

Programme de la maîtrise en muséologie
Université du Québec à Montréal

**Le rôle de l'art contemporain dans les jardins du Québec et sa mise en valeur :
une étude comparative**

Rapport de travail dirigé (9 cr.)
présenté à
Madame Marie Fraser

MSL-6700, *Travaux dirigés*

Ariel Rondeau

Décembre 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans la contribution de plusieurs personnes de mon entourage personnel et professionnel à qui je souhaite exprimer toute ma gratitude.

Je remercie tout d'abord ma directrice, madame Marie Fraser, pour son appui, ses commentaires perspicaces et tous ses conseils judicieux au cours des derniers mois.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance envers mesdames Sylvie Goudreault, Andrée Hallé et Marjelaine Sylvestre ainsi que messieurs Marcel Blouin, Alexander Reford et Claude Vallée, avec qui j'ai eu le bonheur d'échanger, pour leur grande générosité et leur accueil chaleureux. Leurs contributions à ce travail ont été aussi riches qu'indispensables.

Je tiens également à remercier mes parents qui m'ont soutenue tout le long de mes études, en particulier ma mère qui m'a relue et fait part de ses observations des plus pertinentes.

Je remercie enfin mes collègues muséologues et historien·ne·s de l'art, mes collègues de travail à la Galerie de l'UQAM, mes proches ainsi que toutes les personnes rencontrées en chemin pour leur présence, leur écoute et leurs mots d'encouragement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE JARDIN : DÉFINITIONS ET ÉVOLUTION.....	6
1.1 Définitions du jardin.....	6
1.2 Le jardin et le musée.....	9
1.3 Brève histoire des jardins du Québec.....	13
1.3.1 XVI ^e siècle : peuples autochtones et premiers contacts.....	14
1.3.2 XVII ^e et XVIII ^e siècles : jardins de la Nouvelle-France	15
1.3.3 XIX ^e siècle : après la Conquête	16
1.3.4 1900 à 1950 : vocation sociale.....	17
1.3.5 1950 à 2000 : démocratisation et multiplication du jardin	19
1.3.6 XXI ^e siècle : et aujourd'hui?.....	21
1.4 État des lieux	22
1.4.1 Les jardins québécois d'aujourd'hui.....	22
1.4.2 L'art dans les jardins.....	23
CHAPITRE II JARDIN ET ART CONTEMPORAIN : TROIS CAS D'ÉTUDE... 26	
2.1 Le Jardin botanique de Montréal.....	26
2.1.1 Histoire et mandat	26
2.1.2 Œuvres d'art contemporain.....	28
2.1.3 Événements d'art contemporain	31
2.1.4 <i>Florexpo</i>	32
2.1.5 <i>Confrontation</i>	33
2.2 Le Jardin Daniel A. Séguin	35
2.2.1 Histoire et mandat	36
2.2.2 Œuvres d'art contemporain.....	38
2.2.3 Le cas de Francine Larivée	40
2.2.4 Événements d'art contemporain	43
2.3 Les Jardins de Métis.....	45
2.3.1 Histoire et mandat	46
2.3.2 Œuvres d'art contemporain.....	47
2.3.3 Événements d'art contemporain	50
2.3.4 Festival international de jardins.....	51

CHAPITRE III EXPOSER L'ART CONTEMPORAIN AU JARDIN : DÉFIS, MOTIVATIONS ET MISE EN VALEUR.....	54
3.1 Défis et tendances.....	54
3.1.1 Acquisition et exposition	55
3.1.2 Conservation	57
3.1.3 Interprétation.....	60
3.1.4 Réception	61
3.2 Motivations : pourquoi exposer?	63
3.3 Critères : quoi exposer?	69
3.4 Mise en valeur : comment exposer?	71
3.4.1 Emplacement et exposition.....	71
3.4.2 Parcours et déambulation.....	74
3.4.3 Conservation	77
CONCLUSION.....	80
ANNEXE A TABLEAUX.....	82
ANNEXE B PLANS.....	86
ANNEXE C FIGURES.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	101

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Johan Selbing et Anouk Vogel, <i>Courtesy of Nature</i> , 2013	88
1.2 Florales internationales de Montréal, Florales intérieures, 1980, Biodôme de Montréal	88
1.3 Jardin du studio d'Ernest Cormier, 1925?, Montréal	89
2.1 René Dardel, <i>Le lion de la Feuillée</i> , 1831, fonte peinte, 210 x 230 x 400 cm. Collection d'art public de la Ville de Montréal	89
2.2 Patrick Dougherty, <i>Monumental Dougherty</i> , 2017, tiges de saule.....	90
2.3 Linda Covit, <i>Un ailleurs de lointain</i> , 1988, bronze, patine, eau, bois peint et fibre de verre, 56 x 244 x 183 cm.....	90
2.4 Armand Vaillancourt, <i>Rectangle</i> , 1965, acier, béton, pierre et verre, 254 x 124 x 85 cm. Collection d'art public de la Ville de Montréal.....	91
2.5 Azélie Zee Artrand, <i>Borne de vie nomade numéro orange</i> , 1981.....	91
2.6 Sylvia Daoust, <i>Monument au frère Marie-Victorin</i> , 1951, bronze et granit, 295 x 140 x 140 cm, Collection d'art public de la Ville de Montréal	92
2.7 Jeffrey McDonald, <i>Araignée</i> , c. 2014. Collection de l'artiste.....	92
2.8 Frédéric Saia, <i>À titre d'aile avec aplomb</i> , 2012, béton fibré Ductal, nichoirs pour oiseaux et mousse organique en progression, 555 x 1100 x	

- 150 cm. Collection de l'Institut de technologie agroalimentaire de Saint-Hyacinthe..... 9
- 2.9 Francine Larivée, *Jardin de vie – Vision du regard aigu*, 1983-1996, mousses vivantes, treillis métallique, pierres, bois, eau, écrans de nylon, tubulaire de métal, polystyrène extrudé, acier, granit et pierres de rivière, 67 x 700 x 700 cm. Collection des Amis des Jardins de Métis 93
- 2.10 Sylvie Fraser, *La Cueillette*, 2002, photographies; *Culture d'après le Déjeuner sur l'herbe*, 2003, grains divers en croissance hydroponique . 94
- 2.11 Kevin Michael Murphy, *New Xanadu*, 2012, abeilles, acier acrylique, fondation en cire d'abeille, panneaux solaires et électroniques et peinture, dimensions variables 94
- 2.12 Paul Chartrand, *Hot Commodity*, 2018, conteneur maritime, plantes, sacs de jute, palettes de bois et dessins au marc de café 95
- 2.13 Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant*, 1993-1996, mousses, polystyrène et acier inoxydable, 162 x 457 cm. Collection du Musée régional de Rimouski (1996.1)..... 95
- 2.14 Bill Vazan, *Mirage (Delta de Métis)*, 2002, gneiss granitique, grès, gravure au jet de sable, environ 450 cm en hauteur. Collection du Musée régional de Rimouski (2002.8)..... 96
- 2.15 Murray MacDonald, *Nature morte de Métis*, 2000, bois, aluminium, fibre de verre, élément sonore, acier et acier inoxydable. Collection du Musée régional de Rimouski (2000.67.1-3) 96
- 2.16 BGL, *La source I*, 2004..... 97
- 2.17 Hal Ingberg, *Réflexions colorées*, 2003 97
- 3.1 Alice Winant, *The First Jewel*, 1973, bronze, 172 x 115 x 70 cm. Collection d'art public de la Ville de Montréal..... 98
- 3.2 Michel Goulet, *Un jardin à soi*, 2010, acier inoxydable et laiton, 101,5 x 157 x 203 cm. Collection d'art public de la Ville de Montréal..... 98

- 3.3 Paul Borduas, *Sans titre [Oiseau]*, 1961, acier peint, 150 x 150 x 52 cm.
Collection d'art public de la Ville de Montréal..... 99
- 3.4 Jean-Pierre Morin, *Feuille morte*, 1991, acier Corten, 20 x 95 x 197 cm.
Collection du Musée régional de Rimouski (1997.24)..... 99
- 3.5 Dominique Blain, *Elsie*, 2006, ensemble de sept lunettes et
photomontages sur silicone, 142 x 61 cm (chaque). Collection du Musée
régional de Rimouski (2006.1-7)..... 100
- 3.6 Dominique Blain, *Elsie*, 2006, ensemble de sept lunettes et
photomontages sur silicone, 142 x 61 cm (chaque). Collection du Musée
régional de Rimouski (2006.1-7)..... 100

INTRODUCTION

Le jardin – et le végétal de façon générale – semble connaître depuis les dernières années un intérêt renouvelé dans le monde occidental. On le retrouve en ville, en banlieue ou en campagne, sur le toit, dans la cour ou au balcon, au musée, au centre commercial ou même dans l'espace, les procédés pour entretenir un « space garden » dans une station spatiale étant d'ailleurs détaillés sur le site Web de la National Aeronautics and Space Administration (NASA) (National Aeronautics and Space Administration, s.d.). C'est pourtant une tendance qui ne date pas d'hier. En France, l'historien de jardins Michel Baridon signalait déjà en 1998 cette montée en popularité dès la première page de son ouvrage colossal *Les jardins. Paysagistes - jardiniers - poètes* : « L'heure est aux jardins. Aux devantures des libraires, on voit se bousculer les livres et les magazines qui en parlent (...). Cette grande variété a de quoi séduire : elle témoigne en tout cas de la vogue d'une forme d'art qui élargit son audience. » (p. 1) À son tour, la philosophe Anne Cauquelin évoque en 2003 une « récente jardinomanie qui s'est emparée des Français » dans l'incontournable *Petit traité du jardin ordinaire* (p. 13). « Les projecteurs de la modernité se sont brusquement braqués sur lui ces derniers temps. Pour plusieurs raisons – de société principalement, comme le souci d'écologie, celui du développement durable, la peur d'une pollution urbaine ou encore le désengagement politique –, le jardin est devenu un objet de consommation esthétique, un acteur de la mode », dit-elle (p. 139). Du côté des arts visuels, cette fois, il est également question d'une « vague de tourisme vert qui a balayé la France à la fin des années 1990, à la fois dans les nombreux projets de jardins publics et dans les divers parcs de découverte » (Jones, 2003, p. 14).

Le Québec n'échappe pas à ce phénomène, particulièrement en ce qui concerne sa scène artistique contemporaine. Comme l'a signalé Guy Sioui Durand dans un article publié dans la revue *esse arts + opinions*, « [l']année 2001 aura été aussi le printemps et l'été d'art “de tous les jardins” » (2002). Effectivement, parmi les événements

artistiques qu'il nomme s'étant déroulés cette même année, on retrouve la deuxième édition du Festival international de jardins des Jardins de Métis, les Mosaïcultures internationales au Vieux-Port de Montréal, le symposium *Artefacts 2001. Sculptures urbaines* au canal de Lachine ainsi que la seconde occurrence du symposium de sculpture environnemental *Cime et Racines. Art et nature*, pour ne nommer que ceux-ci. Un des grands moments qui vient inscrire le début du deuxième millénaire comme moment charnière au Québec en ce qui a trait à l'intérêt porté à l'art contemporain et au jardin est la tenue du colloque *Art et jardins. Nature/culture* au Musée d'art contemporain de Montréal du 14 au 16 avril 2000. Celui-ci rassemblait 14 intervenant·e·s issu·e·s de milieux variés – histoire de l'art, architecture, philosophie, horticulture, etc. – dont Michel Baridon, Francine Larivée et Alexander Reford. Dans les actes du colloque, les raisons qui ont motivé la création de cet événement sont nommées, dont celle « de découvrir de nouveaux aspects du plaisir que procurent les jardins », justement « face à la popularité actuelle du jardinage » (p. 7). Les organisat·eur·rice·s l'ont donc bien compris : le jardin, particulièrement dans le contexte artistique, était dans l'air du temps.

Sans jamais avoir réellement disparu – nous verrons d'ailleurs au premier chapitre que le jardin évolue parallèlement à la société depuis belle lurette et encore aujourd'hui –, cet engouement pour le jardin semble faire un retour en force dans le milieu culturel québécois. Nommons, parmi tant d'autres exemples, l'existence du groupe de recherche L'imaginaire botanique (2017-) ancré dans l'Université du Québec à Montréal et dont un des axes d'étude est le jardin; l'intérêt marqué des revues culturelles pour le jardin dans des numéros récents ou à paraître tels « L'art et le végétal » (*Quatre-Temps*, 2018-2019), « Plantes » (*esse arts + opinions*, 2020) ou encore « Jardiner/Gardening » (*Intermédialités*, 2020); la tenue d'expositions de groupe axées sur le végétal telles *L'art est vivant* (2017) à la Salle Alfred-Pellan de la Maison des arts de Laval, *Le jardin de spéculations* (2017) au Centre art et *Que disent les plantes* à la Galerie d'art Stewart Hall du Centre culturel de Pointe-Claire

(2019); ainsi que la remise en marche en 2020 des Jardins du précambrien de Val-David, parcours d'art contemporain en pleine nature, fermés depuis 2016.

À ce premier constat d'une nouvelle vague de popularité des jardins s'ajoute un second qui concerne les jardins eux-mêmes. À la suite de multiples visites dans des jardins québécois au courant des deux dernières années, j'ai constaté que, peu importe le mandat du lieu visité – qu'il soit éducatif, historique, d'agrément ou autre –, tous accueillent des œuvres d'art contemporain. Je me suis ensuite intéressée au point de vue des personnes qui en sont à la tête : considérant que le mandat de ces jardins n'inclut pratiquement jamais de volet artistique, comment se fait-il, alors, qu'ils accueillent presque tous des événements et des œuvres d'art contemporain sur leur site, et ce de façon régulière depuis des décennies? Quels intérêts y perçoivent-ils? Ainsi, ces deux observations ont motivé la sélection du sujet sur lequel porte le présent travail dirigé : la présence d'art contemporain dans les jardins. Effectivement, même si la vocation artistique des jardins est rarement mentionnée dans l'énoncé même de leur mandat, la réalité est qu'une quantité imposante de jardins incorpore sur leur site de l'art contemporain de façons variées : collections d'œuvres permanentes, expositions ponctuelles, festivals récurrents, parcours artistiques, etc. Ainsi, comme l'a énoncé Anne Cauquelin, « l'art contemporain est distillé, infusé dans le public à travers les expositions de jardins » (p. 143).

La problématique suivante s'impose : pourquoi les jardins québécois d'aujourd'hui exposent-ils de l'art contemporain malgré toutes les ressources (humaines, financières, temporelles, etc.) et tous les efforts que cela requière, et ce, en l'absence même d'une mission artistique explicite? Qu'est-ce que l'art contemporain apporte au jardin? En ce sens, le présent travail s'attarde à comprendre la place qu'occupe l'art contemporain dans les jardins du Québec depuis les années 1950, en effectuant une analyse comparative à partir de trois cas d'étude ancrés dans des régions distinctes : le Jardin botanique de Montréal (JBM), le Jardin Daniel A. Séguin (JDAS) en Montérégie et les

Jardins de Métis (JDM) dans le Bas-Saint-Laurent. À l'issue d'une recherche initiale, ces lieux ont été retenus pour trois raisons principales qui seront développées dans les chapitres qui suivent : puisqu'ils sont parmi les plus actifs au niveau de leur implication artistique; puisqu'une diversité géographique paraissait nécessaire pour obtenir un portrait plus complet et plus juste; en raison de leur mandat principal (mais non unique) distinct – respectivement scientifique, éducatif et historique – qui permet d'explorer une variété de points de vue.

En plus d'une recherche documentaire et de séances d'observation sur ces trois terrains, j'ai mené des entretiens semi-dirigés avec des responsables issu·e·s de chaque jardin au cours du printemps 2019. Cela avait pour but de contrer un manque d'information généralisé en ce qui a trait aux activités artistiques des jardins québécois. Effectivement, bien que l'histoire et les collections végétales des Jardins de Métis et du Jardin botanique de Montréal ont été étudiées à plusieurs occasions¹, leurs pratiques expositionnelles et de collectionnement d'art n'ont que rarement fait l'objet d'écrits scientifiques. Les entretiens réalisés ont également permis de surmonter la quasi-absence d'informations autour du Jardin Daniel A. Séguin, un cas d'étude exemplaire qui n'a fait l'objet d'aucun ouvrage écrit depuis sa fondation en 1995. Les professionnel·le·s rencontré·e·s sont madame Andrée Hallé, chef de section en programmation et muséologie du Jardin botanique de Montréal, madame Sylvie Goudreault, directrice générale du Jardin Daniel A. Séguin, monsieur Claude Vallée, membre du conseil d'administration de la Fondation du Jardin Daniel A. Séguin, et monsieur Alexander Reford, directeur des Jardins de Métis. Monsieur Marcel Blouin, directeur d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et codirecteur de ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, deux institutions artistiques

¹ À savoir, les ouvrages *Jardins de Métis* (2001), *Formes hybrides : redessiner le jardin contemporain à Métis* (2007), *Experimenting Landscapes: Testing the Limits of the Garden* (2016), *Index B-4150, Jardin botanique de Montréal, étude historique* (1989) et *Jardin botanique de Montréal* (2001) listés en bibliographie, parmi tant d'autres.

ayant collaboré à plusieurs reprises avec le Jardin Daniel A. Séguin, a également été contacté afin d'éclairer quelques cas particuliers. Lors de ces séjours, les intervenant·e·s m'ont aussi accordé l'accès à certaines archives institutionnelles.

De plus, dans l'optique d'effectuer une étude comparative entre mes trois terrains de recherche, j'ai élaboré deux outils pour chacun. Dans un premier temps, j'ai construit trois tableaux rassemblant des informations autour des œuvres permanentes (et parfois temporaires) exposées sur les trois sites dont leur mode d'acquisition, leurs caractéristiques matérielles, leur propriétaire, l'année de leur réalisation et de leur intégration au jardin (*voir Annexe A*) et plus encore. Dans un second temps, j'ai créé des plans à vue d'oiseau répertoriant chacune de ces œuvres (*voir Annexe B*), me permettant ainsi de déterminer certaines tendances quant à leur emplacement et l'existence de rapport entre elles. Ces outils ont facilité l'observation d'autres tendances, cette fois au niveau de la fréquence des acquisitions d'œuvres et de la tenue d'événements artistiques, du profil des artistes sélectionné·e·s, de la récurrence de sujets ou de matériaux particuliers, etc.

Ce travail dirigé se divise en trois parties. Le premier chapitre présente les définitions du jardin, une histoire sommaire des jardins du Québec (XVI^e au XXI^e siècle) ainsi qu'un état des lieux des jardins québécois d'aujourd'hui et de l'art dont ils sont les hôtes. Le deuxième chapitre comprend l'histoire et le mandat de chacun des trois cas d'étude, ainsi qu'un survol des manifestations artistiques qu'ils ont accueillies depuis leur fondation. Le troisième et dernier chapitre contient l'analyse d'éléments de réponses provenant des responsables de jardin interrogé·e·s quant aux défis auxquels ils font face, aux raisons qui les motivent à exposer de l'art et aux critères qui déterminent, selon elles et eux, la désirabilité d'une œuvre dans un jardin. Cette ultime section fait également état des travaux écrits par des aut·eur·rice·s qui se sont penché·e·s sur la mise en valeur de l'art dans ce type d'espace d'exposition qui, comme on le verra, s'avère fort particulier.

CHAPITRE I

LE JARDIN : DÉFINITIONS ET ÉVOLUTION

1.1 Définitions du jardin

Posons-nous la question : au fond, qu'est-ce qu'un jardin? Comment distinguer le jardin du parc, de l'arboretum, du champ, du fond marin ou encore de la forêt? Le Robert illustré 2018 définit le jardin comme un « [t]errain, généralement clos, où l'on cultive des végétaux utiles ou d'agrément » (Collectif, 2018, p. 1044). L'article du Robert mentionne, de plus, que le mot « jardin » proviendrait de *gardinus*, ce dernier découlant des termes franciques *gart* et *gardo*, signifiant « clôture » (*Ibid.*). Il partage également des racines avec le mot *hortus* (horticole) du bas latin de Gaule. On définit donc d'emblée le jardin comme étant quelque chose de clos et entretenant un rapport avec le végétal. Toutefois, existe-t-il réellement une seule définition capable d'englober le concept de jardin dans sa totalité? Les jardins d'aujourd'hui sont-ils nécessairement fermés, clôturés? Contiennent-ils à coup sûr le vivant?

Étudions la très exhaustive définition de John Dixon Hunt, historien du paysage et un des théoriciens du jardin les plus reconnus de notre époque, décrite au chapitre « What on Earth Is a Garden? » de son ouvrage *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory* (2000) :

A garden will normally be out-of-doors, a relatively small space of ground (relative, usually, to accompanying buildings or topographical surroundings). The specific area of the garden will be deliberately related through various means to the locality in which it is set: by the invocation of indigenous plant materials, by various modes of representation or other forms of reference (including association) to that of larger territory, and by drawing out the character of its site (the *genius loci*). The garden will thus be distinguished in various ways from the adjacent territories in which it is set. Either it will have some precise boundary, or it will be set apart by the greater exert, scope, and variety of its design and internal organization;

more usually, both will serve to designate its space and its actual or implied enclosure. A combination of inorganic and organic materials are strategically invoked for a variety of usually interrelated reasons – practical, social, spiritual, aesthetic – all of which will be explicit or implicit expressions or performances of their local culture. The garden will therefore take different forms and be subject to different uses in a variety of times and places. To the extent that gardens depend on natural materials, they are at best every-changing (even with the human care and attention that they require above all other forms of landscape), but at worst they are destined for dilapidation and ruin from their very inception. Given this fundamental contribution of time to the being of a garden, it not only exists in but also takes its special character from four dimensions. In its combination of natural and cultural materials, the garden occupies a unique place among the arts, and it has been held in high esteem by all the great civilizations of which it has been a privileged form of expression. (p. 14-15).

Soulignons, dans un premier temps, l'ampleur de cette définition qui, somme toute, demeure large et ouverte à interprétation. Elle démontre bien la difficulté d'attribuer un seul sens au jardin. Dans un second temps, sont retenues à partir de cet extrait quatre idées principales :

- Le jardin reflète son environnement immédiat – notamment sa culture –, tout en se détachant de ce qui lui est extérieur, délimitant ainsi son territoire;
- Le jardin est composé d'une combinaison de matières organiques et inorganiques;
- Le jardin est une forme d'expression culturelle et artistique;
- Le jardin entretient un rapport particulier avec le temps, étant éphémère et en perpétuel changement.

Dans un catalogue se rapportant à l'édition 2007 du Festival international de jardins des Jardins de Métis, Lesley Johnstone, directrice artistique de l'événement entre 2003 et 2007, poursuit ces réflexions. Celle qui est aujourd'hui chef des expositions et de l'éducation au Musée d'art contemporain de Montréal rejoint les propos de Dixon Hunt lorsqu'elle décrit le jardin comme un phénomène qui échappe à la définition simple et qui se métamorphose « en fonction de la culture, du temps et du lieu où il est créé, de son créateur et de son destinataire » (Johnstone, 2007, p. 7). Cependant, ses propos se

détachent de ceux de l'historien lorsqu'elle aborde plus particulièrement le « jardin contemporain » :

Le jardin contemporain est une forme hybride qui puise dans le jardin et son histoire autant que dans l'art et l'architecture, le design urbain et industriel, le cinéma, le théâtre, la culture populaire et les nouvelles technologies, lesquels en retour l'influencent. Pour cadre, il a recours à la phénoménologie, à la philosophie, à la sociologie, à la psychologie, à la géographie culturelle, à l'enquête politique, aux études culturelles et en communications, de même qu'à des enjeux environnementaux et écologiques. Le jardin contemporain est un acte de création. Il ne concerne pas l'ornementation, la décoration ou la contemplation (ce qui ne l'empêche pas d'incorporer ces caractéristiques), mais émane d'un geste artistique qui pose des questions plus qu'il ne fournit de réponses. (p. 8)

Cette interprétation se rapproche donc beaucoup plus de l'œuvre d'art contemporain, venant rejoindre sa nature critique, réflexive et interdisciplinaire.

Johnstone identifie, par ailleurs, la reproduction d'un jardin réalisé par Martha Schwartz, comprenant des bagels peints en bleu, sur la couverture du magazine *Landscape Architecture* en 1979, comme étant un des moments les plus importants de l'histoire des jardins contemporains. « Par une intégration de matériaux fort étrangers, voire antagonistes, à l'idée généralement acceptée du jardin, les concepteurs annoncent essentiellement que le jardin ne doit pas nécessairement être fait de végétaux, qu'il y a quelque chose de foncièrement artificiel dans tous les jardins et que toute l'idée du jardin comme petit morceau de nature est non seulement dépassé, mais qu'elle a en fait toujours été fausse », nous dit Johnstone (p. 9). Elle poursuit en affirmant que, « [à] une utilisation novatrice des matériaux se combine la notion que la conception d'un jardin est déterminée par une idée plutôt que par un arrangement ingénieux de végétaux et de matériaux architecturaux. » (*Ibid.*)

Que donc retenir de tout cela? S'il y a bien une chose, c'est que le jardin est d'abord et avant tout une *idée*. Tous les autres paramètres deviennent variables, dépendants des circonstances de la création du jardin en question. De plus, dans cette idée que le jardin représente une articulation entre culture et nature, la dimension culturelle semble l'emporter par le caractère facultatif du vivant.

Pour clore cette section, il importe de souligner la présence d'une multitude de formes de jardins existants à l'extérieur des cultures occidentales, et ce depuis des millénaires. C'est pourquoi, outre la difficulté même d'établir les caractéristiques propres au jardin, il me paraît essentiel de retenir une définition très large et donc très flexible du jardin dans le cadre de ce travail, afin de pouvoir y inclure, autant qu'il se peut, le plus de déclinaisons possibles. Plusieurs écrits se consacrant à l'étude des jardins s'en sont tenus à une définition eurocentrique qui met malheureusement à l'écart les réalités extraoccidentales, perpétuant un seul et même point de vue. Toutefois, puisque le cadre géographique à l'étude est celui de ce qu'on nomme aujourd'hui le Québec, des exemples et théories issus des traditions européennes seront majoritairement à l'étude. Je tiens tout de même à souligner l'existence d'histoires des jardins tout aussi riches et complexes, par exemple, en Afrique du Nord, au Moyen-Orient ou encore en Asie de l'Est.

1.2 Le jardin et le musée

Qu'est-ce qui justifie donc l'étude des jardins dans le cadre d'une maîtrise en muséologie? Les jardins sont-ils, d'ailleurs, des musées? Depuis 2007, la définition qu'observe le Conseil international des musées (ICOM) est la suivante : « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins

d'études, d'éducation et de délectation. »² (Institut de statistique de l'UNESCO, 2019). De surcroît, la clause « ii » stipule que « les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux telles que les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums » sont aussi des musées. À cet effet, la Société des musées du Québec (SMQ) répertorie bel et bien le Jardin botanique de Montréal et les Jardins de Métis parmi les institutions muséales de la province. Le Jardin Daniel A. Séguin n'y figure toutefois pas. Est-ce parce qu'il ne partage pas les natures scientifique, patrimoniale ou historique de ses deux homologues? Parce qu'il est moins connu? Pour les besoins du présent travail, tous les jardins étudiés seront considérés comme des musées, c'est-à-dire des lieux qui, effectivement, acquièrent, conservent, étudient, exposent et transmettent chacun un savoir horticole et, plus précisément dans le cadre de cette étude, artistique.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que nombre d'auteurs ont observé des similitudes entre jardin et musée. Dans son ouvrage *Petit traité du jardin ordinaire*, Anne Cauquelin effectue une comparaison entre le jardin et le cabinet de curiosités, un ancêtre du musée : « Bienvenue, il me semble, la comparaison avec le jardin ; ce sont les mêmes traits que l'on retrouve en l'un comme en l'autre : une narrativité qui seule soutient la chaîne hétérogène des séquences disruptives, tel objet, puis tel autre ; comme au jardin tel massif, puis tel autre... » (p. 68). Outre cette idée de narrativité ou

² À noter que cette définition pourrait être mise à jour à tout moment. Lors de la 25^e assemblée générale de l'ICOM le 7 septembre 2019, les membres n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur la nouvelle définition proposée suivante, le vote ayant été reporté à une date ultérieure non déterminée :

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire. (ICOM, s.d.)

de fil conducteur qui donne un sens à la collection, elle poursuit en soutenant qu'une partie des activités de la jardinière ou du jardinier consiste à entretenir une collection par le catalogage, l'inventaire et l'identification des espèces à l'aide d'étiquettes et de panneaux; autrement dit des tâches que partagent également les employé·e·s d'un musée. Les trois commissaires de la récente exposition *Jardins* (2017) présentée au Grand Palais à Paris – Marc Jeanson, Laurent Le Bon et Coline Zellal – abondent également dans ce sens dans leur texte de présentation : « [L]es liens entre le musée et le jardin sont en vérité étroits. Lieux de savoir et de plaisir, qui naissent, grandissent et meurent, ils sont aussi un espace que peut arpenter, à son rythme, le visiteur » (Jeanson, Le Bon et Zellal, 2017, p. 4). La notion de parcours vient donc aussi s'ajouter comme facteur commun.

