

Journées d'étude

Paysages et imagination

Apports et relations de l'imagination et des imaginaires au projet de paysage.

Rencontre organisée les 22 et 23 septembre 2015 par le LACTH, laboratoire de recherche de l'ensapLille avec le soutien du MEDDE

ens{ap}^{Lille}
architecture & paysage



LACTH
LABORATOIRE / CONCEPTION / TERRITOIRE / HISTOIRE

A propos des Journées d'étude *Paysages et imagination*.

Jardins et imaginaires de la nature.

Sylvie Brosseau

Ces deux journées ont traversé de nombreux jardins, figures centrales ou juste esquissées, mais qui se sont greffées dans nombre d'interventions. Entrecroisant discours et parcours dans le temps et l'espace, quels imaginaires de la nature nous révèlent-ils ? Quelles visions du monde portent-ils ? Si les jardins témoignent de nos rêves de bonheur, ils n'en conservent pas moins des fonctions utilitaires (par exemple, « entrée de ville » ou « jardin nourricier » ont été des rôles évoqués), et même peuvent porter une vision politique nous dit Gilles Clément. Ils manifestent nos rapports au monde, nos modes de compréhension de la nature fusionnant avec la culture en un lieu et un moment donné. Les jardins, quels que soient leurs conditions, leur site d'implantation, sont toujours les lieux de l'écart, de l'évasion, de l'attention, produit d'un imaginaire, et à leur tour engendre l'imagination. S'y trouvent, simplement mises en présence, agencées ou très composées « *les grandes constellations imaginaires habitées par les hiérophanies*¹ » : terre, pierre, eau, vent, lune, île, forêt, ... Le sacré n'est pas loin, et comme l'imaginaire, il accorde à chaque chose d'offrir plus que sa réalité matérielle².

Si l'imagination est la faculté d'imaginer, de formuler, donc de fonder le monde par la pensée, et par conséquent un moteur de l'agir (ou du non-agir), l'imaginaire est un « *dynamisme organisateur des images, qui leur confère sens et profondeur en les reliant entre elles* »³. L'imaginaire n'est pas une fiction fantaisiste plus ou moins gratuite mais il posséderait un ordre référent et symbolique. Il ne s'oppose pas au réel, ce dont on l'a soupçonné pendant longtemps, mais il est fondement d'un acte d'élaboration actif et essentiel. Bref, aujourd'hui, l'imaginaire c'est du sérieux. Les esprits de Bachelard, Durand, Lévi-Strauss, Simondon, et de tant d'autres qui ont plané sur ces deux journées en sont les garants.

¹ J. Thomas, « Les Pères fondateurs de la notion d'imaginaire », in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, dir J. Thomas, Ellipses, Paris, 1998, p. 125.

² B. Hurand, « Introduction. Irréductible nature », in *Y a-t-il du sacré dans la nature ?*, dir. B. Hurand et C. Larère, Publications de la Sorbonne, Paris, 2014, p. 11.

³ J. Thomas, « Introduction », in *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, op. cit. , p. 15.

Les quelques pages suivantes ont pour propos de reprendre le fil de la discussion sur certains points, de rebondir de manière digressive sur d'autres, par des évocations ou des réflexions à partir d'éléments puisés au fil de ces deux jours. Je vis et travaille à Tokyo depuis 1988, d'où un tropisme définitif qui me tourne invariablement vers des références japonaises. Impossible maintenant de m'en dévier.

La nature de Gilles Clément

Pour Camilla Barbero, la poétique de Gilles Clément exprimerait sa fascination pour la sublimité d'une nature imprévisible, violente, pour la nature sauvage. Certes, Gilles Clément est héritier de Rousseau, et d'un certain romantisme. « *Je me mis à parcourir avec extase ce verger ainsi métamorphosé ; et si je ne trouvais point de plantes exotiques et de productions des Indes, je trouvais celles du pays disposées et réunies de manière à produire un effet plus riant et plus agréable. Le gazon verdoyant, épais, mais court et serré était mêlé de serpolet, de baume, de thym, de marjolaine, et d'autres herbes odorantes. On y voyait briller mille fleurs des champs, parmi lesquelles l'œil en démêlait avec surprise quelques-unes de jardin, qui semblaient croître naturellement avec les autres. Je rencontrais de temps en temps des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil comme dans la plus épaisse forêt ; ces touffes étaient formées des arbres du bois le plus flexible, dont on avait fait recourber les branches, pendre en terre, et prendre racine, par un art semblable à ce que font naturellement les mangles en Amérique. Dans les lieux plus découverts je voyais çà et là sans ordre et sans symétrie des broussailles de roses, de framboisiers, de groseilles, des fourrés de lilas, de noisetier, de sureau, de seringas, de genêt, de trifolium, qui paraient la terre en lui donnant l'air d'être en friche.* » décrit Jean-Jacques Rousseau dans *La nouvelle Héloïse* (OC II, 1761, p. 472-473) à propos de l'Elysée créé par Julie, idéal du jardin imaginé par l'auteur qui mêle plantes et fleurs ornementales, arbustes fruitiers et herbes des potagers, plantes sauvages des prés et des landes, unissant jardin d'agrément, potager, verger, prairie et nature sauvage.

