

Projets de paysage

Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace

Aline Gheysens

**Archéologie d'un jardin de sculptures du XXe siècle
La petite Escalère**

*Archaeology of a sculptures' garden in the 20th century
The little Escalère*

« Les paysages, on le sait bien, sont des créations de l'homme », nous dit Georges Duby¹. La Petite Escalère, jardin de sculptures sur lequel portera cette étude, sera d'emblée envisagée en tant que paysage, entendu comme espace portant des traces, si menues soient-elles, d'occupations et de travail humains. Il s'agira donc de déterminer, comme dans toute enquête de type archéologique, ce que ces fragments et vestiges encore debout, au-delà de l'apparente familiarité ou contemporanéité qui nous relie à eux, peuvent rassembler et produire comme savoirs, comme représentations fiables et si possible nouvelles d'une société et par là, plus ambitieusement, de l'esprit humain. Notre entreprise consistera donc en une archéologie² appliquée à un jardin *particulier*, dans la mesure où il est et veut rester un lieu privé et dans la mesure où, ayant appartenu à un individu particulier, tout incite à penser qu'il porte en lui une singularité méritant d'être mise en lumière.

La petite Escalère. Histoires croisées d'un homme, son jardin et l'art de son temps

Peut-être, pour faire apparaître toute la singularité de ce lieu, devrait-on dire un mot de sa genèse. Dans les années 1940, Paul Haim, fuyant le nazisme, quitte la France pour le Brésil, où il se trouve peu à peu amené, par la création d'une galerie et l'organisation d'expositions au succès retentissant, à prendre une place décisive dans la diffusion des œuvres de Braque, Picasso, Miró, Modigliani, Chagall, Utrillo. De retour à Paris, il rencontre Michel Seuphor, peintre, poète et critique, qui l'initie à l'art abstrait et le présente à Picabia, Duchamp, Léger. À vingt-sept ans, il migre à New York où il fait la connaissance de Breton et de Ernst. Là, il découvre Rothko, Pollock, de Kooning, Motherwell. De retour à Paris, il ouvre une galerie où il expose les œuvres de Michaud, Matta, Klein.

Puis vient l'époque où, avec son épouse photographe et peintre, il s'installe dans une ancienne ferme au Pays basque et fait du marécage qui l'environne, à mesure qu'elle se constitue, le réceptacle de sa collection personnelle de sculptures monumentales, qui s'agrandit au gré de ses rencontres et passions artistiques. Ce faisant, ce lieu témoigne tout à la fois de son parcours d'homme de l'art, voyageur, collectionneur, des amitiés entretenues avec les grands noms dont il défend l'œuvre et se fait peu à peu expert.

À cette collection internationale déjà riche, il ajoute des pièces d'artistes basques tels que Chillida ou Oteiza.

Les années au bord de l'Adour vont faire naître chez Paul Haim l'envie d'écrire. Dans les années 1980, il se consacre à ses romans qui sont autant de pactes autobiographiques donnant la parole à des artistes et à une voix intérieure :

« Chaque fois que j'évoque un épisode de ma vie, le souvenir que ma mémoire restitue lève, tel un perdreau caché dans les blés, l'image d'un tableau, d'un artiste, d'une œuvre d'art. L'art et l'aventure ont été mes deux passions. Loin de se contrarier, ces passions jumelles se fortifiaient l'une l'autre, s'entrelaçaient, s'embrassaient. Ce sont elles qui ont lancé sur les routes, en quête d'un ailleurs plus insaisissable que l'horizon, le marchand de couleurs que j'étais encore³. »

Espace du jardin/espace littéraire/espace mental

Le visiteur attentif percevra que ce jardin est le miroir et la récompense de ce que nous avons fait de nos vies.

Paul Haim

Au-delà de ce qu'il peut avoir à nous dire au regard de l'histoire de l'art, et sur quoi cette étude ne pourra faire l'impasse, le jardin reste avant tout l'expression du rapport étroit qu'une succession d'individus entretiennent avec le monde. À ce titre, vu l'œuvre romanesque laissée par Paul Haim⁴, nous sommes amenée à penser que l'espace littéraire venait répondre, de manière spécifique mais non totale, à un besoin d'expression. Nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle ce jardin de sculptures marque pour son « auteur » l'avènement d'un autre rapport langagier au monde, possiblement plus apte à accompagner les changements. Nous sommes proche en cela de Michel Baridon quand il écrit dans un ouvrage relatif à l'histoire des jardins : « Nous savons depuis les travaux de Saussure que nous correspondons par un système de signes arbitraires qui nous est transmis dès l'enfance. Notre pensée se développe par des voies prétracées auxquelles nous imposons néanmoins notre marque. Mais quelle marque ? Ici se pose la question du rapport entre les réalités et les signes que nous employons pour les exprimer. Ces réalités changent plus vite que la langue et même si des mots nouveaux apparaissent tous les jours, ils n'en sont pas moins mis en ordre dans des phrases dont les articulations sont codifiées depuis des siècles. [...] Le jardin devient alors le lieu où la pensée de l'artiste prend son envol poétique dans le cadre naturel où il inscrit sa vie. Les feuillages, les allées du sous-bois, la surface des étangs agissent comme autant de présences muettes qui accompagnent le visiteur et semblent lui indiquer que, né d'elles, le monde mythologique de l'artiste ne se comprend que lorsqu'elles l'entourent⁵. »

Nous savons que son usage était étroitement lié pour son propriétaire à une pratique quotidienne de l'écriture, toujours après consultation de son jardin. Le thème du parcours physique et mental et de leurs correspondances, s'il n'est pas d'une grande nouveauté⁶, a en tout cas le mérite de faire apparaître le sens que revêt ce rituel, c'est pourquoi nous ne négligerons pas cette approche en tant que « fragment » dans l'étude archéologique que nous nous proposons d'entamer. L'une des orientations possibles de cette thèse sera donc d'observer, à travers une analyse spatiale et littéraire, si l'une et l'autre formes d'écriture existent dans un rapport de complémentarité, de résonance, de redondance ; si le jardin peut dire mieux ou autre chose que les mots, et comment l'un et l'autre s'intriquent dans un processus continu de création. Dans le même ordre d'idées, les manuscrits de Paul Haim pourront nous renseigner très précisément sur sa manière particulière d'investir l'espace, d'en faire usage : sa graphie, ses ajouts, ratures, tics, dessins, seront autant d'indices.