Toutefois, malgré l'existence de plusieurs rapprochements, le jardin et le musée sont sans contredit des lieux d'exposition bien divergents, notamment dans la façon dont ils traitent l'art contemporain. Chacun expose, conserve et interprète différemment les œuvres dont ils ont la charge. Ces différences seront davantage étudiées au troisième chapitre de ce travail. Pour l'instant, mentionnons que le commissaire Raymund Ryan a exploré par le passé ces différences avec l'exposition *White Cube, Green Maze: New Art Landscapes* (2012-2013). Celle-ci visait, entre autres, à démontrer l'existence d'un passage du cube blanc vers ce qu'il nomme le « green maze », un nouveau type de lieu d'exposition d'art contemporain, à l'extérieur et dans un milieu végétal, qui reflète nos préoccupations actuelles :

This new landscape, the green maze, addresses local realities, the importance of ecology, and the passing of time. It suggests that culture is always in evolution and that promenade is a route to multiple options for contemporary art and its display. (Ryan, 2012, p. 19).

Ryan donne, entre autres, en exemples l'Institut Inhomti (Brésil) et le Jardín Botánico de Culiacán (Mexique), deux institutions abritant des jardins botaniques d'une grande

importance à l'échelle planétaire et qui accueillent des œuvres de Richard Long, de James Turrell, de Francis Alÿs, d'Olafur Eliasson et plus encore. Il soutient que ce changement paradigmatique a, entre autres, eu lieu puisque la typologie muséale traditionnelle ne correspondait plus aux besoins de plusieurs œuvres installatives qui étaient « unruly big, messy, awkward, and overpowering for standard museum models » (*Ibid.*, p. 12).

Dans cette idée de changement de régime, il est intéressant de mentionner *Courtesy of Nature* de Johan Selbing et Anouk Vogel (*voir Annexe C, fig. 1.1*), une des propositions réalisées dans le cadre de l'édition 2013 du Festival international de jardins des Jardins de Métis – événement qui sera abordé plus en profondeur au prochain chapitre –, où les deux architectes paysagistes ont carrément inséré un cube blanc en pleine nature. La description de ce projet se lit comme suit :

Cette Courtoisie de la nature est une installation contextuelle qui invite le visiteur à réfléchir sur notre rapport à la nature. La nature est-elle quelque chose à chérir? À protéger? À apprivoiser? À exploiter? Et si, au lieu de concevoir un contenu nous nous concentrons exclusivement sur la conception d'un contenant? Au lieu de créer un nouvel objet qui serait placé en exposition, l'espace d'exposition a été conçu autour d'éléments existants. Est-ce qu'en projetant une nouvelle lumière sur ce qui appartient à l'environnement, rend extraordinaire ce qui en apparence semble banal? Le musée est, après tout, un lieu conçu pour voir. Le contexte local du jardin n'est pas modifié, mais une partie de celui-ci est momentanément isolée afin de créer un îlot végétal intérieur évoquant une œuvre d'art. En entrant dans ce volume, vous devriez logiquement vous attendre à vous retrouver à l'intérieur. Mais ce qui est surprenant, c'est que l'intérieur s'avère illustrer une partie de l'environnement extérieur. Cet espace paisible fait allusion à une salle de musée où le paysage est devenu intérieur et sa dimension apprivoisée par des moyens architecturaux (Festival international de jardins, s.d.).

Une partie de l'environnement est ainsi isolée par le biais d'un emprunt au langage muséal, un contraste des plus éloquents entre les espaces muséal et naturel à titre de lieu d'exposition.

Enfin, un des liens les plus évidents entre musée et jardin est l'existence de centaines de jardins et de parcs de sculptures annexés à des musées, principalement à vocation artistique, à l'international. Au Québec, un bon exemple est le jardin de sculptures du Musée des beaux-arts de Montréal, bordant le pavillon Claire et Marc Bourgie et qui rassemble 22 œuvres d'artistes tels Valérie Blass, Dale Chihuly, David Altmejd, Jean-Paul Riopelle et plus encore (Musée des beaux-arts de Montréal, s.d.). D'autres avenues encore seront explorées au troisième chapitre de ce travail autour des rapports entre musée et jardin.

1.3 Brève histoire des jardins du Québec

Les jardins sont, oui, des musées – comme confirmé au point précédent –, mais des musées nés dans un contexte bien particulier et fondamentalement différent de celui de l'institution muséale dite « typique ». Il me paraît donc essentiel d'effectuer un retour en arrière et d'observer l'évolution historique de ces lieux dans le but de bien saisir ce qu'implique l'exposition d'art dans les jardins. Bon nombre d'auteurs se sont consacrés à retracer l'histoire des jardins, en grande partie, européens dont Michel Baridon dans son ouvrage *Les jardins. Paysagistes – jardiniers - poètes* (1998) ou encore Gilles Clément dans *Une brève histoire du jardin* (2011), pour ne nommer que ceux-ci; pour cette raison, cette section sera limitée au territoire québécois. Il est d'autant plus intéressant de se consacrer exclusivement à ce cadre géographique puisque, bien qu'il existe plusieurs sources documentaires traitant d'une période historique particulière (par exemple : la Nouvelle-France), aucune d'entre elles n'effectue un survol complet de l'histoire des jardins du Québec. Il s'agit, ainsi, d'une autre façon que le présent travail contribue à combler certaines informations manquantes, puisque, en ayant une meilleure compréhension de son passé, nous

arriverons à mieux comprendre le jardin québécois d'aujourd'hui, surtout à titre d'espace d'exposition. Ce travail ne prétend toutefois pas à l'exhaustivité, puisqu'il ne s'agit pas du sujet principal.

1.3.1 XVI^e siècle : peuples autochtones et premiers contacts

Selon Daniel Fortin, ethnobotaniste, les premiers écrits précis à propos des cultures végétales autochtones nous proviennent des récits de voyage de Jacques Cartier, au moment des débuts de la colonisation. Bien que la notion de jardin telle qu'on l'entend à partir d'une perspective européenne ne correspond pas aux traditions autochtones, les communautés sédentaires avaient bel et bien développé des techniques de travail de la terre afin de cultiver maïs, fèves, citrouille, tabac et bien d'autres espèces végétales (Fortin, 2012, p. 43). Les récoltes pouvaient ensuite servir à l'alimentation, à la médecine, à la fabrication de vêtements et de pigments et plus encore (Tarraiz, 2001, p. 14). Dans cette situation, l'usage fait des végétaux cultivés vient donc s'inscrire comme une forme de potager utilitaire.

Au XVI^e siècle, des groupes iroquoiens occupent ce que certains appellent aujourd'hui la grande région de Montréal, le nord de l'État de New York et le sud de l'Ontario (Fortin, p. 39). Entre 1535 et 1536, Cartier visite notamment le village iroquoien d'Hochelaga et porte une attention particulière aux champs cultivés : « Commençâmes à trouver les terres labourées et belles, grandes campagnes, pleines de blé de leur terre, qui est comme mil de Brezil, aussi groz, ou plus, que poix, duquel vivent, ainsi que nous faisons de froment. » (p. 23). Dans leur ouvrage *Promenades dans les jardins anciens du Québec* (1996), Paul-Louis Martin, ethnologue et historien, et Pierre Morisset, biologiste, parlent d'un véritable choc des cultures qui caractérise cette période des premiers contacts : « l'une [la culture autochtone] qui avait appris à composer avec son milieu et son environnement naturel, l'autre [la culture européenne] qui tendait à refaire la nature à l'image de l'ordre et de la raison » (p. 18). Alors que les groupes autochtones de la région adoptent une « conception animiste du monde »

et des « techniques légères » (*Ibid.*), les Européens envisagent plutôt la nature comme quelque chose qui doit être « soumise à l'homme, destinée à être travaillée, domptée, mise à main pour produire, en un mot domestiquée » (p. 12).

Ainsi seront conçus les premiers jardins d'inspiration européenne de la Nouvelle-France, selon une vision ordonnée et de domestication. Seulement une cinquantaine d'années après la fondation de Québec, des plantes ornementales françaises sont déjà introduites sur le territoire (Fortin, p. 74). Fortin affirme que cette vague de nouvelles et de nouveaux arrivant·e·s est également équipée de livres de jardinage, de semences, d'outils et de boutures (p. 70).

1.3.2 XVII^e et XVIII^e siècles : jardins de la Nouvelle-France

Selon Fortin, les jardins néo-français de cette époque « se sont développés au gré des besoins, des changements et des évolutions techniques et culturelles de ceux à qui ils appartenaient ou qui les utilisaient » (p. 13). Bien entendu, les habitant·e·s s'inspirent des créations de la mère patrie; stylistiquement, on retrouve donc des jardins « à la française » aux XVII^e et XVIII^e siècles (p. 401). Les habitant·e·s doivent cependant faire avec la rudesse du climat : les grands écarts de température, le gel et le dégel, la difficulté de prédire le temps, etc.

Contrairement à leurs inspirations européennes, les premiers jardins du Québec ont avant tout une vocation utilitaire (p. 186). On y cultive donc des plantes potagères, des arbres fruitiers et des plantes médicinales pour subvenir aux besoins alimentaires et pour soigner les membres de la colonie qui, à cette époque, n'en est encore qu'à ses balbutiements (p. 401). Cependant, en phase avec le développement et l'expansion de la population, les jardins de la Nouvelle-France se transforment peu à peu en espaces à fonctions mixtes. Le palais de l'intendant, dont il nous reste un plan de 1739, est d'ailleurs un très bon exemple d'une organisation typique d'un jardin en Nouvelle-France. À la fois potager et verger, utilitaire et destiné au plaisir de la promenade, ce

jardin agissait également comme conservatoire pour les plantes destinées à être envoyées au Jardin royal de Paris (Martin et Morisset, p. 20). Sorte de synthèse, il comprenait donc plusieurs éléments d'agrément – aqueduc, canal, fontaine, puits, etc. – ainsi que plusieurs espèces végétales – fleurs, légumes, arbres fruitiers, arbres d'ornement, etc.

Par ailleurs, les premiers hôpitaux et les ordres religieux jouent un rôle fondamental dans le développement des jardins au Québec. Les communautés religieuses venues s'installer – Jésuites, Sulpiciens, Récollets, Ursulines, Congrégation de Notre-Dame, Hospitalières de Saint-Joseph et de Dieppe – offrent un grand soutien aux colons (Fortin, p. 354), notamment à l'aide de leurs jardins. De fait, grâce à ceux-ci, l'alimentation et le soin médical de la communauté religieuse et des plus démunies sont assurés. À Québec, ces groupes et leurs jardins « occupent plus de la moitié des terrains développés de la haute-ville à l'intérieur des murs de la citadelle », explique Fortin (p. 354). L'historien Jean-Pierre Hardy donne en exemple les jardins des Sulpiciens, qui servaient autant de lieu de retraite et de recueillement pour les religieux que de réserve florale pour la communauté et la chapelle (2016, p. 46).

1.3.3 XIX^e siècle : après la Conquête

Martin et Morisset précisent qu'à partir des années 1775, les jardins de cette colonie, nouvellement anglaise depuis la Conquête, connaissent de grands changements. Plutôt que des jardins géométriques et conçus de manière uniforme, les auteurs parlent d'une « “chambre” ouverte sur le paysage environnant » ou encore d'un « espace paysager utilisant ou reconstituant habilement les forces et les éléments de la nature » (p. 22). Bien que le « jardin régulier » persiste encore quelques siècles, il devient, à partir de ce tournant paysager, de plus en plus marginalisé, cédant ainsi sa place à des jardins visant à « dramatiser le théâtre de la nature » et à « évoquer des illusions de vie sauvage et de désordre »; en bref, à s'adresser davantage aux émotions (p. 22). On observe alors l'influence du « jardin anglais », style que définit de la manière suivante le Domaine

de Chaumont-sur-Loire, lieu patrimonial, artistique et jardinistique de la Loire : « Contrairement au jardin français, le jardin anglais a pour objectif d'imiter la nature, non la dominer, et il se plaît à donner une impression de désordre, laissant libre cours à l'imagination » (Domaine de Chaumont-sur-Loire, s.d.).

Cette période est également caractérisée par l'apparition de plusieurs innovations scientifiques et d'établissements d'enseignement ayant une orientation agricole. Quelques années avant la division du territoire qui a lieu en 1791 et qui engendre la création du Haut et du Bas-Canada, les autorités coloniales cherchent des manières de stimuler l'innovation et la modernisation des pratiques agricoles afin de répondre à la montée du capitalisme agraire et aux crises de subsistance (Martin et Morisset, p. 24-25). Parmi ces innovations, on compte la serre – apparue pour la première fois en Europe dans les années 1820 et ayant migré par la suite vers l'Ouest dans les années 1850 – ainsi que l'émergence des « fermes expérimentales » (Reford, p. 169) – créées par les gouvernements afin de faire valoir l'agriculture scientifique. Cette idée du progrès de l'agriculture s'inscrit également dans l'ouverture de plusieurs établissements d'enseignement offrant des formations en agriculture. Selon Gaétan Deschênes, journaliste horticole, la plus ancienne institution spécialisée en agriculture encore en fonction aujourd'hui est celle de La Pocatière, inaugurée en 1859 (p. 130) et maintenant nommée l'Institut de technologie agroalimentaire.

1.3.4 1900 à 1950 : vocation sociale

« [L]e jardin de la première moitié du XX^e siècle n'obéit pas à des règles aussi strictes qu'auparavant, il est souvent un jardin de synthèse, de plus en plus éclectique, de plus en plus éclaté, sans doute, lui aussi, à l'image de la société » (p. 28). Voilà un propos de Martin et de Morisset qui résume bien en quoi consistent les jardins de cette époque. Cette période en particulier connaît, effectivement, toute une gamme d'événements phares en ce qui concerne les jardins du Québec, dont la création de deux lieux

incontournables, soit le Jardin botanique de Montréal et les Jardins de Métis dont il sera question quelques pages plus loin.

Dès l'aube du XX^e siècle et jusque dans les années 1940, l'éducation va souvent de pair avec le jardinage. En effet, cette période correspond, notamment, à la fondation de jardins scolaires, soit un programme d'aide aux établissements éducatifs en milieu rural qui consiste à intégrer des jardins à même les cours d'école. Ainsi, en 1915, on compte 759 écoles comprenant un jardin, où pas moins de 19 208 étudiant·e·s sont initié·e·s au jardinage et à l'horticulture (Martin et Morisset, p. 27). Ce programme s'inspire, entre autres, des idées de Joseph-François Perrault, député à la Chambre du Bas-Canada, passionné d'éducation et d'agriculture. Ce dernier avait proposé, au courant du premier tiers du XIX^e siècle, un projet de collège d'agriculture ainsi qu'une école de réforme pour jeunes délinquants par l'entremise du jardinage et de l'horticulture (p. 25). Dans les mêmes années et peu de temps après l'ouverture du Jardin botanique de Montréal, les frères des Écoles chrétiennes, ordre auquel appartenait le frère Marie-Victorin, ouvrent également une école d'horticulture visant particulièrement les jeunes hommes (Reford, 1999, p. 63).

Conçus également autour de cette idée de bien-être de la société, les jardins collectifs naissent en Europe, à la suite de la Révolution industrielle, en réponse à la croissance d'immeubles pour ouvri·er·ère·s et la décroissance d'espaces verts dans les villes. Les citoyen·ne·s démuni·e·s, en grande partie arrivé·e·s en ville en suivant le mouvement d'exode de la campagne, se voient ainsi offert un lot dans un jardin partagé avec autrui pour les aider à se nourrir. Importé en Amérique, ce phénomène prend de l'ampleur au Québec à partir des années 1920, pendant la même période que les jardins scolaires (p. 149).

En outre, Martin et Morisset affirment qu'au courant du dernier tiers du XIX^e siècle, l'urbanisation et la progression de l'industrialisation vont au-delà de la capacité des

villes occidentales, causant l'insuffisance des infrastructures, l'insalubrité, la pollution de l'eau et de l'air, le développement de certaines maladies, l'exploitation des travailleurs et plus encore (p. 27-28). Dans l'objectif de contrer ces maux qui affectent les villes et d'améliorer leurs conditions de vie, le mouvement de la cité-jardin, aussi appelé « City Beautiful », apparaît et culmine au tournant du XX^e siècle (p. 28). Le végétal se retrouve placé au cœur de ces mesures d'amélioration des conditions de vie des citadins. Elles comprennent, par exemple, l'élargissement « des voies de circulation que l'on vient orner de plantations », la création « des places et des espaces verts d'usage public » ou encore l'ajout aux espaces intérieurs « des puits de ventilation, des lieux d'aisance et divers dispositifs qui rendent l'occupation humaine plus salubre et plus sécuritaire » (p. 28). Dès les années 1950, ces caractéristiques, qui se révèlent particulièrement efficaces pour améliorer les conditions de vie urbaines, sont directement intégrées aux normes urbanistiques (*Ibid.*).

L'application de ces nouvelles normes donne lieu, en 1942, à l'inauguration du projet de la Cité-jardin du tricentenaire de Montréal, dans le quartier Rosemont, projet qui vise non seulement à « la construction de logements dans un ensemble de verdure », mais aussi à « l'édification de la cité modèle, voire à l'émergence de l'homme nouveau » (Choko, 1988, p. 13). L'objectif est de développer des habitats ouvriers sains, tout en permettant « le renforcement de l'identité canadienne-française et de ses valeurs » (*Ibid.*). Réalisé également à Hull, Trois-Rivières et Québec, le projet avait pour but d'être répandu à travers la province.

1.3.5 1950 à 2000 : démocratisation et multiplication du jardin

Selon Alexander Reford, l'horticulture atteint une popularité sans précédent après la Seconde Guerre mondiale (p. 170). Contrairement à leurs prédécesseurs, qui nécessitaient souvent l'intervention de jardiniers professionnels en raison de leur ampleur, les jardins de cette période sont de taille plus modeste afin de correspondre à un budget lui aussi réduit. Ainsi, l'industrie horticole connaît un rapide

essor. Alors que la mode du jardinage atteint un sommet auprès des populations à revenus moyens et élevés dès le premier tiers du XX^e siècle, c'est à partir des années 1950 que les citoyen·e·s moins fortuné·e·s parviennent, elles et eux aussi, à y avoir réellement accès (Martin et Morisset, p. 28). Reford poursuit en affirmant que « la pelouse est l'une des plus grandes contributions du XX^e siècle au jardinage » (p. 68). Ainsi, la tondeuse à gazon, allant de pair avec la pelouse, devient populaire dans les années 1950 et permet à tout·e propriétaire de terrain de devenir sa ou son propre jardini·er·ère.

Par ailleurs, en 1980, un événement phare marque le domaine de l'horticulture et les jardins québécois : les Florales internationales de Montréal (*voir Annexe C, fig. 1.2*), présentées pour une première fois en Amérique du Nord. Pris en charge par l'équipe du Jardin botanique de Montréal, le festival se déroule en deux volets : un premier nommé « les Florales intérieures » au Biodôme du 17 au 29 mai et un second intitulé « les Florales extérieures », sur l'île Notre-Dame, du mois de juin au mois de septembre (Deschênes, p. 163-164). L'édition montréalaise aurait, selon les statistiques, engendré de nouveaux records de fréquentation : il a été rapporté que pas moins de 40 000 visiteu·r·se·s ont découvert le volet intérieur de l'exposition au cours de la première fin de semaine d'ouverture du festival (p. 164).

Quelque 22 pays étaient représentés lors de l'événement, révélant ainsi l'ambition du projet : un maximum de 13 participant·e·s avait été exposé·e·s lors des occurrences précédentes (p. 163). On pouvait y découvrir une grande variété d'espèces florales, les Florales intérieures présentant, à elles seules, plus de deux millions de fleurs (p. 164). À l'époque, le premier ministre du Québec, René Lévesque, en plus d'inaugurer cet événement de grande envergure, a exprimé, à sa clôture que « les Florales ont été l'occasion privilégiée d'une prise de conscience plus forte que jamais de l'importance qu'occupent la recherche et le travail horticoles dans nos vies et notre espace » (p. 164). De par son ampleur et sa volonté d'engendrer une ouverture du Québec sur le monde,

ce festival n'est pas sans faire écho à d'autres grands événements du même type, notamment Expo 67 et les Jeux olympiques de 1976.

1.3.6 XXI^e siècle : et aujourd'hui?

L'histoire végétale des 20 dernières années est plus difficile à documenter puisque très peu d'ouvrages sont consacrés à cette période en ce qui concerne les jardins. Effectivement, les publications traitant de l'histoire des jardins au Québec ont, en grande partie, été rédigées à la fin des années 1990. Les plus récentes, plutôt que de se consacrer à l'époque contemporaine, préfèrent plutôt aborder la question des jardins de la Nouvelle-France³. Soulignons, toutefois, l'apparition des Mosaïcultures internationales de Montréal en 2000 ainsi que la création de l'Association des jardins du Québec au tournant du siècle, association qui a pour mandat de « regrouper en corporation les jardins du Québec ouverts au public afin d'aider à leur développement et à leur promotion et de souligner leur apport à la culture et au patrimoine québécois » (Association des jardins du Québec, s.d.a). Cependant, là où les jardins d'aujourd'hui semblent réellement se démarquer de l'histoire, c'est par la quantité croissante d'œuvres d'art et d'événements artistiques qu'ils accueillent, comme il sera possible de le constater dans les prochaines pages.

Les jardins du Québec sont ainsi pourvus d'une histoire riche et complexe et sont le résultat d'influences autochtone, française, anglaise et autres. Ils sont à la fois le reflet et les instigateurs d'importants changements sociaux. Tous ces facteurs font du jardin un lieu d'exposition artistique fascinant, muni d'un passé et d'un présent riche en significations sociales, historiques et artistiques. Il aura d'autant plus été intéressant d'effectuer ce survol historique afin d'en arriver à l'hypothèse que, ce qui distingue le

³ À ce sujet, voir *Jardins et jardiniers laurentiens 1660-1800, Creuse la terre, creuse le temps* (2016) ainsi que *Une histoire des jardins du Québec. De la découverte d'un nouveau territoire à la Conquête* (2012).

jardin québécois du XXI^e siècle de toutes les formes précédentes, est l'apparition de son rôle à titre d'hôte d'art contemporain, le propos principal de cette étude.

1.4 État des lieux

1.4.1 Les jardins québécois d'aujourd'hui

De nos jours, il existe au moins quarante jardins publics qui parsèment le territoire québécois. Cela ne comprend évidemment pas les innombrables jardins privés. On constate une concentration plus importante de jardins publics dans les grands centres, notamment les villes de Montréal et de Québec. Certains de ces jardins représentent d'importantes attractions touristiques, tels que ceux répertoriés par l'Association des jardins du Québec :

- Centre de la nature (Laval)
 - Jardin de la Métairie (Montréal)
 - Jardin du Gouverneur (Montréal)
 - Jardin botanique de Montréal (Montréal)
 - Jardin Daniel A. Séguin (Saint-Hyacinthe, Montérégie)
 - Parc Marie-Victorin (Kingsey Falls, Centre-du-Québec)
 - Jardins du Sanctuaire Notre-Dame-du-Cap (Trois-Rivières, Mauricie)
 - Domaine Joly-De Lotbinière (Sainte-Croix, Chaudière-Appalaches)
 - Domaine à l'Héritage (Saint-Séverin, Chaudière-Appalaches)
 - Jardin universitaire Roger-Van den Hende (Québec, Capitale-Nationale)
 - Villa Bagatelle (Québec, Capitale-Nationale)
 - Maison Henry-Stuart (Québec, Capitale-Nationale)
 - Domaine de Maizerets (Québec, Capitale-Nationale)
 - Parc de la Chute-Montmorency (Québec, Capitale-Nationale)
 - Jardin Scullion (L'Ascension-De-Notre-Seigneur, Saguenay-Lac-Saint-Jean)
 - Jardins de Métis (Grand-Métis, Bas-Saint-Laurent)
- (Association des jardins du Québec, s.d.b)

Cet organisme n'est pas sans rappeler son homologue à l'échelle nationale : le Conseil canadien du jardin. Celui-ci a pour vision de « [f]aire valoir les contributions du secteur de l'expérience jardin au bien-être des Canadiens et à la viabilité de nos communautés et promouvoir les joies et les bienfaits associés aux jardins, au jardinage, aux paysages urbains et municipaux et à l'infrastructure verte. » (Conseil canadien du jardin, s.d.).

Ses activités comprennent la gestion de la Route des jardins du Canada – sorte de répertoire des jardins canadiens –, les Journées du jardin, les Prix du tourisme des jardins ainsi que la conférence annuelle Tourisme jardin (*Ibid.*). En 2019, cette dernière avait pour thème « Taking Garden Tourism to the Next Level », à travers laquelle plusieurs représentant·e·s de jardins ayant du succès au niveau du secteur touristique ont été invité·e·s à partager leurs expériences et leurs conseils. Cela montre bien l'actualité de cet enjeu et l'importance qu'on lui accorde.

Les jardins d'aujourd'hui détiennent une variété de mandats. Lesley Johnstone en identifie déjà plusieurs types : « jardins de fleurs, jardins botaniques, jardins commémoratifs, jardins d'hiver, jardins potagers, jardins thérapeutiques, jardins communautaires et jardins d'agrément ». (p. 7). En consultant la mission respective des jardins québécois, il est possible d'en dégager les catégories de jardin principales suivantes : scientifique, éducatif, historique et d'agrément. Bien entendu, celles-ci ne sont pas étanches et peuvent cohabiter au sein d'une même institution. D'autres objectifs peuvent également se rattacher à ces quatre catégories – par exemple : une vocation artistique – sans qu'ils soient explicitement mentionnés.

1.4.2 L'art dans les jardins

Depuis quand incorpore-t-on les œuvres d'art dans les jardins? Selon Michel Baridon, « [a]ussi loin que l'on remonte dans l'histoire des jardins d'Europe, on rencontre des statues. (...) Si l'on remonte à l'antiquité gréco-romaine, on voit que les statues ont toujours fait partie des jardins » (Charbonneau, 2000, p. 14). Durant les périodes historiques qui ont suivi, la tendance se maintient : fontaine, bustes, bas-relief et autres éléments ornementaux continuent d'être intégrés au jardin occidental. À partir du XX^e siècle, l'art contemporain entre également en jeu. On peut d'ailleurs tracer des parallèles avec les nombreux mouvements artistiques des dernières années qui ont vu le jour autour des liens entre art et nature. Pensons, notamment, au land art où nombre d'artistes ont investi l'espace extérieur et se sont servi·e·s de matériaux naturels. Au

même moment, on assiste à l'arrivée de projets tels que *Time Landscape* (1965) d'Alan Sonfist et *Sept mille chênes* (1982) de Joseph Beuys, ainsi que de très connus jardins des artistes Ian Hamilton Finlay et Derek Jarman dans les années 1980 et 1990. En d'autres mots : l'avènement des « artistes jardiniers » (Tortosa, 2001, p. 44). Ceux-ci intègrent directement le jardin dans leur pratique en réalisant, par exemple, ce que Guy Tortosa appelle les « jardins d'artiste » (*Ibid.*). Daniel Buren aurait même déclaré la chose suivante : « Si je n'avais pas été artiste, je crois que j'aurais été jardinier » (Faure et Castany, 2001, p. 40).

