

DÉPARTEMENT DES ARTS PLASTIQUES

DU TEMPS DE LA TERRE AU JARDINAGE D'ART

ROGER GAUDREAU

COMMUNICATION DE RECHERCHE
PRÉSENTÉE POUR L'OBTENTION
DU GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.)

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

JANVIER 1996



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Cette communication de recherche a été réalisée à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en arts plastiques
extensionné de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi

© droits réservés de Roger Gaudreau 1996

RÉSUMÉ

Issu d'une réflexion sur notre pratique artistique antérieure, *Du temps de la terre au jardinage d'art* est un texte qui relate et commente le passage de notre démarche personnelle du ponctuel vers le rituel et le spirituel.

Les ancrages historiques de ce projet existentiel se situent, d'une part, dans la dialectique art-vie des avant-gardes du début du siècle, et, d'autre part, dans le *Land Art* et les pratiques environnementales des années soixante et soixante-dix. Pour définir notre projet de jardin, nous nous inspirons des travaux de Ferdinand Cheval, Harvey Fite et Philip Fry qui ont oeuvré à leur époque respective comme jardiniers d'art. Nous soulignons par ailleurs les liens étroits que ce processus de création d'art et de vie entretient avec le temps dans ses multiples variantes: durée de vie et durée de l'élaboration de l'oeuvre, gestes répétitifs et quotidiens qui se transforment en rituel, cycles naturels qui interviennent dans l'évolution de l'oeuvre. Enfin, nous analysons les relations entre l'oeuvre et le lieu d'accueil, ainsi qu'entre l'oeuvre et le lieu d'exposition.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	3
PRÉAMBULE	6
CHAPITRE I: LES ANCRAGES HISTORIQUES DU JARDINAGE D'ART	8
La dialectique art-vie des avant-gardes historiques	8
Le <i>Land Art</i> et les pratiques environnementales	12
Du <i>Land Art</i> au jardinage d'art	14
CHAPITRE II: TROIS JARDINIERS D'ART	17
Joseph Ferdinand Cheval: jardinier d'art avant le <i>Land Art</i>	17
Harvey Fite: jardinier d'art pendant le <i>Land Art</i>	19
Philip Fry: jardinier d'art après le <i>Land Art</i>	22
Points communs	24
CHAPITRE III: LE TEMPS DU JARDINAGE D'ART	27
Le jardinage d'art et la durée de vie et d'art	27

Le geste quotidien devient geste d'art par le rituel	29
Le jardinage d'art soumis aux cycles naturels	32
CHAPITRE IV: L'OEUVRE	36
Le lieu d'accueil	36
<i>La Rosace</i> dans le jardin	41
<i>La Rosace</i> extraite du jardin	44
CONCLUSION	46
BIBLIOGRAPHIE	48
REMERCIEMENTS	51
ANNEXES	52

PRÉAMBULE

Notre projet existentiel de jardinage d'art découle de l'analyse que nous avons faite de notre pratique artistique antérieure. Constatant que les oeuvres produites demeuraient indépendantes les unes des autres, ponctuelles, sans liens autres que celui du style, nous avons voulu changer ce mode de production qui nous apparaissait désormais vide de sens. C'est dans cette optique que nous avons élaboré un projet de jardin sculptural privé qui lie le processus créatif à la vie quotidienne. Le jardinage d'art nous permet de transformer le geste quotidien en geste rituel d'art, de faire correspondre la durée de vie de l'artiste et la durée de l'élaboration de l'oeuvre, d'y inclure les cycles naturels comme éléments de transformation de l'oeuvre qui lui donnent une vie propre en dehors de l'intervention de l'auteur.

En regard de ce projet d'art et de vie, nous avons retracé dans l'histoire de l'art certains mouvements qui ont eu des préoccupations semblables à la nôtre. Mentionnons d'abord le désir de lier la pratique artistique au quotidien qui se manifeste chez les avant-gardes du début du siècle. Nous avons aussi constaté que le jardinage d'art tel que nous le concevons se rapproche du *Land Art* des années soixante et des pratiques environnementales des années soixante-dix. En comparant

ces pratiques artistiques à la nôtre, nous dégagerons les concordances et les divergences.

Ces distinctions faites, nous analyserons les pratiques de trois artistes «jardiniers d'art». Comparant ainsi notre projet de vie à des oeuvres existantes, nous mettrons en lumière le caractère spécifique du jardinage d'art comme pratique artistique existentielle et l'importance du temps comme facteur de matérialisation et d'évolution de l'oeuvre.

Enfin, nous examinerons les liens que l'oeuvre entretient avec son lieu d'accueil permanent: la forêt, et son lieu d'accueil temporaire: la galerie.

CHAPITRE I:

LES ANCRAGES HISTORIQUES DU JARDINAGE D'ART

Nous établirons dans ce chapitre, les liens que le projet existentiel initié dans le cadre de la maîtrise en arts plastiques, entretient avec certains mouvements historiques en art. Cette analyse nous permettra de cerner en quoi le jardinage d'art s'apparente et se distingue de ces mouvements.

La dialectique art-vie des avant-gardes historiques

La conquête de l'autonomie de l'art se concrétise "[...] au terme d'un processus de plusieurs siècles¹" et se fait par paliers successifs. Comme nous le mentionne Rainer Rochlitz:

En un premier temps, les artistes aspirent à s'affranchir de la tutelle *religieuse et politique*; il s'agit de constituer une *sphère* proprement esthétique, obéissant à sa propre logique. À ce premier niveau, l'art n'est autonome que du point de vue social [...] Dans un deuxième temps, l'autonomie s'étend au *langage artistique*. L'art pour l'art et le symbolisme cherchent à libérer les moyens d'expression de leur usage externe. [...] Dans un troisième temps, grâce à la constitution d'un langage à part, l'art devient *souverain*: il s'approprie la réalité non esthétique à des fins esthétiques et, de façon distanciante,

¹ Rainer Rochlitz (1994), *Subversion et subvention: Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, page 31.

suggestive ou irritante, il agit sur la conscience quotidienne; à ce niveau, l'autonomie *souveraine* est celle d'une *appropriation* et d'une *intervention* artistiques, appropriation d'éléments du réel quels qu'ils soient, à des fins artistiques [...]².

Cette appropriation d'éléments du réel à des fins artistiques par les avant-gardes historiques fait l'objet d'une analyse détaillée par Denys Tremblay. Pour cet auteur, la mutation environnementale de la sculpture vers des échelles architecturale et théâtrale s'effectue dès le début du siècle par les mouvements futuriste, constructiviste et dadaïste.

Les futuristes sont les précurseurs de ce mouvement art-vie. À travers leurs manifestes et leurs oeuvres, ils veulent faire partie intégrante de la vie, faire entrer le spectateur dans la toile ou la sculpture. Leur programme artistique est beaucoup plus vaste, il touche aussi l'architecture et le théâtre. Des réalités quotidiennes comme le bruit et la déclamation verbale s'introduisent comme art à part entière. Notons aussi que Marinetti pousse la logique futuriste jusqu'à porter un costume asymétrique, sans bouton et sans col et aux couleurs vives comme une arme «interventionniste». Par tous ces gestes ou interventions extra-artistiques, le futurisme italien apparaît comme:

une conception totalement existentielle, fondée sur l'acceptation de la civilisation mécanique et industrielle, et sur l'ouverture des forces intérieures, irrationnelles et inconscientes qui s'installent de plein fouet dans l'art,[...] le futurisme se présente comme le prototype d'un mouvement qui affirme toute

² *Ibid.*, page 33.

la problématique et les contradictions de l'insertion de l'art dans la société [...] ³.

Dans un deuxième temps, Tremblay analyse l'apport des constructivistes à cette dialectique art-vie qui découle d'une approche pragmatique de l'esthétique. Les artistes n'hésiteront pas à s'adonner carrément à la fabrication de modèles de céramiques, de vêtements d'ouvrier, de meubles pour clubs de travailleurs. L'architecture devient naturellement le médium par excellence pour exprimer ce credo constructiviste: Tatline conçoit *Le monument à la gloire de la troisième (IIIème) Internationale*, Kandinsky propose la construction d'un *Monument à la grande utopie*, Malevitch publie une théorie sociologique *De la couleur appliquée à l'urbanisme*, Lissitzky crée le système «*proun*» qui est l'instrument idéal pour que l'art devienne enfin une réalité de tous les jours grâce à la versatilité de son utilisation dans tous les médiums. Le théâtre n'échappe pas à cette mutation environnementale: mentionnons l'oeuvre de Moholy-Nagy intitulée *Lichtrequisit*, mécanique lumineuse qualifiée de chaînon manquant entre la sculpture et l'environnement et entre la sculpture et le spectacle. Tremblay constate que la sculpture autonome devient pleinement environnementale dès cette période constructiviste où elle s'affirme dans des échelles architecturales et théâtrales.

Alors que les constructivistes veulent participer à la construction de la nouvelle société et s'insérer dans le réel et le quotidien par un art pratique au service de tous,

³ Denys Tremblay (1985), *La sculpture environnementale: point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, thèse de doctorat de 3e cycle, Paris, Université de Paris VIII (sous la direction de F. Popper), page 72..

les dadaïstes "[...] interpréteront plutôt le rapport art-vie sous l'angle privilégié de la réalité intérieure de l'homme et extérieure des choses; et ils mettront en scène ce rapport art-vie dans une nouvelle dramaturgie existentielle, dont l'authenticité devra l'emporter sur la forme artistique⁴". Que l'on pense aux interventions destructrices de Dada-Zurich ou politiques de Dada-Berlin, à celles plus constructrices de Arp, de Schwitters ou même à la sculpture *Fountain* de Duchamp, "[p]ar extraversion ou introversion, ces orientations dénotent la même volonté des artistes d'intégrer la réalité de l'existence dans l'art afin d'en faire avant tout un art de vivre⁵".

Pour Rochlitz comme pour Tremblay, "[l]'euphorie des mouvements avant-gardistes était due à une double conviction: celle de pouvoir tout absorber dans l'art, tout esthétiser, et celle de pouvoir *transformer* le monde au nom des exigences utopiques de l'art, d'être une force politique⁶". Alors que pour Rochlitz "[l]a réalité reste dans l'ensemble indifférente à ces entreprises⁷", pour Tremblay ces pratiques contiennent plutôt le germe de ce que deviendra le *Land Art* des années soixante et l'art environnemental des années soixante-dix. Ces pratiques récentes lui apparaissent alors comme des transformations réelles du contexte de la vie par l'art. Ces oeuvres sont pour lui des *Really-made*, c'est-à-dire des actes d'art introduits dans le champ de la vie et qui doivent être assumés à la fois comme art et comme vie.

