

# Programme de recherche Réseau Cinéma en écoles supérieures d'art

Serge Le Squer, artiste enseignant pour le groupe de l'ésadtpm, école supérieure d'art et de design de Toulon Provence Méditerranée

Mise en ligne le 14 septembre 2021

---

**Octobre 2016 – mai 2018**

## **Jardins « exotiques », déracinements et imaginaires mêlés**

« L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions ; mais peut-être que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, est le jardin. (...) Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).»

Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence, 1967)<sup>1</sup>

« L'exotisme des plantes est, comme leur caractère ornemental, le résultat du regard que l'on porte sur elles et de la manière dont l'homme les associe pour leur donner un caractère visuel nouveau, insolite. »

Yves-Marie Allain, *Les plantes exotiques des parcs publics du XIXe siècle*, 2017<sup>2</sup>

« Il faisait du mistrao à Toulon ; nous étions aveuglés de poussière. Une fois entrés dans le jardin, je ne sais si cela tient aux murs qui nous abritaient, l'air est devenu calme. (...) le bruit du vent dans les palmiers et dans les aloès, car il y a là des roseaux de l'Inde à forme étrange, et des bananiers, des agavés, des myrtes encore, des cactus, toutes ces belles plantes des contrées inconnues, sous lesquelles les tigres bondissent, les serpents s'enroulent, où les oiseaux bigarrés perchent et se mettent à chanter.(...) Un palmier pour nous c'est toute l'Inde, tout l'Orient ; sous le palmier l'éléphant paré d'or bondit et balance au son des tambourins, la bayadère danse sous son ombrage, l'encens fume et

---

1. FOUCAULT Michel, « *Des espaces autres* », (conférence, 1967), in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 2008, p1571-1581. Dans ce texte, Michel Foucault envisage aussi la colonie comme une hétérotopie.

2. ALLAIN Yves-Marie, « Les plantes exotiques des parcs publics du XIXe siècle : enjeux et production aujourd'hui », in Actes Journée d'étude 2017 « [Jean-Charles-Adolphe Alphand et le rayonnement des parcs publics de l'école française du XIXe siècle](#) », Direction générale des patrimoines et l'École Du Breuil, 2017.

monte dans ses rameaux pendant que le brahme assis chante les louanges de Brahma et des Dieux. »

Gustave Flaubert (1821-1880), *Voyages aux Pyrénées et en Corse*, 1840<sup>3</sup>

« Filao, filao, frère de ma tristesse,  
qui nous vient d'un pays lointain et maritime,  
le sol imérinien a-t-il pour ta sveltesse  
l'élément favorable à ta nature intime ?  
...  
Maintenant que l'exil fait craquer ton écorce,  
l'élan de tes rejets défailants et sans force  
ne dédie aux oiseaux qu'un reposoir sans ombre,

tel mon chant qui serait une œuvre folle et vaine  
si, né selon un rythme étranger et son nombre,  
il ne vivait du sang qui coule dans mes veines ! »

Jean-Joseph Rabéarivelo (1901-1937), extrait de « Filao », in *Volumes*, 1928<sup>4</sup>

« — Jadis, nous étions deux pieds de figuiers que saccageaient les fous ; maintenant, nous sommes un pamplemousse double bien gardé : qui ne sait être caressant n'a rien ; qui ne peut acheter n'obtient rien. »

Jean-Joseph Rabéarivelo (1901-1937), extrait de « Vieilles chansons des pays d'Imérina », 1939<sup>5</sup>

Si les jardins métropolitains liés à l'histoire coloniale ont été qualifiés d'exotiques, il convient dans un premier temps d'interroger cette notion<sup>6</sup>. Le terme « exotisme » est intimement lié à la rencontre avec une autre culture. L'intérêt pour les productions d'autres cultures pouvait être lié à la connaissance (*exotica* puis curiosités) et à une interrogation sur sa propre culture. Mais cet intérêt pour la connaissance de l'autre était souvent lié à une vision qui envisageait l'autre comme « barbare<sup>7</sup> » et inférieur, substrat de tout projet colonial qu'il soit moderne<sup>8</sup> ou

---

3. FLAUBERT Gustave Flaubert, « Voyages aux Pyrénées et en Corse », in *Œuvres complètes II*, Paris : Le seuil, 1964

4. RABÉARIVELO Jean-Joseph, *Volumes*, Tananarive : Imprimerie de l'Imérina, 1928.

5. RABÉARIVELO Jean-Joseph, *Vieilles chansons des pays d'Imérina*, Tananarive : Imprimerie officielle, 1939, dont des extraits sont publiés en 1948 dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Paris : PUF)

6. « *Séminaire sur l'exotisme* » in *Hypothèses*, 2007, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2008.

7. Pour plus de précisions sur ce terme, Cycle de Conférences « Civilisation et barbarie » (Mucem, Marseille) 2014 en pdf sur le [site web du Mucem](#).

8. Lire par exemple, VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756)

antique<sup>9</sup>. Si comme l'indique le paysagiste Yves-Marie Allain, l'exotisme est un point de vue, aussi est-il nécessaire pour sortir de cet autocentrisme de l'exotisme, de multiplier les points de vue décentrés dans la perspective d'une étude postcoloniale (A. Mbembe<sup>10</sup>).

Pour l'écrivain français métropolitain, Gustave Flaubert, la traversée du jardin botanique de Toulon est une invitation au voyage mental dans un Orient fantasmé. Alors que pour le poète malgache, Jean-Joseph Rabearivelo, la vue des arbres transplantés à Madagascar par les colons le ramène à son expérience de colonisé et l'interroge sur l'expérience du déracinement<sup>11</sup>. Il se compare à un figuier, arbre transplanté mais peu fertile, et au pamplemoussier, arbre transplanté, sous bonne garde car très fertile mais réservé à l'exportation<sup>12</sup>. Pour l'auteur, le pouvoir colonial accumule l'argent mais son absence d'empathie (« caressant ») l'empêche de posséder quoi que ce soit dans ces colonies, si ce n'est un leurre ou une croyance de puissance.

