



HAL
open science

Figures contemporaines de la modernité

Chris Younès, David Marcillon, Elodie Nourrigat, Stéphane Bonzani, François Guéry, Frédéric Bonnet, Jean-Marc Ghitti, Christelle Besseyre, Pascal Cuisinier, Rodolphe Raguccia, et al.

► To cite this version:

Chris Younès, David Marcillon, Elodie Nourrigat, Stéphane Bonzani, François Guéry, et al.. Figures contemporaines de la modernité. [Rapport de recherche] AAP-2003-YOU, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale et urbaine (BRAU); Institut national d'histoire de l'art (INHA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand; Groupe d'études et de recherches philosophie, architecture, urbain (GERPHAU). 2006. hal-01793193

HAL Id: hal-01793193

<https://hal.science/hal-01793193>

Submitted on 16 May 2018

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.

Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de l'Architecture et du Patrimoine / Direction de l'Administration générale /
Délégation aux Arts plastiques
Institut national d'histoire de l'art / Département des Etudes et de la Recherche

Rapport final – décembre 2006

Art Architecture Paysage

Figures contemporaines de la modernité

« Cet ouvrage a été réalisé avec le concours du Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, Bureau de la recherche architecturale et urbaine. »

Subvention n° 03002089 du 23 décembre 2003

Titulaire : Ecole nationale supérieure d'architecture de Clermont-ferrand

Chris Younès - Laboratoire Gerphau / umr cnrs 7145 louest

71 boulevard Cote-Blatin – 63000 Clermont-Ferrand

gerphau@clermont-fd.archi.fr



Responsable scientifique : Chris Younès, philosophe, enseignante

Chercheurs du Gerphau : David Marcillon, architecte, enseignant / Elodie Nourrigat, architecte, enseignante / Stéphane Bonzani, architecte, enseignant // Chercheur associé : François Guéry, professeur, université Jean Moulin Lyon III // et avec les participations de Frédéric Bonnet, architecte, enseignant, Gerphau / Jean-Marc Ghitti, philosophe, enseignant, Gerphau / Christelle Besseyre, architecte, / Pascal Cuisinier, artiste / Rodolphe Raguccia, paysagiste / Hugo Receveur, paysagiste

Sommaire

I.	Cadre problématique et méthodologique de la recherche	3
II.	Première phase : workshop expérimental « in visu/in situ ». Des cultures spécifiques autour d'un même sujet : un parcours à la Tourette (avril 2004)	6
III.	Deuxième phase : séminaire de la Tourette « Expérimentation active d'interdisciplinarité » (février 2005)	23
	– III.1. Limites et passages entre les disciplines	
	– III.2. Limites et passages entre nature et artifice : articulations nature-technique	
	– III.3. Le vivant comme nouveau paradigme	
	– III.4. Le durable comme fond problématique partagé	
IV.	Troisième phase : séminaire interdisciplinaire de recherche « Limites et passages : le souci du vivant, un nouveau paradigme ? » Maison de l'Architecture, Paris (juillet 2006)	33
	– IV.1. Synthèse du séminaire - - La question paradoxale du vivant	
	– IV.2. Art, architecture et vivant : analyse de deux expositions	
V.	Réflexions conclusives	46
	Annexe	52
	– Cahier workshop	
	– Fiches d'analyse des projets étudiants	

I. Cadre problématique et méthodologique de la recherche¹

Cette recherche « Art, architecture, paysage. Figures contemporaines de la modernité » s'inscrit dans le cadre du deuxième appel d'offre « Art Architecture Paysages » provenant du Ministère de la culture et de la communication (direction de l'administration générale / direction de l'architecture et du patrimoine / délégation aux arts plastiques) et l'Institut national d'histoire de l'art (département des études et de la recherche). Elle a été développée par le GERPHAU/UMR CNRS 7145 LOUEST, ENSA CF.

Les limites et passages en jeu entre les champs de l'art, de l'architecture et du paysage, notamment quant à l'interprétation et l'expression du rapport nature et artefact, sont interrogés. Il s'est agi de se positionner sur la question de leurs rapports, en dépassant le stade de savoirs construits dans ces champs spécialisés, comme celui des analogies qui les rapprochent, pour les étudier - à savoir extraire la pensée qui leur est immanente, que ce soit au plan éthique, esthétique, politique, technique, sociétal... – à partir d'un double mouvement : analyser des productions propres à chacun des champs (art, architecture, paysage) et de leurs productions communes. Dans le cadre d'une recherche interdisciplinaire liant plus particulièrement philosophie et architecture, ont été étudiés des discours et productions d'artistes, de paysagistes ou d'architectes, qui de fait superposent et nouent des champs de pratique, brouillant les secteurs d'intervention et leurs limites respectives. Les uns et les autres témoignent par leurs productions de leur volonté croissante d'étendre leur pratique à des domaines communs, notamment ceux des milieux urbains et naturels. Ces croisements de regards, d'analyses, d'études, de productions, génèrent de nouvelles dynamiques et potentialités de recherche, tout en posant des questions de méthode dans les modalités même de ces approches mixtes qui initialement ne se constituent pas sur les mêmes supports, les mêmes modes de pensée et de connaissance. Ce qui est en jeu dans ces phénomènes, ce sont des expériences, des visions du monde, des représentations et transformations.

La mobilisation de savoirs et de pratiques dans des domaines différents - qui touchent aussi bien la constitution d'un regard que des scénarios de transformation du monde - renvoie à la question fondamentale de nos conditions et modes d'habiter urbains. Notre hypothèse a été de considérer

¹ responsable scientifique : Chris Younès, philosophe, enseignante // chercheurs du Gerphau : David Marcillon, architecte, enseignant / Elodie Nourrigat, architecte, enseignante / Stéphane Bonzani, architecte, enseignant // chercheur associé : François Guéry, professeur, université Jean Moulin Lyon III // et avec les participations de Frédéric Bonnet, architecte, enseignant, Gerphau / Jean-Marc Ghitti, philosophe, enseignant, Gerphau / Christelle Besseyre, architecte, / Pascal Cuisinier, artiste / Rodolphe Raguccia, paysagiste / Hugo Receveur, paysagiste.

que les expressions de ces phénomènes artistiques, architecturaux et paysagers, comme leurs télescopages, qui procèdent par superposition et captage de regards et de territoires, par des procédures mentales et formelles de détournement, d'assimilation, de révélation, contribuent à inventorier ce qui invente de nouvelles formes de la modernité, en particulier des visions, des techniques et des problématisations significatives notamment en ce qui concerne les rapports entre naturel et artificiel. L'objectif a été d'identifier, à propos de ce nouage, l'expression de nouvelles figures pour une compréhension et un éclaircissement des dynamiques d'un monde en mutation.

Programme de recherche en 3 phases

Une double orientation a été poursuivie. La première a été celle d'une confrontation des pratiques spécifiques pour effectuer un éclaircissement conceptuel. La seconde a été analytique et critique quant aux modalités d'échanges entre pratiques plurielles à l'œuvre. Ce qui a impliqué de créer les conditions d'une réflexion sur les spécificités des cultures en jeu (théories et pratiques) et leurs fondements épistémologiques, ainsi que sur les convergences autour d'une problématisation historique qui leur serait à la fois propre et commune.

Le programme de la recherche s'est articulé en 3 phases visant tout au long du travail à provoquer des juxtapositions, des rencontres et intersections entre disciplines, à savoir éprouver et explorer les points de vue ou productions spécifiques, comme également mettre en œuvre l'interdisciplinarité.

Première phase : *Workshop expérimental « In visu / in situ », des cultures spécifiques à l'œuvre autour d'un même sujet : un parcours à la Tourette* (printemps 2004).

Un workshop a été effectué dans le Couvent de la Tourette pour lequel ont été conviés 3 enseignants (des champs de l'art, de l'architecture et du paysage) avec chacun 10 étudiants. Le principe a été de les faire travailler séparément (chaque groupe avec son enseignant) autour d'un même sujet et d'une même consigne : « un parcours à la Tourette » en rapport avec la question du devenir du Domaine du Couvent de la Tourette et de son activité de centre culturel. La commande ouverte du type « étude de définition » laissait une large interprétation à chacune des disciplines pour permettre la mobilisation des modalités propres d'action et de représentation. La réflexion était néanmoins orientée sur les notions de : parc habité, nature et technè, limites et mobilités.

En un même lieu, La Tourette, et un même temps (initiation du 19 au 22 avril 2004, puis travail d'approfondissement de 2 mois environ), 3 écoles d'architecture, des arts et du paysage partenaires ont développé des réflexions et 'projets' : Ecole d'architecture de Nancy encadrement par Thibaud Babled, architecte, et Michaël Halter // Ecole des beaux arts de Marseille-Luminy, encadrement par Eric Maillet, artiste // Ecole du paysage de Versailles, encadrement par Gilles Vexlard, paysagiste.

Ce workshop constitue pour partie notre corpus de recherche et a donné lieu à une première phase d'analyse préparatoire à la deuxième phase. Les chercheurs du Gerphau ont procédé à l'observation des méthodes de travail et d'élaboration des processus de conception, le rapport aux référents, leurs modes d'utilisation, lors de la rencontre « in situ, in visu » avec le lieu : les regards, les notes, les photographies, les dessins, les paroles, les textes.

A la fin du workshop, une présentation globale et partagée des travaux a été réalisée avec l'ensemble des participants. Un premier débat interdisciplinaire s'est engagé devant aboutir à une valorisation par présentation CD ROM et site Internet.

Deuxième phase : *Séminaire « Art architecture et paysage » - Expérimentation active d'interdisciplinarité* (5/6 février 2005)

A partir du premier corpus, un travail d'analyse a été réalisé par l'équipe de recherche sur les spécificités et les points communs aux productions des différents groupes, interrogeant les connexions théoriques et dégagant des fondements épistémologiques, dans une orientation comparative pouvant créer un espace de questionnement et de confrontation. Ces éléments ont constitué une des bases de problématisation de la réflexion avec les apports des experts invités au séminaire : Marc Barani, Frédéric Bonnet, François Guéry, Philippe Madec, Nicolas Michelin. Il s'est agi d'élaborer ensemble un cadre ouvert et opératoire d'échange et de réflexion critique sur les spécificités propres à chaque champ (art, architecture, paysage), et sur la culture interdisciplinaire en jeu : envisager en quoi art, architecture et paysage, avec leur langage propre, peuvent révéler des figures contemporaines de la modernité. Un champ de problématisation élargi s'est dégagé autour des figures contemporaines du durable.

Troisième phase : *Séminaire interdisciplinaire de recherche « Limites, passages, transformations entre art, architecture et paysage. Le vivant comme nouveau paradigme ? »* (20 juillet 2006 – Maison de l'architecture, Paris). Ont été invités les experts du séminaire de février 2005, ainsi que Bernard Salignon, philosophe, professeur, Université de Montpellier 3, Sophie Houdart, anthropologue, CNRS, Richard Scoffier, architecte, urbaniste, Jean-Pierre le Dantec, ingénieur et historien du paysage, ENSA Paris la Villette, Nicolas Thélot-Vernoux, architecte, Christophe Widorski, architecte, enseignant ENSA Saint Etienne, Christian Milovanoff, artiste, photographe, Rosa de Marco, architecte, maître assistant ENSA Grenoble.

II. Première phase : workshop expérimental « in visu/in situ ». Des cultures spécifiques autour d'un même sujet : un parcours à la Tourette (avril 2004)

Le workshop « in visu, in situ » a visé à mettre en parallèle, lors d'un travail intensif, les regards et actions d'étudiants (avec enseignants) de 3 trois écoles différentes. Cette mise en parallèle de regards et d'actions s'est effectuée d'abord dans une même unité de temps, de lieu, et autour d'une problématique commune celle du « parc habité ». Chacun a fait des propositions spécifiées.

Ainsi chaque regard, chaque action inventoriés sont devenus une matière, parfois fragile, mais constitutive de l'étude.



De manière globale, le rendu attendu de la production post-workshop était un cahier A3 + pdf ou autres formats, en demandant que soient précisées les références mobilisées dans les propositions de chaque groupe, et que soient énoncées par texte les intentions et orientations ou stratégies du 'projet'. Le retour des dossiers pour analyse a été effectué au mois de juin 2004, donc après un délai de 2 mois après le workshop.

On peut effectivement à ce stade formuler des spécificités d'attitudes quant au cadre formel demandé. Ainsi pour les étudiants en art, les réponses sont hors cadre, et individuelles contrairement aux autres disciplines où les étudiants se sont constitués en équipe. Les pratiques de la transgression et du non-respect du cadre de contraintes donné ont été générales dans les éléments rendus. Leurs productions in situ n'ont absolument pas été reprises par la suite. Elles étaient effectivement in situ/in visu. Pour les paysagistes, les projets ont évolué, tout en restant à un niveau de définition plutôt ouvert. Les étudiants en architecture ont plutôt témoigné d'un savoir faire du dossier de rendu, et de l'attachement aux demandes initiales.

Ici peut-être voit-on une démarcation dans les attitudes mêmes face à une demande formulée et un cahier des charges, ainsi que dans les éléments retournés et finalement formalisés. En art, il y a une pratique quasi systématique du hors-cadre, en paysage une pratique du décadrage avec respect du cadre mais capacité à l'élargir, en architecture pratique du cadre de contrainte et capacité de formalisation précise déterminée. Les spécificités notables dans le cadre des résultats de ce workshop concernent également les temporalités mobilisées : les différentes échelles sont impliquées dans les projets (en macro ou micro). Le paysage n'appartient pas qu'aux paysagistes, l'architecture aux architectes, etc. La distinction se joue sur des temporalités différentes : art sur le micro-site et l'éphémère, architecture sur le local et le temps déterminé, paysage sur le global et le temps dynamique (cycle, mouvement).

D'autre part, la dimension de la responsabilité dans l'installation du projet en architecture et paysage est différente de celle de l'art. Les temps même d'élaboration du projet et de son développement sont différents. Les étudiants en art pouvaient être en capacité de produire leur résultat fini sur le site et durant les 4 jours du workshop. Le temps du projet est plus étiré pour les étudiants en architecture et paysage. Dans le même temps du workshop, les définitions sont naissantes, et les stratégies de projet émergentes. Le projet constitue néanmoins une notion partagée mais différenciée :

- multiple en art - beaucoup une expression et son sens
- le vivant en paysage
- le construit en architecture

Les productions de l'art apparaissent comme des regards critiques et des décryptages du réel. Ils opèrent comme des transformations du regard et deviennent des sources et matériaux pour l'architecture et le paysage. La part de l'art s'opère comme un amont au projet d'intervention, plus porté en projet d'architecture et de paysage dont les pratiques ont pour fonction la transformation des lieux.

