

**JARDIN ET NATURE,**  
**ou le « sauvage » et le « naturel » dans l'art des jardins.**  
par Jean-Pierre Le Dantec

Si l'on remonte à ses très lointaines origines, le jardin apparaît aussitôt comme une enclave travaillée et domestiquée au sein d'une nature qui ne l'est pas – ou beaucoup moins. Autant dire qu'il semble exister une absolue contradiction entre l'idée de « sauvage » et celle de jardin. Pourtant, depuis la parution, vers 1880, du livre du jardiniste anglais William Robinson intitulé *The Wild Garden*, un courant important du jardinisme artistique se réclame du « sauvage ».

Pour expliciter cette apparente contradiction ou, à tout le moins, cette bizarrerie, ce glissement, je vais parcourir – à bride abattue malheureusement – trois moments clés de l'histoire de l'art des jardins, ceci en me limitant au cas de l'Occident. Puis, dans une seconde partie de mon exposé, je tenterai de tirer quelques leçons de cette histoire en m'attachant à son aboutissement provisoire actuel.

PREMIERE PARTIE, donc et Premier moment que j'ai retenu dans l'histoire du jardin occidental: L'époque carolingienne où l'Europe occidentale (hormis *Al Andalus*, bien sûr) est en pleine re-christianisation.

Ce lointain point de départ m'est nécessaire pour expliciter plus nettement la contradiction annoncée plus haut. Et j'ai coutume, pour m'efforcer de la cerner, de narrer la légende de Fiacre qui, devenu Saint Fiacre, a été intronisé en France « patron des jardiniers » par la toute nouvelle corporation créée sous Henri IV, laquelle avait établi son siège dans l'un des anciens hôtels Saint Pol, rue des Rosiers, que Charles V, un bon siècle plus tôt, avait fait accompagner de vastes jardins incluant une ménagerie (d'où l'actuelle « rue aux Lions »).

Selon la légende dorée, Fiacre est un moine irlandais, un Scot comme on disait alors, qui, suivant les traces de Colomban, a gagné le continent pour participer à sa ré-évangélisation via le monachisme. Il fait halte à Meaux, chez l'évêque Faron qui lui accorde un ermitage sauvage nommé Breuil, ce toponyme est bien sûr très important. Aidé par sa cambute qui trace d'elle-même dans la sylvie un sillon formant carré, Fiacre entoure son ermitage d'une clôture et défriche son domaine qui, dès lors, devient un jardin merveilleux et surtout si prolifique qu'il lui permet de nourrir les miséreux qui accourent de toute la contrée. Devant un tel succès qui permet à Fiacre d'obtenir de nombreuses conversions, une sorcière nommée

Becnaude survient et met Fiacre au défi de vaincre sa magie grâce à un miracle : ce dernier s'assoit alors sur un rocher lequel, immédiatement se transforme en un siège confortable épousant la forme de son fessier.

Devant un tel prodige, aucun doute : Fiacre est un saint et la Becnaude, vaincue, prend la fuite.

