

Jardins d'artistes

Louise Déry

Numéro 1, hors-série, automne 1990

L'architecture de paysage au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/15989ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (imprimé)

1923-2543 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Déry, L. (1990). Jardins d'artistes. *Continuité*, (1), 39–42.



Linda Covit, Viewing Station. Maquette de l'artiste.

JARDINS D'ARTISTES

par Louise Déry

Pour l'artiste d'aujourd'hui, c'est surtout dans l'imaginaire que menace la fascination des jardins. Combien de jardins de l'esprit, surgis de l'espace ludique de l'enfance – cette enfance dont le pouvoir gigantesque et indélébile participe à toute conception et représentation de l'espace. Combien de jardins rêvés, jamais réalisés, qui ont pourtant forgé les clés d'exploration du lieu, celui de la mémoire ou celui de la prospective. Combien de jardins imaginés dans la petitesse d'une construction tenue dans la main, faite de brindilles et de cailloux, de papier ou de carton. Combien de jardins tracés au crayon, à l'existence réduite au projet, à l'état idéal, à l'état de l'idée.

Le jardin est universel. Il en existe partout, à l'état réel, imaginé, ou représenté. De tout temps, les peintres se sont appliqués à évoquer l'univers des jardins et leur quête de l'Éden a suscité des visions paradisiaques, enchanteresses, du jardin terrestre.

L'Adam et Ève de Dürer, peint vers 1504, comme celui de Raphaël au palais du Vatican (1509-1511), présente des évocations célestes et fantastiques du jardin de l'Éden, dont la luxuriance et la fécondité suggèrent, dans la densité de l'espace pictural, secrets, détours, parcours, points de vue possibles et mystères à découvrir. Ces ingrédients participent, incontestablement, à la conception des jardins.

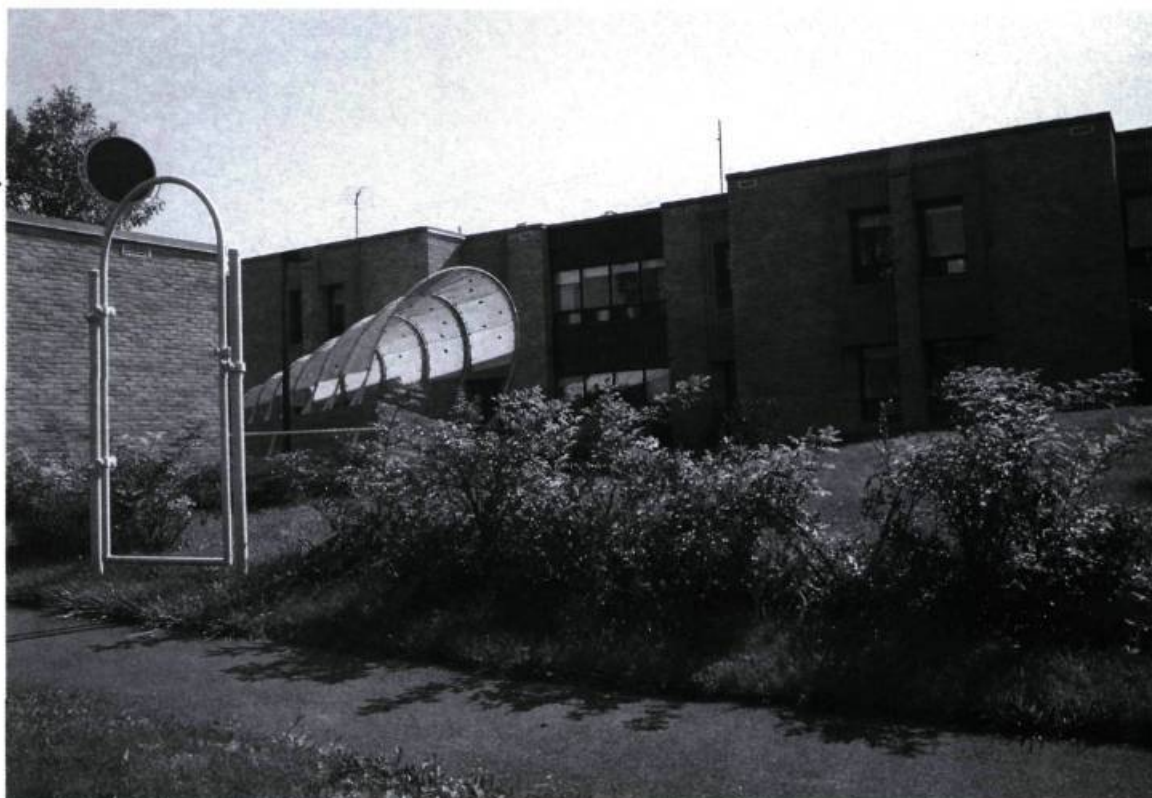
Lorsque Vélasquez peint une vue des jardins de la villa Médicis et Fragonard le parc de la villa d'Este à Tivoli (v. 1760), tous deux reconnaissent le pouvoir de ces espaces naturels, construits et aménagés. Ils s'attachent à traduire non seulement leur somptuosité et leurs qualités formelles, mais encore leur luminosité, leurs secrets, leurs possibles intrigues. Car le jardin crée des intrigues. Ses éléments de composition sont des stratagèmes qui organisent les modes de perception, de vision, de cheminement.

