant ? »

Ainsi, le jardin fait-il le départ entre contemplation et pratique, et opte pour cette dernière, mais fidèle en cela à son caractère de passage, de pont, il accepte d'ouvrir sa clôture au point de vue, avec des échappées vers le paysage, tandis qu'il garde la possibilité inverse de se replier dans son espace.

### Jardins d'énoncés et jardins d'énonciations

Si la narrativité est une des constantes du jardin, et si, comme je le suppose, le jardinier procède par énonciations, qu'en est-il des différents types d'énoncés ? Peut-on repérer ceux qui président à la conception du jardin particulier et ceux qui sont à la naissance des jardins publics ?

Ces agencements d'énoncés peuvent être de deux sortes, entendant parler de jardins publics, de jardins de commande, de jardins qui ne sont pas des jardins à soi, qui sont des jardins pour les usages des autres.

Dans un cas, le jardinier énonce et arrange ses énoncés comme des énonciations individuelles, non fixes, tou-

jours réaménageables. Il peut décider de planter autre chose à tel endroit, ou de laisser courir, ou de laisser les herbes envahir. En revanche, il existe des énoncés agencés, sous forme de programmes, on y sent moins le sujet particulier, il y a là quelque chose de formel, qui caractérise des jardins plus ambitieux, et ouverts au public. C'est là où se posent les questions de restauration, de renouvellement, de restructuration, ou de création. Par-là, au cours d'énoncés formulés selon un déroulement réglé, le jardin devient pédagogique. Ceux qui les ont conçus tentent d'enseigner quelque chose au public.

Jardins médiévaux, jardins d'herbes, jardins de médecine, jardins savants sont des jardins où l'on va pour connaître quelque chose. De petites étiquettes accompagnent chaque plante. Les gens regardent, même s'ils oublient immédiatement le nom de la plante en question, cela les intéresse : ils ont l'impression d'apprendre quelque chose. Ces jardins pédagogiques sont conçus pour apprendre quelque chose aux gens, alors que le jardin d'énonciations individuelles est un jardin d'expérience « pour soi ». Cependant, même si ces jardins d'énoncés sont des jardins savants et pédagogiques, ils font quand même partie de cette vie pratique, de cette vie des choses que les gens ont envie de toucher, de voir. Ils font donc partie de l'ordinaire des jours. Le plus important dans un jardin, c'est ce qui est touché, humé, senti, respiré. On y est au contact de la vie ordinaire des choses, du travail ordinaire des choses, du travail tout court. Le pont, qui se fait entre architecture et paysage, se fait aussi entre théorie et pratique ou connaissance et pratique. Travail de liaison accompli par le jardin, et qui rend si aisé le passage de l'une à l'autre ; sans doute est-ce par-là aussi qu'agit l'attrait qu'il exerce.

## Le jardin comme œuvre d'art

La question posée tout à l'heure, c'est la question de l'œuvre : « Est-ce qu'un jardin est une œuvre à part entière, comme serait un Rubens, un Titien, un Van Gogh ? »

À cette question, je répondrais « non », pas de cette manière-là, pas de la manière dont on considère l'art généralement, mais je dirais oui, si l'on entend par œuvre du jardin, une œuvre d'art contemporaine.

En effet, l'art contemporain a pour caractéristiques, premièrement, de ne pas réclamer un sujet et un seul créateur mais de contester la création par un auteur, par un artiste. Autrement dit, y est mis en jeu le principe de coaction (quelques-uns disent d'interaction mais je n'entrerai pas dans cette polémique aujourd'hui).

Dans le cas du jardin, il est évident qu'il y a une coaction : programmes, maîtres d'œuvre, maîtres d'ouvrage sont là pour en témoigner dans le cas des jardins ouverts au public, et dans les jardins « ordinaires », il en va de même, car on y travaille avec le temps. Et le temps est un auteur. On ne travaille donc pas comme un artiste, seul devant sa toile, son tableau, son œuvre.

Deuxièmement, l'œuvre d'art contemporaine peut être éphémère ou non, mais de toute façon elle se transforme au fur et à mesure des actions diverses d'auteurs divers qui entrent dans le processus de sa construction. Ce n'est plus le tableau qui est accroché sur un mur en tant que pièce originale, mais l'œuvre est considérée, par exemple, comme la série des œuvres de même famille ou encore comme la description du processus qui a conduit à sa conception. Ce sont là des caractéristiques de l'art contemporain, qui sont d'ailleurs portées à leur comble – quelques-uns disent, à leur excès – avec l'art numérique. L'œuvre du jardin contemporain est bien une œuvre qui s'inscrit dans l'art

contemporain et qui ne s'inscrit pas du tout dans la pensée et dans la tradition de l'Art (avec un grand A) qui exige l'originalité, l'auteur seul, la durée, l'éternité, etc.

Ma réponse est aussi ambiguë que mon histoire de jardin : c'est une œuvre, mais ce n'est pas une œuvre d'Art, comme on pourrait le penser ; ce n'est pas quelque chose qui s'inscrit dans la tradition de l'Art occidental mais dans celle de l'art contemporain, qui est tout à fait différente. C'est pourquoi, il est intéressant pour un artiste de faire le jardinier, de temps en temps, et de participer aux festivals de jardins qui fleurissent un peu partout : leurs productions portent en elles des caractéristiques telles que le public en les fréquentant comprend un peu mieux ce qu'est l'art contemporain. Par exemple, les jardins contemporains, ceux qu'on expose, comme on expose des jardins à Chaumont-sur-Loire, montrent ce qu'est l'art contemporain. Ici, les gens viennent voir, non pas de l'art contemporain, mais des jardins, et en cela ils se trouvent comme piégés, car ils attrapent, par inadvertance, une sorte de tonalité contemporaine de l'art, ils l'attrapent – comme on attrape une maladie.

## Un rituel ordinaire

Peut-être, avec le jardin ordinaire, comme avec le jardin « exposé », s'agit-il d'une attitude particulière, d'une posture du geste et de la pensée différente de celle que suscite le paysage.

Regardons l'amateur de paysage, il marche la tête haute, le regard au loin, s'arrête devant un spectacle, choisit un point de vue d'où l'ensemble lui apparaît correspondre à l'idée de ce qu'est un paysage ; il est tenu à ce dispositif du regard frontal, car un paysage ne se pénètre pas, si l'on va vers lui, chan-

geant de perspective, il se recompose immédiatement en un autre. Pas de coup d'œil en biais, pas de « tour de paysage ». Par définition le paysage n'a pas de dos, il n'y a pas de derrière du paysage, on ne peut le contourner.

Le jardinier, lui, marche la tête baissée vers ses plantations et leurs possibles avatars, corrigeant, comparant, testant, redressant un tuteur, tâtant les feuilles ou les inspectant avec gravité. Supputant : trop humide, pas assez d'engrais, les feuilles roulent, serait-ce une invasion de cochenilles ? Une attitude de « proximité », de celles que l'on a avec l'ordinaire de la vie, le quotidien. Ordinaire qui s'oppose à l'extraordinaire du paysage, mais qui pour autant n'est pas dénué d'un certain rituel : le rituel des choses de la vie ordinaire. Quelque chose qui s'inscrit dans le fil des jours avec régularité.

Et le visiteur de jardins « exposés » sensible à la contagion, prend de lui-même l'attitude rituelle du jardinier, se penche, déchiffre les noms des plantes, hume l'odeur, tente subrepticement de cueillir une feuille, commente ses découvertes.

Oui, le jardin mène bien quelque part, ou il reconduit quelque part : à ce rituel des jours et des nuits, du « travail et des jours » comme disait Hésiode. Et cet ordinaire est toujours singulier – toujours le fait d'un acteur, qui énonce pour lui-même les formules quasi magiques qui feront naître les feuilles, les fleurs, les fruits et les branches.

C'est pourquoi, je pourrais avancer que si le paysage semble être un « en-soi », trouvant sa légitimité dans sa propre existence, sans s'occuper d'autre chose, le jardin lui serait un « pour » ; pour quelqu'un, pour la maison, pour des légumes, pour le travail ; un simple outil de vie et qu'il y mène.

## Le jardin du palais Waldstein, Prague

Zdeněk Novak

Le jardin du palais Waldstein s'étend sur environ deux tiers de la superficie totale du site. Il s'agit d'un remarquable jardin de palais, dont la disposition répond dans ses moindres détails au milieu environnant. Ses créateurs ont réussi à effacer l'impression négative d'un espace clos sans percée visuelle sur les environs.

### Les principaux types de jardins du XVI<sup>e</sup> siècle

Lors de la grande modernisation des modes de vies nobles au XVI<sup>e</sup> siècle, le jardin est devenu une partie inséparable de l'habitation aristocratique – « Le jardin est une suite de la maison »<sup>1</sup> – prenant place dans l'ensemble de ce que l'on appelle aujourd'hui des dépendances et matérialisant ainsi ce nouveau style de vie. Les résidences traditionnelles, qui ont été modernisées à cette époque, mais aussi celles nouvellement construites, ont été complétées par un ensemble d'équipements organisés autour du jardin, tels que des bâtiments à usage précis – jeux de paume, stades, théâtres, champs de tir, manèges, figueries, orangeries, ménageries, volières, grottes, réserves de chasse, étangs, faisanderie et résidence d'été –, certaines installations pouvant être encore plus spécialisées. Les jardins étaient eux-mêmes en général divisés en jardin d'agrément, jardin potager, verger, et parfois « jardin des Dames ». Il n'était cependant pas exclu que des arbres fruitiers soient plantés dans un jardin d'agrément. Cela correspondait au modèle originel de tous les jardins : l'Éden décrit dans la Genèse.

En 1559, Konrád Gesner proposa une distinction entre les différents jardins : les jardins utilitaires, les jardins médicaux avec des plantes rares pour les érudits, les jardins d'agrément pour les citoyens et les monastères et les jardins luxueux de représentation à l'usage des princes.

### Les réserves de chasse et le « voluptoir »

Les domaines étaient organisés comme réserves cynégétiques, comprenant notamment des cerfs, des daims, des sangliers, des lapins, ainsi que des paons. Il existait ainsi des élevages de castors dans la Bohême du Sud, et des élevages de canards sauvages au sud de la

Moravie. Dans certaines localités, compte tenu de la configuration des terrains et de l'habitat, mais aussi de la tradition, certaines parties des jardins étaient assez éloignées des lieux de résidence. À titre d'exemple, on peut citer la Nouvelle réserve royale de chasse de Liboc à Prague.

L'ensemble était dénommé « voluptoir »<sup>2</sup>, puisqu'il ne servait qu'aux plaisirs. Par cette appellation, Komenský (Comenius) renouait ainsi avec l'œuvre de Jošt III de Rosemberg<sup>3</sup> ou de Kryštof Harant de Polžice et Bezdrůžice<sup>4</sup>, qui qualifiaient plutôt un jardin fruitier « de jardin de délices ». Ces jardins pouvaient contenir certains éléments de décoration et étaient, en Allemagne, désignés par le terme de *Lustgärten*.

Le terme de « résidence d'été » exprime la même idée. Comenius employait le mot de *Lusthaus*, terme équivalent allemand tombé en désuétude dans notre pays. Ce terme était lié à la notion allemande de *Lustgarten*, mais aussi de *Lustgärtner*<sup>5</sup>, dont il n'existe plus d'équivalent tchèque<sup>6</sup>.

Les siècles suivants n'ont pas apporté de changement qualitatif majeur du « voluptoir ». Ses parties constituantes ont cependant fait l'objet de spécialisation. Ainsi ses composantes dévolues à des fonctions précises (réserve de chasse, faisanderie, théâtre) ont subi un développement de style seulement en ce qui concerne les décorations ; le jardin en lui-même était soumis aux changements radicaux de sa forme.

### Les jardins d'agrément

Leon Battista Alberti, dans son œuvre *De re aedificatoria* (1451-1452), reconnaissait l'importance jouée par la description des villas toscanes faite par Plin le Jeune (Lettres) pour sa théorie de la villa romaine<sup>7</sup>. Cette présentation pouvait, dans notre pays également, constituer un modèle idéal pour la construction des résidences nobles. Certaines

s'inscrivaient, sur la base des écrits de Pline, dans un schéma spatial composé d'un château (une villa) relié à ce qui était alors appelé un hippodrome, décoré par des ornements de buis, de lavandes et de romarins et complété par des sculptures et des fleurs. Aux alentours, se trouvaient des allées de platanes, de mûriers et de figuiers ou des pergolas couvertes de vigne. Derrière, s'étendaient les vergers, les jardins potagers, les vignes et les réserves de chasse avec des bêtes exotiques. Un tel ensemble se rapprochait par son aspect de ce que l'on dénommerait plus tard comme « parc ». Pline écrivait, qu'« au milieu du jardin d'agrément se trouve une zone inattendue qui ressemble à un paysage libre (*ruris imitatio*) » créée de toutes pièces à cette fin.

L'apparence réelle des jardins décrite par Pline n'est pas si importante pour appréhender ce qu'étaient les « voluptoirs » de la Renaissance en Europe centrale. C'est en effet la perception qu'en avaient les Européens du XVI<sup>e</sup> siècle qui est primordiale. Dans la mesure où Albrecht Waldstein renoua avec ces images, il nous semble important de décrire les œuvres les plus significatives de l'art du jardin qui ont pu l'inspirer.

## Les grandes réalisations de jardins du XVI<sup>e</sup> siècle

### Le jardin de Neugebäude

Ce projet grandiose de construction d'une nouvelle résidence de divertissements pour l'empereur Maximilien II se fonde sur une gravure de Merianov de 1550<sup>8</sup>. Celui-ci a fait construire Neugebäude à Simmering, près de Vienne, dès 1568, en arguant, que « seules l'architecture et l'horticulture représentaient pour lui des divertissements »<sup>9</sup>. Pour créer le jardin, il fit venir Carola

Clusius<sup>10</sup>, un botaniste célèbre de l'université de Leyden.

Ce dernier a introduit en Europe deux plantes importantes : le marronnier d'Inde et la pomme de terre. Il a reçu en 1576, de l'ambassadeur de Constantinople David Ungnado, les premiers marronniers d'Inde (*Aesculus hippocastaneum*), les a plantés avec succès et a entamé ainsi la propagation de cet arbre recherché dans le monde entier. En 1588, il a reçu, d'Amérique du Sud, les deux premières pommes de terre arrivées en Europe. Pendant plus de deux siècles, on les a cultivées comme plantes d'ornement avant de leur reconnaître des qualités alimentaires.

Devant le château de Neugebäude, vers le Danube, s'étendait un jardin en terrasses, au dessin géométrique strict, avec, en fond, un vaste réservoir d'eau rectangulaire. À côté, il y avait une ménagerie avec des bêtes exotiques, dons de diplomates étrangers : des oiseaux, des ours, des loutres, des blaireaux ainsi qu'un puma y vivaient.

Sur le côté opposé, se trouvait un large parterre ornamental carré, divisé en quatre parties principales par des allées disposées en croix et une fontaine au point d'intersection. La disposition en croix était traditionnelle : elle existait déjà au jardin botanique de l'université de Padoue, et compte tenu de la passion de Maximilien pour l'horticulture et la botanique, on ne peut exclure une répétition intentionnelle de ce modèle. Ce jardin, grâce aux efforts de Clusius, contenait des fleurs intéressantes (il a introduit les primevères sauvages et domestiques ainsi que d'autres fleurs venant des quatre coins du monde). Il n'était pas entouré par des pergolas couvertes de vignes (comme dans les descriptions de Pline), mais par un couloir périphérique d'arcades sur le toit duquel on bénéficiait d'une vue agréable sur les parterres de fleurs. À l'exception d'une fontaine, le jardin ne

<sup>1</sup> • ALBERTI, Leon Battista, *I Dieci Libri de l'Architettura*, 1546.

<sup>2</sup> • KOMENSKÝ, Comenius, *Schematismus des Fürstlichen Hauses Liechtenstein*, 1810.

<sup>3</sup> • ROSEMBERG, Jošt III, *Un petit livre sur le greffage des jardins ravissants*, Olomouc, 1558.

<sup>4</sup> • HARANT DE POLŽICE ET BEZDRUŽICE, Kryštof de, *Un voyage du Royaume Tchèque à Venise, à la Terre Sainte, la terre de Judée et plus loin en Egypte, et aux monts Oreb, Sinaï et Sainte Catherine en Arabie Déserte*, 1598.

<sup>5</sup> • *Le dictionnaire académique des termes étrangers*, Academia, Prague, 1998.

<sup>6</sup> • Charles von Lichtenstein acheta en 1606 des grains à Albrecht Deweiss, qui travaillait alors comme Lustgärtner de Sa Majesté à Prague ; in Haupt Herbert : *Fürst Karl I<sup>er</sup> von Liechtenstein, Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II und Vizekönig von Böhmen*, Böhlau Wien-Köln-Graz, 1983.

<sup>7</sup> • THACKER, Christopher, *The Genius of Gardening*, London, 1994.

<sup>8</sup> • KLUCKER, Ehrenfried, *European Garden Design*, Cologne, 2000.

<sup>9</sup> • NEUBAUER, Erika, *Lustgärten des Barock*, Salsbourg, 1966.

<sup>10</sup> • Charles de L'Écluse (1526-1609), botaniste français, intendant du jardin impérial de Vienne (Autriche) et de Leyde (Pays-Bas).

<sup>11</sup> • La légende de la gravure nomme clairement les parties concernées : R - contreforts de promenade (*Spazierfelde*) ; S - zone d'arbres ou réserve (*Baum oder Tiergarten*) ; T - un petit fossé tout autour (*ein kleiner Grabe um denselben*).

<sup>12</sup> • On pense que le premier fossé séparant le jardin du milieu environnant, où le bétail pâturait, fut employé par Charles Bridgeman pour à l'édification du parc à Stowe en 1718.

<sup>13</sup> • Sur la gravure de Delsenbach du début du XVIII<sup>e</sup> siècle on trouve des cerfs, Vacková indique une faisanderie.

<sup>14</sup> • SYROVÝ, Bohuslav, *L'Architecture, un témoignage des époques*, Prague, 1974.

<sup>15</sup> • Le Palais du Te à Mantoue influença par exemple l'activité de la génération précédente d'architectes-bâisseurs.

<sup>16</sup> • FIDLER, Petr., « Église de Saint-Jacob-le-Grand à Jičín et l'architecte Giovanni Battista Pieroni », in *Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína*, recueil d'exposés de la conférence scientifique, 6-8 mars 1997, Jičín, Semily, 1997.

<sup>17</sup> • La première allée de tilleuls est celle de la réserve royale de Prague. La célèbre allée de Berlin « Unter den Linden » fut créée comme une jonction rectiligne entre le château et la réserve de chasse, fondée en 1527. Cependant, elle ne fut plantée qu'à la fin de la guerre de trente ans et comprenait des milliers de tilleuls et de noyers en six rangées comme on le constate sur le dessin de J. G. Memhard dans la topographie du Brandebourg réalisée par Merian en 1652. En Moravie, la première allée connue date de 1656, c'est l'allée entre la résidence de Valdice et sa villa suburbaine de Lednice. Ce n'est qu'au bout d'un certain temps que les allées, surtout de tilleuls et de châtaigniers, devinrent un élément typique du paysage de notre pays, et ce en particulier durant la période baroque.

contenait aucun autre élément bâti, sculptures ou attractions.

De l'autre côté du toit-terrasse, on bénéficiait d'une vue sur la réserve naturelle l'entourant. Sur la gravure, on peut remarquer la présence d'un fossé séparant la surface propre de la réserve et les chemins traversants<sup>11</sup>. Si le fossé date du XVI<sup>e</sup> siècle, il constitue une preuve remarquable de ce que le « ha-ha », limite invisible du parc, est beaucoup plus ancien qu'on ne le juge en général<sup>12</sup>. Quatre pavillons octogonaux de trois étages, accessibles depuis la terrasse, étaient disposés aux angles du jardin et offraient un refuge et des vues panoramiques sur le paysage environnant. La réserve (peut-être une faisanderie)<sup>13</sup> était entourée par un mur d'arcades à dix tours de deux niveaux auxquelles on pouvait accéder par des escaliers inscrits dans le mur. L'axe principal du site, qui traversait la villa et le parterre, était renforcé par des allées dans le jardin de terrasse inférieur et dans la réserve, ainsi que dans le mur de clôture de la réserve par la présence d'une résidence d'été à un étage, couverte d'un toit « à trois tours ».

Neugebäude échappa à une destruction par les Turcs en 1683 car il leur rappelait les bâtiments et jardins de leur pays. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'est toutefois dégradé, les bêtes ont été déplacées vers la ménagerie à Schönbrunn, de même que certains éléments bâtis employés pour la construction de la grotte de Schönbrunn. Néanmoins ce projet extraordinaire pour l'époque a influencé durablement le développement des « voluptoirs » de la noblesse en Europe centrale.

### Le Château de Prague

Le père de Maximilien, Ferdinand Ier, a édifié à Prague, avant cette époque, un domaine analogue, mais qui n'est pas devenu pour autant un modèle du genre. En effet, le jardin royal construit

sur un éperon rocheux à côté du château de Prague était limité par les contraintes du terrain.