De la sculpture

Toutes sortes de cultes et de cultures semblent ici fusionner : l'homme avec son jardin avec ses écrits ; l'homme avec son jardin avec l'art. Car la sculpture du XXe siècle, comme le remarque Henri Van Lier⁷, toujours lieu de rencontre de l'intention mentale et de la matière, exige que l'on en fasse quelque peu le tour, sollicite son environnement pour l'envahir ou le

recueillir, résonne dans son milieu. L'un des enjeux de cette étude résidera dans une approche réflexive de la sculpture, dans son interrelation avec l'espace, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'espaces extérieurs, « naturels », voire de sa relation au paysage, sa poétique et sa réception. Pour chaque sculpture surgissant à la vue du visiteur de La Petite Escalère, il s'agira de déterminer le type selon lequel elle a été conçue et exécutée, d'identifier le genre auquel, seule ou en groupement avec d'autres objets, elle se rattache, les raisons et conditions de sa localisation particulière, son intégration probable à un ensemble plus vaste, son caractère architectural, monumental, la posture de chaque artiste face à son $\frac{1}{2}$ uvre, sa relation au spectateur, l'utilisation contrôlée ou non de l'évolution naturelle ou accidentelle des matériaux, la probabilité de leur dégradation ou disparition même, exactement comme si nous avions affaire à un site portant la fragilité d'une longue traversée de temps, comme s'il était l' $\frac{1}{2}$ uvre d'une civilisation antérieure. Malgré toute ressemblance possible avec un catalogue raisonné, c'est une investigation plus profonde du contenu, de la dynamique, de la puissance des $\frac{1}{2}$ uvres à prendre possession, à marquer et à transformer un lieu qu'il faudra mener. Cette approche élémentaire servira de base à des questionnements plus vastes partant de l'idée d'une similitude entre l'art du paysage et celui de la sculpture en ce qu'ils s'exposent à la dégradation et à la restauration. Nous questionnerons aussi la logique d'acquisition et d'emplacement des sculptures par Paul Haim. Bien sûr nous laisserons au hasard des rencontres la place qui lui revient, comprenant que la présence d'une sculpture nouvelle dans l'espace du jardin signe simultanément une amitié entre un collectionneur et un artiste, une forme d'encouragement. Mais au-delà de cela, il se pourrait que chaque sculpture signe également un accord tacite entre deux individus dans leur manière de percevoir le monde à un moment donné de leurs existences respectives⁸ : ce que l'artiste exprimerait à travers sa sculpture, qui est bien plus qu'un message - nous précisons ces questions -, le collectionneur l'entendrait, se l'approprierait et l'affirmerait à son tour dans son espace intime ; l'étude nous révélera si ce qui se dit à travers ce commerce varie d'une sculpture acquise à une autre et selon quelle progression ; s'il s'agit d'un même « propos » qui se précise avec le temps, ou bien si, au contraire, chacune recèle un contenu indivisible qui serait alors à entrevoir comme élément participant d'un ensemble homogène ou bien disparate. En d'autres termes, nous nous demanderons si ce jardin peut, doit être lu à la manière d'une mosaïque ou bien d'une pièce musicale comportant ouverture, basse continue, mouvements successifs, fermeture.

L'enquête

Il semblerait - encore une hypothèse - que ce qui fait $\frac{1}{2}$ uvre ici et touche décisivement le visiteur de ce jardin ne réside pas tant dans son aspect confidentiel, sa difficulté d'accès ou dans l'accumulation de noms d'artistes qui le ponctuent de leurs productions, mais plutôt dans le caractère organique, non planifié de son développement. Avec le caractère non ostentatoire de l'installation des sculptures qui l'habitent, chacune étant intégrée dans une sorte d'écrin végétal qui la dissimule, la voile et la révèle tout à la fois, modifiant son appréhension au fil d'inflexions saisonnières et à mesure d'une croissance imprévisible, loin de tout calcul, sous le regard d'un jardinier qui, pour y avoir consacré une large part de son existence, détient de son histoire une connaissance considérable.

Cette histoire vive, il sera urgent de la recueillir auprès de toutes les personnes aptes à en

témoigner (artistes, collaborateurs, commissaires d'expositions, historiens d'art, etc.) et de la mettre en relation avec tous les documents, archives, photographies, correspondances, romans, n'hésitant pas si cela s'avère pertinent à la comparer avec celle d'autres jardins de sculptures⁹, de manière à obtenir du jardin une vision et une compréhension optimums, pour en proposer ensuite une reformulation et une réflexion qui le dépasse.