L'interprétation de cette légende saute aux yeux : jusque là le Breuil était une terre gaste, souillée par la semence du malin et de ses émanations (sorcières, sorcières, serpents, dragons... pensez ici à St Michel et à St Georges terrassant des dragons, ou à ces saints venus d'Irlande en Bretagne dans des auges de pierre dont le premier travail consiste à chasser les serpents des îles où ils abordent). Une terre gaste – *a waste land* -, dis-je, comme l'essentiel du territoire habité par les paysans (se rappeler ici les couples sémantiques *pagus/paganus* et *païen/paysan* : ils connotent le caractère démoniaque attaché à la glèbe non encore purifiée, c'est-à-dire qui est restée prisonnière du paganisme, ou qui est retournée à lui, suite à la chute de Rome). Et voilà qui explique aussi pourquoi l'abbé de Reichenau du IX<sup>ème</sup> siècle, Strabus ou Strabo, s'applique avec ferveur à nettoyer son *Hortulus* (dont il a écrit le poème en latin dont l'Ode à la citrouille réjouissait Huysmans) et à l'enfermer derrière une solide clôture. Et voilà qui explique aussi pourquoi, d'autre part, les *loci amoeni* de la littérature latine chrétienne médiévale étudiée par l'érudit allemand Curtius il y a plus d'un demi-siècle (trad. fr. en livre de poche col. Agora) ne sont pas des lieux réels, qui auraient été infestés eux aussi vraisemblablement de païennerie, mais des sites conventionnels dont les traits (formes, végétaux, animaux...) sont repris, par les clercs qui décrivent leurs pérégrinations supposées, à la Bible et à la littérature antique – *Idylles* de Théocrite, Virgile, etc. Bref, l'hortus doit être conclusus pour que la sauvagerie païenne en soit chassée : dès lors qu'il pratique dans l'espace une partition qui est aussi une forclusion, le jardin peut devenir cet enclos virginal où Marie/Demeter est représentée en majesté comme dans quantité de gravures médiévales de « vierges au préaux », cependant que la fameuse tapisserie de la dame à la licorne du musée de Cluny montre cet animal phallique – donc démoniaque - enfermé, lui, dans un enclos spécifique au sein du pré fleuri du vergier qui l'entoure. Au reste, l'étymologie (2 pages dans le Robert historique) confirme que le mot de jardin lui-même, tout comme ceux de *garten*, *garden*, etc. est issu d'un probable vocable indoeuropéen signifiant clôture, autant dire un espace retranché de la sylvie sauvage commune, de la *sylva* et du *saltus*.

Second moment : le fameux débat « jardin à la française versus jardin à l'anglaise » qu'il serait beaucoup plus judicieux de nommer – pour obvier à

des considérations simplement nationales - débat entre le jardin baroque, puis rococo, et jardin des pré-Lumières sensibles puis des Lumières classiques et pré-romantiques.

Une légende rétrospective (rétrospective puisqu'elle a été écrite par Horace Walpole cinquante ans après que l'événement est supposé avoir eu lieu) veut que l'architecte William Kent, à son retour du « Grand tour » d'Italie effectué aux côtés de son maître Lord Burlington, ait « franchi la clôture » du jardin et se soit aperçu du même coup que « toute la nature (*country* dans le texte anglais, mais la traduction française de son texte, qui utilise le mot de « nature », est de Walpole lui-même qui, francophone francophile, échangea une importante correspondance en français avec Mme du Deffant, ce qui exclut de sa part une erreur de vocabulaire) était un jardin ». Je ne m'attarderai pas ici à déconstruire cette légende qui pollue la plupart des ouvrages consacrés à l'histoire de l'art des jardins en Europe en faisant du « ha ha » le procédé technique ayant permis cet effacement de la clôture du jardin : un chapitre de mon livre *Poétique des jardins* s'en est chargé. Tout juste me contenterai-je de faire remarquer que le « ha ha » partiel est une invention de Le Nôtre ; que le « ha ha » complet qui, selon Walpole et ses suiveurs, est supposé avoir permis à Kent de franchir ce pas décisif, est décrit par Madame de Scudéry dans un passage de *Clélie* plus de vingt ans avant la naissance de Kent (je la cite : « « ... comme il n'y a point de muraille qui ferme le parterre de ce costé-là, et que la rivière en fait toute la closture, on voit tout d'une veüe, les fossez, les terrasses, les canaux, des cascades au-delà du parterre, qui se précipitent sur du gason ; et par dessus tout cela ; la petite rivière, des prairies à perte de vüe, des tertres, des cabanes, des hameaux, des villages, et des montagnes en esloignement qui s'élevant imperceptiblement les unes sur les autres, semblent estre confondus dans le ciel, tant les objets sont peu distincts, à cause qu'ils sont esloignez », et qu'en vérité le ha ha – ou saut de loup - constitue à sa manière une clôture non pas en hauteur, mais en creux. »)

En revanche, je désire un peu m'attarder sur le débat pipé, bien qu'il se soit énoncé en ces termes à l'époque, qui aurait opposé à cette occasion les partisans du « naturel » et de la végétation « libre » (pas encore tout à fait le « sauvage », donc , mais quelque chose s'en approchant – ou faisant, si je puis dire, un pas vers lui) aux tenants d'une nature tenue, voire torturée, par le despotisme géométrique, dans les jardins baroques. Or, je tiens que présenter le débat en ces termes n'a aucun sens au regard de l'histoire. Pourquoi ? Parce qu'entre l'époque baroque et celle des Lumières naissantes ou finissantes, c'est l'idée de nature elle-même qui a été bouleversée.

