



Disruptions in the Order of Representation: an Inquiry into French Landscape Practices

Sandra Parvu

► To cite this version:

Sandra Parvu. Disruptions in the Order of Representation: an Inquiry into French Landscape Practices. *Revue des Sciences sociales*, 2017, *Projection(s) urbaine(s)*, 57, pp.30-41. 10.4000/revss.363 . hal-01592753

HAL Id: hal-01592753

<https://hal.science/hal-01592753>

Submitted on 4 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sandra Parvu

Maître de conférences à l'ENSA Paris Val de Seine
Chercheur au Laboratoire Architecture Anthropologie
LAVUE UMR 7218 CNRS (ENSA Paris La Villette)

**Le rarement dessinable :
La culture visuelle des paysagistes et sa contribution au projet urbain**

Résumé

À partir de l'observation de paysagistes français dans leur travail quotidien, cet article interroge l'actualité de la culture visuelle du projet de paysage. L'étude constituée d'entretiens et de sources visuelles fait ressortir que les paysagistes ne réservent pas le dessin de croquis à des stades spécifiques de leurs projets et remettent en question le modèle traditionnel selon lequel le dessin viendrait nécessairement avant la construction. Les études de cas abordées au cours des entretiens avec les paysagistes montrent que les projets de paysage réalisés dans le cadre d'opérations urbaines à grande échelle ne remettent pas seulement en question les contenus de la représentation, comme les théoriciens du *Landscape Urbanism* l'ont mis en évidence, mais aussi le statut de cette représentation. Pour mieux comprendre ce qui rend distincte cette approche, l'article met en perspective les différents modèles professionnels qui ont historiquement influencé les métiers du paysage. Il se propose de donner une visibilité à d'autres façons de concevoir le projet à grande échelle. Sans être représentatives au sein de la profession, les pratiques observées sont néanmoins significatives pour le potentiel que leurs protocoles et leurs questionnements introduisent dans la conception des transformations urbaines et territoriales.

Mots-clés : projet de paysage, culture visuelle, théories de la représentation, grands projets urbains, France, *Landscape Urbanism*

Disruptions in the order of representation: an inquiry into French landscape practices

Abstract

Based on the observation of French landscape design practitioners in their professional everyday work, this paper examines the visual culture of landscape architecture today. The conducted interviews reveal that landscape architects do not restrict sketching to specific stages of their projects. Thus they call into question the traditional model in which drawing necessarily comes before building. Selected case studies show that landscape designs in large-scale urban operations challenge not only the contents of representation as discussed by Charles Waldheim and James Corner in the context of landscape urbanism, but also the place of representation. In order to explain this shift, the paper situates the different professional models that have historically influenced the constitution of landscape architecture. The paper aims to give visibility to new ways of conceiving design. It concludes that while not representative of a main stream practice, the discussed cases are significant in that they have the potential to open up new protocols for the conception of urban and territorial transformation.

**Keywords: landscape, visual culture, built environment,
construction phases**

Au cours des vingt dernières années, l'approche paysagiste a émergé comme pratique et comme modèle alternatifs aux stratégies architecturales, focalisées sur l'acte de bâtir, qui prédominent dans la conduite des projets urbains et territoriaux. Alors que, récemment, des anthropologues et des sociologues ont fait de la pratique architecturale un objet d'étude, (1) on s'est peu préoccupé de comprendre comment les paysagistes ont contribué à enrichir la connaissance de la ville et comment cette connaissance, reposant traditionnellement sur les opérations mentales et les représentations visuelles, est également portée par des savoir-faire, des gestes et des techniques plus pragmatiques. Bien sûr, plusieurs textes ont signalé, accompagné et théorisé le changement entraîné par les pratiques, les concours, et les propositions concernant le paysage. Le *Landscape Urbanism* (Waldheim, 2006, 2016) et l'écologie du paysage (2) ont ouvert de nouvelles voies pour imaginer l'avenir des environnements habités. Plus spécifiquement sur la question des outils et processus de représentation, le travail et la réflexion de paysagistes tels James Corner outre-Atlantique (Corner 2014) et Alexandre Chemetoff en France (Devisme, 2007 ; Chemetoff, 2010) ont contribué à renouveler les instruments avec lesquels on dessine et représente les villes. Néanmoins, la thèse que je voudrais développer ici est légèrement différente. Mon intention est d'étudier la potentielle contribution du projet de paysage au champ de l'urbanisme par une approche qui se démarque du paysage, conçu en tant qu'idée ou forme de représentation, pour se concentrer plutôt sur la façon dont les gestes et les processus spécifiques des praticiens du paysage ouvrent potentiellement des pistes différentes de celles proposées par les architectes pour penser et concevoir la ville en transformation.

Centrée sur la culture visuelle et les pratiques de paysagistes français, ma recherche repose sur l'observation directe de leur travail quotidien, dans leurs agences et sur le terrain. (3) Le terrain ethnographique ouvre une perspective qui diffère de la façon dont la profession des paysagistes se présente elle-même à travers des textes de recherche théorique, la publication des dessins de concours et des images de travaux réalisés, ainsi que de la façon dont les chercheurs peuvent l'appréhender à partir de ces documents. Le présent article se concentre sur un des résultats de cette recherche qui signale au-delà de la promotion d'un nouveau *regard*

sur la ville et les environnements construits, une construction du projet de paysage fondée sur un savoir-faire dans lequel l'esquisse dessinée à la main résonne avec une manière de penser et d'appréhender les problèmes liés à la transformation paysagère et questionne ainsi l'ordre de la représentation sur lequel reposent les procédures de construction modernes. En effet, les architectes associent aujourd'hui encore des techniques spécifiques de dessin aux diverses phases du projet : (4) des croquis en phase d'avant-projet ; des plans côtés, des coupes et des élévations pendant le développement de la conception ; des détails et des spécifications techniques de construction pour les plans d'exécution. Ces trois étapes principales qui morcellent le design architectural sont toutes centrées sur le dessin. On les retrouve également dans le cursus pédagogique des écoles d'architecture. Deux autres phases, la sélection des entreprises de construction et le suivi d'exécution des travaux, ne concernent pas principalement cette activité, mais servent à s'assurer que ce qui a été dessiné a été correctement chiffré, matériellement construit et respecté, pour le dire en quelques mots. En d'autres termes, le moment où l'architecte se détache du dessin pour se concentrer sur la construction correspond en fait à une période de réexamen intensif des dessins, dans le but de vérifier que la réalisation matérielle correspond précisément à l'idée de départ. Dans une large mesure, les architectes continuent à mesurer le succès de leurs projets à l'aune de la ressemblance entre le bâti et leurs dessins. Par contraste, l'acceptation d'un relatif manque de contrôle entre les formes qu'ils ont dessinées et leur évolution à long terme a conduit les paysagistes à inventer une posture pratique et philosophique dans laquelle le dessin est compris, moins comme un moyen de représenter des formes et des figures que comme un geste, une façon de s'immerger dans un espace existant.