⁴ *Ibid.*, page 88.

⁵ *Ibid.*, page 92.

⁶ Rainer Rochlitz, *op. cit.*, page 35.

⁷ *Loc. cit.*

Le *Land Art* et les pratiques environnementales

Dès que l'on s'intéresse aux interventions sculpturales extérieures qui firent leur apparition comme pratiques artistiques autonomes vers la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, aux États-Unis mais aussi en Angleterre, nous sommes confronté à un grand nombre d'expression: *Land Art*, *Earth Art*, *Earthworks*, *Environmental Art*, *Outdoors Art*, *Land Projects*, *Projects on Site*, *Projets in situ*, *Sculpture environnementale*... Par pragmatisme nous utiliserons la plupart de ces termes, en respectant le vocabulaire utilisé dans les ouvrages consultés.

Les auteurs ne s'entendent pas quant aux origines de ces mouvements. Beardsley leur attribue une ascendance millénaire en les associant aux constructions mégalithiques et aux temples anciens, pour lui, "[...] *the entire history of form building in the landscape is the foundation for this contemporary art*⁸"; Tiberghien voit "ces origines à la fin des années 50 et au début des années 60, au moment où l'expressionnisme abstrait cesse de dominer la scène artistique aux États-Unis et où le discours formaliste de la critique [...] se durcit"⁹; pour Colette Garraud, "[i]l y a, du *Minimal Art* aux premières interventions *in situ*, une continuité certaine, qui ne relève pas seulement de la pure analogie formelle entre des configurations simples et géométriques"¹⁰; Tremblay lie plutôt ce mouvement aux avant-gardes historiques et à

⁸ John Beardsley (1984), *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, New York, Abbeville Press, page 9.

⁹ Gilles A. Tiberghien (1993), *Land Art*, Paris, Éditions Carré, page 31.

¹⁰ Colette Garraud (1993), *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, page 9.

leur volonté de réunir l'art et la vie. Pour beaucoup d'artistes, qu'ils soient américains ou européens, il s'agissait plutôt de contester le système marchand et de sortir du réseau institutionnel: "sortir des musées et des galeries, c'est d'une certaine façon aussi vouloir réinventer l'art. Mais sortir de ces espaces, c'est aussi les prolonger¹¹". Colette Garraud doute cependant de cette fuite du système économique de l'art:

Il apparaît maintenant clairement que les oeuvres installées dans les déserts nécessitaient une forme de mécénat tout à fait traditionnel, comparable à celui que demandait déjà la sculpture monumentale; et que, à mesure qu'elles sortaient de la structure économique du monde de l'art, c'était pour entrer dans une autre, ni moins complexe, ni plus innocente¹².

À ce titre, Tremblay analyse les pratiques environnementales comme des relations «transactionnelles» entre l'art et la vie; les artistes (que ce soit Smithson, Christo ou l'Illustre Inconnu) doivent transiger de façon continue avec les instances du réel et les institutions artistiques pour que les oeuvres puissent se réaliser et être diffusées.

Pour Colette Garraud, il y a deux conditions à remplir afin qu'une oeuvre soit classée sous l'appellation *Land Art*:

La première est que l'artiste sorte de l'atelier pour intervenir sur un lieu naturel, *in situ*. La seconde, c'est qu'il imprime sa marque sur le lieu, de quelque façon que ce soit, à quelque échelle que ce soit, pour quelque durée que ce soit, et sans préjuger non plus du mode d'accès du spectateur à

¹¹ Tiberghien, *op. cit.*, page 21.

¹² Garraud, *op. cit.*, page 19.

l'oeuvre, direct ou médiatisé par le photographie, le film, la carte, le dessin, le texte...(lesquels seront, bien entendu, montrés en galerie)¹³.

Elle fait cependant une distinction en ce qui concerne la pratique des artistes anglais qui n'interviennent pratiquement jamais sur les sites qu'ils parcourent, et quand ils le font, c'est de façon très discrète. L'importance du lieu naturel, du paysage est aussi très différente chez les artistes européens et les américains, "[...] le *Land Art* n'est pas essentiellement un art du paysage; celui-ci n'est qu'un facteur, une composante plus ou moins importante, primordiale dans certains cas (Long), quasi inexistante dans d'autres (Heizer)¹⁴". De la même manière, mentionnant les oeuvres des artistes américains qui furent réalisées dans les déserts de l'Ouest américain, Colette Garraud dira; "[...] il serait erroné de penser que l'idée de «nature» joue un rôle déterminant dans leur conception¹⁵".

Du *Land Art* au jardinage d'art

Comme nous avons pu le voir précédemment, le *Land Art* n'est pas un art du paysage pour la plupart des artistes qui le pratique, toutefois certains d'entre-eux se distinguent en ce qu'ils ont orienté leur pratique vers ce que nous appelons le

¹³ *Ibid.*, page 11.

¹⁴ Tiberghien, *op. cit.*, page 21.

¹⁵ Garraud, *op. cit.*, page 18.

«jardinage d'art». Si Tiberghien exclut de son étude des artistes comme Finlay ou Pierce dont le "[...] travail s'apparente plus à celui des jardiniers paysagistes qu'aux oeuvres des «sculpteurs» du *Land Art*¹⁶", ceux-ci occupent une place importante dans les ouvrages de John Beardsley et de Colette Garraud. Leurs interventions, leurs gestes d'art s'éloignant de l'attitude "prométhéenne" des artistes américains pour se rapprocher de ceux de "[...] de l'agriculture ou de l'horticulture ¹⁷".

Les pratiques de Finlay, de Pierce, de Fite et de quelques autres artistes rejoignent notre conception du jardinage d'art, ils "[...] se sont écartés des villes et disposent de leur propre terrain. [...] le jardin, pour l'un comme pour l'autre, est l'oeuvre de toute une vie¹⁸". Cette conception s'approche de la définition de la sculpture environnementale proposée par Tremblay (largement inspirée de celle de Frank Popper) c'est à dire: "l'espace résultant d'une célébration plastique individuelle ou collective, offrant à l'expérimentateur une programmation polysensorielle spontanée, réelle ou imaginée, dans le but d'établir un paradigme critique, esthétique ou idéologique¹⁹". Ainsi, le jardin d'art pourrait être une sculpture environnementale résultant d'une célébration plastique individuelle qui se prolonge toute une vie durant.

¹⁶ Tiberghien, *op. cit.*, page 14.

¹⁷ Garraud, *op. cit.*, Page 46.

¹⁸ *Ibid.*, page 91.

¹⁹ Tremblay(1985), *op. cit.*, page 19.

Nous pourrions décrire les convergences et les divergences entre le *Land Art* en tant que pratique artistique autonome et le jardinage d'art en tant que pratique artistique existentielle comme suit:

TABLEAU DE COMPARAISON DU *LAND ART* ET DU JARDINAGE D'ART

LE <i>LAND ART</i>		LE JARDINAGE D'ART
<p>intégration rapide de l'oeuvre dans son environnement</p> <p>activité à caractère artistique</p> <p>réponse aux conditions de la vie et de l'art par la négociation</p> <p>utilisation de sites industriels ou publics</p> <p>utilisation de technologie lourde</p>	<p>problématique liée à l'objet d'art</p> <p>intervention <i>in-situ</i></p> <p>impression de la marque de l'artiste sur le lieu</p> <p>volonté de sortir des musées et des galeries</p> <p>réponse aux conditions de l'art</p> <p>élaboration d'un paradigme critique esthétique ou idéologique</p>	<p>intégration «douce» et lente des oeuvres dans la nature</p> <p>activité à caractère existentiel et quotidien</p> <p>réponse aux conditions de la vie et de l'art dans la quotidienneté</p> <p>possession du lieu d'intervention</p> <p>utilisation de moyens techniques simples</p>

CHAPITRE II: TROIS JARDINIERS D'ART

Comme nous le mentionnions dans le chapitre premier, il existe des points communs entre le *Land Art* pris comme pratique artistique autonome et le jardinage d'art pris comme projet existentiel, mais il existe aussi des différences. En ce sens, nous avons choisi de rendre compte de la pratique de trois artistes qui se distinguent des *Land Artists* et se sont tournés vers une intervention personnelle dans la nature, et qui, par leur travail exemplaire, sont une source d'inspiration pour nous. Ces artistes de la terre, jardiniers d'art, sont Joseph Ferdinand Cheval, Harvey Fite et Philip Fry.

Joseph Ferdinand Cheval: jardinier d'art avant le *Land Art*

De 1879 à 1912 à Hauterives , un petit bourg de la Drôme dans le sud de la France, un homme construisit un palais fantastique dans son jardin (**voir annexe 1**). D'origine paysanne, facteur rural, "[i]l n'a pas été dans la volonté de Ferdinand Cheval d'accomplir une oeuvre d'art²⁰ ", comme le dit Alain Borne, il n'en demeure pas moins que le *Palais Idéal* est un "chef-d'oeuvre involontaire de l'art – ou chef-d'oeuvre de l'art involontaire²¹ ". Bien que "[l]es mots art et création ne [fassent] nullement partie

²⁰ Alain Borne (1993), *Le facteur Cheval*, Aubenas (France), Éditions Curandera, (coll. l'embellie), page 29.

²¹ *Ibid*, page 16.

du vocabulaire de Cheval²² ", nous le considérons comme un artiste de la terre, comme un jardinier d'art.

La relation à la terre est omniprésente dans son oeuvre. Notons en premier lieu son origine paysanne qu'il se plaît à nous rappeler par ses écrits, tant dans ses cahiers que sur le palais lui-même. Il est propriétaire du terrain où il érige son oeuvre, et l'ampleur de son projet l'obligera à faire l'acquisition de deux nouvelles parcelles de terrain en 1888 et 1889. Le mortier, les pierres et les cailloux constituent la matière première de sa création, sont au coeur de son oeuvre et représentent en même temps la géologie de toute la région. Son principal instrument de travail, sa brouette légendaire, n'est-il pas celui des artisans de la terre depuis des siècles?

Dans le lieu clos de son jardin, au rythme de sa brouette, Cheval fera le plein du monde. [...] Ainsi une poétique de la volonté, poétique de la terre, de ses travailleurs et des sillons réguliers, se double d'une poétique du repos, tout aussi terrestre mais plus souterraine avec les galeries du palais, ses grottes, son labyrinthe. [...] Le palais rassemble dans son architecture libre toutes les déclinaisons imaginaires de cette matière [la terre] recensées et commentées poétiquement par Gaston Bachelard²³ .