Ce n'est pas ici le lieu de démêler l'écheveau de raisons multiples qui ont provoqué ce bouleversement. Cet écheveau – ce breuil historico-philosophique - mêle la science (l'histoire naturelle devenant progressivement la science reine au détriment de la géométrie), la politique (la naissance d'une alternative libérale, au sein même des élites aristocratiques, au despotisme), l'évolution des mœurs et des mentalités (décrites avec bonheur par Keith Thomas dans son livre *Dans le jardin de la nature* publié il y a vingt ans où cet historien anglais montre comment, à partir grosso modo de Shaftesbury, l'attitude des aristocrates anglais vis à vis des animaux, puis des plantes, se transforme, rejetant la théorie cartésienne des animaux machines pour en faire des animaux de compagnie), etc. Tout juste, afin de produire les termes véritables du débat, me contenterai-je de citer des extraits de deux livres, écrits à un peu plus d'un siècle de distance, qui font l'un comme l'autre de la Nature la maîtresse de l'art des jardins, mais ceci selon deux optiques diamétralement opposées.

D'un côté, Boyceau de la Bareaudière en qui on peut voir le théoricien du jardin baroque et le père spirituel de Le Nôtre, et son livre posthume, publié en 1638, intitulé *Traité du jardinage selon les raisons de la Nature et de l'Art* ; j'en cite un passage décisif : «« Suivant les enseignements que la Nature nous donne en tant de variétés, nous estimons que les jardins les plus variés seront trouvés les plus beaux », écrit-il. Et il poursuit, en prenant appui sur des remarques botaniques, en avançant que c'est la Nature elle-même qui impose le choix de la régularité formelle: « Toutes lesquelles choses, si belles que les puissions choisir seront défectueuses, et moins agréables, si elles ne sont ordonnées et placées avec symétrie, et bonne correspondance : car Nature l'observe aussi en ses œuvres si parfaites, les arbres élargissent, ou montent en pointe leurs branches de pareille proportion, leurs feuilles ont les côtés semblables, et les fleurs ordonnées d'une ou de plusieurs pièces, ont si bonne convenance, que nous ne pouvons mieux faire que de tâcher d'ensuivre cette grande maîtresse en ceci, comme aux autres particularités que nous avons touchées. » J'ajoute que pareille profession de foi « naturaliste » justifiant la régularité n'était pas propre à Boyceau, dans le monde baroque. Elle qu'elle faisait même figure d'évidence, à l'époque, ainsi qu'en témoigne cette assertion du grand maître de l'architecture anglaise, Christopher Wren, concepteur de la cathédrale Saint-Paul à Londres : « Les figures géométriques sont naturellement plus belles que celles qui sont irrégulières ; tout le monde s'accorde sur ce point parce que c'est une loi de la nature. » Mais ce qui fait l'intérêt singulier de la thèse de Boyceau, j'y insiste, est qu'il s'emploie, comme l'avaient fait avant lui en appliquant leurs efforts à d'autres objets,

l'architecte gothique Villard de Honnecourt ou les peintres de la Renaissance italienne, il s'emploie à l'établir au moyen d'une argumentation fondée sur des observations tirées son métier.