Arrêtons-nous sur une photo d'Alain Freytet, un paysagiste qui m'a invitée à l'accompagner sur le terrain pour un projet en phase d'implantation (figure 1). Dans sa main droite, un piquet peint en rouge à son extrémité supérieure. L'herbe au premier plan, l'arbre et les haies à l'arrière-plan suggèrent que le terrain n'a pas encore été investi par des structures urbaines. Dans sa main gauche, un carnet à dessin et une liasse de feuilles de papier pliées qui ressemblent à des plans. Quand j'ai pris la photo, son attention n'était pas dirigée vers ses plans, mais vers le piquet

en bois qu'il semble sur le point de planter dans le sol. La relation entre son geste, la description visuelle du projet qui demeure cachée entre les plis des plans, et les paroles adressées aux ingénieurs et aux entrepreneurs présents (mais situés hors cadre) reste mystérieuse. Néanmoins, les indices fournis par le geste du paysagiste (sa main sur le bâton, les distances mesurées par ses pas) suggèrent que les dessins ne sont qu'un des nombreux moyens de s'impliquer dans le site. Je propose d'examiner comment cette posture physique interroge la place historiquement assignée à la représentation graphique par la profession des architectes en émettant l'hypothèse que l'intérêt de convoquer les paysagistes à la table des débats contemporains sur la ville ne réside pas seulement dans le renforcement ou la réinvention des outils de représentation, mais également dans sa capacité de disloquer les phases de représentation qui structurent la conduite du projet architectural et urbain.

Traduire des idées en dessins : les phases de la production architecturale

Dans l'un de ses articles les plus influents, « From Drawing to Building », Robin Evans (1986) étudie le cadre dans lequel Karl F. Schinkel installe son tableau, *l'Invention de la peinture* (1830). Il attire l'attention sur le site en plein air dans lequel, de façon significative, Schinkel met en scène l'histoire de Dibutade. Les autres représentations de ce qui était devenu un thème favori de la peinture du début du dix-huitième siècle montrent Dibutade dessinant l'ombre de son amoureux sur le point de partir dans un intérieur architectural. En installant le couple dans une scène pastorale, Schinkel qui, comme nous le rappelle Evans, était plus connu comme architecte que comme peintre, implique que « la première marque appliquée par l'homme sur la nature pourrait bien avoir été la ligne tracée sur la roche avec du charbon [et que, par conséquent,] le premier dessin a dû voir le jour dans un cadre pré-architectural, parce que sans dessin il n'aurait pu y avoir d'architecture. » (p. 163-164) Cette déduction est révélatrice de la position déjà acquise par le dessin en relation avec la discipline de l'architecture, dès la Renaissance :

Le statut de l'architecture en tant que discipline a commencé à être débattu dans les premiers textes de la théorie architecturale, en faisant appel aux canons de la tradition philosophique pour identifier la préoccupation principale de la figure nouvellement constituée de l'architecte avec la réalisation du dessin (*disegno*) — ce dernier étant conçu comme négociateur de la relation entre idée et bâtiment, forme et matière, esprit et corps, théorie et pratique. L'architecture – le dessin architectural – n'est ni simplement un art mécanique dédié aux domaines du corps et de l'utile, ni un art libéral se déployant dans le champ des idées, mais leur réconciliation, un pont entre les deux. (Wigley, 1989, p. 12)

Dans ce passage, Mark Wigley souligne que la discipline de l'architecture a été historiquement déterminée par le dessin et par la capacité de ce dernier à agir comme outil de médiation entre deux domaines qui, dans la tradition philosophique, étaient séparés par une frontière. L'ordre induit par cette médiation, même s'il n'est pas décrit comme tel, se révèle unidirectionnel : l'idée vient avant la construction, la forme avant la matière. Robin Evans enrichit d'une nouvelle dimension cette idée d'une direction fléchée en affirmant que « le dessin en architecture n'est pas exécuté d'après nature, mais avant la construction ; c'est moins un produit reflétant une réalité extérieure au dessin que cela même qui produit une réalité appelée à voir le jour à l'extérieur du dessin. » (p. 165) Cette phrase contribue à éclairer la vision de l'architecte de la Renaissance dessinant à partir d'une perfection et d'une immatérialité éthérées une construction distincte, par sa forme et sa matérialité, du monde dans lequel elle prendra place. Depuis la Renaissance, ce dispositif, qui constitue l'assise de la discipline architecturale, a seulement été raffiné. Dans le phasage classique du processus de construction, chaque état du dessin est la traduction enrichie du précédent : les croquis sont des idées couchées sur le papier ; les plans et les élévations dessinées à une échelle précise donnent forme et proportion au croquis informel ; les détails de construction traduisent ces formes dans un assemblage structurel de matériaux spécifiques.

Il est intéressant de remarquer que les articles d'Evans et de Wigley ont été écrits à quelques années d'écart et que tous deux, bien que pour des raisons

différentes, mettent en avant la notion de traduction. Mark Wigley examine la possibilité d'introduire la déconstruction dans le discours architectural et utilise ainsi cette notion de traduction pour le passage qu'elle ouvre entre l'architecture et la philosophie. Robin Evans note qu'à la différence des artistes, les architectes « ne travaillent jamais sur la chose elle-même » et il commence son enquête sur le rôle du dessin dans l'architecture à partir de cette observation pragmatique. En dépit de leurs approches distinctes et des domaines différents d'où ils tirent leurs références – Kant, Heidegger, Derrida pour Wigley ; Giotto, Alberti, Philibert de l'Orme pour Evans – tous deux abordent le problème de la traduction à partir de la célèbre formule « traduire, c'est trahir » : la difficulté de passer de façon fluide d'un idiome à un autre, de la déconstruction à l'architecture, du dessin au bâtiment. Ainsi, tous deux revisitent le problème en rejetant la chronologie implicite selon laquelle l'original précède sa traduction. Mark Wigley, paraphrasant Jacques Derrida, explique que les deux langues sont nouées d'étrange façon :

Non seulement l'original est déjà corrompu, déjà divisé, mais la traduction est déjà à l'œuvre à travers ces divisions. L'écart entre les langues traverse chaque langue. C'est parce que la langue est toujours divisée, habitée par l'autre, et constamment en négociation avec elle, que la traduction est possible. (p. 9)

Alors que la traduction est rendue possible par l'impureté de la langue, cette corruption et cette division brouillent la frontière entre l'original et sa traduction. « Il y a quelque chose comme une faille dans l'original que la traduction est censée recouvrir. L'original n'est pas une sorte de tout organique, une unité. Il est déjà corrompu, déjà fissuré. La traduction n'est pas simplement un écart par rapport à l'original. » (Wigley, 1989, p. 8) Robin Evans commence lui aussi son enquête en questionnant la pureté assumée de l'espace dans lequel se déroule la traduction et suggère que « [comme pour la traduction d'une langue] la suspension de l'incrédulité critique est nécessaire pour permettre aux architectes d'accomplir leur tâche » qui est celle de traduire les dessins en constructions :