Cheval fait aussi office de figure de proue, de précurseur de la relation de l'art à la vie. Quotidiennement, lors de sa tournée, il amasse des tas de pierres le long de la route et retourne les chercher le soir avec sa brouette. Sans relâche, pendant trente

²² Marc Fénoli (1990), *Le palais du facteur Cheval*, Grenoble, Éditions Glénat, page 19.

²³ *Ibid.*, page 68. Voir à ce sujet, Gaston Bachelard (1947), *La terre et les rêveries de la Volonté*, Paris, Librairie José Corti, et du même auteur (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti.

trois ans, profitant de chaque instant où il est libéré de son travail de facteur, il se consacre à la réalisation de son rêve. Les pierres sont cimentées les unes aux autres et assemblées pour recréer son monde onirique. Si pour Tremblay la pratique environnementale "recycle la quotidienneté de l'homme par le détournement de ses occupations habituelles vers des buts a-fonctionnels²⁴", nous pouvons en dire tout autant de Cheval qui par le détournement de sa quotidienneté se tourne définitivement vers une activité artistique existentielle se rapprochant du jardinage d'art.

Harvey Fite: jardinier d'art pendant le *Land Art*

Le projet de Fite, tout comme celui de Cheval, nécessite l'investissement d'une vie et demeure privé. Professeur d'art au Bard College, Harvey Fite fait l'acquisition d'une carrière "[...] de formation dévonienne²⁵", en 1937: Hamilton Bench. Il pensait s'y approvisionner en pierre, matière première de ses sculptures figuratives, et faire de la carrière un lieu d'exposition pour ces dernières.

Fite commence par ériger des socles et des présentoirs pour ses pièces, tout en nettoyant le site. Puis il relie ces constructions par des rampes qui serpentent de l'une à l'autre. Au début des années soixante, Fite installe un immense monolithe de

²⁴ Tremblay, *op. cit.*, page 146-147.

²⁵ René Viau (1994), "Opus 40: l'ancêtre du *Land Art*", *La Presse*, Montréal, 14 août, [page].

granite qui devient le point focal de l'ensemble, au centre de son aménagement. C'est à cette époque qu'il retire ses sculptures conventionnelles de la carrière pour les resituer dans les bois environnants.

Fite se détourne alors de son intention initiale, prenant conscience que l'aménagement qu'il a entrepris constitue une oeuvre en soi. Poursuivant son travail, il crée des terrasses, des bassins où est recueillie l'eau des pluies et des sources. Il contourne les arbres et laisse certains plans de pierre tels qu'il les trouve, donnant de plus en plus de place à l'aspect naturel du site. Fite avait intitulé son oeuvre *Opus 40* parce qu'il s'était donné quarante ans pour terminer l'aménagement du site, mais il décéda trois ans avant la fin de l'échéancier. Il avait aménagé, en 37 ans, six acres et demi de cette carrière.

Fite utilisait les techniques de construction des civilisations précolombiennes qu'il avait apprises lors de la restauration d'un temple maya. Tout l'ensemble est construit patiemment, à l'aide des outils traditionnels du carrier et de systèmes de levages semblables à ceux qu'utilisaient les bâtisseurs de cathédrales. L'assemblage est fait à sec, sans mortier, les grosses pierres étant calées par de plus petites.

Les écrits sur Fite sont peu nombreux et la plupart d'entre eux font suite à l'exposition *Probing the Earth* qui eut lieu au Hirshhorn Museum de Washington en 1977. John Beardsley, qui était conservateur de cette exposition, place Harvey Fite aux côtés des

artistes du *Land Art* tels Smithson, De Maria et Heizer, considérant Fite comme un précurseur du "*Land reclamation art*"²⁶. Nous détournerons les propos de Beardsley en faveur de la position que nous avons prise, et nous classerons Fite parmi les jardiniers d'art: l'aspect physique de son oeuvre évoque beaucoup plus le parc ou le jardin que la sculpture environnementale (voir annexe 2).

Contrairement aux artistes des années soixante qui planifient longuement leurs projets pour se faire commanditer, et qui utilisent de l'équipement lourd pour les réaliser dans un court laps de temps afin de rendre compte de leurs créations dans les plus brefs délais, Fite travaille à force de ses bras, sans aucun plan. "*Fite made neither sketches nor diagrams, and boasted that a carpenter's level was his most sophisticated piece of equipment*"²⁷. De plus, il semble que Fite ne se considérait pas comme un *Land Artist*, puisque que son épouse déclare dans une entrevue: "*He started it so long before earthworks came along, and from such a totally different point of view*"²⁸.

Comme nous pouvons le constater, *Opus 40* répond à tous les critères qui définissent le jardinage d'art établis précédemment.

²⁶ Beardsley, *op. cit.*, page 89.

²⁷ Sarah McFadden (1980), "Going places part II: The outside story", *Art in America*, New York, (summer), page 54.

²⁸ Anonyme (1977), "The quarrymaster of Saugerties", *Art News*, (no.76, octobre), page 26.

Philip Fry: jardinier d'art après le *Land Art*

Professeur au département des arts de l'Université d'Ottawa, Philip Fry a pratiqué la photographie pendant plusieurs années, a collaboré à la revue *Parachute* à titre de critique et, tout récemment a agi comme conservateur de la dernière exposition de Colville au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Outre ces activités, Fry travaille depuis 1984 à un projet de jardin expérimental qu'il définit comme suit:

[...] un regroupement de thèmes connexes auxquels j'avais réfléchi durant les dix dernières années où écrits sur l'art et jardinage avaient été les aspects complémentaires de mes recherches, l'un public, l'autre plus ou moins privé²⁹.

Pour réaliser son projet, Philip Fry fait l'acquisition, en octobre 1984, d'un terrain de 12,75 acres situé dans la municipalité de Oxford-on-Rideau, en Ontario. Le choix du site est fait minutieusement afin de répondre le mieux possible aux exigences du jardin. Il s'agit ici d'une intervention structurée qui vise à redonner à la terre, appauvrie par l'agriculture et abandonnée par la suite, l'aspect qu'elle avait à l'origine. Avec son jardin expérimental, Fry veut reconstituer la forêt naturelle, mais aussi y installer des plantes rares ou qui sont menacées de disparition. De plus il crée de nouveaux milieux: "[...] conçu pour mettre en valeur des caractéristiques qui étaient

²⁹ Philip Fry (1986), "Chronique d'un nouveau jardin paysager", (traduit de l'anglais par Serge Bérard), *Parachute*, (no. 44, automne), page 76.

déjà présentes dans le paysage, la création d'une étendue d'eau permanente introduisait un nouvel habitat³⁰ ".

Cette conception du jardin où les préoccupations écologiques dominent le discours pose la question du rapport que ce projet entretient avec l'art. Notons que la construction de l'étang et des canaux d'alimentation fut réalisée "[...] avec l'aide d'une bourse Exploration du Conseil des Arts du Canada³¹", indice que ce jardin est reconnu comme intervention artistique par le milieu. L'auteur n'accorde cependant pas une très grande importance à ce problème théorique, "[...] étant donné l'urgence de la tâche, parce qu'il [lui] semble préférable de faire simplement ce [qu'il a] à faire³²". Fry esquisse tout de même une réponse, il situe le jardin expérimental comme "médiateur dans le rapport nature/culture³³" et mentionne que la plupart des artistes contemporains évoluent en milieu urbain et ont rarement l'occasion de travailler avec des processus naturels. Il voit cependant quelques exceptions, par exemple le travail des *Land Artists*, qui ont réalisé des oeuvres en milieu naturel, il cite aussi les travaux de "[...] Hans Haacke [qui], par l'utilisation de systèmes, a ouvert la voie à une compréhension des facteurs écologiques³⁴". Ces précédents conduisent Fry à l'affirmation suivante:

³⁰ *Ibid.*, page 79.

³¹ *Ibid.*, page 78.

³² *Ibid.*, page 79.

³³ *Loc. Cit.*

³⁴ *Loc. Cit.*

[...] les liens que le nouveau jardin paysager entretient avec les mouvements en art contemporain tournent autour de notions comme celle de site, qui offre la possibilité de penser le lieu comme objet d'une intervention artistique, celle de système, par laquelle les caractéristiques intrinsèques du lieu sont considérées en tant que conditions et composantes d'une oeuvre comprise comme un processus et non comme un produit³⁵.

Lors de notre visite du 20 août 1994, nous avons pu constater l'avancement du projet de Philip Fry. Ce dernier correspond au concept qui est élaboré dans l'article mentionné ci-dessus. Il s'y est ajouté quelques interventions qui sont plus près de la sculpture *in situ* (voir annexe 3). Nous pouvons donc affirmer que l'intervention artistique de Fry se situe définitivement du côté du jardinage d'art.

Points communs

Bien que les trois artistes évoqués précédemment illustrent des époques et des milieux artistiques différents, nous comparerons leurs pratiques à la nôtre afin de mettre en lumière les éléments qui les regroupent.

Notons d'abord un aspect qui, bien qu'évident, nous semble primordial: la possession des lieux. Pour entreprendre un projet de l'envergure de ceux de Cheval, de Fite ou de Fry, il est indispensable de posséder le terrain où l'on intervient. Nous avons donc

³⁵ *Loc. Cit.*

fait, il y a quelques années, l'acquisition d'un terrain de 19 arpents carrés situé à Saint-Jean-des-Piles en Mauricie. C'est à cet endroit que nous comptons réaliser notre jardin. En étudiant ces projets, nous avons pu constater que la propriété du lieu favorise le côté privé de l'intervention pendant sa réalisation. Dans les cas de Cheval et de Fite, ces lieux sont devenus publics après leur mort. À l'instar de Fry, nous préférons conserver le caractère privé de notre jardin pour l'instant, tout en permettant les visites sur rendez-vous. Comme nous l'avons vu, Fry n'accorde que peu d'importance à la reconnaissance de son jardin expérimental comme oeuvre d'art et à notre connaissance n'a jamais tenu d'exposition qui lui aurait permis de le faire reconnaître comme tel par le milieu. C'est sur ce point que nous distinguons notre pratique de celle de Fry puisque pour nous l'exposition de parties du jardin dans des lieux accrédités et reconnus par le milieu sont une des conditions d'existence du jardin en tant qu'oeuvre d'art.