De l'autre côté, voici un extrait de l'ouvrage de Burke *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1756) « On dit communément que la beauté réside dans la proportion des parties. Mais, à y bien regarder, j'ai de fortes raisons de douter qu'elle en dépende à quelconques égards [...] Notre propos est donc de rechercher si les végétaux et les animaux qu'on déclare beaux sont invariablement conformes à certaines mesures, de sorte qu'on puisse se convaincre que notre satisfaction en résulte par l'effet de causes naturelles et mécaniques, de l'accoutumance, ou, enfin, d'une convenance à des fins déterminées ». Et Burke de se tourner lui aussi vers les fleurs, puis les oiseaux, dont l'observation démontre, selon lui, que « la méthode et l'exactitude, âme de la proportion, nuisent davantage à la cause de la beauté qu'elles ne la servent ». Ce qui lui permet *in fine* d'affirmer : « Je suis totalement convaincu que les partisans de la proportion ont transporté leurs idées artificielles dans la nature, au lieu de lui emprunter les proportions dont ils font usage dans les œuvres d'art ; car, dans toute discussion sur ce sujet, ils quittent le plus vite possible le champ libre des beautés naturelles, les règnes animal et végétal, pour se réfugier dans la forteresse des lignes et des angles artificiels de l'architecture [...] Mais la nature s'est enfin échappée des entraves auxquelles ils l'assujettissaient : nos jardins, à tout le moins, protestent que nous commençons à sentir que les idées mathématiques ne sont pas les véritables mesures de la beauté. »

Prétendre trancher entre ces deux points de vue opposés n'aurait aucun sens. Mais n'est-il pas édifiant de voir, dans ces deux textes, les matériaux horticoles vivants (végétaux en particulier) être sollicités à fronts renversés ? Et j'ajoute, pour relativiser un autre poncif énoncé par Burke (celui qui voit dans le jardin régulier une soumission à l'architecture et dans le jardin dit « naturel » une prise d'indépendance vis à vis de celle-ci) que cette thèse est loin d'être aussi convaincante qu'on le dit couramment. On cherche en vain, en effet, le mot et la chose « architecture » dans le *Traité* de Boyceau. Et l'on sait d'autre part que Le Nôtre n'avait que méfiance à l'égard des architectes auquel il n'avait cure de soumettre son propre travail. N'aurait-il pas répondu, selon Saint-Simon, au Roi qui lui demandait son avis concernant un bosquet formé par Mansard à Versailles au cours d'un de ses séjours à Rome où il avait rendu visite (en particulier) à son ami Poussin : « D'un maçon, vous avez fait un jardinier : il vous a servi un plat de son métier ».

Bref, et pour revenir au parallèle Boyceau baroque / Burke « philosophe », je me permettrai d'avancer 2 remarques à mes yeux importantes.

1/ L'un comme l'autre présente (sans le dire explicitement, j'en conviens), selon une tradition remontant à la Renaissance italienne, l'art des jardins comme la création, par le moyen de l'art, d'une 3<sup>ème</sup> nature. Pourquoi troisième, direz-vous ? Parce que les inventeurs du concept de *terza natura* se référaient au *De natura deorum* de Cicéron où l'auteur des *Tusculanes* écrit: « « Nous semons du blé, plantons des arbres, fertilisons le sol par l'irrigation, maîtrisons les fleuves et redressons ou détournons leur cours. En résumé, par le travail de nos mains, nous essayons, pour ainsi dire, de créer une seconde nature (*altera natura*) au sein du monde naturel », assertion qui permit au XVI<sup>ème</sup> siècle à Bonfadio ou à Taegio de réduire la difficulté posée à la théorie de la mimésis appliquée à l'art des jardins en énonçant que celui-ci est une 3<sup>ème</sup> nature recomposée par l'art dans un espace limité, grâce aux ressources de la poétique : une source devenant fontaine, ou une forêt bosco.

Et 2/ ème remarque qui prend, elle aussi, à rebours la vulgate - la 3<sup>ème</sup> nature des jardins dits « à l'anglaise » est sans doute plus artificielle encore que celle des jardins baroques, ainsi qu'en témoigne son coût de réalisation plus élevé<sup>1</sup> ; et ainsi qu'en témoignent les critiques qui seront adressées à Brown, puis à Repton, par les partisans – Richard Payne Knight, Uvedale Price et les poètes « lakistes » comme Wordsworth - d'un pittoresque moins peigné. Pittoresque dans lequel, pour le coup, le « sauvage » ou son apparence aurait sa part, alors que les créations de Brown puis de Repton avaient pour modèle, non plus l'Arcadie comme chez Kent, mais une campagne anglaise idéale – idéale parce que merveilleusement tenue et cultivée (pour son plus grand profit depuis la loi sur les *enclosures*) par l'aristocratie *Whig*.

3<sup>ème</sup> moment de mon petit parcours historique: l'époque moderne et contemporaine.