La résidence d'été de la reine Anne, le Belvédère, a été construite (1538-1555) dans la partie la plus orientale du site. Elle était complétée par un petit jardin, entouré par un mur comportant des niches, et d'après certaines sources, par un fossé en eau<sup>14</sup>, mais cela semble peu probable. Vers l'ouest, le jardin comportait un verger, des vignes et un espace destiné aux jeux de ballon et de quilles. Derrière ces équipements, s'étendait la terrasse ouest comprenant un jardin composé de dix plates-bandes de fleurs. La partie septentrionale était destinée à la culture des plantes rares : les plantes bulbeuses et les épices.

Maximilien II a fait construire plus tard une petite et une grande salles de jeu de paume, ainsi qu'une figuerie sous le Belvédère. Dans le coin nord-ouest du jardin, une ménagerie, la cour du Lion a été installée. Derrière la terrasse d'entrée, on trouvait les jardins utilitaires, les vignes, un manège, un étang, etc. Les deux ensembles étaient entourés par un mur. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, à côté du château de Prague, il existait donc un « voluptoir » classique ou tout du moins une partie, compte tenu des conditions imposées par le terrain. La réserve, dénommée le « Fossé du Cerf », séparait les jardins de la résidence, contrairement au modèle classique.

Durant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, de nombreuses résidences remarquables ont été construites en Bohême et en Moravie, sur le modèle de ces demeures impériales : Bučovice, Lednice, Mikulov, Český Krumlov, Kratochvíle, Třeboň, la résidence de Prague, Litomyšl, Telč, Kostelec nad Černými lesy, Horšovský Týn, Nelahozeves, Rosice, Náměšť nad Oslavou, Velké Losiny...



## Les créations d'Albrecht Waldstein

Pour un bâtisseur aussi important qu'Albrecht Eusebius Wenzel Waldstein (1583-1634), seules les constructions impériales mentionnées ci-dessus pouvaient être source d'inspiration et représenter un défi. À ces domaines impériaux, s'ajoutaient les résidences royales de Munich, Berlin et Hanovre, ainsi que naturellement les inépuisables sources italiennes<sup>15</sup>. En 1623, Waldstein fut à l'initiative de deux grands projets de construction, grâce auxquels il devint l'un des bâtisseurs européens les plus reconnus. Ces projets sont aussi remarquables sur le plan de l'histoire de l'art du jardin.

### Le domaine de Jičín

Pour gagner le domaine de Jičín, le prince de Frydlant reconstruisit la ville de Jičín pour en faire sa ville de résidence. Cela impliquait la construction de la résidence du prince, de l'église du prévôt, mais aussi de la villa suburbaine, du tombeau de famille, ainsi que d'autres édifices<sup>16</sup> que les princes régnants utilisaient comme symboles de leur position sociale ; ceux-ci devant vivre dans « une brillante splendeur ».

« La Villa suburbana », dénommée encore ainsi sur le cadastre *Lustschloss*, c'est-à-dire la résidence d'été, fut reliée à la ville par une allée de tilleuls à quatre rangées, d'une longueur de 1,7 km, plantée en 1632. C'est la deuxième allée connue en Bohême, qui sort des limites du jardin pour devenir un élément intégré au paysage<sup>17</sup>. Le jardin de la résidence urbaine de Jičín a disparu en partie sous la pression immobilière. Sa composition est peu connue : sa partie nord était contiguë à des écuries somptueuses, la partie sud était entourée par un espace dédié au jeu de paume, des écuries et un manège<sup>18</sup>.

Pour sa part, le jardin de la loggia Waldstein a conservé son emprise spatiale. Le parterre floral avec les fontaines et



La grotte à stalactites. © DR.

les sculptures, la grotte à stalagmites, le labyrinthe, le verger, les bosquets sur les terrasses reliées par les escaliers en font intégralement partie. Sur la terrasse la plus basse se trouve un bassin situé transversalement par rapport à l'axe principal ; celui-ci sort du jardin par une porte monumentale. Derrière elle, s'étend une réserve ; sur la colline proche, se trouve une gloriette avec un bassin et des cygnes.

Nicola Sebgondi<sup>19</sup>, considéré comme l'auteur de ce jardin, avait terminé peu de temps auparavant la construction de la résidence *Favorita* à Mantoue pour

<sup>18</sup> • PACÁKOVÁ-HOŠÁLKOVÁ, Božena, PETRŮ, Jaroslav, RIEDL, Dušan, SVOBODA, Antonín Marián, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Libri, Praha, 1999.

<sup>19</sup> • LÍČENÍKOVÁ, Michaela, « Devoir de Nicola Sebgondi au service du duc Albrecht de Waldstein », in *Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína, Recueil d'exposés*. Cf. note 14.



La Salla terrena. © DR.

<sup>20</sup> • HENDRYCH, Jan, « Plusieurs remarques sur le phénomène de la réserve de chasse de Valdice » in *Valdštejnská loggie a komponovaná barokní krajina okolí Jíčina, Recueil d'exposés*. Cf. note 14.

<sup>21</sup> • La Salla terrena est habituellement le nom donné à un espace faisant partie d'une maison ou d'un palais, située au rez-de-chaussée, voire en souterrain, et qui, en été, offre de l'ombre et de l'air frais. Parmi les Salla terrena les plus remarquables, on trouve celle qui forme le passage entre le château et le jardin de Kroměříž.

Ferdinanda Gonzaga. La superficie des deux jardins était comparable. Le jardin de la loggia Waldstein est disposé le long de l'axe frontal de la résidence, qui conduit à un énorme réservoir d'eau de forme ovale, et comporte de nombreux jeux et plans d'eau, ainsi que des bosquets<sup>20</sup>.

L'ensemble de la loggia de Valdice, de la cour d'honneur et des bâtiments qui l'entourent, ainsi que ses proportions par rapport à celles du jardin était plus proche des schémas locaux (notamment à Belaria, dans le jardin de Český Krumlov), même si le lien axial entre l'édifice et le jardin ne correspondait pourtant pas à celui de Neugebäude, Kratochvíle ou Bučovice.

### Le parc Waldstein

La construction du palais Waldstein à Prague a influencé manifestement le développement de cette ville médiévale au même titre que l'édification des châteaux pour les agglomérations de Bučovice et de Lednice. Alors qu'à Prague, la place Waldstein est née simultanément à la construction du palais, à Lednice, 400 ans se sont écoulés avant la réalisation finale du centre de la ville. Prague a été enrichie par une magnifique architecture du baroque primitif. La monumentale Salla terrena<sup>21</sup> et le vivier (Peschiera), presque disproportionnés par rapport à la surface du jardin, sont uniques parmi les autres jardins de palais. Cependant, l'ensemble



La grande perspective du manège d'hiver.

© DR.

du domaine respectait le dessin des bâtiments précédents : là, où se trouvaient auparavant des maisons, on édifia le corps du palais et une place, le nouveau jardin fut fondé à la place des anciens jardins. Sur l'emplacement d'une fabrique de chaux, on construisit un manège d'été et d'hiver. Comme le niveau du terrain changeait peu, certains arbres ont pu être replantés dans la nouvelle composition.

Malgré le caractère unique de ce jardin, nous ne disposons plus des plans, ni de descriptions précises de son aspect. La série de gravures de Hollar, intitulée *Vues sur Prague de Petřín* datant de 1649, contient la description de Waldstyn of Frýdlant sous le

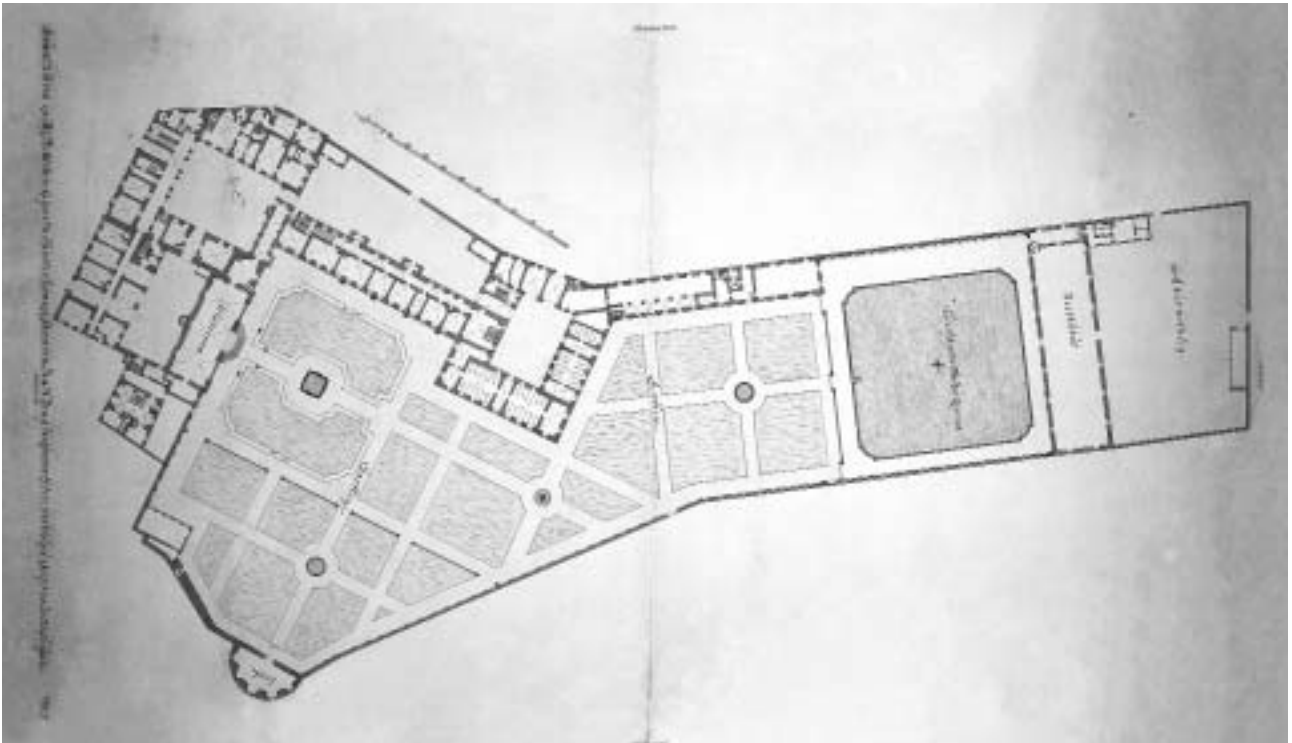
numéro 6<sup>22</sup>, mais elle n'informe en rien sur l'aspect du jardin. Le vicaire irlandais Thomas Carve décrit un jardin ravissant (*Iustigen Garten*) à proximité du palais, plein de sculptures et de jeux d'eau, avec un étang rempli de nombreuses espèces de poissons.

La gravure représentant *Praga Caput Regni Bohemiae* de 1685<sup>23</sup> contient plus d'informations. On peut y observer l'axe partant du manège, passant par le vivier, lui-même bordé, des deux côtés, par neuf plates-bandes rectangulaires. Près de la grotte, se trouvent des arbres dont les couronnes montent au-dessus du mur de clôture.

Un plan du palais Waldstein et de son jardin de 1753, tracé par Anselmo

<sup>22</sup> • Ce qui démontre la volonté de Waldstein de créer un domaine proche des résidences agricoles, aucune autre demeure noble n'étant représentée dans cette série de gravures.

<sup>23</sup> • Folpertus van Ouden Allen, C. Decker.



Lurago, présente le plan général du jardin, mais ne contient aucune information sur la nature des plantations, tous les espaces entre les allées étant uniformément colorés. Ce plan représente le jardin tel qu'il est conservé à l'heure actuelle. On descend de la *Salla terrena* par sept marches<sup>24</sup> sur une allée située dans l'axe frontal du bâtiment. L'axe est renforcé par une paire de socles dans le parterre carré : l'un au bord de la plate-bande orientée vers la *Salla terrena*, l'autre au bord de la plate-bande le long du chemin. Puis, il traverse le bassin carré vers la fontaine circulaire et se perd vers le mur de clôture. Au-delà, il continue vers le point le plus haut de la colline de Vitkov à 270 mètres d'altitude, qui n'est cependant pas visible au-delà du mur. La fontaine est représentée dans le bassin par une croix. L'autre axe déterminant du jardin, n'est pas relié au précédent. Il continue l'axe frontal du manège d'hiver, traverse le bassin carré et le bassin rond puis se perd aussi indistinctement dans le jar-

din, mais cette fois-ci dans le mur du corps de palais. Il continue à l'extérieur du jardin, vers la tour de Petřín. La fontaine est représentée sur le plan par une croix, non dans le bassin rond, mais dans le carré.

L'existence de deux axes non reliés, dans un plan de jardin régulier est un phénomène de composition intéressant dans la mesure où il s'agit, d'après la littérature contemporaine, d'un jardin à la disposition claire au premier abord. Cela confirme l'hypothèse qu'il existait dans le jardin Waldstein deux espaces, indépendants l'un de l'autre, sur un plan apparemment semblable, mais en réalité sources d'impressions tout à fait différentes. La prolongation des axes sur les hauteurs entourant le jardin s'oppose à nos conceptions actuelles du jardin comme espace clos.

Le premier jardin aurait sans doute été décrit par Clusius comme un jardin d'apparat. Il constitue l'espace de la loggia, appelé traditionnellement dans le

jardin Waldstein *Salla terrena*. En réalité, il s'agit d'un point d'observation particulièrement agréable sur le jardin. Le positionnement des sculptures sur des socles d'une hauteur de 1,8 mètre confirme cette hypothèse. La surface carrée du parterre, délimitée par un parapet et des arbres au sud, par les bâtiments du palais au nord, est le noyau de ce jardin ensoleillé, riche de sculptures et de fleurs aux couleurs variées. Le côté ouest est bordé par la loggia. Le parterre n'est traversé que par une allée dans l'axe principal. L'allée transversale qui aurait formé une croix manque, ce qui rend difficile l'observation du jardin à partir du milieu de la loge. En outre, cela contribue à donner une impression de largeur et de profondeur plus importante qu'en réalité. Le second jardin reprend le tracé du plan. Seul, le bassin carré central de la fontaine semble s'étendre sur la surface totale du parterre. Ce bassin est de la même taille que le parterre devant la loggia (les deux carrés ont des côtés



La Rocaille. © DR.

d'environ 50 mètres et le même type d'angles). L'axe de profondeur du manège traverse le bassin, l'escalier, un autre bassin circulaire et se perd indistinctement dans les murs du palais. On observe sur la carte qu'il s'agit d'un axe « brisé »<sup>25</sup>. Ce jardin contient un effet de composition tout à fait extraordinaire proche de l'effet de surprise. L'énorme plan d'eau du bassin joue un rôle de miroir<sup>26</sup>. Il est inutile de souligner que les verticales créées par les miroitements augmentent la dynamique du jardin. De manière générale, il s'agit d'une composition exceptionnelle.

Les axes, qui se perdent de manière indéfinie, confirment l'hypothèse selon laquelle les allées allaient jusqu'aux murs. La solution qui consiste à faire courir les perspectives hors des limites du jardin est plus satisfaisante du point de vue de la perception de ces dernières que celle consistant à les achever par un point dominant, une niche ou un autre artifice. Il semblerait ainsi que les vues à partir d'un seul lieu étaient

préférées à celles générées lors d'une promenade. Il serait intéressant de savoir si Waldstein avait défini un cheminement pour les promenades dans le jardin et s'il disposait d'un protocole de séjour dans son palais.

On distingue enfin sur le plan, un espace près de la grotte et de la volière. Ce lieu est représenté comme un vestige de jardin parcouru par des chemins de formes plus ou moins régulières. Séparé de l'espace devant la loggia par un mur, il contient en son centre un bassin circulaire. Ce troisième jardin, contrairement aux deux précédents, n'est pas un espace ouvert mais un ensemble clos. Ensermé par des rochers artificiels, couvert par les couronnes épaisses des arbres, il est très ombragé et humide. L'impression de mystère, de danger, est renforcée par les représentations d'animaux – serpents, grenouilles et autres bêtes appréciant ce milieu – ainsi que des satyres, dragons et dieux des rochers. Cette atmosphère particulière

<sup>24</sup> • Il en existe huit aujourd'hui.

<sup>25</sup> • L'axe « brisé » est caractéristique de l'aménagement des jardins baroques, qui n'étaient pas composés selon les règles de la géométrie mais de façon à ce qu'ils paraissent géométriques. Un léger déplacement des dominantes se trouvant apparemment sur l'une des droites en dehors de cette droite permettait de mieux percevoir l'axe dans son déroulement complet et ceci avait un effet extraordinaire sur l'espace du jardin. La restauration a supprimé beaucoup de ces effets car ils étaient perçus comme des imperfections et ont été éliminés en tant que prétendues erreurs volontaires.

<sup>26</sup> • L'effet de miroir fonctionne naturellement lorsque les fontaines ridant toute la surface de l'étang sont arrêtées. Nous ne savons malheureusement pas quelles techniques servaient à alimenter les fontaines et si cette alimentation permettait un fonctionnement continu ou extraordinaire, comme c'était le cas dans beaucoup de châteaux, comme à Versailles. L'alimentation en eau et les machines hydrauliques ont toujours été la partie technologique la plus complexe des jardins.

culminait dans la grotte, surtout si l'on tient compte de son piètre éclairage. L'interpénétration de l'architecture et de « la nature » se retrouve dans la volière qui constitue une dominante architectonique et sonore de ce jardin. La connexion du jardin par un escalier et un couloir de roche artificielle conduisant selon la légende au bureau de Waldstein, renforce l'hypothèse que ce jardin était dénommé *giardino segreto* (jardin réservé) ou *giardino secreto* (jardin secret).

## Les multiples vies du jardin de Waldstein

### Le jardin à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Le plan scénographique de Prague, par Huber en 1769, représente le jardin et l'aire du palais avec cependant un raccourci des perspectives. Néanmoins, les éléments principaux peuvent être distingués. Devant le manège d'hiver, on aperçoit le grand bassin avec un jet d'eau. Le *giardino segreto* est caché par de hauts arbres. Les deux jardins ouverts sont séparés, l'un de l'autre, par une rangée d'arbres. Dans le jardin devant la loggia, on retrouve la fontaine carrée. Le dessin du parterre l'entourant est renforcé par des diagonales et la présence d'un chemin central en forme d'octogone. Le reste du jardin est couvert par des plates-bandes ornementales.

Le plan de Prague de Hergert, datant de 1791, est très proche de celui de Lurago. Mais il représente, dans le grand bassin faisant face au manège d'hiver, une île ronde, avec peut-être une construction ronde, ainsi qu'une presqu'île dans le bassin situé dans l'axe frontal du manège. On distingue, face à la loggia, des parterres en bowlingrin. Les deux jardins ouverts sont séparés par des plantations d'arbres relativement den-

ses qui couvrent aussi le *giardino segreto*. Ce plan présente, pour la dernière fois, l'aspect nettement régulier du jardin, il peut donc être considéré comme une preuve de l'achèvement d'une étape historique de l'évolution de ce jardin.

La vue panoramique sur Prague, des années 1817-1822 d'Antonio Sacchetti<sup>27</sup>, permet pour la première fois d'avoir un aperçu de l'assortiment des plantes cultivées dans le jardin. Les couronnes étroites des peupliers d'Italie se dressent au-dessus du mur de clôture. Il y en a environ vingt-cinq dans l'espace du *giardino segreto*, deux sont plantés sur une petite île dans le grand bassin, et un autre, le plus imposant, devant le corps du palais, contigu à la rue Waldstein.

Le modèle de Prague de Langweil, en 1830, confirme la représentation précédente, seuls les arbres près de la grotte n'ont pas l'air d'être des peupliers. On distingue clairement l'emploi de cette espèce botanique sur la petite île dans le grand bassin, où elle accompagne un temple monoptère de style classique avec un toit en forme de coupole, ainsi que l'avant du palais. Un gros peuplier constitue un des points forts du jardin. Une construction remarquable, une structure sur un plan ondoyant, fait le lien avec le bassin rond, elle est de la même hauteur que l'arcade close du mur de clôture, et est représentée sur le plan comme un aqueduc à trois étages. La construction est disposée en degrés au Nord. Sur les différents degrés, des pots peints sont remplis de fleurs. L'ensemble rappelle les étagères, qui se trouvent dans certains jardins, faites pour recevoir les plantes de serre annuelles<sup>28</sup>. On ne connaît pas d'élément analogue qui participerait autant à la composition d'un jardin d'agrément<sup>29</sup>. Entre cette construction, qui était probablement en maçonnerie ou en bois, et le corps du palais, se trouve un espace régulier, avec une fontaine

<sup>27</sup> • Conservée au Metropolitan Museum de Prague.

<sup>28</sup> • Communément appelé théâtre de fleurs in Marie-Hélène Bénetière, *Jardin vocabulaire typologique et technique*, Éditions du patrimoine, 2000, p. 211.



au centre. Le troisième espace ouvert de plus petite taille s'ajoute ainsi aux deux autres. Le reste du jardin est couvert par une dense plantation d'arbres. Un plan de 1872 propose des modifications de l'état du jardin. Sur l'île au centre du bassin, le temple classique a disparu, de même que la construction permettant de déposer des plantes annuelles. La perspective entre la grotte et le manège d'hiver est accentuée et passe par les bassins du *giardino segreto* et du jardin devant la loggia. Cette dernière, conformément au modèle de Langweil, est limitée à la surface du parterre, parcouru par les chemins. En revanche, les arbres sont écartés devant

le rocher artificiel afin de mettre celui-ci en valeur. On distingue des sentiers sinueux, cachés sur le modèle de Langweil par la couverture des arbres.