Une dimension de concurrence et nomadisme des échelles et des pratiques (territoire, paysage, formes bâties) se jouent entre architecture et paysage. On touche là à des rapports plus conflictuels, pas uniquement d'ordre disciplinaire, mais en termes de métiers et de pratiques professionnelles. De plus, le nomadisme et les interférences sont très actifs du paysage vers l'architecture. En effet, les travaux en architecture mobilisent la nature, le paysage, comme matière et contexte et s'établissent sur des domaines du paysage. Mais la vision du paysage est

plutôt vue sur un mode statique et déterminé, voir passant par le construit. Ainsi tout en identifiant les points limites entre disciplines, des passages et transferts s'effectuent avec une fonction de réactualisation de la discipline, et cela est très clair pour l'architecture qui cherche ces éléments de réactualisation du discours et des pratiques du projet vers les échelles et pratiques du paysage.

Nous conduisons ici une synthèse des analyses produites sur les matériaux reconstruits par les étudiants et dans l'encadrement de leurs enseignants respectifs. Analyses effectuées par Christelle Besseyre, architecte / Rodolphe Raguccia, paysagiste / Pascal Cuisinier, artiste.

II.1. Production des étudiants en architecture

La démarche in situ, méthodes, moyens, outils

L'ensemble des projets montre la volonté forte de chaque groupe de répondre à la demande tout en explicitant fortement chaque choix de projet et chaque décision prise. Contrairement aux silences avérés des artistes, il semble falloir expliciter l'architecture pour la rendre lisible.

Dans chaque groupe, une méthode semble se dégager fortement dans la prise de contact avec le site : l'analyse géomorphologique du site (hydrographie, réseau viaire, topographie, usage de parcours...); la lecture historique du site (pratiques, trames des bâtiments, éléments architecturaux forts et lignes de forces du site.); la volonté de répondre à la demande dans une progression du raisonnement cohérente et pragmatique.

Ces trois filtres d'analyse sont employés par les groupes de travail dans des proportions variables mais existantes.

Dans la démarche "in situ", les outils d'étude étaient exclusivement l'image et la vidéo. Le croquis semble avoir été très peu utilisé, si ce n'est d'après photographie. Cette méthode d'analyse place la dynamique de travail plutôt dans une démarche de récolte d'informations pour une analyse ultérieure.

L'immersion dans le site pendant trois jours a permis un arpentage aisé du site. Toutefois, le fait d'être "à l'intérieur de" semble avoir orienté les projets vers l'intériorité. En effet, sont souvent mentionnées les relations qu'entretient le couvent avec le reste du monde et avec l'extérieur en général, alors que dans le projet, la limite du mur d'enceinte n'est pas ou peu franchie. Les parcours entre intérieur et extérieur du domaine sont matérialisés dans trois projets sur 4, mais s'arrêtent au mur de clôture. Les projets se développent à l'intérieur d'un cadre : le projet se prolonge hors cadre, hors champ, mais nous n'avons pas sa formalisation.

Le travail a posteriori méthodes, moyens, résultats

Contrairement aux artistes, la formalisation des projets s'est effectuée essentiellement après le workshop. Les architectes ont alors explicité leurs idées et produit les documents nécessaires à la compréhension globale. Dans cette phase de travail, une recherche a été effectuée sur des nomenclatures à mettre en place afin de simplifier le projet dans son explication et sa réalisation. Tout d'abord, chacune des équipes s'est attachée à nommer les lieux qu'elle propose, soit par l'action qui va s'y dérouler, soit par une attitude corporelle. Ce classement est doublé ponctuellement par des actes de construction. En effet, dans le projet "mutation d'une enceinte", non seulement on nomme "cadrer", "pousser", "traverser", qu'il est facile de se représenter dans l'action, mais l'équipe propose un mode constructif pour chacune de ces postures (une fenêtre, une décaissé dans le sol, une porte).

In fine, les dossiers remis par les architectes sont donc graphiquement assez définis permettant une lecture plus facile des projets. Entre immersion dans le site et réflexion a posteriori, l'équilibre semble conservé.

La démarche de projet : l'expérience du lieu, l'appropriation du site.

L'architecture n'est plus envisagée comme un objet intelligible et arrêté par sa forme, mais comme une vision contemporaine, comme un lieu en fluctuation. L'expérience du lieu est alors élément essentiel de la réflexion et de la démarche de projet. Cette démarche passe par trois définitions successives et complémentaires: la définition de l'échelle d'intervention et de réflexion, la définition du site et la définition de la construction.

Echelle d'intervention : géographique, emprunt aux paysagistes ; temporelle, emprunt aux programmeurs

Le choix de l'échelle de réflexion porte sur deux caractéristiques essentielles : l'espace et le temps. Au niveau de l'échelle spatiale, des entités paysagères et urbaines sont définies par des caractéristiques fortes. Ces entités pouvant aller de la vallée à la rue en passant par le talweg sont délimitées par des lignes floues et très souvent par l'intersection avec une autre entité géographique. Ainsi, des questions paysagères se posent a priori, avant même de penser le projet architectural tel qu'il était perçu dans le passé et notamment dans les figures modernes.

L'échelle temporelle permet de rétablir l'histoire du lieu et son évolution passée. Cette perception à rebours du temps est complétée par une projection dans le futur. Ainsi, dans la démarche de projet, la prise en compte de l'échelle temporelle est de plus en plus constatée. Ce réflexe jusque là réservé aux programmeurs fait son apparition dans la réflexion de projet des architectes.

La démarche de projet se place inévitablement dans une perception cinétique des échelles et donc du site.

Site et zone d'intervention : le sol, international, national, local. Les références : les éléments hétérogènes extérieurs

Etant donné la complexité et l'enchevêtrement des échelles, qu'elles soient spatiales ou temporelles, il convient de définir un cadre d'intervention, cadre de lecture et d'explicitation du projet. Il s'agit d'un filtre de lecture et de communication du projet. Dans les projets analysés, ce cadre est omniprésent. Dans la théorie, l'espace d'étude est très élargi (allant jusqu'à dépasser les frontières lorsqu'est mentionné le rayonnement du couvent de la Tourette).

Toutefois, dans la démarche de projet, un cadre est fixé à l'intérieur de l'enceinte et le projet s'en empare. Le travail de référence hors du site, de continuité du sol et de nomenclature des espaces permet à l'imaginaire de faire le lien avec ce qui se passe hors cadre, hors champ.

De plus, les éléments hétérogènes extérieurs au site permettent de participer au dialogue entre ce qui est montré du projet et la démarche dans son ensemble.

Construction : construction d'un discours ; construction, réalisation in situ. Références

La démarche de projet par l'expérience du site ne s'arrête pas à la définition des échelles et de la zone d'intervention. Elle n'existerait pas pleinement sans la démarche de construction. Celle-ci n'est pas forcément la construction d'un bâtiment ou la réalisation in situ d'une projection; elle peut et doit être la construction d'un discours et d'une explicitation du projet. Cette construction du discours permet de nommer et de s'approprier le projet et ses composantes. La réalisation in situ est une déclinaison de cette construction du langage du projet. L'expérience du site permet une promenade, une machine à révéler l'essence même du lieu. Le regard est le premier outil de l'acte de projet et par extension permet la transformation du monde

Conception: représentation intellectuelle d'un objet conçu par l'esprit, caractère spécifique d'un projet. Attitude professionnelle.

Les figures émergentes qui semblent apparaître de cette étude sont de trois natures.

Tout d'abord, le statut de l'œuvre, du projet, dans le sens où l'architecte fait partie d'une équipe de maîtrise d'œuvre et qu'il convient de définir le rôle de chacun et la complémentarité des compétences.

Ensuite, il est à noter que l'architecture n'est plus aujourd'hui une discipline qui relève de la monographie. L'architecture relève aujourd'hui de croisement de thématiques, de transversalités.

Enfin, l'architecture permet un transfert de savoir et d'imaginaire par la matérialisation in situ des thématiques complémentaires. Ce transfert de savoirs se fait très souvent par analogie et par questionnement

Outils de conceptualisation : définition du cadre ; définition de "catalogues" ; définition des thématiques géographiques, temporelles

Les outils aujourd'hui mis en place dans la démarche de projet interrogent plus le mode de réflexion que l'action elle-même. En effet, ces outils découlent directement de la réflexion thématique du projet. Le projet est tout d'abord cadré de façon réelle ou virtuelle pour être ensuite interrogé par une grille de lecture et de projet préalablement instaurée. L'outil majeur est le questionnement du projet par les autres angles de lecture (la construction, le paysage, l'hydrographie, la poésie...)

Transfert d'imaginaires et de savoirs, analogies, mise en contemporanéité

En conclusion de cette analyse, il semble important de souligner l'inversion des rapports de forces, qui semble s'opérer. Les oppositions trop souvent mises en avant entre architecture et paysage, architecture et art, semblent ici disparaître pour rétablir un dialogue et une complémentarité. Le paysage et les usages interrogent, questionnent et posent des bases fortes. L'architecture répond, recadre et thématise. La culture de l'image, du son et du mouvement permet de réinterroger l'architecture par le filtre de l'art, notamment dans le rapport au cadre.

II.2. Production des étudiants en paysage

La méthodologie singulière du projet de paysage.

Définir le projet de paysage permet de définir le paysage contemporain, ses tensions et lieux de modernité. Le projet de paysage pour les paysagistes contemporains se construit selon une méthodologie singulière, propre au métier. Les positions personnelles peuvent changer et le projet est avant tout question de personne, mais on peut observer des façons de faire, des grandes lignes propres à la discipline. Dans le cas précis du workshop de la Tourette, on s'aperçoit que l'on peut mettre en évidence l'ébauche d'une méthodologie de projet, que l'on retrouve dans les grands projets contemporains. Elle est organisée en trois actes.

Le premier porte sur la construction du regard sur le site. C'est une construction quasi scientifique mêlant observation, compréhension et travail de ressenti du site : socle géographique, éléments de tension, somme des projets passés, présents, futurs et « vies » du site...

Le second acte est la construction d'un point de vue personnel sur la relation entre l'homme et la nature et le choix d'une position et d'un rôle pour le paysagiste.

Enfin, le troisième acte est la construction du projet proprement dit : choix des éléments directeurs, pistes formelles, outils...

Construire son regard sur le site :

Premier des 3 actes, la construction du regard sur le site. Elle passe par son expérience, sa compréhension et par un retour sur soi dans le site.

1/ L'expérience physique du site : arpenter, nommer, représenter.

Cette expérience est de plusieurs ordres. Elle va de la simple promenade sur les chemins, à travers les taillis, le long des murs, à la promenade sur cartes et plans actuels de l'existant, ou en vue d'avion grâce aux photos aériennes. L'expérience physique du site passe aussi par sa représentation. Des croquis sont souvent faits sur place pour mieux regarder (comme les trois projets à la Tourette le montrent), et pour une grande majorité des projets, on retrouve une cartographie de l'état existant, ainsi qu'une représentation en maquette. C'est une façon de re-créeer le site, de l'englober, de le penser dans son ensemble et d'accéder physiquement à sa complexité. Ce sont souvent des éléments qui serviront de fond, de base au projet. Enfin, la connaissance du lieu passe par sa nomenclature. Elle permet le recueil, l'inventaire et la synthèse des expériences du site.

2/ L'archéologie du site : lieu-géographique et lieu-somme de projets.

Le regard sur le site se construit aussi par sa compréhension. Comme on connaît le site en le dessinant, on le comprend en connaissant comment il a été construit. Sa construction est la résultante de deux dynamiques : dynamique naturelle et dynamique humaine. Un premier temps du travail de projet passe ainsi souvent par le positionnement géographique du site, ses grandes orientations géologiques, son inscription dans une grande échelle : connaître son socle, de quoi est fait son sol, dans quel mouvement il s'inscrit. Ensuite vient le travail d'extraction des éléments de construction des projets qui s'y sont bâtis. Ainsi, ce que l'on voit clairement pour les projets du workshop et qui peut s'étendre à la conception contemporaine du paysage, c'est une conception du site comme lieu-somme de projets. Projets architecturaux, urbains, agricoles, sylvicoles, hydrauliques, industriels ou autres. Comprendre l'installation de telle entreprise, de tel aqueduc, comprendre son orientation, ses dimensions, le tracé de telle route ou les

délimitations de telle parcelle agricole, l'implantation de telle forêt et le tracé de son système de drainage. Tout est projet et tout a un sens, une organisation et une valeur.

3/ Le retour sur soi. L'échelle d'un homme dans le site.

Le paysage est commun, mais le projet est singulier. Le travail de projet de paysage ne s'appuie pas que sur des diagnostics mais aussi sur des ressentis. Ce sont souvent des amorces de projet, des éléments à creuser, à argumenter, comme une matière brute à travailler. Le sensible est un argument rigoureux de projet, il se construit, s'expérimente, se démontre.

Il implique une connaissance de soi, une écoute mais aussi un travail. Valeur d'un détail, d'une rencontre, d'un dégagement. Tout contient un concentré de projet de paysage. Le travail de croquis sur site est à ce niveau exemplaire. Les croquis permettent une sélection, un choix de relevé d'abord inconscient des lignes majeures du site.

Ainsi, la question de l'individu dans le paysage oriente et donne sens au projet. Le paysagiste est un des individus dans le paysage, mais sa position n'est pas neutre. Quelle position choisit-il de prendre, quel rôle se donne-t-il par rapport au paysage ? Quelle est sa conception du monde et comment se place-t-il dans le rapport de l'homme à la nature ? C'est l'objet du deuxième acte dans la méthodologie du projet.

Construire un point de vue sur la relation homme-nature. Le rôle du paysagiste.

Deux partis : connaître son rôle et définir sa position.

Le projet de paysage est de prendre parti. Dans les trois travaux du workshop de la Tourette, le parti est le même. Les trois équipes s'accordent sur les enjeux du site, et sur leur rôle de paysagistes (sans que cela signifie que les réponses soient les mêmes). En extrapolant, on peut aussi dire que les paysagistes contemporains s'accordent pour définir leur rôle. Des lignes communes de points de vue sont constituées. Elles peuvent définir une position contemporaine du paysage.

1/ Bâtir le dégagement, retrouver l'horizon

L'architecte est du côté du bâti. Le paysagiste prend souvent le parti du non bâti, du dégagement que l'on qualifie souvent de « vide ». Dans les projets de la Tourette, il est flagrant de constater la même position par rapport au monde. C'est un monde de projet, de constructions fonctionnelles (voiries, habitats, lieux de travail, lieux de

consommation), qui excluent les pratiques transversales, un monde surconstruit, un monde de bruit visuel. D'un autre côté, les pratiques agricoles en déclin, moins consommatrices d'espaces laissent place à l'enfrichement et au boisement. Ainsi l'ensemble de ces dynamiques, humaines et naturelles, ferment le paysage. Les vues se bouchent et les grandes échelles ne sont plus accessibles à l'homme. L'horizon disparaît. Le travail que vise le paysagiste est de bâtir le dégagement, la respiration et la distance par rapport aux bâtiments, aux voiries et de contenir une nature non gérée qui exclurait l'homme. Ce travail est un travail d'orchestration, de rythme des densités et des échelles. Il permet aussi de faire une place à la nature et à la diversité de ses formations. Le dégagement crée du lien, car il donne à voir les éléments ensemble et leur permet de dialoguer. Il redonne valeur au sol, au socle commun qui est la continuité et le liant du paysage.