Nous pouvons imaginer que Gilbert Carty, jardinier attiré des lieux, nous sera d'une aide précieuse pour ce qui concerne l'« histoire technique ». Il peut expliquer par exemple comment et pourquoi une sculpture « qui n'avait pas sa place sur terre » l'a trouvée sur un plan d'eau aménagé spécialement pour elle ou derrière un rideau de bambou, bien que l'orchestration apparaisse en définitive comme transparente aux yeux du visiteur :

« Cette ½uvre d'Oteiza, par exemple, a été installée avec une énorme grue. La magnifique fontaine de Yoshiko Takikawa, nous l'avons construite nous-mêmes, sur les plans de l'artiste en récupérant des traverses de chemin de fer et en les agençant avec un échafaudage. Pour Niki de Saint Phalle ou Chillida, nous avons aménagé des plans d'eau nous-mêmes, planté les arbres ou les bambous en fonction de chaque ½uvre. On construit de petits ponts, on dégage des canaux, on dessine des chemins, on enlève les ronces et les arbres morts... mais pour le reste, je coupe le moins possible. Je laisse tout pousser et j'essaie tout, j'ai choisi tous les arbres. Je replante tout ce qui me passe entre les mains. Un arbre pousse de travers ? Des fougères naissent au creux des sculptures ? Et bien voilà, c'est comme ça. On laisse faire la nature. Je ne veux pas détruire. J'aime que ça reste le plus sauvage possible¹⁰.»

Au regard du temps

Ce qui frappe encore dans ces trente hectares de terrain régulièrement inondés en hiver, où il faut alors circuler en canoë pour rejoindre les ½uvres immergées, tient certainement de la coexistence sensible d'au moins trois couches de temps distinctes. Temps des processus physiques et phénomènes naturels, dans un sens unique ou cyclique : croissance, entropie, floraison, gel et dégel, défoliation, moisissure... Temps des sculptures : provisoirement, nous nous limiterons à envisager ici le temps de la sculpture comme s'il était unitaire bien que, comme le laisse imaginer cette sculpture d'Andy Goldsworthy faite de troncs d'arbres écossais et d'ardoises des Pyrénées, où les champignons qui poussent aujourd'hui ne seront peut-être plus là demain, où le temps de la sculpture se confond au temps de la nature, c'est plutôt en tant que déclinaison de temps en représentation qu'il faudrait envisager la collection de sculptures, chacune faisant intervenir de par les caractères qui lui sont inhérents d'autres paramètres. Enfin, il y aurait le temps de l'humain se percevant par opposition au temps végétal et sculptural comme fini, en proie à l'oubli, à la projection, à la mémoire et à l'imagination, affecté à un destin ou non.

Que tout projet de jardin donne le jour simultanément à une mise en fiction de l'espace mais également du temps (en ce que, comme l'espace du rêve, il n'est pas soumis à la tyrannie de la linéarité : passé absent et présent présent s'y manifestent sous une forme toujours inédite), c'est une hypothèse que nous émettions au terme d'une précédente recherche, où nous observions qu'à la création d'un nouveau jardin pour un individu donné coïncidait une nouvelle structuration temporelle qui se traduisait dans l'agencement des habitudes

quotidiennes, mais également lors de moments appartenant à un extra-quotidien ; l'un des objectifs de cette étude consistera donc à éprouver ces questions liées au temps en les soumettant aux réflexions de la philosophie, qui lui accorde une place centrale.

Une mission héliographique

Dès lors qu'il est question de prendre la mesure du temps, l'outil photographique s'avère indispensable.

L'histoire nous rappelle avec la mission héliographique comment la photographie a peu à peu pris sa place en tant qu'art en se mettant au service de l'archéologie, puisque cette mission désigne aujourd'hui sans ambiguïté un événement précis des débuts de l'histoire de la photographie française. Il s'agit de la première commande de l'État passée à des photographes, en 1851, par l'intermédiaire de la Commission des monuments historiques. Cette institution, créée en 1837 par une ordonnance royale et animée pendant de nombreuses années par Prosper Mérimée, avait entrepris la conservation et la restauration des édifices qui menaçaient de tomber en ruine. En sélectionnant des photographes ayant reçu une formation artistique, elle souhaitait « recueillir des dessins photographiques d'un certain nombre d'édifices historiques ». Elle n'avait pas idée que ces photographes s'illustreraient artistiquement par ce biais, produisant des images d'une qualité et d'une beauté inédites :

« La Commission des monuments historiques a trouvé en lui l'enthousiasme et la vive intelligence. Il a rapporté pierre à pierre les cathédrales de Strasbourg et de Reims, dans plus de cent épreuves différentes. [...] Ce que nous n'aurions jamais découvert avec nos yeux, il l'a vu pour nous, en posant son appareil à toutes les hauteurs d'où la cathédrale était visible. [...] On dirait que les saints artistes du Moyen Âge avaient prévu le daguerréotype, en plaçant leurs statuette et leurs découpures de pierre, merveilleuses de fini et de détail, à des sommets où les oiseaux qui tournent au-dessus des tours pouvaient seuls les voir [...] La cathédrale entière est reconstruite, assise par assise, avec des effets merveilleux de soleil, d'ombre et de pluie¹¹. »

De cet épisode mythique dont se revendiquent comme héritières les commandes photographiques officielles depuis les années 1980 comme celle de la Datar¹², destinées à documenter ou à représenter un pays, une région, une ville, un territoire, dans leurs transformations les plus infimes, nous aimerions ici poursuivre l'histoire en l'appliquant à l'espace de La Petite Escalère, guidée par l'idée que ce lieu relativement stable et bien conservé en apparence peut nous surprendre à tout moment par une variation lumineuse, un accident naturel, un événement discret qui pourtant en renouvelle complètement l'appréhension.