Nous remarquons aussi que les matériaux que nous utilisons dans notre jardin sont une synthèse des matériaux utilisés par Cheval (cailloux et mortier), Fite (pierre) et Fry (végétal et terre). Quoique nous utilisions le végétal et la terre comme matériau, nos préoccupations écologiques sont beaucoup moins importantes que celles de Fry. Nous partageons ici le point de vue de Beardsley qui signale la simultanéité de l'émergence des préoccupations écologiques et des interventions *in situ* disant de ces dernières qu'elles "[...] font partie d'un effort plus général pour rétablir notre relation

avec le monde naturel³⁶". Quoique notre méthode de travail ait des similitudes avec celles de Cheval et de Fite, notre travail est conceptuellement beaucoup plus près de celui de Fry. Tout comme ce dernier, notre langage plastique et théorique se situe du côté de l'art actuel et pose une interrogation sur notre relation à la culture et à la nature.

Dans un troisième temps, nous notons, à travers l'analyse de ces projets, la simplicité des moyens techniques mis en oeuvre pour leur réalisation: Cheval, outre sa brouette, n'utilise que quelques truelles de maçon; Fite érige *Opus 40* à force de bras, privilégiant les outils traditionnels des carriers, même s'il utilise à l'occasion un tracteur de ferme; Fry nous soulignait, lors de notre visite, que pour confectionner les sentiers du jardin il a dû transporter 500 tonnes de gravier avec une simple brouette.

La modestie des moyens techniques, qui caractérise le travail de ces jardiniers d'art aussi bien que le nôtre, nous conduit vers un élément primordial de ces pratiques artistiques. Il s'agit de la durée, du temps et de ses variantes considérés comme éléments du processus de création, thème dont nous traiterons dans le chapitre suivant.

³⁶ Beardsley, *op. cit.*, (traduit in Garraud, *op. cit.*, page 83).

CHAPITRE III: LE TEMPS DU JARDINAGE D'ART

Comme nous l'avons vu, le jardinage d'art est très intimement lié au facteur temps, et ce de plusieurs manières: par la durée de vie de l'artiste qui devient l'équivalent de la durée de réalisation de l'oeuvre; par l'écoulement quotidien du temps alors que les gestes posés deviennent des gestes rituels qui matérialisent ce mouvement; par les cycles des saisons et la croissance des végétaux qui modifient constamment l'oeuvre.

Le jardinage d'art et la durée de vie et d'art

Ferdinand Cheval débuta les travaux du *Palais Idéal* à l'âge de 43 ans et les poursuivit pendant 33 ans, pour ensuite créer son tombeau dans le cimetière de Hauterives. Harvey Fite avait 35 ans quand il commença à ériger *Opus 40*, il est mort accidentellement alors qu'il travaillait à l'aménagement de son oeuvre à l'âge de 72 ans. Philip Fry travaille à son jardin expérimental depuis 1984. Nous avons entrepris notre projet de jardinage d'art à 38 ans et comptons y travailler le reste de notre vie.

Les exemples cités ci-haut nous semblent éloquentes, dans chacun des cas mentionnés nous constatons que le projet de vie et d'art survient à l'âge mûr. Ce sont des choix d'artistes qui ont fait le constat d'une certaine vacuité dans le quotidien et qui se tournent vers la terre, le jardinage d'art, pour construire une oeuvre qui défie le temps.

Gaétan Brulotte, dans un texte intitulé *Le sculpteur du temps*, nous raconte l'histoire d'un sculpteur fictif qui, prenant conscience de sa temporalité et de sa précarité, s'engage dans la réalisation d'une sculpture monumentale. Ce sculpteur consacre le reste de sa vie à la réalisation de cette oeuvre: "[l]'art permettait de se détacher du temps destructeur, de le traiter en objet et de lui conférer une nouvelle existence, de lui donner un être esthétique³⁷". Brulotte, en nous livrant la clé du projet existentiel de son sculpteur fictif, c'est-à-dire: "[...] transformer patiemment, opiniâtrement la corrosion du temps en son envers, en un principe actif qui non pas taille (et enlève) mais façonne (et accroît)³⁸", touche à l'une des principales caractéristiques du rapport temps/oeuvre dans le jardinage d'art: la transformation du temps en matière. Dans le *Palais Idéal* et dans *Opus 40*, le temps d'une vie, sa durée, s'est matérialisé et est devenu tangible. Dès le premier regard, ces oeuvres qui défient le temps, que ce soit celle de Cheval et de Fite nous révèlent l'immense quantité de travail nécessaire à leur édification.

³⁷ Gaétan Brulotte (1989), "Le sculpteur du temps", *Espace*, (Volume 5, no. 2, hiver), page 30.

³⁸ *Ibid.*, page 31.

Éloquente, la durée inscrite dans la fabrication évoque une sourde détermination de re-produire un coin d'univers sacré, opposant le faire, la patience et le silence à la consommation, l'impatience et l'agitation³⁹.

Quoique cette phrase de Jean-Pierre Le Grand n'ait pas été écrite pour décrire les oeuvres de Cheval, Fite, Fry ni la nôtre, elle nous illustre très bien à la patience inhérente au jardinage d'art; qualité qui, chez certains artistes, permet de transformer des gestes quotidiens routiniers en matière visible, et certains lieux d'intervention en espaces sacrés.

Le geste quotidien devient geste d'art par le rituel

Les gestes routiniers répétés inlassablement se transforment en un rituel qui exige solitude et concentration, et transforment une pratique artistique en un rituel quasi religieux.

Chaque jour de sa vie, après qu'il ait décidé de construire son palais, Cheval répète les mêmes gestes. Après sa journée de travail, il retourne sur la route avec sa brouette pour récupérer les tas de cailloux qu'il y a laissés. De retour dans son jardin, il gâche le mortier pour joindre ces nouvelles pierres à celles qui sont déjà en place.

³⁹ Jean-Pierre Le Grand (1994), "Claire Beaulieu et Lisette Lemieux", *Espace*, (no 29, automne), page 28.

Ces gestes, qu'il répète durant 33 ans pour édifier son palais, ne lui pèsent guère, malgré les souffrances physiques qu'il s'impose. Tout son être est tendu vers le but à atteindre, il voit le résultat avant même qu'il n'existe. Les additions faites à sur son oeuvre l'encouragent à poursuivre, les actions posées à chaque jour matérialisent le temps . "Dès qu'on rêve en travaillant, dès qu'on vit une rêverie de la volonté, le temps prend une *réalité matérielle*⁴⁰". Pour souligner ces gestes de bâtisseur qu'il pose à chaque jour, Cheval inscrit sur le palais lui-même les dates d'exécution des travaux:

Ici est sans doute le sens des dates qui insistent, gravées sur les façades, celui du décompte des années, des jours et des heures de travail consacrés au Palais: on peut y lire non seulement les étapes d'une mise à l'épreuve de soi, la conquête progressive de l'oeuvre, la ténacité d'un labeur que rien n'arrête – mais la résistance, la durée qu'il aura fallu déployer pour annuler toute séparation temporelle et accéder à l'immuable⁴¹.

Fite, tout comme Cheval, est un adepte de la répétition, de ces gestes qui par addition donnent finalement toute la mesure du temps consacré à l'oeuvre. "Bien entendu, la volonté de travail ne peut se déléguer, elle ne peut jouir du travail des autres. Elle aime mieux faire que faire faire⁴²". Choisir, tailler, déplacer et mettre en place chaque pierre, une par une, exigent de ne jamais perdre de vue l'ensemble de l'oeuvre, et de porter une attention particulière à chaque opération. Ce rituel de fabrication qui

⁴⁰ Gaston Bachelard(1947), *op. cit.*, page 21.

⁴¹ Jean-Pierre Jouve *et. al.*(1981), *Le palais idéal du facteur Cheval*, Paris, Éditions du Moniteur, page 127.

⁴² Bachelard, *op. cit.*, page 30.

se répète chaque jour, du printemps à l'automne, se fait dans la sérénité malgré les moments de découragement passager, puisque le résultat de chaque addition donne de la présence à l'oeuvre. Bachelard explique ainsi cette dialectique qui s'établit entre l'homme et le temps du travail de la pierre:

Ce temps de la dureté des pierres, ce *lithochronos* ne peut se définir que comme le temps actif d'un travail, un temps qui se dialectise dans l'effort du travailleur et dans la résistance de la pierre, il apparaît comme une sorte de rythme naturel, de rythme bien conditionné. [...] La *conscience du travail* s'y précise à la fois dans les muscles et les articulations du travailleur et dans les progrès réguliers de la tâche. [...] la durée du geste travailleur est la plus pleine des durées, celle où l'impulsion vise le plus exactement son but. [...] Et encore une fois, dans cette matière-durée, l'homme se réalise plutôt comme devenir que comme être. Il connaît une promotion d'être⁴³.

Probablement sans en être conscients, Cheval et Fite s'engagent dans des projets de vie, où les gestes rituels quotidiens font partie intégrante de l'oeuvre, où le processus de réalisation est tout aussi important que le résultat. Nous nous permettons ici d'insister sur le fait que les projets des artistes auxquels nous référons, tout comme le nôtre, sont des projets qui ne peuvent exister sans que l'auteur ne mette la main à la pâte, sans qu'il ne pose personnellement les gestes quotidiens qui constituent l'oeuvre. Le jardinage d'art n'a que peu de liens avec l'art conceptuel du *Land Art*, et nous sommes d'accord avec Bachelard lorsqu'il nous dit:

Le projet intellectuel, bien souvent, se distingue trop de l'exécution. Il reste le projet d'un chef qui commande à des exécutants. Il répète souvent la

⁴³ *Ibid.*, page 22.

dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, sans bénéficier de la synthèse qu'est la maîtrise du travail acquise dans le travail contre la matière⁴⁴.

Cette valorisation du faire que nous avons soulignée à travers les citations de Bachelard, n'est pas sans nous rappeler l'approche poïétique de René Passeron qui porte "[...]sur les étapes de l'instauration, sur le processus particulier de la genèse⁴⁵", de l'oeuvre.