Tel qu'il le décrit dans *Le salon des berces*⁴, avec son propre jardin, Gilles Clément se rapproche fortement de cette vision idéale de Rousseau. La sublimité qui le touche, davantage que celle du chaos ou du *wilderness*, est plutôt celle du banal qu'il veut nous faire percevoir, remettant en cause les distinctions dualistes entre « nature remarquable » et « nature ordinaire ». Gilles Clément nous incite et invite à regarder ce qui est mal vu, à prendre en considération ce qui est déconsidéré, à connaître ce qui est non reconnu : toutes ces mauvaises herbes, invasives, espèces pionnières qui « colonisent » nos bas-côtés, nos remblais et déblais. Les multiples déprises et délaissés, spécifiques à notre modernité tardive et que nous produisons en quantité industrielle sont, pour Gilles Clément qui retourne le préjugé négatif, des « *refuges de la diversité* ». Il observe, reconnaît et nomme « *vagabondes du jardin planétaire* » ces plantes emblématiques de notre condition mondialisée. Pour Gilles Clément, l'espèce invasive la plus destructrice est bien sûr l'homme (et, comme le fait remarquer l'ethnobotaniste Pierre Lieutaghi, parmi les végétaux en France, c'est le maïs).

⁴ G. Clément, *Le salon des berces*, Nil, 2010.

Gilles Clément se présente comme jardinier, c'est-à-dire d'abord comme un passeur et guetteur qui nous transmet un regard sur la nature, sur la « *fragile diversité du monde* ». « *Découvrir la nature avant de l'asservir.* »⁵, « *d'abord regarder, peut-être la plus juste façon de jardiner aujourd'hui* »⁶ dit-il. Gilles Clément conçoit une proposition contemporaine, alternative à la pensée paysagère, en accord avec les principes établis par l'écologie, qu'il qualifie de « *jardinage politique* ». Au lieu de la focalisation sur un résultat mis en forme, il déplace l'attention sur les processus naturels, les mutations, les mouvements subtils qui se déroulent au fil des diverses temporalités (saison, année, longue durée). « *Faire le plus possible avec, le moins possible contre* »⁷ les énergies, les composantes du lieu. Plutôt qu'une forme de jardin, ce qu'il propose, c'est une manière d'être jardinier, une voie qui est un mode d'être au monde car « *La façon dont on conçoit le monde a une conséquence directe sur la façon dont on s'en occupe* »⁸. Ce sont donc plutôt des pratiques de jardinage que des compositions qu'il met en œuvre, d'où sa difficulté à mener des projets publics où l'on attend de façon explicite un résultat organisé dans une forme compréhensible, d'où ensuite la difficulté de l'appréciation (esthétique et environnementale) qui nécessiterait un cadre didactique en général absent (à la différence du Japon où ce genre de cadre n'est pas disqualifié d'avance et ne traite pas les promeneurs ou visiteurs en « idiots culturels », Gilles Clément en a fait une découverte enthousiaste lors de son premier voyage au Japon, en février 2015). Agronome et botaniste de formation, il attribue généralement au végétal la part la plus importante de ses attentions et intentions paysagères, mais cette culture botanique n'est que rarement partagée ou estimée en France, d'où l'incompréhension devant son travail, réduit souvent à la dissémination de quelques touffes de graminées devenues iconiques.

Pourtant, Gilles Clément convoque des figures connues, archétypes et référents de l'imaginaire collectif telles que, dans le parc Matisse à Lille, celles de la forêt et de l'île, imaginant un lieu inaccessible donc intouchable dans la ville, présenté par Clément Quaebeur. L'île Derborence, socle de béton qui porte un bois d'arbres mêlés, élément emblématique du parc, fragment du jardin planétaire recréé et livré à sa propre dynamique végétale, devait servir de modèle aux autres parties du parc, « *jardin : enclos destiné à protéger le meilleur.* »⁹ Cette enclave à l'intérieur des limites du parc évoque un site naturel de la montagne suisse, la forêt Derborence, restée intacte car protégée par de hautes falaises escarpées à la suite d'éboulis longtemps considérés comme effrayants. Dans le parc, cette île-montagne est censée magnifier la valeur intrinsèque de la nature, elle sanctuarise son caractère unique et sa fragilité précieuse (voire sa pureté ?), elle tient à l'écart la présence humaine, mais elle est souvent perçue par les habitants comme un bunker qui provoque des tags, au final cachée en partie par des plantations en rideau. L'imaginaire produit des sens qui ne sont pas prédéterminés, ni systématiquement partagés mais qui renvoient à la société, remarque avec justesse Clément Quaebeur. A Lille, dans le parc Matisse, ces imaginaires dissonants révèlent et expriment des rapports de force, de domination, de violence (de guerre) sociale.