Ces jardins exotiques ont à voir avec la transplantation des plantes, qui dans le projet colonial moderne est concomitant de celle des corps (esclavage puis travail forcé<sup>13</sup>) et des imaginaires (F. Fanon<sup>14</sup>). Sortir de l'exotisme comme coupure ou discontinuité (hétérotopie de M. Foucault), c'est recréer une relation (E. Glissant<sup>15</sup>) au-delà ou à partir du déracinement (J. J. Rabearivelo). L'objet de la recherche est d'étudier ces jardins et de produire des expériences à partir des relations singulières des étudiant·e·s à ces lieux.

Tout processus colonial engendre une conquête de territoires, autant de l'espace physique que des êtres vivants et de leurs productions culturelles. Cette appropriation et exploitation des ressources coloniales se prolonge par un déplacement de ces territoires, dans les deux sens, entre colonies et métropole. Enfin le projet colonial met en scène sa puissance dans des lieux d'expositions. Les jardins tropicaux participent de ce système de conquête, d'exploitation, d'appropriation et de monstration. Aujourd'hui qu'en est-il de ses fonctions et usages au regard de la disparition de l'Empire colonial français ? Comment la mutation de ces lieux hétérotopiques, passant de la fonction de jardin médicinal à celle de jardin d'acclimatation puis à celle de jardin d'agrément où la nature-image est muséifiée, peut-elle révéler une certaine relation au local, au global et à l'écologie ?

---

9. Lire à ce propos BORIE Cécile, *L'exotisme dans la littérature latine de Plaute aux écrivains augustéens*, Université de Limoges, Thèse en Sciences de l'Antiquité, 2011.

10. MBEMBE Achille, « *Qu'est-ce que la pensée postcoloniale?* » (Entretien), in *Esprit*, Décembre 2006, pp.117-133.

11. MEITINGER Serge. « *Jean-Joseph Rabearivelo, poète de l'enracinement et de la nuit* » In: *Littérature*, n°83, 1991. Lettres croisées. pp. 74-88.

12. EDMOND François, « *La production des fruits à Madagascar* » In: *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 7e année, bulletin n°75, novembre 1927. pp. 713-724.

13. LE CROM Jean-Pierre, « *Histoire du droit du travail dans les colonies françaises (1848-1960)* », in *Rapport pour la Mission Droit et Justice*, 2016.

14. FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952

15. GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1990

En guise d'introduction à notre recherche, nous avons dialogué autour de l'interview d'Achille Mbembe sur la pensée postcoloniale parue dans la revue *Esprit* (2006), du livre de Frantz Fanon « Peau noire, masques blancs » (1952), du texte d'Édouard Glissant « Le retour et le détour »<sup>16</sup> (1997), du film d'Amos Gitai, « Ananas » (1984), et du livre de Serge Volper, « Une histoire des plantes coloniales » (2011)<sup>17</sup> qui nous a particulièrement interrogé sur la place du Cirad<sup>18</sup> dans la politique coloniale française. Puis pour nourrir notre étude, nous avons répertorié quelques ouvrages locaux, nationaux et internationaux sur la fonction coloniale des jardins et sur les études postcoloniales. Nous avons visité plusieurs jardins de Toulon puis du Var : le Jardin des simples du fort Balaguier (La Seyne-sur-Mer), le Jardin Alexandre 1er (Toulon), le Parc Olbius-Riquier (Hyères), le jardin de la Villa Noailles (Hyères), le Jardin des Méditerranées du Domaine du Rayol (Rayol-Canadel). Lors des rendez-vous collectifs du Réseau Cinéma, nous avons visité le jardin du Musée du Quay Branly, les serres d'Aubervilliers et celles du Jardin des plantes de Paris (V. Barbolosi, I. Chazal, L. Jambel, C. Perrin, P. Testi, N. Vince).

Nous avons pu constater que les utilisations ou fonctions initiales des jardins botaniques<sup>19</sup> tropicaux était principalement de deux ordres. D'abord la production horticole d'apparat pour le souverain, et une production médicinale et alimentaire<sup>20</sup> pour les troupes coloniales ainsi que la formation des médecins de la Marine. Puis, ultérieurement, cette fonction glisse peu à peu vers celle plus symbolique de la mise en scène d'un imaginaire colonial avec une nature-image domestiquée dans des jardins d'agrément ouverts à un public de plus en plus large permettant la contemplation et la promenade dans une réduction du monde à l'échelle d'un jardin exposant la puissance coloniale de la France au XIXe et dans la première moitié du XXe siècle.

La fonction productrice se développe sous l'égide de la théorie de l'acclimatation basée sur l'hypothèse qu'une plante a la possibilité de s'adapter à tout nouvel environnement ou climat. Cette fonction d'acclimatation est une des figures centrales du projet colonial, qui au-delà de la transplantation des plantes, envisage la transplantation des corps qu'ils soient européens ou colonisés. Cette théorie de l'acclimatation se développe dans le contexte d'une pensée de l'indépendance de l'humain face aux aléas de la nature. Le rôle de ces jardins est d'adapter

---

16. GLISSANT Édouard, *Le discours antillais* (1997), Paris : Gallimard, 2012, pp.40-57.

17. VOLPER Serge, *Une histoire des plantes coloniales : Du cacao à la vanille*, Versailles : Quae éditions, 2011.

18. Centre de coopération internationale en recherche agronomique pour le développement (Cirad) est un organisme français de recherche agronomique et de coopération internationale pour le développement durable des régions tropicales.

19. Les jardins botaniques, dont celui de Toulon sous l'autorité de M. Robert, avaient aussi pour fonction l'étude des flores locales. CHEVALIER Aug., « V. Travaux botaniques de Dumont d'Urville » . In: *Revue internationale de botanique appliquée et d'agriculture tropicale*, 31e année, bulletin n°339-340, Janvier-février 1951. pp. 20- 36.