Le jardinage d'art soumis aux cycles naturels

Le jardinage d'art, qui ne peut se faire qu'à l'extérieur, et qui comme dans notre cas utilise les végétaux comme matériau, est directement soumis aux cycles naturels. " Les champs, les jardins, les vergers, les vignes, comme l'élevage, constituent des créations vivantes, par là soumises au temps qu'il fait et au temps qui passe⁴⁶". Le geste d'art est rythmé par les cycles du jour et de la nuit, du beau temps et de la pluie. Il est aussi lié au cycle des saisons et aux rites millénaires qui soulignent leur passage. L'hiver qui est la saison morte du jardinage, devient celle de la planification. Le printemps, temps de la renaissance et des semailles, est celui de la reprise des travaux extérieurs. L'été est la période de croissance, l'oeuvre grandit par

⁴⁴ *Loc. Cit.*

⁴⁵ René Passeron (1989), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck esthétique, page 18.

⁴⁶ A. Velter et M.-J. Lamothe (1976), *Le livre de l'outil: la terre, le bois*, Paris, Denoël/Gonthier, page 11.

l'addition de nouvelles parties, mais aussi par elle-même dans ses parties végétales. À l'automne, se fait la cueillette des semences, nous nous pressons de terminer les travaux entrepris. C'est une période qui est à la fois propice au retour sur ce qui a été réalisé pendant l'été et à l'identification des travaux à planifier pendant l'hiver.

L'oeuvre végétale en milieu naturel change constamment, le cycle des saisons intervient dans son apparence même, en modifie l'aspect. La présence ou l'absence du feuillage, de la neige, des feuilles mortes qui jonchent le sol, sont autant de facteurs qui changent la perception de l'oeuvre. De plus, ces oeuvres croissent, grandissent, mais elles peuvent aussi être modifiées par des phénomènes naturels tels que le verglas, les grands vents ou les maladies. L'artiste qui travaille avec le végétal doit être conscient qu'il y a toujours une partie de son travail soumise aux intempéries qui demeure hors de son contrôle. Comme le souligne justement Colette Garraud à propos des oeuvres éphémères réalisées en milieu naturel et laissées à elles-mêmes:

ces oeuvres se transforment lentement, subissent une dégradation progressive, jusqu'à se fondre à nouveau dans leur environnement, participant en cela des cycles de vie et de mort qui transforment toute chose, et que l'artiste aura à peine, par son geste, un instant suspendus⁴⁷.

Pour Smithson, cette disparition qui avait été pressentie comme inévitable et qu'il nomme «entropie», fait partie intégrante du processus d'évolution de l'oeuvre. Pour

⁴⁷ Garraud, *op. cit.*, page 74.

contrer l'éphémérité de l'oeuvre, certains artistes ont perçu la photographie comme un compromis: "de même qu'elle permettait de réintroduire dans le champ du marché de l'art une oeuvre, ou du moins la trace d'une oeuvre, produite *in situ*, de même atténuerait-elle l'idée, et surtout les conséquences, d'un geste artistique totalement éphémère⁴⁸". Pour Garraud cependant, la photographie ne fait que souligner le caractère passager de l'oeuvre.

Tiberghien nous signale que pour Smithson: "[...] l'oeuvre doit être à la mesure des forces physiques, climatiques, sismiques qui peuvent s'exercer sur elle, et avoir la capacité d'endiguer le temps pour que celui-ci puisse l'accomplir⁴⁹".

Dans le cas du jardinage d'art, la permanence et la croissance de l'oeuvre étant désirée, l'entretien devient donc un élément du processus et tente d'endiguer l'entropie telle que définie par Smithson. Notre recherche ne conteste pas la pérennité de l'objet artistique comme c'était le cas pour certains *Land Artists* des années soixante dont le travail était basé sur "[...] l'observation des cycles naturels où règnent l'éphémère, le transitoire, où toute chose est soumise à la dégradation, qui est aussi métamorphose⁵⁰". Elle valorise plutôt, par l'entretien régulier, cette pérennité à travers l'évolution de l'oeuvre, de son devenir, de son processus.

⁴⁸ *Ibid.*, page 75.

⁴⁹ Tiberghien, *op. cit.*, page 140.

⁵⁰ Garraud, *op. cit.*, page 74.

Le temps, comme nous l'avons démontré, est une constituante importante du jardinage d'art: par la durée de fabrication de l'oeuvre qui est équivalente à la durée de vie de l'artiste; par "[l]'intérêt porté au processus, au mouvement d'écoulement, du passage du temps et à son caractère irréversible doublé d'une volonté de passer à travers le *continuum* du temps⁵¹"; par sa matérialisation suite aux gestes rituels et quotidiens; et, enfin, par sa subordination aux cycles naturels qui insufflent une vie propre à l'oeuvre, qui peut même continuer son évolution après la mort de l'artiste.

⁵¹ Tiberghien, *op. cit.*, page 132.

CHAPITRE IV: L'OEUVRE

Dans ce chapitre, nous tenterons de décrire, de cerner l'oeuvre dans son ensemble et dans ses parties. Notre analyse portera sur trois points en particulier: le lieu d'accueil, *La Rosace* dans le jardin et *La Rosace* extraite du jardin.

Le lieu d'accueil

Comme nous le mentionnions plus tôt, nous avons fait en 1990 l'acquisition d'un terrain boisé d'une superficie de 19 arpents carrés. Il est situé près de l'entrée du Parc de la Mauricie, à Saint-Jean-des-Piles (**voir annexe 4**). Déjà à cette époque, nos intentions étaient d'y intervenir de façon sculpturale, sans toutefois avoir de vision définie de ce que pourrait être cette intervention. Nous avions en tête une vague idée de jardin de sculpture. Le choix du site, quant à lui, serait attribuable plus à une valence positive qu'à une réflexion soutenue sur les besoins spécifiques que nécessiteraient notre intervention artistique. Nous étions attiré par les caractéristiques topographiques de l'endroit: présence d'un ruisseau, relief accentué que couronne une falaise, mais aussi par la diversité des espèces végétales qui y croissent. Cette attirance étant de l'ordre de l'inconscient, de la pulsion, du désir.

Dans le cadre de notre projet de jardinage d'art, la possession du lieu est une condition d'existence de l'oeuvre dans tous ses aspects. Les liens entre l'oeuvre et le site sont, à la fois, temporels, physiques, esthétiques et parfois organiques. Le lieu étant l'espace existentiel de l'artiste, le support et le matériau du geste d'art et de l'oeuvre. Il serait selon Germano Cellant "[u]n espace de vie: espace délimité ou défini progressivement par l'activité de l'artiste ou du visiteur⁵²". Alors que pour Tremblay, l'acquisition du lieu fait partie de la nécessaire négociation de l'artiste avec le réel comme condition d'existence de l'oeuvre environnementale.

Nous tenterons ici de faire une distinction entre les différents termes qui sont utilisés pour définir le site d'intervention. Il existe selon Carl Andre une distinction entre l'environnement et le lieu:

Un lieu est un endroit (*area*) dans un environnement, qui a été altéré de manière à rendre l'environnement général plus perceptible. Toute chose est un environnement, mais un lieu est plus particulièrement en rapport avec à la fois les qualités générales de l'environnement et les qualités particulières de l'oeuvre⁵³.

⁵² Germano Cellant (1975), "Art space", *Studio International*, No. 977, vol. 190, (septembre/octobre), page 118, traduit in Tremblay, *op. cit.*, page 18.

⁵³ Carl Andre (1969), *Quotation from the Artists: Carl Andre*, La Haye, Gemeentemuseum, (25 août-5 octobre), cité in Tiberghien, *op. cit.*, page 87.

Diane Boudreault définit dans son mémoire de maîtrise⁵⁴ sept éléments caractéristiques de la pratique environnementale contemporaine qui utilise le lieu et ses éléments constitutifs dans l'activité créatrice. Nous appliquerons ici sa grille d'analyse à notre projet de jardinage d'art afin de mieux en circonscrire les paramètres.

Le macrosite: selon Boudreault, le macrosite serait l'environnement au sens le plus large, faisant référence à la région, à sa géographie particulière; dans notre cas il s'agit de la Mauricie.

Le microsite: le microsite fait référence à un site, à un lieu, et implique une relation au lieu, une appropriation au niveau du senti. Il y a "[u]ne identification au lieu [qui] précise l'origine du désir de modifier des composantes de l'espace et une volonté de transformer le lieu⁵⁵". Notre microsite est la terre à bois de Saint-Jean-des-Piles.

L'espace: il s'agit ici de l'espace réel, de l'espace physique qu'occupe la sculpture dans les trois dimensions. Cet espace est qualifiable. Par rapport à l'environnement naturel qui l'entoure, nous qualifions l'espace occupé par *La Rosace* de culturel, circulaire, privé, symbolique et se prolongeant dans le lieu d'accueil par le sentier qui donne accès à l'oeuvre et par la nature environnante.

⁵⁴ Diane Boudreault (1990), *La récupération d'éléments formels constituant un lieu: analyse de trois démarches in situ dans le cadre d'une intervention pédagogique avec des adultes*, Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en Arts Plastiques.

⁵⁵ *Ibid.*, page 17.

La récupération d'éléments formels constituant le lieu: pour Boudreault, "[l]es éléments formels constitutifs d'un lieu peuvent être les paramètres architecturaux, des objets trouvés sur place, une ambiance, des odeurs, des images et d'autres paramètres encore à découvrir⁵⁶". Dans le cas de notre intervention, les éléments conservés se situent dans la nature environnante, arbres, plantes, rochers, bruits et odeurs qui constituent l'ambiance. Pour l'auteur, la récupération de ces éléments formels constituant le lieu indique une relation positive [valence] qui entraîne un rapprochement et un contact avec l'élément formel.

Les matériaux et/ou les disciplines artistiques ajoutés au lieu: les matériaux ajoutés au lieu peuvent être de tout genre et complètent la transformation visuelle du lieu. Dans notre cas, *La Rosace* est constituée de 184 pièces de béton coulé et vibré, d'une demi-pierre ronde évidée d'un diamètre approximatif de 40 pouces et de 20 pouces de profondeur, de 12 chênes à gros fruits plantés dans douze cercles disposés de façon régulière à l'intérieur du périmètre de l'oeuvre. Du gravier coloré et des plantes couvre-sol compléteront l'oeuvre.

La transformation visuelle du lieu: il s'agit pour Boudreault du "[...] processus de création s'effectuant dans un lieu par l'entremise de gestes posés sur les éléments formels constituant le lieu et/ou ajoutés au lieu⁵⁷". La transformation du lieu que

⁵⁶ *Ibid.*, page 21.

⁵⁷ *Ibid.*, page 22.

nous avons effectuée est ponctuelle, elle consiste au déboisement, au défrichage, à l'aplanissement du lieu afin de permettre l'implantation de *La Rosace*, ainsi qu'à la construction d'un sentier qui nous conduit vers l'oeuvre et qui fait partie intégrale de celle-ci.