### L'anglicisation des jardins Waldstein

Le plan de 1872 renseigne aussi sur l'étape suivante de la formation du jardin. Celle-ci commença probablement dans les années 1790<sup>30</sup> par : la construction du temple (peut-être déjà enregistrée sur le plan de Herget) ; la création d'une perspective vers la grotte ; la plantation d'arbres à la mode ; l'adaptation de certains espaces à la culture de plantes exotiques annuelles ; une

**Le grand bassin restauré dans sa forme XVIII<sup>e</sup> siècle. © DR.**

<sup>29</sup> • Dans le jardin comtal de Lednice, il existait, au XVII<sup>e</sup> siècle et peut-être encore au XIX<sup>e</sup> siècle, un amphithéâtre gradué dans le jardin, où les orangers étaient disposés en été.

<sup>30</sup> • Datation d'après l'âge des peupliers.

modification du réseau d'allées d'un aspect géométrique vers un aspect plus pittoresque.

Ce plan est aussi un projet pour l'anglicisation future du jardin. Son inspiration provient sans aucun doute d'un manuel à la mode sur l'art des jardins écrit par le directeur des parcs et des jardins de Berlin, Gustav Meyer<sup>31</sup>. Le projet supprime la perspective entre l'ancien temple et la grotte, ainsi que les allées du parterre, et on y constitue un tapis ornemental destiné à être observé de la loggia. Il propose, sur l'un des côtés, la mise en place d'un treillage comme contrepoint aux arbres situés près de la volière. Il suggère le dessin de nouveaux parterres, plus petits, près des deux fontaines. Le réseau des chemins devient plus pittoresque, il n'y a plus d'allées droites, exceptées celles entourant le parterre et le bassin. Les arbres sont éclaircis et concentrés près de la volière, ainsi que près du mur périphérique de la route de Letenska. L'espace devant le rocher artificiel est simplifié. On ne sait pas si ce plan fut réalisé, même si les épreuves photographiques du jardin décrites ci-après prouvent que certaines adaptations furent effectuées.

La photographie de 1902 permet de constater que le terrain du parterre fut surélevé de 70 cm. On entre donc dans la loggia uniquement par un escalier de cinq marches. En conséquence, le terrain autour de la fontaine fut apparemment creusé, on descend à son niveau par quatre escaliers de quatre marches vers des allées disposées en croix. Les adaptations des petites pentes entre ces escaliers sont un vrai chef-d'œuvre de terrassement, tout comme les plantations d'été du parterre en tapis de fleurs<sup>32</sup>. La plantation près de la volière est formée de marronniers d'Inde. Sur l'épreuve photographique, on peut également reconnaître distinctement les rosiers grimpants sur les treillages situés autour du palais. Sur le parterre, seuls

des vases contenant des *dracænas* sont posés aux emplacements des anciens socles, visibles sur le plan de Lurago. L'élévation de la surface du parterre et son modelage près de la fontaine confèrent à l'ensemble un dynamisme spatial remarquable, même si l'espace du parterre reste peut-être fermé, comme le suggèrent les ombres des arbres qui ne sont pas sur la photographie.

La photographie aérienne du jardin datant de 1922 démontre des changements radicaux dans le jardin. La surface du parterre est de nouveau aplaniée par l'abaissement du terrain au niveau initial. Son décor est très simplifié, mais son espace augmenté par l'abattage d'arbres sur un espace pentagonal situé à l'est. Le bassin est comblé (sans doute par un déplacement de terre provenant du parterre) et on a planté au milieu un groupe d'arbustes. La perspective entre l'ancien bassin et la grotte est restaurée. Elle est complétée par deux autres axes en pattes-d'oie qui partent de l'ancien bassin. La plantation d'arbres près de la volière est intacte et on constate aussi des arbres denses autour du mur de clôture. Les petits arbres plantés le long du mur de clôture, près du bassin, peuvent être les magnolias qui y poussent aujourd'hui. La photographie du parterre des années 1930 confirme l'abaissement au niveau de la fontaine (on accède à la loggia par huit marches comme aujourd'hui) et la simplification de son ornement. La porte de la loggia est déplacée et des copies de statues de Vries sont installées à l'entrée. Les vases sont enlevés ainsi que les anciens socles.

### Une première restitution du jardin régulier

Les épreuves photographiques de 1938 montrent un changement essentiel du parterre. Sa composition centrale est restaurée selon le plan longitudinal décrit par Lurago. La largeur de la loggia déter-

<sup>31</sup> • MEYER, Gustav, *Lehrbuch der schoenen Gartenkunst*, Berlin, 1860.

<sup>32</sup> • Habituellement, on utilise le terme allemand « *Teppichgärtnerei* ».



mine la proportion de surface sablée de forme rectangulaire dotée d'une fontaine carrée en son centre. Sur ses côtés, deux plates-bandes allongées, bordées par une petite bordure de buis et scandées par des bandes de sable et des carrés de gazon sont dessinées. En pendant à la fontaine sur la surface sablée, on a placé au milieu de chaque plate-bande un vase avec une haute dracæna. Dans les coins des bandes orientées vers la fontaine, se trouvent les moulages des sculptures de Vries, constituant une large ligne de sculptures (quatre sculptures sur chaque côté de l'axe). L'original de la Vénus de Wurzelbauer est placé sur le sommet de la fontaine carrée. Les arbustes devant la loge sont enlevés. En été, une rangée de lauriers ramifiés y est installée. Les lauriers formés en arbres décorent aussi l'escalier menant de la loggia au jardin. La surface restante du jardin ne semble pas avoir été modifiée.

La photographie du début du printemps 1942 indique la présence d'arbustes à fleurs autour du mur du palais, en face de la volière. Il s'agit, sans aucun doute, de lilas, de seringas et peut-être aussi de rosiers. La photo montre également la protection hivernale de la statue de Vénus et des parties inférieures de la fontaine.

## Les différents projets de restauration

### La restauration de 1954

En 1954, l'Institut d'État de la reconstruction des villes et des constructions de monument (SÚRPMO), les architectes Miloš Vincík et Julie Pecánková, en collaboration avec Pavel Naumann de l'administration d'État des monuments historiques et de la protection de la nature, ont élaboré pour le ministère

de la culture un projet de rénovation du jardin Waldstein qui a été réalisé dans les années 1954-1955 sous une forme un peu simplifiée.

Le parterre devant la loggia n'est pas modifié. Les ornements de labyrinthe de buis taillés que les architectes voulaient insérer dans les bandes rectangulaires ainsi que les broderies de buis autour du mur du palais ne sont pas réalisés. Les sculptures de Vries sont déplacées dans une partie du pentagone, situé en face de la loggia, et placées le long de l'allée sur des socles de pierre. Derrière ces sculptures, on a installé des plates-bandes ornementales, divisées en carrés. Le centre des carrés est planté en forme de rond ou de carré avec des plantes variant « selon les saisons de l'année mais de même couleur pour une même figure ». Les zones restantes sont engazonnées et bordées de bandes sablées. Sur le côté opposé aux plates-bandes, on a planté, en contrepoint des statues, des buis coniques. Trois escaliers de trois marches, installés alors, permettent d'accéder à la partie surélevée du parterre. Les statues de chevaux sur des socles plus hauts encadrent l'escalier central, les deux autres sont bordés par une paire de vases déjà répertoriés en 1902. Dans la partie est du jardin, le réseau d'allées est redessiné en système orthogonal, les chemins sinueux, reste de la période pittoresque, disparaissent. On restaure le bassin, dans sa forme du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'île et ses sculptures. Le bassin devait être bordé par une bande de gazon marquée aux angles par des pots de fleurs. Cependant, sur la photo de 1956, on peut voir que le bassin est bordé par une simple plantation de rosiers polyanthas.

L'aspect architectural strict du jardin est souligné par un rajeunissement des haies de charmes et leur replantation où le permet le réseau de chemins, notamment au bout du parterre en penta-

gone. Sur l'épreuve de 1956, on peut bien voir une différence entre les haies plus anciennes et les nouvelles plantations.

L'ordre géométrique du jardin est adouci par des arbres isolés, qui se dressent au-dessus des murs de clôture, et grâce à la plantation de plantes vivaces et d'arbustes à fleurs dans les bosquets. La palette botanique est composée de plantes ornementales : des rhododendrons de tailles différentes plantés en groupes ; des magnolias ; des calycanthes ; des massifs de lilas, des rosiers polyanthas roses et rouge sombre ; des amandiers ; des cotonéasters ; des amélanchiers ; des cognassiers chinois (*Chaenomeles cathayensis*) et ordinaires ; des groupes de jasmins ; des glycines et des thuyas (devant le manège d'hiver). Parmi les fleurs, il y a des iris de Sibérie (blanc et bleu), des œillets vivaces et un grand nombre « de plantations saisonnières composées de tulipes, de glaïeuls, d'asters, etc. en tons blanc et rose ». Dans les années 1980, SÚRPMO réalise certaines modifications dans les choix végétaux, la composition du parterre devant la loggia et obtient une disposition centrale en forme de croix.

### Un jardin, révélateur de styles et d'époques variés

Cette description donne l'état du jardin Waldstein avant sa dernière restauration. L'historien sait que la succession des styles ne touche pas de la même manière tous les éléments d'un jardin. Si l'on omet la perte des décorations de sculptures, qui n'est pas un acte volontaire du bâtisseur, on peut constater que les marronniers déjà présents dans la composition originale n'ont pas disparu. Les arbres plantés devant la volière ainsi que les rochers artificiels du *giardino segreto* font preuve de la même immuabilité, bien que leur composition soit différente. De même, la décoration du parterre a été modifiée, mais la tradi-

<sup>33</sup> • Il est possible que les socles sous les sculptures, visibles sur le plan de Lurago, soient identiques à ceux de la photographie du parterre du 1902. S'il en est ainsi, ils font également partie des éléments stables du jardin.

<sup>34</sup> • Sur les plans, cela est indiqué comme une modification et non comme une reconstruction.

tion de l'espace ouvert n'a pas disparu<sup>33</sup>. L'espace libre devant le manège, proportionné par rapport au grand bassin, existe toujours, bien que ce dernier ait probablement disparu de la composition du jardin durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

Les styles artistiques ont cependant influencé l'aspect de certains éléments de jardin. Le rococo a laissé derrière lui des détails de la décoration de pierre, et grâce à la volonté de ses concepteurs d'établir un milieu intime, il a participé au reboisement du jardin. Le classicisme est présent non seulement par la plantation des peupliers d'Italie, mais aussi par la construction du temple de l'île ainsi que le tracé de l'axe le plus long du jardin, reprenant celui des bassins existant dès l'origine. Le romantisme, et son intérêt pour le monde exotique, est à l'origine de la création de la serre et de la dissémination de plantes exotiques en pots dans le jardin durant l'été. Il a complété la statuaire et l'assortiment des plantes cultivées. L'époque historique a apporté dans le jardin une composition à la fois régulière et pittoresque, caractéristique du jardin depuis une centaine d'années. Et, bien que le caractère pittoresque de cette composition s'efface peu à peu, des arbres et des lierres solitaires continuent à défendre leurs positions.

La dernière grande modification du jardin, dans les années 1950, dont on parle comme d'une reconstruction, n'a pas été une action de conservation du monument<sup>34</sup>. Il s'agit bien plus d'une action architecturale même si elle n'est pas radicale en ce qui concerne la création d'espaces et des grands axes. Dans les faits, elle a perfectionné l'aspect conservé du jardin, et a entraîné une nouvelle dynamique en prolongeant les plates-bandes et en plaçant les sculptures dans l'allée étroite. Les changements relativement minimes ont provoqué un effet parfait et ont contribué

au nouvel aspect du jardin. La restitution du grand bassin est en fait une reconstruction plus ou moins complète de cet élément.

### La dernière intervention de grande ampleur sur le jardin

Le nouveau gérant du site du palais Waldstein – le Sénat du Parlement de la République tchèque – a pris soin de manière très responsable de ce monument culturel. Une excellente équipe d'experts a discuté en détail de la méthode de l'intervention à adopter dans le jardin du palais et de l'aspect final de ce dernier. Le débat oscillait entre deux positions distinctes : reconstruire le jardin de Waldstein ou le restaurer. Parlait en faveur de la première position, le fait que le palais et un grand nombre d'éléments existent aujourd'hui plus ou moins dans leur aspect original. Ils sont tels qu'ils ont été conçus. Cette position a été suivie pour la reconstruction du jardin du palais de Het Loo aux Pays-Bas où toutes les influences ultérieures ont été écartées et le retour à l'état initial de l'œuvre choisi comme méthode. Het Loo présente un jardin de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, réaménagé dans le cadre de la restauration de l'ensemble du château royal, ouvert au public depuis 1984 en tant que musée.

Le fait que la deuxième option, celle de la restauration, permette de conserver dans le jardin les preuves remarquables de la création humaine, qui n'existaient pas dans le jardin initial de Waldstein, parlait pour elle. L'opinion du public, qui connaît le jardin dans l'aspect qu'il a pris au cours des années 1950 et qui ne comprendrait pas un changement radical, fut également prise en compte comme un élément important. Un autre grand jardin européen a été restauré de cette façon – Grossgarten dans le site d'Herrenhausen près de Hanovre en Allemagne. Il a été restauré pour la première fois dans les années 1930, avec des erreurs dues

à de mauvaises connaissances de son aspect originel, puis dévasté pendant la seconde guerre mondiale. Vers 1960, il est à nouveau restauré. Et bien que la connaissance de son aspect originel ait progressé et qu'une restitution fidèle soit possible, c'est l'aspect du jardin des années 1930 qui est privilégié, notamment parce qu'il correspond à celui dont le public se souvenait.

Les connaissances limitées de l'aspect réel du jardin de Waldstein au XVI<sup>e</sup> siècle ont entraîné une restauration du jardin. En effet, personne ne connaissait l'aspect originel du jardin, la typologie de ses plantations, etc.

Une autre discussion a porté sur le mode de restauration du jardin. S'agirait-il d'une restauration radicale ou économique ? La restauration économique conserverait les plantes ligneuses les moins dégradées ; quelle que soit l'option choisie, toutes les autres seraient protégées. La différence de conception n'était donc pas frappante, il ne s'agissait que d'une discussion sur le destin des arbres et des arbustes. Hélas, l'état des plantes ligneuses était mauvais, et ne garantissait aucune nouvelle croissance satisfaisante. Les marronniers d'Inde avaient été régulièrement attaqués par des champignons ou des insectes durant les dernières années et ne poussaient plus. On ne pouvait qu'imaginer l'ombre de leur couronne. Les charmilles, datant en partie du XIX<sup>e</sup> siècle et en partie des années 1950, avaient fortement vieilli et, pour les remplacer, il aurait fallu une coupe radicale. La nécessaire modernisation de l'irrigation du jardin, des canalisations et autres conduites supposait aussi de lourdes interventions sur les sols et donc une dégradation, même si elle n'était que temporaire, des conditions de vie de ces plantes ayant déjà durement souffert. Tous ces éléments ont mené le maître d'œuvre à choisir une méthode radicale

de restauration du jardin. Pour le jardin Waldstein, il s'agissait d'une chance unique. Pour la deuxième fois dans son histoire, il rencontrait un maître d'œuvre solvable et à l'écoute des experts. La méthode de restauration choisie assimile donc celle des deux châteaux européens : elle est tout aussi radicale que la restitution du jardin royal de Het Loo, mais respecte la succession historique des interventions humaines et l'état conservé du jardin, comme au jardin royal de Grossgarten de Hanovre. Les jardins illustrent en effet le mieux, parmi les monuments historiques, cette ancienne vérité prônant que l'idée d'une œuvre d'art est éternelle, mais que sa réalisation matérielle ne l'est point. Tout vieillit et se dégrade. Certains matériaux ont une vie éphémère, d'autres, une vie presque éternelle. Dans le jardin, les fleurs, principalement les plantes annuelles, ont une vie courte. Tous les ans, il faut les replanter. Les tagètes d'Afrique, qui ont gelé lors des premiers froids de 1791, ne sont ressuscitées par personne. Simplement au printemps 1792, de nouvelles tagètes ont été plantées. Les arbustes et les arbres ont une vie plus longue (certains ont même une vie quasi éternelle dans des conditions particulières), mais meurent aussi un jour. Cela signifie-t-il que l'œuvre d'art dans laquelle ils ont été insérés doit disparaître avec eux ? À la différence des bâtiments, qui tombent en ruine, les jardins prolifèrent. D'habitude, ce qui prolifère est indésirable, principalement les mauvaises herbes. Maintenir les deux processus en parallèle relève du grand art. Dans les jardins réguliers, il est impossible de ne pas renouveler de temps en temps des parties entières ou tout le jardin. Sans cela, l'idée principale de l'œuvre d'art, c'est-à-dire sa régularité, serait endommagée. Le jardin Waldstein a été rénové sur la base du projet de Zdeňek Sendlar et de Vít Dvořák, à partir de l'an 2000. Le projet maintient la division traditionnelle

du jardin en deux parties ouvertes, séparées par une plantation d'arbres et le *giardino segreto* ombragé. Dans le parterre devant la loggia, seule la nature des plantations rappelle le dessin longitudinal d'autrefois, même s'il maintient le tracé en croix. De même que le parterre devant la loggia a été prolongé au début du XX<sup>e</sup> siècle en y rajoutant une partie pentagonale, l'espace ouvert autour du bassin a été prolongé par un parterre de buis taillé. La plantation répétée de mêmes plantes ligneuses renforce l'effet de consistance du jardin en tant qu'ensemble. En direction des murs limitant le jardin (que ce soit le mur de clôture ou le mur du palais), les différents bosquets s'ouvrent afin d'étendre la surface du jardin. Du fait qu'ils soient fortement isolés du tissu de composition des axes formant le jardin, il s'y forme de nouveaux espaces, permettant une nouvelle appropriation par les visiteurs ainsi que de nouvelles utilisations par le gestionnaire. Nous croyons qu'un comportement moins formel des visiteurs dans les bosquets ne se fera pas aux dépens du jardin. L'assortiment des plantes ligneuses est en grande majorité traditionnel : des charmes et du buis taillés en petites haies, des marronniers et des tilleuls comme armature du boisement. Tout doit être modifié afin que tout reste comme avant. Ce processus a eu lieu après une préparation difficile et soignée derrière les portes fermées du jardin Waldstein durant la saison de végétation de l'année 2001. Le Sénat de la République tchèque ouvre au public un bijou rare de l'art du jardin, ciselé dans une forme qui maintient la tradition noble et l'âme de l'endroit. Les légères modifications de ce luxueux jardin comtal l'humanisent et matérialisent ainsi d'une certaine manière, en le rendant plus proche des visiteurs, cette majestueuse idée qu'est le Parlement.

## Une statue de Lénine dans un jardin d'Édouard André ?

Marie-Paule Baussan

mp.baussan@libertysurf.fr

<sup>1</sup> • La Lituanie avait des pratiques animistes jusqu'à sa très tardive christianisation au xv<sup>e</sup> siècle.

Un joaillier de la place Vendôme, Mauboussin, a utilisé pour une campagne de publicité la photographie de la grande broderie du parterre central des jardins de Vaux-le-Vicomte. En 1918, Achille Duchêne restaurait ce parterre complètement détruit, sans plan ni croquis d'André Le Nôtre. Le 10 mai 2002, le tribunal de grande instance de Paris donnait raison aux héritiers Duchêne qui avaient assigné Mauboussin pour l'utilisation publicitaire de ce parterre au nom de la protection du droit d'auteur. Le tribunal a jugé que ce parterre était une création originale d'Achille Duchêne, quand bien même le parterre avait été réalisé « conformément à ce qui avait été demandé et aux contraintes historiques de styles », et condamné le joaillier, le photographe et l'agence publicitaire.

Il y a trois choses intéressantes dans cette histoire : un jardin peut-il, doit-il être l'œuvre d'un seul créateur, son concepteur ? Un jardin restauré est-il conforme à l'original et, même si l'acte de restauration est un acte de création, quelle peut être alors la légitimité d'une restauration à tout prix ? Enfin, se pose le problème de la propriété artistique ; les droits d'auteur ne courent heureusement que pendant soixante-dix ans après la mort de l'auteur avant que l'œuvre ne soit rendue au domaine public. En ce début de xxi<sup>e</sup> siècle, dans quelles conditions, une restauration effectuée par un paysagiste, pourra-t-elle être reprise au cours du siècle à venir, si cela est nécessaire, avec cette part de création ?

À qui appartient un jardin et qu'est-ce qui fait son histoire ? De quoi témoigne-t-il ? De quoi est faite sa valeur patrimoniale ? C'est ce que nous devons évaluer, moi et les paysagistes avec qui je travaille lorsque nous sommes appelés pour des projets dans des parcs anciens ou historiques.