⁵ G. Clément, *La sagesse du jardinier*, L'œil neuf éditions, 2004, p. 74.

⁶ G. Clément, *Ibid.*, p. 43.

⁷ G. Clément, *Ibid.*, p. 77.

⁸ G. Clément, *Ibid.*, p. 62.

⁹ G. Clément, *Ibid.*, p. 43.

L'Odyssée de Ferdinand Bac

« *Le jardinier n'est peut-être pas celui qui fait durer des formes dans le temps, mais dans le temps, s'il le peut, fait durer l'enchantement. Il faut essayer.* » écrit Gilles Clément¹⁰. Autre temps et autre contexte, dans les années 1920, pour la riche villa des Colombières sur la Côte d'Azur, Ferdinand Bac, dandy doué et cosmopolite, s'essaye à recréer la nature et réécrire l'histoire de la Méditerranée, en quête lui aussi d'une refondation, d'une régénération, à la recherche d'une unité culturelle originelle qui aurait été perdue, expose Agnès du Vachat. Les paysages imaginaires méditerranéens puisés à toutes les sources (littérature, voyages, peinture, ...) s'incarnent en un « jardin enchanté », enclos protecteur et protégé, avant-poste en belvédère sur le grand paysage, la ville de Menton qu'il domine et la mer Méditerranée qui s'ouvre vers le large. C'est une élévation physique et morale que le jardin, forme d'île-montagne, propose en permettant de s'extraire du vil commun afin de retrouver l'unité perdue d'une vraie Méditerranée rêvée. Comme au théâtre, en une unité de lieu et de temps, moments forts et sites célèbres méditerranéens s'incarnent et se succèdent ; les lointains dans le temps et l'espace se rapprochent, les échelles s'enchaînent de façon réversible ; l'intime des souvenirs personnels et la mémoire collective des grandes figures mythiques, lieux ou personnages, fusionnent. La palette végétale des plantes natives (cyprès, olivier, chêne vert, laurier, myrte, caroubier, pin, ...) est le gage porteur de l'authenticité du projet de Ferdinand Bac, les fabriques et les éléments construits lui servant d'écrin. L'architecture stabilise le sol et scénographie la végétation locale qui enracine le projet intellectuel dans le lieu et le justifie. Ferdinand Bac voudrait chasser de la côte d'Azur les images d'un exotisme tropical qu'il juge frelaté avec ses palmiers inappropriés, la purifier en ancrant ses propres visions d'un havre méditerranéen idéal.

« *Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante.*¹¹ » écrit Michel Foucault. De par sa nature hétérotopique, le jardin a toujours été le lieu du déploiement des exotismes, manière de s'appropriier et d'utiliser les images d'une altérité irréductible et condamnée à nous ravir. Ferdinand Bac veut chasser celui des autres mais importe son propre exotisme issu d'un assortiment d'images puisées à diverses sources, de l'Égypte à l'Espagne arabo-andalouse ou à l'Italie maniériste, en passant par la Grèce et Pompéi. Il insère celles-ci dans un parcours qui conserve et même plus, met en relief plusieurs composants naturels ou agricoles d'origine, comme une oliveraie, un escarpement boisé (une friche), des terrasses de cultures restées en activité, des arbres centenaires, soit quasiment les deux tiers du jardin, avec en contrebas la falaise d'une ancienne carrière de pierre qui a servi à construire la ville. Finalement, ce jardin est donc loin d'être une simple collection de vues pittoresques. Ses sédimentations temporelles et spatiales sont bien plus riches et subtiles que ce qu'un premier aperçu pourrait laisser penser et engendrent des oscillations entre mondes imaginés et réels.

¹⁰ G. Clément, *Ibid.*, p. 108.

¹¹ M. Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, vol IV : 1980-1988, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, 1994, p. 759. Ce texte a été écrit en 1967 et publié en 1984. Le passage est cité en ouverture de l'article de H. Brunon et M. Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2005.