Ces phénomènes à l'œuvre, nous nous donnerons une année entière pour les apprécier en nous rendant au jardin aussi souvent que possible, épuisant progressivement certaines manières de voir au profit d'autres, partant de l'idée qu'ils participent de l'esprit du lieu, dont une description textuelle seule échouerait certainement à rendre compte. D'autres artistes bien avant nous ont par ailleurs déjà éprouvé avec succès la valeur de ce type de démarche

lors de « reconductions photographique¹³ ». Citons Daniel Quesney, lorsqu'il photographie à son tour le jardin de Versailles, respectant en tous points les choix de son prédécesseur Eugène Atget :

« Elles [ces photographies] ont une autre utilité qui se situe du côté de la pensée, elles donnent à réfléchir autant la photographie que les jardins de Le Nôtre ou les images d'Atget. L'utilité est ailleurs que dans l'utilisation pratique de ces images. Je pense que les gens ont besoin d'être nourris par des réflexions sur l'espace. Comme pour la philosophie qui n'a pas d'enjeu pratique, la photographie, et c'est là sa difficulté, donne selon celui qui la regarde une valeur différente au document et à son utilité. Il est illusoire d'imaginer que vont se superposer à une image photographique une multitude de discours. Non, l'image suscite et engendre son propre discours mais ce dernier a une utilité pour celui qui devra, ailleurs, seul, interpréter le monde. Elle offre une vacance à celui qui doit agir et modifier le monde. Elle le libère en lui offrant un espace en creux, le monde mais sans son épaisseur¹⁴. »

Notons que la photographie, en tant que pratique et en tant que médium, prendra une part intégrante à la construction de cette thèse et dans le livre qui, nous l'espérons, en résultera. Il est clair que la manipulation d'images, dans un aller et retour permanent avec d'autres sources, constituera un élément essentiel de la réflexion.

Atlas mnémosyne : pour une pensée par l'image, pour une mémoire au travail

*La pensée est affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose*¹⁵
Georges Didi-Huberman

Au terme d'une année d'observatoire photographique, de six mois consacrés au brassage de multiples documents ayant appartenu à Paul Haim, à son épouse et aux artistes ayant contribué à la formation du jardin, nous pouvons penser qu'une importante quantité de sources seront rassemblées. À partir de ce corpus, nous développerons un protocole expérimental dont l'objectif sera de transformer des intuitions en pensée argumentée, rejoignant en cela le travail minimal de l'histoire de l'art :

« On peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe. [...] La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science : la création d'une bibliothèque de photographies, mais de photographies faites par des archéologues, non par des amateurs, paraîtra sans doute, dans peu de temps, nécessaire aux érudits¹⁶. »

Pour construire ce protocole, nous prendrons appui sur l'œuvre du théoricien de l'art Aby Warburg¹⁷. Ce qu'il proposa, l'*Atlas Mnémosyne*, n'était pas seulement, comme l'indique Georges Didi-Huberman¹⁸, un résumé en images, par l'image, mais une pensée par images.

Pas seulement un aide-mémoire, mais une mémoire au travail, vivante, un dispositif photographique rassemblant au total 25 000 images contrecollées sur de grands cartons noirs, recoupées, regroupées par thèmes, de manière extraordinairement diversifiée, dans des tableaux proliférants, séries de séries d'images ignorant les rapports conventionnels de chronologie mais maintenant les intrications existant entre elles, dépliant un milieu visuel en tous sens afin d'en découvrir les possibilités encore inaperçues.

Cette méthode, qui s'appliquera lors d'une étape importante du travail, nous semble pour de multiples raisons appropriée pour servir cette archéologie que nous désirons mettre en œuvre dans la thèse. Tout d'abord, en ce qu'elle peut accompagner le plus longtemps possible, par sa souplesse, son caractère kaléidoscopique, permutable, la spécificité du matériau principal constituant cette enquête, matériau vivant qu'il s'agira de recueillir oralement, là où parfois trop vite l'écriture fige la pensée sans en avoir attendu l'éclosion. La seconde raison tient à la spécificité du jardin que nous étudierons qui, s'il ne peut accepter que le visiteur vienne à lui, ira par ce biais vers le spectateur. Nous envisageons en effet de présenter, au sein d'une institution qui se veut un espace d'exposition autant qu'un lieu de réflexion sur l'art, un style de pensée, une vision du jardin déplié, de faire rentrer dans l'espace du musée les sculptures qui s'en étaient libérées, dans le but de démultiplier les ordres possibles d'interprétation ; en transposant un cosmos¹⁹ monumental et végétal en un cosmos de photographies et autres documents « attenants » (on peut tout imaginer : textes écrits, images, vidéos, pièces sonores également) sous une forme qui reste encore à inventer, en la soumettant à des manipulations et à des associations résultant du contact avec les observateurs de cet espace de monstration des documents. Si nous trouvons dans l'art un lieu adéquat à la mise en place de cette recherche, c'est qu'il n'a jamais été aussi concerné, depuis le début du XXe siècle, par la question « comment montrer ». Ce ne sera donc pas en tant qu'œuvre d'art qu'il faudra appréhender cette « exposition », mais en tant que phase de recherche invitée dans les lieux de l'art.

Chaque étape de réflexion par l'image sera donc enregistrée et retraitée par la suite. Par ce biais, nous espérons faire germer des intuitions théoriques qui rejailliront très certainement dans quelque lieu de la recherche sous une forme argumentée. Cette étape de travail n'apparaîtra donc pas, *a priori*, de manière brute dans le texte final mais le lecteur pourra en trouver des traces car elle sera rigoureusement archivée.

Pour ce faire, nous nous renseignerons au mieux au sujet des pratiques, des conférences prononcées, des mises en scène spatiales pensées par Aby Warburg ou par certains artistes tels que Gerhard Richter qui ont recours, aujourd'hui encore, à la constitution d'atlas photographiques²⁰. Cette pratique tient une place importante bien que confidentielle dans leur œuvre. En s'inspirant de ces méthodes, nous entendons faire de cette recherche un lieu de création à part entière, tant sur le plan de l'écriture que de ses processus opératoires, considérant l'imagination non comme une erreur mais comme un moteur.

