



JARDINS PERDUS D'OCCIDENT

Au commencement du monde était le jardin et il en sera la fin. Tandis que le Grand Palais se livre à un gigantesque herbier des jardins en Europe depuis la Renaissance jusqu'à nos jours et que le musée d'Orsay a des visions du jardin mystique en Amérique du Nord, le Centre Pompidou-Metz poursuit le rêve – ou le cauchemar – du jardin planétaire de demain. À l'heure des jardins partagés, Voltaire n'est plus seul à cultiver le sien. ■ PAR EMMANUEL DAYDÉ

Jardins

Grand Palais, Paris. Du 15 mars au 24 juillet 2017
Commissariat : Laurent le Bon, associé à Marc Jeanson et Coline Zellal

Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky

Musée d'Orsay, Paris. Du 14 mars au 25 juin 2017
Commissariat : Guy Cogeval et Katharine Lochnan,
avec Béatrice Avanzi et Isabelle Morin Loutrel

Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie

Centre Pompidou-Metz. Du 18 mars au 28 août 2017
Commissariat : Emma Lavigne et Hélène Meisel

Fujiko Nakaya et KTL. Piazza

Festival MANIFESTE / Place Georges-Pompidou, Paris. Les 2 et 3 juin 2017

Erik Samakh. Les Flûtes de La Bâtie

Parc de La Bâtie, Claix. Du 27 avril au 7 juillet 2017

Le jardin, comme le paradis, est toujours perdu. Découvrant les luxuriants et ruisselants jardins clos de Perse – ces quatre carrés représentant les quatre parties du monde, plantés d'arbustes et de plantes, traversés de canaux, remplis d'animaux sauvages, parsemés de petits pavillons en forme de belvédères et centrés autour d'une source –, les Grecs, éblouis, les nomment *paradeisos*. Le premier jardin d'Éden de la Bible devient le paradis,

celui qu'Adam, le premier homme, doit servir (*'abad*) et protéger (*shamar*). Chassés du « service » de ce jardin originel protecteur, nous en conserverions l'intense nostalgie : « Dans chaque fleur des champs, le paradis », dira le poète anglais William Blake. Avant d'enfermer l'histoire de l'univers dans un microcosme arboricole, le jardin oriental, dans la désertique Mésopotamie antique, était considéré comme un don des dieux. Les Romains, sous l'influence des traités d'horticulture et des *Géorgiques* de Virgile, favorisent l'essor de l'*hortus*

Claude Monet. *Nymphéas*. 1916-19, huile sur toile, 204 x 200 cm. Musée d'Orsay, Paris.

urbanus (le jardin urbain) en Occident, où le symbolique se combine au décoratif. Rome comme Pompéi se couvrent de jardins intérieurs – comme en témoigne la fresque du viridarium de la Maison au Bracelet d'Or (exceptionnellement présentée au Grand Palais). Cette éblouissante décoration d'un riche salon pompéien, initialement peinte en trompe-l'œil sur trois parois face à un véritable jardin, figure sous un ciel d'azur un bosquet touffu, rempli de plantes, de fleurs, de fruits, de fontaines, de tablettes de marbre et d'oiseaux virevoltant – rossignols et petits hérons. La fin de la *pax romana* met un terme à la tradition du jardin d'agrément à l'ouest d'Éden. Il faut attendre l'avènement de Charlemagne, au début du IX^e siècle, pour que soit établie une liste officielle de 89 plantes à cultiver dans tous les jardins de l'Empire. Le mot français « jardin » ne vient d'ailleurs pas du latin mais du germanique « *garten* », qui signifie « entité découpée dans un territoire ». Au Moyen Âge, à l'ombre des puissants monastères qui demeurent les gardiens de la civilisation, le jardin redevient le lieu de l'accumulation du « meilleur » : meilleur