De façon surprenante, la reconnaissance du pouvoir du dessin en tant que médium s'avère être la reconnaissance de la distinction et de la différence

entre le dessin et la chose représentée plutôt que leur ressemblance, ce qui n'est ni aussi paradoxal ni aussi dissociatif qu'il peut paraître. (p. 154)

Dans les deux articles, la traduction en tant que modèle permettant de comprendre le processus par lequel une idée s'incarne dans le monde matériel est interrogée moins pour ses capacités effectives que pour ses limitations. En la plaçant au centre de leur argumentation, les auteurs montrent jusqu'à quel point la profession des architectes est encore en train de se débattre avec un paradigme platonicien, bien tangible dans le développement des phases de la conception. Si le modèle de la traduction soulève des questions dans le contexte de la pratique architecturale, son transfert vers l'urbanisme s'avère encore plus problématique. Ce que je voudrais suggérer ici, c'est que les paysagistes sont mieux équipés pour proposer des modèles pertinents, à partir de l'évolution historique de leur discipline. Pour expliciter la capacité du projet de paysage à apporter un modèle différent aux opérations d'urbanisme, il faut commencer par observer de plus près l'évolution de la formation des paysagistes.

L'enseignement du paysage à Versailles

En France, jusqu'à récemment, la seule formation qui permettait d'obtenir un diplôme d'architecte paysagiste était celle de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles. (5) Cette exclusivité garantissait que le débat sur le contenu du cursus de formation se déroulait dans un cadre unique. (6) Par conséquent, les différentes étapes par lesquelles l'établissement en est venu à se définir comme École nationale supérieure du paysage ont permis l'identification de modèles grâce auxquels le corps enseignant a spécifié les connaissances nécessaires aux futurs praticiens. En mentionnant brièvement quelques tournants critiques pris par l'École en matière de cursus, je voudrais suggérer que le débat entretenu dans la profession paysagiste autour des phases canoniques de la conception du projet résulte des différents modèles historiques en relation avec lesquels elle s'est construit au cours du temps.

La « Chaire d'architecture des jardins et des serres » a été fondée en 1874 à l'École nationale d'horticulture dans l'enceinte du *Potager du roi*. 1945 a vu la création d'un nouveau programme intitulé « Section spéciale du paysage et de l'art des jardins ». Jusqu'en 1975, où elle est devenue « L'École de paysage », l'enseignement à l'intérieur de cette section était conçu à partir de la figure du jardinier-paysagiste. Confrontés à un manque de perspectives de carrière, (Estienne, 2011) un nombre significatif d'étudiants de cette génération ont poursuivi leur formation à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris. (Dubost, 1983) Ce double domaine de compétence – en matière de paysage et d'urbanisme – était une stratégie mise en place pour leur permettre d'accéder à un spectre élargi de projets et de concours. Cependant, malgré cette double formation et la contribution de paysagistes français à des aménagements de villes depuis les origines de l'urbanisme, l'image du jardinier-paysagiste dominait dans le récit officiel de la profession :

Jusqu'au début des années 1970, les paysagistes français étaient formés dans une filière de l'École d'horticulture et, de ce fait, leurs savoirs sur la ville et l'architecture étaient négligés. C'est l'idée de "nature" qui, le plus souvent, présidait à leur travail sur les espaces urbains. J'ai alors affirmé l'idée que le travail des paysagistes sur l'espace interstitiel des villes devait, au contraire, être une forme introductive de l'architecture, qu'il y avait une continuité d'intentions nécessaire entre les bâtiments et les espaces extérieurs qu'ils déterminent. (7)

Cette appréciation du projet de paysage comme insuffisamment impliqué dans les questions urbaines, dont témoigne ici Michel Corajoud – paysagiste par sa pratique mais formé à l'École des arts décoratifs – a conduit en 1976 à la création d'une nouvelle école, distincte de l'École d'horticulture et du modèle qui lui était attaché. Dans le processus visant une nouvelle identité et l'accès à une plus grande visibilité, la nouvelle École du paysage a fait basculer son cursus de l'assimilation de connaissances liées à la plantation et à la culture des végétaux vers l'acquisition de compétences dans le domaine des arts visuels. Comme en témoigne l'un des premiers étudiants formés dans ce nouveau cadre, les ateliers et le « Département du projet » acquièrent une position centrale :

Corajoud, lui, à mon avis, il n'avait qu'une idée en tête, parce que c'était les tout débuts de l'école. Moi, j'étais je crois dans la troisième promotion. L'idée de Corajoud était très simple : il faut absolument montrer aux architectes qu'on est capable de faire des projets et ils nous refusent le titre « d'architectes paysagistes ». (8) Donc, c'était le projet, le projet, le projet. Il fallait mettre ses tripes sur la table, se vider et faire du projet. (entretien Mazas, 2012)

Une dimension historique à prendre en compte pour expliquer la nécessité de cette réorientation est qu'à la différence des formations sur le paysage dispensées dans d'autres écoles, Versailles était coupé, physiquement et administrativement, de la plupart des écoles d'art et d'architecture. (9) Il lui fallait donc battre en brèche les idées toutes faites que les autres professions du design, surtout les architectes, projetaient sur son enseignement, et il lui fallait prouver que l'École était capable de former des étudiants à même de concevoir des projets aussi efficacement que les écoles d'architecture. Une des conséquences de cette attitude a été l'importance donnée au dessin, à la fabrication de maquettes et à la création d'une culture visuelle fortement influencée par la pratique de l'architecture.

Au cours des dix dernières années, l'enseignement de l'écologie a acquis une importance croissante dans l'École et, par conséquent, le département dédié à cette discipline a été chargé de mettre en place un atelier de première année au cours duquel les étudiants se rendent de façon intensive sur leurs terrains et dessinent en même temps leurs projets. Après avoir discuté de leur idée initiale, ils essaient de la réaliser collectivement sur le site, et il leur est demandé de présenter leurs expériences et de dessiner ce qu'ils ont effectivement construit. L'objectif pédagogique de l'atelier est surtout d'impliquer physiquement les étudiants sur le terrain et de les reconnecter avec les connaissances dispensées initialement par l'École d'horticulture. Dans le contexte de mon argumentation, son intérêt réside dans les relations entre les activités sur le terrain et la représentation du projet en atelier. Celui-ci est dessiné au début et à la fin du processus, de façon à mesurer l'écart entre ce qui a été proposé et ce qui a été réalisé. Les dessins encadrent ainsi la matérialisation réelle de l'idée. Cependant, cette approche semble surtout encourager une implication directe sur le terrain, sans la médiation du dessin. Voici

une appréciation des conséquences de ce nouvel apport au cursus de formation par Alice Roussille, une paysagiste formée après la réforme de 1976 et actuellement impliquée dans l'école :

Moi, je ne connais bien que Versailles. Dans l'histoire, il y a eu un courant avec Michel Corajoud et Lassus. Corajoud, je crois qu'il avait fait les arts déco. C'était hérité des architectes, il y a eu une grande tendance du dessin, etc. et puis ensuite, ça se perd un peu... mais, c'est ce qui vient avec l'air du temps, l'importance de l'écologie, de la terre, de la compréhension de la gestion dans le temps et de l'action, on pense « action » et « local », physiquement. On ne délègue plus, on est plus dans l'action directe. Mais, à l'École, j'ai vu des étudiants choisir entre le camp de ceux qui dessinent et ceux qui ne dessinent pas. (entretien Roussille, 2013)

Une tension émerge autour de l'acte de dessiner et plus précisément entre le fait de dessiner avant de construire (comme les architectes) et celui de dessiner moins en s'impliquant directement sur le terrain (comme les jardiniers). Alice Roussille conclut en disant qu'idéalement l'enseignement du projet de paysage devrait opérer une synthèse entre ces deux positions.