J'ai évoqué *The Wild Garden* de Robinson. Mais c'est surtout à cause du caractère innovant, voire provoquant, de son titre que cet ouvrage conserve aujourd'hui de l'importance. Car en vérité, tout comme dans son autre livre (bien plus développé) intitulé *The English Flower Garden* qui peut être considéré comme le manifeste d'un jardin coloriste d'esprit impressionniste que développeront après lui Gertrude Jekyll et Monet,

---

<sup>1</sup> Ainsi, le biographe de Dufresny, inventeur selon la tradition française du nouveau genre de jardin dit « naturel », rapporte que le projet « montueux » que Louis XIV lui avait commandé pour Versailles (pour une partie, vraisemblablement) n'aurait été refusé par le Roi qu'en raison de son coût trop élevé.

Robinson propose un « sauvage » qui nous apparaît aujourd'hui bien timide. En fait, il recommande, pour les lisières et les fonds du jardin, l'utilisation de végétaux – les vivaces - qui n'avaient pas alors droit de cité dans les jardins. En effet, les corbeilles florales des jardins du style alors dominant – celui qu'on nomme « paysager » et qui est celui des créations des parcs publics au XIXème siècle par Nash, Repton, l'école d'Alphand et de Barillet-Deschamps en France et en Amérique du Sud, Lenné, Olmsted et Vaux aux Etats-Unis – ces corbeilles florales, donc, étaient exclusivement composées de plantes annuelles renouvelées au fil des saisons. En somme, pour dire vite, dans l'esprit de Robinson et de ses disciples, sauvage signifiait essentiellement (ce qui était déjà à l'époque une transgression) l'usage de vivaces.

Au reste, l'impressionnisme jardiniste, tout en se maintenant de façon solide en Grande-Bretagne et, aujourd'hui encore, dans les revues de jardinage les plus lues, n'aura qu'un temps dans les milieux liés à l'art. La régularité reviendra en force dans les jardins de la première moitié du XXème siècle, portée, soit par la vogue d'un *revival* des manières anciennes (en Angleterre le retour au siècle d'Elisabeth via le style Tudor, en Italie à la Renaissance, en France au « grand siècle »), soit par la naissance d'un jardin dit « moderne » ou « art déco » se prétendant « cubiste » et empruntant aussi d'importants éléments de son langage aux anciens jardins d'Andalousie ou du Maroc traditionnel de l'époque de Lyautey.

En fait, à l'époque moderne, seul Le Corbusier se proclamera ouvertement et clairement partisan du jardin « sauvage », ceci parce qu'il comprenait qu'au purisme géométrique de son architecture il convenait d'opposer des dehors très libres. Quatre exemples à ce propos : 1/ le jardin accompagnant le pavillon de l'Esprit nouveau à l'exposition de 1925 ou, contrairement à Mallet Stevens et ses arbres cubistes en ciment armé, ou à Guevrekian et son jardin d'eau et de lumière réalisé avec Sonia Delaunay, Corbu s'était contenté d'y planter au hasard quelques buissons et quelques bulbes; 2/ le « bocage sauvage » (l'expression est de Corbu sur une note manuscrite accompagnant un de ses dessins pour cette villa) qu'il prône pour accompagner la villa Meyer de Neuilly ; 3/ la prairie plutôt marécageuse et laissée telle quelle, sans soin particulier, sur laquelle est implantée (sur pilotis fort heureusement) la villa Savoye de Poissy ; 4/ son propre jardin-terrace de son immeuble parisien de la rue Nungesser et Coli dont il disait lui-même qu'il avait « été planté par les oiseaux ».