leurs fruits, meilleurs arbres, meilleur art de vivre, meilleures pensées. Mais au jardin secret de l'innocence, à l'*hortus conclusus* de l'Église (hérité du jardin clos oriental et véhiculé par-delà l'Espagne par les Arabes), s'oppose désormais le jardin des délices terrestres, l'*hortus deliciarum* des princes et des poètes. L'historien de l'art roman Jurgis Baltrušaitis s'entretient de la pluralité des jardins : « Le monde se découvrant comme un jardin, le jardin enferme le monde. » Après avoir « ordonné le sol », comme le relève le philosophe des Lumières Emmanuel Kant, il va désormais s'agir d'ordonner *au sol*. Si « l'artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde » (Charles Fourier), alors le jardin planétaire, ce nouveau « territoire mental d'espérance » du XXI^e siècle décrit par Gilles Clément, appartient bel et bien aux artistes. Mais comment traiter l'histoire du jardin dans l'art occidental sans évoquer l'art du jardinier lui-même – cet « orfèvre de la terre » selon l'agronome de la Renaissance Olivier de Serres –, tant cette discipline, presque antinomique, échappe à la conservation muséale de par son caractère vivant et vivace ? Laurent Le Bon, commissaire de la touffue serre des Lumières au Grand Palais, répond à la question en « jardiniste » éclairé et convoque toute l'histoire de l'art du jardin occidental à Paris. Sous la verrière d'Orsay, Guy Cogeval et Katharine Lochnan s'appuient sur les interrogations mystiques des peintres de paysages d'Europe du Nord pour exalter la représentation du sacré dans les jardins sacrés de la nature chez les artistes canadiens. Au Centre Pompidou-Metz, Emma Lavigne, qui promet une Biennale de Lyon « mobile et atmosphérique », célèbre dès à présent le printemps métaphorique du jardin contemporain en l'exposant à la façon de quelque laboratoire éthique, comme le lieu même de l'exubérance sauvage, telle une « promesse de révolutions à venir »...



À gauche : Emily Carr. *Forêt, Colombie-Britannique*. 1931-32, huile sur toile, 130 x 86,8 cm. Emily Carr Trust, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

À droite en haut : *Peinture de jardin. Pompéi, maison du Bracelet d'Or*. 30-35 après J.-C., fresque, 200 x 275 cm. Ministero dei beni e delle attività culturale e del turismo Soprintendenza Speciale, Pompéi.

À droite en bas : Tetsumi Kudo. *Jardin greffé / Pollution-Cultivation-Nouvelle écologie*. 1970-71, installation, métal, contreplaqué, isorel, fleurs plastiques, lumière noire électronique, cheveux artificiels, grillage, ampoules, ficelles, écriteau avec texte, 270 x 430 cm. Centre Pompidou, MNAM-CCI, Paris.



Herbes folles et herbes sages

Le boulimique président du Musée Picasso nous a habitués depuis longtemps à de tourbillonnantes expositions encyclopédiques – de « grands collages » tels *Dada* ou *1917* – où il soumet sa thématique à de puissantes coupes stratigraphiques, qui embrassent tous les domaines, artistiques, littéraires, cinématographiques ou scientifiques, en un labyrinthe de vertigineuses correspondances baudelairiennes. En l'an 2000, Laurent Le Bon n'avait-il pas surpris le petit monde de l'art en consacrant une exposition aux nains de jardin à Bagatelle, où il faisait déjà dialoguer l'Égypte ancienne avec Jeff Koons et Philippe Starck ? *Jardins* à son tour ouvre en majesté avec la fresque romaine de la Maison du Bracelet d'Or de Pompéi, placée en regard de *Verde del bosco con Camicia*, un frottage de feuilles et de couleurs végétales recréant un morceau de nature sur toile, dû à Giuseppe Penone. Ultime représentant de l'Arte Povera, l'Italien tente de s'identifier à la nature plutôt que de la copier. À 2000 ans d'écart, dans les deux cas, un jardin ima-

giné fait face à un jardin réel, dont il est le reflet ou la trace : le monde apparaît là dans une perspective schopenhauerienne, comme pure Volonté et comme nécessaire Représentation – dont seul l'art aurait la force de nier temporairement le voile d'illusion. Délaissant les 400 terres colorées de la Loire présentées en damier, prélevées tel un humus sacré par le Japonais Kôichi Kurita depuis la source du fleuve jusqu'à son embouchure, et les *Fruits de la terre* boueux de Dubuffet – qui renvoient plus à la glaise agricole du pays de Caux qu'à la printanière floraison –, le public se presse devant un film scientifique réalisé en 1929, qui montre *La Croissance des végétaux* en noir et blanc et en accéléré. Dans notre monde où il n'est plus de réalité qu'augmentée, la magie du premier cinéma, qui fait éclore en quelques secondes ce qui prend naturellement quelques semaines, continue de fasciner. « Parce que nous avons perdu toute relation d'immédiateté avec la nature, nous avons besoin de la médiation supplémentaire de l'art pour res-



Albrecht Dürer. *Acolite*. Milieu des années 1490 (?), aquarelle et gouache, rehauts de blanc couvrant sur parchemin très fin et lissé, 35,6 x 28,7 cm. Albertina, Vienne.



