



HAL
open science

Les friches construites du jardinier Gilles Clément

Patrick Barres

► **To cite this version:**

| Patrick Barres. Les friches construites du jardinier Gilles Clément. Art Présence, 2000. hal-01950246

HAL Id: hal-01950246

<https://hal.science/hal-01950246>

Submitted on 10 Dec 2018

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

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

Les friches construites du jardinier Gilles Clément¹

« Alors j'ai changé l'ordre
Lever la tête
Interroger une trace
Nuage allant contre le vent
Caresser en passant
Une mousse boréale
Attendre encore un peu
Vérifier l'ombre du portail
La marque d'un solstice
La fin d'une marée. »²

L'exposition promenade *Le jardin planétaire*, présentée à la Grande Halle de la Villette dans le cadre des manifestations qui ont signé le passage à l'an 2000, est pour nous l'occasion de rappeler le travail du paysagiste et jardinier Gilles Clément et de confronter les questions que posent ses réalisations plastiques et artistiques à quelques grands enjeux de l'art contemporain.

En prenant position contre les pratiques de l'aménagement d'espaces verts, Gilles Clément développe depuis les années soixante-dix le concept du *jardin en mouvement*. Attentif à la biologie et à l'écologie en tant qu'étude des relations de l'organisme avec son milieu, celui-ci fait de la friche un terrain de connaissances, un terrain d'action privilégié et un espace de liberté. Il l'expérimente en premier lieu dans la Creuse, à La Vallée, et le développe ensuite sur des terrains variés et géographiquement éloignés les uns des autres, investissant différents espaces publics ou privés, intégrés ou non à des sites urbanisés, tels que le parc André Citroën et les jardins de l'Arche de La Défense à Paris, les jardins du château de Blois ou le parc Henri Matisse à Lille, le Domaine du Rayol sur un espace du littoral varois. Depuis quelques années, il s'interroge sur les possibles connexions qui nouent entre eux ces différents jardins et sur les articulations qu'ils entretiennent avec le *jardin planétaire*, soit un espace de référence étendu à la Terre toute entière à travers ses caractéristiques naturelles et culturelles, à travers les activités des hommes et de tout organisme vivant.

Son travail s'inscrit dans le cadre de la pratique de l'art des jardins, considérée au même titre que la peinture ou la sculpture comme l'une des formes d'expression artistique majeures. Il recoupe les problématiques et les orientations actuelles de l'art, exprimées par l'ensemble des pratiques artistiques pour lesquelles les questions de la construction et de la représentation, plus largement de la symbolisation, sont essentielles.

S'intéresser à la construction en art suppose de prêter toute attention au processus, c'est-à-dire aux conditions et aux possibilités de mise en œuvre, à tout ce que la mise en œuvre mobilise en termes de moyens, de savoir-faire et de conduite particulière, en référence à d'autres pratiques, usages et représentations, à la mise en œuvre elle-même en tant qu'expression d'une démarche engagée, orientée, inscrite dans la durée, et en tant qu'actualisation d'un

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Art Présence*, n°35, juillet-août-septembre 2000, p. 2-9.

² Gilles Clément, *Une école buissonnière*, Paris, Hazan, 1997, p. 41.

ensemble de potentialités et d'occasions. Le processus n'est pas limité, d'un point de vue méthodologique, à une conduite en quelque sorte réglée d'avance, c'est-à-dire fondée sur des hypothèses et orientée vers un résultat susceptible d'enrichir à lui tout seul le travail plus général de l'expérimentation, et qui négligerait la prise en compte de la spécificité des matériaux employés. Nombre d'artistes du vingtième siècle centre leurs problématiques sur les questions des matériaux et des opérations plastiques, repérables au niveau de la programmation, de la mise en chantier et au niveau de la mise en œuvre. Ils font souvent de ces questions l'enjeu même de leurs travaux. Ces pratiques s'inscrivent dans une démarche générale qui donne du sens à l'activité de production ou, pour reprendre la distinction instaurée à l'origine par le terme *plastique*, s'intéresse à l'activité de modelage par rapport à un travail centré sur la transcription d'un modèle extérieur.