Le parcours (participation, signification):

Dans la pratique environnementale *in situ*, la participation pressentie du visiteur se laisse entrevoir dès les premières étapes de l'activité créatrice. [...] La participation à une oeuvre *in situ* enclenche dans la découverte un rapport significatif entre ce qui est présenté et ce que représente la démarche de l'artiste⁵⁸.

Nous faisons débiter le parcours de l'oeuvre au début du sentier – *Le Chemin de Compostelle* (voir annexe 5)– qui nous amène à *La Rosace* (voir annexe 6), considérant les trois semaines de travail qui furent nécessaire à sa construction comme partie intégrante des gestes rituels quotidiens qui contribuent à matérialiser l'oeuvre. La découverte de l'oeuvre se produit à travers l'effort physique que demande l'ascension de la colline et la prise de conscience de ceux qu'a déployés l'auteur pour la réaliser. Cette découverte se conclut par l'arrivée dans *La Rosace*, espace symbolique et poétique qui nous introduit dans la relation nature/culture. Cette référence au parcours comme élément indispensable à la lecture de l'oeuvre n'est pas sans nous rappeler la conception de la vision chez Merleau-Ponty. En effet, ce

⁵⁸ *Ibid.*, page 23.

dernier souligne l'importance du corps et de son déplacement dans la perception de ce qui nous entoure; il décrit la vision associée à la mobilité du corps dans le monde visible comme un potentiel de perception, comme un "je peux"⁵⁹.

La Rosace dans le jardin

Du jardin, Colette Garraud donne une définition qui correspond en tous points à notre projet de jardinage d'art:

Il ressort néanmoins que, bien loin d'être un simple lieu de détente, le jardin «fait sens» à l'instar de n'importe quelle oeuvre. C'est un espace symbolique, réflexif, méditatif, on serait tenté de dire conceptuel. Parcours et discours s'y superposent. Image de l'univers (microcosme), image du Paradis, image du corps humain, théâtre d'un affrontement entre ordre et chaos, narration mythologique, allégorique, voire autobiographique...⁶⁰.

Ainsi l'oeuvre totale, le jardin, se subdivise en plusieurs interventions sculpturales et environnementales *in situ*. Le premier projet que nous avons conçu pour notre jardin fut *La cathédrale végétale* (voir annexe 7), calquée sur le plan de la cathédrale de Bourges, elle a les mêmes dimensions que celle-ci. Chaque colonne étant remplacée par un arbre, il s'agit d'une forme d'architecture végétale qui utilise diverses espèces

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty (1964), *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, page 17.

⁶⁰ Garraud, *op. cit.*, page 90.

d'arbre dont le port et la taille permettent de recréer la nef centrale et les déambulatoires latéraux d'une manière conforme au modèle original. L'envergure de ce premier projet nous a semblé démesurée en considération du temps dont nous disposions pour compléter notre maîtrise; c'est pourquoi nous avons opté pour la réalisation de *La Rosace* comme première intervention sur le site.

Selon l'historien Georges Duby, l'art des cathédrales qui fait son apparition au XII^e siècle est directement lié au développement des villes, qui tirent leurs richesses de campagnes avoisinantes. "Art urbain, l'art des cathédrales a donc puisé dans les campagnes proches le principal aliment de sa croissance, et ce furent les efforts d'innombrables pionniers [...] qui, dans les succès d'une immense conquête agricole le portèrent à son accomplissement⁶¹". Si la cathédrale gothique qui nous inspire est un phénomène urbain, la cathédrale végétale et sa rosace sont essentiellement rurales.

La rosace fait son apparition à l'abbaye Saint-Denis de Paris, et elle est le résultat de "[l]a poétique de la lumière que porte en elle la réflexion théologique de Suger⁶²". Dieu est lumière. L'ouverture créée par la rosace permet à la lumière divine de toucher les fidèles et les cérémoniants.

La Rosace que nous installons dans notre jardin, couchée sur sol, prend un sens nouveau. Elle représente la relation presque sacrée que nous avons avec la terre. Bien que la création de cette oeuvre soit intuitive et précède l'analyse que nous en

⁶¹ Georges Duby (1976), *Le temps des cathédrales: l'art et la société, 940-1420*, Paris, Gallimard, page 115.

⁶² *Ibid.*, page 126.

faisons ici, nous avons constaté qu'elle possède de nombreux liens avec le modèle archétypal des lieux sacrés. Oeuvre structurée, insérée dans l'environnement chaotique de la forêt, elle illustre l'opposition qui existe entre l'espace sacré et l'espace profane: "[l]'espace profane s'oppose nettement à l'espace sacré, car ce dernier à des limites précises, il est parfaitement structuré, il est dirions-nous, «centré», «concentré»⁶³". Selon Eliade, nous retrouvons aussi dans l'espace sacré "[...] l'image des trois zones cosmiques - généralement: Ciel, Terre, région souterraine⁶⁴", images qui sont aussi présentes dans *La Rosace*. L'auteur nous mentionne encore l'importance de l'orientation (points cardinaux) et de la symbolique des cycles annuels.

Dans l'oeuvre de Saint-Jean-des-Piles, les quatre points cardinaux seront indiqués par la mise en place de gravier coloré. La sculpture est divisée en douze secteurs, comme l'année est divisée en douze mois et à l'extrémité de chacun de ces secteurs nous avons planté un chêne. Ces arbres deviennent ainsi les indicateurs, les témoins temporels de l'âge de l'oeuvre. Les moraines coupées en deux parties, une par jour depuis le début du projet, sédimentent le temps requis à l'élaboration et à la réalisation de l'oeuvre. Le bassin central creusé dans un morceau de pierre devient la partie souterraine de l'oeuvre.

⁶³ Mircea Eliade (1983), "Architecture sacrée et symbolisme", in *Les symboles du lieu: l'habitation de l'homme*, Paris, l'Herne, page 59.

⁶⁴ *Ibid.*, page 60.

La Rosace extraite du jardin

Notre exposition de maîtrise, intitulée *Extraits de jardin*, constitue l'aspect transactionnel avec le monde de l'art. Se déroulant dans un espace de diffusion d'art accrédité, cette exposition confère le statut d'oeuvre d'art au jardin et aux gestes rituels de sa réalisation tels que décrits précédemment.

Elle se différencie des expositions tenues par les *Land Artists* des années soixante par la présence de parties de l'oeuvre elle-même. Comme nous le spécifie Cauquelin:

[...] les travaux du *Land Art* font du spectateur non plus un regardeur-auteur comme le voulait Duchamp, mais un témoin dont on exige la croyance: seul en effet des photographies, un journal de voyage, des notes prises au cours du travail de repérage sont disponibles et attestent qu'il y a bien quelque chose de l'ordre de l'art qui se passe «là-bas» quelque part. [...] La photographie du travail effectué sur le site n'est pas, en ce cas, une reproduction du réel mais un indice. Elle ne peut être prise pour une oeuvre à part entière, en soi, mais comme simple témoin⁶⁵.

Comme nous avons vu plus tôt qu'il y a des distinctions entre notre projet artistique et le *Land Art*, il se doit d'y avoir aussi des différences dans le mode d'exposition. En voulant souligner le caractère existentiel de notre projet de jardinage d'art, nous avons opté pour une formule différente de celles qu'utilisaient la plupart des *Land Artists*.

⁶⁵ Anne Cauquelin (1993), *L'art contemporain*, Paris, Presse Universitaires de France, (coll. Que sais-je, no. 2671), pages 106-107.

Bien que nous montrions dans notre exposition des documents relatifs à l'élaboration du jardin (notes, photographies, dessins et carte), ces derniers ne sont pas au coeur de nos préoccupations, ils constituent une bande d'informations périphériques à l'oeuvre. En plus de cette bande de documents fixés au mur par de simples aiguilles qui sont les indices, les signes apparents de l'existence du processus et du lieu d'intervention, nous retrouvons des objets réels qui sont le résultat de ce processus et qui seront intégrés dans ce lieu: un douzième de la rosace (27 pièces de béton), *La vasque* (demie pierre évidée) et *La rivière du temps* (617 moraines coupées en deux, dont douze sont polies sur les deux faces tranchées et qui représentent la matérialisation du temps) (voir annexe 8), ainsi que six cylindres d'acrylique contenant de la terre prélevée sur le lieu et un gland de chêne. Le tout est disposé devant un écran où est projeté une vue panoramique de l'environnement qui accueillera *La Rosace*.

Cette double préoccupation de montrer non seulement des documents relatifs à l'élaboration et à la réalisation de l'oeuvre, mais aussi des parties de l'oeuvre elle-même, souligne l'importance que nous accordons tant au processus de création que nous avons initié, qu'à la matérialisation du temps comme résultat de notre projet de vie.

CONCLUSION

La réflexion que nous avons amorcée dans ce texte, relate et commente le passage de notre démarche personnelle du ponctuel vers le rituel et le spirituel.

Ayant situé la source de ce projet dans la dialectique art-vie des avant-gardes du début du siècle et dans le *Land Art* et les pratiques environnementales des années soixante et soixante-dix, nous avons démontré comment le jardinage d'art se distingue du *Land Art*, principalement par son caractère quotidien et existentiel, ainsi que par l'intégration douce et lente des oeuvres dans l'environnement.

La définition de notre projet de jardin s'inspire des travaux de Ferdinand Cheval, Harvey Fite et surtout de Philip Fry qui ont oeuvré à leur époque respective comme jardiniers d'art. Nous avons souligné par ailleurs les liens étroits que ce processus de création d'art et de vie entretient avec le temps dans ses multiples variantes: durée de vie et durée de l'élaboration de l'oeuvre, gestes répétitifs et quotidiens qui se transforment en rituel, cycles naturels qui interviennent dans l'évolution de l'oeuvre.

L'analyse des relations entre l'oeuvre et le lieu d'accueil, ainsi qu'entre l'oeuvre et le lieu d'exposition, souligne l'importance de l'exposition comme action validante de notre projet existentiel dans le système de l'art.

Nous croyons que notre projet artistique existentiel qui nous conduit *du temps de la terre au jardinage d'art*, à travers une maîtrise en arts plastiques, atteint la majorité des objectifs que nous nous étions fixés dès le dépôt de notre sujet de recherche. Nous avons réussi à valoriser une pratique locale et rurale de l'art, à privatiser une partie de cette pratique artistique (tout en répondant aux exigences du monde de l'art), à lier l'art aux gestes quotidiens, à transformer la fluidité du temps en matière et à faire passer notre pratique artistique du ponctuel vers le rituel et le spirituel.