20. L'étude les plantes répertoriées durant les expéditions permettait de les utiliser soit comme aliments soit comme médicaments pour les équipages lors des futures expéditions. Par exemple cette note botanique de Dumont d'Urville « IV. Reproduction de deux notes botaniques de Dumont d'Urville sur la botanique appliquée » In: *Revue internationale de botanique appliquée et d'agriculture tropicale*, 31e année, bulletin n°339-340, Janvier-février 1951. Au souvenir de l'Amiral J. Dumont d'Urville. pp. 17-20. Voir aussi la recherche de Samir BOUMEDIENNE sur colonisation espagnole de l'Amérique en lien avec la recherche de nouveaux médicaments : *La Colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde » (1492-1750)*, Vaulx-en-Velin : Éditions des Mondes à faire, 2016.

progressivement une plante à ce changement de climat. L'échec pratique de cette théorie que ce soit au niveau des plantes ou des humains va obliger le projet colonial à partir des années 1870<sup>21</sup> à se réduire à une transplantation sous des climats équivalents. La fonction productrice se déplace alors peu à peu de ces grands jardins vers des centres de recherches agronomiques (centres d'essais dans les colonies ou en métropole, futur Cirad). Cela laisse la possibilité d'ouvrir ces jardins d'acclimatation à un plus large public. Ces jardins exotiques devenus publics se transforment en un lieu de propagande dont le jardin d'acclimatation de Paris fondé en 1860 devient le modèle, mêlant recherches agronomiques et jardin d'agrément en une hétérotopie où la faune, la flore et les peuples colonisés sont exposés dans une mise en scène inventant le « sauvage »<sup>22</sup> pour mieux valider le projet colonial. Ce type de parc est construit sur un plan produisant une déambulation et des points de vues pittoresques au service de cette mise en scène qui prend le dessus sur la recherche agronomique, d'autant plus que la théorie de l'acclimatation perd de son efficacité. S'il n'est plus un lieu de production horticole, le jardin public exotique ou d'acclimatation devient essentiellement un lieu de production symbolique, celui de la puissance coloniale capable de transplanter la « nature » et celui de la construction d'un imaginaire colonial chez les citoyens français d'abord sous le III<sup>e</sup> Empire puis avec le retour de la République et du suffrage universel masculin dans la perspective de valoriser la politique coloniale française menée en leurs noms. Certains artistes proches des surréalistes réagiront à cette propagande par l'édition d'un tract contre l'Exposition Coloniale de 1931. Dans ce tract intitulé « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale »<sup>23</sup>, les auteurs (Breton, Eluard, Péret, Sadoul, Unik, Thirion, Crevel, Aragon, Char, Alexandre, Tanguy, Malkine) dénoncent cette mise en scène avilissante, déjà largement présente dans la culture populaire française à travers des chansons<sup>24</sup>, dissimulant les violences du « brigandage colonial » qui s'accapare les ressources tant naturelles que culturelles<sup>25</sup>, impose le travail forcé et réprime (« le carnaval des squelettes ») :

« (...) Le dogme de l'intégrité du territoire national, invoqué pour donner à ces massacres une justification morale, est basé sur un jeu de mots insuffisant pour oublier qu'il n'est pas de semaine où l'on ne tue, aux colonies. (...) la naissance d'un concept nouveau et particulièrement intolérable : la "Grande France ". C'est pour implanter ce concept-

---

21. Christophe Bonneuil, « « Mise en valeur » de l'empire colonial et naissance de l'agronomie tropicale » in *Du jardin d'essais colonial à la station expérimentale 1880-1930 (Éléments pour une histoire du CIRAD)*, CIRAD, 1993.

22. Exposition « Zoos humains, l'invention du sauvage », 2012.

23. Tract « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », 1931.

24. Ils citent la chanson de P. Marinier interprétée par Mayol, « La cabane-Bambou » (1899). Alice Guy le filme en 1905 en phonoscène pour la Gaumont.

25. « (...) que des hommes dont les mœurs, ce que nous essayons d'en apprendre à travers des témoignages rarement désintéressés (...) » ici le tract fait référence à une scission du groupe surréaliste autour de G. Bataille, G. H. Rivière et M. Leiris qui crée la revue Documents (1929) proche de l'ethnologue M. Griaule qui organisa au début de l'Exposition Coloniale, la Mission Dakar-Djibouti (de mai 1931 à février 1933). Celle-ci devait "collecter" des objets et autres éléments sur les peuples approchés durant la mission pour fournir le musée d'ethnographie du Trocadéro. Ces deux groupes surréalistes antagonistes (Breton et Bataille) vont se retrouver autour de la nouvelle revue Minotaure (1933) qui publia des comptes rendus sur cette mission africaine et notamment de M. Griaule et Leiris. Mais ce n'est qu'en 1934 que M. Leiris dénonce publiquement les conditions de la collecte et notamment sa violence, en publiant la totalité de ses carnets de voyages sur cette mission dans *L'Afrique fantôme*.

escroquerie que l'on a bâti les pavillons de l'Exposition de Vincennes. Il s'agit de donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines. (...) »

Tract intitulé « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », 1931

À Toulon<sup>26</sup>, la fonction horticole commence avec celle d'apparat dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (1678) par la production d'oignons de fleur dans le « jardin du Roi ». Puis à côté de ce jardin, des médecins et botanistes de la Marine créent en 1785, en lien avec la nouvelle école de médecine navale, un autre jardin, le « jardin botanique de la Marine »<sup>27</sup> dans le but acclimater les plantes médicinales (jardin des simples), comestibles (oranger, patate, néflier du Japon, etc) ou à usage artisanal (coton, cyprès chauve, etc) rapportées soit par les bateaux de la Marine Royale revenant d'expédition soit via des transferts terrestres de spécimens expédiés par le Jardin des Plantes de Paris<sup>28</sup> au botaniste en charge du jardin de la Marine à Toulon. Le jardin est entretenu par les forçats du bagne de Toulon. Peu à peu le jardin botanique de la Marine s'ouvre aux curieux, comme Flaubert qui le visite à plusieurs reprises dans les années 1840 « Un palmier pour nous, c'est toute l'Inde, tout l'Orient... » écrit-il. En 1850, le projet de démolition d'une partie des remparts de la ville amène la municipalité à réorganiser l'ensemble du quartier où se situe le jardin du Roi et le jardin botanique de la Marine. Le jardin du Roi est démantelé pour faire place à des immeubles (actuellement quartier entre les rues Chalucet, et les boulevards Vauban, Tésé et Leclerc) et le jardin botanique est transféré à Saint-Mandrier, seuls quelques spécimens demeurent sur place, comme le cyprès chauve, qui feront parti du futur jardin de la ville que la municipalité décide d'y ouvrir en 1852 (nommé actuellement parc Alexandre 1<sup>er</sup>).