2/ Rendre physique le rapport entre l'homme et son territoire.

Les techniques modernes permettent de s'affranchir d'un rapport physique au sol ou aux éléments. Il en résulte souvent une perte de la variété, de la richesse du rapport au territoire et du dialogue intime créé entre l'homme et le monde. Le travail du paysagiste contemporain est souvent de remettre à nu la dynamique naturelle en interaction avec la dynamique humaine. Travail d'assainissement, de terrassement (ainsi du travail par exemple des paysagistes Bruel et Delmar à Saint-Jacques de la Lande, où l'implantation d'un nouveau quartier dans le bocage se fait en point haut, avec des axes structurés par des fossés d'assainissement, et une orientation générale parallèle à la vallée du Blosne, rivière qui recueille les eaux du territoire, qui redevient une zone humide et devient un parc), travail sur les dynamiques végétales confrontées à la pratique (ainsi le jardin en mouvement de Gilles Clément, où les cheminements ne sont pas dessinés à l'avance mais sont le résultat des passages des usagers et du développement des plantes). Retrouver la richesse d'expérience, la jouissance du voir fonctionner et retrouver le contact avec la grande échelle, le socle commun à tous.

3/ Construire le territoire commun. Retrouver le dialogue.

Les trois projets du workshop de la Tourette insistent sur l'aspect public de la commande. Espace public, pratique publique sont au cœur du positionnement du paysagiste contemporain. Le territoire est commun, il est continu, il doit être accessible.

Construire le projet.

Le projet proprement dit se construit de manière globale. Pour tous, il est en route dès la première visite (deux des dossiers du workshop présentent des croquis faits sur le site en illustration du projet). Il n'y a pas de différence entre diagnostic et projet. L'ensemble est un tout qui prend sens au fur et à mesure de la construction du projet.

Le travail est de déterminer une distance, une orientation et une hiérarchie structurelle aux éléments. Les éléments du projet sont définis en eux-mêmes, mais aussi en rapport les uns aux autres. Un des projets pour la Tourette installe des boisements très denses et très dessinés très proches du couvent. On reconsidère alors le bâtiment et sa cour intérieure qui devient une clairière. Les pilotis et le rythme des fenêtres du bâtiment réorchestrent à leur tour l'agencement des troncs du boisement.

La méthodologie du projet est une technique, une manière de poser des questions et un point de vue sur le paysage. Sa construction proprement dite, son dessin, sont des réponses et des choix liés à ces questions et positions. Elles produisent des figures de paysage particulières. Plusieurs éléments cristallisent ou contiennent l'essence des positions actuelles des projeteurs et déterminent le paysage contemporain.

Les choix contemporains du projet.

À partir de l'étude des travaux du workshop de la Tourette, et en y ajoutant quelques références à des projets ou des positions contemporaines, on peut extraire quatre grands points, quatre choix majeurs dans le projet de paysage :

1/ Le choix de l'échelle de travail : l'échelle géographique.

L'échelle géographique est essentielle dans le projet de paysage contemporain. Le socle ou le grand sol est ce sur quoi s'appuie et se fonde le paysage. Les termes utilisés pour décrire les éléments de projet y font souvent référence : talweg, plateau, vallon. Cette échelle pose le paysagiste non comme aménageur des espaces libres, mais comme organisateur de l'ensemble.

2/ La variété des outils de projet : de la politique à l'aménagement.

Dans les projets du workshop, il est frappant de voir que les étudiants ont intégré la variété d'outils qui font le paysage. On peut dessiner des espaces, tracer des chemins, prévoir une trame de plantation, mais aussi faire des recommandations d'entretien qui dessineront indirectement des espaces de différentes natures, jusqu'à recommander des

politiques d'investissement des lieux (un des projets de la Tourette préconise l'ouverture à la baignade du bassin en aval du domaine, pour le village d'Eveux). Le travail de paysage se fait à plusieurs niveaux, dans des temps différents.

3/ Les figures de référence : agriculture, industrie, land-art ; ou la gestion, l'abandon et l'action.

Liées à des positions que l'on peut qualifier de politiques, ces trois figures se retrouvent comme des moteurs d'inspiration formelle dans tous les projets contemporains de paysage, sans s'exclure mais en se combinant. Les trois projets du workshop puisent principalement leur inspiration de l'agriculture. Prairie, verger, champ, pâture, sont les termes et les formes utilisées. Cette position est celle de la gestion de la nature. Elle est gérée et ordonnée d'une manière qui se veut visible. L'action humaine sur la nature se révèle par des trames et des tracés, qui travaillent avec les dynamiques naturelles pour construire une nouvelle nature. L'industrie est une autre des sources d'inspiration formelle du projet contemporain, mais d'une manière paradoxale, que l'on peut voir, au choix, comme contestataire ou réconciliatrice. Les projets se font principalement dans la récupération des espaces industriels abandonnés et réinvestis par la nature. Hauts-fourneaux réinvestis en parc, friches industrielles symbolisant la liberté et la dynamique de reconquête de la nature. C'est la position de l'abandon ou plus précisément de la gestion de cet abandon. On peut voir une extrapolation de cette position dans les travaux de renaturation de certains espaces, comme les berges du Rhône au pied de la cité universitaire à Lyon (par Michel Corajoud).

Troisième et dernière figure de référence, le land-art, qui se pose à l'intersection des deux premières. C'est la position de l'action, radicale, tranchée dans une entité « naturelle » et qui, par sa différence, révèle la nature du paysage. Les projets du workshop frôlent pour certains cette position. On peut voir par exemple le mur du Domaine de la Tourette enserrant et contraignant la masse boisée, à la manière des pans de tissus de Christo qui enveloppent les arbres d'un parc et mettent en valeur leur masse.

4/ Les temps du projet.

Les trois projets du workshop placent l'entretien au cœur de leur réflexion. L'échelle des dimensions amène en effet à soulever la question de l'entretien, et à se placer dans l'optique du temps du projet. Cycle semestriel pour les pelouses tondues, annuel pour les prairies fauchées ou les champs en culture, plusieurs années pour les arbres, voire des

centaines d'années pour les cycles de renouvellement forestier. Au-delà de cette question de l'entretien, on remarque aussi que les traces, les différents passés du site retrouvent une importance dans ces projets, et sont traités de manière égale, comme des éléments réconciliés d'une histoire commune (dans le cas du Domaine de la Tourette, ce sont le couvent, le château, le bassin, le mur du Domaine, les boisements, l'allée cavalière...).

II.3. Production des étudiants en art

Il semble tout d'abord important de remarquer la richesse de la production obtenue lors de ce workshop et ce, en dépit des difficultés inhérentes à ce type d'exercice. Ainsi, malgré le manque de temps et de moyens, les étudiants ont réussi, peu ou prou à réaliser un travail qui, s'il n'est sans doute pas totalement accompli, dénote véritablement d'une réflexion et d'un intérêt pour le projet, le site et les questions propres à leur art.

Il est cependant indispensable de faire trois remarques préalables :

1/ les restrictions imposées par l'exercice impliquent des résultats succincts, partiels et souvent pas complètement aboutis, aussi bien au vu des « rendus » qu'aux dires de leur enseignant ou des étudiants eux-mêmes.

2/ le caractère laconique des documents rend la lecture, l'appréhension et l'interprétation des œuvres difficile et risquée. Le travail n'est ni expliqué (pas de note d'intention quant au projet, aux références ou à la présentation au public), ni décrit (pas de véritable compte rendu ni de dossier individuel), ni contextualisé (pas de plan de situation dans le site ou de plan d'intervention à l'échelle du parcours tel que le suggérait la commande), seules quelques photographies (souvent prises par l'enseignant lui-même) en témoignent ainsi qu'une maigre phrase de texte. Il semble que l'inexpérience de ces étudiants ne les ait pas encore amenés à prendre conscience de l'importance de la médiatisation de leur travail donc de la présentation au public.

3/ ces artistes sont jeunes et encore en construction, leurs niveaux sont visiblement différents mais pour chacun, on sent que la démarche artistique en germe n'est pas encore totalement mise au point et assumée; sans doute pour la plupart n'en ont-ils encore qu'une conscience assez vague.

Cela nous amènera donc, si l'on veut pouvoir généraliser et apporter un regard théorique sur ces travaux, à prendre le risque d'extrapoler et d'envisager les œuvres telles qu'elles auraient pu être après un mûrissement plus long ou une potentielle évolution future. Les commentaires rapportés,

les désirs, les autres pratiques et projets de ces étudiants ont donc fourni une aide éclairante pour l'interprétation de leurs travaux. Après analyse et synthèse de ces résultats, il apparaît de nombreuses similitudes dans la manière dont ces étudiants se sont comportés face à ce travail ; d'une part bien sûr dans leur positionnement face au site, ce que nous verrons en premier, mais aussi dans la façon qu'ils ont de concevoir et d'utiliser leur discipline artistique, ce qui viendra dans un deuxième temps. Leur rapport à l'œuvre d'art en général qu'ils considèrent de plus en plus comme un projet au sens de celui des architectes et des paysagistes constituera la troisième partie de l'étude.

Le rapport au site

C'est d'abord dans la manière d'aborder le programme que l'on trouve dans ces travaux les premiers points communs. Les étudiants ont fait montre d'une grande distance par rapport à ce qui leur était demandé et aucun n'a véritablement proposé de parcours réel à travers le site et aucune proposition ne relève de ce que l'on pourrait appeler une présentation, une visite ou une mise en valeur du domaine. Presque aucune d'ailleurs n'est spécifique à ce lieu en particulier et la quasi-totalité aurait pu être faite au sujet d'un autre lieu ou pourrait être réitérée ailleurs. Le site qui comprend le bâtiment est plutôt considéré comme motif, parfois moyen de l'œuvre mais rarement comme sujet. Ce non interventionnisme se retrouve d'ailleurs dans les moyens employés puisque tous ces travaux sont soit biodégradables, éphémères ou non agressifs, jamais pérennes (dans leurs objets) en tout cas légers, extérieurs jusqu'au virtuel.

Autre point commun, le rapport au sol ; toutes les interventions se situent à ce niveau avec une forte attache soit au terrain, au sol comme lieu de l'évènement, comme terre, herbe, eau ou comme attache du couvent au domaine, comme ancrage du projet dans le site.

C'est l'échelle des « interventions » qui constitue sans doute la caractéristique la plus marquante de ces projets artistiques, qui les différencie et peut-être les définit par rapport à leurs congénères architectes et paysagistes. Le site est considéré dans ses dimensions les plus minimales ; une sorte d'échelle individuelle comme un zoom sur ce qui pourrait être la plus petite unité signifiante. Pas de regard global sur le bâtiment, le domaine en général, encore moins sur le territoire ou la région, l'échelle des œuvres est celle du lieu, du micro-lieu, du morceau de terrain, du carré d'herbe, de l'arbre, de la plante ou de l'élément naturel (eau, air...). Le seul qui déroge à cette règle confronte les architectures du site à travers un lien virtuel. C'est bien sûr à relier à leur conception « romantique » de l'art que nous aborderons plus loin : le regard de ces artistes est non analytique, il part de l'individu artiste vers le site « individuel » dans un rapport direct, émotionnel, subjectif, non distancié.

On peut aussi retrouver cette échelle minimale dans leurs représentations du temps et du mouvement ; leurs projets sont immobiles ce qui peut sembler normal pour les arts plastiques traditionnels mais pas du tout obligatoire dans l'art contemporain, ils sont aussi pris d'un point de vue fixe. C'est aussi à peu de chose près le mode de temporalité qui se dégage de leurs travaux ; un seul regarde vers le passé et aucun n'ambitionne d'ouverture sur le futur ni pour le site, ni pour les projets dont peu intègrent une véritable pérennité.

Une vision de l'art

Leur regard sur le site individuel, nous l'avons vu, dénote assez bien leur conception de l'art ; l'artiste se sent investi de la mission de décrire le monde, d'en donner sa vision et ce au travers du filtre de sa perception personnelle, intime. L'œuvre est un commentaire, un avis, l'expression d'un ressenti, d'une intériorité. Ces artistes considèrent l'œuvre comme lieu de la subjectivité individuelle, aucune prétention à l'objectivité, à l'expression d'un savoir, à la création d'un morceau de monde plutôt qu'à sa représentation, pas d'œuvre tautologique, ni d'action véritablement performative ou transformative (à l'exception de celle d'Oleksiuk). La finalité de l'œuvre est foncièrement représentationnelle.

Ils n'ont d'ailleurs aucune volonté de légitimer leur intervention. Au contraire des architectes et paysagistes qui se réfèrent à des analyses et tentent de légitimer leurs choix, voire qui créent les moyens de les expliquer, les artistes ne font aucune démarche vers le public, ni dans leurs travaux, ni autour dans la présentation publique ou la médiatisation ultérieure. La subjectivité de l'artiste est perçue comme une garantie d'authenticité et une sorte de droit inaliénable² qui n'appelle aucun commentaire et ne supporte aucune critique. On retrouve la conception traditionnelle de l'art et de l'esthétique comme dépendant du goût individuel, subjectif, légitime, non explicable et donc indiscutable.

Cette vision de l'art que l'on pourrait qualifier de « romantique » ou « post romantique » se complète de considérations expressionnistes jusque dans la forme des œuvres. Ainsi, même lorsque le médium (par exemple vidéo) aurait tendance à impliquer une plus grande distance, une conception préalable et une mise au point ultérieure, les étudiants qui l'utilisent, ont tendance à faire abstraction de ces caractéristiques pour s'en servir comme d'un pinceau dans la peinture expressionniste. Ils semblent donner à voir leurs impressions au spectateur sans conception

² Proche du droit ou de la liberté d'expression ce qui a d'ailleurs le fâcheux désavantage de réduire l'art à de la communication ou en tout de cas de prendre le risque de l'en rapprocher. Voir à ce sujet l'article *Dialogue sur un manifeste* de Nathalie Heinich et Bernard Edelman in *L'art en conflits, l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie* éd. La Découverte coll. Armillaire, Paris, 2002, chap. VII p 245.

préalable, dans une totale immédiateté, sans intermédiaire en faisant abstraction des spécificités contemporaines de leur médium.

Cette vision de l'art paraît correspondre à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme *la théorie spéculative de l'art*³. Il regroupe et analyse par ce terme cette sorte d'autolégitimation de l'art, sa sacralisation, la définition de ses finalités en relation à celles de la philosophie, cette fonction de révélation de vérités ultimes, cette connaissance extatique etc. Cette théorie, qu'il dit être la *doxa* de la réflexion sur les arts depuis pratiquement deux cent ans, perdure et règle encore aujourd'hui les rapports avec l'art, le travail de ces jeunes artistes me semble en être un bon révélateur.