Très minoritaire en son temps, cette position faisant du « sauvage » un trait majeur de l'art des jardins moderne est, au contraire, largement partagée aujourd'hui. Le paysagiste néerlandais Louis-Guillaume le Roy a, en la

matière, joué un rôle de pionnier dans son propre jardin expérimental d'Heereven qui se signalait aux passants, dès le début des années 1970, par un panneau provocateur « Ici on accepte les gravats ! ». Ecologiste radical qui voit dans le développement spontané des végétaux l'image même de la « complexité » chère à Edgar Morin, ce paysagiste a aujourd'hui toutefois son œuvre derrière lui. Mais un autre jardiniste hollandais, Piet Oudolf, qui a pris son relais en quelque sorte d'autre manière, prône actuellement, avec un succès qui le conduit à construire aujourd'hui plusieurs grands parcs publics aux E-U, la création de jardins de plantes ruinées en quelque sorte (les tiges mortes qu'on arrache d'habitude pendant l'hiver). Et si tout le monde connaît le « jardin en mouvement » de Gilles Clément et les nombreux concepts qui s'y rattachent – tous allant dans le sens d'un jardin où le « sauvage » est à l'honneur – « jardin spontané », « jardin planétaire », « éloge des vagabondes », « tiers paysage » - bien moins nombreux sont ceux, j'imagine, qui ont connaissance de l'œuvre d'un jeune paysagiste chinois nommé Yu qui est par ailleurs le *dean* de la section de paysagisme l'Université de Beida à Pékin. Ecologiste convaincu lui aussi, Yu a deux ennemis : la tradition des jardins impériaux chinois qu'il compare à celle des pieds bandés qu'on imposait aux jeunes filles – et le « cosmétisme » décoratif cher aux nouveaux riches et nouveaux potentats de la Chine actuelle ; aussi prône-t-il, en théorie comme en pratique, un retour à ce qu'il nomme « le pays des pêcheurs en fleurs », sorte de paradis perdu, rayé de l'histoire chinoise par les despotismes ancien et nouveau, où tout était pensé en termes de simple utilité nourricière et écologique avant la lettre : il nomme cela, qu'il s'efforce d'affirmer dans ses jardins, l'« art de la survie ».

Mais dans le même temps toutefois, d'autres créateurs de jardins sont des partisans convaincus, eux, de la mise en scène d'une nature ouvertement artificielle et technologique. Je pense à Rem Koolhaas et, bien sûr, au parc de la Villette de Bernard Tschumi où, selon ses propres mots, Tschumi aurait volontiers fait usage de moquettes et d'arbres en plastique plutôt que de pelouses et de végétaux réels.

Cette opposition nouvelle entre deux conceptions de la nature à représenter aujourd'hui dans les jardins va me conduire vers ma seconde partie (brève je vous le promet), qui elle même va réunir trois propositions. Première proposition : La fameuse thèse de Kant exposée dans la *Critique de la faculté de juger* qui fait de l'art des jardins une des deux catégories de la peinture demeure fondamentale pour proposer une lecture instruite de l'art des jardins : chacun qui suit quelque peu l'évolution de l'art actuel –



peinture, photographie, vidéo, installation – sait que la perception « sauvage » ou « brute » que Merleau-Ponty a mis en avant dans *Le Visible et l'invisible* a pris le pas sur la perspective classique mimétique qui a longtemps régi l'art occidental ; d'autre part, concernant plus précisément l'art des jardins, le regretté critique Lucius Burckhart a fait remarquer, se fondant en particulier sur certaines performances à caractère écologique de Beuys en particulier, que seule la présentation d'une nature sauvage dans notre monde urbanisé était susceptible d'attirer l'attention, en rompant avec l'artificialisme se confondant avec du mobilier urbain des jardins trop dessinés et trop maîtrisés à ses yeux.

Deuxième proposition : il me semble nécessaire de compléter cette première proposition, dérivée de Kant, par une seconde qui repère dans ce même art une autre ligne de partage, non exclusivement esthétique, une tension contradictoire entre deux visions de la nature. Celle qui sépare (j'emprunte cette distinction à Jean-Claude Milner qui l'expose dans son livre *Le Moment structural*) la nature-physis de la nature-thesis. Selon qu'une époque ou un créateur particulier prenne parti pour la première ou pour la seconde, en effet, se trouvent privilégiés ou bien le sauvage, ou bien le régulier. Dans le premier cas elle (ou il) choisit de mettre en scène la force vitale, cette puissance incontrôlable qui outrepassait encore de beaucoup les capacités de maîtrise que l'homme peut lui opposer – la physis, donc; alors que dans le second cas, elle (ou il) insiste au contraire sur les règles (les lois mathématiques) qui sous-tendent le fonctionnement de la nature ainsi que sur la technique qui permet d'avoir prise sur elle – et sur la nature-thesis par conséquent.