Un seul de ces objectifs n'est pas encore atteint, faire concorder le lieu de vie et le lieu de réalisation de l'oeuvre. Conséquence directe, dirait Tremblay, de la négociation avec le réel, qui dans ce cas précis se poursuit et se concrétisera d'ici quelques années par la construction d'une maison sur notre propriété de Saint-Jean-des-Piles.

D'autre part, notre projet constitue une ouverture pour notre production artistique qui était auparavant dans une impasse «moderniste». Le jardin devient le sujet, l'objet et le lieu de notre recherche existentielle, nous permettant de prévoir d'autres expositions, d'autres *Extraits de jardin* par lesquels le spectateur, le regardeur pourra suivre l'évolution d'une seule oeuvre et son processus de création, dans un contexte de vie.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme (1977), "The quarrymaster of Saugerties", *Art News*, (no.76, octobre), page 23 à 26.

BACHELARD, Gaston (1947), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.

BACHELARD, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti.

BEARDSLEY, John (1984), *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, New York, Abbeville Press.

BORNE, Alain (1993), *Le facteur Cheval*, Aubenas (France), Éditions Curandera, (coll. l'embellie).

BOUDREAULT, Diane (1990), *La récupération d'éléments formels constituant un lieu: analyse de trois démarches in situ dans le cadre d'une intervention pédagogique avec des adultes*, Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en Arts Plastiques.

BRULOTTE, Gaétan (1989), "Le sculpteur du temps", *Espace*, (Volume 5, no. 2, hiver), pages 30-31.

CAUQUELIN, Anne (1993), *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, (coll. Que sais-je, no. 2671).

DUBY, Georges (1976), *Le temps des cathédrales: l'art et la société, 940-1420*, Paris, Gallimard.

ELIADE, Mircea (1983), "Architecture sacrée et symbolisme", in *Les symboles du lieu: l'habitation de l'homme*, Paris, l'Herne.

FÉNOLI, Marc (1990), *Le palais du facteur Cheval*, Grenoble, Éditions Glénat.

FRY, Philip (1986), "Chronique d'un nouveau jardin paysager", (traduit de l'anglais par Serge Bérard), *Parachute*, (no. 44, automne), pages 76-80.

GARRAUD, Colette (1993), *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion.

JOUE, Jean-Pierre et al. (1981), *Le palais idéal du facteur Cheval*, Paris, Éditions du Moniteur.

LE GRAND, Jean-Pierre (1994), "Claire Beaulieu et Lisette Lemieux", *Espace*, (no. 29, automne), page 28.

MC FADDEN, Sarah (1980), "Going places part II: The outside story", *Art in America*, New York, (summer), pages 51-60.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

PASSERON, René (1989), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck (esthétique).

ROCHLITZ, Rainer (1994), *Subversion et subvention: Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard.

TIBERGHIE, Gilles A. (1993), *Land Art*, Paris, Éditions Carré.

TREMBLAY, Denys (1985), *La sculpture environnementale: point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, thèse de doctorat de 3e cycle, Paris, Université de Paris VIII (sous la direction de F. Popper).

VIAU, René (1994), "Opus 40: l'ancêtre du Land Art", *La Presse*, Montréal, 14 août, [page].

VELTER, A. et LAMOTHE, M.-J. (1976), *Le livre de l'outil: la terre, le bois*, Paris, Denoël/Gonthier.

REMERCIEMENTS

Nous exprimons nos remerciements à monsieur Denys Tremblay, professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, pour son appui et ses conseils qui nous ont permis de débiter à travers notre maîtrise ce projet existentiel.

Nous aimerions également remercier Gisèle Biron et son fils Alexandre, avec qui nous partageons le quotidien et le réel, pour leur support indéfectible, leur enthousiasme et la confiance qu'ils nous accordent. Nous exprimons aussi toute notre gratitude à nos amis sculpteurs de l'Atelier Silex pour leur aide et leur ouverture, et un merci tout spécial à madame Madeleine D. Biron et à monsieur Jean Boucher qui nous furent d'un grand secours pour la réalisation de notre oeuvre.

Enfin, nous ne saurions passer sous silence l'aide de nos correcteurs Claude Gaudreau et Denis Goulet.

ANNEXES



ANNEXE 1

Joseph Ferdinand Cheval (1879–1912), *Le Palais Idéal*, pierres et mortier, 23 mètres de longueur sur 11 mètres de hauteur et 12 mètres de largeur, Hauterives (Drôme), France.



ANNEXE 2

Harvey Fite (1937–1976), *Opus 40*, ardoise bleue, 6½ acres, Saugerties (New York), États-Unis.



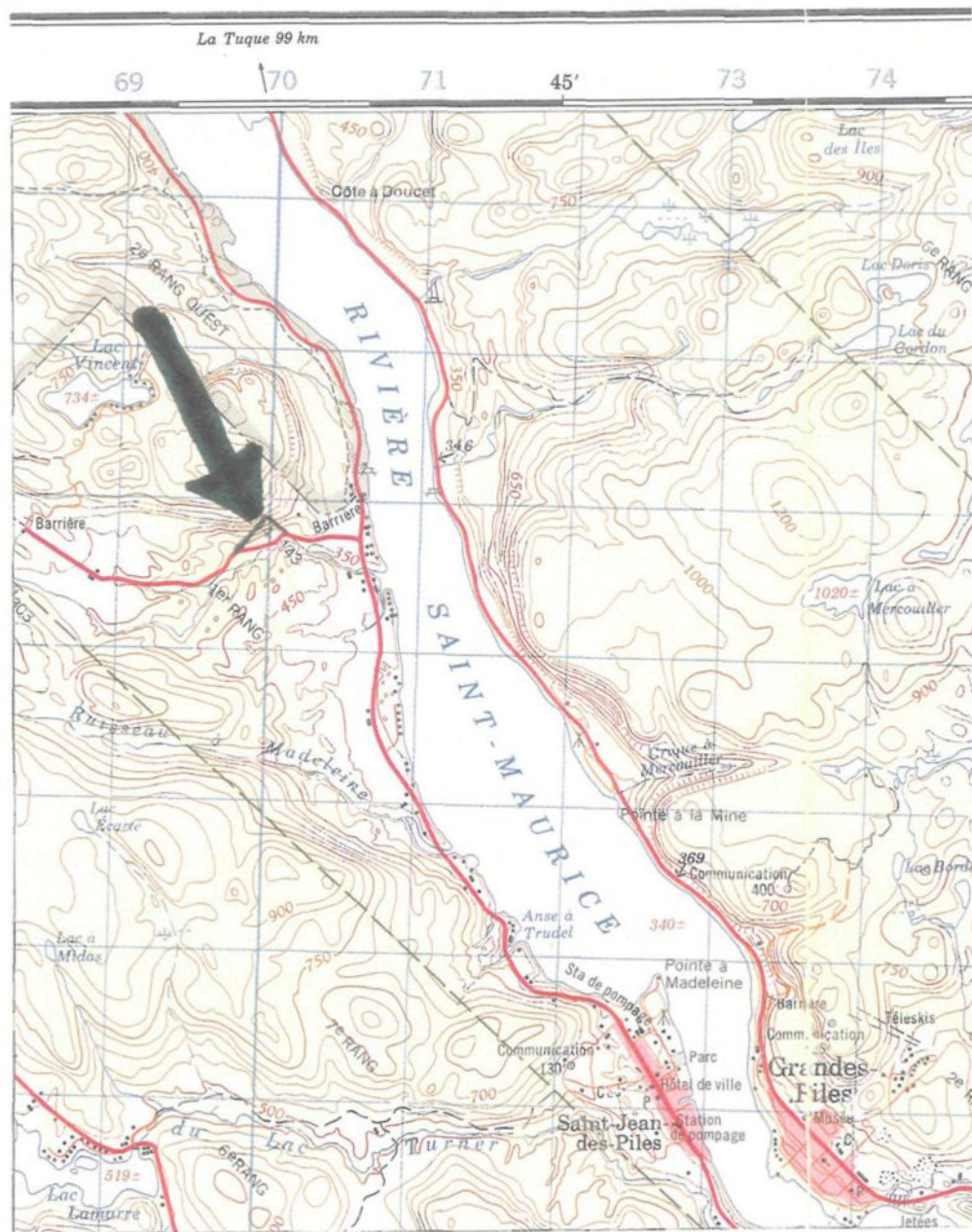
ANNEXE 3

Philip Fry (1994), *Bird's Boulevard*, bois et pierre, environ 35 mètres de longueur, Oxford-on-Rideau, Ontario.