## Jardins et paysages, révélateurs du passé

Lors d'une mission d'expertise en Lituanie pour les Itinéraires culturels européens, une émanation du Conseil de l'Europe, j'ai pu constater combien le paysage révélait l'histoire passée et récente de ce pays avec une violence inouïe.

À d'immenses parcelles déforestées assez sauvagement pendant l'occupation soviétique pour y implanter des kolchozes, aux restes de bois sacrés<sup>1</sup>, sont superposés des parcs et jardins majoritairement du xix<sup>e</sup> siècle et réquisitionnés, endommagés ou détruits pendant l'ère soviétique. Le problème majeur des Lituanais était et reste la restauration de ces parcs anciens comme un oubli ou un projet cicatrisant leur histoire récente et qui les ferait passer du xx<sup>e</sup> au xxi<sup>e</sup> siècle en boucle arrière, à la fois dans la quête d'une mémoire et dans l'amnésie. Amnésie et mémoire réunies qui font négliger le présent des aménagements paysagers contemporains. Les espaces verts du centre baroque de Vilnius se résument à de grandes étendues de gazon mité que bordent trois *prunus lamentabilis*, une espèce balte que l'on trouve également dans nos aménagements urbains.

Au gré de ce voyage, nous avons visité, à Palanga, un parc d'Édouard André somptueux, nostalgique, préservé, avec ses beaux sujets, ses grandes allées et sa statuaire. À l'entrée du parc, on nous signale une stèle d'où a été déboulonnée une statue de Lénine. C'est deux-là, Édouard André et Lénine, ont été contemporains mais semblent anachroniques. Ce n'est pas Édouard André, bien sûr, qui avait décidé de cette statue, ni son fils qui a poursuivi l'ouvrage, c'est l'histoire contemporaine de ce parc qui a décidé d'ériger Lénine au milieu des Parques et autre Pluton, comme une allégorie, comme un témoin de l'histoire, comme une souveraineté politique



Jardins de Barbirey, séquoia.  
© Association Grand public.

qui se saisit de la création de son temps ; c'est aussi une affaire de propagande, bien sûr.

115

Ôter cette statue était-il un acte de restauration ? Restaurer et conserver, où se situe la frontière entre reconstituer, refaire, rétablir et sauver, préserver, garantir. Pastiche ou palimpseste ? Refaire ou faire ? Imiter ou interpréter ? Encore que l'affaire de Vaux-le-Vicomte nous apprend que restaurer, refaire, imiter est aussi une interprétation.

### **Le recours à l'assistance à la maîtrise d'ouvrage**

#### **Création et restitution**

On peut constater qu'il y a peu de création de jardins contemporains en France, comme les jardins de l'Imaginaire à Terrasson qui ont été créés, inventés à partir d'une friche. La plupart du temps, les collectivités territoriales nous appellent pour réhabiliter, refaire ou restaurer un jardin ou un parc existant ou plutôt qui a existé, qui n'est plus entretenu depuis longtemps, parfois même fermé ou partiellement fermé au public et dont souvent il ne reste rien, sauf un vague tracé, un alignement et quelques beaux sujets. C'est là que les choses se compliquent, lorsqu'il reste quelques vestiges notamment arborés. L'arbre apparaît comme un patrimoine inaliénable et sacré de la mémoire collective et de l'histoire ; bien souvent c'est à partir de ces restes qu'est formulée la demande de maîtrise d'ouvrage pour une reconstitution ou bien une restauration du jardin même quand une expertise phytosanitaire diagnostique des sujets malades ou dangereux. Il convient d'expliquer aux maîtres d'ouvrage plusieurs points. D'une part, lorsqu'un alignement est dépourvu de quelques arbres qu'il a fallu abattre, il sera très difficile de le reconstituer pour

116 des raisons financières et techniques et celui-ci ne sera jamais identique. D'autre part, la restauration ou la reconstitution d'un jardin implique évidemment de lourds investissements financiers, mais ce n'est pas toujours un argument car les collectivités trouvent assez aisément des crédits d'investissement. Enfin, il faut préciser que cela implique également, si l'on veut faire les choses comme il se doit, de lourds investissements de fonctionnement : c'est là où le bât blesse car ce point est souvent totalement oublié – même dans des projets de création contemporaine d'ailleurs – alors qu'il est, en revanche, très difficile d'obtenir des crédits et des subventions de fonctionnement. L'argument économique est souvent celui qui permet de déclencher une vraie réflexion sur les projets.

Mais surtout, la vraie question pour un jardin public, ancien ou non, est celle de sa valeur d'usage. À qui appartient un jardin et qu'est-ce qui fait son histoire ? Et quel jardin dans quel dessein ?

### Les motivations des maîtres d'ouvrage

Les deux arguments premiers des maîtres d'ouvrage sont d'abord, disons, « environnementaux » où se mêlent « qualité de vie » (c'est-à-dire « espace vert ») et « espace social » même si le jardin a perdu son usage, et espace à restaurer ; cette restauration est nécessairement non contestable d'un point de vue esthétique ou de l'esthétisme de par l'existence et la qualité d'un site plus ou moins ancré dans l'histoire du territoire – cette légitimité que donne le temps – alors que parfois les territoires ont changé.

Et puis il y a les arguments de communication, les arguments économiques et touristiques. Il semble aux commanditaires que le touriste, ainsi que l'habitant d'ailleurs, sera moins effarouché par un jardin apparenté à un siècle passé

que par un jardin recréé et qui affiche notre époque. En effet, lorsqu'on aborde ces villes ou ces bourgs par les ronds-points qui distribuent les zones commerciales et artisanales, au milieu des enseignes Auchan et autre Conforama, il est plus facile, après les panneaux indiquant la ville, l'heure de la messe et celle de la réunion du Lion's Club, de signaler un jardin du XVIII<sup>e</sup> siècle plutôt qu'un jardin contemporain. La « modernité » est ainsi sauve, le jardin ancien a son alibi.

### La légitimité du projet

Le problème que je me pose est celui de la légitimité d'un projet.

Un jardin légitime, pour moi, est un jardin qui a une valeur d'usage, qui, restauré, réhabilité ou recréé fera sens dans une médiation territoriale et sociale, un jardin qui ne sera pas que le fruit d'une intention mais bien le résultat d'un travail sur les composants et les liens organiques qui font la matière d'un jardin : liens géographiques et historiques, patrimoniaux et sociologiques, politiques et sociaux, économiques. À partir de ces critères, naîtront la définition du projet, sa forme et son esthétique.

À cette fin, il sera nécessaire d'expliquer :

- qu'un jardin est mortel et que le ressusciter par une restauration plus ou moins approximative n'assure pas son éternité, que l'éternité d'un jardin est dans son incessant renouvellement, que conserver un lieu c'est envisager le mille-feuille du temps et des époques qui l'ont traversé et habité et y ajouter l'avenir ;
- qu'un jardin est aliéné au temps et aux hommes, à des maîtres d'ouvrage aliénés à la durée d'un mandat et à un électoralat et pour qui la restauration ou la création d'un jardin est souvent la manière la plus facile, la plus consensuelle, la moins contestable de laisser une trace visible et pérenne sur leur territoire.

Tout cela n'est pas toujours aisé.

## Mémoire vive et mémoire morte

### La statue de Lénine

Revenons à Lénine. J'étais pour que l'on remette en place sa statue dans ce parc d'Édouard André comme un acte de restauration de la mémoire du jardin et de son époque. Les jardins participent de l'histoire, ils ont des histoires, ils ne sont pas toujours indemnes, ils sont des instruments sociaux et politiques et ce n'est pas que dans leur forme qu'ils perdurent, c'est aussi dans l'usage, fût-il propagandiste, qu'ils ont vécu et qu'ils ont été préservés.

### La « clinique des arbres »

Revenons aux alignements et aux sujets remarquables. J'ai eu affaire, en Bretagne, à un très bel alignement de tilleuls, dans un parc XVIII<sup>e</sup> siècle en ruine, incroyablement préservé des bombardements, alors que tous les villages voisins avaient été complètement détruits, parce que c'était le siège de la gestapo, mais à peu près laissé à l'abandon depuis quarante ans. Un cantonnier passait tous les jours pour enlever les branches mortes et parfois de sacrées branches, ainsi la dangerosité de l'endroit n'était pas visible. Toutefois la communauté d'agglomération, propriétaire du lieu, était très inquiète et une expertise phytosanitaire a confirmé qu'un bon tiers des arbres était mort ou malade, en tout cas dangereux.

Que faire de cet alignement remarquable en soi et remarquable par sa rareté dans cette région et qui participait d'un projet de réhabilitation, de reconstitution ou de recréation du parc ? Enlever les sujets dangereux et les remplacer par de jeunes tilleuls « mités », j'y mets des guillemets, l'ensemble ; les conserver et enlever les branches mortes relevait de l'irresponsabilité ; c'était le débat avec les maîtres d'ouvrage. Pour commencer, nous

avons immédiatement mis en place un périmètre de sécurité.

Lors d'une réunion décisive quant à l'avenir de cet alignement – jusqu'à présent nous étions tous pour l'abattage des arbres dangereux –, la paysagiste de la communauté d'agglomération, née dans la région, qui suivait ce dossier avec attention et intérêt et défendait l'idée de création dans ce lieu, quitta la réunion en pleurs, une fois la décision prise avec son assentiment, disant « ce n'est pas possible, vous êtes des criminels, on ne peut pas supprimer ces arbres » mais sans avancer plus d'argument... Aussitôt, je me suis dit que nous allions avoir contre nous les ligues de défense de l'arbre, les associations d'écologistes – et en Bretagne elles sont très actives –, que cette mission démarrait mal, qu'il allait falloir négocier.

La réunion se poursuit, tout le monde est consterné. Je fais part de mes inquiétudes, nous reparlons de cet alignement et j'apprends, après des mois de présence sur le terrain, que sans aucun doute des exécutions ont eu lieu dans ce domaine lors de la dernière guerre, que les fusillés étaient attachés aux arbres parce que ceux-ci en portent encore les cicatrices, invisibles sous leurs écorces mais qu'on ne sait rien de plus.

C'est alors que je crois comprendre que l'enjeu de ce parc du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas la restitution dans son temps mais une mémoire vive et une mémoire morte ; j'ai soumis l'idée d'une « clinique des arbres », un lieu expérimental qui proposerait la restauration des sujets malades de cet alignement, une expérience sans obligation de résultats où l'on apprendrait comment et pourquoi vit et croît un arbre, comment l'accompagner, le soigner, peut-être le sauver.

Cet alignement était sauvé sans être l'argument majeur d'une reconstitution du jardin et un concours pour une création a été lancé, intégrant ce projet.

Ne croyez pas qu'à travers ces exemples – Lénine ou la dernière guerre –, je sois particulièrement attachée aux totalitarismes et aux horreurs du XX<sup>e</sup> siècle, ce sont les traces de l'histoire que porte un lieu que je prends en compte et qui parfois le déterminent plus que la date de sa création.

C'est donc la mémoire vive et la mémoire morte d'un lieu ou des restes d'un lieu porteur d'histoire que nous devons paramétrer : de quelle façon envisager l'historicité d'un lieu ? Dans quelle époque, ce jardin breton du XVIII<sup>e</sup> siècle a-t-il une mémoire vive et

collective ? À partir de quels critères pouvons-nous envisager un projet ?

Quelle est la mémoire à préserver avec parfois ses traces invisibles ou même fantasmagiques et comment l'envisager ? Que devons-nous interpréter ?

Pourquoi détruire un alignement et pour quelles raisons le préserver ?

Pourquoi déboulonner Lénine et pourquoi le réériger ?

De quelle façon aborder la demande de restauration et la légitimité d'un lieu et argumenter même à contresens, c'est-à-dire dans une quasi-contemporanéité ?

C'est un travail de terrain où les lieux disent. Être appelée pour une restauration, une réhabilitation ou bien une création dans un jardin qui a une histoire, c'est écouter un lieu pour en faire un lieu qui entend et le guider dans un avenir.

Tout cela n'est évidemment pas simple et je me pose la question : « l'art du jardin » est-il une science dure ou une science molle ?

Je me demande aussi ce que nous ferions, quel parti pris prendrions-nous si le jardin du Luxembourg était complètement détruit. Le recréer ou bien le restituer ? Ce jardin s'est plié, pourrait-on dire, à l'usage que son public en a fait. L'usage s'est emparé de l'histoire et les deux se confondent maintenant.

## Débat

118

animé par  
Monique Mosser

**Monique Mosser,**  
*professeur associé à l'école  
d'architecture de Versailles*

Je tiens à préciser que Zdeněk Novak est vice-ministre de la culture de la République tchèque mais aussi paysagiste de formation, ce qui est quand même assez rare en Europe. Il a notamment suivi les cours de Carmen Añón Feliú sur la restauration des jardins historiques à Louvain.

L'enjeu politique de cette restauration est particulièrement intéressant et Zdeněk Novak nous a bien montré l'imbrication urbaine et la manière dont les gens de la ville utilisent ce jardin. Mais, après la chute du Mur et quand les nouvelles institutions se sont mises en place dans les anciens pays de l'Est, les Tchèques ont décidé d'installer le Sénat dans leur plus grand monument historique au cœur de la ville de Prague. Il y a donc aussi un enjeu de choix politique. Du coup, le jardin prenait un sens particulier aussi par rapport à la nouvelle affectation de ce grand monument historique : Waldstein est vraiment une figure essentielle de l'histoire tchèque. Le jardin est donc devenu un enjeu pour savoir ce qu'on voulait en faire ; cela explique un peu tout le soin et toutes les interrogations qui se sont posées.

Dans le cœur historique de la ville, beaucoup de jardins ont été restaurés. Il est même possible de faire tout un circuit piétonnier : depuis le fleuve, on passe par Waldstein, puis par les jardins sur la pente en cours de restauration et on rejoint le grand jardin sous le grand château de Prague, qui est parmi les plus beaux jardins des années 1930 en Europe, restauré par Plecnik, le grand architecte slovène. Il y a une dimension symbolique très forte parce que ce jardin avait été complètement fermé pendant l'occupation soviétique. Un des gestes, qui a été fait tout de suite après la chute du Mur, est d'avoir à nouveau restauré le jardin de Plecnik et de l'avoir

rendu au public. C'était vraiment un choix politique du président Vaclav Havel de redonner les jardins publics au peuple de Prague. La démarche à la fois de restauration et d'usage par rapport aux travaux énormes et magnifiques que les Tchèques ont entrepris est particulièrement intéressante.

Il faut dire que le patrimoine des jardins de la Tchécoslovaquie est remarquable, notamment ceux de Brno. Il y a un ensemble de jardins parmi les plus grands d'Europe qui sont extrêmement bien conservés, puisque la République tchèque est un des rares pays européens qui ait échappé aux grandes destructions des deux guerres mondiales.

**Jean-Pierre Bady,** *président du  
Conseil national des parcs et jardins*

Pour le choix du parti de restauration, j'ai bien compris que l'on avait voulu respecter les différentes étapes du jardin et ne pas revenir à un état initial plus ou moins documenté. J'imagine qu'il y avait des partisans de ce retour et ceux des étapes de l'histoire. Comment la décision a-t-elle été finalement prise et après avis de quelles instances ? Je voudrais en savoir un peu plus sur ce processus.

**Zdeněk Novak,** *vice-ministre de la  
culture de la République tchèque,  
(traduction de Michel Baridon)*

La documentation en notre possession était trop faible pour retourner à un état du XVII<sup>e</sup> siècle et les « puristes » ont été convaincus finalement par cet argument. On avait dans une lettre envoyée par un Écossais, qui était là probablement parce que l'Écosse était passée au protestantisme, une description avec très peu de détails. Dans ces conditions, il était facile de faire valoir aux partisans d'une restauration totale la pertinence de la conservation de l'histoire du jardin.

La municipalité de Prague a pris cette décision en s'appuyant sur le conseil



d'experts – en l'occurrence moi-même –, nommés par le président du Sénat.

**Elisabetta Cereghini,**

*architecte, historienne, enseignante*

Dans le texte que nous a remis M. Novak, parmi les différentes raisons du choix du parti de conservation de l'histoire des lieux, il insiste sur la valeur et l'importance de l'opinion du public. Y a-t-il eu des études de fréquentation, des questionnaires qui ont été réalisés pour connaître justement son avis ?

**Zdeněk Novak**

Il y a d'abord eu une restauration, malheureuse et mal acceptée par la population car trop drastique, trop brutale. Les protestations ont été relayées par la presse qui a joué son rôle. Il n'y a pas eu de consultation mais on a pu s'appuyer sur ces réactions pour entreprendre une restauration plus « douce ». Les visiteurs peuvent toutefois écrire leurs impressions dans un livre mis à leur disposition à l'entrée des jardins. En procédant graduellement et en ne heurtant pas les gens, on a donc essayé de procéder progressivement. Apparemment, le résultat est positif puisque les avis sont favorables : les usagers ont accepté une replantation progressive ; ils n'en auraient pas accepté une brutale.

**Laurence Vanpouille,** *paysagiste*

À travers l'intervention de Marie-Paule Baussan, il apparaît que le sens de l'histoire, la mémoire, l'histoire racontée peuvent être aussi importants que les formes du jardin, les plans historiques ou les fouilles archéologiques. Cela fait partie de ce que l'on prend en compte lorsque l'on intervient dans un lieu.

**Marie-Eugène Héraud,** *architecte*

Je suis allée à Palanga : il y a une deuxième statue qui est restée en place. On trouve dans l'axe du tapis vert une statue géante d'un Christ. Est-ce que

l'on s'est posé la question de la déboulonner ou pas ?

**Marie-Paule Baussan,**

*ingénieur culturel*

Absolument pas. Je pense que cette statue du Christ n'est pas non plus contemporaine d'Édouard André, mais a dû être mise en place bien après. Les sculpteurs lituaniens étaient ceux qui faisaient toute la statuaire soviétique officielle, parce qu'il y a des carrières et cette tradition de sculpture. Dans de nombreux lieux, la statuaire soviétique a été supprimée et remplacée par des calvaires. Mais je pense que la question ne s'est pas posée, cela n'a pas été le débat.

**Anne-Marie Cousin,** *sous-directrice des espaces protégés et de la qualité architecturale*

L'histoire de cette statue, c'est d'avoir été érigée puis déboulonnée. Des statues déboulonnées mais présentes sur le site, on en voit dans beaucoup de pays de l'ex-bloc communiste et c'est très poignant. Est-ce que la question a été abordée de laisser la statue de Lénine comme un message, mais déboulonnée ?

**Marie-Paule Baussan**

Elle a été transportée dans un parc de sculptures soviétiques. La question que les Lituaniens se posaient, était : la déboulonner était-il un acte de restauration ? Fallait-il la remettre en place ? Pour l'instant, il n'y a rien. Elle n'est même pas à côté de son socle, elle a été enlevée.

**Marie-Hélène Zamuner,**

*paysagiste*

Qu'est-ce qui motivait, de la part des maîtres d'ouvrage, l'appel de vos compétences ? Quelle était leur démarche envers vous et à quel moment avez-vous été appelée dans l'élaboration du projet ?

**Marie-Paule Baussan**

Je suis comme tout le monde : je réponds à des appels d'offres.

**Marie-Hélène Zamuner**

Dans le cadre des programmations, des préparations de concours ou dans le cadre des concours eux-mêmes ?

**Marie-Paule Baussan**

Dans la définition du projet même.

**Marie-Hélène Zamuner**

Donc, en amont de la programmation ?

**Marie-Paule Baussan**

Complètement en amont : je participe à la programmation jusqu'au cahier des charges pour ensuite pouvoir lancer un concours.

**Laurence Vanpouille**

À priori, c'est ce qu'on appelle un travail de « programmiste ».

**Marie-Paule Baussan**

Effectivement, même si je n'aime pas cette appellation.

**Laurence Vanpouille**

Il y a des gens qui s'appellent « programmistes » et, toi, tu t'intitules « ingénieur culturel », ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

**Marie-Paule Baussan**

Ce n'est pas tout à fait la même chose dans la mesure où je ne suis pas paysagiste, architecte, urbaniste, mais je travaille avec des architectes, des paysagistes et des urbanistes. C'est la somme de nos réflexions, de nos sensibilités aussi et de nos points de vue pluridisciplinaires et transversaux qui fait que l'on arrive à de la programmation. Je ne fais pas mon travail seule, mais avec des spécialistes.

**Laurence Vanpoulle**

Dans l'expérience de Barbirey, ce travail de programmation et de projet était totalement imbriqué. Je pense que les projets seraient beaucoup plus nourris et peut-être plus subtils si on faisait se chevaucher les temps de la programmation et du projet en faisant travailler un moment ensemble les responsables de ces deux phases.

**Alix Audurier-Cros,**

*enseignante, chercheur à l'école d'architecture de Montpellier*

Je voudrais revenir sur la question des symboles. Nous sommes, avec cette intervention, au cœur d'une réflexion sur justement l'univers symbolique du jardin, la question de l'intervention et de sa neutralité éventuelle. Rien n'est neutre. Je pense que ce problème de fond apparaît avec tous les symboles des tyrannies. Le fait de garder la statue de Lénine déboulonnée ou de la relever renvoie à un univers de symboles mais aussi d'actes politiques forts. C'est une très grande responsabilité qui ne peut pas être prise sans concertation compte tenu que cette statue est le symbole de souffrance épouvantable et que c'est, parmi d'autres symboles des tyrannies dans le monde, un objet qui est plus fort que sa propre matérialité. Il y a là un problème de réflexion commune et de concertation. Ce n'est pas seulement un acte de programmation ou de restauration, c'est aussi la question : que porte, comme image de souffrance, cette matérialité ?