Ce survol rapide de l'histoire de l'École du paysage de Versailles permet d'identifier trois modèles professionnels dans la pratique du paysage : le premier se situe dans la tradition du créateur de jardins ; le second s'inscrit dans la lignée de l'architecture ; et aujourd'hui, le rôle croissant joué par l'écologie crée un modèle qui ne peut plus être identifié à une discipline déjà existante. À chaque modèle correspond une relation spécifique à l'égard de la représentation : si les arts visuels ont joué un rôle mineur dans l'École d'horticulture pour occuper ensuite une place centrale avec l'intégration des phases architecturales dans le programme d'études de Versailles, un nombre significatif de paysagistes se sont récemment détachés du modèle architectural sans pour autant retourner au modèle initial du jardinier-paysagiste. Cette position dans un entre-deux, plutôt inconfortable, est difficile à tenir. Comme en témoigne l'expérience d'Alice Roussille au sein de l'École, elle fait

apparaître une série de contradictions et d'ambiguïtés. En s'efforçant de les résoudre, les paysagistes fournissent néanmoins des modèles pour la réalisation de projets.

Construire des croquis : l'élosion des phases architecturales

Si, pour les architectes et la plupart des artistes visuels, les croquis servent à noter les idées initiales et sont par conséquent associés aux premières étapes du processus, dans beaucoup de projets d'aménagement paysager ils apparaissent tout au long du développement de la conception, et même de la validation de la construction. Par exemple, leur présence dans les spécifications techniques est jugée acceptable par les clients ou les autorités contractuelles. Gilles Clément, qui a élaboré dans ses projets et ses écrits sur le paysage une façon différente de comprendre l'organisation des activités humaines et leur impact sur les milieux, explique ainsi sa décision de présenter des détails de construction dessinés librement :

Ça ne me satisfait plus, je vais montrer ce que je veux, pas quelque chose d'amoindri par la froideur du trait. Celui qui construit, il n'a pas forcément besoin de ça. Il peut avoir un dossier technique fait le plus sèchement du monde, ça changera rien. C'est un artisan, il sait ce qu'il fait. Donc, lui, je ne suis pas sûr que ça change, mais ça peut alerter sa sensibilité différemment, c'est des choses qu'on ne sait pas. [Mes] dessins techniques sont exacts sur les cotes, mais sont malgré tout faits à la main. C'est-à-dire qu'un dessin technique est glacé, parce qu'on fait un trait comme ça. [...] Parce que sinon, on est faux. Ce qu'il y a de plus juste n'est pas d'aller forcément vers la réalité, elle sera toujours différente, mais vers la sensualité, l'hétérogénéité des choses. Quand on a tout rasé, qu'on fait un trait de A à B, parce que c'est une ligne, on est faux. Complètement. C'est une erreur plus forte pour moi qu'une erreur de cote. C'est une erreur de représentation, véritablement. (entretien Clément, 2013)

Le discours de Clément pourrait ne pas être perçu comme particulièrement original. Dans le contexte de l'histoire de l'art, on peut le lire comme la continuation de la position exprimée au milieu du dix-huitième siècle par des artistes et des critiques d'art, comme Denis Diderot, qui posait la question : « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. » (2003, p. 358) (10) Néanmoins, l'intérêt de la position de Clément réside dans le fait que, pour lui, le croquis n'est pas seulement un moyen de saisir « la vie », mais de s'inscrire dans un processus de transformation physique de l'espace. Comment cette façon de dessiner affecte-t-elle les espaces qu'elle transforme ? Quels sont les avantages et les limitations de ce processus qui juxtapose les phases initiales (les croquis) et finales (la construction) du processus architectural ? Clément est sceptique quant à l'impact de ce mode de représentation dans sa relation aux artisans, mais il voit dans les croquis une façon de mettre en question l'idéologie du contrôle qui sous-tend les dessins d'urbanisme conventionnels :

Il y a quelque chose de cohérent dans le fait de rapprocher l'urbaniste et le paysagiste et de faire de cette idée générale du paysage quelque chose qui a valeur de fabrication par une planification urbanistique. Mais je ne suis fondamentalement pas d'accord, dans le sens où ça continue à nous faire penser, à nous faire croire que nous allons maîtriser la situation, en faisant de ça, des outils de planification et d'évolution dans le temps, une sorte de gigantesque plan d'occupation des sols. C'est une illusion parce qu'on sait que ça va pas être occupé comme ça de toutes les façons, ça va être déjoué, ça va être dévoyé et tant mieux, mais c'est aussi un peu dommage, je trouve que la part sensible, du vécu, du corps, ce à quoi vous faisiez allusion, disparaît derrière tout ça, c'est une vision très technocratique de la question du paysage. Le paysage c'est pas ça, c'est pas que ça, le paysage c'est quand même un ressenti très fort. (entretien Clément, 2013)

Le choix de Clément de dessiner tout au long de l'ensemble du processus de conception est donc une façon de se démarquer du contrôle impliqué par les dessins « techniques » et du schéma architectural et urbanistique implicite qui les

produit. Selon lui, la conception paysagère ne devrait pas se conformer aux processus de construction existants mais, par une technique de dessin différente, elle devrait plutôt mettre en évidence l'expérience du corps dans l'espace et les gestes qui transforment cet espace. En outre, le caractère inexact des croquis implique un lâcher-prise et une reconnaissance du rôle de la contingence dans l'élaboration d'un projet. Dans cette perspective, il reconsidère la relation qui articule son projet dessiné à sa forme construite et, par là même, court-circuite le développement classique de la conception en juxtaposant la première et la dernière phase. En me voyant déchiffrer un croquis trouvé dans ses archives (figure 2), Gilles Clément m'a dit : « Ce n'est qu'un schéma, les jardiniers l'interpréteront, c'est du domaine du *rarement dessinable*. » Chaque dessin doit ainsi être compris comme le premier volet d'un diptyque. Il demande à être complété par des rencontres techniques au cours desquelles Clément discute des mises à jour, des changements et des problèmes (figure 3). Dans ces conditions, la surface du terrain reproduite en plan sur la feuille de papier ne doit pas être comprise, de la façon dont on le fait généralement, comme le modèle des formes à inscrire sur le site. Les lignes multiples et le hachurage nerveux suggèrent des délimitations mobiles et des degrés d'intensité différents. Le croquis indique une série d'intentions qu'avec leurs mains, les jardiniers, par leur connaissance des espèces, traduiront sur le terrain en distances et en positions précises. À fréquence régulière, le site sera revisité et Clément rédigera des mises à jour indiquant de nouvelles intentions et des modifications fondées sur ses observations et les histoires racontées par les jardiniers. Au cours de ce dialogue, la prédominance des images recule dans le but d'intégrer les gestes et les mots.