Karl Blossfeldt. *Cucurbita*. Non daté, photographie noir et blanc, 29,8 x 23,7 cm. Archive - Karl Blossfeldt Collection, Cologne.

taurer l'unité que nous formions avec elle», en conclut l'artiste naturaliste Herman de Vries. La présence réelle de l'immense bouquet d'herbes du Néerlandais s'adresse alors directement, par-delà les siècles, aux études peintes à la gouache, d'une intense précision graphique, d'Albrecht Dürer – et tout particulièrement à sa *Petite Touffe d'herbes*, qu'on dirait fraîchement arrachée à la terre. À l'exemple de l'artiste allemand de la Renaissance – pour qui « la vie dans la nature permet de reconnaître la vérité des choses » –, Patrick Neu poursuit aujourd'hui encore cette esthétique de la récolte en peignant chaque année à l'aquarelle, durant le temps de leur floraison, le portrait d'iris en train de se faner. Saisies avec minutie, en lévitation, sur la page blanche, ces délicates et moribondes fleurs coupées atteignent à de multiples significations allégoriques et sexuelles – tels les *Iris* épanouis de Dürer, qui symbolisaient en leur temps la rédemption chrétienne des péchés... La dialectique de l'authentique et de l'artifice s'est très vite enclenchée, particulièrement dans les pays germaniques. Aux herbiers de feuilles réelles a succédé leur transposition artistique, qui traque artificiellement les processus à l'œuvre dans la nature. L'apparition du jardin botanique au XVI^e siècle et la vulgarisation de la pratique de l'herbier au XVIII^e entraînent ainsi la confection d'ouvrages horticoles aux frontières du fantastique : le réformateur de la botanique moderne Sébastien Vaillant – qui démontre la sexualité des plantes – fait sécher ananas et champignons, tandis que Jean-Jacques Rousseau – qui disait que « l'on herborise inutilement dans un herbier si l'on n'a commencé par herboriser sur la terre » – recueille « des plantes extrêmement simples » en Isère durant l'année 1770 pour les attacher ensuite avec des bandelettes de papier cuivré. À l'inverse, le jeune romantique allemand Philipp Otto Runge, qui jugeait impossible de peindre sans connaître la botanique, découpe dans du papier, avec une sidérante maestria, les silhouettes de ses amis comme celles des plantes observées sur les chemins. Puis, il les assemble sur des fonds noirs en d'exubérants bouquets dignes de l'Art nouveau. Un autre Allemand, Karl Blossfeldt, pionnier de la manière analytique et froide revendiquée par la Nouvelle Objectivité, use de temps de pose extrêmement longs pour saisir les volutes de plantes en gros plan, immobilisées pour l'éternité dans des coffrages en verre qui les empêchent de



Émile Claus. *Le Vieux Jardinier*. 1885, huile sur toile, 216 x 140 cm. Musée des Beaux-Arts / La Boverie, Liège.

bouger. Au-delà des modèles anatomiques de fleurs en papier mâché, en porcelaine, en cire ou en diamants – confectionnés par le docteur Louis Auzoux, le capitaine de marine Charles Decaen ou la maison Van Cleef & Arpels –, la confusion entre nature et culture devient presque totale avec les stupéfiantes plantes en verre de la collection Ware. Aujourd'hui conservé au Muséum d'histoire naturelle de Harvard, ce jeu des perles de verre, soufflées tout entières des racines au pistil, a été conçu par les artistes verriers Léopold et Rudolf Blaschka de Dresde, entre 1886 et 1936, afin de servir d'« aide pédagogique » aux étudiants américains. Usant de scènes de cinéma issues du *Parrain*, de *Shining* ou de *L'Année dernière à Marienbad* comme d'un d'abécédaire en forme de labyrinthe des passions – à l'instar de l'enquête « cadrée » de *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway –, la vision cinématographique



Lawren Stewart Harris. *Isolation Peak*. Vers 1929, huile sur toile, 107,3 x 128 cm. Hart House Art Collection, Université de Toronto.

de *Jardins* fait la part belle à l'angoisse du lieu enfermé, à l'oppression d'une nature terriblement indifférente et profondément déshumanisée. Plus traditionnelle, l'évocation de la peinture française de plein air, des lumineux Watteau et Hubert Robert

jusqu'aux luminescents Monet et Bonnard, échoue quelque peu à réenvisager une autre histoire de l'art, en tentant de faire passer pour des chefs-d'œuvre oubliés les laborieuses peintures de fleurs d'Ernest Quost, de Debat-Ponsan ou d'Helen Allingham.