Le travail de Gilles Clément n'est pas exempt d'exotisme non plus, ou d'une telle réception, notamment dans un de ses projets les plus connus, aussi sur la côte d'Azur, présenté comme une « *invitation au voyage* ». Dans le domaine du Rayol, dit Jardin des Méditerranées, les différentes parties évoquent non plus des images de paysages culturels de la Méditerranée mais divers « *biomes* » (formations de plantes compatibles) représentatifs des climats dits méditerranéens (jardins des Canaries, de Californie, d'Australie, du Chili d'altitude, méditerranéen, d'Afrique du sud), accompagnés de 4 « *paysages invités* » : jardins du Mexique, d'Asie subtropicale, d'Amérique subtropicale, de Nouvelle-Zélande. Entretien suivant les principes du jardin planétaire considérés comme éco-responsables, les plantes choisies pour leur intérêt botanique et esthétique contribuent à créer un « *jardin d'ambiances paysagères* ». Les « *structures minérales* », on ne dit plus fabriques, matérialisent les cheminements des piétons ou de l'eau, la tenue de la terre, et « *donnent au visiteur cette sensation d'être bel et bien dans un jardin* »¹², le Jardin des Méditerranées, qu'il arpente « *comme un voyageur* ». A l'ère du jardin planétaire, la notion de Méditerranée s'est dilatée à l'échelle d'un monde réduit par la généralisation des voyages. Sa représentation, de diachronique, est devenue synchronique et à l'histoire imaginée, aux mythes recréés, succède les images d'un catalogue géographique.

De la Corée... au Japon

Un jardin de lettré coréen, conçu au XVI^e siècle, nous a été présenté en détail par Park Yeonmi. Une occasion unique et intéressante car si les jardins chinois et peut-être encore plus les jardins japonais jouissent d'une puissante aura, bénéficient de nombreuses publications, on connaît bien mal, voire pas du tout, ceux de Corée. Ce pays pris en étau entre la Chine et le Japon, a tenu une place essentielle pour ce dernier, puisque tout ce qui est venu du continent a transité par la Corée qui a joué un rôle actif dans les chaînes des transmissions. Les archéologues et historiens parlent aujourd'hui à propos de la mer bordée par le sud de la péninsule coréenne et le sud du Japon actuel (formé par l'île de Kyûshû et la partie méridionale de l'île de Honshû), comme d'une véritable Méditerranée, parsemée de milliers d'îles telles autant de jalons, mer essentielle durant les temps anciens et qui a permis les brassages et les échanges entre des humains, des choses et des idées, bien avant qu'émerge celle de conscience nationale¹³.

Ce jardin, 瀟灑園 Sosewon, appartient à une tradition culturelle, celle de l'Extrême-Orient, dont les cosmogonies ne connaissent pas la figure du Créateur démiurge, de Création totalisante. Ainsi, dans ce jardin coréen, la nature n'est pas recréée, l'histoire n'est pas réécrite, mais son espace étroit s'unifie avec le grand paysage, en rapport avec ce qui deviendra plus tard un dispositif paysager, nommé au XVII^e siècle, paysage emprunté, 借景 (en chinois *jiejing*, en coréen *tcha-kyung*, en japonais *shakkei*) : la culture prolonge la nature ou y retourne. Au-delà du jardin, dans le grand « *paysage emprunté* », le regard se perd dans la profondeur d'un fond de vallée, entre les pierres au sommet d'une chute d'eau, dans un sentier qui s'enfonce dans une forêt, découvre dans le lointain un mont dont le simple nom évoque une multitude d'images poétiques. Ce qui est sollicité, ce sont davantage les sensations et l'imagination que la vue du promeneur. Le corps et l'esprit, rendus

¹² Les expressions sont tirées de *A la découverte du Jardin des Méditerranées, carnet de visite*, Les éditions du Domaine du Rayol, Le Rayol-Canadel, 2009.

¹³ Voir P.-F. Souyri, *Nouvelle Histoire du Japon*, Perrin, Paris, 2010.

réceptifs aux météores et stimulés par divers dispositifs tendant à la simplicité, s'absorbent dans le paysage et dans les mémoires partagées dont il est le reflet.

La poésie, omniprésente dans les cultures d'Extrême-Orient, est la voie/voix médiatrice entre la nature et les humains. Dans les pays de culture sinisée, la pratique poétique a été pendant longtemps un moyen de communication et d'expression privilégié, aussi bien dans les circonstances officielles (cérémonies, rites, déclarations, ...) que dans les relations privées (demandes en tout genre, remerciements, relations amicales ou amoureuses, ...), sous formes écrites ou orales, individuelles ou collectives. Au Japon, les gens de cours, hommes et femmes, exprimaient leurs émotions et sentiments grâce à la médiation des éléments et phénomènes naturels, subtilement distingués tout au fil de l'année, démultipliés et enchâssés dans les poèmes. La poésie substantifie le continuum de l'énergie du vivant et de l'imaginaire. A travers les myriades de poèmes composés en toutes circonstances, l'imaginaire acquiert une réelle présence, aussi « vraie » que la matière, une présence transfiguratrice, active et performative¹⁴. Le jardin Sosewon a été conçu, à partir du site naturel, autour de 48 poèmes qui déploient l'expérience sensible en 48 lieux particularisés, agissent comme révélateurs et cristallisateurs d'images, et à son tour le jardin en génère un nombre infini, continue à en susciter encore. Au Japon, la pratique poétique reste toujours une activité sociale très vivante. Le nombre de cercles (de quartiers, d'associations diverses), de formes poétiques (il n'y a pas que le *haiku*, mais aussi le *waka*, le *renga*, le *haiga*, le *naga.uta*, ...) en témoignent, multipliant les occasions de rencontres et de compositions. De nombreux jardins mettent à disposition des visiteurs à certains moments de l'année des bandes de papier, 短冊 *tanzaku*, pour écrire et laisser son poème, par exemple lorsque sont en fleurs *les prunus mume*, ou les pivoines, ... ou bien sont célébrées les sept herbes du printemps, ou la pleine lune, ... autant d'occasions de rappeler et partager des références culturelles communes.