«Là où menace la fascination¹».

Watteau et Fragonard savent y déployer leurs fêtes galantes, leurs déjeuners sur l'herbe, leurs jeux de colin-maillard. Jusqu'à Monet qui en fit l'un des intérêts de son existence et l'un des sujets privilégiés de sa peinture, comme les Seurat, Courbet et tant d'autres. Le jardin inspire les artistes. Il est généreux en propositions plastiques et devient un lieu scénographique où peuvent se développer des histoires à peindre. Il sert à nommer des espaces surréels, tel celui qu'invente Pellan dans le *Jardin vert*.

Le jardin s'offre à l'organisation ou à l'improvisation. Mais au départ il renferme, il contient. Il propose ses limites, ses contours, en instaurant des espaces séparés, refermés sur eux-mêmes, dotés de seuils à traverser. C'est souvent en cela que les sculpteurs ont été appelés, au cours de l'histoire, à participer à son aménagement. Les colonnades, les péristyles, les statues et fontaines y prennent place. Ils concourent à l'organisation des

Rose-Marie Goulet,
L'Autre île, 1983-1984.
Centre d'accueil
Montarville
à Saint-Bruno.
(photo: Louise Déry)



espaces, au développement du rythme et à la cohésion des différentes sections. Le sculpteur ne représente pas le jardin: jusqu'au milieu du XX^e siècle, son oeuvre s'y insère, devient une composante de l'aménagement, tout comme dans la conception de places publiques ou de parcs. L'histoire de l'art universel en témoigne dans une multitude d'exemples qui rattachent les monuments sculptés des jardins, des parcs et des places à des fonctions esthétiques, commémoratives, religieuses, etc.

NOUVELLES AVENUES

Depuis quelques décennies, les enjeux de l'art, de l'architecture et de l'aménagement ne sont plus aussi discernables. L'effondrement de plusieurs notions liées aux fonctions artistiques et l'éclatement des champs disciplinaires ont ébranlé les rouages de la production contemporaine. Tous les secteurs des arts de l'espace en sont touchés. La vision nostalgique d'un passé unifié s'estompe au profit d'une création aujourd'hui multiple, plurielle, voire nomade. Parallèlement se développe une attitude propice aux croisements disciplinaires. Il n'y a plus, à proprement parler, de peintres, de sculpteurs ou d'architectes, et les pratiques ne sont plus aussi étanches. Les échanges de procédés se font nombreux, même s'ils ne sous-tendent pas nécessairement des modes de collaboration nouveaux ou réussis.

Or les développements artistiques des dernières décennies, avec les pratiques d'art environnemental, les installations, les réalisations in situ, s'inscrivent dans cette tendance. L'artiste explore plus aisément des formes de création qui se rapportent au lieu. Il ne se limite plus à représenter des lieux, des espaces, des jardins, ni à les occuper avec des propositions sculpturales. Il s'adonne parfois à la conception globale d'espaces publics à grande échelle. Les changements survenus tout particulièrement en sculpture, avec la perte du socle, le nomadisme des oeuvres et le refoulement des limites, élargissent considérablement les possibilités d'intervention artistique dans l'espace.