Vers le projet

Il est un autre point commun à l'ensemble de ces travaux qui concerne la manière dont ces artistes considèrent et utilisent leur médium et les arts dits plastiques ; l'œuvre d'art plastique, traditionnellement représentée par un objet plus ou moins pérenne mais en tout cas concret est normalement entièrement contenue dans l'objet présenté à la perception. Ici, de la même façon que dans la majorité de l'art contemporain, le statut des œuvres produites semble se complexifier au point que l'objet avec lequel nous sommes en relation n'est plus véritablement ou totalement l'œuvre. L'objet final, est de moins en moins « visuel », il n'est qu'une étape, une partie ou un compte rendu de l'œuvre, il peut même n'être parfois qu'un simple objet de médiatisation ; l'œuvre étant autre, ailleurs, autrement, plus intentionnelle ou conceptuelle, protocolaire ou combinatoire, virtuelle ; en tout cas de plus en plus *immatérielle*. Ces transformations, qui font de l'œuvre d'art plastique un *projet*, remettent en question jusqu'à la définition même de l'œuvre d'art.

Aucun des travaux ne peut se réduire aux objets proposés à notre perception sensorielle, ils sont d'ailleurs le plus souvent des comptes-rendus d'une action ou installation ou associés en séries ou soumis à un protocole instauratoire qui démontre que l'intérêt de l'artiste se déplace de la réalisation (qualité et virtuosité) vers sa conception (invention et sens). L'œuvre d'art plastique devient plus complexe, immatérielle ; elle s'assume comme un travail de l'esprit plus que de la

³ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, éd. Gallimard, coll. nrf essais, Paris, 1992.

main⁴ ; « una cosa mentale » disait déjà Léonard de Vinci. En d'autres termes, la réalisation n'est plus l'œuvre, elle en est un constituant intégré à un processus général : *l'œuvre devient projet*.

Pour le petit Robert, le projet est « l'image d'une situation, d'un état que l'on pense atteindre ». C'est bien de cela dont il s'agit, d'une image, non d'une image physique représentationnelle, mais d'une image mentale, immatérielle ; non pas d'un objet mais d'une situation, d'un état à atteindre intégrant l'évolution, le déroulement d'un processus, d'où l'apparition de la dimension temporelle dans les arts plastiques jusqu'à présent exclue de leur définition. Cette modification expliquerait aussi le détachement des artistes contemporains des questions liées à la beauté visuelle ou à la virtuosité technique (parfois) et leur intérêt pour des finalités expressives, démonstratives, conceptuelles, autoréflexives, tautologiques, théoriques... Ce qui était le but devient moyen.

On peut facilement repérer d'autres indices de cette transformation du statut des arts plastiques dans la presque disparition du médium pictural au profit de la photographie ou de la vidéo (où c'est l'auteur qui décide pour le spectateur le temps de perception de l'œuvre, ce qui est contradictoire avec la définition même des arts plastiques traditionnels), dans celle de la sculpture au profit de l'installation ou de la performance, dans la délégation de la réalisation et dans l'utilisation des ready-made qui déplacent l'œuvre, de l'objet vers le fait de l'exposer⁵.

Cette modification du statut de l'œuvre, cette transformation ontologique de l'art que ne peuvent s'empêcher d'assimiler ces jeunes artistes, est bien entendu au cœur de la problématique de l'art contemporain depuis de nombreuses années, des premiers ready-made de Duchamp ou de Warhol, du *De Kooning erased* de Rauschenberg aux artistes conceptuels (Lawrence Weiner, Claes Oldenburg ou Claude Rutault pour citer un français) jusqu'aux nombreux artistes d'aujourd'hui dont l'œuvre est mixte, multiple ou éclatée (Sophie Calle, Santiago Sierra, Bertrand Lavier, Pierre Huyghe, Atelier Van Lieshout etc.). Esthéticiens et théoriciens ont donc proposé de nouvelles manières de définir cet art non visuel, par son sens, son contenu, par l'intention ou la réception jusqu'à la théorie institutionnelle de l'art représentée par Georges Dickie. Certains remettront en cause la notion même d'esthétique en tout cas dans ces rapports

⁴ Depuis la loi du 11 mars 1957 sur le droit de propriété incorporelle, l'œuvre d'art s'est détachée de la "chose" et est désormais protégée comme un bien « immatériel » voir à ce sujet l'article de B.Edelman « Etre singulier et universel » in Nathalie Heinich et B.Edelman *L'art en conflits* op. cit. p120-121.

⁵ Voir à ce sujet G.Genette, *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1994, p154-156, ainsi que l'analyse radicale de L.H.O.O.Q de M.Duchamp que fait Timothy Binckley dans « *Pièce* » : *contre L'esthétique*, trad. fr. in *Esthétique et poétique*, textes réunis par G.Genette, éd. Seuil, coll. point essais, Paris 1992, p33. Pour une réflexion plus générale sur un art non visuel ou sur les ready-made, travail d'Arthur Danto par exemple *La transfiguration du banal* ou *Après la fin de l'art*, les deux éd du Seuil coll. Poétique, Paris, respectivement 1989 et 1996.

obligés avec l'objet artistique, d'autres réfuteront la question arguant du fait qu'il est inutile et de toute manière impossible d'envisager une définition commune à tous les arts.

Sans doute n'en sommes nous pas encore à accepter que l'œuvre d'art plastique puisse être réduite à certaines de ses caractéristiques⁶, les autres étant laissées à l'appréciation de celui qui la réaliserait, et pourtant, qu'est-ce qui empêche véritablement que certaines sculptures soient conçues, prescrites sous forme de plans et réalisées par d'autres que l'artiste créateur lui-même ? Sans doute rien, puisque cela est très fréquent dans l'art contemporain et que la transformation progressive de l'œuvre d'art en projet, telle que constatée plus haut dans les travaux issus du workshop, est un signe de ce lâcher prise de l'artiste sur les détails de la réalisation pour concentrer sa force créatrice sur la conception de l'œuvre. Peut-être verrons-nous bientôt des artistes plasticiens éditer des partitions pour leur art (comme l'ont déjà esquissé certains conceptuels) au même titre que les musiciens (mais aussi les architectes et les paysagistes) ; alors les arts plastiques, qui furent longtemps séparés pour des raisons complexes des autres arts, les rejoindraient-ils en une démarche commune de création de l'œuvre, d'édition du signal, la décrivant et la prescrivant mais laissant aussi à d'autres la possibilité de la réitérer.

⁶ Nous considérons que dans une peinture, contrairement au langage (discursif ou musical), toutes les caractéristiques sont pertinentes et aucune n'est contingente.

III. Deuxième phase : séminaire de la Tourette « Expérimentation active d'interdisciplinarité » (février 2005)

Le séminaire qui s'est tenu au Couvent de la Tourette les 5 et 6 février 2005 a été l'occasion d'interroger les intervenants sur la question des trois disciplines, art, architecture, paysage et leurs connexions théoriques et pratiques. La problématique de l'interdisciplinarité était clairement posée afin d'élaborer un cadre ouvert et opératoire d'échange et de réflexion critique sur les spécificités propres à chaque champ. Cependant, les conférences des experts invités (François Guéry, Marc Barani, Nicolas Michelin, Philippe Madec, Frédéric Bonnet) ont permis d'introduire d'autres questions et de conduire à l'élargissement souhaité du débat. D'autre part, un travail d'observateur/analyste a été mené par Hugo Receveur, paysagiste, fournissant une lecture transversale extérieure à l'équipe de recherche Gerphau.

La synthèse de ces interventions peut être articulée autour des quatre points qui nous semblent définir le cadrage problématique dans lequel s'est tenue la réflexion au cours de ces deux journées. Le premier point est la *limite* (limites disciplinaires bien sûr mais aussi limites entre nature et *technè*). Le deuxième est le *passage*, complémentaire du premier, il concerne également la question des disciplines et celle des relations de tissage entre nature et artifice. Troisième point : le *vivant*, qui est apparu de façon sous-jacente comme une problématique capable de rendre compte des processus de développement des pratiques, de leur contamination respective. Enfin quatrième point, le *durable* qui a émergé clairement comme une problématique sociétale et civilisationnelle majeure de ce début de XXI^e siècle.

III.1. Limites et passages entre les disciplines

Le parcours de Nicolas Michelin - à la fois architecte urbaniste travaillant régulièrement sur de grands territoires et directeur d'une école d'art puis d'une école d'architecture - le place dans une situation privilégiée concernant les liens, les rapprochements possibles mais aussi les écarts et les différences irréductibles entre les disciplines en jeu dans cette recherche. Son exposé s'est structuré en un constant va et vient entre ses propres projets et le travail d'artistes qu'il connaît bien. Il montre comment les pratiques peuvent résonner par l'intermédiaire de problèmes communs.

Concernant le rapport entre architectes et artistes, N. Michelin souligne que ces acteurs partagent la même matière première, en l'occurrence aujourd'hui la ville. Ils ont le même objet mais leurs méthodes divergent et leurs finalités sont différentes. Les architectes doivent supporter des contraintes spécifiques qui, pour N. Michelin peuvent se ranger sous trois catégories : 1) les

normes, les règlements, les labels, 2) l'économie des projets, 3) le consensus mou, la peur de ne pas satisfaire tout le monde.

Au-delà de ces différences, N. Michelin invite l'art à entrer dans les écoles d'architecture. Partant du postulat qu'une école d'architecture doit être un observatoire du monde qui nous entoure, il pense qu'il est important que les étudiants en architecture aient à côté d'eux, tout le temps, des artistes. Cette proposition est concrétisée à l'Ecole d'architecture de Versailles puisque celle-ci accueille un centre d'art contemporain.

Définissant le processus de conception comme un mixte d'intuition et de doute, N. Michelin soutient le travail interdisciplinaire au sein de son agence. Les artistes y sont intégrés en amont afin que le regard critique qu'ils distillent sur la ville, le site en général, vienne alimenter le projet. Comme N. Michelin le dit, l'artiste « me met en doute dans son regard. »

A travers notamment l'exemple du « détecteur d'ange » de Jacob Gautel et Jason Karaïndros, N. Michelin montre comment le travail de l'artiste peut poser les mêmes problématiques que celui de l'architecte, en l'occurrence ici, le silence.

S'agissant de l'alliance entre architectes et paysagistes, N. Michelin témoigne de son ambivalence. La tension de leurs rapports est imputée au brouillage des territoires. L'urbanisme apparaît en effet comme le terrain d'affrontement de l'architecte et du paysagiste car chacun revendique son autorité sur la forme urbaine. N. Michelin regrette cette superposition et appelle à une redéfinition des champs. Sa collaboration avec le paysagiste Pascal Cribier laisse apparaître des passerelles possibles et même fécondes, mais elle n'est rendue telle que dans la mesure où P. Cribier apporte au projet un « vrai discours du temps, du temporel, du jardin... ». N. Michelin explique qu'avec P. Cribier, « on parle nature, on parle vivant » et non rues, places, espaces privé et public, bref forme urbaine.

Ce qui ressort de l'intervention est donc clair : l'interdisciplinarité n'est possible que dans le partage clair des compétences et des rôles : « S'il y en a un qui fait le rôle d'un autre, c'est là qu'on ne s'entend plus. » L'artiste est convoqué pour faire une « œuvre », l'architecte, lui, doit faire vivre les gens à l'intérieur du site et le paysagiste va travailler sur le vivant.

L'ambiguïté contemporaine de ces relations interdisciplinaires est également très présente dans l'intervention de Marc Barani. Architecte, il est lui aussi amené à travailler fréquemment avec ces autres acteurs de la transformation des choses et des territoires que sont les artistes et les paysagistes.

Marc Barani pointe le fait que la question des disciplines, de leurs frontières et de leurs relations ne posait pas réellement de problème lorsqu'une vision commune du monde était partagée par tous. Elles étaient liées par le projet commun, l'idée d'un avenir fonctionnant comme une transcendance. Prenant comme exemple dès l'introduction de sa conférence le chemin menant à un temple au Népal, il montre comment cette liaison était assurée : « sur les côtés, donc on a de la sculpture, on a tous les arts, sculpture, architecture, paysage, en l'occurrence, sans savoir exactement qui fait quoi. »

La situation contemporaine lui apparaît différente en ce sens qu'elle est caractérisée par une culture visuelle commune dont le fonctionnement nous reste pourtant indescriptible. C'est à l'aune de cette culture visuelle que l'on cherche à comprendre les limites et passages entre les disciplines. Nous ne savons plus si les disciplines se « rabattent » les unes sur les autres ou si elles se nourrissent mutuellement.

Depuis les années 80 cependant, les relations entre artistes et architectes ont changé car il n'est plus question d'un vis-à-vis où les uns et les autres prendraient leurs travaux respectifs comme objets de référence. Ce que montre M. Barani, c'est que ce rapport s'est approfondi et qu'il consiste aussi bien en un partage de problématiques qu'en l'échange d'outils et de moyens d'actions. Le tissage entre les choses et les questionnements se fait de façon horizontale et non plus verticale.

Quoi qu'il en soit, l'avenir est en jeu et son absence relative (les doutes émis à son sujet) rend problématiques ces rapports. La crise de l'innovation que l'on rencontre dans les trois champs est replacée sur fond de crise de l'utopie. C'est finalement la possibilité même de se projeter dans l'avenir qui est en question et que font ressortir nettement les débats sur l'interdisciplinarité.

Revenant sur les dernières décennies, notamment à travers l'exemple de la création d'une école du paysage dans le contexte français, Philippe Madec décrit, lui, les conditions d'émergence de ces limites entre des disciplines qui tentent, chacune à leur manière, de revendiquer leur autonomie, du moins leur spécificité. Citant M. Corajoud, Ph. Madec, architecte et urbaniste, revient sur les arguments qui ont pu être donnés pour préciser la différence entre architecture et paysage. En premier lieu, le paysage serait mouvement, dynamique alors que l'architecture serait figée. Et deuxièmement, les relations (sociales, écologiques, spatiales...) entre les composantes du paysage sont fortes alors que le pacte qui relie deux objets serait lui relativement faible.

Plaçant son intervention sous le titre « La fascination de l'art chez le paysagiste », Philippe Madec invite à s'interroger sur les dérives, les brouillages qu'une certaine attitude a pu introduire

dans le monde des établissements humains. Ph. Madec montre que ce qui est perdu dans la fascination de l'art chez le paysagiste et chez l'architecte et dans la pratique purement artistique de ces deux derniers, c'est la dimension éthique, la pensée pour autrui au profit d'une pensée de soi à l'œuvre. Les quatre dimensions d'autrui (l'autre, les autres, soi et la Terre) perdent la capacité de dialoguer entre elles.