Au même moment, en parallèle à l'ouverture progressive de la voie ferrée entre Marseille et Vintimille (1858-1872) qui accompagne le tourisme d'hiver sur la Côte d'Azur (hivernant·e·s parisien·ne·s ou anglais·e·s), les jardins publics ou privés (jardin d'Alphonse Denis à Hyères par exemple) se tropicalisent<sup>29</sup>. Les vacanciers viennent y chercher un climat doux, un retour à la nature et un voyage vers l'exotisme (villas et jardins de Tamaris à la Seyne-sur-Mer au XIX<sup>e</sup>, Domaine du Rayol, début XX<sup>e</sup> siècle). Cet exotisme marqué par le déplacement d'essences « exotiques » permet le voyage dans un Orient mis en scène, un dépaysement. La ville d'Hyères complète sa dénomination et devient « Hyères Les Palmiers » en jouant sur l'image de la porte de l'Orient. L'affiche de la Compagnie de train Paris Lyon Marseille réalisée par Roger BRODERS

---

26. VUILLET Jean, « [Les Jardins royaux de Provence et le Jardin botanique et d'acclimatation de la Marine de Toulon](#) » In: *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 20<sup>e</sup> année, bulletin n°230-231, Octobre-novembre 1940. pp. 694-721.

27. *Le voyage des plantes (le jardin botanique de la Marine, 1766-1890)*, Musée Balaguier, La Seyne-sur-Mer, 2008, 96p.

28. *Correspondance des jardiniers de la marine de Toulon*, Seyne-sur-Mer, Muséum national d'histoire naturelle, 2008, 177p.

29. GADE Daniel. « ["Tropicalisation" de la végétation ornementale de la Côte d'Azur](#) » In: Méditerranée, troisième série, tome 62, 4-1987. Quelques contributions à l'étude des régions touristiques. pp. 19-25.

en 1931 intitulée « Hyères et ses îles, la station plus au sud de la Côte d'Azur » illustre à sa manière cet imaginaire exotique<sup>30</sup>. Cette tropicalisation produit visuellement une continuité entre côte métropolitaine et les côtes de l'Empire colonial. À la fin du XIXe siècle, dans le prolongement de ces initiatives privées et publiques locales à Hyères, Albert Geoffroy Saint-Hilaire décide d'y ouvrir une annexe de son jardin d'acclimatation de Paris. Pour produire le plan du jardin d'Hyères, il engage le paysagiste Jean-Pierre Barillet-Deschamps connu pour avoir dessiné le jardin d'acclimatation de Paris et les grands jardins parisiens haussmanniens<sup>31</sup>. Le jardin sera actif jusqu'à la fin du XIXe siècle, puis périclitera avant d'être repris en gestion directe par la municipalité dans la 2<sup>e</sup> moitié du XXe siècle après la décolonisation. Elle le réhabilite et le nomme parc Olbuis Riquier.

Tout en s'inscrivant dans le même mouvement de tourisme hivernal sur la Côte d'Azur, les mécènes Charles et Marie-Laure de Noailles abordent différemment cet exotisme pour leur jardin de la propriété privée à Hyères. Charles de Noailles a développé progressivement une passion pour la création de jardins. En 1924, pour leur hôtel particulier parisien, ils avaient commandé un jardin au théoricien moderniste, André Vera et son frère, Paul Véra, peintre et décorateur proche du Groupe de Puteaux et de l'Art déco. Dans ces écrits théoriques sur les jardins, André Vera critique à la fois l'influence anglaise<sup>32</sup> sur les paysagistes français du XIXe siècle au détriment de la géométrie des jardins à la française<sup>33</sup> et l'influence de l'orientalisme qui lui apparaît désuète au début du XXe siècle. Il appelle à un jardin moderne qui s'opposerait aux formes du passé tels que le romantisme, l'orientalisme, le réalisme, et l'impressionnisme tout en reprenant l'héritage du jardin français du XVIIe siècle :

« En outre, la vue d'un Palmier rabougri n'éveille plus en nous l'agréable désir d'un Orient merveilleux, aux fruits extraordinaires, aux parfums capiteux. À cet exotique végétal nous trouvons le ridicule achevé qu'ont pour nous les vestiges d'une mode récemment passée, de laquelle nous n'apercevons que l'aspect désuet sans découvrir encore le côté charmant. (...) notre génération, par réaction, peut être, à une basse démagogie, s'éprend de la beauté de la France, n'a plus même de sympathie pour les éléments étrangers du romantisme, et semble désireuse d'ajouter, selon le génie de la race, quelque lustre nouveau à la splendeur française. »<sup>34</sup>

« Les fleurs, à mon avis, doivent être considérées comme des couleurs et ne doivent pas servir à figurer de prétentieux motifs ; il s'agit uniquement de réaliser des taches franches, vives et gaies. Aussi, en mettriez-vous juste la quantité suffisante pour contraster avec le

---

30. ESCUDIER Anaïs, « [La Côte d'Azur recto-verso. Imageries balnéaires entre nostalgie et utopie](#) », *Babel*, Toulon : Université du Sud Toulon Var, n°30, 2014.

31. Ce programme de construction de jardins parisiens était en partie lié à la politique hygiéniste.

MENAPACE Luc, [Adolphe Alphand et les parcs et jardins de Paris](#), Blog Gallica, 19 novembre 2019.

32. Le principe d'imitation de la nature et d'effet de réel, du jardin anglais avait servi de modèle pour la réalisation des jardins français du XIXe s, dont ceux de Jean-Pierre Barillet-Deschamps qui dessina notamment le plan du jardin d'acclimatation d'Hyères.

33. NYS Mireille, [Le jardin à la française](#), Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, Labex EHNE (Écrire une histoire nouvelle de l'Europe), La Sorbonne, Paris, 23/06/20.