Etant entendu que ces parti-pris (aujourd'hui fortement teintés de choix idéologico-politiques) ne sont pas nécessairement tranchés ou étanches. Ainsi j'ai coutume de mettre, à cet égard, en exergue l'œuvre mixte de Patrick Blanc, l'inventeur, avec l'architecte Michel Mangematin, des « jardins verticaux » : d'un côté il mobilise un savoir pointu de scientifique botaniste de premier plan et une technologie raffinée (le matériau imputrescible qui constitue les alvéoles où il place ses graines et un arrosage commandé par informatique) ; mais de l'autre, une fois ces dispositifs mis en place, il laisse les végétaux qu'il a plantés se développer librement, autant dire le sauvage œuvrer à loisir.

Troisième proposition, certes banale mais à laquelle on ne peut échapper : Plus l'humanité s'éloigne ou croit s'éloigner de ses origines animales et sauvages en créant et en vivant dans un environnement hybridé par la technique, dans une techno-nature en quelque sorte, plus, par cette loi de « compensation » qu'a décrite avec finesse le philosophe transcendantaliste américain Ralph-Waldo Emerson dans il a été question

aussi hier, plus la nostalgie de ce qui est *aussi* une perte s'impose à elle. On retrouve ici la thèse de Ritter qui, dans son essai des années 1960 intitulé *Philosophie du paysage*, énonce que la naissance du paysage en Occident, et de l'art occidental en général, vient en quelque sorte consoler les aristocrates esthètes européens de leur lien organique perdu avec la Nature – du « désenchantement » de cette dernière pourrait-on dire avec Max Weber.

Voilà qui explique, par exemple, la parution récente d'un ouvrage auquel j'ai participé, issu d'une commande d'un organisme public – l'Atelier parisien d'urbanisme – qui aurait considéré stupide ou frivole il y a quelques de s'intéresser à cette question, fort éloignée de l'urbanisme technique classique qui pense flux, foncier, économie. Je veux parler de *l'Atlas de la nature à Paris* qui recense les espèces végétales et animales sauvages qui habitent notre capitale. Et voilà aussi pourquoi les visiteurs de l'île bretonne où j'ai mon port d'attache ne veulent pas savoir que la côte qu'ils parcourent en s'extasiant de sa sauvagerie est en réalité une création humaine : celle des carriers qui y ont extrait le granit jusqu'en 1950.

Cette dernière remarque m'amène à ma conclusion. Cette idée banale de « compensation » se double d'une autre qui l'est un peu moins. Le sauvage dont il est question, aujourd'hui, est lui-même largement artificiel. Ceci dans la mesure où ses conditions d'existence sont subordonnées à des procédés et des procédures qui échappent à la pure naturalité : c'est vrai dans nos villes où le vivant – hormis l'homme peut-être - est si fragile qu'il appelle protection ; c'est vrai dans nos parcs dits naturels qui n'existent que parce qu'ils sont régis par des lois – chose antinaturelle par excellence; c'est vrai des jardins : au parc Henri Matisse d'Euralille par exemple, une végétation sauvage ne peut prospérer que parce que Gilles Clément a conçu au milieu du parc une « île » inaccessible. Enfin, pour revenir à mon port d'attache breton de la côte de granit rose qui a servi de modèle pour la création du grand parc de Rio de Janeiro au maître lannionais de Burle-Marx, Auguste Glaziou (mort en 1906 à Bordeaux où il est enterré), je ne puis que rapporter mon effarement récent lorsque j'ai redécouvert le sentier des douaniers qui conduit de Ploumanach à Perros-Guirec : parcouru depuis des années par des millions de touristes, il était fort dégradé, y compris par les autorités locales qui s'étaient permises, pour guider les touristes, de graver leurs appellations bretonnes sur les rochers les plus spectaculaires ; tenter de limiter cette catastrophe s'imposait ; mais pourquoi écrire sur des panneaux ad hoc, et faire commenter par les enfants des écoles, cette étrange assertion « Ici, nous reconstruisons le sauvage ! »