Un jardin d'idoles

C'est donc, pour conclure, comme une boîte ouverte que nous interrogerons ce jardin, nous demandant, sortant pièce par pièce son contenu, ce qu'il peut nous dire en regard du temps

(au pluriel), de l'imaginaire d'un ou d'un groupe d'individu(s), d'un besoin d'expression auquel il répondrait, de pratiques d'écriture, de l'histoire de l'art, de rapport(s) entre sculpture et nature, le comparant au besoin à d'autres lieux qui lui ressemblent, indépendamment de l'orchestration de leur construction.

Enfin, nous aborderons une question délicate mais incontournable, qui se pose dès lors que l'on admet la propension d'un tel lieu à susciter chez son visiteur une expérience du sacré. Peut-on dire que ce jardin - et par extension, un paysage -, de par le dispositif qu'il met en jeu entre nature édénique, solitude du récepteur et appréhension des ½uvres sur le mode du surgissement, réactualise de manière inédite le processus de *conformation*²¹, de « prise de ressemblance » au Christ tel qu'il pouvait s'enclencher dans la vie de chrétiens, sous d'autres formes, et à l'occasion de divers types d'expériences ? Si oui, et dans la mesure où cet « effet » semble répondre à un besoin spécifique (et omniprésent ?) chez l'humain, il serait intéressant de se demander s'il peut se produire chez le visiteur successivement à une intention de la part de son concepteur ou bien si au contraire, c'est un ensemble de tensions, de hasards, d'accidents, qui seul peut façonner un tel lieu pour permettre à une certaine religiosité de s'y loger.

Quels que soient le ou les noms de divinités qui se trouvent ici invoqués - l'enquête nous les révélera probablement -, il se pourrait très bien que nous ayons affaire à un déisme un peu fantasque, polymorphe, extravagant. Mais là n'est pas exactement la question : si le rapport au divin nous intéresse, c'est en ce qu'il convient le mieux pour décrire et s'associer à une expérience esthétique forte. Ce jardin, tel qu'il nous est donné à voir aujourd'hui, serait pourtant né d'un accident : une piscine construite sur le terrain du voisin qui contraignait Paul Haim à l'acheter. Ce jardin serait né d'un conflit aussi, entre un homme qui aimait les sculptures et une femme qui ne pouvait en tolérer la vue dans un terrain désolé, d'où le balancement continu entre montrer et cacher dans lequel semblent se trouver les ½uvres, jeu auquel participe la végétation, indisciplinée en apparence.

La question que nous poserons en dernier lieu pourrait s'adresser par la même occasion à tout paysagiste : si, comme nous le voyons ici, ce qui est le fruit d'un non-projet est une réussite, en ce qu'il génère comme sensations et expériences chez toute personne qui le découvre, cela signifie-t-il que ce en quoi réside cette réussite résiste par définition à toute intention ? La « magie » d'un paysage, en tant que phénomène, peut-elle se manifester autrement que sous la forme d'une révélation, comme toute révélation, là où l'on ne l'attendait pas ?

Le travail accompli par le paysagiste, en ce sens, s'il atteint ces sommets, n'est-il pas surnaturel ?

Dans tous les cas, il semblerait, à en croire Henri Van Lier, que la sculpture, « par nature », plus que toute autre discipline artistique, ait quelque chose à voir avec de tels effets ; c'est donc aussi en regard de cette hypothèse-là que nous l'analyserons.

« Dans toute sculpture, il y a une idole qui sommeille. Plein ou vide, le centre est un dieu, disposant autour de soi la danse sacrée ou la procession. [...] Toute activité humaine est

marquée à un moment ou à un autre, mais surtout dans la phase initiale de son développement, par une dominante religieuse. Plus que les autres arts, la sculpture reste imprégnée de ce caractère sacré primordial. [...] Mais ce n'est pas seulement la noblesse éminente du geste du sculpteur qui donne à la sculpture son caractère sacré. La statue, comme le dieu, est éternelle ; l'être humain ou l'animal, adorant ou offrande, ne participent à cette éternité que pour être à jamais présents devant la divinité. L'hostilité de la loi mosaïque et de l'islam, la prudence du christianisme, la longue persistance des attitudes religieuses les plus archaïques ont probablement contribué à la survie de réflexes très anciens : la statue reste l'idole ; statuer équivaut à diviniser. Dans un monde laïcisé, la transposition s'opère et cet honneur ne semble convenable que pour les morts. Mais, dans la pratique, les œuvres sculptées se répartissent en de nombreuses catégories dont le caractère sacré demeure perceptible²². »

Méthodologie

Si nous évoquons dans le titre de cette recherche l'archéologie, ce n'est pas dans son acception première qui l'assimile au passé mais comme discipline cherchant à comprendre la culture humaine en s'assurant le concours d'autres sciences et même d'autres arts que celui des jardins.

Parmi ces sciences, dont nous emprunterons tour à tour les méthodes propres et les théories qui les constituent, nous pouvons citer, non dans le sens d'une hiérarchie mais d'une démarche passant « à travers champs », l'histoire, l'anthropologie, la psychanalyse, la philosophie, l'analyse littéraire.