D'autres entretiens témoignent du fait que la pratique du croquis, largement répandue pendant les processus de conception et de construction, installe une dynamique de travail et des résultats de projets spécifiques. Marc Pouzol, un paysagiste qui a installé à Berlin son agence *Atelier Balto*, dit que construire sur la base de croquis permet de préserver la légèreté du dessin : « Construire un jardin ou un parc le plus léger possible dans lequel, comme dans une esquisse, on peut s'imaginer encore plein de choses ». (entretien Pouzol, 2013) Alain Freytet explique de son côté qu'en présence des maîtres d'œuvre, il dessine et redessine

constamment des croquis qu'il insère ensuite dans les documents de construction : « On est en plein chantier, je reprends toujours les mêmes dessins et ça se précise à chaque fois, et ça permet d'avancer, mais légèrement, quelques mois après. » (Freytet, 2013) Ces deux entretiens font apparaître une appréhension du croquis comme une opération reposant sur la rapidité, la flexibilité et la légèreté. Par contraste, comme le relate Freytet, les architectes sont lents et alourdis par des procédures administratives :

C'est un croquis fait sur place avec l'archi à côté de moi, le président de la communauté de communes, le délégué du Conservatoire et l'architecte des Bâtiments de France. [...] Et là, on voit l'efficacité d'un croquis parce que c'est tout de suite... À l'époque, je ne sais pas si on scannait déjà, mais c'est une photocopie, c'est dans le dossier, ça part. Alors que s'il faut passer par un dessinateur, un gratteur qui dessine le machin, c'est déjà quinze jours, c'est fini, on n'est plus dans le feu de l'action. C'est aussi la grande valeur de ces croquis, c'est qu'ils sont faits en direct. Avec tout le monde. (entretien Freytet, 2013)

Bruno Tenant, un paysagiste invité à une série de *think tanks* nationaux initiés par le Ministère de l'écologie sur l'avenir des territoires fragiles dans les zones métropolitaines, raconte une histoire qui est presque une satire de l'opposition entre l'approche rigide de la forme chez les architectes et la réponse flexible proposée par les paysagistes :

J'ai dessiné, j'ai montré des photos avec mon regard de paysagiste, j'ai dit « voilà c'est un truc qu'il faut remodeler ». « Ouais, mais ça passe pas », a dit l'architecte. Mais si ça passe pas, ça peut passer un mètre plus loin, et je savais que ça pouvait passer un mètre plus loin, parce qu'on avait visité... Le paysagiste est dans un système qui va se tordre et parfois c'est un mètre plus loin, mais c'est pas grave. Un archi, il fait son bâti, et il y a un côté solide, c'est pas comme un spaghetti qui peut se tordre, s'étirer, à un moment donné, c'est pas si grave que ça et à un certain moment il est là et pas ailleurs, il y a donc

une souplesse d'ensemble qui crée quelque chose qui s'agite, qui vibre, parce qu'il y a plein de choses qui sont mises en résonance. (entretien Tanant, 2013)

Il est intéressant de noter que ces histoires récurrentes se déroulent en général au moment où les paysagistes sont en train de dessiner. Le croquis incarne donc visuellement l'alternative à l'urbanisme proposée par le projet de paysage. Bien entendu, les paysagistes ne sont pas les seuls professionnels à utiliser le croquis comme un moyen de communication rapide et à apporter des informations complémentaires sur les sites en construction. Dans le bâtiment, les croquis ont été utilisés avec une intensité variable à différentes époques historiques. (11) Dans les cabinets d'architectes, on continue à les apprécier pour les échanges en interne ; dans les galeries, pour leur esthétique ; et dans les milieux universitaires, pour les informations qu'ils apportent sur le déroulement d'un processus. Néanmoins, ce que révèlent ces extraits d'entretiens, c'est que l'utilisation des croquis dans la pratique des paysagistes est distincte des autres processus de conception en ce qu'ils ont acquis un rôle clé, non seulement au début du processus, mais aussi, par la suite, durant les phases de présentation officielle du projet et de construction. Alors que les croquis peuvent apparaître aux architectes comme des documents encore indéterminés, ambigus et incomplets, (Kendra, 2000, p. 165-167) pour les paysagistes leur légèreté et leur capacité à permettre des changements rapides sont précisément les qualités requises dans le contexte de projets urbains. Ils offrent une représentation de l'espace moins mécanique et ouvrent une approche du site plus sensuelle, plus immersive, plus participative. Voilà qui ne suggère pas seulement comment le paysagisme peut contribuer à l'urbanisme, mais qui met également en question les présupposés largement partagés par les concepteurs sur la relation entre un projet et sa représentation visuelle.

Dessiner après ou avant nature : une chronologie ambiguë

Dans l'un de ses articles fondateurs, James Corner se réfère à l'essai de Robin Evans mentionné plus haut, en ce qu'il reflète la distinction entre les artistes peintres qui dessinent d'*après nature* et les architectes qui dessinent *avant*. (Corner,

1992) Par rapport à cette frontière, Corner place les paysagistes du côté des architectes et entend ainsi en finir avec l'ambiguïté sans doute héritée des différentes significations du mot paysage. Une abondante littérature, à laquelle James Corner a contribué pendant vingt ans, a interrogé la relation entre le paysage et sa représentation, une relation essentiellement compliquée par la double appartenance sémantique du paysage qui se réfère à la fois à un lieu concret et à une forme de représentation. Comme l'a expliqué le géographe Kenneth Olwig, celui-ci a désigné à la fois une portion effective de territoire, une communauté fondée sur une loi et une pratique communes d'une part, et un genre pictural d'autre part. Dans son livre, *Landscape, Nature, and the Body Politic*, Olwig dissocie les strates de ce que nous entendons par paysage en remontant à l'Angleterre de la Renaissance tardive. Il examine le tournant pris par le paysage quand celui-ci est passé d'un lieu et d'une communauté de personnes discutant de la gestion du territoire à une forme de représentation habilement exploitée par le Roi, à travers des représentations théâtrales et des discours politiques, pour casser le pouvoir des potentats locaux et unifier les différentes régions de l'Angleterre dans la vision d'un État-nation britannique. (Olwig, 2002 et 2011)

L'évolution des significations du « paysage » déroulée par Olwig reste d'actualité et pose problème, dans la mesure où la conduite d'un projet repose précisément sur la distinction entre l'espace et sa représentation. Pour éviter d'obscurcir cette distinction, que le terme de paysage tend à effacer, Corner affirme que « le dessin du paysagiste est moins le *produit* d'une réflexion sur une réalité pré-existante qu'un facteur *produisant* une réalité qui émergera plus tard. » (Corner, 1992, p. 245) Il évite ainsi la confusion potentielle qui pourrait se créer entre les peintres de paysage, qui peignent d'après nature, et les paysagistes qui représentent quelque chose de nouveau.