D'autre part, on rejoint le lien entre paysage et jardin, car, dans cette médiation qui existe entre l'individu et le groupe avec l'objet, avec la chose vue et ses représentations, on est au cœur d'une problématique qui n'est pas seulement celle du jardin mais celle du paysage, et notamment de ce que portent les paysages dans tout leur système de représentation symbolique.

**Marie-Paule Baussan**

Remettre cette statue sur son socle n'est bien sûr pas un acte de programmation. Mon rôle c'est de travailler d'abord avec des maîtres d'ouvrage : en Lituanie, c'est avec le ministère de la culture lituanien. Cela fait deux ans que nous parlons de cette statue et que la question n'est pas tranchée : il y a autant de pour que de contre. Je ne sais pas si un jour on y arrivera, mais c'est bien sûr symboliquement, pour une somme aussi de souffrances.

## Conclusion scientifique

Pascal Aubry

Comment la conclusion qui m'a été demandée, pourrait-elle être scientifique ? Comment pourrait-elle même en posséder la rigueur ? Puisque, comme nous l'a rappelé Françoise Dubost, il va lui manquer un peu d'anachronisme... Autre rectification : je ne suis pas professeur à l'école d'architecture de Paris-La Villette comme cela est mentionné sur le programme, mais « enseignant associé ». C'est-à-dire que je suis un professionnel du paysage qui tente de théoriser sa pratique pour pouvoir enseigner l'art des jardins et des paysages et montrer comment ceux-ci peuvent inspirer et conditionner le projet d'architecture. Ainsi mon propos ne souhaite pas être une conclusion, il n'aura pas la rigueur scientifique et risque même d'être un peu corporatiste...

Remémorons-nous d'abord, comme si cela pouvait être nécessaire après seulement deux journées de séminaire, ce qui a été dit par les uns et les autres : Monique Mosser d'abord doit être remerciée pour avoir fait revivre pour nous Ludovic Vitet et sa position pour l'éclectisme des jardins. « L'art des jardins est un art impur » comme nous l'a appris Bernard Lassus<sup>1</sup>. Dans le « Petit Parc » de Versailles, coexistent aujourd'hui, avec le grand axe de composition visuelle et de part et d'autre de celui-ci, des bosquets dont la tactilité et l'hétérogénéité illustrent l'évolution de l'art des jardins, sous le règne des Bourbon, de 1660 à la Restauration. Cette hétérogénéité constitue certainement l'intérêt de ce grand jardin pour une sensibilité contemporaine et semble préfigurer ce que pourrait être l'insertion d'œuvres contemporaines dans un jardin ancien... Pour et avec le Comte de Fels, Achille Duchêne a créé à Voisins, un ensemble d'une plus grande pureté classique que ce que Louis XIV et Le Nôtre ont réalisé à Versailles. À Voisins, un seul contraste existe entre la partie

paysagère, pittoresque et la partie classique, épurée, tendue. L'ensemble présente une indiscutable beauté mais ne serait pas accueillant pour des œuvres contemporaines ou des prolongements du jardin qui ne seraient pas dans la même convenance stylistique, le fameux « style Louis XVII » inventé par le comte de Fels...

Françoise Dubost a insisté sur le fait que la population des « promeneurs de jardins » semblait préférer les potagers, les vergers, les jardins médiévaux, ce qui fait vraiment jardin, ce qui fait vraiment image du « faire » comme l'a précisé Anne Cauquelin, plutôt que les jardins pittoresques... Comme Barbirey, qui est un jardin de paysages, que Laurence Vanpouille nous a si complètement présenté. En ce jardin, lorsque l'on sort de la maison, on invente un paysage. La vallée de l'Ouche, en tant que paysage, est tout à fait remarquable... Et l'on reste là, à quelques mètres de la maison, émerveillé, ému par cet inattendu paysage. On aurait bien du mal à descendre si l'on n'entendait pas les jars qui rouspètent là, sur la droite. Ces jars nous amènent à regarder dans leur direction puis du côté du potager. Alors on comprend l'invitation : aller dans le potager, voir le potager, sentir dans le potager, croquer dans le potager... Et, alors, grâce à ce potager, pouvoir peut-être « détruire » le paysage. C'est-à-dire rentrer progressivement dans les coulisses de ce qui nous a d'abord captivé, pour aller découvrir d'autres parties du jardin, des lieux qui vont provoquer notre imaginaire, nous motiver à inventer de nouveaux paysages, cette fois imaginaires. Parfois des lieux, parfois des jardins, parfois des œuvres d'art nous permettront d'embrayer la réalité sensible d'une spatialité avec notre culture poétique ou picturale.

Lieux, jardins, œuvre d'art, il est vrai que la distinction n'est pas toujours comode... ou bien est-elle inutile ?

<sup>1</sup> • LASSUS, Bernard, *The Landscape Approach*, Penn, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2000.

Laurence Vanpouille a profité de la présentation des jardins de Barbirey pour nous rappeler qu'ils ont été l'occasion d'expérimenter, pour leur gestion inventive, des méthodes de travail inhabituelles entre artistes, plasticiens, paysagistes et maître d'ouvrage...

Anne Cauquelin nous a ensuite offert quelques indications philosophiques pour nous permettre de distinguer l'œuvre d'art, le paysage et le jardin qui serait d'abord le lieu d'une pratique. Toutefois, il me semble que le paysage est devenu aussi l'objet de pratiques nouvelles... Ainsi, lorsque je suis au volant de mon automobile, et bien que cela soit un peu dangereux, je m'invente des paysages en glissant dans le lecteur de disque laser des musiques différentes. Prenez l'autoroute A10, qui est un peu ennuyeuse, parcourez-la avec Mozart ou avec le Pink Floyd, et vous obtiendrez des paysages très différents... Est-ce le « faire au jardin » qui me conduit à ces pratiques paysagères ? Ou bien parce que le paysage n'est plus pour moi, paysagiste, produit d'une contemplation, mais d'une invention ?

Pour traiter du délicat problème de l'articulation entre l'ancien et le nouveau dans les jardins historiques, Monsieur Michel Baridon nous a montré deux attitudes, celles de Russell Page et de Geoffrey Jellicoe ; des concepteurs qui ont un idéal, une façon de voir le monde. Page, au bout d'une vie, nous propose son jardin : un nuage... Voici une figure métaphorique assez étonnante mais tellement instructive pour un jardinier. Jellicoe nous propose plutôt la collection d'archétypes et un glissement progressif du plaisir des jardins au plaisir du paysage et au paysagisme.

Mais, derrière cette subtile présentation, Monsieur Michel Baridon nous a subrepticement amené à réfléchir au rôle du maître d'ouvrage. La question posée étant : le maître d'ouvrage ne

doit-il pas être capable de choisir entre Russell Page et Geoffrey Jellicoe ?

Qu'ils soient paysagistes ou architectes en chef des monuments historiques, tous les concepteurs confrontés à une même commande répondront d'une façon différente. Il relève donc de la maîtrise d'ouvrage d'avoir la capacité de choisir, d'une part, la discipline ou les différents champs disciplinaires qui devront collaborer au projet et, d'autre part, le courant ou la famille de pensée et d'attitude à laquelle devront appartenir les professionnels ayant à intervenir pour tel ou tel projet de jardin ou de paysage... Puis, dans cette famille, choisir enfin celui à qui sera confié le projet.

Mais aujourd'hui, quel maître d'ouvrage reconnaîtra avoir ces compétences spécifiques ? Dans les procédures de concours et de consultations, quelle peut-être l'attitude de maîtres d'œuvre devenant provisoirement experts pour conseiller, sans choisir à la place des maîtres d'ouvrage ou influencer trop précisément leur choix... Car derrière ces choix de concepteurs et de maîtres d'œuvre, il y a des luttes entre corporations, entre courants dans un même champ disciplinaire, accompagnées d'enjeux économiques, et, en devenant à la fois plus précis et un brin trivial : des partages d'honoraires...

Grâce à Michel Baridon, c'est donc le problème de l'assistance à la maîtrise d'ouvrage dans le domaine des projets de jardins et de paysages qui a été posé. Dans les processus concernant la restitution, la restauration, la réhabilitation ou la réinvention des jardins, il semble indispensable que les maîtres d'ouvrage soient accompagnés par des conseillers cultivés, connaissant les logiques du vivant et l'histoire des regards qui ont été portés sur la nature pour en assurer l'existence sensible.

Comme ce séminaire a été parfaitement organisé, c'est Madame Marie-Paule

Baussan, ingénieur culturel, qui a répondu à cette problématique en indiquant quelques pistes de réflexions et en posant évidemment quelques nouvelles questions...

Qu'est ce qui constitue la valeur patrimoniale d'un jardin ? Quelle est sa valeur d'usage ? De quoi témoigne-t-il ? Comment en évaluer l'historicité ? et y ajouter l'avenir ?

Jean-Marie Vincent et Carmen Añón Feliú ont, avec rigueur et précision, rappelé l'histoire et la genèse des Chartes de Venise et de Florence. Ils ont aussi souligné que celle de Florence ne concernait que les jardins historiques et pas les jardins anciens. Ce qui constituait un élément de réponse à ce que Françoise Dubost nous avait préalablement indiqué : « Entre jardin à l'ancienne, jardin ancien et jardin historique, la confusion est fréquente dans le public, mais elle n'est pas seulement le fait du public. » Il apparaît en effet que cette confusion soit souvent entretenue puisque des évocations de jardins anciens sont protégées au titre des monuments historiques...

La Charte de Florence propose une définition des jardins historiques : « Une composition architecturale et végétale qui, du point de vue de l'histoire ou de l'art, présente un intérêt public. »

En France, un jardin est classé monument historique lorsqu'il est considéré important de le conserver dans le patrimoine national pour les souvenirs qui s'y rattachent ou pour sa valeur artistique... Sachant que nous avons affaire à un monument historique vivant, qui évolue, qui peut avoir été abandonné par son propriétaire durant plusieurs années, ou qu'une tempête peut avoir brutalisé au point de le détruire complètement, il peut paraître judicieux d'évaluer de nouveau si ce jardin présente encore, ou peut présenter après restauration, les qualités qui ont été à l'origine de son classement.

Il semble entendu depuis une quinzaine d'années maintenant, que les restaurations et à plus forte raison les reconstitutions ne doivent être entreprises que dans le cas de sinistre ou bien de gestion et d'entretien mal conduits, lorsque les vestiges et la documentation sont suffisants pour le permettre et lorsque les conditions environnementales d'existence du jardin correspondent encore à celles de son époque de création, notamment en ce qui concerne le volume et la qualité des eaux traversant le jardin et que celui-ci utilise.

Cette remise en cause du classement en tant que monument historique, ne devrait être entreprise qu'à certains moments clés, quand, par exemple, on se propose de reconstituer à grand frais, la partie disparue d'un jardin. La Charte de Florence, dans son article 17 est très claire sur ce point : « Lorsqu'un jardin a totalement disparu ou qu'on ne possède que des éléments conjecturaux de ses états successifs, on ne saurait alors entreprendre une restitution relevant de la notion de jardin historique. L'ouvrage qui s'inspirerait dans ce cas de formes traditionnelles sur l'emplacement d'un ancien jardin ou là où aucun jardin n'aurait préalablement existé, relèverait alors des notions d'évocation ou de création, excluant toute qualification de jardin historique. » Dans un des ateliers, hier, nous avons eu le cas du jardin de Vallery pour lequel il paraît possible de se poser la question du maintien du classement. Ce qui, parallèlement induit une autre problématique : toute nouvelle intervention sur un jardin classé monument historique produit-elle obligatoirement une spatialité qui sans autre forme d'évaluation devrait être considérée, elle aussi, comme monument historique ?... Ces reconsidérations du classement au titre des monuments historiques permettraient des inventions de jardins contemporains qui, tout en étant respectueuses des potentialités

du jardin existant et de son contexte, ne seraient évidemment pas classées, comme les éléments préexistants.

L'article 24 de la Charte de Florence insiste sur la qualification des personnes qui assurent le suivi des jardins historiques : « Il convient donc qu'une pédagogie appropriée assure la formation de ces personnes, qu'il s'agisse des historiens, des architectes, des paysagistes, des jardiniers, des botanistes. » Les rédacteurs de la charte ont oublié les maîtres d'ouvrage. Au moment de la décentralisation, nous assistons à une nouvelle répartition des pouvoirs démocratiques et, ainsi, à une multiplication des élus locaux. Ceux-ci auront à assumer des maîtrises d'ouvrage pour le compte d'une commune, d'une communauté de communes, d'un canton, d'un pays, d'une région... Un accompagnement culturel et technique de ces élus locaux s'avère indispensable. Les DRAC et les SDAP assurent certainement d'ores et déjà, une grande part de ce rôle pédagogique... Mais ne pourrait-on pas imaginer des collaborations plus étroites avec les milieux professionnels mentionnés par la Charte de Florence pour augmenter l'efficacité de cette pédagogie à l'occasion de l'assistance à ces maîtrises d'ouvrage locales ? Je souhaite formuler un remerciement tout particulier à Carmen Añón Feliú, pour avoir été la première et, je crois, la seule durant la première journée, à parler d'émotion... Un jardin ne doit-il pas d'abord procurer des émotions ? Les maîtres d'œuvre qui entretiennent, conservent, restaurent, restituent des jardins anciens ou des jardins historiques, ou inventent de nouveaux espaces dans ce cadre, doivent, me semble-t-il, faire en sorte que ces jardins continuent de fournir des émotions à ceux qui les parcourent. Un visiteur sans connaissances particulières dans le domaine de l'histoire de l'art des jardins ne doit-il pas pouvoir être ému dans un jardin ancien ?

L'émotion provient du rapport sensible et culturel que l'on entretient avec les éléments qui composent le jardin. Parmi les différents exemples qui ont été présentés dans les trois ateliers, les plus intéressants ne sont-ils pas ceux pour lesquels cette recherche du rapport sensible à l'espace du jardin a été constante ? Les démarches sont multiples et présentent une grande diversité. L'important est qu'elles soient adaptées, adéquates au cas particulier que constitue chaque jardin. Les Chartes de Venise et de Florence ne sont que des garde-fous contre l'indifférence, l'abandon et, ou, les ambitions démesurées. L'important reste que l'œuvre conserve ses capacités émotionnelles. Le maître d'ouvrage, avec son ou ses maîtres d'œuvre et les artistes intervenant dans cette maîtrise d'œuvre, comme ici à Barbirey, les jardiniers participant à la conception comme on l'a vu pour Maulévrier, tous ces acteurs de la « conservation inventive »<sup>2</sup>, doivent produire effectivement cet espace de relations choisies entre l'Homme et la nature : un jardin. Situé, comme nous l'a rappelé Anne Cauquelin entre architecture et paysage.

Toutefois, les visiteurs de jardin ont d'abord pour but à 96 %, selon une enquête menée dans le Maine et Loire en 1999, de se promener. Et ces « promeneurs de jardin » comme les nomme Françoise Dubost souhaiteraient à 70 % s'instruire... Nous voyons donc que de leur part également, il n'y aurait pas recherche de sensations et d'émotions... ce qui me paraît étonnant. Mais c'est peut-être simplement parce qu'ils n'osent pas en parler ou bien que l'on ne les y a pas vraiment incités...

Le plaisir semble d'ailleurs avoir un peu disparu de nos propos durant ces deux journées. On se promène dans les jardins, d'accord mais pourquoi ? Pour le plaisir et s'instruire...

Dans certains jardins qui nous ont été présentés la façon d'instruire le prome-

neur est un peu pesante. Je pense que cela nuit à son plaisir. On insiste tellement sur ce qu'il lui faut avoir vu et lu, que ses sens sont abusés par les mots inscrits sur les panneaux de présentations des éléments qui composent le jardin. Des recherches doivent être menées pour trouver les moyens de sensibiliser les promeneurs de jardins, d'une part, à l'exigence d'émotion et, d'autre part, au champ de connaissances attaché à l'art des jardins. Tout en intervenant le moins possible sur l'espace concret. Ce matin, nous avons évoqué le caractère un peu androïde que nous donnait le casque relié à un baladeur qui nous raconte tout sur le jardin que l'on visite. Mais il faut reconnaître que cette méthode d'information laisse le jardin intact, sans matériel de signalisation et que celui qui n'a pas voulu s'appareiller peut établir avec le jardin des relations présentant d'autres dimensions.

Pour conclure et en finir avec cette conclusion scientifique qui n'en est et ne peut en être une, j'espère avoir soulevé suffisamment de problématiques pour instaurer entre nous un débat. Mais je vais poursuivre un peu dans ce sens... Revenons si vous le voulez, sur les deux chartes... Vous aurez remarqué que celle de Florence est une adaptation aux jardins, de celle de Venise qui concernait plus particulièrement les bâtiments... Peut-être les processus de protection, de conservation et de restauration des jardins historiques auraient été envisagés différemment s'ils avaient été appréhendés directement à partir des logiques du vivant et des notions de maturation et de vieillissement plutôt qu'à partir des notions de dégradation, de vestiges et de ruines...

Un parallèle peut être établi avec l'enseignement de l'art des jardins qui, en France, provient de l'horticulture et qui a encore aujourd'hui beaucoup de difficultés à s'en abstraire alors que c'est vers l'art d'infléchir l'espace public pour

qu'il permette l'invention paysagère que cet enseignement devrait maintenant être orienté.

Derrière les problématiques qui nous intéressent actuellement l'importance des mots utilisés reste grande. Programmer une restauration ou une restitution sont deux processus différents. La restauration est un processus qui part d'une existence. La restitution s'engage à partir d'une absence, une absence documentée certes, mais privée de relations sensiblement établies. La différence d'engagement est très grande autant pour le maître d'œuvre que pour le maître d'ouvrage. Pourquoi restituer ? Pour fournir aux promeneurs de jardins les conditions spatiales d'un voyage dans le temps... Ou seulement pour accompagner un bâtiment, lui-même plusieurs fois restauré, d'un contexte crédible ?... Ensuite, il y a la douloureuse question de l'évocation... Est-ce une création ? Est-ce moins créatif d'évoquer que de créer de façon contemporaine ? Alors que cette évocation demande la prise en compte d'un contexte historique, et des potentialités d'un substrat à la fois physique et culturel, ainsi que l'établissement d'une entité de paysagement<sup>3</sup>... Puis il y a le problème de la création contemporaine qui, si elle est réalisée dans un jardin historique, devient, dans l'instant et de fait, partie du monument historique...

Nous nous sommes réunis pour réfléchir à tout cela... Avons-nous réuni suffisamment d'éléments de réponse ?

Enfin, il y a le problème de l'entretien par lequel tout commence... C'est l'intervention au quotidien qui, comme nous l'avons compris, doit être intégrée dans le processus d'invention permanente du jardin. Laisser les savoir-faire s'exprimer sans qu'ils soient mis en relation avec l'évolution du jardin peut s'avérer très dangereux. L'expérience de Gilles Clément avec ses différents « jardins en

mouvement » montre comment le jardinier peut être le réel maître d'œuvre d'une invention permanente même dans un jardin historique... Les jardiniers doivent être considérés comme les inventeurs associés de tout projet de jardin.

Je vais terminer de façon plus vive sur le plan corporatiste, sans être membre d'aucun syndicat ou de la fédération française du paysage, mais parce qu'en trente ans de carrière, j'ai souvent été ému par des jardins dont j'aurais souhaité pouvoir accompagner l'évolution... mais dont le suivi et à plus forte raison les restaurations ont été confiés à des architectes en chef des monuments historiques car ils étaient classés... Certains d'entre eux auraient accepté ma collaboration à condition qu'elle ne leur coûte que dix pour cent des honoraires... Ce que professionnellement nous considérons comme une chasse gardée est un peu désagréable pour les paysagistes mais aussi pour les jardins. En effet, les paysagistes sont détenteurs d'un certain nombre de savoirs sur les relations entre le domaine des pratiques plasticiennes et celui des pratiques écologiques et horticoles. Leur créativité n'est pas attachée à la composition des matériaux inertes mais à l'organisation des présences vivantes. Des collaborations pourraient sans doute être négociées différemment si les maîtres d'ouvrage n'étaient pas dans l'obligation réglementaire et économique d'avoir recours aux architectes en chef, mais si, comme nous l'avons déjà exprimé à propos de l'intervention de Michel Baridon, leur était laissée la responsabilité du choix d'un maître d'œuvre.

<sup>2</sup> • DONADIEU, Pierre, *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, éd. de la Villette, Paris 1999, p. 51.

<sup>3</sup> • AUBRY, Pascal, *Mouvance 2*, éd. de la Villette, à paraître, Paris, 2004.