Au Québec, il s'agit d'un défi considérable de retrouver la présence d'arts visuels dans les jardins québécois avant le XX^e siècle. De fait, les auteur·rice·s relatant leur histoire restent généralement silencieuses et silencieux à ce sujet, à l'exception d'Alexander Reford qui présente dans son ouvrage *Des jardins oubliés 1860-1960* ce qu'il appelle, à son tour, des « jardins d'artistes ». Ces derniers, observe l'auteur, occupent plusieurs fonctions, dont celle d'agir en tant que source d'inspiration, d'espace de création et de lieu de repos pour les créateur·rice·s québécois·e·s d'antan. C'était le cas, par exemple, de L'Enclos, jardin situé sur l'île Bélair, dans les Laurentides, qui a appartenu à la famille Hébert dont sont issus Louis-Philippe Hébert, sculpteur de renommée, et ses fils tout aussi connus, Adrien (peintre) et Henri (sculpteur) (Reford, p. 174). C'est toutefois dans le jardin montréalais de l'architecte, artiste et ingénieur Ernest Cormier (*voir Annexe C, fig. 1.3*) que l'on retrouve « l'un des rares – voire le seul – jardin moderniste du Québec » (p. 180). Inspiré du mouvement Art déco, ce jardin exposait plusieurs œuvres d'art moderne.

Toutefois, il est clair que, depuis les dernières décennies, les jardins regorgent d'œuvres d'art, particulièrement en ce qui a trait aux jardins ouverts au public. Deux jardins du Québec se démarquent considérablement à cet égard : le Jardin botanique de Montréal et les Jardins de Métis, chacun étant le lieu désigné d'une collection d'œuvres sculpturales qui côtoient leurs collections vivantes respectives. Bien que ces deux

jardins ressortent du lot par la quantité impressionnante des œuvres qu'ils abritent, les jardins du Québec agissent régulièrement comme lieux d'accueil pour les œuvres d'art. À Montréal seulement, on compte les Jardins des Floralies sur l'île Notre-Dame, le jardin du Centre Canadien d'Architecture réalisé par l'artiste-architecte Melvin Charney ainsi que le Parc René-Lévesque qui abrite un arboretum et le Musée de plein air de Lachine, l'un des plus grands jardins de sculpture au pays, pour ne nommer que ceux-ci.

Cette tendance semble s'arrimer avec une autre : l'exposition d'art contemporain en plein air, en commençant par le Premier Symposium international de sculpture en Amérique du Nord présenté à Montréal, sur le mont Royal, en 1964. Presque toutes les 11 œuvres réalisées par des sculpteurs d'ici et de l'international y sont encore montrées. D'autres initiatives plus récentes en milieu forestier ont suivi cet événement marquant, telles que les Jardins du précambrien de Val-David et leur Symposium international d'art-nature ainsi que le Sentier Art³ du Parc régional Bois de Belle-Rivière, situé à Mirabel. Bien que les espaces boisés et les jardins divergent de plusieurs façons, l'existence de ces réalisations montre une ouverture à une alliance entre art et nature que l'on souhaite faire découvrir au public. De toute évidence, plusieurs perçoivent chez les espaces extérieurs en tant que lieux d'exposition artistique un intérêt marqué. Que nous offrent-ils de plus? Comment affectent-ils notre façon de faire l'expérience d'une œuvre?

Ainsi, bien que les jardins aient des mandats parfois bien distincts, plusieurs d'entre eux accueillent des œuvres ou des événements d'art contemporain; une tendance d'un certain âge qui persiste et qui ne cesse de croître. Le travail présent s'attardera toutefois à trois cas d'étude qui incarnent, à mon avis, le mieux le phénomène à l'étude : le Jardin botanique de Montréal, le Jardin Daniel A. Séguin et les Jardins de Métis.

CHAPITRE II

JARDIN ET ART CONTEMPORAIN : TROIS CAS D'ÉTUDE

2.1 Le Jardin botanique de Montréal

Commençons par le Jardin botanique de Montréal : comme l'a déjà soutenu Gaétan Deschênes, journaliste horticole, « [a]u Québec, parler d'horticulture et de sa petite histoire, c'est aussi parler du Jardin botanique de Montréal où, pour la première fois, des milliers de Québécois ont été mis en contact avec différents styles de jardins et d'aménagement floraux et paysagers. » (p. 95). Dans une province où les institutions muséales à vocation scientifique se font rares, la nécessité du JBM et de l'organisme Espace pour la vie auquel il appartient se fait fortement ressentir. Un des jardins botaniques les plus importants au monde, ce lieu a été à l'origine de plusieurs initiatives marquantes, telles les Floralties internationales de Montréal mentionnées précédemment.

Quoique la programmation culturelle du JBM semble davantage axée sur les arts vivants et la musique, l'institution a tout de même, depuis son inauguration, joué un rôle décisif dans l'accueil d'œuvres et d'événements d'arts visuels marquants. D'ailleurs, soulignons que le pavillon central du Jardin est un des rares édifices montréalais dont l'architecture est inspirée du mouvement Art déco (Paquet, 1989, p. 14). Il contient également des bas-reliefs du sculpteur Henri Hébert sur ses cheminées et façades (*Ibid.*, p. 7). Le Jardin se retrouve ainsi l'hôte d'un important héritage artistique, aussi bien contemporain que plus ancien.

2.1.1 Histoire et mandat

Chose surprenante : le Jardin que nous connaissons aujourd'hui n'a pas toujours connu autant de succès. De fait, cet espace naît à la suite de deux premiers essais ratés : l'un au Petit Séminaire de Québec, proposé en 1861, et l'autre, près du mont Royal, proposé

en 1885 (Deschênes, p. 96, 101). La troisième et dernière tentative est lancée en 1929 lors de la première année de la Grande Dépression qui affecte le Québec tout au long des années 1930. Malgré cette période ardue et quelques difficultés encourues, le Jardin est officiellement fondé en 1931. Le projet aboutit principalement grâce à la collaboration de deux intervenants : le frère Marie-Victorin, auteur de l'ouvrage fondamental *Flore laurentienne* (1935), et Henry Teuscher, architecte-paysagiste et horticulteur d'origine allemande. L'idée découle d'un désir de « doter la métropole du Québec d'un espace capable de se mesurer aux plus grands jardins botaniques du monde » (Lincourt J.-J. et Perron, S., 2001, p. 10). Il faudra quelques années encore pour réaliser la construction des bâtiments administratifs, l'aménagement des jardins d'accueil (1936-1939) et l'inauguration des serres d'exposition (1956) (*Ibid.*, p. 13). Le JBM fait aujourd'hui partie d'Espace pour la vie qui rassemble également l'Insectarium, le Biodôme et le Planétarium Rio Tinto Alcan.

De nos jours, le Jardin se dote des objectifs suivants : « de conserver, développer et mettre en valeur des collections de plantes, de poursuivre des activités de recherche, et de diffuser des connaissances en botanique et en horticulture auprès de la population de Montréal et plus largement, à tous ses visiteurs. » (Espace pour la vie Montréal, s.d.c) Pour ce faire, le JBM fonctionne selon quatre volets : un volet culturel et touristique à partir duquel les visiteurs sont invités à découvrir différentes cultures du monde; un volet éducatif comprenant les Jardins-jeunes qui initient les enfants aux sciences naturelles et au jardinage, la bibliothèque et médiathèque du Jardin et moult autres activités pédagogiques; un volet social – le JBM étant à l'origine de plusieurs politiques de plantation d'arbres et d'activités communautaires visant à sensibiliser la population montréalaise aux enjeux environnementaux –; et, finalement, un volet scientifique qui se manifeste par sa large collection de plantes vivantes du Jardin ainsi que par les nombreux projets de recherche menés par ses employé·e·s spécialisé·e·s en horticulture (*Ibid.*).

Réparties sur un territoire de 75 hectares, les principales composantes du JBM sont ses 52 serres – dont 10 sont accessibles au public –, plus de 20 jardins thématiques, un arboretum, la Maison de l'arbre Frédéric-Back ainsi que les pavillons du Jardin de Chine, du Jardin Japonais et du Jardin des Premières-Nations. Le JBM accueille également sur son site plusieurs institutions, en commençant par l'Insectarium, dont la collection comprend plus de 22 000 taxons (dont 920 espèces menacées) en provenance de plusieurs régions du monde (Espace pour la vie Montréal, s.d.b). Le Jardin abrite également plusieurs institutions scientifiques tels l'Institut de recherche en biologie végétale de l'Université de Montréal – dont la mission est « la recherche et l'enseignement en biologie végétale » et le Centre sur la biodiversité – qui a pour mandat « la sensibilisation du grand public aux enjeux liés à la biodiversité ». Ce dernier, mis sur pied en 2011, s'assure, notamment, de la préservation et de la valorisation de plusieurs collections scientifiques, dont celles de l'Université de Montréal (l'Herbier Marie-Victorin et la Collection entomologique Ouellet-Robert) et celle de l'Insectarium, en plus du fungarium du Cercle des mycologues de Montréal (Espace pour la vie Montréal, s.d.a).

Offrant également bon nombre d'activités visant les familles et les publics scolaires (par exemple : des camps de jour), le JBM – et, de façon générale, l'organisme Espace pour la vie – investit énormément d'efforts à la fois dans ses projets scientifiques et dans ses activités éducatives offertes dans le but de vulgariser et de rendre accessibles ces connaissances amassées à leurs publics.

2.1.2 Œuvres d'art contemporain

Le Bureau d'art public de Montréal identifie 12 œuvres appartenant à la Ville de Montréal dans ce qu'il appelle le « Parcours Jardin botanique ». Parmi celles-ci, 10 réalisées par les artistes Jocelyne Allouche, Paul Borduas, Sylvia Daoust, René Dardel, Michel Goulet, Robert Lapalme, Jean-Noël Poliquin, Armand Vaillancourt, Léa Vivot et Alice Winant (*voir Annexe A*) habitent différents espaces du Jardin (*voir*

Annexe B), tandis que les deux autres se retrouvent aux alentours : une œuvre de Jean-Robert Drouillard est installée dans la Promenade de la Ville-de-Québec alors qu'une autre de Marcel Raby occupe la station de métro Pie-IX (Art public Montréal, s.d., en ligne). Cette dernière appartient plutôt à la Société de transport de Montréal. On retrouve également *Nymphéas* (2011) de Michel Saulnier, une œuvre issue de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du Gouvernement du Québec (ou « 1 % »), exposée près du Centre sur la biodiversité. L'Université de Montréal en est ainsi propriétaire.

Cette collection d'œuvres permanentes est plutôt diversifiée : on y retrouve des dons, des achats et des « 1 % », ainsi qu'un concours par avis public, un dépôt et une commande à l'artiste. Presque toutes des œuvres sculpturales – mise à part deux murales –, celles-ci sont en céramique, en bronze, en acier, en fonte, en aluminium ou encore en ciment. Là où cet ensemble peut étonner, est par le grand écart qui sépare certaines œuvres selon leur année de réalisation; effectivement, alors que l'œuvre permanente la plus récente sur le site du Jardin a été réalisée en 2011, la plus ancienne – qu'on ne pourrait considérer comme une œuvre contemporaine, mais qui est néanmoins une composante de la collection artistique de la Ville de Montréal et du JBM – date de 1831. *Le lion de la Feuillée* de Dardel (voir *Annexe C, fig. 2.1*) faisait originellement partie d'un groupe de quatre lions qui ornementait le pont de La Feuillée enjambant la Saône à Lyon. À la suite du dynamitage du pont en 1944 par les Allemands, les quatre sculptures sont déplacées vers plusieurs endroits, dont une à Montréal en 1992; elle est un don de la Ville de Lyon à l'occasion du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal. La sculpture est inaugurée en 1994 à l'entrée de la Roseraie du Jardin botanique, ce lieu ayant été choisi en raison du surnom de Lyon, « la ville des roses » (Bureau d'art public de Montréal, s.d.a). Il s'agit ainsi d'un parcours tout à fait atypique.

Par le passé, le Jardin a également accueilli des œuvres de nature éphémère dans le cadre de projets ponctuels. Parmi les plus récents, on peut compter la trilogie *Monumental Dougherty* (2017) de l'artiste américain Patrick Dougherty (voir *Annexe C, fig. 2.2*), réalisée en réponse à une invitation du JBM (Espace pour la vie, s.d.d). Cet artiste de renommée internationale construit depuis 30 ans – souvent avec l'aide de la communauté locale – des structures *in situ* faites de milliers de branches dans lesquelles le public peut pénétrer. Dans le cas de *Monumental Dougherty*, celle-ci a été réalisée de manière collaborative à partir de tiges de saule et avec l'aide des bénévoles et de 15 000 visiteurs du JBM (*Ibid.*). Mentionnons également *Mâts totémiques pour la paix* (2001), une œuvre collective présentée au Jardin des Premières-Nations l'année même de sa création. Supervisée par l'artiste crie Virginia Pésémapéo et réalisée avec l'aide d'Éliane Kistabish, Jacques Newashish, Christine Sioui et Gilles Dorais, l'œuvre comprenait « un mât par Nations signataires du Traité de 1701, incorporant crânes d'animaux en suspension, plumes, et respectant les couleurs vives traditionnelles. » (Sioui Durand, G., 2002)

Enfin, jusqu'à tout récemment, le Jardin organisait chaque année le concours *Œuvre murale éphémère* au Jardin des Premières-Nations depuis 2003. Cette initiative avait pour but de « faire connaître un artiste autochtone, de contribuer à la diffusion de son travail et de créer un dynamisme dans le milieu artistique autochtone » écrivent Marie-Hélène Croisetière, rédactrice en chef de la revue *Quatre-temps*, produite par le JBM, et Sylvie Paré, agente culturelle au Jardin des Premières-Nations (2018, p. 7). Ce projet a donc permis à des artistes issus des Premiers Peuples comme France Gros-Louis Morin, Ernest « Aness » Dominique et France Trépanier de réaliser des œuvres inédites à même le Jardin. Bien que le projet ait pris fin en 2018, le JBM prévoit de nouvelles collaborations avec les artistes autochtones : « [à] l'été 2019, par exemple, un nouveau projet est en cours avec Joséphine Bacon, de la nation innue, et d'autres artistes, visant à réunir la poésie et les arts visuels. », indiquent les autrices (*Ibid.*).

2.1.3 Événements d'art contemporain

Il est un peu plus difficile de retrouver les événements d'art contemporain antérieurs, bien que le Jardin semble en avoir accueilli depuis les années 1960. Plus récemment, le Jardin avait invité à l'été 2018 le botaniste Francis Hallé, doté d'une reconnaissance à l'international. Bien qu'il ne soit pas artiste, des versions agrandies de ses croquis botaniques avaient été exposées dans plusieurs endroits du site; ces dessins avaient ainsi eu droit au même traitement et mise en exposition qu'une œuvre d'art. Le Jardin a également exposé les œuvres *Laiterie*, *Remisage hivernal* et *Salle de traite* de Michel Boulanger en mai 2016, le temps d'une fin de semaine, à l'occasion de l'Exposition agricole de l'Université du Québec à Montréal et du Rendez-vous horticole du JBM. Exposées directement sur le site du Jardin, les trois dessins vectoriels agissaient comme moyen de confronter « les visiteurs à la complexité des équipements de l'industrie laitière contemporaine » (Union des producteurs agricoles, 2016). La même année était présentée l'exposition *Triologue sur l'arbre* de l'artiste Alain Massicotte, réalisée en collaboration avec le biologiste Michel Lebœuf et le médecin François Reeves à la Maison de l'arbre Frédéric-Back. « À travers le regard de trois amis randonneurs, cette co-création fait l'éloge de l'arbre et de son importance dans nos vies. », peut-on lire dans le communiqué de presse (Espace pour la vie Montréal, 2016).

D'ailleurs, la Maison de l'arbre est souvent le lieu désigné pour les expositions artistiques temporaires, lorsqu'il y en a. Certains de ces projets sont *Les esprits de l'arbre* (2014) de Michel Gautier, artiste visuel, de Thierry Dubreuil, photographe, et de Michaël Moisseeff, spécialiste en arômes, ou encore *Romans des bois* (2012) comprenant une trentaine de sculptures sur bois d'Alain Stanké. Un autre lieu accueillant régulièrement des projets de nature artistique est le Pavillon du Jardin japonais. À notre connaissance, les productions présentées ne pourraient toutefois pas être qualifiées d'art contemporain. Par exemple, en 2015, il était de possible de visiter *Hiroshima, quand l'art témoigne* (2015), une exposition collective au pavillon du Jardin japonais, à l'occasion du 70^e anniversaire des bombardements atomiques, dans

laquelle figuraient des dessins et des tableaux de survivant·e·s ainsi que du peintre Kenzo Kamei (Espace pour la vie Montréal, 2015). Ajoutons, par ailleurs, que 12 sculptures de bronze de la série *Taichi* de l'artiste taiwanais Ju Ming ont été exposées dans l'Arboretum du Jardin de 2009 à 2011. Il s'agissait d'une collaboration avec le Bureau d'art public de Montréal et une initiative du collectionneur François Odermatt (Jardin botanique de Montréal, s.d.).

Les cas les plus intrigants semblent, cependant, avoir eu lieu avant les années 1990. Un de ceux-ci, par exemple, est le déroulement d'une performance d'Armand Vaillancourt, un artiste ayant marqué l'histoire de l'art au Québec, au pavillon du Jardin japonais dans le cadre du Congrès de l'Ordre des architectes de 1989 (Vaillancourt, 2004, p. 124). Deux autres événements annuels ont également su capter notre attention : *Florexpo* (1988-1989) et *Confrontation* (1964-1967; 1980-1985).

2.1.4 *Florexpo*

Bien que le JBM n'agissait, cette fois, qu'en tant que partenaire et non comme hôte, l'événement *Florexpo*, présenté au Palais des congrès de Montréal en 1988 et 1989, paraît important à mentionner. *Florexpo 88*, une sorte de suite aux Florales internationales de 1980, est une exposition consacrée au jardinage et à l'horticulture ornementale menée par Normand Madore. Pour l'occasion, l'architecte du paysage et professeur de l'Institut de technologie agroalimentaire de Saint-Hyacinthe Milan Havlin a réalisé deux jardins thématiques et a invité des artistes visuel·le·s à exposer dans l'un de ces jardins, à l'occasion d'une sorte de « sous-projet » nommé *Une sculpture dans mon jardin*. On y retrouvait ainsi des œuvres de Linda Covit (voir *Annexe C, fig. 2.3*), de Catherine Wildgery, de Luc Forget, de Daniel-Jean Primeau, de Francine Larivée et de François Houde, ainsi que des maquettes de Marcel Barbeau, de Marie-France Brière, d'Yvanhoé Fortier, de François Joly et d'Yves Louis-Seize (Gagnon, 1988, p. 21). Notons que, parmi les membres du jury qui était chargé de

sélectionner les œuvres exposées, on retrouvait Françoise Sullivan, une des artistes canadiennes les plus importantes des XX^e et XXI^e siècles.

Je me permets d'inclure l'extrait suivant des propos d'Havlin qui illustre bien ce qui l'a motivé à présenter des œuvres d'art dans ce projet :

Presque tous les jardins, qu'ils soient publics ou résidentiels, ont une structure, une organisation qui semble faire converger les éléments qui les composent vers des espaces intacts, préservés pour y accueillir une œuvre d'art. Car une œuvre sculpturale, point de focus dans un aménagement paysage, propose une lecture différente du milieu végétal d'où résulte une participation plus intime de la part des occupants d'un lieu. Pourtant il est encore peu fréquent, au Québec, que des particuliers ou des architectes paysagistes prennent l'initiative de réaliser un tel projet soit en achetant une sculpture, soit en faisant appel à un artiste pour la création d'une œuvre conçue en étroite relation avec un jardin. Bien entendu, l'histoire de la sculpture est encore jeune chez nous. C'est pourquoi il nous semblait primordial, lors d'une exposition d'envergure telle que FLOREXPO 88, de profiter de l'occasion pour tenter de susciter encore davantage l'intérêt de nos visiteurs en leur permettant d'être confrontés au rôle particulier et à la dimension spirituelle d'une œuvre d'art intégrée à la nature (*Ibid.*).

Ici, Havlin nomme avec justesse un des intérêts de combiner art contemporain et jardin, tout en soulignant l'état encore embryonnaire de cette forme de jumelage. Bien que la collaboration précède l'ouverture du Jardin Daniel A. Séguin qui sera abordé prochainement, il est intéressant, par ailleurs, de constater que l'Institut de technologie agroalimentaire de Saint-Hyacinthe devient partenaire de *Florepo* en 1989 (*Florepo89*, 1989), montrant bien l'importance de cette institution dans le milieu professionnel horticole.

2.1.5 Confrontation

Le Jardin botanique de Montréal a, de surcroît, agi comme lieu d'accueil pour *Confrontation*, une exposition annuelle de sculptures à portée internationale, à trois occasions : en 1964, 1965 et 1982. L'événement est orchestré par l'Association des

sculpteurs du Québec (ASQ) – aujourd’hui le Conseil de la sculpture du Québec –, créée en 1961 dans l’objectif de « briser l’isolement des artistes » et de « permettre au grand public de prendre connaissance des recherches plastiques les plus immédiates » (Lerner et Williamson, 1991, p. 193). La première exposition annuelle de l’Association a lieu en 1963 à la Galerie de l’Étable du Musée des beaux-arts de Montréal, puis se déroule dans un nouvel endroit à chaque édition. Dans le catalogue publié à l’occasion de l’édition de 1967, l’ASQ dévoile ce pour quoi l’exposition a vu le jour :

Montréal, grande métropole, ne possédait aucune exposition de sculptures pour artistes de plus de trente ans, aucun salon de caractère international. Le Salon du Printemps était le seul salon connu des artistes, bien que la place réservée à la sculpture était assez parcimonieuse. (...). L’exposition annuelle avait pour but de pallier à [sic] cet état des choses. » (Association des sculpteurs du Québec, 1967, non paginé)

L’édition de 1964 est qualifiée de « première exposition en plein air » de l’ASQ et se déroule dans le jardin des arbres fruitiers du JBM. Notons, d’ailleurs, qu’elle coïncide avec l’avènement du Premier Symposium international de sculpture en Amérique du Nord sur le mont Royal évoqué plus haut. Des artistes québécois·e·s et membres de l’Association – par exemple : le président fondateur Yves Trudeau – y participent. Celle de 1965 occupe l’Alpinum du Jardin et invite, cette fois, des sculpteur·rice·s de l’étranger qui viennent s’ajouter aux artistes du Québec tel·le·s Françoise Sullivan, Yvette Bisson, Ethel Rosenfield, Claire Hogenkamp, Jean-Noël Poliquin et Denis Juneau. On y retrouve d’ailleurs l’œuvre *Rectangle* (1965) d’Armand Vaillancourt (voir *Annexe C, fig. 2.4*), toujours située au Jardin. Pour 1982, les œuvres étaient divisées en trois catégories selon leur taille. Les grands formats étaient répartis à l’extérieur, dans plusieurs zones du Jardin dont les jardins d’accueil, la roseraie, le jardin aquatique et le jardin alpin (selon les appellations actuelles). Certaines des sculptures de taille moyenne se retrouvaient également à l’extérieur et d’autres dans les serres intérieures, près du pavillon d’accueil. Enfin, les petits formats et les miniatures se trouvaient exclusivement dans les espaces intérieurs dans, par exemple, la serre des

cactus (voir *Annexe C, fig. 2.5*). Au total, 65 artistes d'ici et d'ailleurs exposaient leurs travaux, dont Charles Daudelin, Barbara Kuper, Lisette Lemieux, Claude Millette, Laurent Pilon et Dominique Valade (Leblond, 1983). Sur le dépliant de l'événement datant de 1982, on peut d'ailleurs lire qu'il s'agit de « [l]a plus grande exposition de sculpture en Amérique du Nord » (Conseil de la sculpture du Québec, 1982).

Nous voici donc devant deux événements qui ont fait l'objet de très peu de documentation et d'études, mais qui néanmoins ont été déterminants quant au développement de l'art sculptural et des réflexions autour d'art contemporain et jardin. Ainsi, déjà depuis les années 1950 avec l'intégration d'une première œuvre sur son site – *Monument au frère Marie-Victorin* de Sylvia Daoust (voir *Annexe C, fig. 2.6*) en 1954 – et particulièrement à partir des années 1960 avec l'exposition annuelle *Confrontation*, le Jardin botanique de Montréal s'inscrit comme un lieu de diffusion artistique important et pourtant méconnu.

2.2 Le Jardin Daniel A. Séguin

Il existe très peu de documentation rendue accessible au public à propos du Jardin Daniel A. Séguin. Effectivement, ce dernier n'a jamais fait l'objet d'une publication. C'est donc en rencontrant Sylvie Goudreault, directrice générale, et Claude Vallée, enseignant à l'Institut de technologie agroalimentaire de Saint-Hyacinthe et membre du conseil d'administration de la Fondation du Jardin à titre d'administrateur représentant du Ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec (MAPAQ), qu'il a été possible d'obtenir certaines informations supplémentaires sur ce lieu.

Nonobstant cette quantité limitée d'informations, le Jardin Daniel A. Séguin demeure un cas d'étude particulièrement intéressant dans le cadre de ce travail. Bien qu'il n'ait ni la longévité ni l'ampleur au niveau de sa collection d'œuvres d'art qu'ont le Jardin botanique de Montréal ou les Jardins de Métis, le JDAS en est aux balbutiements de

son implication à titre de lieu d'accueil pour l'art contemporain, et c'est précisément ce qui fait de lui un cas d'étude précieux; par son entremise, il aura été possible de témoigner directement d'un cas bourgeonnant, où des réflexions autour du désir et de la pertinence d'exposer des œuvres contemporaines dans un jardin font leur émergence.

2.2.1 Histoire et mandat

Une initiative de deux professeurs en horticulture de l'Institut de technologie agroalimentaire (ITA) – Daniel A. Séguin et Wilfrid Meloche –, le Jardin est officiellement fondé en 1995. Celui-ci est situé à Saint-Hyacinthe, ville qualifiée par le secteur touristique de « jardin du Québec » (Boucher, 2005, p. 6) en raison de la richesse relative à ses ressources naturelles, ses institutions et ses connaissances en matière d'agroalimentaire. C'est en 1975 que Séguin et Meloche amorcent le projet, après quoi les premiers grands travaux du Jardin (sentiers, drainage et relèvements de terrain) sont réalisés en 1977. Milan Havlin, mentionné plus haut, se joint à l'équipe en 1984 et élabore de nouveaux plans. Ces derniers sont dévoilés deux ans plus tard (Jardin Daniel A. Séguin, s.d.a).

En 1987 est créée la Fondation en horticulture ornementale de l'ITA de Saint-Hyacinthe. Cet organisme à but non lucratif est constitué de membres qui élisent de façon annuelle un conseil d'administration qui a pour mandat la gestion du Jardin (Bachand, sous presse). Les objectifs de la Fondation sont les suivants :

- Promouvoir le développement de l'horticulture ornementale au Québec;
- Supporter la réalisation d'un Jardin pédagogique horticole pour le bénéfice de l'Institut de technologie agro-alimentaire de Saint-Hyacinthe, voir à son développement et son exploitation;
- Encourager les organismes, entreprises et les personnes du domaine de l'horticulture ornementale qui contribuent à son essor;
- Supporter le développement du savoir, des connaissances et de la technologie propre au domaine de l'horticulture ornementale;
- Favoriser les échanges et collaborer avec d'autres organismes, institutions, associations aux niveaux local, national, et international, qui poursuivent des buts semblables;

- Innover par la mise en place de nouvelles techniques associées à l'horticulture ornementale;
- Participer à l'implantation d'un réseau touristique des parcs et jardins horticoles du Québec;
- Mettre en valeur l'écologie et l'environnement par l'horticulture ornementale;
- Créer un attrait touristique d'importance pour Saint-Hyacinthe, la Montérégie et le Québec (*Ibid.*).