L'œuvre ainsi produite parvient à témoigner des différents termes et temps du chantier, que la problématique soit directement centrée sur la question du temps ou qu'elle l'aborde par le procédé, les caractéristiques des matériaux employés ou la technique. Les pratiques gestuelles, certaines pratiques de l'Arte povera, du mouvement Fluxus, la plupart des pratiques du land art par exemple sont concernés par ce dernier point. Dans les dessins de Giacometti, les tracés successifs et imbriqués, plus ou moins nets, témoins des gestes répétés et des retours sur le même geste, construisent un espace qui offre à certains moments, en activant la distance critique entre l'œuvre et le spectateur, la possibilité à la figure en représentation humaine de s'exprimer ou de s'exposer. La compréhension de l'espace des peintures de Pollock impose au spectateur de se mouvoir sans cesse, en quête, suivant les exercices de l'œil, de la saisie d'une globalité qui ne cesse pourtant de lui échapper. S'agissant de raccorder virtuellement les multiples localités éparses, la peinture résiste en chacun de ces micro-espaces où se signifie une ponctuation, marque d'une touche, c'est-à-dire un motif plastique par définition moteur de la peinture toute entière.

L'exploitation des matériaux, à travers toutes leurs potentialités, aussi bien chimiques et physiques que plastiques et expressives, caractérise le travail des artistes que l'on a qualifié au début des années soixante d'informels et qui relève d'un art des surfaces ou de l'opacité. Le support, la matière et la manière constituaient alors les paramètres essentiels au travail de construction d'un espace complexe, libérant les formes, les couleurs et les textures dans des exercices de répétition, de superposition, de recouvrement et d'empiétement.

Du fait de la multiplication des foyers dans l'espace de la peinture, les espaces ainsi créés mobilisent le regard, et par extension le corps entier du spectateur lorsqu'il s'agit par exemple d'une peinture de Pollock ou de Sam Francis. Cette mobilité nous entraîne à une exploration des bords. Il ne s'agit pas tant de guetter en marge du champ d'action le plus intense un dispositif apaisant le jeu ou les ressorts d'une représentation mais d'appréhender de nouveaux dessins.

Les pratiques actuelles de l'installation abordent des problématiques du dessin telles que le travail des surfaces, le cadrage d'espace, l'exploration des bords et le cheminement du spectateur.

Ces pratiques questionnent les relations qu'une œuvre entretient avec un site quel qu'il soit, urbain, architectural, paysager. Les conditions d'implantation de l'œuvre dans un site ou plus généralement d'intervention d'un artiste dans un site participent au fonctionnement symbolique de l'œuvre, qu'il s'agisse par exemple de représenter le site ou de le redéfinir, ou d'en exemplifier certaines de ses propriétés.

Le travail de Gilles Clément s'inscrit dans ces grandes orientations. Les questions du processus, des matériaux, des opérations plastiques et de la mobilité du spectateur alimentent son travail. Il explore une grande variété de matériaux, la nature, le temps, le végétal, le

corps, la couleur, la texture, impliqués dans une pratique d'investissement et de construction d'espace, des paysages et des jardins.

Dans ses livres et à travers ses communications, il insiste sur le processus, sur la phase d'élaboration et de construction du jardin, sur les différentes phases de son développement dans le temps. Celles-ci ne sont pas envisagées d'un point de vue strictement linéaire. Le rythme régulier des saisons, témoin d'un temps cyclique, les impondérables, aléas, accidents ou repentirs, concernant l'apparition ou la disparition d'espèces végétales, l'intervention de l'homme, d'animaux, des événements climatiques, contribuent à l'expression de changements d'états.

Ces activités s'articulent à un espace de références large qui comprend les différents systèmes naturels et artificiels, au niveau des particularismes locaux et au niveau des brassages. Elles convoquent l'histoire des connaissances et des pratiques humaines, l'évolution des éléments et des systèmes naturels. Gilles Clément engage à travers ses pratiques la double action de modeler et de représenter l'espace, de construire et d'articuler à ce qui se façonne l'espace du monde, c'est-à-dire *le jardin planétaire*.