Histoire individuelle, collective et histoire de l'art se trouveront ici intimement mêlées. Il s'agira, pour chacune d'entre elles, de collecter, comprendre, interpréter tout type de document oral ou écrit susceptible d'élargir la compréhension du jardin étudié, procédant par allers et retours entre faits, événements, éléments matériels, agencements et opérations spatiales, écrits, idées ; procédant par allers et retours encore entre ce qui est de l'ordre de l'espace physique et mental d'un individu et ce qui le raccorde à une société qui lui est contemporaine, mais également à d'autres sociétés, à d'autres temps. L'histoire sera ici explorée dans une perspective à la fois diachronique et synchronique.

Nous emprunterons à l'anthropologie ses démarches lorsqu'il s'agira de recueillir, d'analyser et de traiter des informations, témoignages ; nous lui emprunterons également ses productions théoriques.

Cette recherche sera également l'occasion de poursuivre une réflexion et de préciser des connaissances en confrontant régulièrement le fruit de nos recherches à une communauté de théoriciens, chercheurs et artistes, à la fois au sein du Larep²³ et éventuellement de la Jan van Eyck Academie de Maastricht²⁴. Nous projetons d'y exposer les questions posées par la recherche dans un premier temps puis d'y travailler à la conception et à la production d'un livre qui sera le produit final de la thèse. La pratique artistique, qui consistera donc en un travail de reconduction photographique à la Petite Escalère, sera donc entendue comme processus participant à l'archéologie du jardin.

C'est donc le « mariage » d'une multitude de théories et de pratiques, d'institutions participant au projet, de l'hétérogénéité des personnes qui les font exister, qui donnera à cette recherche sa qualité.

Notes

1. Duby, G., « Quelques notes pour une histoire de la sensibilité au paysage », dans *L'Art et la Société. Moyen Âge, Xe siècle*, Paris, Gallimard, 2002, p. 1015.
2. S'il nous semble adéquat d'en appeler à l'archéologie, c'est qu'elle « doit parcourir l'évènement selon sa disposition manifeste ; elle dira comment les configurations propres à chaque positivité se sont modifiées, elle analysera l'altération des êtres empiriques qui peuplent les positivités ; elle étudiera le déplacement des positivités les unes par rapport aux autres ; enfin et surtout, elle montrera que l'espace général du savoir n'est plus celui des identités et des différences, celui des ordres non quantitatifs, mais un espace fait d'organisations, c'est-à-dire de rapports internes entre des éléments dont l'ensemble assure une fonction ». (Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.)
3. Haim, P., *Tel un fil de pourpre : vingt-deux histoires vraies*, Paris, L'Harmattan, 1996.
4. Cf. Haim, P., *Soledad et Montserrat*, Paris, Phébus, 2005 ; *Matta*, Paris, Séguier, 2001 ; *Le Roman de Guernica*, Paris, Albin Michel, 1999 ; *Tel un fil de pourpre : vingt-deux histoires vraies, op. cit.* ; *Marchand de couleurs*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; *Passage du désir*, Paris, La Différence, 1991 ; *Michel Seuphor, une vie à angle droit*, Paris, La Différence, coll. « une vie pour l'art », 1988.
5. Baridon, M., *Les Jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, p.1175.
6. Pensons aux réflexions de Fernand Deligny, aux pratiques de Ludwig Wittgenstein ou aux écrits de Paul Auster : « On a parfois l'impression, à se balader ainsi dans la ville, de n'aller nulle part, de ne chercher qu'à passer le temps, et que seule la fatigue nous dira où et quand nous arrêter. Mais de même qu'un pas entraîne inmanquablement le pas suivant, une pensée est la conséquence inévitable de la précédente et dans le cas où une pensée en engendrerait plus d'une autre [...] il sera non seulement nécessaire de suivre la première jusqu'à sa conclusion mais aussi de revenir sur ses pas jusqu'à son point d'origine, de manière à reprendre la deuxième de bout en bout, puis la troisième, et ainsi de suite, et si on devait essayer de se figurer mentalement l'image de ce processus on verrait apparaître un réseau de sentiers, telle la représentation de l'appareil circulatoire humain, ou telle une carte [...], de sorte qu'en réalité, ce qu'on fait quand on marche dans une ville, c'est penser, et on pense de telle façon que nos réflexions composent un parcours, parcours qui n'est ni plus ni moins que les pas accomplis, si bien qu'à la fin on pourrait sans risque affirmer avoir voyagé et, même si l'on ne quitte pas sa chambre, il s'agit bien d'un voyage, on pourrait sans risque affirmer avoir été quelque part, même si on ne sait pas où. » (Auster, P., *L'Invention de la solitude*, Paris, Actes Sud, 1988, p.190-192.)
7. Van Lier, H., « Sculpture », dans *Encyclopedia Universalis*.
8. Il sera éclairant d'apprendre si le collectionneur achetait l'œuvre la plus récente de son ami artiste, s'il effectuait des commandes, de quelles discussions ce commerce s'accompagnait.
9. Pour les besoins de la publication du présent article, nous n'avons pas mentionné l'index de jardins à visiter figurant dans le projet de thèse original.
10. Cf. « Un autre Sud-Ouest. Paul Haim, L'aventure de l'art, l'art de l'aventure. Hommage à Paul Haim, marchand d'art, collectionneur, écrivain », *Revista*, n° 21, 6 décembre 2008-31 janvier 2009.