Pour Ph. Madec, dont le travail explore depuis longtemps la problématique du développement durable, la perte concerne notre capacité à répondre aux engagements de celui-ci. Il faut donc prendre soin de ne pas confondre art et architecture. Leurs pratiques et leurs enjeux ne sont pas les mêmes. La confusion entraîne une perte de sens. Et ceci est également valable pour le paysagisme.

Si la matière est bien ce qui peut relier, au delà de leur différences, les pratiques de l'art, de l'architecture et du paysage, il faut chercher à comprendre comment, dans chaque cas, cette matière est installée avec bienveillance. « Il y a en commun, entre les architectes, les paysagistes et les artistes, la notion de projet, c'est-à-dire la notion de l'idée qui va devenir forme, qui va prendre matière. »

La question éthique sert de fond pour aborder ces questions. Si nous sommes à la recherche des définitions des disciplines, c'est dans le but de se situer et par là de se rendre capable de projet, de bienveillance. « En fait, cette nécessité de comprendre ce que sont les activités qui concourent à l'établissement humain, est fondamentalement inscrite dans une démarche éthique qui est à peu près celle dans laquelle le paysagiste, l'urbaniste et l'architecte se situent, et c'est inscrit dans une démarche éthique parce qu'on ne peut pas répondre présent, et du coup répondre d'autrui par sa présence, si on n'a pas pu affirmer les contours ou/et le cœur de l'activité que nous représentons. »

François Guéry, philosophe, place également la question interdisciplinaire dans l'enjeu du durable. Les disciplines de l'art, de l'architecture et du paysage sont rassemblées ici dans le domaine des activités transformatrices. Elles posent toutes la question de la technique, de l'art au sens de *technè*.

En outre, il insiste sur le fait que l'urgence dans laquelle nous nous trouvons actuellement, face à une menace latente liée à la question de la technique, ne peut pas rendre calme le débat des disciplines entre elles. Il ne peut être question d'une occasion de « décloisonnement convivial » mais face à l'ampleur des enjeux vitaux, c'est d'une guerre qu'il s'agit. Non d'une guerre des disciplines entre elles puisqu'il est visé au contraire de les faire travailler ensemble, mais d'une

lutte au sens où « les questions de durabilité sont de toute façon déjà une source de conflit à cause du fait que des destructions dommageables pour ce qui pourrait s'appeler 'habiter le monde' ne peuvent pas être purement et simplement tolérées, respectées. »

Insistant sur les rapports de l'architecture et du paysage, l'architecte Frédéric Bonnet souligne de son côté à quel point ces deux activités sont indissociables. Sa conférence prend comme fil directeur un voyage en Finlande autour de la figure d'Alvar Aalto. L'analyse de certains projets de cet architecte, entre autres, permet de mettre en évidence la profonde solidarité qui existe entre sa manière de penser l'architecture et sa capacité à s'inscrire dans un paysage. Le paysage comme mixte entre nature et artifice fait ici office de plan de référence sur lequel peuvent venir se rencontrer les disciplines.

III.2. Limites et passages entre nature et artifice : articulations nature-technique

Les conférences ont montré que les réflexions sur les limites et les passages, initialement abordées par le biais des questions sur les disciplines, se doublaient d'une problématique centrée sur les relations entre nature et technique. La difficulté à penser le rapport interdisciplinaire trouve ici un écho dans la difficulté contemporaine à situer l'articulation naturo-artificielle.

Or cette question est urgente. Car de cette articulation dépend la possibilité d'un monde et d'un avenir commun. L'intervention de François Guéry a permis d'ouvrir un certain nombre de portes d'entrée à la problématique qui, au fil des conférences, s'est précisée et que l'on pourrait caractériser par une interrogation toujours plus forte sur la nature, l'artifice, leur relation d'alliance ou de conflit, la redéfinition de leurs limites à travers les pratiques de la transformation que sont l'art, l'architecture et le paysage. Dans son exposé, en effet, F. Guéry pose d'emblée la question de l'urgence. Nous réagissons naturellement à la dégradation de notre environnement comme des insectes réagiraient naturellement à la destruction de leur habitat (fourmilière ou termitière). Face à cette agression, dont nous sommes les acteurs et les victimes (ce qui en fait un mouvement paradoxal et inédit), il est évident que nous cherchons d'autres voies, d'autres issues, d'autres modalités de développement que nous qualifions sous le terme générique de soutenable. Le danger qui s'impose, les risques et les menaces dont notre futur se charge de plus en plus, et la crise dans laquelle ces prises de conscience plongent les sociétés humaines contemporaines, ouvrent sur un mouvement d'urgence généralisée. Mais le propre de l'intervention de F. Guéry est de déplacer la question. Certes il y a bien une urgence de ce type mais il y en a une autre, plus profonde et plus vitale, moins directement perceptible. Le propre de cette urgence est d'être camouflée par la première qui, elle, s'impose à tous. Dans notre

affolement, nous ne parvenons plus à penser ce qui est en jeu. « Le plus grave danger n'est pas forcément le danger le plus urgent, le plus visible. »

Il s'agit de l'urgence à repenser le rapport que la technique entretient avec la nature. Procédant au commentaire du célèbre texte de Heidegger traduit sous le titre « La question de la technique », Guéry montre qu'il ne suffit pas de réfléchir au phénomène technique, si préoccupant, mais qu'il faut aller plus loin, jusqu'à son essence. Et ce qui va apparaître très vite, c'est l'urgence de faire de la technique une question et de comprendre qu'à travers ce questionnement, c'est l'homme qui est en jeu. « Le principal danger serait que l'homme perde son essence et non pas tant que "la technique lui abîme ses affaires". »

Heidegger va dévoiler le lien profond, mais méconnu aujourd'hui, qui existe entre nature et technique : « La nature produit, elle fait sortir de l'occulté pour faire paraître le désocculté dans le jour de la présence. A ce moment là, aussi bien la *poïesis* que la *physis* sont dans l'essence de la technique, quoi qu'elle l'ignore absolument. »

Ce que la conférence permet de poser et de penser, c'est l'enjeu théorique majeur du rapport entre nature et *technè*, entre nature et artifice. Art, architecture et paysage sont des domaines qui ont toujours été hantés par cette grande dualité. Bien qu'ils ressortissent tous trois du champ de l'artifice, ils n'ont jamais cessé d'inventer des rapports entre la technique et la nature. Ce que l'on constate aujourd'hui, c'est que ce rapport est en redéfinition. La nature ne peut plus être pensée dans son opposition simple à la technique, elle n'est plus conçue comme le domaine d'une maîtrise, une réserve inépuisable à conquérir... Tout se passe comme si la nature était passée à l'intérieur, au cœur d'un monde largement « technicisé ». Et comme si, finalement, nous n'avions jamais été aussi proches de la sympathie originaire dont parle Heidegger. Ceci pourrait sembler paradoxal dans la mesure où nous faisons quotidiennement et unanimement le constat que nous vivons désormais dans un monde entièrement artificialisé. Mais précisément, c'est parce que la technique est omniprésente et omnipotente, parce que son pouvoir n'a jamais été aussi étendu que nous pouvons opérer cette réinterprétation du rapport nature-artifice. Comme si ce rapport, longtemps gouverné par une posture implicite d'exclusion réciproque, trouvait ses limites dans le fait que cette nature vient à manquer.

La soudaine solidarité que le XXe siècle a découverte - sans pourtant en reconnaître (du moins au début) toute la portée - entre les processus techniques et artificiels et les processus naturels, oblige à modifier le cadre conceptuel de nos représentations et les modalités de notre production. Qu'il n'y ait plus une force, une puissance incommensurable, qu'il n'y ait plus de réserve ou

d'ailleurs, que nous ayons enfin tout conquis appelle à une inversion (ou du moins une modification) de l' « ethos » que les sciences modernes ont porté.

La relecture de Heidegger à ce sujet permet donc de reconsidérer l'articulation nature/technique. Les figures contemporaines de l'art, de l'architecture et du paysage pourraient être comprises à la fois comme les indices d'un mouvement général de prise de conscience, et comme les opérateurs d'un changement. Si notre façon d'habiter le monde dépend largement des rapports posés par ces figures, elles doivent être prises au sérieux. Les nouveaux régimes naturo-artificiels qu'elles inventent ne peuvent pas simplement être considérés comme des réponses techniciennes à un problème qui serait posé. Au-delà des solutions qu'elles apportent, ces figures valent pour les problèmes qu'elles soulèvent et reposent sur de nouveaux découpages.

Ainsi, les professionnels invités ont présenté certaines de ces figures d'articulation.

N. Michelin montre par exemple, à travers le projet territorial que son agence mène actuellement à Montpellier, comment peuvent être combinées les logiques de développement des réseaux autoroutiers et les logiques d'un milieu naturel. Partant du principe que la valeur écologique d'un parc n'a de sens que s'il est relié à un biotope, et donc que toute rupture de continuité conduit à bouleverser irréversiblement les fragiles équilibres, Michelin propose de mettre en place des corridors verts qui croisent l'autoroute afin de relier les étangs et le centre-ville. Il s'agit de tisser les infrastructures et le milieu naturel.

Au delà de l'éclaircissement théorique mené par F. Guéry sur le fondement commun de la nature et de la technique, les interventions centrées sur l'expression de cette question dans les praxis ont permis de dépasser les lieux communs de l'opposition stérile. Ainsi, N. Michelin remarque que souvent on oppose technologie et écologie. La technologie serait nocive et l'écologie porteuse d'une image « baba cool ». Selon lui, au contraire, l'architecture écologique peut être extrêmement technique. Il est persuadé que l'architecture de demain sera très hybride et que l'on va sortir de ces projets dans lesquels la seule dimension plastique compte, type musée Guggenheim de Bilbao. « On va chercher l'architecture qui fait du sens dans le site, du sens par rapport au paysage, qui est évolutive et qui est écologique ». La question de la forme sera relancée par cela.

En s'appuyant sur la référence à la Finlande, Frédéric Bonnet montre, de son côté, comment de nouvelles figures d'articulation entre l'architecture, l'urbain et la nature sont inventées. Parmi les architectes les plus stimulants sur cette question, Aalto est convoqué. Ce dernier se réfère au grand récit mythique finlandais : le Kalevala, dont il dit qu'il est tressé comme un textile dont chaque élément est la nature, constamment vivant... Et c'est précisément la figure du tissage qui

se trouve être la plus à même de rendre compte des stratégies contemporaines que certains architectes mettent en place : tissage de l'artificiel et du naturel, tissage des « éléments » entre eux (l'eau très froide, l'air, la terre ou le rocher, la lumière souvent absente en Finlande et si présente pourtant dans le travail d'Aalto). Ces nouvelles postures participent d'un brouillage volontaire et d'un déplacement des limites : l'analyse des propositions du concours européen European permet à F. Bonnet de souligner combien sont réinvestis ces problèmes de frontières ; par exemple, on observe une immersion de l'architecture dans la nature : disparition de la rue, des voies, du parcellaire, ambiguïté sur la nature du sol (comme dans le projet d'université d'Aalto qui joue très habilement avec les courbes de niveaux un paysage intermédiaire dans lequel on ne sait plus si c'est le socle du bâtiment, le terrain ou le bâtiment lui-même). Les passages entre l'édifice et son environnement se font de manière plus douce mais ces nouvelles articulations sont autant de figures paradoxales.

L'intérêt de l'intervention de Frédéric Bonnet est en outre de poser la question du geste, de notre geste avec la nature, « quels sont les paradoxes de notre engagement dans notre rapport à la nature ? » Et notamment cette ambiguïté profonde qui nous pousse à oublier la violence de la nature, de l'expérience d'une nature hostile. F. Bonnet remarque qu'existe aujourd'hui une illusion tendant à idéaliser la nature « sauvage » en en proposant une image idyllique ou au contraire à la nier. En Finlande, ce savoir n'a pas été refoulé car la nature est encore très présente (dans les gestes quotidiens, dans la langue finnoise, etc.)

III.3. Le vivant comme nouveau paradigme ?

La place de la nature, on l'a vu, est fortement réhabilitée, aussi bien dans les réflexions théoriques que dans les figures, dans les modes opératoires, mais ceci ne se fait qu'en renouvelant l'acception même de cette *nature*. En effet, il s'agit de comprendre la nature dans son sens de *phusis*, c'est-à-dire comme une puissance de germination, de naissance permanente. Selon N. Michelin, « la nature c'est le vivant, c'est ce qui se re-sème »

Prenant comme exemple l'œuvre des Suisses Decosterd et Rham, Marc Barani met en évidence une des problématiques clefs qui participent de ces nouvelles alliances art-architecture : il s'agit du corps. Mais d'un corps biologique, naturel au sens du vivant. La perception est réinterrogée à l'aune des transactions chimiques que le corps entretient avec son environnement, son milieu. Par exemple le projet « Melatonin Room » consiste, avec des colorations de lumières, à activer la mélatonine et donc à changer notre perception, notre sensation du temps. Un autre projet

présenté est une salle de sport qui fonctionne avec les échanges gazeux produits par le corps pendant l'activité sportive : le corps produit de l'eau et du CO₂, l'eau se condense sur les parois puis alimente les plantes qui, au pied des murs, recyclent le gaz carbonique. Bref, il s'agit ici de brancher l'architecture sur les cycles naturels qui permettent au vivant de se développer.

La problématique de la nature est ainsi abordée dans un sens assez nouveau pour le champ de l'art et de l'architecture. La prise en compte de ces cycles offre une ouverture possible pour des recherches pluridisciplinaires.

Une autre interprétation de la nature l'envisage comme biotope, milieu, lieu d'échange. Le projet, un des « en-commun » apparu au cours du séminaire, entre en synergie avec cette conception de la nature puisque le projet est défini comme pensée du milieu. Chez Nicolas Michelin, cette nouvelle attitude, innovante et transversale, apparaît très clairement : « il n'y a jamais de mauvais site. Moi, je le prends comme un milieu. Je pense qu'un bâtiment doit échanger avec le milieu, surtout aujourd'hui, on est de moins en moins dans des politiques d'objets solitaires (...) Le projet est entre le programme et le site. » Cette réflexion, qui est largement partagée par les paysagistes, trouve un écho parmi les architectes et les artistes. Il n'est plus tant question de contexte, mais de milieu, ce qui a l'avantage de déplacer la question sur un plan physique. Le milieu est défini aujourd'hui par l'architecte Patrick Berger comme « un mixte d'états naturels et d'états construits ». L'attention portée au milieu passe par une saisie plus fine de celui-ci. N. Michelin parle d'hypercontextualisme, d'autres d'hyperlocalisme. Les artistes s'attachent aux spécificités d'une situation.

Le projet devient l'espace-temps dans lequel se rejouent les rapports naturo-artificiel. Il s'agit de partir d'une situation mixte, d'indiscernabilité et de mettre en place des articulations nouvelles, des stratégies d'alliances.