34. VERA André, *Le nouveau jardin*, Paris : Émile Paul, 1912, pp. 6-11.

Gazon vert, et quant à la plate-bande, vous la découperiez suivant une forme simple, rectangulaire ou carrée. »<sup>35</sup>

« La question de savoir si votre jardin doit être régulier ou paysager ne se pose plus : il doit être régulier. Architecture pittoresque, peinture impressionniste et vers libre aussi ne sont-ils pas tombés en désuétude ? »<sup>36</sup>

André VERA

Dans la continuité de cet intérêt pour le jardin moderne, en visitant l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, ils découvrent le jardin de l'architecte Gabriel Guévrekian intitulé « Jardin d'Eau et de Lumière ». J.C.N. Forestier, commissaire de l'exposition, intéressé par la diversité des jardins à travers le monde<sup>37</sup>, avait le projet pour cette exposition de faire réaliser un jardin sur le thème persan mais ne voulait pas d'une copie de jardin de type exotique. Par conséquent, il passe commande à un paysagiste perse ayant grandi à Téhéran, G. Guévrekian<sup>38</sup>. Ce dernier s'inspire du jardin persan et de sa dimension idéal de « paradis » (géométrie, orthogonalité, jardin comme perception et séparation avec l'extérieur). Il est aussi sous l'influence de l'art européen par ses études à l'école d'architecture de l'Académie des arts appliqués de Vienne, capitale de la Sécession viennoise, et par sa proximité avec les artistes abstraits Robert et Sonia Delaunay et leur recherche d'un art comme expérience perceptuelle du rythme des formes et des couleurs. C'est ce croisement d'influences qui amène les Noailles à commander à Guévrekian la réalisation de leur jardin pour leur villégiature à Hyères<sup>39</sup>. Ainsi ce jardin clos anti-naturel emploie plus des effets de perception que des déambulations propres au modèle anglais repris par les jardins français du XIXe siècle. Au delà des résonances poétiques de la flore dans les poèmes d'Omar Kháyyám (1048-1131), Guévrekian utilise la flore (herbe, tulipes et orangers) pour leur forme, leur couleur et leur potentielle odeur (notamment pour l'oranger) comme une composante à égalité avec les autres éléments (mur, mosaïque, plan d'eau, triangle, carré, rectangle, axe central, bleu, rouge, noir) d'une composition abstraite pour une expérience perceptive synesthésique (visuelle et olfactive) essentiellement à partir de points de vue à distance soit au niveau du jardin par les fenêtres du rez de chaussée, soit par les ouvertures dans le mur de la plate-forme supérieure. Si Guévrekian prolonge en partie la théorie moderniste d'André Vera quant à l'utilisation de la ligne droite, et la juxtaposition de formes géométriques simples, ce n'est pas un choix nationaliste anti-anglais et anti-exotique comme Vera le défend dans son ouvrage de 1912, *Le nouveau jardin*, mais c'est surtout l'usage de sa propre expérience

---

35. VERA André, *Ibid.*, p. 58.

36. VERA, André. « Le petit jardin », *L'Illustration*, 28 mai 1932, vol. 137, n° 4656, n. p. cité par Louis Gevert, « Réinventer la sculpture de jardin. Autour de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels, Paris 1925 », *In Situ*, n° 32, 2017.

37. FORESTIER Jean-Claude-Nicolas, *Jardins : carnet de plans et de dessins*, Paris : Émile-Paul Frères, 1920.

38. KHOSRAVI, Hamed « [Discreet Austerity, Notes on Gabriel Guevrekian's Gardens](#) ». In: *Cloud-Cuckoo-Land, International Journal of Architectural Theory*. Vol. 20, Issue 34, pp. 199–212.

39. [Jardin d'agrément cubiste du Clos Saint-Bernard ou villa Noailles](#), Base Mérimée, Ministère de la Culture.



perse des jardins et de son parcours professionnel au contact des mouvements de l'art et architecture moderne qui nourrissent sa réalisation du jardin d'Hyères. Le jardin de Guévrékian, souvent réduit à la seule dénomination de « cubiste » produit en fait une forme de synchronisme entre l'Art Moderne et l'Art Persan, rendant l'art moderne tributaire d'une culture non européenne sans passer par le filtre du « primitivisme » propre au point de vue colonial<sup>40</sup>. Le jardin est ici un espace de dialogue culturel et non plus un espace de monstration d'une puissance coloniale. Ce jardin aura cependant des difficultés d'entretien<sup>41</sup> et Charles de Noailles le délaisse pour se consacrer à la création de son propre jardin méditerranéen et exotique en contrebas de la villa puis, il développe pour sa nouvelle résidence à Grasse, plus humide, un jardin mêlant des essences méditerranéennes avec des flores exotiques plus septentrionales. Ce jardin de Grasse révèle l'inclination de Charles de Noailles pour un éclectisme qui semble s'opposer à son approche moderne des années 1920 sauf si nous considérons le jardin de Guévrékian moins sous la dénomination « cubiste » que l'expression d'une forme artistique combinant plusieurs sources culturelles sans hiérarchie. En cela Guévrékian et Noailles opère un décalage avec la facette moderne nationaliste de la pensée d'André Vera développée dans son ouvrage de 1912 *Le nouveau jardin* où il préconise l'emploi de « plantes indigènes »<sup>42</sup>. Mais Vera oublie que la tulipe<sup>43</sup>, et le géranium<sup>44</sup> sont des plantes importées en Europe. Ainsi tout discours nationaliste sur les plantes se trouve anéanti par le déplacement incessant des plantes dans ce que le paysagiste contemporain Gilles Clément nomme le « jardin planétaire »<sup>45</sup> et le « jardin en mouvement »<sup>46</sup>.

Ce jardin planétaire est le produit autant des flux physiques (vent, eau, etc) que celui des êtres vivants (animaux et humains). Mais ce jardin planétaire est aussi marqué par l'accélération de ce brassage à partir du XVIIe siècle<sup>47</sup> via le système des plantations coloniales<sup>48</sup> dans lequel la transplantation de plantes est proportionnelle à la destruction des plantes vivrières autochtones

---

40. Cette question a été abordée lors de la visite du Musée de l'homme et du Musée du Quai Branly par le Réseau Cinéma en novembre 2016.

41. BRIOLLE Cécile, FUZIBET Agnès, MONNIER Gérard, *Mallet-Stevens, La Villa Noailles*. Marseille : Parenthèses, 1990, p. 98

42. « Aussi, laissant de côté les végétaux étrangers et surtout les exotiques, prendrions-nous exclusivement les arbres et les plantes indigènes, (...) », p. 8, VERA André, *Le nouveau jardin*, Paris : Émile Paul, 1912.