11. Mondenard, A. de, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, 2 mai 1997, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL: <http://etudesphotogra>
12. Datar : Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale.
13. La reconduction photographique consiste à réaliser une prise de vue dans des conditions de cadrage, focale, lumière et distance au sujet identiques ou du moins aussi fidèles que possible à celles utilisées par une photographie de référence. Cette technique rend compte de manière extrêmement précise de l'effet du temps sur un paysage.
14. Quesnay, D., *Miroirs, photographies d'Eugène Atget et de Daniel Quesney*, Bruxelles, Arp, 2001.
15. Didi-Huberman, G., *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002, p. 460.
16. Mâle, E.(1884), cité dans Didi-Huberman, G., *ibid.*, p. 456.
17. Warburg, A. : « Historien allemand de l'art et de la culture (Hamburg, 1866-1929). En réaction contre les simplifications du XIXe siècle, il scruta les modalités de l'influence exercée par l'Antiquité classique sur les hommes de la Renaissance, commanditaires et artistes. Son étude des mentalités lui révéla le rôle des croyances magiques et la fonction du symbolisme. En 1921, il créa, à partir de sa bibliothèque personnelle, un important centre de recherche. Cette bibliothèque fut transférée en 1933 à Londres pour échapper aux menaces des nazis, elle est aujourd'hui intégrée à l'université de Londres. » (*Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*,1985.)
18. Didi-Huberman, G., *L'Image survivante, op. cit.*, p. 452.
19. Cosmos : « L'univers, ou partie de l'univers, considéré comme un ensemble ordonné. » (*Trésor de la langue française*, Paris, CNRS, 1978.)
20. Coïncidence, chance : au moment d'écrire ce projet de thèse, nous n'avions pas encore connaissance de l'exposition organisée par Georges Didi-Huberman qui a lieu pour le moment au musée Reina Sofia de Madrid, « *Atlas. How to carry the world on one's back ?* ». Elle s'articule précisément autour de ces questions.
21. Cet axe possible de la recherche aura à être développé et solidifié, notamment au travers du séminaire de Giovanni Careri (« Conformation. Théologie et anthropologie de l'art européen aux XVIe et XVIIe siècles », EHESS), d'où est tirée cette hypothèse.
22. Van Lier, H., « Sculpture », dans *Encyclopedia Universalis*, 2008.
23. Laboratoire de recherche de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles.
24. Institution postuniversitaire dont le but est la recherche et la production dans les domaines de l'art, du design et de la théorie. C'est un lieu de rencontres, de critique et de réflexion proposant aux chercheurs des séjours sous forme de résidences avec suivi personnalisé.

Aline Gheysens

Doctorante au Larep/Abies sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz.

Diplômée de l'ERG, Bruxelles (2009), master 2 arts plastiques, visuels et de l'espace, et de l'ENSP de Versailles (2010), master 2 théories et démarches du projet de paysage.

Courriel : alinegheysens@gmail.com

Bibliographie

Pour les besoins de la publication de cet article, nous avons réduit considérablement la bibliographie initiale.

Ouvrages généraux

Auster, P., *L'Invention de la solitude*, Paris, Actes Sud, 1988.

Baridon, M., *Les Jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.

Bergson, H., *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1939.

Bergson, H., *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Ellipses, 1938.

Deligny, F., « Voix et Voir », *Recherches*, n°18, avril 1975.

Mondenard, A. de, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, 2 mai 1997, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL : <http://etudesphotogr>

Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Duby, G., *L'Art et la Société. Moyen Âge. XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2002.

Eliade, M., *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.

Foucault, M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Freud, S., *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1998.

Freud, S., *Huit Études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010.

Gimpel, R., *Journal d'un collectionneur*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.

- Goody, J., *La Raison graphique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- Haim, P., *Soledad et Montserrat*, Paris, Phébus, 2005.
- Haim, P., *Matta*, Paris, Séguier, 2001.
- Haim, P., *Le Roman de Guernica*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Haim, P., *Tel un fil de pourpre : vingt-deux histoires vraies*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Haim, P., *Marchand de couleurs*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Haim, P., *Passage du désir*, Paris, Éditions de la Différence, 1991.
- Haim, P., C. Germain, *Michel Seuphor, une vie à angle droit*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Une vie pour l'art », 1988.
- Leroi-Gourhan, A., *Évolution et Technique. L'Homme et la Matière*, Paris, Albin Michel, t. 1, 1943.
- Marienstrass, R., *Le Proche et le Lointain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- Rosa, H., *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.
- Serres, M., *Biogée*, Brest, Éditions-dialogues.fr, 2010.
- Yates, F.A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Histoire et théorie de l'art/Sculpture

- Beardsley J., *Earthworks and Beyond Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, 1984.
- Bourdelle, A., *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1977.
- Calder, A., *Autobiographie*, Paris, Maeght Éditions, 1972.
- Chillida, E., *Escritos*, Madrid, La Fabrica Editorial, 2005.
- Collins, J., *La Sculpture d'aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008.
- Cooper, D., *Fernand Léger et le Nouvel Espace*, Genève, Éditions des Trois Collines, 1949.
- Didi-Huberman, G., *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit,

2000.

Didi-Huberman, G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, G., *L'Image survivante. Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, G., *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

Didi-Huberman, G., *Le Corps et le Visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1992.

Duby, G., *La Sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, Genève, Skira, 1989.

Duby, G., Duval, J.-L., *La Sculpture de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Taschen, 2006.

Duve, T. de, « The New Museum », *Mediametic*, vol. 3-4, été 1989.

Duve, T. de, Ex Situ, *In Installation Art*, London Academy Editions, 1993.

Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Francastel, P., *L'Art et la Technique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

Francastel, P., *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

Fuchs, H., *Sculpture contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1972.

Hammacher, A.M., *L'Évolution de la sculpture moderne*, Paris, Cercle d'art, 1969.

Hegel, G.W.F., *Esthétique. Les arts plastiques : architecture, sculpture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

Hoffman, M., *Sculpture inside and out*, New York, Norton, 1939.

Hunter, S., *Modern American Painting and Sculpture*, New York, Dell Publishing Co., 1959.

Jouffroy, A., *Miro : sculpture*, New York, Amiel, 1974.

Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

Krauss, R., *Passages : Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.