Into the wild

Pour trouver ces jardins inconnus, c'est au musée d'Orsay et à sa fascinante exposition sur le paysage mystique qu'il faut se rendre. *Au-delà des étoiles* interroge le jardin « livré à lui-même », celui où le jardinage est parti et où la nature est revenue : « Un jardin qui n'est plus un jardin mais une broussaille colossale, écrit Victor Hugo, impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un nid, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet, solitaire comme une tombe, vivant

comme une foule. » Ce jardin extraordinaire de la nature, peu considéré par l'art européen, va constituer le rêve américain. « L'homme-jardin par vocation creuse la terre et interroge le ciel », rappelle Michel Tournier. L'absolu du jardin « ne s'étale pas dans une durée infinie, il se contracte dans un instant mystique » durant lequel « le présent s'éternise ». Ce supra-présent d'une nature vierge obsède les Canadiens au début du XX^e siècle. Lorsqu'il retrouve le Nouveau Monde

après être parti étudier en Allemagne, Lawren Harris se sent, comme le dit le transcendantaliste américain Ralph Waldo Emerson, « renversé par un ravissement absolu ». Prenant alors conscience « de l'énergie extravagante qui se dégage de ce continent », il obéit à l'injection d'Emerson et de son élève jardinier Thoreau de laisser derrière lui la société pour partir seul dans les bois, afin de « faire partie intégrante de Dieu ». Bouleversé tout comme ses amis par l'exposition d'art scandinave faite à Buffalo en janvier 1913 – qui montrait notamment « l'idée du Nord » mystique, défendue, bien avant Glenn Gould, par le Norvégien Harald Sohlberg ou le Suédois Gustaf Fjæstad –, Harris rassemble autour de lui de jeunes graphistes qui occupent le Studio Building à Toronto pour chanter le Grand Nord, « sa blancheur vivante, sa solitude et sa capacité de ressourcement, de résignation et de libération ». Ce rassemblement d'artistes et d'amis – qui ne prendront le vocable de groupe des Sept qu'en 1920 – va pousser l'expérience au-delà des limites humaines en allant s'enfoncer pour peindre « *into the wild* » : dans les forêts sauvages de l'Ontario, les hautes montagnes des Rocheuses et même les froides glaces de l'Arctique. Partageant un atelier au Studio Building avec A. Y. Jackson et Franklin Carmichael, Tom Thomson, sorte de Munch criant version canadienne, est celui qui, le premier, pousse le futur groupe à conjuguer bruit et fureur. S'étant fait engager en 1914 comme garde forestier dans le parc provincial Algonquin, Thomson en parcourt avec avidité les eaux et forêt, jusqu'à disparaître lui-même en se noyant accidentellement dans un lac en 1917. Ses fulgurantes peintures d'un jardin sauvage intensément personnel, aux arbres violemment tordus et aux stridences colorées de ciel et d'eau, bouleversées de solitude et de vent, paraissent annoncer quelque cataclysme. Profondément imprégné de théosophie – comme Kandinsky et Mondrian –, et cherchant, comme eux, à transmettre à travers chaque forme et chaque couleur la spiritualité qui sous-tend le réel, Harris, après lui, tourne le dos aux formes décoratives de l'Art nouveau pour se rapprocher de l'abstraction géométrique. Épurant ses formes à l'extrême, il transforme

la lumière en l'éclat naturel de la vérité même, sculptant un sommet dénudé des Rocheuses, *Isolation Peak*, à la manière d'une pyramide existentielle, compacte et dure, striée de neige bleue. En écho à ces peintures cosmiques, le musée d'Orsay évoque l'art « sur nature » en musique, en faisant résonner « l'éternelle question de l'existence » – telle que posée par les transcendantalistes – à laquelle l'original compositeur américain Charles Ives donnait en 1906 une singulière réponse avec sa pièce atonale pour trompette interrogative et flûtes éruptives, *The Unanswered Question*. Près d'un siècle plus tard, tandis qu'Erik Samakh fait chanter le parc de la Bâtie en installant ses flûtes qui réagissent au soleil des journées entières dans les arbres, le festival *Manifeste* de l'Ircam arpente à son tour les rives de l'expérience visuelle en musique en demandant à la sculptrice de brouillard Fujiko Nakaya et aux musiciens expérimentaux de KTL de faire disparaître le Centre Pompidou dans la fumée, tout en le nimbant d'une composition électronique inspirée du cor des Alpes...



Hans Haacke. *Directed Growth*.
1972, installation, plants de haricots, fil de nylon et métal,
dimensions variables. Museum Haus Lange, Krefeld.
Courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery, New York.