III.4. Le durable comme fond problématique partagé

Après avoir commencé à explorer les modalités de l'interdisciplinarité entre art, architecture et paysage ainsi que la question des limites entre ces disciplines, nous avons pu constater que la problématique s'est concentrée autour du durable. Le durable s'est révélé être un en-commun puissant et assez inattendu, un vecteur de « reliance » entre des champs différenciés. Ainsi Philippe Madec insiste dès le début sur le fait que le développement durable est posé comme une des réponses contemporaines qui sert de cadre à la problématique de la relation entre art, architecture et paysage.

Toute la réflexion de Heidegger, commentée par Guéry pourrait servir de fil conducteur à l'analyse des autres conférences. En reprenant son intervention, en effet, nous pourrions dire que cette question s'est imposée naturellement face au constat partagé d'une dégradation de « nos affaires » et d'une incertitude quant à l'avenir. Il est, après tout, assez logique que l'architecture et le paysagisme, mais aussi l'art, entrent en phase avec une préoccupation sociétale majeure de notre contemporanéité. La panique généralisée quant au devenir, qui touche les sociétés contemporaines, s'exprime de façon différente dans ces champs. Mais au-delà de ces différences, F. Guéry fait du durable l'enjeu majeur de la mutation civilisationnelle pressentie par Heidegger.

Nicolas Michelin a débuté son exposé en rappelant qu'en 2025, la majeure partie de la planète sera urbanisée. Selon lui, on est actuellement en guerre contre la planète et il faut essayer de faire la paix. Il préconise une architecture écologique et une ville durable (éviter les tuyaux, le morcellement...) : il faut être circonstancié, c'est à dire profiter des particularités d'un site, tirer parti du réel, comme le ferait le vivant, faire bifurquer le réel à partir de ce qu'il est plutôt qu'aller contre.

En tentant de répondre à la question « qu'est-ce qu'un bon bâtiment ? », N. Michelin distingue quatre critères : le programme, le site, le confort, et le durable. Cette dernière exigence vient se rajouter aux autres, plus classiques, et ce faisant elle les articule.

Mais s'il s'agit d'un « plus », d'une dimension supplémentaire bien qu'essentielle, elle ne pourra venir sans un effort lui-même supplémentaire. Pointant la tendance actuelle qui vise à réduire l'implication, l'engagement et les efforts, Frédéric Bonnet laisse entendre que la situation actuelle est encore loin de présenter les conditions de possibilité de la mise en œuvre du durable. Selon lui, il y a une part sociétale qui n'est pas résolue et qui fonde toutes les confusions au sujet d'un développement durable. La difficulté rencontrée par les architectes à mettre en place de nouvelles figures « durables » tiendrait à cette confusion.

En outre, F. Bonnet montre que la question environnementale oblige à élargir le champ des références : cela apparaît par exemple dans l'analyse des projets du concours European faits par des équipes multiculturelles et puisant leurs idées dans un territoire qui dépasse largement les frontières. A ce sujet, M. Barani souligne que la culture des pays du nord est plus encline à l'effacement des limites que celle des pays du sud.

IV. Troisième phase : séminaire interdisciplinaire de recherche « Limites et passages : le souci du vivant, un nouveau paradigme ? » Maison de l'Architecture, Paris (juillet 2006)

« Le vivant vit à la limite de lui-même, sur sa limite... »⁷

IV.1. Synthèse du séminaire

La question paradoxale du vivant

Le séminaire a permis de développer de nombreuses questions impliquées dans la problématique du vivant. La présente synthèse, réalisée à partir des retranscriptions des entretiens, a pour but de mettre en évidence ces questionnements. Les critères ayant permis de les dégager des retranscriptions sont soit leur récurrence au fil de la journée, soit l'originalité de l'ouverture qu'ils proposent.

Nous avons ainsi pu repérer quatre entrées privilégiées pour ces questionnements :

1. *La question de la nature* : le vivant comme paradigme traduit une mutation du sens du concept de nature, ou au moins une mise en valeur d'une de ses multiples acceptions au détriment d'autres qui pourtant résistent. Quels sont les paradoxes impliqués dans cette multiplicité de sens ? Comment ces sens s'articulent-ils entre eux ? Comment les figures de l'art, l'architecture et le paysage les combinent-elles ?
2. *La question du « milieu »* : la persistance du terme dans le discours contemporain lié aux champs de l'art, de l'architecture et du paysage, se substituant au « contexte » ou au « lieu », interroge le sens du regard porté sur le monde et sur les modalités de sa transformation.
3. *La question de l'humanisme* : apparaissant comme un des piliers de la culture occidentale, l'humanisme se voit aujourd'hui en crise dans la mesure où la place de l'homme se décentre. Parler du vivant bouleverse l'anthropocentrisme dans la mesure où ce qui est mis en valeur, c'est le lien profond que l'homme entretient avec son environnement animal ou végétal, et non l'écart qui l'en séparerait. Comment cette réorientation rencontre-t-elle les champs de l'art, de l'architecture et du paysage qui sont traditionnellement les domaines d'expression de l'homme dans sa dimension culturelle ?
4. *La question de l'interdisciplinarité* : présente depuis le début de la recherche, elle se déplace ici sous l'effet de la problématique du vivant qui apparaît comme un champ partagé.

⁷ Simondon Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, 1964, pp. 260-264

Les questions relatives aux *limites* et aux *passages*, soulevées plus spécifiquement lors de la deuxième phase de la recherche n'ont pas disparu ici ; au contraire, elles se trouvent convoquées de façon transversale par les débats du séminaire. Mais cette transversalité ne permettait plus de les conserver afin d'opérer un découpage pertinent. Les questionnements mis en évidence ci-dessus apparaissent de leur côté comme des entrées plus fidèles aux articulations des interventions.

1. La question de la nature

L'exposé de Bernard Salignon a permis d'explorer diverses acceptions de la notion de nature. La *physis* grecque est présentée comme ce qui est la source infinie et invisible d'où les choses finies et le monde visible émergent. La nature des choses réside donc, selon ce sens, dans le principe qui leur donne naissance. L'objet de la métaphysique sera justement de s'interroger sur cette nature. La traduction de la *physis* grecque en *natura* latine ne va pas sans un déplacement de sens, que B. Salignon expose en montrant que l'accent est mis alors sur les lois qui gouvernent le monde et avec lesquelles il faudrait se mettre en accord. « Dans la *natura* latine, il y a le concept d'ordre qui est venu se greffer, ou s'ajouter ou se supplémentariser ». A travers l'exploration de la peinture de Léonard de Vinci, puis les travaux de Penone, Tal Coat et Nicolas de Staël, B. Salignon donne à comprendre diverses postures quant à la question de la nature dans l'art.

Dans une approche plus historienne et centrée sur l'art des jardins, Jean-Pierre Le Dantec met en relation deux sens toujours co-présents de la nature : le premier est celui de *physis* tel qu'il a été posé par Bernard Salignon, le second est celui de *thesis*. A travers ces deux faces se joue la dialectique nature-culture qui a traversé la question du paysage depuis la Renaissance. Ce que montre J.P. Le Dantec, c'est que ces deux termes sont toujours en relation active et que ce qui change, c'est le type d'articulation qui les lie.

Notre époque contemporaine n'échappe pas à ces paradoxes dus à la polysémie du concept de nature. Et notamment dans l'opposition classique à l'artifice.

En effet, d'une part, on constate une référence au sauvage de la nature comme puissance de germination, de génération, de naissance permanente, en écho avec son acception grecque de *physis*. Mais d'autre part, ce retour ne se fait que par l'intermédiaire d'un usage extrêmement marqué de dispositifs techniques hautement sophistiqués. Comme le remarque Frédéric Bonnet, « c'est vrai que dans le paysage contemporain il y a plutôt l'idée d'accompagner une *physis* pour le coup, mais concernant Clément et ses héritiers, c'est au mieux un magnifique artifice et au pire une supercherie, parce qu'en fait, (...) d'un point de vue technique, les connaissances et les techniques qu'on convoque quand on souhaite représenter, ou figurer à un endroit le vivant tel

qu'il est et dans sa propre dynamique, sont encore plus sophistiqués que le paysagement classique ; c'est plus compliqué d'accompagner un mouvement naturel dans un lieu qui est habité que d'assumer de manière radicale une séparation nette... (...) Gilles Clément, il écrit des livres magnifiques mais il est d'abord ingénieur agronome. Quand il fait sa vallée, son travail de photographie et de récit sur cette nature un peu hasardeuse, en fait il l'accompagne en scientifique, c'est de l'acupuncture, c'est une connaissance scientifique extrêmement élaborée. » J.P. Le Dantec aussi soulève cette problématique de la nature et de l'artifice en remarquant que coexistent étrangement des approches comme celle de Clément d'une part, où le vivant est mis en avant (malgré la sophistication de certains dispositifs), et comme celle de B. Tschumi d'autre part, dont le Parc de La Villette est pensé comme l'expression d'une maîtrise totale (malgré un discours sur l'événement, l'ouverture d'un espace de rencontre imprévisible laissant la place à ce qui arrive, largement commenté par Derrida⁸).

Ce qui se joue, d'une façon transversale d'une intervention à l'autre, c'est la reconnaissance d'un fond inépuisable, excédant les productions humaines et avec lequel elles cherchent malgré tout à poser une relation. Mais ce qui en outre est dénoncé, notamment par B. Salignon, c'est une forme de pensée régnante aujourd'hui qui méconnaît ce fond et pense le visible par le visible. Le questionnement sur le vivant avait pour but de rouvrir la discussion sur ce qui justement constitue la persistance de cette nature. La récurrence de la thématique du vivant dans la production des artistes, architectes, et paysagistes contemporains peut être comprise en ce sens, comme la remise en évidence de la part de non-maîtrisable impliquée dans toute activité transformatrice. Mais cet engouement, cette valorisation pour le *bio* ne va pas sans soulever certains paradoxes. Et en particulier celui de la place du politique (nous y reviendrons dans le point suivant).

La question du développement durable a été abordée de façon moins directe que lors du séminaire à la Tourette, mais en tant que nouvelle articulation de la production humaine avec ce fond, elle a été implicitement convoquée. J.P. Le Dantec rappelle que le durable ne peut se penser qu'autour des trois « e » : économie, écologie et équité. Or c'est bien ce troisième point qui vient à manquer lorsque l'on parle du vivant. C'est la dimension sociale et culturelle, dont l'espace politique est le champ opératoire qui se voit annulée par le paradigme du vivant. B. Salignon a ainsi, au terme de son exploration de la *physis* et de la *natura*, montré comment une certaine dérive peut conduire à oublier l'espace public : « *Res* c'est le rien. La *res publica* se joue

⁸ Jacques Derrida, « Point de folie – Maintenant l'architecture » in *Psyché, Inventions de l'autre*, Gallilée, Paris

sur l'espace vide, alors que la nature se joue sur des agencements, ou pour parler comme Deleuze sur des conjonctions, qui sont des conjonctions de forme et de rationalité. Alors que la république, c'est être ensemble autour d'un point, *res*, qui est le rien, le vide, qui est quand même aussi peut-être l'essence de l'architecture, pas seulement d'un point de vue esthétique. »

Revendiquant clairement le positionnement dans le développement durable, la question du vivant est omniprésente dans le travail de Philippe Madec. Pour lui, cette révolution constitue la mutation la plus importante dans le champ de la théorie architecturale, ayant permis de sortir des débats des années 70. La rupture avec l'abstraction des modernes est désormais consommée. Revenant sur son propre parcours d'architecte et de théoricien, Ph. Madec montre comment cette problématique s'est progressivement insinuée. En premier lieu avec l'idée de génétique urbaine. L'accent est mis sur la genèse des formes urbaines à partir d'une structure de base agissant comme germe : l'analogon. Il mentionne qu'il a abordé cette problématique dans trois articles où la notion de temps est apparue comme fondamentale : temps de la thermodynamique et de la génétique et non de la mécanique classique. « On voit que le modèle mathématique est remplacé par le modèle biologique. » Cette période correspond au moment où « la question de l'apparition du vivant dans les sciences dures et dans les sciences humaines devenait un élément central. »

Il est donc question, ici encore, d'une modification du sens de la notion de nature. Ph. Madec propose « que l'on considère le retour à la nature comme modèle, non plus comme la nature romantique mais comme expression du vivant (...) Tout cet ensemble amène à une conception de l'architecture qui est pour moi extrêmement différente de la conception antérieure parce qu'elle est basée sur les échanges. »

2. La question du milieu

Du contexte au milieu

La substitution du terme « contexte » par celui de « milieu » traduit indéniablement un changement de paradigme. Le mot contexte renvoie à une écriture, et à un entour : « ensemble du texte qui entoure un mot ; ensemble des circonstances qui entourent un fait » ; il évoque le tissage, l'assemblage et par là le construit. Le contexte est toujours d'ordre culturel : il peut bien être géographique ou physique mais justement la géographie, c'est l'écriture du territoire et la physique renvoie à une nature déchiffrée et lisible potentiellement. Le mot milieu est plus ambivalent : il traduit d'une part « ce qui est éloigné des extrêmes, des excès » et paradoxalement « ce qui entoure, ce dans quoi une chose ou un être se trouve » ; mais aussi, son sens est tout autant géométrique, ou plutôt topologique, le « mi-lieu », que biologique :

« ensemble des objets matériels, des êtres vivants, des conditions physiques, chimiques, qui entourent et influencent un organisme vivant. »⁹

En passant du contexte au milieu, s'opère un double brouillage. D'une part un brouillage entre le centre et la périphérie (schème qui ne semble plus pertinent pour saisir les territoires contemporains qui se déploient selon des logiques autres : réseaux, continuum et intensités, plis, superpositions du type palimpsestes...) Comme le remarque F. Bonnet, « Ce que je trouve intéressant, c'est que la question de hiérarchie est complètement bousculée dans le milieu. C'est un peu comme dans le tissage, être à un endroit ou à un autre c'est presque la même chose. ». Et d'autre part d'un brouillage entre nature et artifice puisque le milieu reçoit de façon non hiérarchisée des objets techniques et des éléments naturels. Le titre de la dernière exposition de Patrick Berger est à cet égard significatif : « Milieux » ; ces milieux sont, selon la définition qu'en donne P. Berger, des mixtes d'états naturels et d'état construits, dont l'entrelacement produit des formes spécifiques qui l'identifient. Avec le milieu, nous sommes invités également à repenser les relations en termes d'interdépendance et de solidarité : il y a une influence mutuelle entre milieu et individu : le milieu est à la fois ce dans quoi quelque chose arrive, mais il est aussi ce qui se trouve entièrement modifié par ce qui justement arrive. Le milieu est ainsi avant tout une zone d'échanges : comme le note Philippe Madec : « les échanges entre tous les éléments qui composent le projet... intérieur, extérieur, les êtres et le bâtiment lui-même... Et ces échanges produisent une esthétique, produisent un espace qui n'est pas celui d'avant (...) et parfois un peu de flou aide à ce que les échanges soient meilleurs. » Ce terme, en outre, nous dit quelque chose du temps : ses antonymes sont, entre autres, le commencement et la fin. Il y a quelque chose dans le milieu qui résiste à l'idée d'instauration. Paradoxalement, le milieu est à la fois la ressource d'une individuation nouvelle, mais en tant que substrat, il en recèle déjà toutes les composantes, les énergies, les matériaux. L'individuation dans un milieu est une opération de synthétisation, par laquelle des éléments disparates sont agencés de façon à produire une entité individuelle identifiable. La réalité du commencement comme origine absolue se perd dans un effondrement, pour reprendre une expression deleuzienne. Tout est déjà-là et pourtant rien n'est encore là, tel pourrait s'énoncer le paradoxe de ce mouvement par lequel une chose advient. Avec le milieu, il y a donc de façon concomitante l'idée du faire-avec et celle de nouveauté qui se trouvent présentes, sans que l'une ne s'oppose, comme dans les débats (contextualisme vs ex-nihilo). L'exemple des favelas, présentées par Scoffier comme « milieu parfait », traduit bien

⁹ Définitions tirées du dictionnaire Le Petit Robert

cette double dimension de récupération d'éléments existants (recyclage de débris, détournements d'objets...) et d'émergence de formes inédites.