Au Québec comme ailleurs, les artistes n'échappent pas à la force de ces tendances. La recherche en atelier et la production exposée depuis vingt ans en témoignent. Toutefois, les réalisations de projets d'art public disposant de moyens suffisants et qui soient vraiment convainquants dans le domaine des places, parcs ou jardins sont encore rares.

Les initiatives qui favorisent une participation de l'artiste à la conception de ce type d'espaces publics reviennent surtout aux musées et institutions culturelles, qui peuvent se doter de jardins de sculptures ou confier à des artistes le soin de leur aménagement. Certains de ces jardins sont célèbres, parmi lesquels le Minneapolis Sculpture Garden où se

côtoient des oeuvres de Ellsworth Kelly, Frank Gehry, Oldenburg, Martin Puryear notamment; le parc du Rijksmuseum Kröller-Müller à Otterlo, en Hollande, où plus d'une centaine d'oeuvres de la collection permanente occupent les boisés et les divers secteurs du parc et où, chaque année, des artistes invités conçoivent in situ des projets d'intégration à l'espace naturel. Mentionnons enfin le Storm King Art Center, un musée voué à l'art contemporain dans des sites extérieurs et situé à Mountainville, dans une vallée, à quelque cent kilomètres au nord de New York.

L'ART AU JARDIN

Les promoteurs des nombreux musées actuellement en chantier au Québec ne semblent pourtant pas avoir considéré, à quelques exceptions près, l'intérêt de cette composante. La perspective de jardins devant hiberner la moitié de l'année en déconcerte plusieurs, et l'installation de sculptures à l'extérieur pose de sérieux problèmes de conservation.

Dans son programme, le Centre Canadien d'Architecture de Montréal (CCA) a opté pour la création de deux jardins, dont l'un a été entièrement confié à l'artiste et architecte Melvin Charney. Au Musée du Québec, un petit terrain longeant l'édifice principal sera aménagé chaque année en jardin par des artistes différents. De plus, le Musée étant situé dans le vaste parc des

Champs-de-Bataille, les principaux intéressés caressent le projet d'y intégrer au fil des ans plusieurs interventions artistiques supervisées par le Musée. L'événement *Territoires d'artistes: Paysages verticaux*, tenu pendant l'été 1989, constituait une première approche en ce sens. À l'invitation du Musée du Québec, une dizaine d'artistes de la scène nationale et internationale ont conçu et exposé, sur des sites qu'ils avaient choisis, des oeuvres associées au contexte «paysagesque» de la ville et du parc des Champs-de-Bataille. Retirés au bout de trois mois, ces paysages temporaires ont pourtant soutenu des interactions nouvelles et inattendues avec l'espace².

C'est sans doute le programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices gouvernementaux, en vertu du décret de 1981³, qui a davantage pris en considération, dans les projets d'interventions extérieures, l'exemple du jardin d'artiste comme option à explorer. Depuis que le programme existe, plusieurs artistes ont proposé des dossiers visuels qui montraient des préoccupations pour le paysage et le jardin, au sein de projets et d'installations in situ. Rares sont ceux qui avaient eu l'occasion d'exercer leur art sur une grande échelle. Conséquemment, l'équivalence entre les objectifs de certains programmes du 1 % et l'engagement de quelques artistes dans l'exploration du jardin comme expression de l'espace a donné lieu à des expériences certes peu nombreuses, mais qui suscitent beaucoup d'intérêt.