Le terrain de 4,5 hectares qu'occupe le Jardin demeure toutefois la propriété du MAPAQ (*Ibid.*).

Un jardin de nature pédagogique, celui-ci se veut un « laboratoire grandeur nature [qui] permet aux futurs horticulteurs et horticultrices de mettre en pratique la théorie apprise en classe sur les techniques de plantation, de construction et d'entretien » (Jardin Daniel A. Séguin, s.d.). Effectivement, depuis 2005, les étudiant·e·s du programme Paysage et commercialisation en horticulture ornementale (PCHO) de l'ITA sont invité·e·s à travailler dans le Jardin dans le cadre de leurs cours, en plus de participer à la réalisation d'un « jardin-école » lors de leur dernière année de formation, une création collaborative qui vient alors s'ajouter annuellement aux quelque 20 autres jardins thématiques du JDAS. « C'est ce qui [nous] démarque de tous les autres jardins », soutient Claude Vallée.

Le Jardin Daniel A. Séguin se distingue ainsi de tous les autres de la province par cette vocation éducative, assurant la formation professionnelle de la relève en matière d'horticulture ornementale et la vulgarisation de plusieurs notions horticoles pour ses publics, mais aussi par sa forte proximité avec l'industrie horticole et par le fait qu'il possède la plus grande collection d'annuelles au Québec. Il accueille également, depuis 2012, le Pavillon horticole écoresponsable de l'ITA qui est « dédié aux bienfaits de l'horticulture sur la santé, l'environnement et le bien-être des collectivités » (Jardin Daniel A. Séguin, s.d.b). Ce pavillon abrite entre autres plusieurs modèles de murs

verts, un toit végétalisé ainsi que des salles de classe pour certains cours dispensés par l'Institut.

Enfin, en 2020, le Jardin fêtera son 25^e anniversaire par le biais de quatre projets : la publication d'un premier ouvrage retraçant l'historique du JDAS; la réalisation d'un jardin par les finissant·e·s du programme PCHO sous la thématique de « connectivité »; la mobilisation de la communauté dans le but d'assurer la pérennité du Jardin; la présentation d'une exposition de l'artiste Claude Millette ainsi que l'acquisition d'une de ses œuvres. Bien évidemment, ce dernier projet s'avère particulièrement intéressant dans le cadre du présent travail et sera abordé plus en profondeur au point suivant.

2.2.2 Œuvres d'art contemporain

À même le site du Jardin, on retrouve une œuvre d'art ainsi que plusieurs réalisations qui sont à la croisée des chemins entre ornement horticole et projet artistique (*voir Annexes A et B*). Du côté de ces réalisations de natures doubles, on retrouve les projets « La main⁴ » (c. 2012) et *Araignée* (c. 2014). Le premier est une structure de mosaïculture donnée par le Jardin van den Hende, à Québec. *Araignée* (*voir Annexe C, fig. 2.7*), quant à elle, a été réalisée par l'artiste-soudeur Jeffrey McDonald. Appartenant toujours à ce dernier, l'œuvre est prêtée au JDAS et fait partie du Jardin du futur, un de ses jardins thématiques. Conçu par l'horticulteur Albert Mondor, cet espace est composé de matériaux recyclés tels que le verre et des pièces en métal. *Araignée* suit cette même logique, comprenant des pièces de métal récupérées telles un vieux barbecue et une brouette (Mondor, 2014). « L'œuvre ne nous appartient pas, mais on la loue », affirme Claude Vallée. Le JDAS débourse un montant annuel de location à l'artiste et, le temps de chaque location, s'engage à entretenir, protéger, assurer et restaurer (au besoin) la sculpture. Sylvie Goudreault évoque la possibilité que l'œuvre

⁴ Il s'agit du terme employé par la direction du Jardin Daniel A. Séguin et non du titre officiel de la création, puisque celui-ci est inconnu.

soit éventuellement acquise par le Jardin, une fois que l'accumulation des frais de location aura atteint la valeur totale de l'œuvre. « [À] un moment donné, j'ai l'impression qu'on va finir par l'avoir », dit-elle.

Du côté des œuvres d'art contemporain, la seule réalisée par un artiste visuel professionnel et qui est actuellement en exposition est *À titre d'aile, avec aplomb* (2012) de Frédéric Saia (voir *Annexe C, fig. 2.8*). Créée dans le cadre du programme « 1 % » au moment de l'inauguration du Pavillon horticole écoresponsable, la sculpture est exposée sur la façade extérieure de la bâtisse, visible de la rue. Elle appartient ainsi à l'ITA et, par extension, au MAPAQ. Pour concevoir cette œuvre, l'artiste « s'est inspiré du Pavillon écoresponsable qui est dédié au bienfait de l'horticulture sur la santé, l'environnement et le bien-être » ainsi que du principe de biophilie – voulant que l'humain ait une sensibilité innée à la nature –, selon Claude Vallée. De fait, la sculpture intègre des racines et des cabanes pour oiseaux, établissant ainsi un rapport direct avec la nature. Par ailleurs, dans le cadre des célébrations du 25^e anniversaire du Jardin, ce dernier accueillera également l'exposition *Ramifications* de l'artiste maskoutain Claude Millette en 2020. L'exposition, dont le commissariat sera assuré par l'historienne de l'art Pascale Beudet, rassemblera une douzaine de sculptures métalliques dispersées dans le Jardin. Au terme de ce projet, une des œuvres présentées sera ensuite acquise par le Jardin et intégrée de façon permanente à son parcours. « Dans le fond, c'est un peu comme un échange. (...). Le Jardin ouvre la porte pour cette exposition et, en échange, on va avoir un don », affirme Claude Vallée. La Fondation deviendra ainsi propriétaire de sa première œuvre d'art.

Toutefois, le cas le plus intéressant à étudier est celui de l'œuvre *Jardin de vie – Vision du regard aigu* (1983-1996) de Francine Larivée qui était exposée au Jardin jusqu'en 2017.

2.2.3 Le cas de Francine Larivée

Jardin de vie – Vision du regard aigu (voir Annexe C, fig. 2.9) est une installation principalement composée de mousses vivantes. Lors d'une conférence qu'elle a donnée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2000 à l'occasion du colloque *Art et jardins. Nature/culture*, Francine Larivée a décrit son œuvre de la manière suivante :

Ce travail, un chassé-croisé au niveau des intentions, des mises en situation et de la décontextualisation, opérait en interaction avec l'environnement par similitudes apparentes, mettant le spectateur dans une situation confondante, à savoir différents niveaux d'impact ou de lecture, dont la miniaturisation, la mise en abyme, l'artifice et le naturel, et la face cachée de la recherche scientifique inhérente au projet des mousses. (Charbonneau, 2001, p. 122)

Larivée a d'ailleurs joué un rôle important dans l'intégration des arts aux espaces verdoyants, ayant participé à une série d'expositions de cette nature telles *L'artiste au jardin* (1988) du Musée régional de Rimouski (MRR), *Floreexpo 88* (1988) au Palais des congrès de Montréal, *Artefact 2001* (2001) le long du canal de Lachine et bien d'autres. Une première version de l'œuvre est réalisée en 1983, titrée *Mousses en situation. Test 1*. Présentée dans le cadre de l'exposition *Actuelles 1* à la Place Ville Marie la même année, Larivée effectue ensuite une série d'expérimentations pour évaluer le degré de tolérance des mousses dans différentes conditions (lumière, pluie, chaleur, neige, gel et dégel, etc.). En 1987, l'œuvre est exposée au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Cité du Havre, à l'occasion de *Elementa Naturae*, cette fois sous son titre actuel (Larivée, 2018).

En 1996, l'œuvre est acquise par EXPRESSION par voie de donation, et une première entente est signée entre le Centre et la Fondation d'horticulture du Québec – alors responsable des activités du JDAS – afin de désigner ce dernier comme lieu d'accueil et responsable de son entretien. Les raisons motivant ce choix y sont d'ailleurs nommées dans ce document : « À cause de la recherche scientifique inhérente à sa

réalisation, transmissible éventuellement par ses chercheurs, nous croyons que l'œuvre peut servir de référence et de source d'enseignement par les étudiants du département d'horticulture de l'Institut de technologies agro-alimentaires de Saint-Hyacinthe (...) » (EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 1996). Le personnel du Centre EXPRESSION, alors « soucieux de l'aspect pédagogique de l'art contemporain » (*Ibid.*), voyait ainsi chez le Jardin un potentiel éducatif auprès du public étudiant, mais aussi général. Conceptuellement et en termes d'entretien – les employé·e·s du Jardin étant pourvu·e·s d'une certaine expertise au niveau du végétal –, le JDAS s'avérait alors un lieu d'accueil de choix. L'œuvre ne survit toutefois pas au transport et doit être reconstruite.

Une deuxième entente de prêt d'œuvre est signée plus tard, en 2002, dans laquelle le rôle de chaque partie est précisé : le Jardin est responsable de l'entretien, de la protection (par exemple : contre le vol, les incendies, les manipulations dangereuses) et de la restauration de l'œuvre en cas de dommages majeurs causés par l'humain; EXPRESSION est responsable de la restauration de l'œuvre en cas de dommages majeurs non causés par l'humain. L'entente en question était renouvelable automatiquement chaque année. Elle comprenait également un protocole détaillé d'entretien concernant, notamment, la fréquence de l'arrosage, le nettoyage des mousses et l'ajout d'engrais. L'hiver, par exemple, l'œuvre était laissée à l'extérieur. Le Jardin devait, cependant, s'assurer qu'au moins six pouces de neige recouvraient en tout temps l'œuvre, alors en état de « dormance », sans quoi les mousses menaçaient de dépérir.

Cependant, au fil des années, plusieurs défis techniques se sont manifestés; en 2013, l'œuvre fait alors l'objet d'une restauration grâce au soutien du Jardin, d'EXPRESSION et du Conseil de la culture de Saint-Hyacinthe. Avec l'aide d'une biologiste, les mousses sont remplacées, les systèmes d'irrigation sont améliorés et des

mesures sont mises en place afin de protéger l'œuvre du froid et des animaux. Trois ans plus tard, l'œuvre connaît toutefois à nouveau des difficultés : le manque d'ombre dû à la coupe d'arbres, l'instabilité des conditions météorologiques et les dommages causés par les écureuils et les oiseaux qui y font leur nid sont tous des facteurs qui contribuent à sa détérioration (EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2016).

Pour ces raisons, le JDAS décide alors de se départir de l'œuvre, jugeant ne plus être en mesure de subvenir à ses besoins de façon adéquate. « Les œuvres vivantes, c'est beaucoup de sous, beaucoup d'entretien. On avait de plus en plus de difficulté à conserver les mousses vivantes », selon Claude Vallée. Après avoir considéré plusieurs options, les Jardins de Métis sont retenus comme nouveau lieu et propriétaire de l'œuvre. « [C]'est récemment qu'on a, finalement, fait une entente permettant le transfert de l'œuvre de Saint-Hyacinthe aux Jardins de Métis », affirme Marcel Blouin, directeur d'EXPRESSION. « On voulait s'assurer que l'œuvre était le mieux prise en charge possible ». Une entente tripartite est alors signée en 2018 par des représentants d'EXPRESSION et des Amis des Jardins de Métis ainsi que par Francine Larivée pour officialiser le transfert de propriété. (EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2018). *Jardin de vie – Vision du regard aigu* est actuellement entreposée par les Jardins. Ces derniers souhaitent l'exposer sur leur site dans un avenir proche, selon ce qu'a exprimé Alexander Reford lors de notre entretien.

Nous nous retrouvons ainsi devant un cas des plus fascinants : l'œuvre *Jardin de vie – Vision du regard aigu*, réalisée par une artiste dont le travail réfléchit aux rapports entre l'art, la nature et le jardin, permet ainsi l'étude approfondie des pratiques liées à l'acquisition, la conservation et ultimement le transfert de propriété – pouvant être considéré comme une forme d'aliénation – d'une œuvre d'art vivante, ayant de surcroît nécessité l'intervention d'acteurs de domaines variés (horticulture, arts visuels, muséologie, biologie végétale, etc.).

2.2.4 Événements d'art contemporain

Du côté des événements, le JDAS accueille annuellement quelques expositions d'artistes et d'artisans, souvent issus de la région. Il s'agit principalement de pratiques amatrices vouées à la photographie ou à la peinture, présentées à l'intérieur du Pavillon horticole écoresponsable. Autrement, depuis sa fondation, le JDAS a réellement participé à deux reprises à des événements professionnels d'art contemporain : les éditions 2003 et 2018 de ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe.

La triennale ORANGE est un organisme à but non lucratif situé à Saint-Hyacinthe qui cherche à « promouvoir les arts visuels au Québec, au Canada, et d'une façon plus particulière dans la région hôte de l'événement » (ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, 2018, p. 2), et ce, en exposant des œuvres abordant des thèmes agroalimentaires. En 2003, les commissaires Marcel Blouin, Mélanie Boucher et Patrice Loubier avaient invité l'artiste Sylvie Fraser à exposer des œuvres à même le parcours du JDAS. *Culture, d'après le Déjeuner sur l'herbe* (2003) était une œuvre *in situ* faisant appel au vivant et qui avait été produite spécialement pour la triennale (voir Annexe C, fig. 2.10). Il s'agissait d'une reprise en quatre parties de la célèbre toile d'Édouard Manet réalisée par la semence des graines de céréales, de légumineuses et de légumes. Ainsi, au fil de l'événement et au fur et à mesure que les plants croissaient, l'apparence de ces « tableaux-paysages » se métamorphosait et l'image à laquelle l'œuvre faisait référence devenait de moins en moins reconnaissable. Des reproductions photographiques imprimées sur panneaux de la série *La Cueillette* (2002) de l'artiste, s'inspirant d'autres tableaux canoniques ancrés dans l'histoire de l'art, accompagnait également l'œuvre inédite. (Boucher, 2005, p. 57).

En 2018, le rôle du Jardin dans le cadre de la triennale a pris de l'ampleur : il a agi en tant qu'un des quatre lieux d'exposition principaux de l'événement. Pour cette édition, le thème retenu était celui de la « traçabilité », une référence aux notions de

l'authenticité, de la provenance et de la différenciation, dans le monde de l'art comme dans celui de l'agroalimentaire. Parmi les 14 artistes sélectionné·e·s, quatre étaient exposé·e·s au Jardin (voir *Annexe C, fig. 2.11 et 2.12*) : Andréanne Godin (*207, rang de l'Embarras*, 2018), Mériol Lehmann (*mille quatre cents hectares*, 2018), Kevin Michael Murphy (*New Xanadu*, 2012) et Paul Chartrand (*Hot Commodity*, 2018) (ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, 2018, p. 11). Les deux premières œuvres étaient exposées à l'intérieur du Pavillon horticole écoresponsable : la série de photographies de Lehmann représentant la culture de céréales biologiques était installée dans l'espace normalement consacré à la boutique du Jardin, alors que les dessins imprimés sur vinyle adhésif de Godin étaient apposés aux vitres longeant un corridor du Pavillon horticole. En revanche, les deux autres étaient intégrés directement au site du Jardin : la ruche futuriste faite de panneaux solaires et habitée par de réelles abeilles de Murphy était suspendue à un arbre dans la cour intérieure du Jardin, tandis que le conteneur de Chartrand accueillant une petite serre de divers plants – fruits, herbes, caféiers, etc. – occupait un terrain gazonneux près du pavillon d'accueil, visible de la rue.

L'année suivante, ORANGE lançait l'appel à commissariat pour sa prochaine édition qui annonçait une collaboration encore plus étroite entre la triennale et le JDAS : « Pour 2021, les propositions devront accorder une place de choix à la notion de "jardin", tout en ayant à l'esprit qu'une partie des œuvres sera présentée en extérieur, au Jardin Daniel A. Séguin. » (ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, 2019). Ainsi, depuis la création de l'organisme artistique, le Jardin est passé de partenaire ponctuel à partenaire principal. De surcroît, les directions du Jardin et du Centre EXPRESSION partagent le souhait de poursuivre, elles aussi, une collaboration, mais cette fois de nature différente : suite à ORANGE 2021, les deux entités ont comme projet de réaliser annuellement des expositions temporaires, organisée par le Centre et présentée au Jardin. « Mais il n'y a rien de signé », mentionne toutefois Claude Vallée.

« Le fait que ça a bien été avec ORANGE [en 2018], ça a ouvert la porte vers d'autres collaborations. »

Ainsi, malgré le fait que le JDAS possède moins d'expérience que le JBM en matière d'initiatives artistiques, on remarque aisément le potentiel de ce lieu qui s'engage dans des projets innovateurs, en collaboration avec des organismes artistiques spécialisés en art contemporain. De fait, nous pourrions fort bien nous trouver devant la naissance d'un des événements récurrents entourant les rapprochements les plus importants entre art et jardin, très certainement au niveau provincial et peut-être même à échelle nationale ou mondiale.

2.3 Les Jardins de Métis

Bien qu'à leurs débuts – lorsqu'il s'agissait encore de la fondatrice Elsie Reford qui était responsable des lieux –, les Jardins de Métis n'accueillaient que très peu d'éléments décoratifs (quelques rares statues ici et là), un renversement majeur s'est opéré au cours des quelque 20 dernières années : ce lieu est aujourd'hui un des plus avant-gardistes – sinon le plus avant-gardiste – en matière d'intégration d'art contemporain au jardin dans la province et au-delà, autant au niveau de sa collection d'œuvres d'art présentée à même ses sentiers que du Festival international de jardins, événement annuel d'art contemporain capital qui en a inspiré bien d'autres au Québec. Figure de proue pour les jardins québécois et canadiens et même internationaux, les JDM figurent régulièrement au sein d'ouvrages traitant d'architecture paysagiste ou encore au palmarès des jardins les plus innovateurs. De fait, Alexander Reford, historien et directeur des Jardins de Métis, est régulièrement invité à prendre la parole à titre d'expert lors d'événements pancanadiens concernant les jardins, dont la conférence annuelle Tourisme jardin mentionnée plus haut.

2.3.1 Histoire et mandat

Les Jardins de Métis font leur apparition en 1926 grâce à Elsie Reford, philanthrope et passionnée de plein air issue de la bourgeoisie anglophone montréalaise. Pendant une trentaine d'années, elle dirige le chantier de ces jardins de taille ambitieuse, faisant fi des conditions difficiles qu'elle rencontre en cours de route (Reford, 2001, p. 9-10). Notons, entre autres, la distance qui séparait le site de la pépinière la plus proche (se situant à des centaines de kilomètres) (*Ibid.*), l'absence de modèle puisqu'il s'agissait des premiers jardins aménagés dans la région du Bas-Saint-Laurent, ainsi que la rudesse des conditions météorologiques propres à la latitude sous laquelle se trouvent les Jardins (*Ibid.*, p. 24). Ceux-ci ont cependant l'avantage d'avoir leur propre microclimat, étant ainsi protégés par la fraîcheur des nuits, l'humidité atmosphérique et les épaisses couches de neige l'hiver venu (*Ibid.*). Ces facteurs particuliers ont contribué à la renommée d'Elsie Reford et de ses jardins, capables d'accueillir des espèces difficiles à cultiver tel le pavot bleu, encore de nos jours un joyau horticole du site (*Ibid.*).

En 1961, les Jardins sont pris en charge par le Gouvernement du Québec, puis ouverts au public un an plus tard. Privatisés par l'État en 1994 et frôlant la fermeture, les Jardins sont ensuite acquis par des membres de la famille Reford, des Ateliers Plein Soleil de Mont-Joli et de la communauté locale qui se sont ralliés sous le nom des Amis des Jardins de Métis, une corporation sans but lucratif qui gère encore aujourd'hui le site (Jardins de Métis, s.d.). Le mandat principal de la corporation « consiste à entretenir les jardins et les bâtiments et à préserver leur caractère unique ». Ses missions sont de natures « éducative, culturelle et environnementale » (*Ibid.*).

En 1995, les JBM sont déclarés Lieu historique national du Canada puis, en 2013, ses jardins historiques et la Villa Estevan sont classés site et bâtiment patrimoniaux par le ministère de la Culture et des Communications du Québec (Jardins de Métis, 2014). Le terrain qu'occupent les Jardins fait également depuis quelques années l'objet de fouilles

archéologiques, particulièrement en ce qui a trait à la pointe de la rivière Mitis. « L'embouchure de la rivière Mitis a été l'un des premiers sites à avoir été occupés dans la région », (Jardins de Métis, 2013), selon une étude préliminaire de 2013. Une équipe d'archéologues a, par exemple, trouvé des traces de peuples autochtones nomades vieilles de 6 000 ans. Ainsi, Les Jardins occupent un site d'une grande importance historique comme patrimoniale.

2.3.2 Œuvres d'art contemporain

La plus ancienne œuvre éphémère exposée aux Jardins de Métis que j'ai été en mesure de répertorier est *Les fossiles de vent* (1988) de Catherine Widgery. Celle-ci a été présentée aux Jardins du 28 juin au 5 septembre 1988 dans le cadre de l'exposition *L'Artiste au jardin* organisée par le Musée régional de Rimouski, situé à quelques kilomètres du site (Du Bois, 1988). De nos jours, une trentaine d'œuvres d'art, de styles, d'époques et de matériaux variés habitent les Jardins de Métis à même ses parcours extérieurs ou encore ses espaces intérieurs tels le pavillon d'accueil et la Villa Estevan (voir *Annexes A et B*). En ce qui a trait aux différents modes d'acquisition, on retrouve achats, dons, prêts et projets « 1 % ». Étant des œuvres exposées en grande partie à l'extérieur, des matériaux robustes tels l'acier, la pierre, le béton, l'aluminium et le Plexiglas, pour ne nommer que ceux-ci, sont majoritairement employés. Cependant, on retrouve également certaines matières organiques de nature plus éphémère comme le bois, la terre, le gazon et la mousse.

Les Jardins ne sont pas propriétaires de toutes les œuvres qu'ils abritent. À cet effet, il est possible de les diviser en trois catégories : celles appartenant à la Collection des Amis des Jardins de Métis, celles du Musée régional de Rimouski et celles de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada. La Collection des Amis des Jardins de Métis est composée d'une variété d'articles, dont, par exemple, des objets et du mobilier datant des premières occupations du terrain par la famille Reford ainsi que de certaines œuvres contemporaines. Pensons aux réalisations de Kosso Eloul et de Marie-

Claude Hamel ainsi qu'aux œuvres « 1 % » des artistes Fernande Forest, Roger Gaudreau, Steve Leroux et Jean-Philippe Roy.

Les Jardins accueillent aussi une douzaine d'œuvres tridimensionnelles dont le propriétaire est le MRR. Celles-ci sont réalisées par des artistes tels que Dominique Blain, Jean Brillant, Francine Larivée, Murray McDonald, John McEwen, Claude Millette, Jean-Pierre Morin, Michel Saulnier et Bill Vazan. Cette collaboration entre le Musée et les Jardins date de 1993 et se poursuit jusqu'à nos jours avec l'ajout imminent de l'œuvre *Trilogie* (1989) d'Armand Vaillancourt, acquise par le MRR en 2015. Dans un article de la revue *Continuité* publié en 2005, Alexander Reford aborde justement cette collaboration avec le Musée régional de Rimouski qui, comme décrit ci-dessous, a été développée selon deux axes :

L'intégration d'œuvres d'art contemporain au paysage dans un jardin historique constitue un défi intéressant. L'action est ici guidée par une direction artistique mettant en lien les préoccupations communes au Musée et aux Jardins, la nature et l'humain. C'est en tenant compte de ces deux axes de développement que le Parcours des œuvres de la collection du Musée régional de Rimouski aux Jardins de Métis poursuit son développement. Par leur appartenance à l'environnement, les œuvres se révèlent d'elles-mêmes. Elles soulignent le succès de ce partenariat, qui a aussi permis la mise en commun d'expertises et l'organisation d'activités conjointes pour les membres, au grand bonheur des deux institutions, des artistes et des visiteurs. (Reford, 2005, p. 28)

La première œuvre résultant de cette entente est *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant* (1993-1996) de Francine Larivée (voir Annexe C, fig. 2.13), une initiative de François Lachapelle, directeur du Musée à l'époque. Il s'agit d'une œuvre *in situ* faite de mousses, donc tout à fait similaire à celle ayant déjà été exposée au Jardin Daniel A. Séguin. Les Jardins se retrouvent ainsi à être le propriétaire à partir de 2017 de deux œuvres de nature semblable réalisées par Francine Larivée. Depuis son installation en 1993, *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant* a cependant connu plusieurs difficultés relatives à certains phénomènes

naturels. Installée sur un ancien barrage qui agissait comme réservoir pour approvisionner la Villa Estevan d'eau potable (Reford, 2001, p. 42), l'œuvre était particulièrement sensible aux aléas météorologiques. « [A]vec les changements climatiques, on reçoit de plus en plus de pluie de manière diluvienne », soutient Alexander Reford. Ainsi, l'œuvre a été endommagée une première fois en 1996, l'eau ayant lavé l'œuvre d'une partie trop importante de ses mousses, et a dû être reconstruite. Réinstallée, l'œuvre a toutefois subi le même sort encore une fois; elle est pour cette raison toujours entreposée, le temps d'amasser les sous nécessaires pour la restaurer de nouveau. Une autre œuvre ayant elle aussi vécu des difficultés quant à l'instabilité climatique est *Mirages – Delta de Métis* (2002) de Bill Vazan (voir Annexe C, fig. 2.14). D'abord installée à la pointe de la rivière Mitis, l'œuvre a été déplacée en 2010 à la suite de grandes marées qui menaçaient de l'emporter. Elle figure aujourd'hui à l'entrée des Jardins, un endroit plus sûr.

Enfin, cinq sculptures provenant de la Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada sont présentement aux soins des Jardins. Les œuvres de Kosso Eloul, de Jean-Pierre Morin, de Robert Murray et de Patrick Thibert ne sont par contre pas actuellement exposées, mais plutôt entreposées.

Un autre facteur distinguant, en quelque sorte, les différents corpus d'œuvres, est l'approche employée quant à leur conservation. Comme mentionné plus haut, certaines œuvres sont composées de matières vouées à une dégradation plus rapide que d'autres, dont *Nature morte de Métis* (2000) de Murray MacDonald (voir Annexe C, fig. 2.15), faite entre autres de bois, et *The Maze – pavots bleus* (2017) de Bill Vazan, composée de terre, de gazon et de pierres. Dans ces cas-ci, les artistes et les Jardins acceptent la transformation graduelle de ces œuvres et travaillent de concert afin de les adapter à ces changements. En revanche, d'autres œuvres sont surveillées de plus près afin d'assurer leur pérennité, dont celles appartenant à la Banque d'œuvres d'art ainsi que les « 1 % ». Une bonne partie des œuvres du Parcours d'art public sont ainsi déplacées

ou entreposées l'hiver, à l'abri d'éventuels endommagements. C'est d'ailleurs le cas de l'œuvre de Francine Larivée qui souhaite que son œuvre reste le plus intacte possible, même si celle-ci incorpore des matières vivantes.