43. VELUT Christine. « L'opinion changée quant aux fleurs » ? Les historiens et la « culture des fleurs » : un terrain par trop délaissé ». In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 47 N°4, Octobre-décembre 2000. pp. 815-827.

44. Voir l'œuvre de l'artiste Uriel ORLOW, *Geranium are never red* (2016).

45. <http://www.gillesclement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire>

46. <http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement>

47. HARAWAY Donna, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène (Faire des parents) » in *Multitudes*, 2016/4, n° 65, pp.75 à 81 ; CITTON Yves, RASMI Jacopo, « Le Plantationocène dans la perspective des *undercommons* » in *Multitudes*, 2019/3 n° 76, pp. 76 à 84.

48. NDAMI Chantal « Colonisation européenne et désarticulation des sociétés locales : effets sur les systèmes de production alimentaire » p. 168-173, in. *Agricultures familiales et dynamiques de genre au Cameroun, de la fin du XIX-ème siècle aux indépendances*. thèse Histoire. Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

ou d'importation plus ancienne<sup>49</sup>. Cela remet en cause la vision trop unilatérale du jardin exotique comme conservatoire de la biodiversité. Car si le jardin peut avoir une fonction écologique de réserves de biodiversité<sup>50</sup> il ne faut pas sous-estimer les conséquences écologiques dévastatrices du projet colonial<sup>51</sup> à l'origine des jardins que nous étudions. Les flux de main d'œuvre servile dans les plantations ont aussi participé à la dissémination du jardin planétaire comme le montre l'œuvre de l'artiste Maria Teresa Alvez, *Seeds of change*<sup>52</sup> à propos du transfert de graines dans les ballast des bateaux négriers, ou, comme le précise Françoise Vergès à propos des travailleur.euse.s engagé.e.s<sup>53</sup> de La Réunion transportant des graines cachées dans la couture de leurs habits lors de leur acheminement dans l'île<sup>54</sup>. Il faut se poser la question de notre relation aux plantes et de l'imaginaire qu'on crée (Castoriadis<sup>55</sup>). Gilles Clément avec son concept de jardin planétaire utilise la biodiversité sans la détruire, c'est comme un contre projet au système d'exploitation des plantations coloniales. Il ne se conçoit pas comme un manipulateur d'essences ou un alchimiste d'images pittoresques d'une nature domestiquée mais comme un compagnon (D. Haraway<sup>56</sup>) des plantes qu'il laisse se déplacer à l'intérieur et l'extérieur du jardin créant ainsi un jardin en mouvement. En cela il se rapproche de l'art processuel pour lequel l'expérience est plus importante que l'invariabilité d'une œuvre. Le processus relationnel entre les trois protagonistes, paysagiste-jardiniers, plantes et visiteurs, et leurs interactions produisent ainsi le jardin comme possibilité de quelque chose qui advient plus que comme objet prédéfini. Cette approche collaborative du jardin en mouvement où le jardinier a un rôle d'observateur coopérant avec les plantes, est résumé dans cette formule de Gilles Clément « Faire le plus possible avec, le moins possible contre »<sup>57</sup>. Au début des années 1990, Gilles Clément est invité à réhabiliter le jardin du Domaine du Rayol (Var) issu de cette histoire des jardins tropicaux privatif de la Côte d'Azur du XIXe siècle et début XXe siècle. Il a proposé de planter plusieurs jardins à thèmes liés à des zones géographiques ayant le même climat que le pourtour méditerranéen. Ce choix est d'abord écologique, puisqu'il n'y a pas besoin d'apport supplémentaire (eau, etc) pour ces plantes et il recrée une relation entre les essences par l'équivalence climatique, qui esquivé la coupure propre au modèle du jardin exotique. « Le domaine du Rayol est un jardin où la mise en

---

49. Concernant le cas de Madagascar qui nous a servi d'introduction, ce jardin planétaire y est le résultat de la transplantation de plantes proportionnellement à la destruction des plantes autochtones ou d'importation plus ancienne (Malais, Arabes, Bantous) par les plantations coloniales et les apports des travailleurs coloniaux (Indous). BEAUJARD Philippe « [Les plantes cultivées apportées par les premiers Austronésiens à Madagascar](#) » in C. Radimilahy et N. Rajaonarimanana, *Civilisations des mondes insulaires - (Madagascar, îles du canal de Mozambique, Mascareignes, Polynésie, Guyanes)*, Paris : Karthala, pp.357-385, 2011 ; PERRIER DE LA BATHIE Henri, « [Les Plantes introduites à Madagascar](#) » In: *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 11e année, bulletin n°121, septembre 1931. pp. 719-729.

50. Il serait intéressant d'étudier la relation entre la décolonisation des années 1960 et l'émergence du concept de biodiversité.

51. Programme de recherche « [Paradis perdus](#) », Domaine de recherche « Histoire de l'art mondialisée », Inha, Paris.

52. Maria THEREZA ALVES, *Seeds of Change*, 1999

53. MARIMOUTOU OBERLÉ Michèle, *L'engagisme indien au XIXe siècle à La Réunion*, Musée historique de Villèle.

54. VERGES Françoise, *Récit 4*, Khiasma, Paris, 2016.

55. CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Seuil, 1975

56. HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes, Chiens, humains et autres partenaires* (2003), Flammarion, 2019.