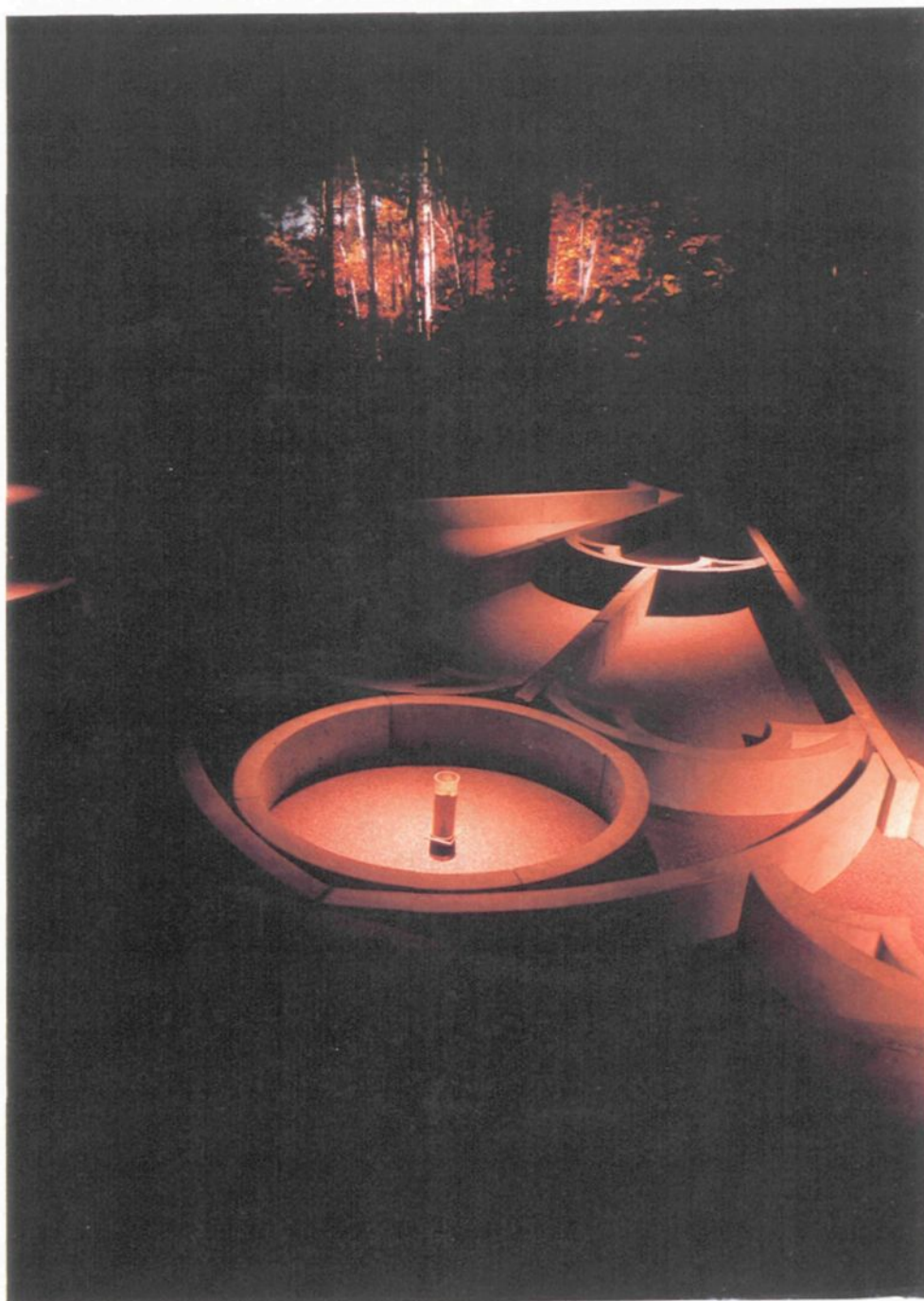
ANNEXE 5

Roger Gaudreau (1995), *Le chemin de Compostelle* (détail de l'exposition *Extraits de jardin C.N.E. Jonquière 1996*), terre, environ 300 mètres de longueur, Saint-Jean-des-Piles (Mauricie), Québec.



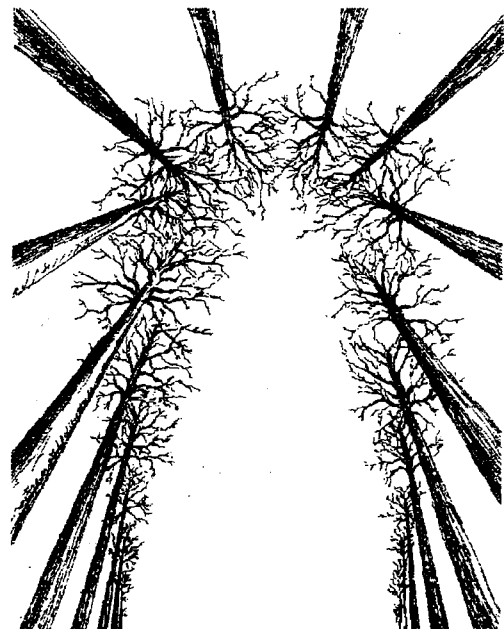
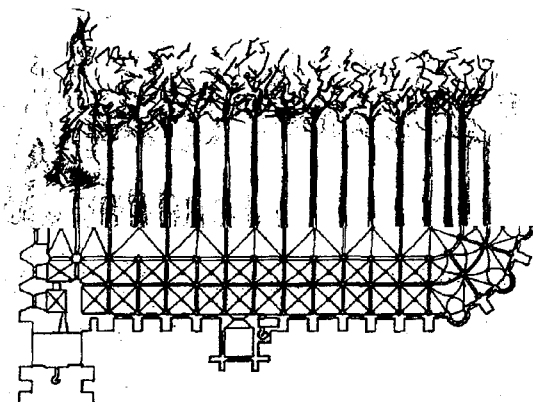
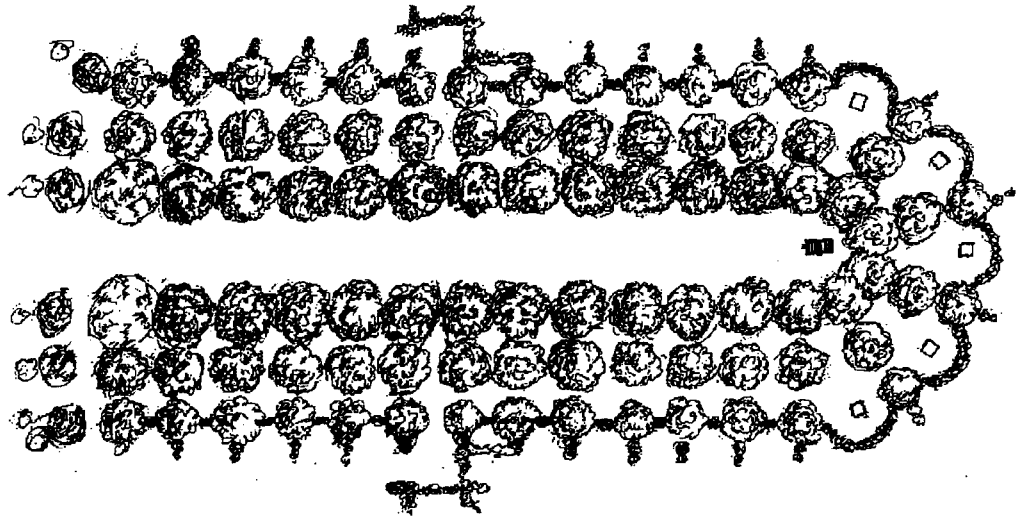
ANNEXE 4

Énergie, Mines et Ressources Canada (1983), *Carte (détail) Shawinigan Qc.*, Échelle 1: 50,000



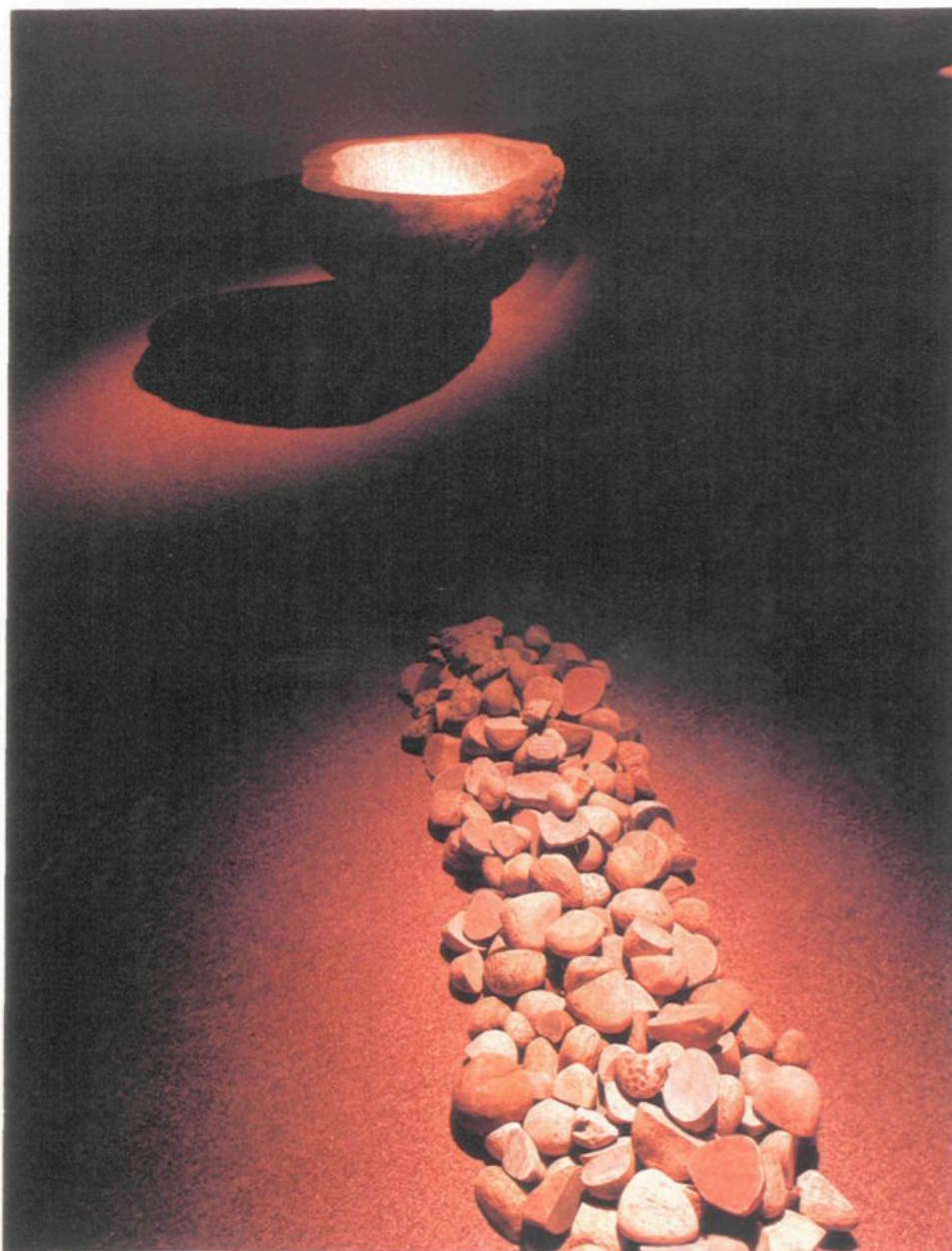
ANNEXE 6

Roger Gaudreau (1994–1996), *La Rosace* (détail de l'exposition *Extraits de jardin*, C.N.E. Jonquière 1996), béton et cylindres d'acrylique contenant de la terre et un gland de chêne, environ 550 x 275 x 18cm.



ANNEXE 7

Roger Gaudreau (1994), *La Cathédrale Végétale* (détail de l'exposition *Extraits de jardin C.N.E.*, Jonquière, 1996), dessins photocopiés.



ANNEXE 8

Roger Gaudreau (1995 et 1996), *La Vasque* et *La rivière du temps* (détail de l'exposition *Extraits de jardin*, une demi-pierre évidée, 51 x 98 x 107 cm., 617 moraines coupées en deux, environ 6 mètres de long.