## Débat de clôture

animé par  
François Chaslin

**François Chaslin,**  
*journaliste à France Culture*

Il nous reste un peu moins d'une heure pour que vous débattiez entre vous. À vrai dire, la conclusion qui devait être « scientifique » de Pascal Aubry a pris un caractère plutôt doctrinal et elle a déjà introduit beaucoup d'éléments du débat qui devrait normalement avoir lieu maintenant. Pendant deux jours, nous avons entendu des exposés de tous ordres, a extrêmement concrets et d'autres plus théoriques et philosophiques, mais nous sommes aussi réunis pour débattre d'une question qui se pose au monde politique, à l'administration, au ministère de la culture, et pour laquelle il a besoin que des doctrines soient échafaudées, en tout cas, affinées.

Il faut donc que nous revenions à la question du jardin ancien ou du jardin historique, de son traitement, des projets et de la façon dont on peut y ménager éventuellement une certaine marge d'invention, d'évocation, de récréation, avec ce flou sur les mots qui ne doit pas trop nous angoisser puisque, 150 ans après Ruskin ou Viollet-le-Duc, 100 ans après Camillo Boito et 40 ans après la Charte de Venise, les architectes ne cessent de réinventer eux-mêmes de nouvelles notions, de nouveaux concepts pour parler de ces questions, de réhabilitation, reconstruction, restauration, restauration « critique », dit-on maintenant à Berlin pour définir une nouvelle attitude qui a été inventée là-bas. Parmi les problèmes que l'on souhaite voir abordés maintenant, certains ont un caractère interprofessionnel ou institutionnel – et c'est ce que Pascal Aubry vient de soulever en plaidant pour le paysage : le rapport entre le monde des monuments historiques, celui des « en chef », des ingénieurs culturels, des paysagistes, des agences de tourisme maintenant aussi, de tout un monde qui va se greffer sur le monde du jardin. Il n'y a pas ici de spécialistes de ces choses-

là, mais on sent que certains vont être des partenaires essentiels de nos débats. Certaines questions aussi sont liées à la difficulté qu'il y a à trouver une maîtrise d'ouvrage éclairée, c'est-à-dire à la fois lucide et claire dans ses projets et dans ses intentions, non naïve, non roublarde aussi – ce qui est la même chose, d'une certaine façon. Il faudra éclaircir certains problèmes formels, stylistiques, historiques, symboliques mais aussi des problèmes d'usages sociaux. Marie-Paule Baussan, ce matin, a employé un vocabulaire un peu jargonant quand elle a dit : « Le jardin légitime est celui qui fera sens dans une médiation sociale. » Mais il est vrai qu'il y a des tas de problèmes qui tiennent à cette logique sur laquelle mettent le doigt les gens de l'ingénierie culturelle, liée à l'industrie du tourisme, au marketing, à l'image de marque des villes et des régions, à cette idée un peu angoissante peut-être, à certains égards, que le parc est en train de devenir quelque chose comme un parc à thème. Celui-ci devient une espèce d'institution prise dans des enjeux financiers et concurrentiels qui changent beaucoup la donne par rapport à ce qu'était le parc autrefois. Les usages sociaux y sont extrêmement divers, parce qu'on a bien vu qu'on y recherchait à la fois quelques usages commémoratifs et parfois extraordinairement tragiques – comme ceux qu'évoquait Marie-Paule ce matin –, mais aussi la flânerie, la méditation, la mélancolie et, pourquoi pas la tristesse, le tourisme culturel, l'hygiène du corps... Hier, on évoquait en aparté une histoire très intéressante et assez compliquée qui se pose actuellement à Reims, celle d'un parc à caractère un peu sportif qui avait été créé par les champagnes Pommery au début du siècle, plus ou moins sous les auspices de Hébert, le célèbre théoricien de la gymnastique. Que devient un parc populaire à caractère sportif aujourd'hui où la sportivité emploie de tout autre moyen ? Ce

n'est plus du tout le même genre d'air, d'espace dont on a besoin.

C'est une des questions qui va nous préoccuper, parce qu'on a eu beaucoup tendance, j'ai trouvé, dans ces deux jours, à considérer que la création était liée à l'art contemporain. Les rapports de l'art contemporain et du jardin sont assez ambigus. Il semble que le jardin soit aujourd'hui considéré comme le parc d'exposition privilégiée de l'art. Cela n'a pas toujours été le cas. Dans les années 60 ou 68, par exemple, on pensait que c'était la rue qui devait être ce lieu d'exposition. Maintenant, on sent que c'est vraiment le jardin. Pour quelles raisons ? Dans son livre, Anne Cauquelin a une formule assez jolie. Elle pense que c'est sans doute à cause de sa bonhomie, c'est-à-dire qu'il n'est finalement pas si désagréable de se faire brutaliser par de l'art minimaliste ou conceptuel dans le cadre bonhomme et floral d'un parc. Est-ce que cette bonhomie veut dire que, en retour, tout jardin, tout parc maintenant doit être nécessairement une sorte de musée d'art contemporain ? Il y a ce paradoxe que l'art du jardin, le paysagisme ne marchent pas exactement du même pas – pas plus que l'architecture d'ailleurs – que l'art. Ils sont moins radicaux, en général, de même qu'il n'y a quasiment pas eu de jardins cubistes. Même si on nous en cite un ou deux, comme celui de Guévrekian qui n'est pas vraiment un jardin cubiste. De même, il n'y a guère eu de jardins minimalistes, de jardins Arte Povera dans leur essence, même s'il y a de l'Arte Povera dans les jardins, de jardins conceptuels... L'esthétique du jardin contemporain me semble assez loin de l'esthétique de l'art contemporain. Elle me paraît, par essence, beaucoup plus connotée, composite, encombrée, historicisée, gorgée de références, de souvenirs, de culture, beaucoup moins radicale, beaucoup moins libre de ses mouvements. Elle se soucie beaucoup

plus – pour employer le mot utilisé tout à l'heure par Pascal Aubry – de son substrat, c'est-à-dire que le paysagisme est actuellement un art du substrat (botanique, géologique, historique, etc.).

Voilà quelques questions que l'on pourrait traiter dans le temps qui nous reste. Ce sont donc des questions que vous pouvez vous poser à vous-mêmes ou ce sont plutôt des interventions à faire de la part des uns et des autres, peut-être même sur cette querelle des « en chef », puisqu'ils ont été provoqués plus vivement par Pascal Aubry.

**Isabelle Denis, conservatrice régionale des monuments historiques et correspondante « jardins » Bourgogne**

Je voulais revenir sur Vallery en tant que jardin monument historique. Là, je crois qu'il y a un peu une ambiguïté. Actuellement, on vient de refaire notre liste des monuments historiques et je vais procéder sûrement à une série de désinscriptions, ce qui sera, je pense, une « première » en France. Nous n'avons pas commencé par les jardins, mais nous avons, par exemple, des cheminées qui ont été inscrites en 1925, qui n'existent plus depuis 50 ans. Le jardin de Vallery existe. Vous ne le voyez pas, mais il est là, sous la terre. Donc, pourquoi le déclasser ? Nous avons classé une structure, et elle est là. Nous avons fait des recherches archéologiques, trouvé les terrasses, les canaux, les maçonneries. Tout est là. C'est un peu un paradoxe parce que, quand on ne voit pas les choses, on suppose qu'elles n'existent pas. Mais elles sont là, quand on se donne la peine de les trouver... C'est pour ça qu'avant de parler de commissions et d'administration inadaptées, il faudrait se reposer les bonnes questions et remettre peut-être l'archéologie au centre de la recherche sur les jardins historiques. Se poser la question de ce qu'on protège, c'est savoir ce qui existe et, pour

savoir ce qui existe, il faut parfois faire des fouilles. C'est une étape qu'on saute parfois. Nous l'avons très bien vu – comme l'a rappelé Laurent Le Bon – à propos de la création, à Vez, d'un jardin contemporain à côté d'un donjon ancien. Le propriétaire est tombé sur les fondations et les a bétonnées. Très bien ! Ce n'est pas forcément la manière dont on veut aborder un jardin ancien quand il est classé. Posons-nous la question de savoir ce qui existe et ce qui est là.

La deuxième question justement, c'est celle du classement. Que classe-t-on ? On classe peut-être ce qui est là, la structure. La part de l'architecte en chef – c'est le point de vue d'un maître d'ouvrage, puisque j'ai encore la maîtrise d'ouvrage d'un certain nombre de monuments n'appartenant pas à l'État, pour Dieu sait combien de temps –, c'est de restaurer ce qui a été classé, donc ce qui existe. Ensuite viendra peut-être le paysagiste qui aura une certaine liberté, parce que ce qui n'existe plus, c'est du domaine de la création.

J'ai lu un article très intéressant sur le jardin historique du Touvet en Isère. Il y avait des plans qui représentaient des bassins. Ceux-ci n'avaient jamais été faits. On a effectué des sondages archéologiques et on a décidé de les restituer. À mon avis, on ne les a jamais restitués puisqu'ils n'avaient jamais été créés. Comme on n'avait d'ailleurs pas l'argent pour les faire en pierre, on les a faits en béton, mais, de toute manière, comme on ne savait pas leur dessin, qu'on les fasse en béton ou en plastique, c'était pour moi une création. Il y a donc un problème dans le vocabulaire. Il faut savoir ce qu'on restaure, ce qu'on restitue, c'est-à-dire ce que l'on suppose connaître et que l'on veut refaire, et ce que l'on crée. Et ce que l'on crée s'appelle soit un pastiche, si l'on refait dans le style du plan que l'on a et que l'on voudrait refaire, soit une création. Je pense qu'il y a vraiment un



problème de définition logique. Une fois que tous ces termes seront bien précisés, chacun trouvera sa place : l'architecte en chef dans la restauration, le paysagiste dans la création, et les commissions administratives se réduiront à l'espace qu'elles doivent occuper.

### François Chaslin

Chacun trouvera sa place, sauf qu'on sent bien que cette question du château de Vez est vraiment une blessure dans notre assemblée. J'ai entendu plusieurs personnes, au nom de l'archéologie, dire que...

### Isabelle Denis

C'est un peu paradoxal, oui.

### François Chaslin

C'est un peu paradoxal, mais, en même temps, ce paradoxe fait que, en détruisant des substructions, comme on dit, des fondations qui étaient là sur ce terrain, Pascal Cribier a introduit quelque chose qui n'avait jamais été vu, qui est assez beau, qui est ce grand plan d'eau qui vient heurter la cheminée ruinée d'une belle salle seigneuriale. Il y a là une création artistique très puissante qu'il ne pouvait faire qu'en brutalisant ce qui restait des fondations.

### Isabelle Denis

Oui, mais il faut appeler chaque chose par son nom : ce n'est pas un jardin ancien qui a évolué, c'est une création d'un jardin contemporain à proximité d'un donjon ancien. Sachons appeler chaque chose par son nom et on évitera beaucoup de faux débats, à mon avis.

**Isabelle Auricoste, professeur à l'école d'architecture et du paysage de Bordeaux, paysagiste**

Je voulais simplement réagir à chaud sur ce que vient de dire Isabelle Denis parce que, bien sûr, par l'archéologie, on peut prouver qu'il existe sous la terre

et sous les herbes folles, des éléments matériels d'un jardin. Il me semble qu'il faut quand même réfléchir à ce qu'est un jardin. Un jardin est-il seulement une accumulation suffisante de certains éléments matériels ? On retrouve certaines traces de bordures, de pollens qui nous disent exactement à quelle époque quelles plantes on avait dans les parterres. On peut très fidèlement expliquer quel jardin par l'archéologie. Mais un jardin, c'est aussi une relation avec un site, une emprise foncière, un système hydraulique : c'est un système, en fait. Dans le cas de Vallery, il me semble que légitimement, dans la mesure où le propriétaire actuel n'a plus l'emprise foncière d'origine : nous avons très bien vu sur les plans évolutifs qu'on nous a montrés que, par exemple, la digue occupe un territoire plus large que l'actuelle propriété, le contexte a considérablement changé, le système hydraulique, créé d'ailleurs bien avant les jardins de Vallery, n'existe plus... On peut quand même se demander si le jardin restitué, même en partie, même si on en retrouve des traces archéologiques très fidèles, aurait encore une fidélité à ce qu'il a été. Je pense que l'on peut légitimement se poser cette question dans la mesure où un jardin, n'est pas seulement une somme d'objets mais un système territorial, un système foncier et un système hydraulique qui dépassent largement le cadre du jardin. Je pense que, sur ces bases-là, on peut quand même s'interroger un peu.

### François Chaslin

Il y a quand même un paradoxe : alors que l'École française de paysage, depuis 20 ou 30 ans, a en grande partie fondé son premier corps de doctrines essentiel sur la notion de traces, qu'elle a fini par importer dans l'urbanisme et dans d'autres mondes de la pensée du projet, il y a, avec les archéologues, une

espèce de friction, parce que ces traces ne sont pas les mêmes.

### Isabelle Auricoste

Oui et non. Je pense qu'il ne faut pas mettre l'archéologie au service simplement d'une restitution factuelle. Un jardin n'est pas simplement une collection d'objets ou de plantes, c'est un système de relations dans l'espace entre des objets et un site. Je pense qu'il ne faut pas perdre cela de vue. On a beaucoup travaillé la question des traces pour faire reconnaître la nature de palimpseste, d'archives du territoire et du jardin, mais cela ne va pas forcément dans le sens de reconstitution de...

### François Chaslin

Je crois qu'ils ne parlent pas seulement de reconstitution, ils parlent de maintien, à l'échelle du respect des choses qu'il leur paraît important de conserver.

### Isabelle Auricoste

C'est vrai, mais chaque cas – Pascal Aubry l'a très bien dit – est à la fois un cas d'espèce, un cas singulier et, chaque fois, il y a des choix déchirants à faire effectivement. Je crois que quelqu'un doit assumer ces choix à un moment donné. Le rôle de la maîtrise d'ouvrage et d'un couple maîtrise d'ouvrage/ concepteur est très important. Pour donner une dimension contemporaine à ces jardins, il ne faut pas avoir peur de faire des choix et de se tromper tout simplement.

**Frédérique Boura, conservatrice régionale de l'Inventaire et correspondante « jardins » Alsace**

Je suis vraiment contente que l'on commence à parler de l'archéologie comme d'un enjeu important pour les jardins. C'est peut-être là signe d'une certaine évolution des mentalités.

### François Chaslin

Ou de crispation du débat peut-être.

128 **Frédérique Boura**

Peut-être. Oui, mais l'archéologie, cela crispe parfois.

En fait, je voudrais dire simplement qu'il n'y a pas une antinomie : on peut faire des fouilles archéologiques et trouver des tas de choses très intéressantes sur un jardin, ce qui ne fait pas exister ce jardin : on en a le témoignage, les vestiges, mais on ne peut pas donner un coup de baguette magique et les traces des souches ne font pas redevenir des arbres. Il ne faut pas opposer le végétal au-dessus et les traces du végétal en dessous. Ce qui fait tout l'intérêt du jardin justement, c'est bien le lien entre les deux. L'archéologie amène aussi une façon de regarder pas seulement les petites traces de bordures et les pollens mais de regarder autour de soi et de comprendre la structure géomorphologique, comment fonctionne le système hydraulique, comment il a arrêté de fonctionner – parce que c'est souvent ça que l'on met en évidence, en fait –, comment les alluvions ont complètement compromis ce qui pouvait faire fonctionner les choses. Ce n'est pas parce qu'on a la connaissance exacte de ce qu'était le jardin qu'on peut se permettre de le refaire à l'identique. Évidemment, là où cela devient compliqué – et les archéologues ne sont pas contents –, c'est que, si on replante un jardin contemporain et si on procède à une évocation ou une création, on va peut-être abîmer les traces du jardin qui a existé. C'est là que cela coince parfois, mais je crois que l'on peut avoir beaucoup de connaissances et peut-être même de compréhension du système général par l'archéologie et que c'est, à la limite, plus important que des petites connaissances anecdotiques sur des détails de la largeur des broderies. Ce n'est pas parce qu'on sait trop de choses qu'on ne peut pas recréer quelque chose qui a disparu. Il ne faudrait pas que finalement l'archéologie joue un rôle complètement négatif.

**Michel Baridon,**  
*historien de la culture*

Je ne suis ni paysagiste, ni un professionnel du tout, mais il me semble que, dans ce que j'entendais tout à l'heure, si on dit, par exemple : « Voilà un jardin dont on a une infrastructure qui est là et qu'on peut retrouver » et qu'on nous répond : « Oui, mais c'est tout ce qu'il y a autour qui fait ce jardin, ce n'est peut-être pas utile de le retrouver et on a le droit à l'erreur », comme l'entend Isabelle Auricoste, je lui dirais gentiment que la nouvelle charte du paysage justement stipule qu'il faut intéresser les populations locales à la conservation et à l'entretien de leur paysage – quand je dis « conservation », c'est au sens le plus général. Pourquoi ne pourrait-on pas parier, par exemple, sur le fait que les maisons, qui sont venues pousser autour d'un jardin et le défigureraient si on le mettait dans son état, disparaîtront un jour ? Et si on intéresse la population locale – puisque c'est maintenant dans la charte européenne de préservation du paysage –, à ce que petit à petit on arrange le site et qu'on le remette en accord avec le jardin, on fixerait aux gens une espèce d'objectif d'esthétisation de leur propre paysage. Ils ne peuvent pas être contre ça. À ce moment-là, on retrouverait le fonctionnement du jardin dans un nouveau cadre.

L'autre jour, par exemple, j'ai été à Sceaux. C'est un jardin que j'ai trouvé remarquablement entretenu compte tenu du nombre de gens qui y passent. Dans la grande perspective de Le Nôtre, il y a, au bout, une barre d'immeubles. C'est dommage, mais la barre d'immeubles n'est pas éternelle. Je ne vois pas pourquoi – après tout, on en a flanqué d'autres par terre –, celle-là aussi ne disparaîtrait pas. Le jardin et le paysage sont intimement liés. Si on intéresse la population à l'embellissement du paysage, celle-ci ne peut pas être sourde à ce genre d'argument. Je suis peut-être optimiste,

je suis peut-être rêveur, mais je pense que le type de matière que nous traitons, le jardin et le paysage, fait rêver et que le rêve peut être très moteur dans les choses humaines.

**François Chaslin**

Ce sont des choses qui se pratiquent déjà à l'échelle de certaines communautés de villes ou de communautés d'agglomérations ou même de syndicats à caractère économique. Par exemple, dans la région de la plaine d'Aubagne, pour faire valoir un peu la qualité des produits maraîchers, on est en train de polir complètement le paysage, de le débarrasser, avec l'agrément général de tous ceux qui le défiguraient. J'ai vu la Provence – que je connais assez bien – près de la vallée du Rhône, quand on va vers les vignobles, qui était une région extraordinairement abîmée. Elle se transforme et devient, chaque jour, plus provençale et plus archétypique au fil des ans, mais, en même temps, est-ce qu'il n'y a pas là aussi la création d'une espèce de fausse histoire ?

**Michel Baridon**

Oui, c'est sûr. J'ai vu, par exemple, le travail de la DIREN de Bourgogne. Elle a une carte des paysages de la région que j'ai projetée à un colloque aux États-Unis. Ils n'en revenaient pas ! Le cri unanime était : « Ah ! si seulement on avait ça dans le New Jersey ! » Comme on les comprend, du reste ! Ce classement du paysage s'accompagne d'instructions prudentes préconisant aux gens d'éviter de mettre un hangar, etc. En faisant valoir l'intérêt touristique, et donc économique, du paysage, on évite de faire des grosses bêtises pour gagner en qualité.

**François Chaslin**

Je crois que les chartes du paysage sont assez répandues maintenant. Vous en élaboriez aussi, Isabelle Auricoste. Beaucoup de paysagistes contribuent à en

écrire et à en mettre en application dans diverses régions de France.

Une question quand même professionnelle. On n'a pas entendu beaucoup de défense et illustration par eux-mêmes des « en chef ». Or, outre leurs intérêts corporatistes, ils ont bien une idée de ce qui fait leurs compétences aussi.

**Simon Piéchaud**, *conservateur régional des monuments historiques d'Alsace*

En tant que conservateur régional des monuments historiques, je n'ai naturellement rien à voir avec les architectes en chef. Mais je voulais revenir sur des notions d'intérêt qui ont été évoquées à plusieurs reprises, notamment par Michel Baridon qui a parlé de l'intérêt collectif et par Pascal Aubry qui a parlé de l'intérêt public. Cela nous permet de faire le lien entre la Charte de Florence et le statut des monuments historiques. Lorsque l'on intervient sur un édifice protégé au titre des monuments historiques, que ce soit sur un jardin ou même d'ailleurs sur un objet, on le fait au nom de l'intérêt public. Je voulais dire, pour provoquer, à la suite de la présentation qui a été faite du rapport de l'atelier 1, que je ne suis pas sûr que l'art contemporain se rattache aujourd'hui, dans sa démarche fondatrice, à l'intérêt public. Mais, j'ai la faiblesse de penser que la préservation du patrimoine se rattache à l'intérêt public et qu'elle dépasse le lien à un temps donné qui caractérise l'acte de création.

**François Chaslin**

Ah ! Il y a un « en chef » qui va prendre la parole.