57. <http://www.gillesclement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement>

scène des paysages n'est pas considérée comme une fin en soi, mais comme un moyen de rendre intelligible la complexité du vivant. »<sup>58</sup>. Entre le projet du paysagiste et la communication propre au Domaine pour présenter cette déambulation dans le jardin, parfois, quelques lieux communs réapparaissent : « paradis exotique », « un tour du monde en 90 minutes » permettant de passer d'une zone géographique à une autre, des Canaries à la Californie, puis le Chili, l'Australie, l'Afrique du sud, l'Asie subtropicale et la Nouvelle Zélande. Si la dénomination du jardin du Domaine du Rayol comme « jardin des méditerranées » semble éviter l'eurocentrisme du terme par l'ajout du pluriel<sup>59</sup>, elle perpétue cependant celui-ci dénoncé par Édouard Glissant<sup>60</sup> et prolonge un des lieux communs de l'enseignement de la géographie en France qui associe par exemple la pointe sud de l'Afrique à un climat méditerranéen. La notion de climat méditerranéen apparaît à la fin du XIXe siècle<sup>61</sup> et devient alors un dispositif qui relie l'Occident et l'Orient<sup>62</sup> dans le contexte du projet colonial français de l'époque. Cette dénomination reproduit l'appropriation par le langage en nommant méditerranéen une végétation qui n'a rien à voir avec cette mer sauf par une équivalence de climat. Sortir de ces analogies propres aux modèles de classifications (l'ontologie ensembliste-identitaire de C. Castoriadis<sup>63</sup>), peut permettre en acceptant les différences et leurs interactions comme terreau, imaginer et acter le Tout-Monde<sup>64</sup> (É. Glissant) en dehors de toute forme de centralité et faire l'expérience de l'Autre non comme une ressource mais comme la possibilité d'une rencontre (P. Chamoiseau<sup>65</sup>). Pour Gilles Clément, « Le Jardin planétaire représente la planète comme un jardin. Le sentiment de finitude écologique fait apparaître les limites de la biosphère comme l'enclos du vivant. »<sup>66</sup>. Il s'opère ici un renversement dans le passage du jardin-monde (jardin exotique) à ce monde-jardin au moment où le concept de biodiversité se diffuse.

« (...) je dessinais non pas un arbre généalogique fictif comme je l'avais pratiqué bien des fois — je n'avais plus besoin d'une origine bateau ! — mais mon « arbre géographique » ; il désignait les lieux de l'île qui m'étaient chers (...) ; plutôt que de les nommer à mon

58. *Portrait du Domaine du Rayol, Le jardin des Méditerranées*, brochure éditée par le Domaine du Rayol en mai 2016 et distribuée lors de notre visite.

59. À propos du débat, contemporain de la réhabilitation du Domaine du Rayol, sur la conceptualisation du terme méditerranée dans la deuxième moitié des années 1990: ARRAULT Jean-Baptiste, « À propos du concept de méditerranée. Expérience géographique du monde et mondialisation », in *Cybergeog : European Journal of Geography, Epistemology, History, Teaching*, document 332, 2006.

60. GLISSANT Édouard : « l'universalisme, c'est l'erreur fondamentale de la pensée européenne. L'universalisme c'est la prétention à ériger en valeurs universelles des valeurs particulières », <http://www.edouardglissant.fr/universalisme.html>

61. RUEL Anne, « L'invention de la Méditerranée », in *Revue d'histoire vingtième Siècle*, 1991, n°32, p 8.

62. « L'Occident n'est pas à l'ouest. Ce n'est pas un lieu, c'est un projet. », GLISSANT Édouard *Le discours antillais*, Paris : Gallimard (1997), 2012, p14. Il reprend l'analyse d'Edward W. SAID, *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident* (1978), Paris : Le Seuil, 2005.

63. CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, op. cit.

64. <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>

65. « il faut encore et surtout faire la différence entre le possible comme objet (ou ustensile) et le possible comme événement, qui ont pour foyers respectifs l'Autre colonial et l'Autre relationnel » G. PIGEARD DE GURBERT, postface à CHAMOISEAU Patrick, *L'empreinte à Crusoé*, Paris : Gallimard, 2012, p.313.

66. CLÉMENT Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2004.

ancienne manière possessive-possédante, je les évoquais avec des mots aussi diffus que *jasmin, vent, rêve, plaisir, tendresse, amour, baiser ... ; (...)*»

«(...) je percevais l'île dans une nouvelle et très mouvante totalité ; chacune des présences contenait la quintessence d'une totalité qui lui était plus vaste ; elle commençait nulle part, ne s'étirait dans aucune perspective, paraissait toute entière dans chacune de ses présences, et tout autant bien au-delà d'elles ; (...) ; je me rappelais alors ces perles que l'on trouve dans la chair des grandes huîtres ; il était dit qu'elle constituait à l'origine le lieu d'une blessure : des grains de sables qui s'étaient insinués dans leur spirale (...), et que ces animaux neutralisaient au fil des ans dans une prison de nacre ; je ne savais pas si cette île allait faire de moi quelque chose de semblable — douleur et blessure transformées en beauté ; (...) ; puis je m'abandonnais à l'idée d'être une perle dans la chair de cette île ; sans doute était-ce le prix à payer pour devenir à mon tour une présence dans le concert avec les autres... ; »

« (...) ; cette lucidité arrêtée sur elle-même me permit de comprendre à quel point l'idiot puis la petite personne que j'étais devenu avaient couvert ces existences et ces réalités de leurs propres artifices ; je n'avais cessé de faire et de refaire l'île dans mon esprit ; mon mental avait mené une industrie inapaisable pour la recouvrir du voile de ses chimères, et se maintenir dans de faux équilibres ; là, dans mon étale lucidité, je ne percevais rien d'autre que ce que je voyais ; je pouvais voir passer les couples de tatous aux yeux rouges sans leur attribuer un quelconque dessein ; (...) »

CHAMOISEAU Patrick, *L'empreinte à Crusoé*<sup>67</sup>

Nous avons pu rencontrer des artistes à propos de leur utilisation de plantes et de la question coloniale dans leurs œuvres : Jumana Manna *Post Herbarium* (masterclass Rasha Salti<sup>68</sup>, mars 2017), Kapwani Kiwanga *Flowers for Africa*, Uriel Orlow *Theatrum Botanicum* (colloque, La position du chercheur, novembre 2017) et Ali Cherri, *Petrified/Fragments I*, 2016 (workshop *Eaux stagnantes*, Bétonsalon, décembre 2017, durant lequel le groupe de l'ésadtpm a produit des dessins et animations, et a esquissé un projet d'édition (M. Canhoto, L. Laporte, T. Martin, U. Schirru, P. Testi, N. Vince). Cette étude nous a permis de dépasser le lieu commun du jardin exotique présenté comme une invitation transparente au voyage pour le recontextualiser et en faire l'expérience comme une construction culturelle et narrative liée au projet colonial. Pour analyser celle-ci, nous avons regardé l'organisation de ces jardins-images comme une structure de montage cinématographique (hétérotopie de Foucault). Analyser le jardin comme un film pour révéler la structure de cette hétérotopie. Le jardin « exotique » comme toute fiction, joue du contexte. Une des manières possibles de redonner du contexte aux plantes-objets de ces jardins peut justement consister à leur donner un récit biographie qui ne cherche pas à oblitérer