Cette position est semblable par certains côtés à celle soutenue par les paysagistes français cherchant à rivaliser avec les pratiques architecturales. En fait, James Corner déploie son argumentaire sur le paysage et la représentation en se référant à des travaux théoriques et à des pratiques d'architectes (Vitruve, Koolhaas, Tschumi, Scarpa, parmi d'autres). En dépit de la tendance à rapprocher la conception

du paysage du modèle architectural, les entretiens avec les paysagistes révèlent que leur pratique du dessin est nettement distincte de celle des architectes. Après une première tentative pour clarifier le rôle de la représentation du paysage, Corner lui-même estompe la frontière héritée de la chronologie entre la réalité préexistante d'un site et le contenu d'un dessin de paysage :

Le dessin de projection (*projection drawing*) est donc directement analogue à la construction. On construit un dessin comme on le fait pour un bâtiment. *Tous deux sont des « projets »*. Un dessin qui documente et mesure un paysage existant est une projection littérale de la topographie sur le plan pictural. Un dessin qui propose un paysage nouveau, jamais réalisé jusque-là, agit quant à lui comme un médiateur entre la vision du *concepteur*, ou projet idéationnel, et la construction effective du projet sur le site. Le dessin d'observation est *projeté à partir du terrain*, tandis que le dessin d'une construction est *projeté sur le terrain*. (Corner, 1992, p. 252, italiques ajoutés)

Reproduire la réalité sous la forme d'un dessin, c'est déjà, en partie, faire un projet. « L'observation » et « la construction » impliquent chacune une forme de projection. La différence réside dans la direction empruntée par la projection : « à partir du terrain », « sur le terrain ». La plupart des dessins d'architectes, aussi bien que ceux des paysagistes, prennent en considération des formes existant sur le site en introduisent en même temps de nouvelles. Les projets prennent vie précisément par des allers-retours entre l'observation du site et la construction de nouvelles formes. Dans l'approche paysagère, néanmoins, l'action d'observer introduit une ambiguïté chronologique. Gilles Clément a écrit : « Je me demandais si je devais dessiner des jardins avant ou après les avoir faits. C'est une question que je continue à me poser... » (Clément, 1986, p. 8) Clément signale ici la possibilité de transformer un lieu en s'appuyant sur d'autres formes de connaissance que celle consistant à projeter une idée sur une feuille de papier, et ensuite sur le terrain : par exemple, en observant les plantes existantes, en transplantant des espèces qui vivent dans des conditions climatiques similaires, en ouvrant des perspectives par une taille directe dans la végétation, etc. Ce qui est intéressant dans la citation de Clément, c'est que la représentation continue à jouer un rôle dans le processus – par l'observation du

projet déjà construit – et que le paysagiste n'est pas certain de l'ordre dans lequel les choses devraient se produire. Est-ce que le dessin vient avant la proposition de transformer l'espace ou est-ce qu'il étaye un projet déjà construit au moyen de gestes et de savoir-faire autres que ceux d'une représentation visuelle ? Les interrogations de Clément peuvent sembler absurdes à des architectes. Pourtant, le balancement de l'ordre établi entre représentation et construction remonte à la double signification du paysage comme portion de territoire relié par des lois, des pratiques et des gestes communs, et en même temps comme forme de représentation construisant une vision particulière de ce territoire. Cette posture ouvre la voie à un réexamen du statut de la représentation à l'intérieur d'un processus plus large de transformation urbaine.

Cycles de production en spirale : ouvrir le processus

Dans le contexte du débat contemporain, Charles Waldheim a fait l'éloge de l'approche paysagiste comme étant « particulièrement apte à répondre au changement temporel, à la transformation, à l'adaptation. [C'est] un médium particulièrement adapté à l'ouverture, à l'indétermination et aux changements exigés par les conditions urbaines contemporaine ». (Waldheim, 2006, p. 39) L'enquête sur les changements entraînés par la substitution du paysage à l'architecture comme « fondement de l'urbanisme contemporain » a donc déjà pris en compte le basculement opéré entre le projet de paysage ouvert et le processus linéaire, problématique, de l'architecture traduisant idéalement un dessin en une construction. En suivant le raisonnement de Waldheim, James Corner évoque une série de basculements, en l'occurrence de la forme vers le processus, de l'objet vers le système, de la statique vers la mécanique. (Corner, 2006, p. 28) Son insistance sur les trajectoires et les lignes plutôt que sur les surfaces et les points souligne le changement de perspective escompté dès que l'on considère les villes comme des écosystèmes. Néanmoins, il reste toujours une incertitude quant à savoir si, en se proposant de dessiner « les aspects invisibles du paysage » et « en passant de l'observation de “comment il apparaît” à la compréhension de “comment il

fonctionne” » (Czerniak, 1998, p. 113), cette critique implicite du pictural inclut le désir de réinterpréter non seulement les contenus et les modes urbains de la représentation, mais sa fonction même. En effet, si l'introduction du paysage permet de concevoir les villes dans leur nature évolutive et changeante, quelle est la place de la représentation dans ce processus ? Quand la vérification entre ce qui a été dessiné et ce qui a été construit intervient-elle ? Comment ce cycle de production se déroule-t-il ? Les phases conventionnelles de l'aménagement urbain héritées de l'architecture sont-elles encore pertinentes dans ce nouveau cadre ?

Pour introduire ce questionnement, voici la description faite par Pablo Georgieff de la façon dont son agence Coloco, située à Paris et reposant sur le partenariat entre trois paysagistes et deux architectes, a travaillé dans une ville au sud de Mostar, en Bosnie Herzégovine. Afin de mener à bien son projet, cette équipe a organisé en 2010 et en 2011 deux ateliers réunissant des étudiants de l'École du paysage de Versailles et les habitants du pays. Le principal objectif du projet était de reconnecter la ville de Stolac à la Bregava, la rivière qui la traverse. À ce stade de l'entretien, il est question du principal dessin utilisé pour la présentation du projet (figure 4) :

Ce dessin est apparu tout au long du processus, il a été exposé dans une salle du centre culturel de la mairie. Il fait à peu près trois mètres de long. Il est fait à partir d'un croquis. [Le fond] a été retranscrit de façon assez libre à la main, il ne cherche pas à être très précis. C'était un dessin ouvert au repassage. On essayait de dessiner de façon relativement douce au départ et de monter en opacité au fur et à mesure que les choses se confortaient... On dessine de façon assez claire pour avoir les repères principaux et puis après, justement, laisser une latitude de choses qui viennent un peu se consolider au fur et à mesure que plusieurs traits sont passés pour donner corps... Tout d'un coup, on a trouvé qu'ici c'était très important, ce n'est pas géométriquement relié au nombre de passages. (entretien Georgieff, 2013)

Telle qu'elle apparaît dans cet extrait, la pratique établie au cours du projet implique que le dessin ne se contente pas de documenter la ville et le territoire environnant,

mais aussi les interventions construites des paysagistes. À la différence du processus dans lequel le dessin vient en premier et le reste s'ensuit, ici le dessin accompagne le projet tout en intégrant les informations sur son évolution et sur les lieux : *ceux qui construisent* emportent avec eux des informations sur ce qu'ils ont fait en même temps que *la connaissance du terrain*. Chronologiquement, l'ordre de ce qui vient avant et après, de ce qui existe et de ce qui est proposé, disparaît en faveur d'un processus dans lequel le territoire existant dans le passé et le projet futur sont conjugués dans un dessin « au présent », continuellement mis à jour.