2.3.3 Événements d'art contemporain

Les Jardins sont régulièrement l'hôte d'expositions temporaires faisant appel à des artistes contemporains, très souvent originaires des régions du Bas-Saint-Laurent ou de la Gaspésie. Ces projets se retrouvent généralement à trois endroits : à l'intérieur des murs de la Villa Estevan, l'ancienne maison d'été d'Elsie Reford; sur le mur-écran situé à l'entrée des Jardins; dans la Maison écologique ERE 132, un bâtiment durable faisant la promotion des tout derniers produits domestiques écoresponsables. En 2019, par exemple, on retrouvait dans la Villa une exposition photographique de T.M. Glass. *L'audible langage des fleurs : Jardins de Métis* était inspirée des vases décoratifs et de la collection horticole d'Elsie Reford. Pour ce qui est du mur-écran, on pouvait y trouver deux séries distinctes de photographies, l'une produite par Yves Arcand (*Antifloral*, 2019) et l'autre par Catherine Arsenault (*La fabuleuse trajectoire de Madame Elsie*, 2018-). L'année précédente, les œuvres de cette dernière étaient également présentées de façon temporaire à la Villa Estevan. Enfin, à la Maison ERE 132, on retrouvait une exposition traitant d'enjeux écologiques de la photographe Joan Sullivan ainsi qu'une autre dans laquelle figuraient des paysages du peintre Gilles Carle.

Les JDM sont, par ailleurs, à l'origine de projets qui s'étendent à l'extérieur de Grand-Métis depuis plusieurs années. Pensons, par exemple, à la participation régulière des Jardins à d'importants événements relatifs au jardinage tels Canada Blooms, un festival horticole à Toronto. Les Jardins réalisent également ce qu'ils appellent des « jardins extra-muros »; en 2019, ceux-ci incluaient la présentation des jardins *Bascule* de Cédule 40 à Mont-Joli, *Souvent me souviens* de Deborah Nagan à Sainte-Flavie, *Roof Line Garden II* de Julia Jamrozik et de Coryn Kempster sur le toit du Musée de la

civilisation à Québec, *Passe-moi un sapin Rita* de Rita Studio au Parc Montcalm de Montréal et, enfin, *Champs de mémoire* de Dominique Blain à la Place de la Dauversière annexée au Château Ramezay à Montréal⁵. Cette dernière collaboration avec le Château Ramezay existe depuis plusieurs années, à partir de laquelle des architectes et artistes visuel·le·s sont amené·e·s à intervenir annuellement dans cet espace et d’y proposer une création.

Finalement, les JDM font également voyager des réalisations produites dans le cadre d’un événement annuel intitulé le Festival international de jardins à différents endroits, entre autres au Royaume-Unis à l’occasion des célèbres Chelsea Flower Show et Chelsea Fringe de Londres. Il s’agit d’ailleurs de cette initiative qui démarque principalement les Jardins de leurs homologues, laquelle sera abordée au prochain point.

2.3.4 Festival international de jardins

Co-fondé en 2000 par Alexander Reford, ce « *first contemporary garden festival in North America* » (Charbonneau, p. 168) s’est inspiré du Festival International des Jardins à Chaumont-sur-Loire, en France. Lors de sa participation au colloque *Art et jardins. Nature/culture* au Musée d’art contemporain de Montréal, Reford expliquait que deux constats ont été à l’origine de ce projet, concrétisé notamment avec l’aide de l’architecte-paysagiste Philippe Poullaouec-Gonidec : dans un premier temps, la réalisation que, afin de développer et de fidéliser leurs clientèles, les Jardins de Métis avaient besoin de mettre en place des nouvelles approches et activités éducatives annuelles accessibles à toutes et à tous; dans un second temps, le fait que, malgré la multiplication des jardins de tout genre au cours du XX^e siècle, l’art du jardin n’avait pas connu de réelle avancée depuis les 100 dernières années (*Ibid.*, p. 168-169).

⁵ Cette œuvre a d’ailleurs connu une certaine controverse puisque des employé·e·s de la Ville de Montréal l’ont détruite en juin 2019 sans le consentement de l’artiste et dans des circonstances obscures. Pour plus de détails, consultez l’article de Rohrbacher, F. (2019) en bibliographie.

Ouvert aux artistes, aux architectes, aux designers, aux botanistes et aux spécialistes d'autres disciplines, le projet annuel invite les participant·e·s à présenter des réinterprétations contemporaines du jardin. Celles-ci sont présentées à l'est du site, sur une série de terrains individuels désignés pour cet événement (*voir Annexe B*). Depuis sa première édition, une centaine de jardins ont été réalisés par plus de 200 créat·eur·rice·s provenant d'une quinzaine de pays (Jardins de Métis, s.d.). Ce projet en a aussi inspiré plusieurs autres, dont *Paysages éphémères* (2005-2009) à Montréal, *Jardins éphémères de l'Espace 400^e* (2008) à Québec et *Landscape of Celebration* (2010) à la Olympic Plaza de Calgary. Bien qu'une majorité des projets retenus soient proposés par des créat·eur·rice·s issu·e·s du monde du design, des artistes tel·le·s José Luis Torres (2019) ou encore les collectifs BGL (2001; 2004) (*voir Annexe C, fig. 2.16*) et Cédule 40 (2006; 2007; 2008; 2012) ont participé au Festival par le passé. Les projets acceptés sont de durée variable; certains ne sont montrés que l'année du Festival pour lequel ils ont été sélectionnés, tandis que d'autres perdurent et demeurent sur le site pendant plusieurs années. Le plus ancien de ces jardins est *Réflexions colorées* de Hal Ingberg (*voir Annexe C, fig. 2.17*), exposée à partir de 2003 jusqu'à aujourd'hui. Selon Marjelaine Sylvestre, archiviste des Jardins de Métis, cette réalisation aurait même fait l'objet d'une acquisition de la part des Jardins (Sylvestre, 2019).

En 2019, le Festival fêtait ses 20 ans et comptait 27 jardins contemporains. Six d'entre eux étaient nouveaux : quatre réalisés par des concept·eur·rice·s canadien·ne·s et deux par des concept·eur·rice·s allemand·e·s. Cette édition poursuit une réflexion sur le jeu avec le thème « Terrains de jeux », déjà entamée avec les éditions 2017 et 2018 portant sur le « Playsage ».

Pour terminer, bien que les JDM recevaient déjà sur une base régulière des créatrices et créateurs (artistes visuel·le·s, écrivain·e·s, étudiant·e·s, etc.) en résidence – Danièle Routaboule ayant été la première artiste à profiter d'un de ces séjours en 2015 (Jardins de Métis, 2015) – plusieurs projets en cours leur permettront d'en accueillir davantage.

En juillet 2019, les Jardins ont annoncé qu'ils recevaient une aide financière de 400 000 \$ de la part du gouvernement fédéral afin de réaliser ce qu'ils appellent l'Atelier du futur, un laboratoire de création pour les concepteur·rice·s de tous horizons intéressé·e·s à l'horticulture. L'Atelier Pierre Thibault est invité à concevoir ces laboratoires qui verront le jour grâce à la transformation de l'atelier de menuiserie datant des années 1970 (Bérubé, 2019). De plus, les Jardins ont reçu en don cette même année une demeure de Métis-sur-Mer. « La Maison d'Ariane » servira ainsi à recevoir les créateur·rice·s du Festival international de jardins en résidence, lors des périodes de montage (La Presse, 2019). Ainsi, bien que les Jardins de Métis soient déjà parmi les plus novateurs de la province, ceux-ci ne cessent de vouloir accroître les occasions favorables de création.

Nous voici donc devant trois jardins, tous aussi intéressants les uns que les autres, bien que diamétralement opposés; alors que le premier se spécialise en savoirs botaniques ainsi que dans la vulgarisation et la transmission de ces connaissances scientifiques, le deuxième se démarque par sa vocation éducative ainsi que par sa proximité à l'industrie horticole et le troisième est célébré davantage pour sa richesse historique et patrimoniale. Chacun, pourtant, par le passé et encore de nos jours, s'investissent dans des projets liés à l'art contemporain, certains de façon plus régulière que d'autres. Qu'est-ce qui pousse, alors, ces jardins bien différents à vouloir chacun intégrer de l'art contemporain, sous forme d'œuvres d'art ou d'événements artistiques, à leur site?

CHAPITRE III

EXPOSER L'ART CONTEMPORAIN AU JARDIN : DÉFIS, MOTIVATIONS ET MISE EN VALEUR

3.1 Défis et tendances

À la suite de rencontres avec plusieurs responsables de jardin, ces derniers ont su énumérer nombre de défis en lien avec la présentation d'art contemporain dans cet environnement particulier, surtout en ce qui concerne les œuvres permanentes. Toutes et tous ont mentionné un manque de ressources, qu'elles soient humaines, financières, temporelles ou encore spatiales. Comme mentionné plus haut, puisque le volet artistique ne figure pas directement dans la mission de chaque jardin, les ressources disponibles sont surtout injectées dans les projets relatifs aux collections vivantes, considérées comme prioritaires. En ce sens, si le JBM reçoit des dizaines de propositions de projet artistique par année, celles-ci ne sont pas souvent retenues : « C'est très rare qu'on donne suite à ces demandes-là, parce qu'on est un jardin botanique qui a une vocation de recherche, d'éducation et d'horticulture, de mise en valeur des collections vivantes. On n'a pas de salle d'exposition à proprement parler. On en fait à l'occasion parce que la thématique [est] directement en lien avec notre mission », affirme Andrée Hallé du JBM. On retrouve ainsi une sorte de hiérarchie dans laquelle les collections végétales priment et les œuvres revêtent une posture secondaire. Cette dynamique s'affiche donc en opposition à d'autres lieux naturels à l'intérieur desquels l'on retrouve de l'art – par exemple, les parcs de sculpture – où les visiteurs s'y rendent expressément pour voir l'art qui s'y trouve. Dans le cas plus particulier des jardins, le motif premier du public et beaucoup plus souvent de faire l'expérience des végétaux avant celle des œuvres.

3.1.1 Acquisition et exposition

Dans le cas du Jardin botanique de Montréal, on remarque une première grande pause entre 1970 et 1987 et une seconde entre 1994 et 2007, pendant laquelle aucune nouvelle acquisition d'œuvre n'a été effectuée. Je suppose que cela s'explique par l'affectation de plusieurs chantiers d'envergure : l'Arboretum (1970), la Société d'animation du Jardin et de l'Institut botanique – aujourd'hui Les Amis du Jardin botanique de Montréal – (1975), les Florales internationales (1980), le Jardin japonais (1988), l'Insectarium (1990), le Jardin de Chine (1991), etc. Ainsi, il se peut fort bien qu'une bonne partie des ressources de l'organisme ait, à cette époque, été mobilisée pour ces projets. Bien sûr, puisque les corpus artistiques sont principalement du ressort de la Ville, peut-être que ses propres projets pendant ces périodes ont contribué à la diminution et à l'augmentation d'acquisitions d'œuvres destinées à être exposées au Jardin. Même son de cloche au Jardin Daniel A. Séguin qui, entre 1996 et 2012 – à l'exception de la tenue de l'événement ORANGE 2003 – n'a pas accueilli de nouvelles œuvres : « Juste avoir l'argent pour faire vivre le Jardin, juste avoir les employés pour faire l'entretien... Il y a toujours beaucoup d'enjeux. Donc il y a des périodes, effectivement, qui devaient être plus difficiles et qui se prêtaient moins à des collaborations du genre », selon Sylvie Goudreault du JDAS. Pour les Jardins de Métis, les acquisitions d'œuvres permanentes se sont faites plus régulières depuis 1997, donc quelques années après la constitution d'une entente avec le MRR. Ces acquisitions se font annuellement, sinon bi ou triannuellement tout au plus.

Les artistes qui figurent dans les collections permanentes de ces trois jardins ont, par ailleurs, des profils similaires : on y retrouve principalement des artistes hommes de la mi-carrière d'origine québécoise. Ces artistes sont en grande partie des habitués de l'art public (sculpture environnementale, projets de « 1 % », etc.). Il faut dire que, en ce qui a trait à leur collection artistique permanente, les jardins sont plus rarement à l'origine de la sélection des œuvres retenues. Il s'agit plus souvent de leurs partenaires – Musée régional de Rimouski, Bureau d'art public de Montréal et EXPRESSION –

ou d'acteurs extérieurs – Banque du Conseil des arts du Canada et programme « 1 % » – qui imposent ou ont une forte influence sur ce qui aboutit au jardin. Autre tendance intéressante : bien que les artistes hommes soient majoritaires, on remarque que les femmes ont tout de même joué un rôle fondamental; pensons notamment à Francine Larivée et à Sylvia Daoust⁶ qui ont été les réalisatrices des premières œuvres exposées dans ces trois lieux. En contrepartie, les institutions semblent être en mesure d'exercer plus de flexibilité à l'occasion des événements éphémères qu'elles organisent ou qu'elles accueillent : une plus grande quantité d'artistes de la relève d'ici et d'ailleurs, autant hommes que femmes, sont invité·e·s à réaliser expositions, œuvres de courte vie ou autres.

De plus, selon les personnes rencontrées, l'ouverture à des initiatives artistiques dépend de la direction en place. En effet, chacun·e affirme que les changements continuels de personnel à la tête du jardin en question est un facteur non négligeable pour expliquer la mise en œuvre de projets artistiques ou bien une période d'abstention. « Ça fait partie de la vie, mais il y a un roulement de personnel dans toutes les organisations. Ça complexifie les ententes à long terme », selon Claude Vallée du JDAS. Effectivement, puisque l'art ne figure pas parmi les priorités du jardin, certaines directions peuvent juger bon d'interrompre la conception ou de cesser la tenue de certaines activités en lien avec les arts visuels. C'est aussi en raison de ce roulement de personnel que les jardins éprouvent une difficulté à conserver un fil conducteur qui caractériserait leurs corpus respectifs. Alexander Reford mentionne notamment les nombreuses successions au poste de conservat·eur·rice de l'art contemporain au MRR, principal·e responsable des œuvres exposées au Jardin : « Je pense qu'on aurait un peu de misère à tracer des composantes pour assurer un fil conducteur. (...). [I]l y a eu cinq commissaires d'exposition au Musée. Ce n'est pas facile pour eux de comprendre

⁶ D'ailleurs, la désignation de Daoust, première femme à avoir fréquenté l'École des beaux-arts de Montréal, pour la réalisation de *Monument au frère Marie-Victorin* (1951) en avait offusqué plus d'un·e à l'époque en raison de son sexe (Art public Montréal, s.d.).

d'ailleurs le fil que leur prédécesseur a établi. Ça ne se transmet pas naturellement. » En réponse à ce constat, les Jardins ont comme projet dans un futur rapproché de repenser leur parcours d'art, l'ajout imminent de l'œuvre *Trilogie* de Vaillancourt servant de prétexte à ceci. Ainsi, il serait question de « repenser », de « ré-imaginer » et de « bonifier » le contenu disponible avant, pendant et après la visite des lieux par divers moyens (par exemple : avec l'ajout d'entretiens filmés menés auprès des artistes) afin de donner une « deuxième vie » au parcours.

3.1.2 Conservation

Les intervenant·e·s rencontré·e·s ont également évoqué plusieurs défis en lien avec la conservation des œuvres exposées. Généralement, par manque de ressources, mais aussi par souci d'octroyer aux œuvres une certaine accessibilité, les jardins ne peuvent avoir recours à certaines stratégies de conservation préventive, comme on pourrait en retrouver dans d'autres musées (par exemple : de la surveillance ou des constats d'état réguliers). Du côté du vol, l'œuvre *The First Jewel* (1973) d'Alice Winant au JBM (voir *Annexe C, fig. 3.1*) a été une cible récurrente. Aussi connue sous le nom de *La jeune femme au collier*, la figure est censée, effectivement, porter un collier au cou. Par contre, Andrée Hallé affirme que cet élément a été subtilisé à plusieurs reprises.

Le vandalisme est aussi quelque chose que chacun des trois jardins a connu. « Le Jardin est clôturé, mais il y a du vandalisme chaque année. On vit avec », soutient Claude Vallée du JDAS. Du côté des JDM, l'œuvre *Mirages (Delta de Métis)* (2002) de Bill Vazan a connu un incident de graffiti il y a quelques années. Curieusement, dans le cas du JBM, un incident de vandalisme a plutôt été le premier pas vers une nouvelle acquisition, celle de *Un jardin à soi* (2010) de Michel Goulet (voir *Annexe C, fig. 3.2*) : « En 1995, l'une des chaises constituant de l'œuvre *Les leçons singulières volet I* de Michel Goulet est dérobée, place Roy, à Montréal. Ce n'est qu'en 2007 que la chaise volée est retrouvée. » (Espace pour la vie Montréal, 2011) La Ville de Montréal a

ensuite proposé à l'artiste de réaliser une nouvelle œuvre spécialement pour le Jardin botanique, composée à la fois de nouveaux éléments et de fragments récupérés.

En cas d'endommagement, les trois jardins ont tous déjà fait appel à des spécialistes de restauration provenant de l'extérieur. Dans le cas des JDM et du JDAS, les œuvres de Francine Larivée abordées précédemment sont très évocatrices. En ce qui concerne le JBM, celui-ci a eu recours aux services de restauration de la Ville de Montréal entre autres pour *Sans titre [Oiseau]* (1961) de Paul Borduas (voir *Annexe C, fig. 3.3*). « C'est un assemblage de métal avec des soudures et ça ne tient pas super bien. Le Bureau d'art public l'a fait restaurer », soutient Hallé. Pour ce jardin, il est intéressant de noter que, bien qu'il s'agisse du Bureau d'art public qui est responsable de restaurer l'œuvre et d'en assumer les coûts, il est nécessaire que l'intervention s'inscrive au sein d'un projet de restauration du Jardin, via le Programme triennale immobilisations de la Ville de Montréal. À l'aide de cette mesure, le JBM a également effectué le déplacement du *Monument au frère Marie-Victorin* il y a quelques années d'une zone du Jardin vers une autre.

Les conditions météorologiques changeantes obligent également les responsables à se poser certaines questions. Doit-on rentrer les œuvres l'hiver ou les laisser à l'extérieur? Les JDM et le JDAS entreposent tous deux certaines réalisations lors de la période hivernale, alors que ça ne semble pas être le cas pour le JBM. Alors que des œuvres comme *A Classic Base* (1991) de John McEwen et *Sentier* (2011) de Michel Saulnier traversent aisément la période hivernale, les JDM ont dû corriger le tir il y a quelques ans avec l'œuvre *Feuille morte* (1991) de Jean-Pierre Morin (voir *Annexe C, fig. 3.4*) qui, couchée directement au sol, subissait un enrrouillement accéléré. Même chose pour l'œuvre *Elsie* (2006) de Dominique Blain (voir *Annexe C, fig. 3.5 et 3.6*) qui était affectée par l'humidité. « On les entrepose pour limiter les problèmes d'exposition, mais bien sûr aussi [pour faire] perdurer l'œuvre le plus longtemps possible. », a énoncé Reford. De plus, il a déjà été soulevé comme quoi deux œuvres en particulier – *Un*

paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant de Francine Larivée et *Mirage (Delta de Métis)* de Bill Vazan – des JDM ont été affectées par le réchauffement climatique. Pour cette raison, Reford les qualifie de « baromètres des changements climatiques ». « On a compris qu’il ne faut pas placer les œuvres dans les cours d’eau ou tout près des fleuves qui bougent », souligne-t-il. Selon lui, il s’agit donc d’une question d’« humilité face à l’espace naturel ».

Enfin, il y a aussi la question de la durée des œuvres dans le temps : comment conserver des œuvres extérieures et donc exposées à des « dangers » auxquels ne sont pas confrontées au même degré d’autres réalisations appartenant à des musées plus traditionnels? Reford évoque notamment le cas de *Nature morte de Métis* (2000) de Murray MacDonald, composée d’un arbre, de pièces en bois et de composantes technologiques. Il la qualifie d’« œuvre évolutive » puisque, en raison des matériaux employés, elle connaît nécessairement une dégradation accélérée et une transformation suivant le rythme de la nature. À cet égard, le haut-parleur qui devait émettre une trame sonore n’est d’ailleurs plus fonctionnel – il s’agit d’ailleurs de tout un défi de faire fonctionner en pleine nature des pièces technologiques – et l’arbre qui fait partie de cette œuvre *in situ* est actuellement en phase de dépérissement. « Ça nécessite de notre côté une intervention via le Musée ou directement avec l’artiste [en leur demandant] : “Qu’est-ce qu’on fait avec ça?”, dit-il. On essaie de respecter l’œuvre intégralement, mais aussi les vœux de l’artiste. » Dans cette même idée, *Mâts totémiques pour la paix* (2001) évoquée plus tôt était une œuvre « prêtée [au Jardin botanique de Montréal] selon une convention renouvelable aux cinq ans selon un protocole de conservation préventive sans restauration majeure dans un cadre de vieillissement progressif et naturel de l’œuvre » (Hoffman, 2003, p. 31). De nos jours, l’œuvre n’est effectivement plus sur le site du JBM. Cette idée d’un retour à la nature est d’ailleurs tout à fait en phase avec la manière dont plusieurs communautés autochtones envisagent la nature, de façon plus cyclique.

3.1.3 Interprétation

Le JBM et les JDM ont tous deux déjà fourni à leurs visiteurs des documents papier présentant un parcours d'œuvres d'art, mais ils ne le font plus de nos jours. Il y a plusieurs années, le JBM distribuait deux documents qui présentaient un circuit d'œuvres d'art au public, dans le but de faciliter le repérage de ces œuvres et d'inciter le public à partir à leur découverte : « On avait fait un document à l'intention d'un jeune public et aussi un dépliant papier plus simple qui faisait découvrir ce parcours ». Par contre, dans les dernières années, le Jardin a cessé de produire ces outils. « On évite un peu plus les impressions papier » explique Hallé, notamment par souci écologique. Pour cette raison, le Jardin n'offre qu'un seul document imprimé – la carte du site – qui identifie deux de ses œuvres à titre de point de repère dans l'espace : *Le lion de la Feuillée* et *Monument au frère Marie-Victorin*. Les autres œuvres n'y figurent pas afin de conserver la lisibilité de la carte et éviter de la surcharger d'un trop-plein d'informations.

« On a fait le tour des outils », explique à son tour Alexander Reford en énumérant programme annuel, feuillet, informations sur le Web, plaques et cartels. Ces derniers posent en soi certains défis pour les institutions, puisqu'ils ne se conforment pas à une apparence uniforme. La mise en forme – autant au niveau du contenu de l'information que sa disposition – dépend souvent de la provenance d'une œuvre. Ainsi, les cartels réalisés à l'occasion du programme « 1 % », souvent très sommaire avec un minimum d'informations (nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de réalisation et méthode d'acquisition), diffèrent grandement de ceux produits par des institutions propriétaires de l'œuvre, beaucoup plus étoffés (biographie de l'artiste, texte de présentation sur l'œuvre, etc.). On ne retrouve donc pas le même type ou la même quantité d'information au niveau des cartels, tout dépendamment de la provenance de l'œuvre en question.

Quant aux visites guidées, les JDM en offrent annuellement en compagnie de la conservatrice ou du conservateur d'art contemporain en poste du Musée régional de Rimouski. Les publics des Jardins, mais également ceux du Musée y sont invités. « C'est une activité conjointe pour favoriser un échange entre les deux institutions, soutient Reford, pour que nos membres viennent ici et que nos membres soient conscients de cette collaboration. Mais c'est aussi [une opportunité pour revigorer] la collection (...). » Bien que le JBM et le JDAS n'offrent pas de visites s'attardant spécifiquement aux œuvres, les guides sont en mesure de donner certaines informations à leur sujet. Du côté du JBM, Andrée Hallé affirme que « les guides bénévoles du Jardin connaissent bien le circuit des œuvres d'art. C'est quelque chose qu'ils peuvent intégrer à leur visite guidée ». Dans le cas du JDAS, il s'agit surtout de *L'araignée* qui est abordé lors des visites guidées. Au moment de notre entretien, Sylvie Goudreault semblait toutefois souhaiter l'ajout de l'œuvre de Frédéric Saia aux sujets abordés dans le cadre de cette activité.

3.1.4 Réception

Pour terminer, une autre difficulté que peut rencontrer tout.e initiateur.rice de projets d'art contemporain est la réception du public. « C'est toujours [la question de] la compréhension de l'art contemporain par les gens qui ne sont pas issus du milieu de l'art contemporain », soutient Marcel Blouin des organismes EXPRESSION et ORANGE. Alors que ce dernier a noté en 2003 « une crainte, une peur de l'art contemporain » au moment de la première édition de ORANGE avec la présentation d'une œuvre de Sylvie Fraser au Jardin Daniel A. Séguin, Blouin remarque toutefois que ce type d'initiative est de mieux en mieux reçu. « [J]'ai l'impression que ça s'est apaisé beaucoup », dit-il. L'édition 2021 risque, par ailleurs, d'être encore mieux reçue par la nature accessible du jardin : « Travailler avec le jardin (...) c'est, d'une certaine façon, de se rapprocher des gens », selon Blouin. Alexander Reford observe pour sa part que, si lors des premières éditions du Festival international, plusieurs remettaient en question la pertinence d'initiatives de cet ordre, depuis quelques années, le grand

public est plus ouvert. « On entend dans la société un peu moins ce type de propos, en général. Il y a une appréciation de la créativité. Je pense que, globalement, la culture moyenne a augmenté et il y a une appréciation des artistes qui s'est développée de manière positive ».

Reford affirme également l'existence d'un passage d'une réaction négative du public vers une appréciation accrue au niveau des œuvres exposées dans le Jardin. Lors de notre entretien, il a mentionné la tenue d'une exposition de sculptures volumineuses avant son arrivée à la direction qui n'avait pas particulièrement été appréciée. Cela faisait probablement référence à l'exposition *Sculptures monumentales* (1991) des artistes Jean Brillant et Réal Patry. « Il y aurait eu une sorte de [réaction] du public disant que ça n'avait pas de sens. », affirme Alexander Reford. Ce dernier suppose que c'est en réaction à ce mécontentement que le gouvernement provincial – responsable des Jardins à l'époque – a fait une entente avec le MRR et a accueilli l'œuvre de Francine Larivée. Cette fois, « ça a été un grand succès, explique-t-il. Il y a des œuvres comme [celle de] Francine Larivée que tout le monde aime parce que c'est du végétal ». Ainsi, lorsque l'œuvre et ses composantes s'harmonisent avec le lieu d'exposition, le public aurait tendance à avoir une plus grande appréciation de celle-ci.

De son côté, Andrée Hallé soulève la difficulté d'évaluer la réaction du public aux œuvres et événements d'art contemporain au JBM en raison de l'absence de sondage mené à cet effet. Elle note cependant un enthousiasme marqué pour l'œuvre de Patrick Dougherty, pendant et après son montage, en raison de sa dimension participative. Les responsables du JDAS remarquent également ce défi de mesurer la réception des œuvres par leurs visiteurs. Cela dépendrait des œuvres : celle de Francine Larivée passait plutôt inaperçue, s'intégrant dans la nature, alors que *L'araignée* suscite beaucoup d'enthousiasme chez plusieurs membres du jeune public. « *L'araignée*, les enfants [l'adorent]. », soutient Sylvie Goudreault.

Il est donc clair que l'exposition d'œuvres et d'événements d'art contemporain dans l'espace qu'est le jardin ne vient pas sans son lot de difficultés, autant au niveau des ressources (in)disponibles (financières, humaines, temporelles, etc.) qu'au niveau de la réception des publics et des défis de conservation (vol, vandalisme, dégradation accélérée des matériaux, cohabitation dans l'espace avec des espèces vivantes, etc.), surtout dans le climat québécois fluctuant. Ainsi, comment expliquer que les jardins, dont la mission ne comprend aucun volet artistique explicite, et les personnes qui en sont à la tête, qui n'ont pas nécessairement de connaissances en arts visuels, accueillent tout de même de l'art contemporain? Qu'est-ce qui les pousse à agir ainsi?

3.2 Motivations : pourquoi exposer?

Pour plusieurs intervenant·e·s, l'agencement entre art et jardin leur paraît tout à fait naturel. Marcel Blouin affirme que « [c]'est vieux comme le monde, d'avoir de l'art dans le jardin ». Effectivement, comme nous avons pu le voir au premier chapitre, des éléments artistiques et architecturaux figurent dans les jardins depuis plusieurs millénaires. « Il y a un lien naturel », soutient Claude Vallée. Ce dernier identifie le jardin comme création artistique en soi, née d'une réflexion et d'un concept. Du même avis, Andrée Hallé considère que le jardin, lieu de détente et de contemplation, est tout à fait propice pour l'appréciation d'œuvres d'art. « Je pense que ça ouvre des horizons. Ça permet le rêve un peu aussi ».