L'exposition de la Villette était organisée autour de trois pôles, le jardin des connaissances, l'enclos du jardinier et le jardin des expériences. Le jardin des connaissances recoupe les catégories de l'endémisme, du brassage et de l'assemblage. L'enclos du jardinier figure au cœur du dispositif. Il définit les limites de l'espace du monde vivant et pose en termes de problématiques les relations entre les territoires mobilisés, investis ou créés et les réseaux qui s'y articulent. Le jardin des expériences expose différentes conduites humaines en responsabilité. Il aborde et met en perspective les aspects écologique, scientifique, politique et économique de ces activités.

Gilles Clément est connu pour son travail d'exploration, d'exploitation et de construction de la friche, élément à part entière du *jardin en mouvement* en tant qu'espace à modeler. Le jardinier réalise, selon ses propres termes, une « sculpture dans la matière herbacée »³. Le support n'est plus une entité donnée d'avance qui règle et prédétermine ce qui figure ensuite. Il devient espace et terrain d'action.

Gilles Clément conjugue son activité d'invention avec le pouvoir d'invention de la nature. A la maîtrise forcée et souvent violente de l'espace du jardin, il préfère l'organisation maîtrisée d'un certain laisser-aller, la mobilisation d'une dynamique qui fait de la friche un espace ouvert. Le jardin est plus un champ de forces qu'un champ de formes. Ce sont les possibilités de transformation et d'évolution naturelles qui l'intéressent. Les premiers gestes concernent le semis de graines. La nature du sol, le climat, les éventuelles interventions humaines ou ses retombées (pollution), l'action des animaux (le ver de terre, la taupe, etc.) conditionnent l'évolution du jardin. Les opérations de recouvrement, de fragmentation, d'empiétement, d'érosion ou d'extension, de dispersion ou de concentration, par exemple, caractérisent les différences de configuration, correspondant aux changements d'état du jardin. Gilles Clément s'est livré à l'observation du site de La Vallée depuis 1980⁴ en suivant une syntaxe visuelle qui privilégie les rapports topologiques. Chaque îlot ou entité remarquable du jardin est sujet aux influences du milieu qui l'entoure. Il n'y a pas de circonscription définitive ou arrêtée de ces entités. C'est tout ce qui se passe entre ces lieux qui retient l'attention du jardinier et du promeneur, les différentes positions, les relations de voisinage, de proximité ou d'éloignement, les perspectives plurielles.

Nous pouvons nous interroger sur la part de la géométrie dans ses scénographies de jardin qui concilient, autour de notions clefs telles que le mouvement, la fluidité ou la diversité, la nature

³ Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, Paris, Sens et Tonka, 1994, p. 19.

⁴ Il en rend compte, à travers quelques croquis, dans son ouvrage *Le jardin en mouvement (Ibid.)*.

et l'artifice, la friche et l'architecture. L'architecture est pour le jardinier « un moyen d'action pour saisir l'espace »⁵. Lorsqu'elle ne se limite pas à l'expression de contraintes géométriques, elle « exhausse et valorise la nature »⁶. Par exemple, l'ocre d'une façade, le pavement en pierres d'un chemin, les proportions d'une serre, les mousses recouvrant un pan de mur trouvent des points d'accord avec la plastique des éléments naturels. Gilles Clément décrit ainsi *la remise du potager* à Gien : « le mur entretient avec son hôte un rapport si valorisant qu'aucun ne pourrait se passer de l'autre. Une médecine, la bouillie bordelaise, couvre l'enduit de cette couleur unique des oxydes hésitant entre soufre et cuivre et qui luit entre les deux. Vert bleu, vert de gris lumineux ... C'est pour la vigne qu'on la répand mais c'est le mur qui la prend »⁷.

Les pratiques du *jardin en mouvement* trouvent place dans l'aventure artistique du vingtième siècle aux côtés des autres formes d'expression qui attestent de la consommation de la rupture avec une culture visuelle héritée de la Renaissance, inspirée par la perspective en tant que modèle d'instauration et de régulation de l'espace. Les auteurs des siècles passés ont inauguré ces débats. Dans sa *Lettre aux aveugles*, Diderot se demande quelle expérience l'aveugle a-t-il de la géométrie : « une ligne droite, pour un aveugle qui n'est pas géomètre, n'est autre chose que la mémoire d'une suite de sensations du toucher placées dans la direction d'un fil tendu »⁸. L'abandon d'une pensée de l'espace suivant les termes exclusifs de la géométrie, l'intérêt accordé aux textures, aux formes, aux couleurs et aux relations entre les éléments plastiques, ainsi qu'au fonctionnement symbolique de toutes les formes d'expression artistique accroissent l'appréhension sensible et la compréhension que les spectateurs ont de ce qui se joue, se meut, se voit, s'entend, en particulier de ce qui s'expérimente à travers le *toucher de l'espace*.