Le jardin de lettré, en Chine, en Corée tel le Sosewon, puis aussi sous sa forme spécifique au Japon accompagnant un pavillon de thé, essaie de se rapprocher du monde idéal des Immortels taoïstes, 仙人 (ch. *xianren*, cor. *shun-in*, jap. *sennin*). Ceux-ci, nous dit le mythe chinois, vivent heureux dans la montagne, près de la source aux fleurs de pêcheurs, ou bien sur une île, retirés de la vie mondaine, mais souvent représentés dans une sociabilité amicale très joyeuse, faite essentiellement de poésie et d'alcool. Le lettré se retire des obligations de cours, sociales et politiques, de façon plus ou moins temporaire, plus ou moins contrainte, dans l'aisance matérielle ou bien le dénuement, mais il ne se retire pas de la sociabilité choisie qui au contraire est un moyen de ressourcement par l'échange et le partage dans la simplicité retrouvée de la nature. Cependant, la rusticité des pavillons, le naturel du torrent ou de la montagne, ne doivent pas faire oublier la sophistication du lieu, sa construction (matérielle et intellectuelle) raffinée, sa densité culturelle et spirituelle. Le jardin Sosewon, qui signifie « jardin purifié par l'eau », refuge blotti dans une vallée et traversé par un torrent, est conçu avec une grande économie de moyens, autour d'éléments-flux déjà présents, l'eau et le vent, dont la perception multi sensorielle, visuelle bien sûr mais d'abord sonore, est au centre de l'attention. Le retrait du monde ordinaire est matérialisé par l'enveloppement produit par le bruit du vent qui traverse un bois serré de bambous puis par le passage d'un pont, et de l'autre côté, l'eau jaillit sur les rochers dans un ruissellement de lumière.

¹⁴ J. Thomas, *Ibid.*, p. 126.

En chinois puis en coréen et en japonais, pendant longtemps, un seul mot a été utilisé pour dire le paysage, 山水 (ch. *shanshui*, cor. *shan-soo*, jap. *sansui*), composé des caractères montagne 山 et eau 水 : la montagne, relief ascendant, solide et immobile ; et l'eau, fluide en mouvement, descendant ; soit deux composants en interaction et en complémentarité¹⁵. De même, le jardin génère ces jeux de contrastes entre lieux dynamiques/lieux calmes, eaux vives/bassin, plein/vide, ouvert/fermé, clair/sombre, pause/mouvement, construit/naturel, ... non pas dualités mais dualités, c'est-à-dire « polarité entre éléments non contradictoires » en un microcosme qui condense et exprime l'unité et la multiplicité du monde. Le paysage et le jardin, emboîtés l'un dans l'autre, intrinsèquement inséparables, nous permettent d'appréhender le monde, ils sont le monde.