Selon chaque intervenant·e, la présence d'œuvres et d'événements artistiques dynamise la visite du public. Hallé et Reford ont, de plus, évoqué l'intérêt d'avoir des œuvres permanentes lors des périodes plus froides lorsque les collections végétales sont en dormance, surtout pour un jardin comme le JBM qui est ouvert toute l'année. « Les gens se promènent l'hiver et il y a plusieurs [œuvres] qu'on peut voir à l'année longue », selon Hallé. Sylvie Goudreault mentionne également que l'ajout d'œuvres encourage les visiteur·se·s à découvrir des éléments du jardin moins connus. Elle

donne en exemple l'événement ORANGE 2018 : « C'était aussi une belle opportunité pour faire connaître le Pavillon. Les gens passent devant, mais ne viennent pas ».

Claude Vallée souligne également que les jardins québécois vivent actuellement une période plus difficile : « C'est un défi pour tous les jardins du Québec d'amener des gens. Avant, il y avait beaucoup de passionnés de plantes et les gens se déplaçaient pour voir les végétaux. Maintenant, [ceux qui le font] sont plus rares. C'est qu'il y a tellement d'événements que le Jardin devient une chose à faire parmi tant d'autres. » Ici, Vallée met le doigt sur un phénomène qui prend bel et bien de l'ampleur depuis les dernières décennies : la multiplication de l'offre culturelle. Ainsi, les jardins font aujourd'hui concurrence avec moult autres activités, surtout celles offertes dans les grands centres (Montréal, Québec et Ottawa). « C'est sûr qu'on a une clientèle qu'on veut renouveler. Les visiteurs de jardins sont souvent plus âgés », soutient à son tour Sylvie Goudreault. L'ajout d'œuvres et d'événements d'art contemporain – surtout lorsqu'ils sont de nature éphémère – permet, par l'événementiel, d'attirer de nouvelles clientèles et d'inciter les visiteurs à revenir plus d'une fois en diversifiant leur programmation. Les Jardins de Métis ont, à cet égard, remporté leur pari; un des objectifs du Festival était de rajeunir sa clientèle. « On souhaitait avoir plus de monde, plus de jeunes, plus de jeunes couples, plus de familles, plus d'enfants, pour assurer notre avenir. Et ça a [été un succès] parce que, juste en marchant, on voit que la clientèle a beaucoup rajeuni », affirme le directeur.

Si le fait de travailler avec des artistes vivant·e·s qui ont leurs propres idées sur la façon dont leur œuvre devrait être exposée et intégrée au lieu peut engendrer certains défis, Alexander Reford y voit d'abord et avant tout une occasion riche et tout à fait désirable de dialoguer avec des créateur·rice·s d'ici et d'ailleurs. « De les aider dans la réalisation d'œuvres, de gérer ensemble l'entretien... Tout ça, c'est plus intéressant que dérangent. », selon Reford. Cette idée de rencontres fructueuses s'applique également dans le désir de « provoquer » le public. Alors que les fleurs sont

généralement appréciées de toutes et de tous – particulièrement pour celles et ceux qui visitent volontairement un jardin –, Reford affirme que l'œuvre d'art, elle, fait davantage place à la réaction et au dialogue. « On peut aimer ou ne pas aimer, mais au moins on va réagir ». Il cherche même à provoquer les employé·e·s qui, selon lui, sont parfois les plus réticent·e·s. « Voir les œuvres qui sont placées dans des lieux qui sont un peu “leurs” jardins, c'est toujours un événement de provocation volontaire, un peu. On souhaite qu'ils voient le jardin différemment, qu'ils le voient comme un lieu de création. »

Les œuvres d'art contemporain peuvent également servir d'hommage à des personnages historiques importants, comme c'est le cas pour *Elsie* de Dominique Blain aux JDM, ou encore *Monument au frère Marie-Victorin* de Sylvia Daoust au JBM, bien que cette dernière corresponde davantage à une œuvre moderne. Dans l'ouvrage *Elsie. Une œuvre-hommage de Dominique Blain* (2007), on découvre en profondeur l'œuvre commémorative dédiée à la mémoire d'Elsie Reford, fondatrice des Jardins de Métis. L'œuvre *in situ* commandée pour les JDM est constituée d'une série de sept sculptures sous la forme de longues vues, occupant différents endroits du site et à travers lesquelles il est possible d'apercevoir des photographies d'archives d'Elsie Reford de son vivant. *Elsie* se révélait ainsi une façon « d'honorer sa contribution et sa passion par la création d'une œuvre d'art contemporain à sa mémoire, de manière à faire revivre Elsie Reford dans ses jardins » (p. 24). Dans l'ouvrage, Alexander Reford soulève les questions suivantes : « Alors, pourquoi commémorer Elsie Reford avec une œuvre d'art? Pourquoi pas une plaque, une statue ou un banc? Et pourquoi une création aussi résolument contemporaine? » (p. 57) Aux pages suivantes, Reford commente la pertinence et l'efficacité de l'œuvre de Blain qui réussit à capter l'esprit de son arrière-grand-mère, là où d'autres formes de commémoration ont échoué : « [Alors] que la plupart des monuments commémoratifs sont conçus pour être statiques et intemporels, celui-ci se veut vivant et interactif. Il invite les visiteurs à participer à la découverte de

l'œuvre de la même façon qu'ils le font pour les jardins – par le regard, les sens et l'imagination » (p. 66).

Toujours dans cette idée de la rencontre, pour Alexander Reford, le fait d'inviter des artistes à exposer aux Jardins est également une occasion de faire connaître à ses visiteur·e·s des artistes canadien·ne·s, ou tout simplement d'exposer les visiteur·se·s local·e·s au phénomène de la sculpture extérieure, peu fréquente en région. Avec le Festival qui accueille des créateur·rice·s provenant de différents pays, les JDM y perçoivent également l'occasion de créer des moments de contact avec, par exemple, la diversité culturelle ou sexuelle, des réalités qui, selon Alexander Reford, ne sont pas toujours très présentes ou bien mises de l'avant en région. L'organisme ORANGE, en s'associant avec le JDAS, tente, lui aussi, de travailler avec les réalités régionales et la communauté locale. C'est d'ailleurs ce que ses fondateur·rice·s ont visé dès le départ en travaillant avec des thématiques en lien avec l'agroalimentaire, conscient·e·s, qu'elles étaient susceptibles d'intéresser la population locale. « Comme société, on a besoin de se parler. Et je dirais que l'art contemporain y contribue, à sa façon, énormément. De travailler avec les jardins à Saint-Hyacinthe s'inscrit dans cette réflexion globale. (...). [C]'est, d'une certaine façon, de se rapprocher des gens », soutient Marcel Blouin.

Qu'en est-il, cette fois, du côté de la littérature à propos des arts et du jardin? Pourquoi exposer l'art contemporain dans ces lieux? Selon Michel Baridon, les créations modernes et contemporaines s'insèrent beaucoup mieux dans les jardins que la statuaire du XIX^e siècle. Attribuant ce succès en partie à Auguste Rodin, Baridon commente une anecdote tirée d'un livre de Paul Gsell afin d'illustrer son propos :

Dans son livre, Gsell raconte que, dans le jardin de sa villa de Meudon, l'artiste lui faisait un jour remarquer qu'il avait placé des marbres antiques le long des allées et aux ronds-points, en ajoutant :

« Vous ne pensez pas que le feuillage est ce qui convient le mieux à la sculpture antique? Ce petit Éros qui sommeille ne ressemble-t-il pas au dieu du jardin? Les Grecs aimaient tant la nature que leurs œuvres baignent dedans comme dans leur élément. »

Et Gsell de dire en aparté à son lecteur :

Cette idée est à remarquer. Habituellement, on embellit un jardin en y mettant des statues. Rodin, lui, embellit les statues en les mettant dans un jardin.

Ce qui est vrai de statues mythologiques s'est avéré encore plus vrai de toutes les formes de sculptures, en particulier des sculptures abstraites particulièrement bien adaptées au travail sur l'espace et des sculptures modernes qui jouent sur le glissement d'échelle. (p. 1173)

Baridon identifie ici le début d'une réflexion autour de la relation mutuellement bénéfique entre œuvre et jardin, de façon à ce que « la sculpture soit "plus qu'un élément décoratif" et le paysage "plus qu'un simple cadre" ». (*Ibid.*)

Selon Anne Cauquelin, un autre facteur qui expliquerait la popularité de l'intégration d'art contemporain dans les jardins serait le fait que ces derniers rendent les œuvres plus accessibles. « Plus encore, ils profitent de leur bonhommie naturelle pour réconcilier le public avec les formes d'art contemporaines. En effet, tandis que l'art contemporain reste souvent incompréhensible sans préalables culturels, le jardin, lui, semble si ingénument proche, si directement perceptible, qu'il efface l'écart, la déception ressentis par le public devant les œuvres contemporaines ». (p. 140). Ainsi, le jardin offrirait un environnement non intimidant pour le spectateur moins aguerri pour que celui-ci puisse baisser sa garde et partir à la rencontre d'art contemporain dans un état d'esprit plus propice à l'appréciation d'œuvres d'art. « Et c'est en raison, paradoxalement, de ce mode de réception du jardin comme nature conciliatrice, comme harmonie intérieure, que les opérations subversives auxquelles les artistes soumettent les jardins contemporains, au lieu d'être rejetées et de décevoir le public, sont acceptées avec plaisir, voire délectation. » (*Ibid.*, p. 142)

Cauquelin dresse d'ailleurs un portrait de l'art contemporain afin de montrer que, en fait, le jardin et l'œuvre contemporaine sont bien similaires. Effectivement, l'art contemporain qui se distancie de ses prédécesseurs en balayant la nécessité d'une finalité, de la signature unique, de l'originalité et de la distinction nette entre les disciplines rejoint étonnement bien les principes qui régissent le jardin, c'est-à-dire l'inachèvement, la production collaborative et la reproduction sérielle (*Ibid.*, p. 144). « La promenade, processus en train de s'accomplir via les spectateurs, et narrativité, accompagnent œuvres d'art contemporaines et jardins » (*Ibid.*), poursuit-elle. En ajoutant également la réflexion commune autour de la notion de limite (*Ibid.*, p. 145), Cauquelin attribue à ces facteurs les raisons pour lesquelles les artistes, à leur tour, s'intéressent autant au végétal et au vivant.

Par ailleurs, les raisons fournies par les personnes rencontrées se rapprochent de celles identifiées par la muséologue Marilie Labonté dans son travail dirigé intitulé *Le musée revisité et réinterprété : l'artiste contemporain dans les collections historiques* (2016). Elle y explique que les artistes contemporains interviennent sur les lieux et dans les collections d'institutions muséales à vocations variées – musées d'histoire, des sciences naturelles, des beaux-arts, etc. – depuis au moins les années 1960, s'inscrivant parfois dans le mouvement de la critique institutionnelle. Elle poursuit en affirmant que les musées ont progressivement commencé à inviter de leur propre chef des acteurs de l'extérieur à revisiter leurs collections, et ce, en particulier depuis les années 2000 et pour plusieurs raisons : « 1) la revalorisation des collections; 2) la redynamisation des collections; 3) l'accroissement de la fréquentation; 4) l'avancement de la recherche scientifique » (Labonté, 2016, p. 6). Ainsi, en instiguant la rencontre inusitée de corpus qu'on ne présenterait habituellement pas côte à côte, le musée offre une relecture des éléments exposés dans le but de faire réfléchir autrement son public. Toujours selon Labonté, les musées se dotent de quatre stratégies afin d'atteindre ces objectifs : « l'intervention ponctuelle dans les collections, l'exposition temporaire, le programme et, enfin, l'exposition permanente » (*Ibid.*, p. 8). C'est exactement l'approche

qu'emploient les jardins étudiés; en intégrant de l'art contemporain dans sa programmation – que ce soit par l'entremise d'activités temporaires (par exemple : le Festival international des JDM) ou permanentes (par exemple : la collection permanente d'œuvres d'art présentée au JBM), on a bien vu que les jardins étudiés insufflent une nouvelle vie à leur programmation annuelle et à leurs collections vivantes.

3.3 Critères : quoi exposer?

En réponse aux motivations énumérées plus haut, les jardins fonctionnent selon certains critères afin de déterminer si telle œuvre ou tel projet a sa place au sein du jardin, malgré tous les défis qui accompagnent son accueil. Quand les responsables de jardin ont été interrogé·e·s sur les critères les plus importants à leurs yeux pour la sélection d'un projet artistique, le fait que l'œuvre doive répondre au mandat ou encore à l'histoire du lieu a été mentionné à tout coup. Cette correspondance peut se manifester de plusieurs façons, dont par l'aspect physique de l'œuvre (pensons, par exemple, à l'œuvre *Feuille morte* de Jean-Pierre Morin aux JDM) ou encore par le concept qui l'habite. L'œuvre *Un jardin à soi* de Michel Goulet au JBM en est un bon exemple. Celle-ci occupe parfaitement sa place dans l'Arboretum par le fait que, créée spécialement pour le JBM, elle est constituée de motifs qui représentent les différentes espèces d'arbres présentes dans cet espace. À l'occasion de son inauguration, Gilles Vincent, ancien directeur du Jardin, s'est d'ailleurs prononcé sur l'impact d'un enrichissement mutuel entre une œuvre et son milieu : « L'art nous invite à poser un regard différent sur la nature, et la nature crée un environnement tout indiqué pour mettre en valeur l'art, voilà pourquoi l'un et l'autre se complètent si bien. L'œuvre d'art de Michel Goulet, située dans l'Arboretum du Jardin botanique, est un exemple de cette relation toute naturelle » (Espace pour la vie Montréal, 2011).

« Même chose avec les “1 %” : ce sont des œuvres qui se trouvent en lien avec les projets bâtis », soutient Reford. Effectivement, comme vu au chapitre II, l'œuvre de

Frédéric Saia rattachée au Pavillon horticole écoresponsable au JDAS a précisément été réalisée afin de répondre à la vocation de l'immeuble. Une harmonie avec le lieu est donc de mise. La taille et l'emplacement des œuvres sont ainsi réfléchis dans ce sens. Aux Jardins de Métis, les projets de taille moyenne sont donc privilégiés et sont placés en grande partie en périphérie des jardins historiques et des terrains classés patrimoniaux. « Ils sont complémentaires, à notre avis, mais ils ne sont pas non plus en conflit visuel », affirme le directeur.

Le caractère démocratique des œuvres exposées a également été soulevé. Les responsables de jardin accordent une grande importance à l'accessibilité conceptuelle et physique des œuvres. Selon Claude Vallée, « il faut qu'on comprenne le sens. (...) Il faut que ça soit "explicable" aux visiteurs ». Le Jardin botanique abonde également dans ce sens : « Je trouve ça assez important, quand même, que ça soit démocratiquement approchable, une œuvre d'art », affirme Andrée Hallé. « Les clôtures, on essaie d'éviter ça. Ce n'est pas sympathique ». Si cette approche peut se faire parfois au détriment de la conservation à long terme des œuvres, Hallé soutient toutefois qu'elles sont composées de matériaux qui sont justement faits pour résister à l'épreuve du temps. « Plusieurs de ces œuvres-là (...) sont capables d'en prendre ». Cet avis est partagé par Alexander Reford qui, personnellement, encourage les gens à entrer directement en contact avec les productions artistiques. « On n'a jamais clôturé une œuvre. (...) On souhaite des œuvres qui soient accessibles. (...) La plupart des œuvres peuvent résister facilement à cette cohabitation. Les matériaux sont assez robustes, assez durables ». Cette façon d'appréhender les choses est d'ailleurs complémentaire à la nature bien souvent interactive des projets retenus pour le Festival international, le public étant invité à toucher, à manipuler, à actionner et à jouer dans ces jardins contemporains.

Pour Andrée Hallé, les œuvres doivent également avoir une dimension didactique en portant un regard inédit sur le végétal, occasionnant des moments d'apprentissage et

l'approfondissement de connaissances scientifiques. Elle réfère notamment à l'artiste italien Giuseppe Penone et son œuvre *Alpi Marittime – Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968) à titre de modèle exemplaire : « Dans son cas, c'est un mariage parfait entre l'art et la science. Tu peux voir avec son travail d'artiste comment expliquer la croissance d'un arbre. C'est fascinant. »

Ainsi, ce que les personnes à la tête du jardin semblent prioriser chez une œuvre est son rapport avec le site ainsi que son accessibilité et sa relation avec le public. Qu'en est-il du côté de la littérature? Voyons maintenant ce qui, pour les auteur·rice·s s'intéressant au potentiel artistique du jardin, constitue les facteurs essentiels afin de mettre en valeur une œuvre contemporaine dans ce type d'espace.

3.4 Mise en valeur : comment exposer?

Le jardin étant un lieu en perpétuel changement, comment alors exposer, conserver et mettre en valeur des œuvres dans un espace dont les conditions environnantes évoluent constamment? Les stratégies d'exposition et de conservation employées au sein d'institutions dites « classiques » peuvent-elles encore s'appliquer dans cette situation?

3.4.1 Emplacement et exposition

Pour plusieurs auteur·rice·s, la mise en valeur d'une œuvre d'art dans un espace verdoyant rime avec un enrichissement mutuel entre les deux partis, où chacun bénéficie de cette relation et se voit bonifié par la présence de l'autre. Autrement dit, l'œuvre occupe particulièrement bien sa place lorsqu'elle apporte quelque chose de plus au paysage et vice-versa. Dans un texte intitulé « Sculpture's Nature » qu'il a rédigé pour le catalogue *White Cube, Green Maze: New Art Landscapes*, Marc Treib affirme que les cas où l'architecture, le paysage et l'art d'un même site ont été réfléchis de concert dans le but de former un tout cohérent sont rarissimes. Il soutient que cela est d'autant plus vrai à notre époque où l'art et le design sont souvent conçus de manière indépendante. Effectivement, la sculpture servirait davantage d'un « sign of completion

and good taste », ajoutée en tout dernier lieu, que d'élément essentiel prévu dès le départ. « Less commonly has there been the mutually enriching dialogue between building and sculpture » (2012, p. 20), affirme-t-il.

Ce dialogue n'est toutefois ni inexistant, ni nouveau. Déjà en 1984, l'artiste Robert Irwin avait théorisé l'existence de quatre catégories servant à déterminer la nature du rapport entre l'œuvre d'art et son environnement naturel. La première, « site dominant », réfère à l'ajout simple d'une œuvre réalisée indépendamment de son lieu d'accueil. Alors que « site adjusted » désignerait plutôt la commission d'une œuvre pour un site qui, toutefois, conserve la signature de l'artiste de façon très évidente, les œuvres « site specific », troisième terme employé par Irwin, prendraient bien plus en considération les propriétés du lieu dans lequel elles se trouvent tout en demeurant, de façon plus subtile – par les matériaux employés, par exemple –, reconnaissables en ce qui a trait à leur créatrice ou son créateur. Enfin, Irwin entend par « site conditioned/determined » toute œuvre réalisée entièrement selon son environnement désigné, autant par la forme que par les matériaux utilisés et l'idée derrière le projet. Correspondant aux particularités uniques à l'espace en question, l'œuvre n'aurait en aucun cas pu être réalisée à un endroit autre que celui-là (*Ibid.*, p. 22).

Dans les trois jardins à l'étude, on retrouve des cas pouvant correspondre à chacune des quatre catégories qui parfois, aussi, se brouillent. Pour la première, pensons à l'œuvre *Sans titre [Oiseau]* de Paul Borduas qui, à l'origine, avait été commandée par le propriétaire du restaurant Vito, Montréal, dans l'intention d'être placée devant le commerce entre 1961 et 1965, comme on peut le lire sur son cartel (Bureau d'art public de Montréal, s.d.b). Bien qu'elle aurait pu être qualifiée à cette époque d'œuvre « site adjusted » ou « site specific », *Sans titre* offerte en don à la Ville et installée au Jardin botanique en 1965 perd complètement son rapport initial à son environnement par ce déplacement. Quant à la catégorie « site adjusted », nous pourrions possiblement l'attribuer à la commande *Un jardin à soi* de Michel Goulet qui, bien qu'elle dialogue

avec ses environs, conserve la signature très reconnaissable de cette artiste qui affectionne particulièrement le motif de la chaise. *À titre d'aile, avec aplomb* de Frédéric Saia peut, ensuite, correspondre à la troisième catégorie, les projets « 1 % » devant nécessairement prendre largement en compte les spécificités de l'endroit pour lequel ils sont spécialement créés. Enfin, *Elsie* de Dominique Blain est un très bon exemple d'œuvre « site conditioned/determined » puisque, traitant spécifiquement du vécu de la fondatrice des Jardins de Métis, elle ne pourrait être exposée dans un autre lieu sans perdre tout son sens.

Treib, reprenant la théorie d'Irwin, nous met cependant en garde en affirmant que l'œuvre, à moins d'avoir été réalisée à partir d'une approche « site specific », court le danger de ne pas adéquatement être mise en valeur :

The independent sculpture, unless squarely executed as site-specific, stands somewhat detached and homeless, and we have all witnessed situations in which a work looked particularly poor and diminished through no fault of the artist. If we accept that the situation truly affects the presence and interpretation of the work, we need also acknowledge that the space in which a work is displayed at least in part defines it. In that sense, unless the sculptor fully controls the placement of the work – as well as its formation – one can say that the patron or curator or spatial designer shares in creating the sculpture, or at the very least, influences its reception. » (p. 22-23)

Ici, l'auteur souligne aussi que, non seulement le site contribue à définir l'œuvre et la manière dont elle est perçue, mais le mécène ou le commissaire aussi. Après avoir discuté avec plusieurs responsables de jardin, il est clair que celles et ceux-ci sont conscient·e·s de ce phénomène. Selon les dires des personnes rencontrées, l'artiste est très souvent sinon toujours consulté·e quant à l'emplacement et la présentation de son œuvre dans l'espace. S'ensuit alors une discussion entre l'artiste, les employé·e·s du jardin et parfois des employé·e·s d'une institution partenaire. « Par exemple, pour

l'œuvre de Bill Vazan, c'est une collaboration "triangulaire" : l'artiste, nous et le Musée [régional de Rimouski]. », a notamment révélé Alexander Reford.

De fait, par les liens très forts qui relient œuvre, espace et intervenant·e·s, le jardin comme lieu d'exposition se détache considérablement de l'approche se voulant plus neutre du « cube blanc ». Treib ajoute, dans ce même texte, encore d'autres écarts entre ces deux espaces bien distincts :

Any outdoor space – court or garden – admits far more variables than the static light levels and climatic management of the white cube that has long been the norm for modern gallery design. In the outdoors, change occurs daily, annually, and chronologically. The first two of these trajectories are cyclical, the third is linear. The diurnal cycle of day and night witnesses changes in light intensity, direction, and quality. Seasons affect the properties and quantity of light as well as the advance or retreat of vegetation that may subtly or radically affect the place of display. Over the years, other dimensions enter into consideration: the growth of the vegetation, the aging of the work itself, perhaps even the increase or decline in the number of viewers. (p. 22)

Ainsi, le taux et l'intensité de lumière, la présence accrue ou moindre de végétation avoisinante, le vieillissement de l'œuvre et la variabilité de sa fréquentation par le public s'ajoutent comme facteurs qui, selon l'auteur, différencie le jardin de l'espace muséal traditionnel – bénéficiant de conditions plus stables – et qui sont également à considérer afin d'assurer une cohérence et une mise en valeur des œuvres exposées.

3.4.2 Parcours et déambulation

Dans un ouvrage rassemblant les œuvres réalisées de 2008 à 2017 dans le cadre du projet *Art dans la nature* du Domaine de Chaumont-sur-Loire, un lieu reconnu pour son excellence en matière d'intégration d'art contemporain dans les milieux naturels tels le jardin, Chantal Colleu-Dumond réfléchit à son tour à la notion de cohérence, cette fois-ci du point de vue du parcours. Allant dans le même sens que Treib, la directrice du Domaine et du Festival International des Jardins écrit que « [p]our la

cohérence du projet, ce qui importe, c'est la qualité du dialogue des artistes avec le lieu » (Colleu-Dumond, 2017, p. 20). Selon l'autrice, c'est toutefois par la promenade que les œuvres prennent particulièrement vie, et elle illustre ce propos en prenant comme exemple le Domaine :

C'est un site où la marche joue un rôle important. Chaque visite propose une expérience, une déambulation dans le paysage et une relation au temps, tout à fait particulières. La promenade devient comme un acte esthétique voulu par les artistes et volontiers suivi et accompli par le visiteur. Ces cheminements, cette découverte des œuvres dans leur environnement naturel, le mouvement, l'exploration sensible font, en effet, partie de cette relation singulière avec le lieu. La présence des arbres, des étendues enherbées, les jeux de lumière, la diversité des sols, le vent ou la brise, les parfums en suspens... contribuent à enrichir le lien avec les installations. (p. 29)

Les œuvres sont ainsi activées par le parcours qu'entreprennent les visiteurs, expérience par ailleurs augmentée par des éléments qui font appel aux sens. Ici, il devient, encore une fois pertinent de comparer le jardin à l'espace muséal puisque le parcours est une composante essentielle pour chacun. Cependant, tandis que le parcours muséal est souvent relativement linéaire et cherche à guider le public de manière claire, plusieurs jardins encouragent les visiteuses et visiteurs, au contraire, à se perdre et à faire fi de leur sens de l'orientation, caractéristique que l'on retrouve notamment chez ce qu'on appelle le « jardin anglais ». À cet effet, Michael Jakob, théoricien du paysage, y perçoit une expérience fort positive :

[S]e perdre, c'est la condition même de possibilité pour toute découverte, le seul moyen de se trouver véritablement soi-même. Le bonheur d'y être est alors inséparable de l'expérience de s'y être perdu. (...). Il s'agit (...) d'une communion totale avec la matière, avec le monde, avec le jardin, bref, d'un état où l'on est inséparable de ce qui nous entoure (Jakob, 2009, p. 91)

Dans l'ouvrage *Elsie. Une œuvre-hommage de Dominique Blain*, la conservatrice de l'art contemporain du Musée régional de Rimouski de l'époque, Jocelyne Fortin, relate une anecdote qui abonde précisément en ce sens :

Je me suis souvent égarée dans cette partie du jardin, tentant de me rendre le plus rapidement possible à l'œuvre de Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant* (1993-1996), pour établir un constat d'état et un nettoyage des mousses. Ne sachant plus très bien où me situer, je marquais une pause, cherchant l'orientation du soleil, mon empressement de retrouver ma route se dissipait et tout à coup j'étais littéralement émerveillée et habitée par une plante, une texture, une odeur, un son. Le paysage se dévoilait différemment et je perdais pendant quelques secondes toute notion du temps. Ce fragment des jardins devenait soudainement une œuvre intégrale. J'éprouvais une sensation de délectation analogue à celle que donnent certaines œuvres lorsque le contact s'établit entre elles et soi. (p. 20-21)

Ce rapprochement que fait l'ancienne conservatrice entre l'expérience d'une œuvre d'art et celle d'un jardin – qui devient, selon elle, une œuvre en soi – est fort parlant. Tout comme le propos de Colleu-Dumond cité plus haut, cette expérience a également sollicité plusieurs sens – la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher –, ce qui est moins souvent le cas dans les institutions muséales plus traditionnelles. Fortin continue de faire part de ses impressions aux lignes suivantes :

C'est à la suite de ces nombreux égarements et du plaisir qu'ils me procuraient que je me suis surprise à vouloir me perdre de nouveau à chaque visite! En me rendant compte de mon désappointement lorsque j'arrivais droit au but, je me suis mise à m'intéresser à la fondatrice des Jardins de Métis, madame Elsie Reford, parce qu'elle avait réussi par son aménagement paysager à dépasser l'horticulture. Elle en avait fait une œuvre que l'on prend plaisir à revoir et à expérimenter toujours différemment à chaque visite des jardins historiques. (p. 21)

L'égarement créerait ainsi un contexte propice à la contemplation, à la réflexion et à la découverte de l'inattendu, sans cesse renouvelé, et c'est précisément ce type d'atmosphère qui convient pour faire l'expérience d'une œuvre d'art. Cela servirait

alors d'explication supplémentaire pour ce pour quoi l'art contemporain et les jardins paraissent si compatibles.