Le phasage architectural ne peut convenir à un tel processus, ne serait-ce que partiellement. Celui-ci requiert une façon différente de concevoir les étapes de son déroulement. La place de la représentation visuelle a donc bien été mise en perspective. Elle n'est plus la base à partir de laquelle un progrès linéaire peut être mesuré. Les cycles de production font alterner tantôt la construction et l'enquête, tantôt le dessin et les intentions de planification. La durée, également répartie entre la planche à dessin et les interventions sur le site, réactive un modèle temporel en spirale : les lieux sont transformés dans un cycle constant qui intègre, sans un ordre prédéfini, la construction – l'enquête – le dessin – la visite de chantier. En théorie, du fait de l'absence d'un début spécifique commençant avec un dessin formalisant des intentions initiales, ainsi que d'une fin signifiée par la validation que ce qui a été dessiné a été précisément construit, le projet peut être commencé et interrompu pratiquement à tout moment. En pratique, ce modèle nécessite que les concepteurs paysagistes soient impliqués pendant des périodes de temps bien plus longues – quasiment sans date butoir – et ne soient pas affectés par les changements du personnel politique et administratif.

J'ai montré que les pratiques, les modèles professionnels ainsi que l'histoire du paysagisme mettent en évidence une manière différente de considérer la relation qui unit le dessin et la représentation visuelle des projets d'aménagement. Privilégier la légèreté tel Italo Calvino dans l'une de ses *Leçons américaines* est l'une des qualités du paysagiste virevoltant sur le terrain un piquet traceur de projet à même le terrain dans une main et un carnet de croquis dans l'autre. Il est évident que cet urbanisme que l'on pourrait qualifier « de terrain » (12) en opposition à

l'urbanisme « opérationnel » comporte de nombreuses limites notamment dans le montage d'opérations dont la complexité constructive et l'articulation dans le temps de nombreux corps de métiers exigent une planification dont l'horizon de réalisation est plus distant. Néanmoins, l'objectif de ma démarche a été de ne pas concentrer l'étude sur les résultats produits par le projet de paysage, mais de mettre en évidence et d'étudier les implications mises en oeuvre par un savoir-faire qui bouscule l'association entre instruments de dessin et phases de projet, déplace l'ordre de la représentation et l'illusion de la maîtrise. Même si les pratiques décrites ne sont pas nécessairement les plus représentatives de la profession, je trouve important d'évaluer leur portée et la possibilité qu'elles ouvrent de repenser les protocoles, à la fois légaux et administratifs, par lesquels s'opèrent les transformations urbaines. Après avoir identifié les attributs et spécificités de cette culture visuelle, la recherche s'ouvre maintenant sur la nécessité de tester ses apports dans des contextes concrets d'opérations urbaines à grande échelle. Quelles traces de ce savoir-faire peuvent par exemple être décelées dans les propositions et réalisations de vastes villes nouvelles en Chine dessinées par des paysagistes tels James Corner/ Field Operations à Qianhai ou West 8 à Guangzhou ? Ou dans un contexte géographique plus proche, qu'est-ce qui distingue le projet de Michel Desvigne, mandataire du groupement d'architectes et d'urbanistes en charge de définir l'aménagement du Plateau de Saclay dans le cadre du Grand Paris des projets réalisés sur d'autres tronçons sous la responsabilité d'un architecte ?

Remerciements

Cet article est le résultat d'une bourse postdoctorale de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles (Projet de paysage et culture visuelle, 2013). Mes remerciements vont à Frédéric Pousin, alors directeur du laboratoire de recherche de l'École (LAREP), pour avoir initié et dirigé cette recherche.

Notes

1. Pour plus de références, voir Robert Gutman. 1988. *Architectural Practice: Critical View*, New York, Princeton Architectural Press, 1988 ; Dana Cuff. 1991. *Architecture : The Story of Practice*, Cambridge MA, MIT Press ; Sophie Houdart. 2008. « Copying, Cutting and Pasting Social Spheres : Computer Designers' Participation in Architectural Projects », *Science Studies* 21, n° 1, p. 47-63 ; Albenà Yaneva. 2009. *The Making of a Building : A Pragmatist Approach to Architecture*, New York, Peter Lang.
2. *Downsview Park Competition* à Toronto (2000) et *Freshkill Landfill Competition* sur la Staten Island à New York (2001) sont deux concours auxquels ont participé des équipes d'architectes comme de paysagistes de renommée internationale. Les entrées publiées à de nombreuses reprises – voir par exemple Linda Czerniak, *Downsview Park Toronto*, Prestel : New York et Londres, 2002 – manifestent l'inscription d'une approche écologique dans les projets de paysage en milieu urbain.
3. En 2013, pendant six mois, j'ai accompagné régulièrement huit paysagistes français dans leurs activités quotidiennes et, avec chacun d'entre eux, j'ai réalisé deux à trois entretiens non directifs dans leur agence ou sur le terrain. Je n'ai pas choisi ces agences pour leurs réussites professionnelles, mais parce qu'elles représentent différentes écoles de pensée et qu'elles sont impliquées de façon créative dans les questions de représentation. Néanmoins, les agences les plus établies, comme celles de Gilles Clément et Gilles Vexlard (Latitude Nord), de Bruno Tanant (TN+) et d'Alain Freytet ont à leur palmarès une série de projets prestigieux de grande échelle, réalisés en France et en Europe, et les plus jeunes, comme celles d'Alice Roussille (Paula Paysages), de Chloé Sanson (Roberta), d'Alice Freytet et Pablo Georgieff

(Coloco) ont été récompensées à l'échelon national pour leurs pratiques prometteuses et elles ont également remporté des concours internationaux. Les entretiens ont été filmés en vidéo de manière à inclure les dessins et les autres matériaux visuels mis en discussion. Ce faisant, j'ai réuni des carnets de croquis inédits ainsi que des maquettes, des comptes-rendus de visites de sites et des recueils de spécifications techniques. Tous les matériaux visuels de cet article proviennent de cette collecte.