**Jean-François Lagneau**, *architecte en chef et inspecteur général des monuments historiques*

Évidemment, je ne voudrais pas lancer la polémique sur le fameux monopole des architectes en chef, que ce soit vis-

à-vis des ingénieurs, des paysagistes et de toutes autres spécialités. Il est bien évident que, lorsque nous affrontons des domaines où nous n'avons pas de compétences, nous cherchons et nous demandons aux maîtres d'ouvrage de nous associer les compétences que l'on n'a pas. C'est particulièrement vrai pour les paysagistes. C'est pour cela que, en fait, le débat et la polémique n'ont pas lieu d'être, sauf peut-être, je ne sais pas, l'expérience malheureuse de 10 % de Pascal Aubry. Lorsqu'on nous associe un paysagiste, on fait une re-faction très importante sur nos honoraires, et c'est le maître d'ouvrage qui paie directement le paysagiste. Donc, en fait, il n'y a pas de négociation entre l'« en chef » tout-puissant et le « petit » paysagiste, mais, en fait, le maître d'ouvrage donne toute sa juste rémunération au paysagiste.

**François Chaslin**

Et puis, Gulbenkian a construit une fortune colossale en n'étant que « monsieur 5 % ». Les paysagistes, vous êtes d'accord sur ce type de débat ?

**Pascal Aubry**, *enseignant associé à l'école d'architecture de Paris-La Villette, paysagiste*

J'ai simplement illustré mon propos avec ce problème des honoraires, qui n'est pas un faux problème, parce que Jean-François Lagneau a raison de dire qu'actuellement, très souvent, c'est le maître d'ouvrage qui rémunère directement les paysagistes, et les différents intervenants à côté de l'architecte en chef, mais ce qu'il faut rappeler aussi, c'est qu'à ce moment-là, le maître d'ouvrage n'a plus d'argent : tout ce qui devait être consacré aux études est déjà mangé. Il faut trouver des financements ailleurs ou d'autres financements. Le problème, c'est effectivement que le maître d'ouvrage ne choisisse pas entre les architectes en chef et les paysagistes, pour

qu'il sache exactement quelle est la personnalité avec laquelle il va travailler ...

**François Chaslin**

Oui, mais les architectes en chef ne sont pas des personnalités, ils ont une compétence territoriale, par définition.

**Pascal Aubry**

Voilà. C'est tout le problème.

**François Chaslin**

Je sais qu'ils sont différents les uns des autres, mais ils s'imposent, de droit.

**Pascal Aubry**

Du coup, on ne sait pas si on aura affaire à Russell Page ou à Jellicoe !

**François Chaslin**

On va peut-être revenir après sur les questions d'art contemporain.

**Laurent Le Bon**, *conservateur du patrimoine, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou*

Je m'excuse si j'ai voulu provoquer, mais c'était aussi pour faire réagir l'assistance. Pour moi, il y a quand même une dialectique plus subtile entre patrimoine et création. Je trouve vraiment dommage que, dans notre pays, on puisse encore entendre des propos comme ceux-ci. Vraiment, faites confiance aux créateurs de votre temps, faites confiance aux gens qui défendent l'art d'aujourd'hui. Il n'y a pas un art contemporain qui s'oppose à un patrimoine. Ce matin, on a parlé, sans doute de manière caricaturale et pour seul sens de paradoxe, de « maladie » de l'art contemporain. Il n'y a pas de gens pour défendre un art contemporain, il y a des artistes qui créent aujourd'hui. Et quand un architecte en chef crée, eh bien, il crée aussi comme un artiste contemporain. Quand un paysagiste fait un jardin, il fait un jardin contemporain, comme n'importe quel autre créateur. Je trouve dommage de

130 dire que l'art contemporain ne va pas dans l'intérêt du public.

Au demeurant, pour revenir à la maîtrise d'ouvrage, je pense que c'est parce que des maîtres d'ouvrage seuls ont pris parfois le risque de la création qu'aujourd'hui on peut ajouter des noms et des lieux à la liste des monuments inscrits et classés du <sup>xx</sup>e siècle. Ne vivons pas dans un pays muséifié.

**Anne-Marie Cousin**, *sous-directrice des espaces protégés et de la qualité architecturale*

Au risque de retomber d'un cran par rapport à ce qui vient d'être dit, cette question de la maîtrise d'œuvre, de l'intervention sur les jardins historiques est un problème qui est posé depuis plusieurs années. Je crois que ma direction, celle de l'architecture et du patrimoine, ne peut évacuer le problème en disant : « Il est réglé. Il y a des textes. » Il faut avoir un travail plus approfondi sur cette question, voir quels sont le rôle et les compétences spécifiques des architectes en chef. Parce que le problème posé ici n'est pas le problème « architectes et paysagistes », il est « architectes en chef des monuments historiques et paysagistes » et on ne peut le traiter à la légère. Il faudrait voir aussi quels sont le rôle et l'apport spécifiques des paysagistes, dont certains d'ailleurs pourraient être tout à fait spécialisés sur les jardins historiques, encore que l'on s'interroge sur le bien ou les inconvénients d'une spécialisation. Il me semble qu'il y a un problème juridique qu'il faut aborder.

Mais, il y a en amont quelque chose de plus important qui est la faiblesse de la maîtrise d'ouvrage. En fait, les problèmes auxquels nous sommes confrontés viennent souvent d'une absence ou d'une carence de la maîtrise d'ouvrage. Le premier qui intervient dans un lieu va le tirer vers ce sur quoi il est compétent. On voit bien que certains propriétaires privés, conseillés d'ailleurs par

des paysagistes, refusent le classement au titre des monuments historiques pour ne pas avoir d'architecte en chef – ils nous le disent très clairement – et peut-être, dans certains cas, aurait-il fallu une protection. Dans d'autres lieux, l'architecte en chef va tirer le propriétaire, qu'il soit public ou privé, vers la restauration, qui est sa fonction essentielle. Je crois que ce problème n'est pas un faux problème, qu'il faut l'aborder. Je traiterai cette question, au sein du groupe de travail que je préside dans le cadre du Conseil national des parcs et jardins, parce qu'elle se pose maintenant depuis 15 ans et on ne peut plus l'évacuer.

Le problème de la maîtrise d'ouvrage va être renforcé avec son transfert aux collectivités locales. Actuellement, les conservations régionales des monuments historiques assument une fonction de maîtrise d'ouvrage. Quand certaines propriétés publiques vont passer à de petites collectivités, il n'y aura pratiquement plus de maîtrise d'ouvrage. Et qui fera l'assistance à la maîtrise d'ouvrage ? Le premier maître d'œuvre, en contraste avec le maître d'ouvrage. Le rôle d'ingénieur culturel, dans sa compétence d'assistance à la maîtrise d'ouvrage – j'ai été assez impressionnée par l'exposé que nous avons eu ce matin – me paraît être, pour la direction de l'architecture et du paysage, et en tout cas pour les monuments historiques, au-delà même des jardins anciens, un chantier tout à fait prioritaire.

**Jean-Pierre Bady**, *président du Conseil national des parcs et jardins*

Je vais compléter ce qu'a dit Anne-Marie Cousin et faire deux remarques qui résument un peu une impression que j'ai eue d'une partie de ce séminaire. Sur la maîtrise d'ouvrage, je crois qu'on n'a pas encore assez insisté sur l'importance de cette notion, surtout dans le contexte de la décentralisation qu'évoquait Anne-Marie Cousin. Désormais,

ce seront bien davantage les collectivités publiques et les propriétaires privés qui seront maîtres d'ouvrage, ce qui pose, à ce moment-là, la question de leur formation ou de leur information. Or, s'agissant des propriétaires publics, nous n'avons pas – et ce sera peut-être l'un des rôles de ce Conseil national – imaginé encore des formules suffisantes pour mieux former ou, en tout cas, informer les maires, les présidents de conseils généraux et régionaux, des choix à faire sur les parcs et jardins, des partis possibles. Il y a des possibilités d'association peut-être avec la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture, la FNCC. Encore faut-il qu'il y ait une demande de l'Association des maires ou de l'Association de présidents de conseils généraux, voire des présidents de région, qui ont mille autres soucis. Or je pense que c'est pourtant fondamental. Quant aux propriétaires privés, là aussi, un énorme effort de formation est nécessaire par des associations. J'avais proposé dans mon rapport que des contrats soient établis, un peu comme le dit Anne-Marie Cousin, d'assistance aux propriétaires privés et *a fortiori* aux propriétaires publics, pour les aider dans les choix possibles.

Sur les maîtres d'œuvre, nous raisonnons, me semble-t-il, au sujet des architectes en chef des monuments historiques, encore comme par le passé. Or le système va beaucoup évoluer. Dans les propositions de mon rapport, il y a une modification substantielle : ce n'est plus l'État qui désigne les architectes pour telle ou telle circonscription, ce sont les collectivités ou les propriétaires qui choisissent, sur la base d'une proposition de l'État, mais qui ne sont pas liés par cette proposition. Cette modification qui, me semble-t-il, a été adoptée par le ministre, va entrer progressivement en application. Le maître d'ouvrage aura donc le choix, dans un certain cadre tout de même, parce qu'on ne peut pas multi-

plier les interventions dans les différents départements ou régions, d'architectes trop différents, trop nombreux.

À ce moment-là, la connaissance qu'aura, en matière de parcs et jardins, l'architecte en chef sera peut-être augmentée. Je pense, en effet, qu'il y a une dimension de l'enseignement du Centre de Chaillot à renforcer parce que Chaillot est très orienté vers l'urbanisme et pas assez vers les parcs et jardins, historiques ou non. Nous sommes donc dans un paysage me semble-t-il, assez mouvant, qui n'est pas figé, comme on a un peu tendance à le croire, parce qu'on pense à des monuments historiques.

### **François Nedellec,**

*conservateur du patrimoine*

J'avoue que je suis très mal à l'aise parce que, à vous entendre, entre maîtres d'ouvrage, maîtres d'œuvre, collectivités locales, territoriales, architectes en chef des monuments historiques, quelque part, vous imposez un certain nombre de tensions. Moi, je crois que tout projet est nécessairement à dimension humaine, que les décideurs sont accompagnés de conseillers, que ce soient des conservateurs, des paysagistes, etc. et qu'avec les architectes des monuments historiques ou avec l'État, en l'occurrence les DRAC, les projets se font relativement calmement et dans un sens qui satisfait à peu près tout le monde. À un certain moment effectivement, il y a celui qui a le courage de prendre la décision, en l'occurrence le maître d'ouvrage, et de dire comment va-t-on faire, mais c'est le résultat d'une discussion qui n'est pas une foire d'empoigne mais simplement un dialogue. Je crois que l'on est en train de créer des tensions qui n'existent pas.

### **François Chaslin**

Elles existent quand même un peu, parce qu'il y a des sociologies du goût : le goût de l'État, sous auspices des

monuments historiques, n'est pas le même goût de l'État, option FRAC. Il arrive aujourd'hui quelque chose de très important, ce sont divers goûts populaires, non générés par les institutions ou par les grandes écoles, etc. C'est, par exemple, le goût qui préside aux 25 000 ronds-points français : un goût tout à fait particulier et totalement démocratique. Il est assez divers mais, il fonctionne dans un système qu'on pourrait décrire. Il y a des problèmes qui se posent comme ça, dont il est intéressant de débattre, entre les classes sociales.

### **François Nedellec**

Vous parlez des ronds-points, et cela tombe bien puisque récemment je parlais avec le préfet de région, M. Cadot, qui trouvait que mon projet était cher. Je lui ai répondu que cela équivalait à huit ronds-points de DDE. Il m'a dit : « C'est une façon de voir les choses. » Entre parenthèses, le projet est parti. Les choses se discutent calmement. Cela ne se met pas en équation, vous savez, les projets !

### **Bernard Boutou, chargé d'études documentaires et correspondant**

*« jardins » Lorraine*

Je suis documentaliste monuments historiques en Lorraine. Je ne suis donc ni archéologue, ni paysagiste, ni architecte et j'ai l'impression que se pose quand même très précisément la place de l'administration de la Culture. On sent bien que les compétences existent à propos des jardins, avec les paysagistes, les hydrauliciens, les jardiniers, ... Mais on perçoit aussi les inégalités ou les tensions entre les architectes en chef et les « administratifs » du patrimoine. Elles se posent d'autant plus – j'ai été sensible aux propos d'Isabelle Denis – parce que les DRAC savent encore faire cette maîtrise d'ouvrage. Dans le contexte actuel, on a le sentiment que nos débats

vont peut-être finir nuls et non avenues par le simple fait de la décentralisation. Pascal Aubry parlait tout à l'heure de réduire les protections. On est un peu au cœur du problème de la protection des monuments historiques, qui a été évoquée aussi par d'autres. En tant que non-spécialiste mais en étant quand même un fonctionnaire de l'administration de la Culture, je voudrais vous donner un exemple très concret. En Lorraine, on a ainsi, à Gorze, un ancien palais abbatial du XVII<sup>e</sup> siècle. Joëlle Weill a été très surprise, le connaissant uniquement par photos faites du bon angle, de découvrir *in situ* l'édifice XX<sup>e</sup> qui le surplombe. Cet édifice a été bâti par l'architecte en chef. Alors, sont classés de magnifiques escaliers XVII<sup>e</sup> qui retracent l'histoire de Médée, les soutènements, les nymphées, toute la sculpture en relation avec l'eau, etc. Le reste, pratiquement pas. Un nouvel architecte en chef est en place en région et a proposé l'extension de la protection à l'ensemble du domaine, façade, toiture, etc. Une commission régionale s'est tenue, tout récemment – je pense même que ce sont les conclusions de cette commission qui ont fait que j'ai eu envie de m'inscrire en particulier ici. Elle proposait l'inscription de l'escalier hélicoïdal, de la façade, de la toiture et de l'emplacement du jardin qui est évidemment partie complètement intégrée à l'escalier en question. La commission régionale a fait deux votes, le premier pour préciser ce qui va être inscrit et le deuxième pour proposer le classement en totalité en laissant la commission supérieure apprécier l'étendue de la chose. Je suis très curieux de savoir comment on gère ces dossiers-là. On en fera quoi du jardin ancien dont il ne reste qu'une pelouse ? Je viens un peu ici avec l'espoir d'amener des réponses, mais, dans le contexte actuel, je dois dire que j'ai aussi quelques inquiétudes.

**Laurence Vanpouille,**

*paysagiste*

J'ai envie de parler un peu d'autre chose que des architectes en chef et des paysagistes et aussi peut-être, au-delà, de la question des jardins anciens, revenir sur ce qui a été dit dans l'atelier 2 où on a parlé du temps. Dans certains ateliers, on a aussi parlé de la façon dont on travaillait tous ensemble pour arriver à faire des projets communs. Isabelle Denis tout à l'heure proposait, pour Vallery, que l'architecte restitue et que le paysagiste crée derrière. Peut-être pourraient-ils le faire ensemble aussi et en même temps et cela donnerait encore autre chose ?

Quand on se pose la question, en préalable, quand on fait un programme, par exemple, on se demande en amont si on va faire une restitution, une restauration ou je ne sais quoi – puisqu'on est passé un peu sur ces différents termes que Pascal Aubry a essayé de nous expliquer. Ici, à Barbirey, peut-être ai-je fait une évocation du jardin <sup>xx</sup>e et, dans le verger, une création complètement contemporaine. Alors, qui me dira, en amont, ce que je dois faire ?

J'ajouterai aussi que le passage plus souple entre la programmation et le projet est peut-être une réponse. Mais il peut y avoir des paysagistes qui sont mandatés pour faire ce travail, avec des ingénieurs culturels ou d'autres qui vont répondre aux questions de l'usage, du public et du tourisme, mais qui peuvent être aussi mandatés pour inventer.

J'ajouterai encore une chose qui me paraît importante, c'est la globalité d'un jardin et l'importance qu'il y a à intervenir *in situ* dans la transformation des lieux. En même temps, les actions éphémères ou les interventions ponctuelles sont aussi importantes, c'est-à-dire qu'elles vont marquer autant le jardin, même si elles ne sont là qu'un moment. Même si on va avoir seulement un spectacle de danse, on va avoir une vision du jar-

din différente. On ne peut pas faire n'importe quoi non plus sous le prétexte que c'est éphémère. Il y a donc une cohérence d'ensemble à trouver.

**François Chaslin**

Sur la création contemporaine, une chose me frappe, c'est qu'on a entendu évoquer des thèmes semblables dans les ateliers : celui du *Songe de Poliphile*, par exemple, pour le Grand Jardin de Joinville, mais aussi pour plusieurs des installations de Celle, à Pistoia. On a vu beaucoup de plans qui évoquaient des jardins de simples, des jardins médiévaux, ce genre de choses qu'on a dû redécouvrir, à mon avis, il y a 20 ou 25 ans plus ou moins, et qui s'est répandu comme du chiendent, d'une certaine façon. Cela a un caractère un peu agaçant pour un contemporain, mais, en même temps, je pense que d'autres époques ont vu se répandre le jardin anglais, de façon exaspérante peut-être pour les contemporains attachés à plus de diversité, ou bien le jardin chinois, qui était un parfait anachronisme et exotisme. L'anthropologue des jardins pourrait peut-être nous expliquer pourquoi il y a une crispation ces années-ci sur ce jardin des simples ou sur le *Songe de Poliphile*. Pourquoi y a-t-il une telle réduction des thématiques, alors que le jardin, en principe, ouvre à tant de créations ? C'est très flexible, la matière vivante. On peut inventer mille choses.

**Françoise Dubost, ethnologue**

Il y a quelques années, quand j'en avais parlé, j'ai évoqué plusieurs choses dont la sensibilité écologique, qui est une sensibilité parfaitement contemporaine, parce que, après tout, cet intérêt pour les simples, pour les plantes aromatiques va avec tout un goût pour les médecines douces.

**François Chaslin**

Yves Rocher d'ailleurs en a sponsorisé.

**Françoise Dubost**

Yves Rocher l'a sponsorisé à Fontevault, de façon tout à fait ample. Peut-être aussi, faut-il être attentif au fait qu'une mode succède à une autre. En ce moment, on est toujours dans la mode du jardin médiéval, il continue à s'en créer, mais on a aussi la mode du jardin naturel. J'aimerais bien d'ailleurs, comme on dit le « jardin à la française » ou le « jardin à l'italienne », dire « le jardin au naturel », comme on dit « au naturel » pour le thon en boîte. Ce n'est d'ailleurs pas moi qui ai, la première, employé cette expression, c'est Martine Bergues qui a fait une très jolie étude sur les modèles de fleurissement dans les villages du Lot pour la mission du patrimoine ethnologique. Là aussi, il faut être attentif. On est peut-être dans une mode qui va disparaître prochainement.

**François Chaslin**

Le jardin « au naturel » concerne peut-être moins le jardin historique ou le jardin ancien. Il est moins obsédant.

**Françoise Dubost**

Il est moins obsédant, mais une mode peut disparaître et être remplacée par une autre mode. Les modes ne sont pas éternelles, par définition.

**Anne-Marie Cousin**

C'est plutôt une question sur la notion de création que j'aurais eu envie de poser à la salle pour voir s'il y a une réponse ou autant de réponses que de participants. Lors des différents ateliers et puis des échanges, j'ai senti que, à partir du moment où on considérait qu'on n'était pas dans la restauration, quand on faisait de la restitution, de l'évocation, du pastiche ou de la création plus contemporaine, on était dans le registre de la création. Je pense que l'on est dans le registre du projet pour toutes ces démarches-là, y compris dans la res-

tauration d'ailleurs. Pour autant, je ne leur accorde pas tout à fait la même valeur de création. Hier et ce matin, en fin de compte, on nous a présentés plutôt comme restaurations des démarches d'évocation, notamment, dans l'exemple à Prague... Or ce flou des mots est, à mon avis, un vrai problème de programmation et de projet. Il faut que l'on soit précis sur les mots. Pourquoi pas l'évocation par le pastiche, mais soyons clair sur le fait que c'est de l'évocation et du pastiche et pas de la restauration. Est-ce qu'il y a des gens dans la salle qui voudraient répondre à cette question-là ou donner leur propre analyse ?

### François Chaslin

C'était une question particulièrement importante pour une administration qui a à la fois en charge la conservation, le patrimoine mais aussi la création culturelle et artistique. Vous êtes donc là au milieu du conflit.

### Simon Piéchaud

Vous m'avez retiré les mots de la bouche en évoquant le terme de « conservation » : c'est une dimension essentielle. Une des notions primordiales qui s'attachent à l'intérêt public – qui n'est pas la même chose que l'intérêt *du* public –, c'est la notion de conservation. Un des aspects essentiels de la gestion et du mode opératoire sur un jardin, est de savoir ce que l'on doit conserver et, au-delà, ce que l'on peut faire. Restitution, évocation, création, etc. Mais avant, il faut savoir ce qu'il y a à conserver. On l'a d'ailleurs vu pour l'ensemble des dossiers qui nous ont été présentés. Il y avait quelquefois un substrat que l'on conservait plus ou moins.

### François Chaslin

Il s'agit donc bien d'une espèce de devoir moral, comme dans *Les Sept Lampes de l'architecture* de Ruskin.