- Malraux, A., *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952 et 1954.
- Michaud, P.-A., *Aby Warburg et l'Image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Patocka, J., *L'Art et le Temps*, traduit du tchèque par E. Abrams, Paris, P.O.L., 1990.
- Quesney, D., *Miroirs, photographies d'Eugène Atget et de Daniel Quesney*, Bruxelles, Arp, 2001.
- Read, H., *A concise history of modern sculpture*, London, Thames and Hudson, 1964.
- Robinette, M., *Outdoor sculpture: object and environment*, New York, Whitney Library of Design, 1976.
- Rowell, M. (sous la dir. de), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- Selz, J., *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne, Éditions des Fauconnières, 1963.
- Serres, M., *Statues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1989.
- Seuphor, M., *La Sculpture de ce siècle : dictionnaire de la sculpture moderne*, Neufchâtel, Griffon, 1959.
- Smithson, R., « Entropie et les nouveaux monuments », *Artforum*, juin 1966.
- Tiberghien, G.A., *Land Art*, Paris, Carré éditions, 1995.
- Tucker, W., *The language of sculpture*, New York, Thames and Hudson, 1992.
- Van Lier, H., *Les Arts de l'espace*, Tournai, Casterman, 1959.
- Van Lier, H., « Sculpture », dans *Encyclopedia Universalis*.
- Wittkower, R., *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures*, Paris, Macula, 1995.
- Wittmann, J.-F., « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *Revue française de psychanalyse*, n°2, 1929.
- « Un autre Sud-Ouest. Paul Haim, L'aventure de l'art, l'art de l'aventure. Hommage à Paul Haim, marchand d'art, collectionneur, écrivain », *Revista*, n°21, 6 décembre 2008 - 31 janvier 2009.

Sources concernant le jardin/le paysage

Allimant, A., « Pour une archéologie des jardins », *Revue de l'art*, n°199, 2000-3.

Assunto, R., *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par H. Brunon, Paris-Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et Paysages », 2003.

Baridon, M., *Les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.

Bechmann, R., *Des arbres et des hommes*, Paris, Flammarion, 1984.

Benelière, M.H, Chateney, M., Mosser, M., *Jardin : vocabulaire typologique et technique*, Monum, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000.

Boito, C., *Conserver ou Restaurer. Les Dilemmes du Patrimoine*, Paris et Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2000.

Bonnechère, P., Bruyn, O., *L'Art et l'âme des jardins. De l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire naturelle de la nature dessinée par l'homme*, Anvers, Les auteurs et fonds Mercator, 1998.

Bourg, D. (sous la dir. de), *Les Sentiments de la nature*, Paris, La Découverte, 1995.

Bresc-Bautier, G., « Le Marbre, le Vent et le Temps : la sculpture au jardin des Tuileries », *Monuments historiques*, n°177, novembre 1991, p. 86-93.

Brisson, J.-L., *Le Jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*, Paris et Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000.

Chomarat-Ruiz, C., *Le Jardin et le Parc de Castille. Concevoir l'espace, approcher les lieux*, Paris et Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005.

Chouquer, G., « La Klee des champs. Structures mentales et histoire des paysages », *Mélanges Pierre Lévêque*, t. II., Besançon, 1989.

Conan, M. *Essais de poétique des jardins*, Florence, Leo S. Olschki, 2004.

Cooper, G., Taylor, G., *Jardins extravagants*, Boulogne-Billancourt, Éditions du May, 2000.

Cooper Marcus, C., *Habitat et Nature. Du pragmatique au spirituel*, Gollion, Infolio, 2005.

Corboz, A., *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris et Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.

Duby, G., « Quelques notes pour une histoire de la sensibilité au paysage », *L'Art et la Société*.

- Moyen Âge, *XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2002.
- Fanstone, R.M., *Photographies dans le jardin*, Paris, Primo, 1949.
- Gourarier, M., *Niki de Saint Phalle. Le jardin des Tarots*, Arles, Actes Sud, 2010.
- Hunt, J.D., *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- Jay, R., *Sacred Gardens : Creating a Space for Meditation and Contemplation*, Londres, Thorson, 1998.
- Joly, P., « Le jardin de sculptures de Daniel-Henry Kahsweiler », *L'œil*, n°284, mars 1979, p. 59-65.
- Kristeva, J., *Le Jardin, clos de l'âme, l'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le XIIIe siècle*, Bruxelles, Martial et Snoeck, 1994.
- Laurance, S., Foy, G., *Music in Stone: Great Sculpture Gardens of the World*, New York, 1984.
- Laroze, C., *Un jardin pour soi*, Arles, Actes Sud, 1996.
- Mosser, M., Nys, P. (sous la dir. de), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Paris et Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995.
- Nogushi, I., *The Isamu Nogushi Garden Museum*, New York, 1987.
- Nys, P., *Le Jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 1999.
- Patridge, S. W., *Les Voix du jardin*, Paris, Grassart, 1881.
- Pearson, N., *Le Jardin secret*, Paris, Gallimard, 1963.
- Picard, D., « À l'ombre des grands pins : un jardin de sculptures contemporaines au cap d'Antibes », dans *Connaissance des arts*, n°431, janvier 1988, p. 82-85.
- Pugh, S., *Garden, Nature, Language, Manchester*, Manchester University Press, 1988.
- Schaeffer, P., « Les jardins d'Henry Moore », *L'œil*, n° 410, septembre 1989, p. 65-63.
- Schamma, S., *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
- Sinclair, A., *Jardin de gloire, de délice et de paradis*, Paris, Éditions JC Lattès, 2000.
- Thomas, K., *Dans le jardin de la nature*, Paris, Gallimard, 1985.