Le travail de Gilles Clément nous rend sensible et nous invite à comprendre la dynamique propre au système de la friche. Cette compréhension passe par l'observation des variables visuelles, olfactives, sonores, tactiles et éventuellement gustatives. Les variables visuelles recoupent les éléments plastiques de la couleur et de la texture, les paramètres de la dimension, de l'orientation, de la position et des bords ou des limites qui permettent d'étendre le jeu formel aux relations entre les formes et qui multiplient les perspectives.

Définissant le concept de *jardin en mouvement* et à propos du site de La Vallée, il écrit dans son livre *Les Libres Jardins* : « Autre avantage du terrain élu : l'état immédiat de friche. Je n'avais rien d'autre à faire qu'éliminer. Sans un goût prononcé pour le mélange d'espèces, je me serais contenté de celles en place : il y en avait assez pour composer un jeu intéressant de formes et de couleurs en usant des herbes, bulbes, lianes, buissons, arbrisseaux et arbres »⁹. Il conçoit les jardins sériels du Parc André Citroën à Paris sur le thème de la couleur, plus précisément de la monochromie. Il travaille particulièrement la texture dans la prairie de carex néo-zélandais du Domaine du Rayol dans le Var ou dans les massifs de *Chamaecyparis pisifera* en bordure des plages de galets du Jardin Orange du Parc André Citroën, invitant au toucher.

Le *jardin en mouvement* exploite le déplacement naturel des herbes, quelquefois des voies de cheminement, et par conséquent des perspectives. Le promeneur prend la mesure de cette modification des configurations paysagères dans le fil de son propre cheminement, accordant la multiplicité des points de vue aux diverses positions qu'il occupe. Lors de chacune de ses

⁵ Gilles Clément, *Les Libres Jardins*, op. cit., p. 56.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997, pp. 56 et 57.

⁸ Denis Diderot, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1951, p. 822.

⁹ Gilles Clément, *Les Libres Jardins*, Paris, Chêne, 1997, p. 5.

promenades dans l'exercice de la visée de l'œil il cadre de nouveaux espaces, parfois même de nouveaux types d'espaces, espace intimiste, espace lointain, espace cerné, espace intermédiaire. Le régime des transformations incessantes auquel est soumis le jardin en mouvement en fait en tous les cas un espace complexe.

Le découpage en trois temps ou trois conduites facilite la compréhension de cette complexité. Il s'agit successivement de marquer des espaces, de penser les relations et liaisons entre ces lieux, enfin de définir des espaces de référence.

Le marquage d'espace qui caractérise un lieu se réalise par un laisser-aller du végétal, éventuellement associé à un élément particulier, signe de l'incursion de l'organique ou de l'artifice : une composition dessinée de galets, un nœud de cordes ou de lianes, un élément d'architecture, un objet. Ces éléments résultent de phénomènes ou d'opérations tels que « envols, vrac, îles, constructions, érosions, installations ou traces », comme les formule Gilles Clément lui-même dans son *Traité succinct de l'art involontaire*¹⁰. La notion même de climax en tant que « niveau optimum de végétation »¹¹ est liée au lieu.

Le marquage d'espace implique un travail topologique qui nous impose de penser aux positions et à l'orientation. Le jardin est tributaire des biotopes, de l'orientation par rapport au soleil. A La Vallée, Gilles Clément précise que son travail consiste à « régler la balance entre l'ombre et la lumière »¹². Le jardin des cistes fait le pendant au jardin d'ombre. L'orientation peut aussi organiser les milieux, suivant les caractères sec, humide ou frais, par exemple.