Comment commencer dans le milieu ? On ne commence toujours qu'au milieu, disait Deleuze.

Individu-milieu : une fiction utile, mais incapable de rendre compte de la genèse.

Milieu et crise du lieu

La prolifération de la notion de milieu peut aussi être vue comme une manifestation de la crise du lieu. Milieu et lieu s'opposent en effet sur plusieurs points.

Alors que Marc Augé opposait lieux d'une part et non-lieux de l'autre, ces derniers ne possédant pas les caractéristiques identitaires, relationnelles et historiques des premiers, l'approche par le milieu déplace le questionnement et rend inopérante la distinction de l'anthropologue. Comme le note Richard Scoffier, « Le biotope, le milieu, ce n'est pas le lieu. C'est en deçà du lieu. Ça n'a plus rien de culturel. » Les dimensions culturelles convoquées pour distinguer lieux et non-lieux s'effacent et cet effacement invite à penser le milieu comme une matrice, en deçà de l'ordre du symbolique, de la représentation. Il peut y avoir des zones ou des régions dans un milieu, mais pas de lieu dans cette acception culturelle.

Deuxième point, les lieux se comprennent comme des unités, des entités non superposables ; ils s'articulent dans des agencements qui les distribuent et les différencient selon des limites qui les caractérisent. Le milieu, lui non plus, ne va pas sans multiplicité : il y a toujours plusieurs milieux en jeu mais ceux-ci se superposent, « glissent les uns par rapport aux autres, les uns sur les autres ». Selon Deleuze, c'est le territoire qui emprunte à tous les milieux et mord sur eux. Selon F. Bonnet, la forme de la ville telle qu'on est habitué à la penser se comprend à partir de lieux différenciés ; or cette forme est aujourd'hui difficile à concevoir, elle est en crise, et le concept de milieu traduit justement cette difficulté : « Il y a des endroits plus importants que les autres, où il se passe des choses qui ne se passent pas ailleurs, c'est tout le contraire d'un milieu, c'est plutôt un agencement de lieux. (...) L'émergence de ce concept de milieu et sa récurrence (...) correspondent à la difficulté d'établir les agencements des lieux d'une manière acceptable... ». Ce qui est rejeté, ce qui est mis en crise avec l'emploi du milieu, c'est donc le *principe de localisation*, à la fois comme schème de la pensée, comme instrument pour déchiffrer le monde contemporain, et comme outil pour le transformer.

Et cette mutation affecte tout autant les territoires physiques que les espaces de la pensée. Par exemple les disciplines apparaissent moins comme des lieux que comme des milieux familiers qui en rencontrent d'autres plus étranges et composent des territoires hybrides : « A un moment donné, c'est un peu comme un milieu, la discipline, c'est-à-dire qu'il y a un endroit qui t'est à peu près familier, ce qui ne veut pas dire que tu ne regardes pas ailleurs, mais il y a quand même

cette idée de familiarité qui est fondamentale. La question artistique, à mon avis, est dans un cercle assez proche mais dans lequel dès que je m'aventure un peu, je me sens fragile. »

Un autre point est le caractère non-intentionnel du milieu, à la différence du lieu. Le lieu est déterminé, c'est un *constructum*, il est défini et indissociable d'une fondation. Le milieu au contraire est un ensemble de circonstances contingentes. Michelin le rappelait lors du séminaire à la Tourette : *circum stancia*, « ce qui se tient autour », sans que cet environnement ait été préparé.

Recherche d'une strate pré-culturelle, pré-symbolique, destruction du principe de localisation, mise en évidence des intensités, des forces et des dynamiques, des mouvements propres au vivant par opposition à la stabilité de la forme, des limites, de la mesure et de la distance, le milieu semble s'imposer comme une notion paradoxale capable de rendre compte du monde contemporain qu'une pensée sans doute trop limitée ou connotée du lieu ne parvient plus à saisir.

Milieu et crise de l'espace public

C'est finalement la question de l'espace public et de sa disparition qui est soulevée par les intervenants. Alors que B. Salignon pointait la notion de vide au cœur de l'espace public, essentiel à l'établissement d'un commun, R. Scoffier poursuit par l'exemple des favelas, villes de l'auto-organisation dont la structure est selon lui comparable à celle d'un milieu : « dans un petit texte, Jean-luc Nancy comparait Los Angeles à Rio, je crois, parce qu'il n'y a pas de vide, pas d'espace commun, pas d'espace public, et donc pour moi le monde de la favela serait presque une sorte de milieu parfait, il n'y a pas d'espace pour la représentation sociale, pas de vide pour la démocratie. Ce que fait voir la favela c'est peut-être une architecture complètement au-delà de la représentation et du symbolique. Elle est plus contemporaine, et la réflexion sur la favela pourrait être prise en parallèle avec une réflexion sur cette architecture... qui se met en place, qui est celle de Lacaton & Vassal ou de Michelin. »

F. Bonnet, dans le prolongement de cette réflexion, insiste sur la crise de l'espace public contemporain, dont l'apparition de la notion de milieu est un signe révélateur : « Aujourd'hui, il y a une véritable crise de l'espace public en tant que tel. C'est-à-dire qu'on ne sait pas très bien ni quelle est sa mesure, ni quelle est sa nature. A l'idée de l'espace public comme la démocratie, comme l'espace partagé, comme le bien commun, comme le lieu où les relations sont réglées non pas dans le cadre de l'intime mais dans le cadre d'une pensée qui serait plutôt de l'harmonie entre les hommes – on sait bien qu'elle n'est pas effective -, aujourd'hui c'est vraiment une crise. Faire une place, c'est impossible. » Ce qui pose problème aujourd'hui, ce n'est pas tant de savoir si l'espace public est celui de l'harmonie ou du conflit, car cette question n'est pas nouvelle, pas

spécifiquement contemporaine, mais de savoir concrètement comment le dessiner, quelle est sa forme. « Il manque le code qui permet de dire : la place c'est ça. »

Or pour B. Salignon, c'est précisément cette question du faire, plus précisément de la fabrication, qui est en jeu. L'espace public apparaît comme une forme de résistance à la pensée de la maîtrise. La pensée dominante est celle des médias qui justement et paradoxalement repose sur l'immédiateté. Cette pensée rend compte « de l'objet au moment où il se fabrique, de telle manière que le sujet qui vit cet espace le vit à la fois du lieu de sa réalisation, de sa conception et de son être, son être-avec, son être-dedans, [et] il reçoit de la médiatisation un message de la manière dont il (l'occupe). Voilà pourquoi il ne peut pas y avoir d'espace public. Parce qu'un espace public c'est un espace qui vient ouvrir dans l'histoire quelque chose qui est déjà toujours ouvert, qui est déjà toujours là. Voilà pourquoi on ne sait pas le faire, si on se pose la question "comment faire", on est mort. » La crise de l'espace public est donc pensée sur fond d'une crise de notre modernité qui veut définir le « il y a » : « Il y a un espace public (...) Le "il y a" ne se fabrique pas, mais c'est notre modernité, on veut tout faire. »

3. La question de l'humanisme

Considérant la question du vivant comme nouveau paradigme, R. Scoffier note à quel point elle déplace le point de vue et rend possible une compréhension de la production architecturale contemporaine. En refusant de placer l'homme au centre, c'est tout le socle humaniste sur lequel reposait l'architecture depuis la Renaissance qui vacille : « L'architecture a toujours été liée à l'homme, à l'humanisme. Quand je suis rentré dans une école d'architecture... un prof affirmait extrêmement péremptoirement : l'architecture, elle crée pour l'homme. Et là on met le vivant, non pas l'homme, au centre de la problématique architecturale, et pire, quelque part on dit que ce qui relie aujourd'hui la question de l'art, du paysage et de l'architecture, ce n'est pas la question de l'homme, ce n'est pas le paradigme qui cherche à définir cette enveloppe corporelle en train de faire son autoportrait, ce n'est pas l'architecte en train de construire autour de personnages, ce n'est pas non plus le paysagiste en train de composer des sortes de tableaux à partir de la végétation... Maintenant, c'est autre chose, c'est le vivant ! Et on voit très bien tout ce que ça peut impliquer. Mettre le vivant au centre, comme nouveau paradigme, je crois que c'est une attitude extrêmement contemporaine, même si on est jugé, qui permet de comprendre des phénomènes très contemporains en architecture, qui permet d'appréhender certaines démarches architecturales qui ne peuvent pas l'être si on se place dans une perspective humaniste. »

Par rapport à cette idée de nouveau paradigme, B. Salignon montre à quel point il est encore présent, combien son ombre plane. Analysant le discours de certains architectes invités au

séminaire de La Tourette, il dégage certains présupposés tenaces qui sont ceux de l'humanisme. Par exemple l'idée que l'homme devrait s'entendre avec l'homme, l'idée d'une harmonie sociale. Mais aussi le rapport au paysage, au déjà-là. Ou encore la question de l'Autre que l'on suppose connaître, l'idée que l'architecture aurait pour but moral de « faire vivre », pour le bien de l'Autre. Idée dangereuse puisqu'elle a pu conduire à ce que Foucault analysait comme le biopolitique, le « faire vivre et laisser mourir. »

Face à ces attaques, F. Bonnet répond en montrant que la situation est plus complexe, plus paradoxale. Et ainsi, même les traités humanistes qui plaçaient l'homme en position centrale, n'ont jamais cessé d'interroger des forces non-humaines (la gravité, la matière...), qui résistent à l'homme, qui mettent en crise ses productions. « Les traités d'architecture tels qu'on les connaît, c'est plutôt dans un cadre humaniste et naturaliste qu'ils sont écrits. L'homme est effectivement souvent au centre. Mais les traités parlent de la question de la gravité, qui n'est pas une question humaine, qui est plutôt une résistance, quelque chose que Semper identifie très clairement, la forme c'est plutôt la négociation avec quelque chose qui nous résiste, et qui est complètement extérieur à nous. (...) Ce n'est pas tellement le vivant, mais on se rend compte qu'il y a quelque chose qui nous résiste, qui est à la fois un potentiel et une résistance, avec lesquels on travaille. » Et de reconnaître que les paysagistes travaillent en permanence avec des échelles, des logiques, des temporalités qui excèdent largement leurs interventions.

Insistant sur les échanges et les interrelations, Ph. Madec propose l'idée que l'homme, par son corps, est dans une relation forte à la Terre : il y a « co-substance entre nous et la terre. » La reconnaissance de cette relation forte implique un décentrement du point de vue, de la place de l'homme et nécessite d'inventer de nouveaux modes de vie, un nouvel espace et un nouveau temps. Les formes se dessinent, non plus à partir de lois de proportions, de compositions abstraites mais à partir de ces échanges, et de cette co-appartenance de l'homme et de son environnement au même milieu.

4. La question de l'interdisciplinarité

B. Salignon critique l'« inter- » dans la mesure où l'« inter- » se développe à partir de termes préexistants. Il lui préfère le « trans- ».

La discussion a porté dans un premier lieu sur les critères de distinction entre les disciplines. Christophe Widorski remarque que c'est moins au niveau de la conception et de la fabrication qu'à celui de la réception que les différences apparaissent : « [Quand Frédéric Bonnet] fait dans un projet urbain un lit de pierres dans le territoire... est-ce qu'on considère que cet acte

appartient au monde de l'architecture, à celui du paysage, ou au monde de l'art ? C'est dans la réception, dans la lecture. »

Contrairement à cette thèse, Rosa de Marco pointe le fait que les regards posés sur l'espace sont différents d'une discipline à l'autre : « Mais dans les pratiques, dans les démarches, dans les savoir-faire et les savoirs... il y a des différences... il faut les prendre en compte... en tant que pédagogues... de manière dialectique vis-à-vis des récepteurs de ces discours... Je ne rejoins pas Christophe quand il dit que c'est une question de réception de l'acte, à mon avis c'est la question plus en amont de quel regard est posé sur l'espace, sur une réalité. Est-ce que le regard spatial du paysagiste est le même que celui de l'architecte ? D'après mon expérience, non. (...) Forcément l'utilisation de la pierre pour paver un chemin, c'est la même pierre pour l'architecte ou le paysagiste, mais peut-être que le point de fuite changera (...) Il y a ces glissements, d'abord les différentes manières de poser le regard, et qui amènent forcément à un agir, à un faire différent. »

La difficulté se porte alors sur la question de la définition de l'architecture et de l'art. Le rapport entre architecture et paysagisme semble plus simple à comprendre, mais l'art apparaît comme radicalement autre dans la mesure où le problème de la responsabilité et celui de la fonction ne se posent pas de la même façon. Pour B. Salignon, il faut comprendre la différence art/architecture en termes de volonté de puissance : « Donc je ne suis pas sûr qu'il ne faille pas avant de poser la conjonction ou la séparation, définir a minima ce qui est engagé comme volonté de puissance et d'un côté de l'art, et d'un côté de l'architecture. L'architecture n'a rien à voir avec la mort, l'art si, avec le sacré et la mort. »

Bref, les interventions se sont toutes articulées autour de l'hésitation tenace : il s'agit de savoir si les différences entre les trois disciplines sont réelles ou si elles sont construites (par des définitions, des théories, des lectures, des intentionnalités). Pour certains, elles sont réelles en ce sens que chaque discipline convoque des compétences et des attitudes qui ne se recouvrent pas totalement, bien que des zones de partage soient possibles. Pour les autres, les recouvrements ou les distinctions relèvent de ce que l'on pose comme définition préalable. Par exemple pour Nicolas Thélot-Vernoux : « Cela dépend de la définition qu'on donne de l'architecture, soit comme l'art de construire (...) soit comme la mise en œuvre de l'espace. Vous avez cité quelques phrases qui m'ont rappelé Henri Gaudin... Par exemple, Gaudin dit que l'architecture, c'est le vide entre les murs. Et la mise en œuvre de l'espace c'est la mise en situation du corps, une mise en émotion du corps. Et là on touche autre chose et pour moi on rejoint la question de l'art. »

La problématique du vivant, à travers ce qu'elle interroge – l'idée d'une nature résistant à toute forme de maîtrise, ambivalente – constitue un terrain de partage contemporain pour les trois champs de l'art de l'architecture et du paysage. Ce qui est en jeu ici, et qui permet de dépasser les débats cités, c'est le rapport que ces trois disciplines entretiennent avec ce qui les excède, ce qui en excède les compétences. Ce à quoi la transformation de l'espace, de la matière, des territoires, du regard se confrontent.