Alfred Pellon, *Jardin vert*, 1958. Huile et polyfilla sur toile. Musée du Québec. (photo: Patrick Altman)



Au centre d'accueil Montarville de Saint-Bruno, Rose-Marie Goulet conçoit et réalise en 1983-1984 une installation qui occupe tout le site sous la forme d'un jardin complexe mais unifié. Cette unité obéit à des préoccupations thématiques et formelles. *L'Autre île* invite à la promenade et au repos les personnes âgées qui résident au centre. L'artiste met l'accent sur une vision métaphorique de l'eau et du passage en créant un parcours qui conduit du centre à un refuge (bateau) situé à courte distance. Il s'agit d'un abri en béton couvert de toile et «inscrit dans les murs du temps». La lumière, le miroir, la réflexion sont traités en divers points du site comme des mirages de la vie qui se répercutent d'un espace à un autre. L'attention formelle donnée au traitement topographique de l'espace délimité par deux ailes du bâtiment et ouvert sur le jardin confère une cohérence plastique à l'ensemble.

En 1988, Rose-Marie Goulet propose, cette fois pour l'amphithéâtre de Lanaudière, un aménagement qui s'appuie sur l'histoire géologique du lieu. Ce projet, non réalisé, se développe comme une allée qui ondule, telle une vague, rappelant la terrasse marine qui marquait autrefois l'emplacement. Les attributs pittoresques, l'ambivalence de l'aspect concret ou immatériel des éléments choisis, l'éclairage, la végétation et la présence d'animaux sculptés enrichissent l'histoire de ce site.

LE PAYSAGE RÉINTERPRÉTÉ

Pour le jardin du Centre Canadien d'Architecture, à Montréal, Melvin Charney implante «la figure d'un jardin à travers l'image de la ville⁴». Son projet se veut une intervention qui combine le jardin urbain, le jardin de musée et celui de quartier. Misant sur une idéalisation de l'architecture par l'effet de miroir de la façade de la maison Shaughnessy, intégrée au CCA, l'oeuvre de Charney évoque autant les jalons de l'histoire de la ville et du bâtiment du CCA que les traditions narratives des jardins classiques. Sa lecture du lieu délimité pour le jardin, un emplacement abandonné situé en face du CCA et bordé de voies rapides, restitue des fragments du texte urbain qui sont redonnés au site au sein d'une interprétation formelle de l'art du paysage.

La composition du jardin joue sur l'apport du construit et de la végétation et intègre différentes sections telles que le verger, le pré, l'arcade, l'esplanade, le belvédère et les colonnes allégoriques. Sur le plan topographique, il y a réapparition de la trame urbaine ancienne par le marquage au sol des cadastres du XIX^e siècle au moyen de murets en pierre. La présence d'une pente depuis le boulevard jusqu'à l'escarpement a incité Charney à souligner cette esplanade et à recréer un belvédère en bordure du promontoire.



Melvin Charney, *le jardin du Centre Canadien d'Architecture*, 1988-1989. Colonne allégorique De Stijl dansant. (photo: Robert Burley)

Une double arcade vient mirer, à la manière d'un péristyle, la façade de la maison Shaughnessy. L'espace qui résulte de ce doublage distingue l'intérieur du jardin, arrête le regard, isole du bruit, permet la promenade, le jeu, le coup d'oeil à travers les ouvertures et trace une continuité avec le développement de l'esplanade.

Au sommet de cette dernière, des « colonnes allégoriques » au nombre de douze font écho de façon signalétique à l'architecture de cheminées, silos, flèches et clochers qui marquent l'horizon sud de la ville et en constituent la toile de fond. Ces colonnes sont données à voir dans des configurations inattendues, parfois humoristiques, anthropomorphiques. Elles deviennent des icônes, des signaux qui évoquent de multiples indices de l'entourage et dont la séquence narrative réinvente l'histoire de l'architecture à travers les interprétations locales. Il faut d'ailleurs préciser que cette « exposition » de colonnes-sculptures sur l'esplanade établit un parallèle exact avec les longues salles d'exposition du CCA.

Certains secteurs du jardin sont plantés de grilles, d'arbres, d'arbustes, d'un verger dans la partie est, tandis que la partie opposée évoque un pré, conformément à l'état du site au début du XIX^e siècle. Ces végétaux participent à la composition formelle du jardin et à l'articulation d'une structure qui donne ses délimitations, son périmètre, tant au sol, où les limites sont soulignées par les voies d'accès et les dénivellations du terrain, qu'en hauteur, avec les élévations voisines, les silhouettes des sculptures, mais aussi les tours et les collines qui se profilent au loin.