Les pratiques de Gilles Clément, en tant que marquages d'espace, rejoignent des installations paysagères d'artistes tels que Robert Smithson, Richard Long, Paul-Armand Gette (par exemple ses *Propositions paysagères*¹³), Nils Udo (avec lequel il a travaillé), Andy Goldworthy, Tony Cragg, Daniel Buren, Christo. Le jardinier et l'artiste s'approprient un espace, définissent un territoire. Il s'agit, pour Gilles Clément, lors de la construction d'un jardin, d'une proposition « d'enclos dans lequel on attire le meilleur (des fruits, des légumes), du seul endroit où le rêve est autorisé »¹⁴.

Enchaîner des localités revient à prêter attention à ce qui les noue. Gilles Clément s'intéresse davantage aux masses fleuries qu'aux massifs de fleurs, aux interactions entre les formes et les textures de couleurs.

L'expérience de La Vallée prouve l'attention que le jardinier paysagiste porte aux modifications progressives des contours des îlots, par conséquent à une gestion globale du site qui admet la mobilité. La fragmentation ne repose pas sur une parcellisation mais sur une localisation provisoire, aléatoire, éventuellement déterminée et programmée, de chaque îlot et sur une coordination réglée en termes de « compatibilité de vie »¹⁵, suivant le concept de biome, d'évolution biologique et d'extension.

Dans le même temps, tout ceci s'articule avec un espace de référence.

Gilles Clément définit le symbole comme une « indispensable construction mentale dont l'homme se sert pour condenser un message »¹⁶. Pour lui encore, « les formes racontent » et peuvent s'ériger en symbole. Il précise qu'en racontant les formes « se chargent de sens »¹⁷. La référence essentielle qui nous assure du fonctionnement symbolique est le plus souvent l'exemplification. La prairie de carex néo-zélandais du Domaine du Rayol fait de la mobilité

¹⁰ Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, op. cit., p. 15.

¹¹ Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, op. cit., p. 15.

¹² Gilles Clément, *Une école buissonnière*, Paris, Hazan, 1997, p. 10.

¹³ Paul-Armand Gette, *Propositions paysagères*, Arles, Crestet-Centre d'Art/Actes Sud, 1994.

¹⁴ Gilles Clément, « Utopie et paysage », atelier séminaire, CIAM, Université de Toulouse le Mirail, 11 mai 1999.

¹⁵ C'est en ces termes que Gilles Clément définit le concept de biome (*Une école buissonnière*, op. cit., p. 30).

¹⁶ Gilles Clément, *Les Libres Jardins*, op. cit., p. 56.

¹⁷ *Ibid.*

l'un de ses principaux enjeux. Caractérisée par des végétaux de texture fine et dense, prêts à se mouvoir au moindre déplacement d'air, elle contraint l'œil du promeneur à d'incessants mouvements, à d'impossibles ajustements, à une étrange situation d'instabilité que seules les hampes dressées des dracaenas parviennent ponctuellement à apaiser.

Pour que le *jardin planétaire* existe et pour qu'il devienne « jardin d'une conscience planétaire »¹⁸, il faut qu'il soit représenté, c'est-à-dire décrit ou dessiné. L'exposition de la Grande Halle de la Villette et un livre tel que *Thomas et le Voyageur*¹⁹ ont pour objet d'en dresser les grandes lignes.

La construction de la friche dans la pratique du *jardin en mouvement* est à la fois la marque d'une inscription dans le cadre de ce « projet politique d'écologie humaniste »²⁰ que constitue le *jardin planétaire*, pour reprendre les mots de Gilles Clément, et à la fois la marque d'une expression artistique. Elle fait du jardinier aussi bien un collaborateur avec la nature, responsable des échanges entre les êtres vivants, soucieux de la bonne utilisation des outils du jardinage planétaire (eau, air, feu) et conscient de la dynamique naturelle, qu'un artiste plasticien d'environnement au fait des grands enjeux de l'art contemporain.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

¹⁸ Claude Eveno, Gilles Clément, « Avant-propos », *Le jardin planétaire : le colloque*. Châteauvallon, Editions de l'Aube, 1997, 1999, p. 1.

¹⁹ Gilles Clément, *Thomas et le Voyageur*, Paris, Albin Michel, 1997.

²⁰ Gilles Clément, *Le jardin planétaire : Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 130.