Cet idéal de vie dans la « simplicité » de la nature retrouvée, également recherche du plaisir pour échapper au réel trop dur, est nommée 風流 (ch. *feng liu*, cor. *pyung-ryu*, jap. *fûryû*), composé des caractères vent 風 et courant 流. Très ancrée dans la tradition extrême-orientale, cette attitude de vie est définie comme un détachement esthétique, une élégance raffinée en dehors des conventions sociales, mais qui reste « dans le vent ». Le sinogramme du vent se retrouve dans beaucoup de composés exprimant des notions importantes de la pensée chinoise qui se sont diffusées et ont fait l'objet d'appropriations par les cultures proches. Par exemple, 風水, vent 風 et eau 水 (ch. *feng shui*, cor. *pyung-soo*, jap. *fûsui*), manière de considérer la nature d'un site pour disposer les villes, les habitations, les tombes en observant les orientations des flux visibles et invisibles des eaux et des vents, la situation des monts qui les canalisent, afin que le séjour (des vivants ou des morts) y soit le meilleur possible. Ce système qui renvoie au mode ontologique de l'analogie¹⁶, plus qu'une géomancie, se base sur une solide expérience empirique et pragmatique, puisqu'il préconise de s'implanter idéalement adossé au pied du versant sud d'un mont (qui protégera des vents du nord), dans un site orienté vers le sud où coule un cours d'eau d'est en ouest, ce qui est bien l'orientation la meilleure dans l'hémisphère nord. Le *feng shui* reste avant tout un mode d'interprétation du paysage qui permet d'en imaginer les potentialités fastes et néfastes. Toujours avec le vent, sont composés encore les vocables 風光, vent 風 et lumière 光 (ch. *feng guang*, cor. *pyung-kwang*, jap. *fûkô*), et 風景, vent 風 et ombre + lumière 景 (ch. *feng jing*, cor. *pyung-kyung*, jap. *fûkei*), qui désignent aussi le paysage, dans des dimensions plus visuelles, plus scéniques que le terme « montagne-eau » *shan sui/shan-soo/sansui* vu précédemment. On trouve encore 風土, vent 風 et terre 土 (ch. *feng tu*, cor. *pyung-to*, jap. *fûdo*), que les dictionnaires traduisent par climat, notion qu'Augustin Berque commente depuis des années et qu'il propose de traduire par « milieu humain ».

Dans le jardin Sosewon, la matérialité des éléments naturels est révélée par différents artefacts qui empruntent et incarnent l'énergie de la nature-même. C'est le cas du vent, élément très important du jardin, pas seulement présent par défaut, mais qui rend sonore le bois de bambous qu'il traverse, fait ondoyer les branches des saules pleureurs, friser la surface de l'eau, voler les pétales des fleurs ou les feuilles mortes, ... Autre exemple, au Japon en été, on dispose à l'extérieur de la maison une

¹⁵ F. Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, Paris, 2014.

¹⁶ Voir P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005. Dans le mode d'identification et de relation analogique, tout microcosme fonctionne en analogie avec un macrocosme, le jeu des correspondances révélant l'unité du monde et les voies d'échange des énergies. Pour P. Descola, la Chine ancienne est représentative de ce mode ontologique.

clochette à vent, 風鈴 *fûrin*. Une bande de papier, où un poème peut être calligraphié, pend accrochée au battant de la clochette. Le mouvement de l'air, même le plus léger, fait bouger la bande de papier et donc tintinnabuler la clochette, matérialisant ainsi le souffle de l'air afin de nous procurer une sensation de fraîcheur, plus imaginaire que réelle... Artefacts, éléments naturels, perceptions sensorielles s'associent et déploient un imaginaire poétique qui trouve place dans la trivialité la plus quotidienne.

Le vent, peut-être parce qu'il véhicule davantage, par rapport aux autres flux, le fameux *ki* 氣 (ch. *qi*, cor. *ki*, jap. *ki*), l'énergie vitale assimilée à un souffle¹⁷, est reconnu pour annoncer ou apporter les changements, incessants, à venir. Ainsi, il manifeste l'impermanence intrinsèque à notre monde.

Le vent et la rosée

Les Immortels taoïstes ont banni de leur régime alimentaire les cinq graines (riz, millet, blé, haricot, avoine) – le « sans gluten » rejoindrait-il quelque part l'imaginaire taoïste en quête de légèreté, de pureté et de longévité – pour finalement quitter leur corps comme une mue de serpent et partir dans les airs. Ils se nourrissent, dit-on, de rosée et de vent, et finissent par littéralement s'évaporer.

Jean-Luc Brisson acclimate un processus naturel qui transforme la matière, l'évaporation, dans la conscience poétique, en quête d'un modèle pour cerner le processus de l'imaginaire également transformateur du réel. L'acte fondateur de son approche est l'observation aiguisée d'une multitude de phénomènes ou faits (nuage, linge qui sèche, ...) saisis aussi bien dans la nature que dans notre quotidienneté. Ainsi, nos pratiques quotidiennes ne sont non pas naturalisées mais réintégrées dans les flux des énergies et du temps, et surtout dans une conscience renouvelée des interactions entre les choses et phénomènes naturels. Le jardin, qui « *est du temps qui passe sous du temps qu'il fait* »¹⁸ offre un terrain idéal d'observation, et la marche, une activité essentielle.

Comment les choses changent-elles ? Quelles forces sont à l'œuvre dans les processus naturels ? Quelles sont les qualités des changements observés ? Comment les perçoit-on ? Le comment plutôt que le pourquoi des choses importe davantage. L'appréhension des processus plutôt que le captage des résultats, à partir de la matérialité des choses. « *La matière n'est pas une pensée, un esprit momentanément figé, mais bel et bien l'obstacle qui arrête et étonne la pensée. (...) Bachelard a raison de considérer la matière comme poétique, alors que seul l'esprit est "scientifique"* »¹⁹.