Le jardin de Charney est un volume dont l'espace est matériel et atmosphérique, tout autant qu'historique et architectural. Il s'impose comme une figure inédite dans la ville; il crée un caractère, une particularité du lieu, saisissable en tant qu'image qui se grave dans la mémoire.

DES IMAGES À TRAVERSER

Comme l'exprime l'artiste Ludger Gerdes, « les jardins sont des images fréquentables. Ils sont des mises en scène du monde devenues réalités; c'est en elles que se concrétise le désir de l'homme d'interpréter et d'aménager. Les jardins sont un modèle de communication puisqu'ils impliquent toujours une communication entre art et nature, et souvent aussi une communication entre les différents domaines artistiques⁵. »

Lorsqu'ils sont conçus avec la participation d'artistes, les jardins défient les règles habituelles de l'aménagement. Ils inventent d'autres histoires, créent de nouvelles intrigues dans les lieux publics. Il s'agit d'en faire des espaces appréciés, fréquentés, défendus par la collectivité. Gaston Bachelard introduit, dans ses enquêtes sur les « espaces aimés », le terme « topophilie ». Il lui confère des valeurs qui touchent l'existence des jardins: « Ces enquêtes visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des espaces louangés. À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire⁶. »

L'existence du jardin tient d'abord à notre présence. On entre dans son image par la traversée de seuils qu'accomplit le regard ou le corps entier. Il s'agit là d'un cérémonial qui possède un pouvoir de fascination.

1. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 46.

2. On peut consulter le catalogue de l'exposition: *Territoires d'artistes: Paysages verticaux*, Musée du Québec, 1989.

3. Tous les ministères et organismes dont le budget est voté par l'Assemblée nationale doivent consacrer une part (environ 1 %) du coût de construction de l'édifice – 150 000 \$ ou plus – à l'exécution d'oeuvres d'art par des créateurs et créatrices en arts visuels du Québec. De même qu'elle améliore l'environnement visuel des lieux, la création d'oeuvres d'art intégrées en permanence offre un débouché aux artistes québécois et permet à la population de s'initier à l'art actuel.

4. Melvin Charney, *L'architecture comme roman. Une interview de Louis Martin*, *Parachute* (Montréal), n° 56, oct.-nov.-déc. 1989, p. 10.

5. Ludger Gerdes, *Essays*, Saint-Étienne, Maison de la Culture et de la Communication et Musée d'art moderne, 1988, p. 55.

6. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 17.

Louise Déry est conservatrice de l'art actuel au Musée du Québec et directrice de la Galerie du Musée.

Les rocailles aux Jardins de Métis. (photo: Armand Dubé, MLCP)

Les Jardins de Métis comme ceux des Quatre Vents ont été aménagés par des particuliers dans la tradition des jardins des grandes villas palladiennes du XIX^e siècle. On les considère parmi les plus beaux du pays. Dans notre environnement rudoyé, ces quelques arpents de grâce, clos et soignés, nous livrent un message de beauté et de réflexion.

LES JARDINS DE MÉTIS

George Stephen, président de la Banque de Montréal et du Canadien Pacifique, acquiert en 1886 un terrain sis sur la rive sud du Saint-Laurent, au nord-est de l'embouchure de la rivière Métis. Il y établit Esteven Lodge, un camp de pêche au saumon. En 1919, il cède la propriété à sa nièce Elsie Meighen Reford qui convertit le camp en résidence d'été. Elle entreprend en 1928 la réalisation d'une série de jardins. En 1954, elle lègue le domaine à son fils Bruce Reford qui, sept ans plus tard, vend au gouvernement du Québec la partie du domaine consacrée aux jardins. Ouverts au public du début juin à la mi-septembre, les Jardins de Métis accueillent chaque année plus de 33 000 visiteurs.

Les jardins se déploient sur un plateau d'un peu plus de deux hectares qui surplombe le fleuve. La villa est entourée de grandes pelouses traversées par une avenue curviligne, plantée d'épinettes alignées (attaquées depuis par la tordeuse). L'allée royale, le jardin des rhododendrons, la rocaille, les jardins des primevères et des pommiers, le sous-

ET LES