Sorte d'équivalent canadien de Georgia O'Keeffe – qu'elle rencontre d'ailleurs en 1930 –, la Canadienne de la côte ouest Emily Carr aurait sans doute apprécié la « ténébreuse et profonde unité » de ces correspondances baudelairiennes. Ayant délaissé la peinture – qu'elle avait apprise en 1910 aux côtés de l'Écossais John Duncan Fergusson à Paris – au profit du jardinage, Emily Carr reprend goût à l'art en étant « submergée de beauté » devant les icônes nordiques d'Harris, qu'elle découvre à Toronto en 1927. « Pourquoi retournais-je sans cesse vers les forêts, insatisfaite, désireuse d'exprimer quelque chose qui est là et que je ne peux trouver ? » se demande-t-elle. Âgée de 56 ans, elle se met à peindre frénétiquement des paysages géométriquement stylisés de forêts mystérieuses et impénétrables, qui ondulent et vibrent tels des champs de bataille, entre peur et espoir.

La totalité du monde

Selon Emma Lavigne et Hélène Meisel, c'est la peur qui dominerait aujourd'hui notre jardin planétaire. Partant des expérimentations d'essence plastique menées par Claude Monet à Giverny, le jardin moderne serait devenu, au moment critique de la surexploitation de la planète, un lieu « d'indistinction », où les règnes animal et végétal se confondraient et où la génétique infléchirait les déterminismes au profit de l'évolution. Le dernier refuge d'une humanité compromise en quelque sorte. Le ver était cependant dans le fruit. Si les « fêtes du pollen » de Kupka, les aquarelles illuminées de Gabritschevsky, les étamines magnifiées en noir et blanc par les photographies de Renger-Patzsch ou encore – et surtout – le champignon orange géant de *Flower Crystal Power*, tout en spores d'épices et de graines séchées, du Brésilien Ernesto Neto témoignent d'un véritable printemps cosmique, les merveilles végétales ne sont plus tout à fait ce qu'elles étaient : le *flower power* a pris du plomb dans l'aile. À Nancy, où il élaborait son tentaculaire herbier de verre, Émile Gallé se disait déjà fasciné par les monstrueuses anomalies de certaines orchidées. Élaborant son jardin de Giverny à la manière d'un laboratoire de sensations, Claude Monet créait, lui, des hybrides et importait des pivoines du Japon – ce qui engendrait la colère des fermiers environ-



nants, persuadés du caractère empoisonné de ces fleurs venues d'ailleurs. Mais que reste-t-il de la floraison impressionniste aujourd'hui ? En séquestrant de petits poissons – prétendument pêchés dans l'étang de Monet – dans des aquariums aux climats programmés, Pierre Huyghe se moque de toute forme d'enthousiasme cosmologique avec ses sinistres « pestes végétales » et les cohabitations de plantes natives et néophytes – à la manière d'Yto Barrada ou de Thu Van Tran –, Simon Starling se prend pour un dérisoire Monet se dressant face à une paysannerie anglaise arriérée en tentant de sauver le rhododendron, importé en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle par un disciple de Linné et aujourd'hui chassé



comme une plante nuisible. Au pimpant film d'animation *Panspermia* (1990) réalisé en 1990 par Karl Sims, qui imagine qu'un noyau venu de l'espace a libéré des milliers de graines sur une planète déserte et engendré des végétaux, fougères enroulées comme des rameaux en forme d'ADN, Philippe Parreno oppose, dans son film immersif de 2011 *Continuously Habitable Zone (C.H.Z.)*, un obscur et effrayant anti-jardin, où la végétation serait noire, « dans un monde avec deux soleils ». Fermant la marche du XX^e siècle, le peintre et cinéaste Derek Jarman se construit un ultime jardin-paradis funéraire autour d'un Prospect Cottage laqué de noir, face à la centrale nucléaire de Dungeness, en mêlant de pauvres fleurs sauvages à des silex, des

bois flottés et tout un bric-à-brac rouillé. À l'heure du métissage et de la migration de la biodiversité, la clôture matérielle – voire conceptuelle – du jardin paradisiaque ne paraît plus tout à fait opérante. Si l'on en croit cet archéologue des sciences humaines qu'était Michel Foucault, le jardin – si, comme le monde, il veut survivre – doit se confondre avec la synecdoque, cette figure de style qui consiste à désigner le tout par une partie : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et c'est la totalité du monde. » ■

Ernesto Neto. *Flower Crystal Power*. 2014, vue d'installation d'*Ernesto Neto: Gratitude*, Aspen Art Museum. Courtesy de l'artiste et Tanya Bonakdar Gallery.