Le « bassin sémantique » élaboré par Jean-Luc Brisson ne se réfère pas à celui de la nature romantique, plutôt végétal, élégiaque, plaintif et doté d'une forte prégnance, mais davantage à celui

¹⁷ Ce concept, *qi* prononcé *chi* en chinois, *ki* en coréen et japonais, d'origine chinoise, serait à la fois souffle-énergie-esprit-sentiment-sensation, principe primordial qui meut le monde et l'imprègne complètement. Difficile à expliquer, impossible à traduire, son sinogramme est présent dans une foultitude de termes ou expressions de la vie quotidienne. On baigne littéralement dans le *ki*.

¹⁸ M. Serre se plaît à rappeler l'unicité dans les langues latines du mot temps dans le sens de durée et le sens météorologique, à la différence des langues anglo-saxonnes. Dans les langues sinisées, deux termes sont également utilisés : 時間 (ch. *shijian*, cor. *si-gan*, jap. *jikan*), composé de moment 時 et intervalle 間, terme qui introduit l'idée de rythme dans la durée ; 天氣 (ch. *tianqi*, cor. *chun-gi*, jap. *tenki*), composé de ciel 天 et souffle-énergie vitale 氣, vocable des plus usuels qui possède une forte dimension cosmique.

¹⁹ G. Durand, *Champs de l'imaginaire*, Ellug, Grenoble, 1996, p. 11. Cette citation se trouve dans l'article « Psychanalyse de la neige ».

de la pensée scientifique classique, telle que Descartes l'a énoncée. Cependant, la vision mécaniciste du monde propre au système cartésien est littéralement retournée comme un gant, en procédant à l'inversion des quatre préceptes du discours de la méthode renversés en anti-préceptes. Ce retournement permet de redécouvrir et de repenser l'endroit à travers l'envers des énoncés habituels et conduit vers de nouveaux principes, porteurs de décalages, d'écarts, d'inattendus, qui engendrent des découvertes, laissent surgir la pensée et l'imagination.

L'intention est, d'abord, en matérialisant le processus de l'évaporation par des dispositifs matériels (récipients, objets reliés entre eux, qui deviennent automates) en interaction avec les facteurs du milieu (climat, saison), de rendre perceptible un mouvement invisible, infime, par un entraînement à l'observation, à l'« affût », à la disponibilité, à la remémoration. Il s'agit donc, avant tout, de préparer et travailler la sensibilité et toutes les capacités sensorielles par imprégnation afin de mieux rendre compte des qualités sensibles des changements, des mouvements, de tous les nuancements du monde. De passer de l'extériorité des formes visibles à l'intériorité des processus.

Descartes pensait le monde réglé comme la mécanique d'une horloge. Si le quantitatif est laissé, l'horloge dans sa capacité à mesurer la durée ne compte plus mais c'est l'enregistrement de la qualité du temps passé qui importe. L'observateur dualiste restant à l'extérieur de la situation observée fait place à un observateur faisant partie des processus qu'il observe, qui se déroulent avec lui. Le mode de l'instrumentalisation de la nature est abandonné.

Les expérimentations menées autour de l'« évaporation motrice » sont en fin de compte une manière de réintroduire la diversité et la singularité qui mettent en échec la régularité mécanique, les certitudes répétitives, l'uniformisation menaçante. Une manière de réinscrire dans la nature-processus l'être humain considéré comme « *un compagnon-voyageur des autres espèces dans l'odyssée de l'évolution.*²⁰ »

En Chine, dans les lieux publics de plein air, une pratique consiste à calligraphier des poèmes avec de l'eau claire directement sur les dalles du sol. Le pinceau laisse une trace mouillée qui apparaît plus sombre et très lisible, mais très vite l'évaporation sèche les caractères qui s'effacent et disparaissent alors que d'autres apparaissent. Au Japon, ce sont surtout les enfants qui s'adonnent à l'écriture ou au dessin avec de l'eau, jeu d'été fait sur n'importe quelle dalle ou canalisation de béton, pratiques et saisonnalité se marquant et se définissant réciproquement. Cette façon de calligraphier avec de l'eau sur le sol, qui est d'abord une manière économique de s'exercer sans utiliser ni papier ni encre, souligne la précarité de nos œuvres, le caractère éphémère propre à ce monde, contrainte ultime qui fixe le cadre définitif à notre création mais sollicite notre imagination.

Dans les langues extrême-orientales, évaporation s'écrit 氣化, souffle vital (*qi* ou *ki*) 氣 et transformation 化 (ch. *qihua*, cor. *ki-hwa*, jap. *kika*). S'évaporer, se muer en « souffle-énergie-esprit-sentiment-sensation », tout un programme.