3.4.3 Conservation

Dans le contexte en perpétuel changement qu'offre le jardin comme lieu d'exposition, d'autres questions encore s'imposent : doit-on conserver les œuvres d'art exposées dans un jardin de la même façon qu'on le ferait dans un musée conventionnel? À cet égard, Marc Treib nous offre encore une fois matière à réflexion :

Sculpture within a museum enjoys a managed setting and a controlled manner by which the work will be approached and scrutinized. Sculpture outdoors experiences far different conditions. Changing rather than constant light vivifies form, surface, and readings. Areas shaded by morning may become painfully reflective by afternoon; color shifts accompany the elevation and fall of the sun. Rain animates surfaces; vandalism hampers longevity. (Treib, p. 20)

Les œuvres sont ainsi sujettes à des conditions d'exposition extrêmement variables remettant en cause leur pérennité (les changements de lumière et de couleur, les conditions météorologiques, le vandalisme) contrairement à l'espace muséal typique. En ce sens, un colloque s'étant déroulé du 26 au 28 octobre 2001 intitulé *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art* et organisé par le Cambridge Arts Council au Massachusetts, États-Unis, s'avère fort révélateur. Plusieurs exemples d'œuvres, de nature permanente ou éphémère, présentées dans des espaces verdoyants ont été évoqués par les conférencières et conférenciers dans le but de soulever différentes questions, considérablement plus nombreuses que les réponses offertes. Parmi ces interrogations, on retrouve les suivantes, soulevées lors d'un panel axé sur la temporalité des œuvres d'art public : « What counts as permanence in ever-changing public spaces? How long should a place-specific artwork be maintained if everything changes around it? Are museum standards of preservation applicable to public art, or

does public art somehow have less lasting value because of its place? » (Yngvason, 2002, p. 36)

Comme l'a soulevé le conservateur Craigen Bowen dans ce même panel, il semblerait que plusieurs conservateur·rice·s auraient tendance à vouloir préserver les œuvres exposées à l'extérieur le plus longtemps possible, et ce, parfois au détriment du désir initial de l'artiste voulant que l'œuvre soit un jour vouée à disparaître, à plus court ou à plus long terme (*Ibid.*, p. 42). Ce réflexe s'inscrit tout à fait dans une approche muséale occidentale que l'artiste Robert Morris, un jour confronté à la restauration d'une de ses œuvres s'inscrivant dans le mouvement Land art, a remise en question : « The museum mind-set of the West is to keep the artifacts looking like new. Does this reduce to a commodity fetish? I don't know. » (*Ibid.*, p. 62)

Dans le cas du collectif Haha, celui-ci avait réalisé *Flood* (1993-1995), un jardin hydroponique éphémère présenté dans une vitrine de magasin de Chicago. Lors de cet événement, Wendy Jacob, une des membres du collectif, a soutenu que, en raison de la vocation première de l'œuvre qui se voulait temporaire et des grands défis techniques quant à sa conservation, « [t]rying to preserve the garden as a piece of permanent public art would have been both impractical and inappropriate » (*Ibid.*, p. 19). Nous voilà donc devant un cas où il a plutôt été souhaitable de cesser la conservation d'une œuvre vivante plutôt que de la maintenir en vie à perpétuité. En ce sens, faut-il à tout prix garder en vie une œuvre d'art exposée sur ce type de site? Peut-être est-il plus approprié de la conserver comme on entretient une plante, c'est-à-dire, en adaptant les approches employées selon le cycle des saisons et au fil du temps, tout en acceptant qu'elle périclité un jour?

Enfin, mentionnons un dernier cas évoqué lors de cet événement où, cette fois, malgré l'emploi de matériaux naturels et non pérennes, l'artiste désire que son projet soit conservé en tant qu'œuvre permanente. Il s'agit de *Pavilion in the Trees* (1993) de

Martin Puryear présentée à West Fairmount Park en Philadelphie, États-Unis, une installation faite entièrement de bois. Ceci étant, des interventions fréquentes sont nécessaires pour assurer sa durabilité à travers le temps afin de contrer, par exemple, la moisissure. L'œuvre a d'ailleurs fait l'objet d'une restauration en 2018, après avoir été endommagée par un arbre qui est tombé. Lors de leur communication axée sur cette œuvre, Laura S. Griffith et John Carr ont effectué l'observation suivante :

Wood is an unusual material for the construction of a permanent public art project because it is generally not deemed as durable as stone or metal. However, wood is *integral* to Puryear's concept and meaning, and *Pavilion* would be a different work altogether in another medium. Should we not commission works like *Pavilion* because the material is considered "difficult" and could lead to possible future conservation treatments?
(*Ibid.*, p. 67)

Elle et il ont conclu que, non, l'usage de matériaux moins durables ne devrait pas empêcher la réalisation d'œuvres de ce type, venant ultimement rejoindre l'avis des responsables de jardin interrogé·e·s qui prennent, bien sûr, en considération les efforts qu'implique la conservation d'une telle œuvre, mais qui, malgré tout, accordent plus d'importance à la relation qu'elle entretient avec ses publics. Ici, c'est donc l'interprétation qui l'emporte sur la conservation en ce qui a trait à la mise en valeur de l'œuvre d'art.

Ce qu'on retient de ces deux derniers cas – qui, d'ailleurs, partagent plusieurs similitudes avec les œuvres des trois jardins étudiés dont celles de Francine Larivée et de Murray McDonald, par exemple –, est la volonté de l'artiste de prolonger ou non la vie de son œuvre nonobstant la nature éphémère ou pérenne de ses matériaux. Comme il a été soulevé à plusieurs reprises, autant par les aut·eur·rice·s présenté·e·s que par les responsables de jardin rencontré·e·s, le *dialogue*, entre l'œuvre et son environnement ou encore entre l'artiste, l'équipe du jardin et l'équipe du partenaire culturel (s'il y a lieu) – semble jouer un rôle clé à cet égard.

CONCLUSION

Les œuvres exposées dans les jardins du Québec traversent relativement bien les saisons, étant très souvent réalisées à partir de matériaux qui résistent mieux au temps et aux intempéries. Mais, en vérité, elles sont inévitablement vouées à un jour disparaître et ce, considérant leurs conditions d'exposition, à une vitesse plus grande que si elles avaient été conservées dans un musée dit « typique ». Il importe, cependant, de nous poser la question suivante : est-ce réellement un problème? Cela peut l'être si l'on observe la situation d'un point de vue muséologique de nature plus « classique ». En ce sens, rien ne va : les œuvres sont mises à risque par la faiblesse des mesures de conservation préventive (face au vol, au vandalisme, au bris, etc.); elles constituent un ensemble éclectique de différentes époques, esthétiques et matériaux à travers lequel un fil conducteur n'est pas aisément discernable; il y a un manque d'informations à leur égard, dans le peu ou l'absence de cartels, de dépliants, de plaques d'identification, etc.; les œuvres sont difficiles à repérer, d'autant plus que le parcours – lorsqu'il y en a un – n'est pas facile à suivre. Il est bien tentant de définir ces facteurs comme des problèmes. Il s'agissait, de fait, de mes premières impressions.

Mais là n'est pas la question. Résumons les raisons qui poussent les responsables à présenter de l'art contemporain dans leurs jardins : la création d'occasions d'apprentissage, l'accessibilité des œuvres autant par leurs idées que par le toucher, l'existence d'un rapport entre le propos de l'œuvre et le mandat de l'institution... Une œuvre a-t-elle nécessairement besoin d'un cartel allongé pour répondre à ces exigences? Ses matériaux ont-ils besoin d'être à leur état optimal? A-t-on besoin de pouvoir la repérer instantanément? Pas nécessairement. À vrai dire, au contraire, l'œuvre n'est-elle pas à son meilleur lorsqu'elle est en symbiose avec son environnement? Et, puisque ce dernier est par définition en perpétuel changement, ne serait-il donc pas tout naturel que l'œuvre réponde elle-même à ce rythme de vie (et

inévitabilité de mort)? Ces questions demeurent ouvertes, les auteur·rice·s s'y étant attardé·e·s peinant elles et eux-mêmes à y répondre.

Plutôt que de poser la question « Qu'est-ce que l'art contemporain apporte au jardin? », peut-être devrait-on plutôt se demander « Qu'est-ce que le *jardin* apporte à l'art? » ou, mieux encore, « Qu'est-ce que le *musée* peut *apprendre* du jardin? ». Les jardins remettent en question les pratiques muséales qui peuvent parfois nous sembler comme la seule façon d'assurer la mise en valeur des œuvres d'art. Ces lieux uniques nous obligent à regarder autrement l'exposition et la conservation des œuvres pour ultimement nous ramener à l'importance de leur interaction avec les publics. En ce sens, les jardins et leurs responsables, consciemment ou inconsciemment, se situent peut-être même à l'avant-garde de l'expérimentation des techniques de conservation et de mise en valeur de l'art contemporain.

En 1998, Baridon supposait que le jardin de demain serait transformé par la vision des artistes :

Disons que le jardin de demain ne sera conçu ni par les critiques, ni par les historiens, ni par les organismes d'État. Il sera l'œuvre d'artistes qui savent ce qu'il en coûte d'ouvrir des voies nouvelles. Notre temps leur aura préparé le terrain. Le rapport des jardins aux autres arts et aux autres domaines de la recherche n'a jamais été aussi diversifié et aussi complexe qu'aujourd'hui. (Baridon, 1998, p. 1184)

En mon sens, Baridon aura eu partiellement raison. Ce sont en fait les *musées* et les *pratiques muséales* de demain qui risquent fort bien de connaître une transformation, et ce par l'influence des *jardins*. Et, dans cet esprit de rencontre évoqué par Alexander Reford, ce seront peut-être bien, oui les artistes qui sont en bonne voie d'apporter ces changements, mais aussi les responsables de jardin, les intervenant·e·s culturel·le·s ainsi que les chercheu·r·se·s qui se penchent sur ces questions qui en seront les act·eur·rice·s décisif·ve·s.

ANNEXE A

TABLEAUX

Tableau 2.1 Œuvres permanentes au Jardin botanique de Montréal et leurs caractéristiques, 2019. Réalisation : Ariel Rondeau.

N° sur le plan 2.1	Artiste	Titre	Année de réalisation	Année d'intégration au jardin	Mode d'acquisition	Propriétaire	Matériaux	Dimensions	Notes
1	Jocelyne Alloucherie	<i>Regarder les pommeters</i>	2007	2007	Concours par avis public	Ville de Montréal	Acier Corten, granit	294 x 600 x 182 cm	Commande publique de la Ville de Montréal à l'occasion du 75e anniversaire du JBM en 2006
2	Paul Borduas	<i>Sans titre [Oiseaux]</i>	1961	1965	Don	Ville de Montréal	Acier peint	150 x 150 x 52 cm	Don de Vito Vosilla
3	Sylvia Daoust	<i>Monument au frère Marie-Victorin</i>	1951	1954	Don	Ville de Montréal	Bronze, granit	295 x 140 x 140 cm	Don à la suite d'une souscription publique de la Fondation Marie-Victorin
4	René Dardel	<i>Le lion de la Feuillée</i>	1831	1994	Don	Ville de Montréal	Fonte peinte	210 x 230 x 400 cm	Don de la Ville de Lyon à l'occasion du 350e anniversaire de la fondation de Montréal en 1642
5	Michel Goulet	<i>Un jardin à soi</i>	2010	2010	Commande à l'artiste	Ville de Montréal	Acier inoxydable, laiton	101,5 x 157 x 203 cm	
6	Robert Lapalme	<i>Deux murales</i>	1956	1956	Intégration à l'architecture (1 %)	Ville de Montréal	Céramique, peinture	218 x 744 cm; 427 x 881 cm	
7	Jean-Noël Poliquin	<i>Épisode</i>	c. 1966	c. 1970	Achat	Ville de Montréal	Ciment, armature sur plaque d'acier	184 x 250 x 113 cm	
8	Michel Saulnier	<i>Nymphéas</i>	2011	2011	Intégration à l'architecture (1 %)	Université de Montréal	Acier inoxydable, aluminium, bois, huile, peuplier faux-tremble	420 x 1090 cm	
9	Armand Vaillancourt	<i>Rectangle</i>	1965	1965	Dépôt	Ville de Montréal	Acier, béton, pierre, verre	254 x 124 x 85 cm	Réalisée dans le cadre de l'exposition <i>Confrontation 65</i> présentée au JBM
10	Léa Vivot	<i>Le banc des amoureux</i>	1985	1987	Don	Ville de Montréal	Bronze	184 x 240 x 150 cm	Don de Abraham Hirschfeld
11	Alice Winant	<i>The First Jewel ou La femme au collier</i>	1973	1991	Don	Ville de Montréal	Bronze	172 x 115 x 70 cm	Don de Edward J. Winant

Tableau 2.2 Œuvres permanentes et temporaires au Jardin Daniel A. Séguin et leurs caractéristiques, 2019. Réalisation : Ariel Rondeau.

N° sur le plan 2.2	Artiste	Titre	Année de réalisation	Année d'intégration au jardin	Mode d'acquisition	Propriétaire	Matériaux	Dimensions	État	Notes
1	Paul Chartrand	<i>Hot Commodity</i>	2018	2018	n/a	n/a	Conteneur maritime, plantes, sacs de jute, palettes de bois, dessins au marc de café	Information non disponible	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2018</i>
2 (approx.)	Sylvie Fraser	<i>Culture, d'après le Déjeuner sur l'herbe</i>	2003	2003	n/a	n/a	Grains divers en croissance hydroponique	Information non disponible	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2003</i>
3 (approx.)	Sylvie Fraser	<i>La Cueillette</i>	2002	2003	n/a	n/a	Photographies	Information non disponible	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2003</i>
4	Andréanne Godin	<i>207, rang de l'Embaras</i>	2018	2018	n/a	n/a	Six dessins au pigment secs sur papier imprimés sur vinyles adhésifs	Information non disponible	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2018</i>
5	Francine Larivée	<i>Jardin de vie - Vision du regard aigu</i>	1983-1996	1996	Don	Centre EXPRESSION (1996-2017); JDM (2017-)	Mousses vivantes, treillis métallique, pierres, bois, eau, écrans de nylon, tubulaire de métal, polystyrène extrudé, acier, granit	67 x 700 x 700 cm	Entreposée (JDM)	Œuvre permanente du Centre EXPRESSION conservée au JDAS jusqu'en 2017 puis transférée aux JDM
6	Mériol Lehmann	<i>mille quatre cents hectares</i>	2018	2018	n/a	n/a	Installation photographique	Dimensions variables	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2018</i>
7	Jeffrey McDonald	<i>Araignée</i>	c. 2014	2014	Location annuelle	Jeffrey McDonald	Information non disponible	Information non disponible	Exposée	
	Claude Millette	Information non disponible	Information non disponible	prévue pour 2020	Don	Fondation du JDAS	Information non disponible	Information non disponible	Permanente (à venir)	Acquisition dans le cadre de l'exposition <i>Ramifications</i> de Claude Millette au JDAS en 2020
8	Kevin Michael Murphy	<i>New Xanadu</i>	2012	2018	n/a	n/a	Abeilles, acier, acrylique, fondation en cire d'abeille, panneaux solaires et électroniques, peinture	Dimensions variables	Temporaire	Réalisée dans le cadre de l'événement <i>ORANGE 2018</i>
9	Frédéric Saia	<i>À titre d'aile, avec aplomb</i>	2012	2012	Intégration à l'architecture (1%)	Institut de technologie agroalimentaire (MAPAQ)	Béton fibré Ductal, nichoirs pour oiseaux, mousse organique en progression	555 x 1100 x 150 cm	Exposée	

Tableau 2.3 Œuvres permanentes aux Jardins de Métis et leurs caractéristiques, 2019.
Réalisation : Ariel Rondeau.

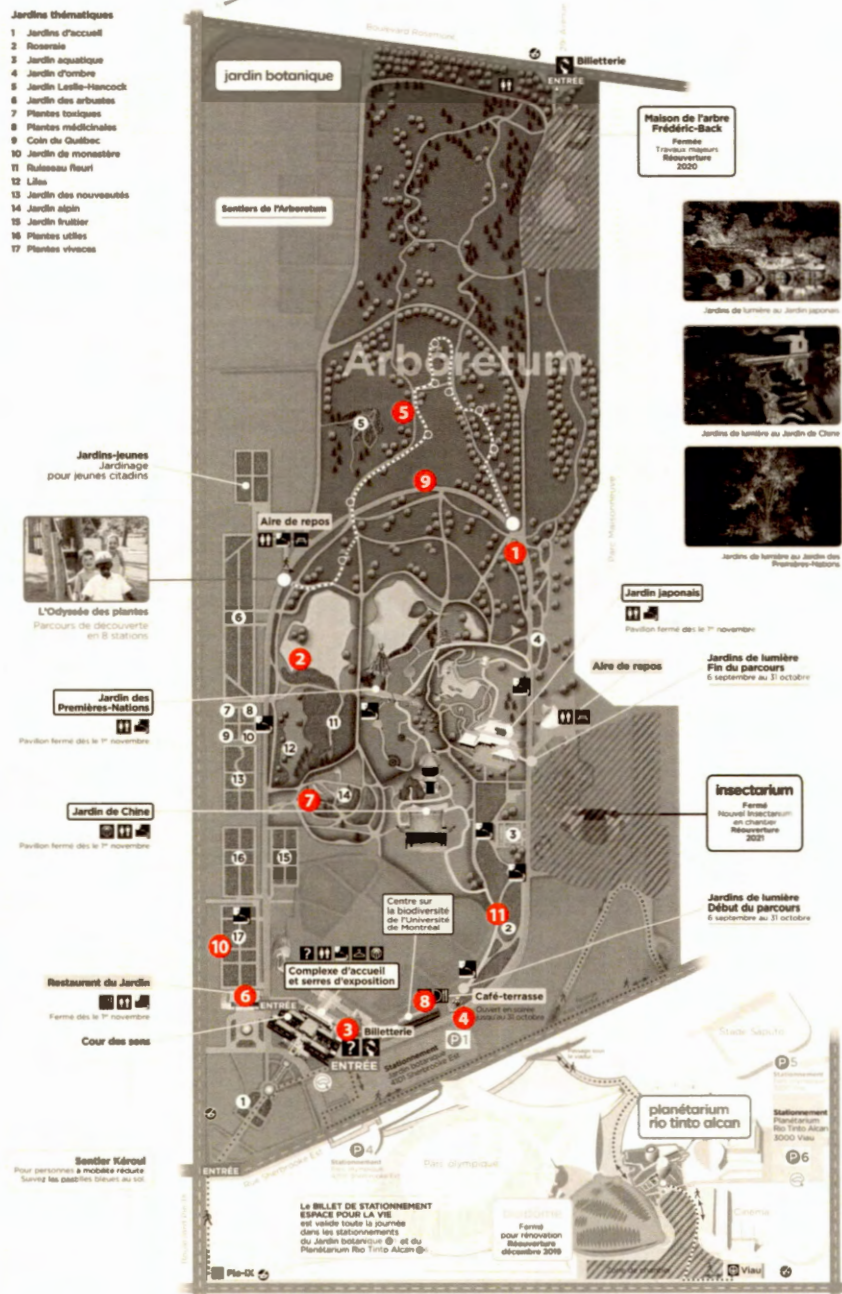
N° sur le plan 2.3	Artiste	Titre	Année de réalisation	Année d'intégration au jardin	Mode d'acquisition	Propriétaire	Matériaux	Dimensions	État	Notes
1	Dominique Blain	<i>Elsie</i>	2006	2006	Achat	Musée régional de Rimouski	Ensemble de sept lunettes exposées dans différentes zones des JDM, photomontages sur silicone	142 x 61 cm (chaque)	Exposée	Achetée avec l'aide du programme de Subvention d'acquisition du Conseil des arts du Canada et des JDM par les dons reçus à la mémoire de Michael Reford et de Robert William Reford
2	Jean Brillant	<i>Aube</i>	2004	2007	Achat	Musée régional de Rimouski	Pierre des champs, acier Corten	183 x 183 x 26 cm	Exposée	Achetée avec l'aide du programme de Subvention d'acquisition du Conseil des arts du Canada
3	Jean Brillant	<i>Chimère</i>	2007	2007	Achat	Musée régional de Rimouski	Acier Corten	456 x 61 x 61 cm	Exposée	Achetée avec l'aide du programme de Subvention d'acquisition du Conseil des arts du Canada
	Kosso Eloul	<i>Anoda</i>	1973	2012	Prêt	Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada	Acier inoxydable	100 x 404,5 x 80 cm	Entreposée	
4	Kosso Eloul	<i>Rapture</i>	c. 1970	2009	Don	Collection des Amis des JDM	Marbre alpiverdi	167,6 x 82,6 x 9,5 cm	Exposée	
5	Fernande Forest	<i>Pour mémoire</i>	2008	2008	Intégration à l'architecture (1 %)	Collection des Amis des JDM	4 panneaux de verre gravés	Information non disponible	Exposée	
6	Roger Gaudreau	<i>Passages</i>	2003	2003	Intégration à l'architecture (1 %)	Collection des Amis des JDM	Pierre et béton	3048 x 2133 x 62 cm	Exposée	
7	Marie-Claude Hamel	<i>Ixchel</i> , de la série <i>Exitranse</i>	2014	2014	Prêt à durée indéterminée	Collection des Amis des JDM	Peinture à l'acrylique sur plexiglass, aluminium en acier inoxydable	200 x 75 x 600 cm	Exposée	
8	Marie-Claude Hamel	<i>Pixie</i> , de la série <i>Exitranse</i>	2011	2011	Prêt à durée indéterminée	Collection des Amis des JDM	Peinture à l'acrylique sur plexiglass	122 x 240 cm	Exposée	
9	Marie-Claude Hamel	<i>Silex</i> , de la série <i>Exitranse</i>	2013	2013	Prêt à durée indéterminée	Collection des Amis des JDM	Peinture à l'acrylique sur plexiglass, aluminium en acier inoxydable	153 x 78 x 69 cm; 115 x 48 x 63; 199 x 18 x 15 cm	Exposée	
10	Marie-Claude Hamel	<i>Vortex</i> , de la série <i>Exitranse</i>	2012	2012	Prêt à durée indéterminée	Collection des Amis des JDM	Peinture à l'acrylique sur plexiglass, aluminium en acier inoxydable	150 x 60 x 30 cm; 40 x 120 x 40 cm	Exposée	
11	Steve Leroux	<i>Chercher l'Horizon</i>	2016	2018	Intégration à l'architecture (1 %)	Collection des Amis des JDM	Information non disponible	Information non disponible	Exposée	
	Francine Larivée	<i>Jardin de vision du regard aigu</i>	1987-1996	2017	Transfert de propriété	Collection des Amis des JDM	Polystyrène, mousse de sphaigne, mousses, granit, pierres de rivière	67 x 700 x 700 cm	Entreposée	Provenance : Centre EXPRESSION et JDAS (voir tableau 2.2)
12	Francine Larivée	<i>Un paysage dans le paysage - Le paysage comme tableau vivant</i>	1993-1996	1993	Don	Musée régional de Rimouski	Mousses, polystyrène, acier inoxydable	162 x 457 cm	Entreposée	Don de Claude Grenier

Tableau 2.3 Œuvres permanentes aux Jardins de Métis et leurs caractéristiques, 2019.
Réalisation : Ariel Rondeau (suite).

N° sur le plan 2.3	Artiste	Titre	Année de réalisation	Année d'intégration au jardin	Mode d'acquisition	Propriétaire	Matériaux	Dimensions	État	Notes
13	Murray MacDonald	<i>Nature morte de Métis</i>	2000	2000	Commande à l'artiste	Musée régional de Rimouski	Bois, aluminium, fibre de verre, élément sonore, acier et acier inoxydable	Information non disponible	Exposée	Réalisée avec une contribution du Fonds du nouveau millénaire pour les arts du Conseil des arts du Canada
14	John McEwen	<i>A Classic Base</i>	1991	2001	Don	Musée régional de Rimouski	Acier Corten	Information non disponible	Exposée	Don de Loïc Canonne-Velasquez
15	Claude Millette	<i>Arabesque</i>	1988-1989	2000	Don	Musée régional de Rimouski	Acier Corten	Information non disponible	Exposée	Don de Louise-Marie Laberge
16	Jean-Pierre Morin	<i>Feuille Morte</i>	1991	1997	Don	Musée régional de Rimouski	Acier Corten	20 x 95 x 197 cm	Exposée	Don de George Cherry
	Jean-Pierre Morin	<i>Sophocle</i>	1984	2012	Prêt	Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada	Acier peint	228 x 136 x 65 cm	Entreposée	
	Robert Murray	<i>Juneau</i>	1977	2012	Prêt	Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada	Aluminium peint	173 x 150 x 130 cm	Entreposée	
	Robert Murray	<i>Sitka</i>	1976	2012	Prêt	Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada	Aluminium peint	147 x 155 x 94 cm	Entreposée	
17	Iliana Pichon	<i>Au fil des méandres</i>	2016	2016	Information non disponible	Information non disponible	Information non disponible	Superficie 26,75 m carrés	Exposée	Production Les Murmures de la Ville dans le cadre de la Fresqu'O fête de Mont-Joli
18	Danièle Routaboule	<i>Anamorphoses - « La Promenade & « Reflets »</i>	2014	2014	Commande à l'artiste	Collection des Amis des JDM	Impression sur aluminium brossé	Information non disponible	Exposée	
19	Jean-Philippe Roy	<i>Faire croître</i>	2015	2015	Intégration à l'architecture (1 %)	Collection des Amis des JDM	Aluminium peint	Information non disponible	Exposée	
20	Michel Saulnier	<i>Sentier</i>	2011	2011	Achat	Musée régional de Rimouski	Laiton	250 x 195 x 150 cm	Exposée	Achetée avec l'aide du programme de Subvention d'acquisition du Conseil des arts du Canada
	Patrick Thibert	<i>Fanshawe cradle</i>	1981	2012	Prêt	Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada	Acier	110,5 x 317 x 86 cm	Entreposée	
	Armand Vaillancourt	<i>Trilogie</i>	1989	prévue pour 2019	Don	Musée régional de Rimouski	Fonte	150 x 58 x 38 cm; 140 x 129,5 x 84 cm; 152 x 61 x 41 cm	Exposition imminente	Don de René Crépeau
21	Bill Vazan	<i>Mirage (Delta de Métis)</i>	2002	2002	Commande à l'artiste	Musée régional de Rimouski	Gneiss granitique, grès, gravure au jet de sable	Environ 450 cm en hauteur	Exposée	Réalisée avec une contribution financière du Conseil des arts du Canada, la JDM et la commandite Les Sables Olimag
22	Bill Vazan	<i>The Maze - pavots bleus</i>	2017	2017	Commande à l'artiste	Collection des Amis des JDM	Terre, gazon, pierres	70 pieds en diamètre	Exposée	Réalisée à l'occasion du Festival International des jardins 2017

ANNEXE B

PLANS

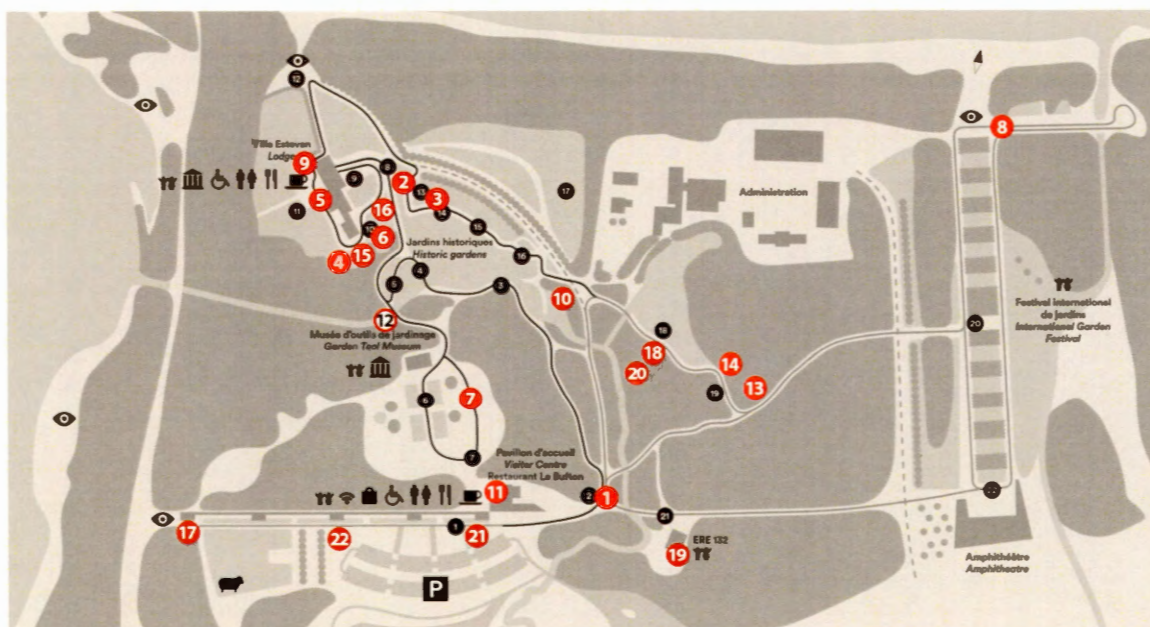


Plan 2.1 Emplacement des œuvres permanentes situées au Jardin botanique de Montréal, 2019 (voir Tableau 2.1 pour détails). Réalisation : Ariel Rondeau.