4. C'est ainsi que la profession présente ses prestations de façon contractuelle, mais une étude approfondie sur la pratique architecturale et ses phases de production pourrait établir que celles-ci ne sont qu'une façade unificatrice derrière laquelle le processus architectural se déroule de multiples façons.

5. Une formation en paysage a été créée en 1991 à l'École d'Architecture de Bordeaux, et une autre, en 2005, à l'École d'Architecture de Lille.

6. Cela n'a pas forcément été le cas dans les pays où des interprétations divergentes du champ couvert par la profession ont conduit à la création d'écoles et de cursus distincts. En Amérique du Nord, par exemple, il existe d'une part des formations en paysage dans des écoles où l'on enseigne également l'architecture, l'urbanisme, et la planification urbaine, en partant de l'idée que ces disciplines mobilisent des connaissances, des approches et des enjeux communs. D'autre part, on trouve des écoles qui « accordent une place secondaire aux arts visuels, à la théorie ou à l'histoire du design pour se concentrer sur les sciences de la nature, la gestion de l'environnement et les techniques de réhabilitation écologique. [...] Bien que ces aspects pour l'étude du paysage soient importants, on ne peut pas s'empêcher de trouver préoccupante la disparition des traditions fondatrices du paysage, en particulier son statut *d'art dédié à la représentation et à la création, de projet culturel*. » James Corner, « Ecology and Landscape as Agents of Creativity ». 1997. George F. Thompson et Frederick R. Steiner (éds), *Ecological Design and Planning*, New York, John Wiley & Sons, Inc., p. 85-86, italiques ajoutés.

7. Transcription de phrases répétées par Michel Corajoud dans de nombreux entretiens, et présentées comme une devise dans différents textes présentant ses activités pédagogiques à Versailles.

8. L'association des architectes a été créée sous le régime de Vichy et le titre d'architecte a été protégé. La plupart des praticiens qui se désignaient jusque là comme architectes paysagistes ont dû retirer le terme « architecte » de leur titre. C'est ainsi qu'en France, subsiste une distinction entre « architecte paysagiste » et « paysagiste ».
9. L'École du paysage de Versailles est sous la tutelle du Ministère de l'agriculture, alors que toutes les écoles de design, d'art et d'architecture dépendent du Ministère de la culture.
10. Pour plus de détails sur les divers aspects de ce débat, voir Charles Rosen, Henri Zerner. 1974. « L'antichambre du Louvre ou l'idéologie du fini », *Critique*, n° 329, p. 859-7.
11. Pour plus de détails sur le rôle du croquis dans la pratique de l'architecture, voir Kendra Schank Smith. 2000. « L'esquisse et l'intervalle de la création », *Genesis*, n° 14, p. 165-77.
12. J'emprunte cette expression à Sara Carlini dont le doctorat en cours réalisé sous la direction de Alessia de Biase est intitulé « Imaginer et fabriquer la ville autrement? Implications pratiques et discursives de l'urbanisme "de terrain" dans la transformation urbaine ».

Références

- Italo Calvino. 1989. *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard
- Alexandre Chemetoff. 2010. *Le Plan-guide (suites)*, Paris, Archibooks
- Gilles Clément. 1986. « Le geste et le jardin », *Paysage et aménagement*, n° 7
- James Corner. 1992. « Representation and Landscape : Drawing and making in the landscape medium », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 8, n° 3, p. 243-275

James Corner. 1997. « Ecology and Landscape as Agents of Creativity », in *Ecological Design and Planning*, éd. George F. Thompson et Frederick R. Steiner, New York, John Wiley & Sons, Inc.

James Corner. 2006. « Terra Fluxus », dans *The Landscape Urbanism Reader*, éd. Charles Waldheim, New York, Princeton Architectural Press

James Corner. 2014. *The Landscape Imagination: Collected Essays of James Corner 1990-2010*, New York, Princeton Architectural Press

Dana Cuff. 1991. *Architecture : The Story of Practice*, Cambridge, MIT Press

Julia Czerniak. 1998. « Challenging the Pictorial : Recent Landscape Practice », *Assemblage*, n° 34

Laurent Devisme. 2007. « Gouverner par les instruments. Première approche : les épreuves urbanistiques du plan-guide », *Plate-forme d'Observation des Projets et Stratégies Urbaines*, n. 12, p. 12-22

Denis Diderot. 2003. *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann

Françoise Dubost. 1983. « Les paysagistes et l'invention du paysage », *Sociologie du travail*, n° 4, p. 432-45

Isabelle Estienne. 2011. « L'aménagement comme stratégie professionnelle », *Projets de paysage*, n° 6

http://www.projetsdepaysage.fr/fr/l_amenagement_comme_strategie_professionnelle

Robin Evans. 1986. « Translations from Drawing to Building », *AA Files*, n° 12, p. 3-18 ; republié dans Robin Evans. 1997. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Cambridge MA, MIT Press, p. 153-93

Robert Gutman. 1988. *Architectural Practice: Critical View*, New York, Princeton Architectural Press

Sophie Houdart. 2008. « Copying, Cutting and Pasting Social Spheres : Computer Designers' Participation in Architectural Projects », *Science Studies* 21, n° 1, p. 47-63

Kenneth Olwig. 2002. *Landscape, Nature, and the Body Politic : from Britain's Renaissance to America's New World*, Madison WI, University of Wisconsin Press

Kenneth Olwig. 2011. « Performance, ætherial space and the practice of landscape/architecture : the case of the missing mask », *Social & Cultural Geography* 12, n° 3, p. 305-318

Charles Rosen, Henri Zerner. 1974. « L'antichambre du Louvre ou l'idéologie du fini », *Critique*, n° 329, p. 859-7

Kendra Schank Smith. 2000. « L'esquisse et l'intervalle de la création », *Genesis*, n° 14, p. 165-77

Charles Waldheim. 2006. « Landscape as Urbanism », in Charles Waldheim (éd.) *The Landscape Urbanism Reader*, New York, Princeton Architectural Press

Charles Waldheim. 2016. *Landscape as Urbanism: A General Theory*, Princeton, Princeton University Press

Mark Wigley. 1986. « The Translation of Architecture, the Production of Babel », *Assemblage*, n° 8

Albena Yaneva. 2009. *The Making of a Building : A Pragmatist Approach to Architecture*, New York, Peter Lang

Entretiens

Gilles Clément, entretien avec l'auteur à Paris le 29 janvier 2013.

Alain Freytet, entretien avec l'auteur à Maisonnisses dans la Creuse le 7 février 2013.

Pablo Georgieff, entretien avec l'auteur à Paris les 2 et 3 avril 2013.

Alain Mazas, entretien avec l'auteur à Paris le 4 avril 2012.

Marc Pouzol, entretien avec l'auteur à Berlin le 2 septembre 2013.

Alice Roussille, entretien avec l'auteur à Paris le 3 mars 2013.

Bruno Tanant, entretien avec l'auteur à Paris le 11 avril 2013.