### Pascal Aubry

Je vais quand même essayer de répondre à Anne-Marie Cousin parce que, pour moi, la conservation peut être très créative. Il n'y a pas de problème à ce niveau-là, il n'y a pas de gradation et, depuis l'intervention d'Anne Cauquelin tout à l'heure, il y en a encore moins. On s'aperçoit que l'art contemporain a adopté les modes des jardiniers. L'art contemporain s'occupe justement du substrat, du contexte, de ne pas être forcément éternel. Le problème de la créativité et des niveaux de créativité ne se pose pas, notamment dans les jardins anciens. Peut-être que cela peut se poser lorsqu'il faut ensuite donner la caractéristique historique nationale, c'est-à-dire le label. Le maître d'ouvrage éclairé – parce qu'il l'est forcément – et le maître d'œuvre, puis tous les autres intervenants font tous preuve de créativité, et au meilleur niveau. Je ne pense pas que l'on puisse établir comme ça des satisfecit : est-ce que, à partir du moment où on est contemporain dans sa création, on est plus créatif que lorsqu'on fait une évocation ? Je ne vois pas pourquoi on déterminerait comme ça des niveaux de créativité.

### Anne Cauquelin

Je suis d'accord, naturellement, mais je voudrais répondre à ce que vous aviez dit tout à fait au départ : sur la place de l'art contemporain dans les jardins. Il y a des festivals, comme Chaumont, où ce ne sont pas des jardins. Ce sont des lopins qu'on a donnés à des artistes pour qu'ils s'expriment. Ce n'est pas ce que j'appelle avoir un contact avec l'art contemporain : c'est une « monstration », c'est pédagogique. Quand je dis qu'il y a de l'art contemporain qui connecte avec le jardin, c'est que le jardin, comme vient de le dire Pascal Aubry, a des thèmes qui sont les mêmes que ceux de l'art contemporain. Quand les gens viennent visiter un jardin, n'importe quel jardin de maintenant, qu'ils le regar-

dent, ils sont au contact avec quelque chose qui est de l'art contemporain. C'est cela que je voulais dire. C'est donc caché dedans. Le jardin ouvert, éphémère, en mouvement, celui de Clément, celui qui mélange tout, celui qui bricole, le petit jardin, le grand jardin, tous les jardins ont quelque chose à voir avec l'art contemporain. Il y a donc un passage entre les deux. Le jardin ouvert est pourtant caché. L'art contemporain est caché derrière le jardin. On le sent, sans mettre de nom dessus. C'est une manière d'osmose. C'est une réponse. Je ne dis pas qu'il faut qu'il soit absolument contemporain, que ce soit une démonstration d'art contemporain.

### Frédéric Bonnemaison,

*administrateur de l'association « Entre cour et jardins »*

Il y a quinze jours, le festival de spectacle en jardin, qui s'est déroulé ici, touchait justement à cette question de donner le jardin comme terrain de jeu à des artistes de façon à explorer et à donner de nouvelles manières de voir non seulement au public mais aussi aux artistes eux-mêmes. C'est une revisitation des jardins, une réinterprétation des jardins. La création en jardin se situe non seulement dans l'éphémère mais aussi dans l'instantané d'un spectacle, d'une visite et d'une vision, afin de retrouver une vue et des nouvelles vues sur les jardins. C'est aussi une nouvelle attitude, c'est une façon de visiter, de se réapproprier, de redécouvrir et de revenir et, en définitive, de prendre toute la dimension des jardins avec une dimension de tous les jours.

### François Chaslin

On en reste là. Cela va donc être la conclusion par Anne-Marie Cousin, qui est sous-directrice des espaces protégés et de la qualité architecturale – ce, nonobstant – au ministère de la culture et de la communication.

## Conclusion générale

**Anne-Marie Cousin**

anne-marie.cousin@culture.gouv.fr

Je suis assez impressionnée de faire cette conclusion devant toutes ces anciennes relations, amis et personnes que je ne connaissais pas, dont on a entendu les propos passionnants tout au long du séminaire. Mais, avant de commencer, je voudrais vous transmettre les excuses de Michel Clément, directeur de l'architecture et du patrimoine et ami des propriétaires de ce lieu, qui voulait venir personnellement. Malheureusement, la conférence de presse du ministre sur les Journées du Patrimoine l'a retenu à Paris.

Les interventions extrêmement intéressantes mais aussi les débats qui ont animé ces deux jours ont montré à quel point ces rencontres étaient nécessaires et attendues. Je me réjouis que ce séminaire ait ainsi répondu aux objectifs ambitieux que nous lui avons fixés, en contribuant notamment à nourrir notre doctrine en matière d'intervention dans les jardins historiques. Et je souhaiterais, de ce fait, revenir en guise de conclusion sur ce que ces journées apportent aujourd'hui pour éclairer la démarche de l'État dans sa politique en faveur des jardins, de leur conservation et de leur création.

### **Quelles conclusions la direction de l'architecture et du patrimoine peut-elle tirer de ces rencontres ?**

Le premier enseignement pratique que je tire de vos travaux, c'est à quel point ceux-ci s'inscrivent dans la préoccupation actuelle de la direction de l'architecture et du patrimoine pour concilier et conjuguer conservation et création. Plus malléable que le monument bâti, faisant l'objet de travaux souvent plus facilement réversibles, le jardin est un terrain privilégié pour expérimenter de nouvelles formes d'intervention qui, tout

en respectant le passé, l'identité d'un site et d'un paysage, peuvent être plus inventives et plus sensibles. Le jardin – de nombreux intervenants l'ont redit au cours de ce séminaire – doit émouvoir. Les différentes pistes de travail, qui ont été amorcées à partir des exemples présentés, privilégient une collaboration extrêmement renforcée entre tous les acteurs du projet. Il faut apprendre à tous ceux qui interviendront pour la restauration ou la création d'un jardin à travailler ensemble, qu'ils soient propriétaires, commanditaires, historiens, ingénieurs culturels, architectes, architectes en chef, architectes des bâtiments de France, paysagistes, artistes, jardiniers, associations, voire voisins, notamment dans un lieu comme Barbirey... Tous ces intervenants doivent acquérir de véritables compétences pour lire à la fois l'espace et les traces du passé, analyser la multiplicité des formes qu'a pu prendre le jardin, comprendre l'harmonie de la relation avec le paysage, de manière à créer de nouvelles formes de jardin en accord avec l'identité historique du lieu. En réfléchissant ensemble à cette problématique, vous qui venez d'horizons les plus divers, vous avez prouvé que cette conjugaison de différents temps peut se révéler particulièrement enrichissante.

Je souhaite par ailleurs compléter ce que j'ai dit tout à l'heure sur les rapports entre la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre. Par rapport aux projets de création pure, aux projets d'architecture, pour construire un bâtiment neuf, il me semble qu'il y a une chose que l'on n'a pas eu le temps de développer, c'est que l'on a une démarche pour les jardins très itérative. Souvent, c'est le lieu qui détermine en partie le programme, mais il ne le détermine pas seul. Ensuite, des concepteurs, des créateurs interviennent, amènent à revoir le programme de cette démarche qui est particulièrement difficile d'ailleurs à



organiser pour la maîtrise d'ouvrage, d'où la nécessité de renforcer la formation des maîtres d'ouvrage.

Notre réflexion aujourd'hui s'inscrit totalement dans les nouvelles actions que le ministre de la culture et de la communication a engagées, depuis un an et demi, en faveur des jardins. Dès son arrivée, Jean-Jacques Aillagon a en effet nommé, et c'était une première depuis le début des années 1980, une conseillère technique pour les jardins. Nelly Tardivier-Henrot a su insuffler un grand dynamisme à cette politique. Je crois que nous pouvons lui en être tous reconnaissants. Elle est notamment à l'origine de la création du Conseil national des parcs et jardins, présidé par Jean-Pierre Bady, dont je salue la présence, qui a pour mission de conseiller le ministre dans ses actions « jardins ». Organe de concertation, ce conseil a formé huit groupes de réflexion, dont deux sur la restauration et sur la création appelés à travailler étroitement ensemble. Cette collaboration, au sein du conseil, entre tous les acteurs du jardin, publics ou privés, praticiens ou chercheurs, que certains d'entre vous appellent de tous leurs vœux, trouve ici un véritable ancrage. Je souhaite que les débats de ces groupes, qui doivent rendre leurs premières conclusions en décembre, se nourrissent des débats que nous avons eus ici.

Mais parmi les autres mesures mises en place par Jean-Jacques Aillagon, c'est évidemment le programme de création de dix jardins contemporains dans des sites appartenant à l'État qui devra tenter de suivre les pistes de travail proposé par ce séminaire. Cette volonté du ministre de faire travailler ses collaborateurs sur la création dans les jardins historiques a renforcé l'intérêt que nous portions pour le projet de séminaire à Barbirey, qui s'inscrit particulièrement

bien dans le planning. Pour ces aménagements novateurs, qui, en Bourgogne, devraient voir le jour dans le parc de Bussy-Rabutin ravagé par la tempête de 1999, il a été décidé de promouvoir de nouveaux talents du paysage. La direction de l'architecture et du patrimoine et la délégation aux arts plastiques œuvrent de concert pour la mise en œuvre de cette nouvelle orientation. Les premiers comités de pilotage régionaux se réuniront dans les semaines à venir pour les jardins du château de Oiron dans les Deux-Sèvres et du domaine de Nohant dans l'Indre. On essaie actuellement de combiner les procédures de la commande publique et celles propres aux monuments historiques. Je pense que, sur ces dix créations, nous allons innover en matière de maîtrise d'œuvre, examen du projet, contrôle, aussi, au titre des monuments historiques. Là encore, nous veillerons à ce que les conclusions de ce séminaire soient portées à la connaissance des membres des comités de pilotage régionaux.

Enfin, je souhaiterais revenir – et cela a été abordé par un participant – sur le rôle des correspondants « jardins ». Le ministère de la culture a créé un réseau de personnes placées au sein des directions régionales des affaires culturelles, qui ont en charge d'impulser et de coordonner les actions « jardins » et de relayer sur le terrain la politique définie au niveau national. Ces correspondants ne sont pas forcément de grands spécialistes de tel ou tel thème mais ils doivent avoir une vision d'ensemble et s'assurer d'une approche transversale des problèmes. Le ministre a porté le plus grand intérêt à l'existence, assez récente, de ce réseau, constitué de conseillers aux arts plastiques et de conservateurs des monuments historiques, comme ici en Bourgogne, de membres de l'Inventaire ou des services de documen-

tation. Dans le cadre des nouvelles actions du ministre, ces correspondants sont de plus en plus souvent sollicités pour des opérations particulièrement ambitieuses. En mai dernier, Jean-Jacques Aillagon a dit sa volonté de renforcer leur rôle notamment dans le cadre de la future labellisation des jardins remarquables, label qui sera donné à des lieux, peut-être comme Barbirey, qui ne bénéficieraient semble-t-il pas (la réflexion est en cours) de protection ni au titre des sites ni au titre des monuments historiques. Ces correspondants « jardins » ont donc un rôle tout à fait prioritaire. Le ministre a décidé de les réunir avant la fin de l'année pour affirmer ce rôle et l'affirmer auprès de leur hiérarchie. Cette reconnaissance accrue de leur mission largement transversale conforte leur légitimité. Nous avons interpellé le chargé de mission sur la réorganisation de nos services déconcentrés pour qu'il traite de façon spécifique la question du rôle des correspondants « jardins ».

Voilà les quelques pistes sur lesquelles actuellement nous travaillons. Bien entendu, nous avons vu, notamment lors du débat d'aujourd'hui, que de nombreux nouveaux axes de travail sont à dégager.

### Remerciements

Pour conclure, je voudrais exprimer les remerciements du ministère de la culture et de nous tous aux intervenants. Nous avons mobilisé des gens tout à fait remarquables. Je crois que tout le monde a apprécié la qualité de leurs interventions et qu'ils nous renvoient sur d'autres réflexions pour continuer notre débat. Je remercie également les membres du comité scientifique qui ont eu en charge la définition du contenu de ces rencontres, et plus particulière-

136 ment le groupe de pilotage : Monique Mosser, Jean-François Lagneau, Yves Les-croart, Joëlle Weill, Laurence Vanpouille et Quitterie Delègue qui ont su croiser leurs expériences et leurs connaissances pour élaborer ce programme très cohérent.

Merci aussi à tous les participants. Il est vrai que vous étiez particulièrement fidèles – ce sont peut-être les lieux qui font ça : il n’y a pas eu des entrées et de sorties de personnes qui allaient téléphoner. C’était impossible. C’est formidable ! Par votre présence attentive et surtout très active, vous avez démontré l’actualité et la pertinence de ce sujet. Je signale, par ailleurs, qu’afin que nous puissions disposer le plus rapidement possible des textes de ces interventions, la direction de l’architecture et du patrimoine avec le soutien de la mission de la Recherche et de la Technologie a opté pour une publication en ligne des actes du séminaire qui seront ainsi dans les mois à venir disponibles sur le portail internet du ministère de la culture.

Enfin, je voudrais remercier les propriétaires, les, si j’ose dire, trois propriétaires, puisque Roland Garaudet nous avait accueillis dans un premier temps dans ce lieu, et puis – nous avons un peu tremblé quand nous avons su que le lieu allait changer de propriétaire –, vous, Jean-Bernard et Véronique Guyonnaud. Vous avez eu la grande gentillesse de nous accueillir, de prolonger ce projet. Pour nous, c’était particulièrement important parce que nous sentions qu’il était nécessaire de faire le colloque dans un lieu comme ici. La question de la force du lieu contribuait, nous semblait-il, à la réussite d’un séminaire comme celui-là, son intimité et son recueillement aussi : un fond de vallée, c’est particulier comme paysage. Je vous en remercie.

Je salue aussi nos différents partenaires du conseil régional de Bourgogne et du conseil général de Côte-d’Or. Enfin, je

tiens à féliciter les membres de la direction régionale des affaires culturelles de Bourgogne, du bureau des jardins et du patrimoine paysager de la direction de l’architecture et du patrimoine ainsi que de l’association « Entre cour et jardins » à qui nous devons le parfait déroulement et la qualité relationnelle de ces rencontres. Je les en remercie chaleureusement au nom de vous tous. Je sais que le travail ne s’est pas fait dans la tension : quand on sent un objectif commun se dégager, on arrive à construire quelque chose que, je l’espère, vous avez aussi apprécié. Je vous remercie donc chaleureusement de votre présence et je vous souhaite un bon retour.

**AURICOSTE, Isabelle,**  
« Restauration ou régénération des parcs ? L'expérience de Chantilly » in *Histoire de l'Art*, n° 12, 1990.

AURICOSTE, Isabelle, « Le parc de Nohant. À propos de sa restauration », in *P+A Paysage Aménagement*, n° 27, 1994, p. 26-32.

AURICOSTE, Isabelle, TONKA, Hubert, *Parc, Ville, Villette*, Seyssel, Champs Vallon, 1987.

**BABELON, Jean-Pierre,**  
« La restauration des jardins de Versailles », in *Monumental*, Paris, Éditions du patrimoine, n° 4, septembre 1993, p. 70-76.

**BARIDON, Michel,**  
*Les jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris, Laffont, 1998 (Coll. Bouquins).

BARIDON, Michel,  
*Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Éditions universitaires de Dijon, 2000.

BARIDON, Michel, *Jardins de Versailles*, Actes sud, 2001.

**BAUSSAN, Marie-Paule,**  
(collectif), « Nature/paysage : jardins imaginés, jardins aménagés », in *Nature, culture et société, nouvelles scènes, nouveaux publics*, Actes du séminaire de recherche, 21-22 mars 2002, Bignan.

**BOURA, Frédérique,**  
« L'archéologie des jardins », in *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 83/84, Errance, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trimestres 2001, p. 5-63.

**CAUQUELIN, Anne,** *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1997.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, PUF, collection Quadrige, 2002.

CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, PUF, collection Quadrige, 2002.

CAUQUELIN, Anne, *Petit traité du jardin ordinaire*, Payot, 2003.

**CRIBIER, Pascal,** « Le bleu du bleu », *Pages Paysages*, n° 5, 1994-1995, p. 24-29.

CRIBIER, Pascal, BLANC, Patrick, GUIBERT, Lionel, « Secouées, salées, glacées », *Pages Paysages*, n° 8, 2000-2001, p. 32-43.

**DENIS, Isabelle,** *La Tenture des Actes des Apôtres de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais, 1993.

**DI MATTEO, Colette,**  
« La restauration des jardins historiques. Protection, conservation-restauration, gestion », in *Monumental*, Paris, Éditions du patrimoine, n° 4, septembre 1993, p. 40-56.

**DUBOST, Françoise,** *Vert patrimoine : la constitution d'un nouveau domaine patrimonial*, Maison des Sciences de l'homme, 1994.

DUBOST, Françoise, *Les jardins ordinaires*, L'Harmattan, 1997.

DUBOST, Françoise, *L'autre maison. La résidence secondaire, refuge des générations*, Paris, Autrement, 1998.

DUBOST, Françoise (sous la dir. de), « Bienfaisante nature », in *Communications*, n° 74, Seuil, 2003.

**H. F.,** « Ces jardins que l'on restaure », in *La Demeure Historique*, n° 61, printemps 1981.

**GATIER, Pierre-Antoine,**  
« La restauration du parc de Saint-Cloud », in *Monumental* n° 4, 1993, p. 22-27.

GATIER, Pierre-Antoine,  
« La Serre de la Madone », in *Monumental* n° 4, 1993, p. 82-87.

**LABLAUDE, Pierre-André,**  
« Restauration et régénération de l'architecture végétale du jardin de Versailles », in *Monumental* n° 4, 1993.

**LE BON, Laurent, LAVERGNE, David,** *Des nains, des sculptures*, Flammarion, 2001.

LE BON, Laurent, GANAY, Valentine de (sous la dir. de), *Courances*, Paris, Flammarion, 2003.

**LE CŒUR, Aline, MUSSO, Jean-Michel,** « Joinville. La restitution du Grand Jardin » in *Architecture et jardins*, Actes du colloque de la Garenne Lemot, 19- 20 juin 1992, Nantes, conseil général de Loire-Atlantique, 1995.

LE CŒUR, Aline, MUSSO, Jean-Michel, *Le château du Grand Jardin*. Joinville, ministère de la culture, conseil régional de Champagne-Ardenne, conseil général de la Haute-Marne, 1993.

LE CŒUR, Aline, SCHOELLEN, Marc, « Le parc du château d'Esquelbecq : parc paysager du XIX<sup>e</sup> siècle ou jardin de la Renaissance flamande ? » in *Le jardin dans les anciens Pays Bas*, Université d'Arras, 2003, p. 137-160.

**MOSSER, Monique,**  
« Les Duchêne et la réinvention de Le Nôtre » in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991.

MOSSER, Monique, NYS, Philippe (sous la dir. de), *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, L'imprimeur, 1995.

MOSSER, Monique, TEYSSOT, Georges (sous la dir. de), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, rééd. 2002.

MOSSER, Monique. *Les jardins de Méréville*, Paris, Marval, 2004.

**PECHÈRE, René,**  
« La restauration des jardins historiques et la philosophie du colloque », in *Journal scientifique de l'Icomos*, 1993, pp. 29-31.

**POZZANA, Maria-Chiara,** *Villa Gamberaia-Zalum. Un guide pour comprendre*, Florence, 2002.

POZZANA, Maria-Chiara, *Florentine and tuscan gardens. Complete guide*, Florence, 2003.

**RACINE, Michel** (sous la dir. de), *Créateurs de jardins et de paysages*, Arles, Actes Sud, 2 volumes, 2001-2002.

**VAUGHAN, Timothy,** « Parcs historiques : conservation, entretien, restauration. Quelques considérations théoriques. » in *Vieilles Maisons Françaises*, n° 2, 1982.

**WEILL, Joëlle,** « Tarcy, les fruits du temps », in *P+A Paysage Aménagement*, n° 27, 1994, p. 15-19.

WEILL, Joëlle, « Les jardins de Tarcy » in *Monumental* n° 4, 1993, p. 44-51.

### Revues

*Monuments Historiques*, n° 177, 1991. L'ensemble de la revue est consacré au jardin des Tuileries à Paris, y sont notamment présentés les différents projets retenus lors du concours de restauration.

*Monumental* « Conservation, restauration : doctrine », Paris, Éditions du patrimoine, n° 22, septembre 1998.

*Jardins et sites historiques*. Journal scientifique de l'Icomos, 1993.

Cette publication est consacrée à un thème inédit, la création dans les jardins anciens. Elle rassemble les actes du séminaire qui s'est tenu les 8 et 9 septembre 2003 à Barbirey-sur-Ouche en Côte-d'Or. Ce dernier a permis de confronter des approches variées et constructives de propriétaires, d'architectes, de paysagistes, de conservateurs et de chercheurs. Une réflexion d'ampleur sur un sujet novateur est née, qui s'est attachée à recueillir des expériences et des points de vue français et étrangers.

Les actes de ce séminaire sont également disponibles sur le site :  
[www.seminairebarbirey.culture.gouv.fr](http://www.seminairebarbirey.culture.gouv.fr)

[www.barbirey.com](http://www.barbirey.com)  
[www.culture.fr](http://www.culture.fr)  
[www.inist.fr](http://www.inist.fr)

ISBN 2-11-094-891-4