- | | | | | |
|---------------------------|-------------------------------|------------------------------------|--|---|
| 1 Agora | 6 5 Bio Logique | 11 Flore & Sens | 16 Au temps de l'Amour | 20 Aire de pique-nique |
| 2 Terrasse | 7 Éco-Jardin | 12 Espace Aiglon Indigo | 17 Médiéval Étair | 21 Jardin d'enfants Armadahy |
| 3 Jardin Français | 8 Jardin de couvre-sol | 13 Hôtel à insectes pollinisateurs | 18 Jardin de démonstration « Les Exceptionnelles » | 22 Jardin Hortus Vitae |
| 4 Zen Asahi | 9 Jardin des Premières Nation | 14 Le Grand Étang | 19 « Jardin du futur » | 23 Jardin méditerranéen « Azur » |
| 5 Jardin du Soleil Levant | 10 Exodus | 15 Mini-fermette Comax-BMR | | 24 TechnoLab d'agriculture urbaine en sol |
| | | | | 25 Pavillon horticole écoresponsable |

Plan 2.2 Emplacement des œuvres permanentes et temporaires situées au Jardin Daniel A. Séguin, 2019 (voir Tableau 2.2 pour détails). Réalisation : Ariel Rondeau.



- | | | | | | |
|--|---|--|---|---------------------------------|--|
| 1. Jardin linéaire
Linear Garden | 6. Allée des étalles
Aisles Walk | 9. Jardin de la ville
Houses Garden | 13. Jardin des potonniers
Cottage Garden | 17. P4 River
Meadow | 21. Maison écologique ERE 132
ERE 132 Eco Home |
| 2. Jardin d'accueil
Entrance Garden | 6. Potager
Vegetable Garden | 10. Arboretum
Arboretum | 14. Allée des gentianes
Gentian Walk | 18. Jardin d'été
Bird Garden | 18. Place Hydro-Québec
Hydro-Québec Place |
| 3. Jardin du ruisseau
Stream Garden | 7. Réserve de pavots bleus
Blue Poppy Trial Beds | 11. Terrasse fleurie
Floral Terrace | 15. Jardin alpin
Alpine Garden | 19. Sous-bois
Woodland Walk | 20. Festival international de Jardins
International Garden Festival |
| 4. Jardin des pavots bleus
Blue Poppy Glade | 8. Allée royale
The Long Walk | 12. Balvédère
Belvedere | 16. Jardin des primevères
Primula Glade | | |
- Montonaises Landmarks
 Belvédère Belvedere
 Bois Wooded area
 Eau Water
 Activités familiales Family Activities
 Jardins linéaires Linear Gardens
 Jardins historiques Historic Gardens
 Jardins contemporains Contemporary Gardens

Plan 2.3 Emplacement des œuvres permanentes situées aux Jardins de Métis, 2019 (voir Tableau 2.3 pour détails). Réalisation : Ariel Rondeau.

ANNEXE C

FIGURES



Figure 1.1 Johan Selbing et Anouk Vogel, *Courtesy of Nature* (vue partielle), dans le cadre du Festival international de jardins de 2013, Jardins de Métis. Photo : Félix Michaud. Récupéré de <https://felixmichaud.com/nor-portfolio/courtesy-of-nature/>



Figure 1.2 Florales internationales de Montréal, Florales intérieures, 1980. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/une-premiere-en-amerique-les-florales-internationales-de-montreal>



Figure 1.3 Jardin du studio d'Ernest Cormier, 1925?, Montréal. Image tirée de Reford, A. (1999). *Des jardins oubliés : 1860-1960*. Sainte-Foy : Les publications du Québec, p. 181.



Figure 2.1 René Dardel, *Le lion de la Feuillée*, 1831, Jardin botanique de Montréal. Photo : Guy L'Heureux, 2013. Récupéré de <https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/le-lion-de-la-feuillee/>



Figure 2.2 Patrick Dougherty, *Monumental Dougherty* (vue partielle), 2017, Jardin botanique de Montréal. Photo : Ariel Rondeau, 2018.



Figure 2.3 Linda Covit, *Un ailleurs de lointain*, 1988, dans le cadre d'*Une sculpture dans mon jardin*, Florexp 88. Image tirée de Gagnon, J. (1988). Une sculpture dans mon jardin... Événement inédit à Montréal. *Espace Sculpture*, 4(3), p. 21.



Figure 2.4 Armand Vaillancourt, *Rectangle*, 1965, Jardin botanique de Montréal.
Photo : Guy L'Heureux, 2013. Récupéré de
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/rectangle/>

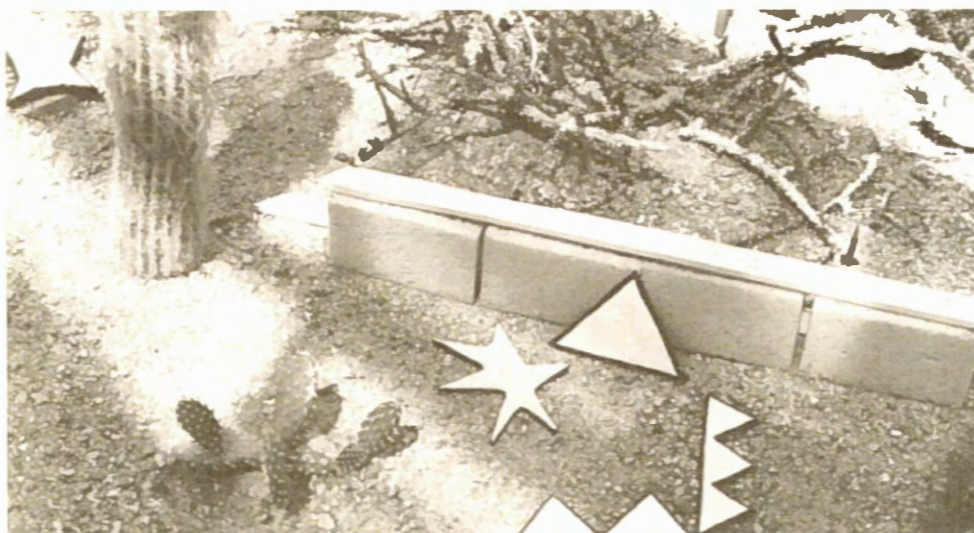


Figure 2.5 Azélie Zee Artrand, *Borne de vie nomade numéro orange*, 1981, dans le cadre de *Confrontation 82* au Jardin botanique de Montréal. Image tirée de Leblond, J.-C. (1983). *Confrontation 82 : L'exposition annuelle du Conseil de la Sculpture du Québec* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Conseil de la Sculpture du Québec. p. 12.



Figure 2.6 Sylvia Daoust, *Monument au frère Marie-Victorin*, 1951, Jardin botanique de Montréal. Photo : Guy L'Heureux, 2013. Récupéré de <https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/monument-au-frere-marie-victorin/>



Figure 2.7 Jeffrey McDonald, *Araignée*, c. 2014, Jardin Daniel A. Séguin. Récupéré de <http://albertmondor.com/fr/garden/1/le-jardin-du-futur>



Figure 2.8 Frédéric Saia, *À titre d'aile avec aplomb*, 2012, Pavillon horticole écoresponsable (Institut de technologie agroalimentaire), Jardin Daniel A. Séguin. Photo : Jardin Daniel A. Séguin.



Figure 2.9 Francine Larivée, *Jardin de vie – Vision du regard aigu*, 1983-1996, Jardin Daniel A. Séguin. Photo : Jardin Daniel A. Séguin, 2013. Récupéré de <https://journalmobiles.com/culture/jardin-de-vie-vision-du-regard-aigu>



Figure 2.10 Sylvie Fraser, *La Cueillette*, 2002, et *Culture, d'après le Déjeuner sur l'herbe*, 2003, dans le cadre de *ORANGE 2003* au Jardin Daniel A. Séguin. Image tirée de Boucher, M. (dir.). (2005). *ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe* [Catalogue d'exposition]. Saint-Hyacinthe : EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, p. 59.



Figure 2.11 Kevin Michael Murphy, *New Xanadu*, 2012, dans le cadre *ORANGE 2018* au Jardin Daniel A. Séguin. Photo : Daniel Roussel, 2018. Image tirée de Paré, A.-L. (2019). *Orange 2018 : Conjuguer la traçabilité. Espace art actuel*, (121), p. 68.



Figure 2.12 Paul Chartrand, *Hot Commodity*, dans le cadre *ORANGE 2018* au Jardin Daniel A. Séguin. Photo : Paul Chartrand, 2018. Récupéré de <http://www.paulchartrandart.com/hot-commodity>



Figure 2.13 Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage – Le paysage comme tableau vivant*, 1993-1996, Jardins de Métis. Récupéré de http://139.103.17.11/francine_larivee/conference_francine_larivee.html



Figure 2.14 Bill Vazan, *Mirage (Delta de Métis)*, 2002, Jardins de Métis. Récupéré de <http://www.jardinsdemetis.com/decouvrir-les-jardins/Parcours-d-oeuvres-d-art/>



Figure 2.15 Murray MacDonald, *Nature morte de Métis* (vue partielle), 2000, Jardins de Métis. Photo : Musée régional de Rimouski. Récupéré de <http://www.jardinsdemetis.com/decouvrir-les-jardins/Parcours-d-oeuvres-d-art/>



Figure 2.16 BGL, *La source I*, dans le cadre du Festival international de jardins de 2004, Jardins de Métis. Récupéré de <http://bravobgl.ca/projets/la-source-metis/>

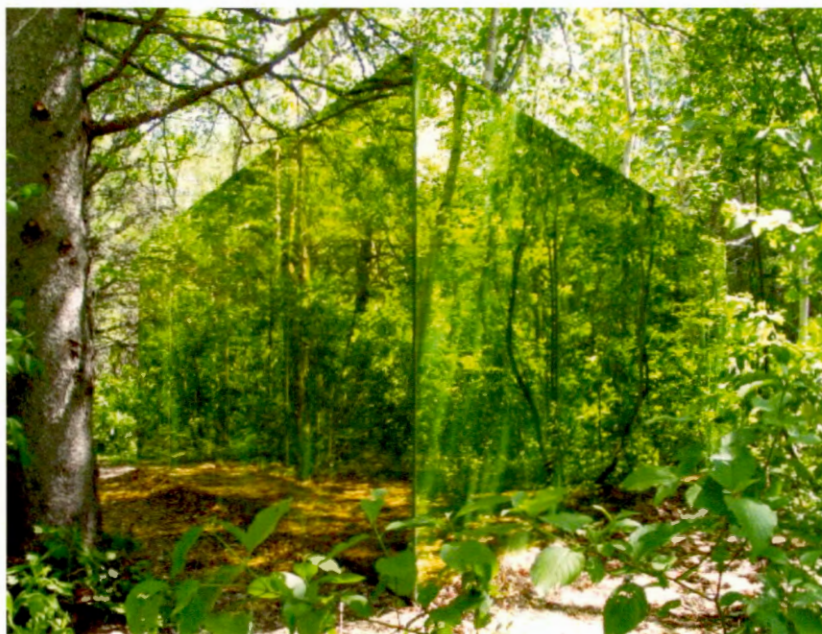


Figure 2.17 Hal Ingberg, *Réflexions colorées*, dans le cadre du Festival international de jardins de 2003, Jardins de Métis. Photo : Hal Ingberg. Récupéré de <http://www.festivalinternationaldejardins.com/R%C3%A9flexions-color%C3%A9es/?y=2019>



Figure 3.1 Alice Winant, *The First Jewel*, 1973, Jardin botanique de Montréal.
 Photo : Snejanka Popova, 2014. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/the-first-jewel/>



Figure 3.2 Michel Goulet, *Un jardin à soi*, 2010, Jardin botanique de Montréal.
 Photo : Michel Dubreuil, 2010. Récupéré de <https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/un-jardin-a-soi/>



Figure 3.3 Paul Borduas, *Sans titre [Oiseau]*, 1961, Jardin botanique de Montréal. Photo : Snejanka Popova, 2003. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/sans-titre/>



Figure 3.4 Jean-Pierre Morin, *Feuille morte*, 1991, Jardins de Métis. Photo : Musée régional de Rimouski. Récupéré de <http://www.jardinsdemetis.com/decouvrir-les-jardins/Parcours-d-oeuvres-d-art/>



Figure 3.5 Dominique Blain, *Elsie* (vue partielle), 2006, Jardins de Métis. Récupéré de <https://dominiqueblain.com/portfolio/elsie/>

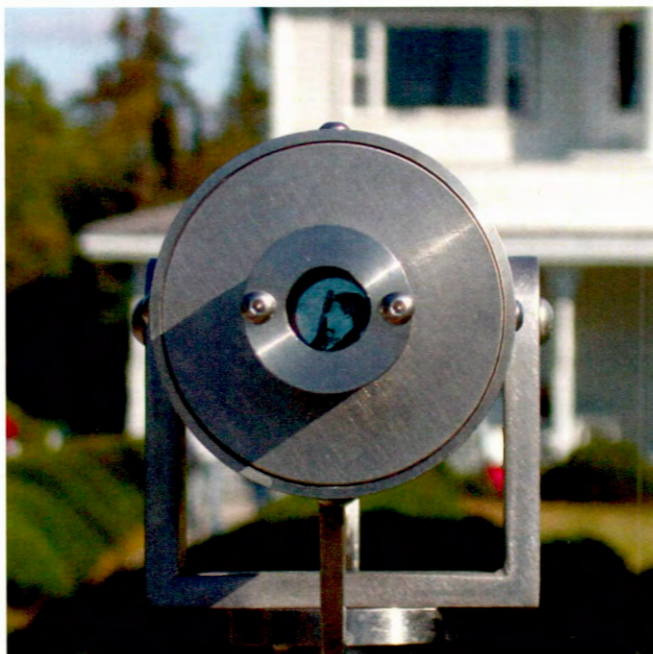


Figure 3.6 Dominique Blain, *Elsie* (détail), 2006, Jardins de Métis. Récupéré de <https://dominiqueblain.com/portfolio/elsie/>

BIBLIOGRAPHIE

Actes de colloque

Charbonneau, C. (éd.). (2000). *Art et jardins. Nature/Culture*. [Actes de colloque]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

Yngvason, H. (éd.). (2002). *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*. [Actes de colloque]. London : Archetype; Cambridge, Massachusetts : Cambridge Arts Council.

Archives

EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. (1996). *Protocole d'entente*. Archives institutionnelles d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.

EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. (2016). *Jardin de mousse – 'Jardin de vie – Vision du regard aigu' Suivi et constat*. Archives institutionnelles d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.

EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. (2018). *Entente de transfert de propriété*. Archives institutionnelles d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.

Jardin botanique de Montréal. (s.d.). *Ju Ming au Jardin botanique*. Archives institutionnelles du Jardin botanique de Montréal, Montréal.

Larivée, F. (2018). *Historique de l'œuvre Jardin de vie. Vision du regard aigu*. Archives institutionnelles d'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe.

Articles

Bérubé, J. (2019, 29 juillet). Les Jardins de Métis, bientôt un pôle international de création? *Radio-Canada*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1241139/jardins-metis-design-architecture-mitis-atelier-futur>

Croisetière, M.-H. et Paré, S. (2018). Une vitrine pour les arts autochtones contemporains. *Quatre-Temps*, 42(4), 6-7.

Florexpo 89. (1989, 18 février). Une invitation au cœur du jardin. *La Presse*, A10-A11.

Gagnon, J. (1988). Une sculpture dans mon jardin... Événement inédit à Montréal. *Espace Sculpture*, 4(3), 21.

La Presse. (2019, 29 août). Une maison pour les artistes. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/affaires/tetes-daffiche/201908/29/01-5239213-une-maison-pour-les-artistes.php>

Paré, A.-L. (2019). Orange 2018 : Conjuguer la traçabilité. *Espace art actuel*, (121), 64-71.

Reford, A. (2005). Jardins de Métis : la culture du défi. *Continuité*, (105), 25-28.

Rohrbacher, F. (2019). La Ville détruit une œuvre d'art. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201906/13/01-5229972-la-ville-detruit-une-oeuvre-dart.php>

Sioui Durand, G. (2002). Art/Nature : L'été d'art de tous les jardins. *esse arts + opinions*, (45). Récupéré de <https://esse.ca/fr/artnature-lete-dart-de-tous-les-jardins>

Bulletins électroniques

Jardins de Métis. (2013). *Bulletin : hiver 2013* [Bulletin électronique]. Amis des Jardins de Métis.

Jardins de Métis. (2014). *Bulletin : hiver 2014* [Bulletin électronique]. Amis des Jardins de Métis.

Catalogues d'exposition

Association des sculpteurs du Québec (1967). *Confrontation 67* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Studio Sim-Art Enr.

Boucher, M. (dir.). (2005). *ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe* [Catalogue d'exposition]. Saint-Hyacinthe : EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

Du Bois, F. (dir.). (1988). *L'Artiste au jardin*. [Catalogue d'exposition]. Rimouski : Musée régional de Rimouski.

Jeanson, M., Le Bon, L. et Zellal, C. (2017). *Jardins : l'album de l'exposition* [Catalogue d'exposition]. Paris : Réunion des musées nationaux – Grand Palais.

Johnstone, L. (2007). *Formes hybrides : redessiner le jardin contemporain à Métis*. [Catalogue d'exposition]. Vancouver : Blueimprint; Grand-Métis : Festival international de jardins et les Jardins de Métis.

Leblond, J.-C. (1983). *Confrontation 82 : L'exposition annuelle du Conseil de la Sculpture du Québec* [Catalogue d'exposition]. Montréal : Conseil de la Sculpture du Québec.

Ryan, R. (2012). *White Cube, Green Maze: New Art Landscapes* [Catalogue d'exposition]. Pittsburgh, Pennsylvanie : Carnegie Museum of Art.

Chapitre de livres

Tortosa, G. (2001). Artistes jardiniers. Dans M. Faure et L. Castany (dir.), *Le jardin et les arts*, hors-série (p. 44). Paris : Beaux-arts magazine.

Communiqués de presse

Espace pour la vie Montréal. (2011). *Le Jardin botanique inaugure l'œuvre d'art Un jardin à soi de Michel Goulet*. [Communiqué].

Espace pour la vie Montréal. (2015). *Cérémonie de la paix et commémoration musicale à la mémoire du 70^e anniversaire du bombardement de Hiroshima, au Jardin botanique*. [Communiqué]. Récupéré de <https://espacepurlavie.ca/communiqués/ceremonie-de-la-paix-et-commemoration-musicale-la-memoire-du-70e-anniversaire-du>

Espace pour la vie Montréal. (2016). *Espace pour la vie présente Trialogue sur l'arbre une célébration artistique et scientifique de la nature*. [Communiqué]. Récupéré de <https://espacepurlavie.ca/communiqués/espace-pour-la-vie-presente-trialogue-sur-larbre-une-celebration-artistique-et>

ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe. (2019). *Appel de candidatures : 7^e édition – Été 2021 – Il faut cultiver notre jardin* [Communiqué]. Récupéré de <http://www.expression.qc.ca/orange/>

Union des producteurs agricoles. (2016). *Exposition agricole : un rendez-vous pour les scientifiques, les artistes et les agriculteurs*. [Communiqué]. Récupéré de <https://www.upa.qc.ca/fr/communiqués/2016/05/exposition-agriculturelle-scientifiques-artistes-et-agriculteurs-echangeront-leurs-points-de-vue-sur-des-enjeux-lies-a-lagriculture/>

Dépliant et programme d'expositions

Conseil de la sculpture du Québec. (1982). *Confrontation 82* [Dépliant]. Montréal : Conseil de la sculpture du Québec.

ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe. (2018). *Conjuguer la traçabilité* [Programme d'exposition]. Saint-Hyacinthe : ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe.

Étude

Paquet, M.-J. (1989, 4 octobre). *Index B-4150, Jardin botanique de Montréal, étude historique*. Présenté à la Ville de Montréal, Service de l'approvisionnement et des immeubles.

Monographies

Bachand, G. (sous presse). [Titre non déterminé]. Jardin Daniel A. Séguin.

Baridon, M. (1998). *Les jardins. Paysagistes – jardiniers – poètes*. Paris : Laffont.

Cauquelin, A. (2003). *Petit traité du jardin ordinaire* (éd. 2015). Paris : Rivages.

Choko, M. (1988). *Une cité-jardin à Montréal. La cité-jardin du tricentenaire : 1940-1947*. Montréal : Éditions du Méridien.

Colleu-Dumond, C. (2017). *Art et nature à Chaumont-sur-Loire*. Paris : Flammarion.

Fortin, J. (dir.). (2007). *Elsie : une œuvre-hommage de Dominique Blain*. Rimouski : Musée régional de Rimouski; Grand-Métis : Jardins de Métis.

Jakob, M. (2009). *Le jardin et les arts : les enjeux de la représentation*. Gollion : Infolio; Genève : Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève.

- Lerner L. et Williamson, M. (1991). *Art et architecture au Canada : bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*. Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press.
- Lincourt, J.-J. et Perron, S. (2001). *Jardin botanique de Montréal*. Montréal : Fides.
- Deschênes, G. (1996). *Histoire de l'horticulture au Québec*. Saint-Laurent : Éditions du Trécaré.
- Dixon Hunt, J. (2000). *Greater perfections: The Practice of Garden Theory*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- Faure, M. et Castany, L. (dir.). (2001). *Le jardin et les arts* (hors-série). Paris : Beaux-arts magazine.
- Fortin, D. (2012). *Une histoire des jardins du Québec. De la découverte d'un nouveau territoire à la Conquête*. Québec : Les Éditions GID.
- Hardy, J.-P. (2016). *Jardins et jardiniers laurentiens 1600-1800. Creuse la terre, creuse le temps*. Québec : Septentrion.
- Jones, L. (2003). *Art et jardins : Chaumont-sur-Loire*. Arles : Actes Sud.
- Martin, P.-L. et Morisset, P. (1996). *Promenades dans les jardins anciens du Québec*. Montréal : Boréal.
- Mueller-Stahl, H. (dir.). (2016). *Experimenting Landscapes : Testing the Limits of the Garden*. Basel : Birkhäuser.
- Reford, A. (1999). *Des jardins oubliés : 1860-1960*. Sainte-Foy : Les publications du Québec.
- Reford, A. (2001). *Jardins de Métis*. Saint-Laurent : Association des jardins du Québec et Fides.
- Tairraz, M. (2001). *Jardins d'un autre temps : deux jardins dans l'esprit de la Nouvelle-France*. Montréal : Maison Saint-Gabriel.
- Vaillancourt, A. (2004). *Armand Vaillancourt. Sculpture de masse*. Rivière-du-Loup : Éditions Mus'Art.

Outils d'interprétation

Bureau d'art public de Montréal. (s.d.a). *Le lion de La Feuillée* [cartel d'exposition]. Jardin botanique de Montréal.

Bureau d'art public de Montréal. (s.d.b). *Oiseau* [cartel d'exposition]. Jardin botanique de Montréal.

Ouvrage de référence

Collectif. (2018). *Le Robert illustré 2018*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Sites Internet

Art public Montréal. (s.d.). *Sylvia Daoust*. Récupéré de <https://artpublicmontreal.ca/artiste/daoust-sylvia/>

Association des jardins du Québec. (s.d.a). *Accueil*. Récupéré de <http://associationdesjardinsduquebec.com/wp/>

Association des jardins du Québec. (s.d.b). *Mission*. Récupéré de <http://associationdesjardinsduquebec.com/wp/fr/a-propos-de-nous/mission/>

Conseil canadien des jardins. (s.d.). *À notre sujet*. Récupéré de <http://conseildujardin.ca/aboutus.php>

Domaine de Chaumont-sur-Loire. (s.d.). *Le jardin anglais*. Récupéré de <http://www.domaine-chaumont.fr/fr/festival-international-des-jardins/le-jardin-anglais>

Espace pour la vie Montréal. (s.d.a). *Centre sur la biodiversité de l'Université de Montréal*. Récupéré de <https://espacepourlavie.ca/centre-sur-la-biodiversite-de-luniversite-de-montreal>

Espace pour la vie Montréal. (s.d.b). *Expertise horticole du Jardin botanique*. Récupéré de <https://espacepourlavie.ca/expertise-horticole-du-jardin-botanique>

Espace pour la vie Montréal. (s.d.c). *Mission du Jardin botanique*. Récupéré de <https://espacepourlavie.ca/mission-du-jardin-botanique>

Espace pour la vie. (s.d.d). *Monumental Dougherty*. Récupéré de <http://calendrier.espacepourlavie.ca/monumental-dougherty>

Jardin Daniel A. Séguin. (s.d.a). *Le Jardin Daniel A. Séguin un joyau pour l'ITA et la communauté*. Récupéré de <https://jardindas.ca/historique/>

Jardin Daniel A. Séguin. (s.d.b). *Le Pavillon horticole écoresponsable*. Récupéré de <https://jardindas.ca/activites-et-attraits/pavillon-horticole-ecoresponsable/>

Jardins de Métis. (s.d.). *Les Amis des Jardins de Métis*. Récupéré de <https://www.jardinsdemetis.com/Amis-des-Jardins/>

Jardins de Métis (2015). *Une première résidence d'artiste aux Jardins de Métis*. Récupéré de <http://www.jardinsdemetis.com/nouvelles-160-premier-residence-artiste-aux-jardins-de-metis.php>

Mondor, A. (2014). *Le Jardin du futur*. Récupéré de <http://albertmondor.com/fr/417/le-jardin-du-futur>

National Aeronautics and Space Administration. (s.d.). *Growing Plants in Space*. Récupéré de <https://www.nasa.gov/content/growing-plants-in-space>

Travaux dirigés

Hoffman, F. (2003). *L'art dans les jardins botaniques contemporains* [Travail dirigé]. Université du Québec à Montréal.

Labonté, M. (2016). *Le musée revisité et réinterprété : l'artiste contemporain dans les collections historiques* [Travail dirigé]. Université du Québec à Montréal.

Visite guidée

Sylvestre, M. (2019, 3 août). Notes prises à l'occasion d'une visite guidée personnalisée des Jardins de Métis pour le Groupe de codéveloppement professionnel en muséologie de l'UQAM.