²⁰ A. Leopold, *Almanach d'un comté des sables (Sand County Almanach, 1948)*, Aubier, Paris, 1995, p. 145. Cette phrase et cette position des humains dans la nature, ni maîtres extérieurs en surplomb, ni microcosme dans le macrocosme, mais plutôt réinscrits dans la nature-processus, sans position privilégiée, sont évoquées à plusieurs reprises par C. et R. Larrère, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Flammarion, Paris, 2009.

Pour finir

Tout comme l'imaginaire d'après Gilbert Durand, le jardin semble créé en réponse à l'angoisse née de l'expérience négative du temps. Le temps défait tout ce qu'il fait, et nous connaissons la fin de l'histoire. Evocateurs des flux primordiaux, ceux du temps et de l'énergie vitale, les flux y sont nombreux et importants : cours des saisons, écoulement de l'eau, souffle du vent, fil de la promenade, ondes sonores ou aromatiques, vagues des évocations, des sensations, ... le jardin est parcouru de mouvements. Les multiples dispositifs, artefacts, installations, arrangements entre éléments naturels et artificiels matérialisent, révèlent, incarnent ou captent ces différents flux, ils nous y rendent sensibles, ils les apprivoisent afin de nous apaiser. Certains jardins, au contraire, tendent vers l'immutabilité, encapsulent un fragment d'espace et de temps, par la stricte limitation des matériaux, l'austère dépouillement des formes, la restriction volontaire des variations. Tels sont les paysages secs des temples zen ou bien les jardins de cloître, qui invitent à la contemplation, accompagnent l'ascèse.

Chatoyant ou monochrome, le jardin génère son propre flux d'images poétiques, il les substantifie, les évoque et réanime indéfiniment. Il ne se prive pas de mots qui portent et transmettent eux-mêmes des constellations d'images, possèdent une force de cristallisation ou incantatoire. Les jardins ainsi que les lieux différenciés qui les constituent, sont toujours nommés (île Derborence, chemin d'Orphée, Pavillon du clair de lune après la pluie, ...), des citations y sont souvent inscrites (poèmes en chinois dans le jardin coréen, vers en latin dans le jardin méditerranéen, notices en français, anglais et flamand dans le parc Matisse à Lille, tag, ...); le monde phénoménal est désigné par des expressions signifiantes et imageantes (évaporation motrice, jardin planétaire, tiers-paysage, ...).

Le jardin est le lieu de l'oscillation entre monde sensible intérieur et monde physique extérieur, le lieu du va-et-vient entre ici et maintenant, avec ailleurs et d'autres temps, source de décalages, de retournements, de représentations imaginaires.

Merci à Isabelle Ferrari et Park Yeonmi pour les lectures en chinois et coréen.

Ce fut un grand plaisir de contribuer, de loin en loin, à la préparation, puis de participer à ces journées d'étude et de rencontres grâce à l'implication efficace de Mathilde Christmann, Sabine Ehrmann et Catherine Grout.

Brève présentation biographique :

Après des études d'architecture (DPLG) et d'urbanisme, je suis arrivée à Tokyo en 1988 comme boursière du Gouvernement japonais. Je suis devenue enseignante titulaire à l'université Waseda en 2002 et j'y suis professeur depuis 2012. J'observe, et vis au quotidien, les liens entre la ville et la nature à Tokyo : lieux, pratiques et temporalités.

Quelques publications :

- "Les parcs maritimes du port de Tokyo : une expérience de récréation de la nature sur des terre-pleins artificiels", in *Paysage, territoire et reconversion*, Cahiers thématiques de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille n°9, 2009, pp 187-201.
- "Du territoire rural aux parcs urbains : métamorphose du *satoyama* dans la métropole de Tokyo", in *Agriculture métropolitaine/Métropole agricole*, Cahiers thématiques de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille n°11, 2011, pp 187-200.

- “La sensibilité aux saisons dans la ville japonaise. Quelques éléments sur sa transmission” in *Saisons des villes*, édité par Alain Guez et Hélène Subremon, Paris : éditions donner lieu, 2013, pp. 72-94.
- “*Hachiue*, les plantes en pot”, pp. 154-156 ; “*Hanami*, la célébration des cerisiers en fleurs”, pp. 161-164 ; “*Kôen*, le parc public”, pp. 320-322 ; “*Meisho*, les sites fameux”, pp. 320-322 ; “*Meisho-zue*, les recueils illustrés de sites fameux”, pp. 323-326 ; “*Mitate*, la chose « vue comme »”, pp. 333-336 ; “*Mori*, la forêt”, pp. 350-352 ; “*Satoyama* , le paysage de la polyculture vivrière”, pp. 402-405, in *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, sous la direction de Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi, Paris : CNRS Editions, 2014.