---

67. CHAMOISEAU Patrick, *L'empreinte à Crusoé*, Paris : Gallimard, 2012, p.193, p.210-211, p.234-235

68. Les conférences du programme de Rasha Salti dont Jumana Manna sont [accessibles sur ce lien](#) →

le moment de l'appropriation, spoliation ou don<sup>69</sup>, mais qui, au contraire, cherche à les lier, les reconnecter à une réalité plus vaste que la seule recherche de la provenance, pour un récit jamais totalement clos, récits ouverts et non achevés de notre relation aux plantes (projet biographique à partir de l'Oiseau de Paradis par N. Vince). Nous avons fait l'expérience d'un déplacement territorial, passant d'un continent à l'autre en arpentant les serres du jardins des Plantes ou les différentes sections du Domaine du Rayol. Chaque parcours dans le jardin-mappemonde crée une géographie imaginaire particulière où certaines distances s'annulent, et crée des rapprochements singuliers même s'ils sont dépendants en grande partie de la structure du plan du jardin produite par le paysagiste. Alors que dans une forêt le son donne une expérience du volume de l'espace forestier et de ses résonances<sup>70</sup>, dans ces parcs urbains, sans pour autant être un film muet, le son est en décalage avec le visuel, comme désynchronisé (son urbain par exemple), car le parc, même s'il cherche à recréer une certaine idée de la nature, ne peut pas reproduire le son concret déterminé par les animaux, le volume de la forêt, et des masses d'air. Il y a alors la création d'un espace sonore hétérotopique. Si dans la forêt la dimension du plan séquence prédomine, dans le jardin exotique, c'est le dispositif du montage par discontinuité proche de ce que Deleuze définit comme des réenchaînements<sup>71</sup>, créant un temps et un espace qui n'existent que dans cette juxtaposition ou surimpression propre au modèle hétérotopique des colonies (production d'un plan séquence au jardin Olbius Riquier d'Hyères et production d'une psycho-géographie sonore au Domaine du Rayol et dans les serres du Jardin des Plantes par C. Perrin ; adopter un temps contemplatif sur la nature et non plus temps de la rentabilité et de la prédation humaine par M. Canhoto ). L'expérience de la serre du jardin d'Olbius Riquier à amené un projet sur la structure de celle-ci envisagée comme une machine célibataire (I. Chazal). Une autre piste a été de proposer à des jardiniers de ce même parc de décrire verbalement leurs gestes et de travailler sur la différence entre le geste effectué et sa description (P. Testi). Une étude de l'usage du parc Olbius Riquier par ses usagers nous a permis d'élargir notre expérience du lieu, à la fois lieu de balade, de rencontres, d'anniversaires, de mariage ou autres cérémonies familiales jouant avec les différents « tableaux » pittoresques d'une nature domestiquée qu'offre le jardin, et en même temps, le lieu où des populations expatriées ou immigrées issues de l'ancien empire colonial français reprennent contact avec leur pays natal par la vue et les odeurs : « on a l'impression d'être au pays ». La fonction de transport hétérotopique fonctionne donc toujours comme la possibilité d'une ubiquité mais dans un nouveau contexte, celui des réminiscences de mémoires postcoloniales et non plus celui de la puissance coloniale en

---

69. Dans le N°1 de la revue *Minotaure* (1933), Michel LEIRIS publie un extrait de son carnet de route [« Danses funéraires Dogon (Extrait d'un carnet de route) » pp.73-76] de la Mission Dakar-Djibouti (1931-1933). Mais il élude les passages plus critiques quant aux méthodes utilisées pour collecter les objets ou les récits, passages qui précèdent et suivent cet extrait dans son carnet de route. Le n°2 de la revue *Minotaure* (1933) est entièrement consacré à la Mission Dakar Djibouti. Mais ce n'est qu'avec la publication complète de son carnet de route en 1934, que M. Leiris décrit à plusieurs reprises la violence des méthodes de collecte d'objets et les résistances des peuples rencontrés durant de la Mission Dakar à Djibouti. LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme* (1934), Paris : Gallimard, 2001.

70. Voir à ce propos l'œuvre de Johan Grimonprez, *Kobarweng or Where Is Your Helicopter ?*, (1992) vidéo, lire le n°67 de la revue *Multitudes* « [Écoféminismes](#) », 2017 et Edouardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, Bruxelles : Zones Sensibles, 2017.

71. DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985, p.362-363.

expansion. Le parc devient un lieu de croisement des mémoires et dialogues d'expériences multiples. Ce n'est pas le retournement réflexif d'une contre-violence ou d'un contre-récit, mais c'est plutôt une appropriation de ces jardins exotiques comme expériences sensibles et subjectives (les sens, les souvenirs) qui n'exclut pas les autres (projet de film à partir de refilmage vidéo de réseaux sociaux concernant ces jardins, V. Barbolosi). Les jardins « exotiques » de par leur dimension hétérotopiques pourraient-ils déplacer la fonction coloniale initiale de l'appropriation à celle de l'expérience du concept de déterritorialisation de Gilles Deleuze et Felix Guattari<sup>72</sup>, prolongé par Arjun Appadurai<sup>73</sup>, qui ouvre à une possibilité de réinvention permanente d'une histoire commune, le Tout-monde d'Édouard Glissant qui privilégie le motif de l'errance comme principe de relation non prédéterminée ?

« C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation » Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, 1990<sup>74</sup>

---

LE SQUER Serge, *Jardins « exotiques », déracinements et imaginaires mêlés*, compte rendu du programme de recherche Réseau Cinéma à l'esadtpm (octobre 2016 – mai 2018), mise en ligne sur <https://reseaucinema.org/ecoles/esadtpm-toulon/>, le 14 septembre 2021.

---

---

72. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, capitalisme et Schizophrénie*, Paris : Éd de Minuit, 1980.

73. APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme (les conséquences culturelles de la globalisation)*, Paris : Payot, 2001

74. GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1990, p. 31