IV.2. Art, architecture et vivant : analyse de deux expositions

Si l'on prend par exemple deux expositions qui se sont tenues en 2006 à Paris, elles confirment l'affinité actuelle de l'architecture ou de l'art avec le vivant. Chacune dans leur champ a vocation à montrer le travail de jeunes artistes ou architectes et par là à cerner les enjeux de la production contemporaine. Ces expositions peuvent être considérées comme terrain d'exploration en ce qu'elles ne se présentent pas comme des rétrospectives ou des monographies mais plutôt comme des démarches prospectives. Elles permettent de prendre le pouls de projets en devenir et, malgré la pluralité et la diversité des propositions exposées, de saisir quelques « en-commun ».

Ces deux événements entrent en résonance avec l'hypothèse que l'analyse du séminaire de la Tourette a permis de poser selon laquelle le vivant est une des problématiques fortes de la production contemporaine. Il est à noter que cette problématique s'exprime de façon très diverse selon le champ disciplinaire et les modes opératoires utilisés par les artistes et architectes concernés.

« Pop-up city »

La première, « Pop-up city », est une exposition d'architecture à la Maison de l'architecture d'Ile de France présentant les projets de dix-neuf jeunes équipes qui seront réalisés dans le cadre du Festival des Architectures Vives, du 8 au 11 juin 2006. Le vivant, ici, est exploité de façon très nette par au moins huit des dix-neuf équipes. Nous pouvons en dégager trois propriétés qui nourrissent l'imaginaire de ces huit projets :

- la spontanéité : c'est tout le sens du pop-up, qui désigne, dans le lexique numérique, une fenêtre pirate qui s'ouvre de façon intempestive lors de la navigation sur le Web pour délivrer un message ou créer une tentation. Cette dimension du vivant est très présente dans l'ensemble des projets. Elle est, il est vrai, impliquée dans l'exercice même qui consiste à intervenir dans le cadre d'un édifice existant (les Magasins généraux dans le 13^e arrondissement de Paris.) Mais ce qu'il faut noter, c'est l'autonomie relative de cette

émergence spontanée : elle semble muer d'elle-même, son apparition semble être due à une énergie « sauvage. » Elle s'installe dans un site selon une logique autre.

- La contamination : type d'installation du vivant. On parle de colonisation, de développement rhizomatique. Il s'agit de l'implantation d'un corps étranger, d'un greffon, qui va « prendre. » Cette propriété est fortement présente notamment dans le projet de OTNE (Durandin+Kavyrchine), pop-up « suintant et coulant », un « écoulement étrange, à la texture organique » qui investit progressivement le plafond et, comme par capillarité, progresse de poutre en poutre. » Egalement très forte dans *White Cells*, le pop-up imaginé par le Studio Muoto, consistant en de nombreuses cellules blanches immergées, flottant sur les remous de la Seine. Objets équivoques et collectifs...
- L'éphémère : cette propriété instaure un autre rapport au temps, une autre articulation de l'architecture à la durée. En effet, les pop-up se présentent comme des micro événements à la durée de vie courte mais aux effets tenaces. Que l'effet puisse se prolonger au-delà de la présence de l'œuvre architecturale ouvre sur une conception radicalement différente de l'art de bâtir. Ainsi Patrick Berger, dans son exposition « Milieux », parlait lui d'effet d'entraînement.

La subversion propre au « pop-up » se retrouve dans les projets à différents niveaux mais c'est sans doute dans les mixtes entre nature et artifice qu'elle se joue le plus intensément. Les tentacules oranges, composées de gaines de chantier, mises en place par O-S Architectes, ou le palmier géant de couleur rose fluo, de Chartier et Dalix, dont les racines sont enchevêtrées dans la dalle des Magasins généraux, témoignent du brouillage des pistes. De manière plus subtile sans doute, l'équipe Wonderland Productions vient insérer dans cet ancien site industriel un arbre du bois de Boulogne, acheté, usiné, débité à façon par le service des Parcs et Jardins de Paris. Les tronçons numérotés, puis acheminés par voie fluviale, sont réinstallés sur le site. Cette parcelle de nature hautement artificielle vient donner une échelle autre au lieu et les branches ré-assemblées sur lesquelles il est possible de grimper offrent un espace de jeu.

D'autres projets, comme celui de Polimorph, sont habités par l'inquiétude environnementale : ils questionnent l'empreinte écologique et mettent en scène dans une « Maison du métabolisme parisien » les transformations possibles des déchets en énergie.

On voit en outre que les projets font une grande part à une démarche : il s'agit moins de faire une forme que de susciter une réflexion sur les processus de fabrication. L'usage est lui aussi convoqué à maintes reprises

« *Notre histoire* »

La seconde exposition que nous avons analysée présente la scène artistique française au Palais de Tokyo sous le titre ambigu : « *Notre histoire...* »¹⁰. Ambigu parce que les créations des 29 artistes français émergents qui y sont montrées visent à donner à voir une histoire qui est en fait celle de demain. Comme le répètent les commissaires de l'exposition, ce que produisent les artistes, c'est un regard pour construire le monde : ils ne réagissent pas à ce dernier, ils le font et en fournissent les perspectives. Les œuvres engagées, et en cela fidèles au projet général du Palais de Tokyo, au-delà de leur diversité, interrogent le réel dans ses dimensions politique, sociale, économique. Elles peuvent selon nous s'articuler autour de la notion de fragilité, voire de précarité, que notre condition contemporaine semble porter en elle. Emblématique de cette « *Stimmung* », l'installation vidéo de Laurent Grasso présente une vidéo sur laquelle on peut voir un nuage énigmatique progresser à travers les rues de Paris. Le spectateur fait face au nuage mais il s'en tient toujours à distance, dans un mouvement de recul. Ce nuage envahissant est toujours dans l'imminence de fondre sur nous. Il s'agit ici d'échapper à quelque chose qui arrive mais sans le quitter des yeux. Cette déambulation inquiète, à reculons, finit par provoquer un sentiment paradoxal : une sorte d'hypnose angoissée qui mêle inextricablement la peur et la fascination créée par le suspens de ce qui vient. L'immobilité des spectateurs qui assistent à cette fin infiniment reportée, à cet événement qui arrive sans arriver, traduit la position contemporaine : observateurs captifs ou fuyants devant une catastrophe spectaculaire. Cette œuvre n'est pas sans faire écho à une culture commune, c'est à dire à ce qui constitue des références et des traumatismes partagés. Et en premier lieu, ce que cette vidéo rappelle, c'est une image que tout le monde a vue : celle des New-Yorkais fuyant, sans forcément y parvenir, le nuage de poussière provoqué par la chute des tours du World Trade Center.

¹⁰ « *Notre histoire...* », *une scène artistique française émergente*, exposition présentée au Palais de Tokyo du 21/01 au 07/05/2006

V. Réflexions conclusives

Les champs de l'art, de l'architecture et du paysage se sont régulièrement, au cours de leurs histoires, échangés leurs références. Ils ont partagé leurs territoires respectifs et n'ont de cesse d'interroger leurs limites qui se compliquent des explorations que des individualités engagent hors de leur champ d'origine. Les différentes phases de la recherche ont permis de mettre en évidence certains de ces mouvements de translation, de déplacement et parfois de lutte entre ces trois pratiques que l'on a dès lors beaucoup de mal à circonscrire dans les traditionnelles « disciplines. » Il semble en effet plus juste de parler de domaines, de champs concernant l'art, l'architecture et le paysage tant leur praxis les engage sur la voie d'une « indiscipline », voire d'une « indéfinition », c'est à dire d'un questionnement ininterrompu sur les contours de leurs circonscriptions.

- Parmi les « en-commun » que les expérimentations du workshop et les interventions des séminaires ont fait apparaître, le paradigme du vivant est apparu de façon insistante et récurrente, bien que thématisé de manières assez diverses par les artistes, les architectes et les paysagistes. Le rapport de sympathie que les paysagistes entretiennent vis-à-vis du vivant paraît assez évident dans la mesure où celui-ci constitue le matériau de leur travail, mais l'histoire nous montre que ce paradigme n'a pas toujours été au centre de leurs projets : le vivant comme matériau mouvant, instable et toujours en devenir était moins ce qui informait les modalités d'organisation du territoire que la puissance contre laquelle s'opposait le génie de l'artifice, la règle de l'abstraction. Mais très significatif semble être le recentrement des problématiques de l'art et de l'architecture vers cette dimension. En effet, la place de plus en plus importante accordée par ces deux pratiques à la temporalité créatrice et imprévisible, longtemps effacée derrière les prétentions éternitaires de l'œuvre, cette recherche d'une implication, d'une insinuation mutuelle des logiques artificielles et des processus naturels, trouvent dans le vivant les ressources de leur imaginaire et de leur éthique.

Ce que cette thématique fait apparaître, ce qu'elle donne à saisir dans les trois champs, c'est le caractère profondément *transformateur* de leur pratique. En effet, si le *projet* est bien la source la plus actuelle de rapprochement entre les domaines de l'art, de l'architecture et du paysage, c'est qu'il pose de manière insistante la question de la production, de la *poïétique* et de son énigme. Cette transformation du réel qui consiste, dans le même geste, à en saisir, à en capter les signes non écrits et à en proposer une modification, trouve dans les processus naturels de la *physis* à la fois ses ressources et ses résistances comme la mesure de son artificialité.

- Ce n'est pas la même chose de faire du paysage, de construire des bâtiments et de produire des œuvres expressives que, dans notre culture, on appelle œuvres d'art. Ces trois activités sont traversées par des intentionnalités différentes, et on peut même dire qu'elles n'ont pas la même relation à l'intention qui les traverse. Ce qui distingue radicalement la démarche artistique des deux autres, c'est qu'elle travaille sur la représentation, et non pas sur le réel. Il y a bien certes une réalité de l'œuvre d'art, qui est sa matérialité, mais celle-ci n'est pas ce qui dans l'œuvre est proprement artistique. L'art, comme on le sait, a souvent pris pour thème le paysage ou l'architecture. Mais que signifie ici « prendre pour thème » ou « faire motif » ? Du point de vue de l'artiste, le paysage et l'architecture font réalité, tandis que l'œuvre d'art n'offre de cette réalité qu'une image, qu'une représentation. Lorsque Léonard de Vinci dit de la peinture qu'elle est « cosa mentale », il veut dire que le peintre, à la différence de l'architecte et du paysagiste, ne travaille pas dans le réel, mais qu'il travaille notre regard sur le réel. Le modernisme nous a montré combien il était faux de faire de l'architecture un art comme les autres. Si on le fait, on en vient forcément, comme on le voit chez Hegel, à ravalier l'architecture comme art inférieur, imparfait, inabouti. En réalité, l'architecture n'est pas de l'ordre de l'art, comme la peinture ou la sculpture, pas plus que le travail paysager, il s'agit d'un art dont il importe de penser la spécificité. Entre le paysage bâti d'un côté et, de l'autre, la surface picturale ou la description poétique, il n'existe pas une limite comme entre deux choses qui seraient sur le même plan, mais il y a bel et bien changement de monde, ou plutôt changement d'attitude à l'égard du monde, changement d'intentionnalité. D'un côté, il s'agit de faire, de l'autre il s'agit de voir ; et s'il y a bien un « faire » de l'artiste, c'est un « faire voir », un « faire » qui exprime et produit un « voir ». L'art a besoin de l'architecture et du paysage, mais c'est pour les réduire au statut de motifs, de motifs si inessentiels qu'on pourrait même s'en passer comme le montre l'aventure de l'abstraction. La véritable matière de l'œuvre d'art, ce n'est pas sa seule matérialité : c'est l'émotion et la pensée humaines, c'est le sentiment des hommes qui y sont associés.

De cela, il ne résulte pas qu'architecture et paysage puissent être mis sur le même plan. L'architecture est principalement projet, elle est un vouloir faire. Elle enchaîne, même s'il est simplificateur de le dire ainsi, la conception, le dessin et la réalisation. Elle est un paradigme parfait du travail rationnel de l'homme. Elle est une idée qui devient une œuvre. Mais il n'en va pas de même dans l'activité paysagère. L'homme fait du paysage depuis qu'il travaille, mais sans avoir aucunement l'intention d'en faire. C'est en cherchant à satisfaire ses besoins par la transformation de la nature que l'homme produit du paysage. La création délibérée, volontaire, intentionnelle d'un paysage est une invention récente. Certes, l'art des jardins existe depuis longtemps, mais il y a loin du jardin à la campagne. La campagne, telle qu'elle fait paysage pour

nous, n'est que ce qui résulte du travail des champs, c'est-à-dire qu'elle est la trace que laisse, sur un territoire habité, le travail des hommes dont l'intention a été de se nourrir. Autrement dit, autant que l'architecture est liée au projet, le paysage est lié à la trace. L'architecture est le fruit d'une intention ; le paysage est la trace inintentionnelle d'une activité humaine. Aussi l'homme n'est-il pas le seul à produire du paysage alors que l'architecture est propre à l'homme. Le chemin, par exemple, en tant qu'il est un élément important du paysage est une production animale autant qu'humaine. Bâtir, c'est produire une œuvre ; faire paysage, c'est laisser une trace.

Entre art, paysage et architecture, la limite et le passage ne sont donc pas à concevoir comme une délimitation et comme un franchissement. Aux yeux d'un phénoménologue, chacune de ces activités se définit par une intention particulière, et l'on passe de l'une à l'autre par une conversion de l'intentionnalité. L'œuvre d'art représente, l'architecture construit un projet, l'activité paysagère laisse trace. A partir de là, il est évident que chaque activité peut travailler à transgresser sa propre limite. Il existe par exemple des œuvres d'art qui ne veulent rien représenter, ou des productions paysagères qui obéissent à un projet. Mais ces transgressions n'ont de sens que par rapport à une structure intentionnelle préalable.

- Si dégager cette structure revient bel et bien à souligner la différence radicale entre art, architecture et paysage, il n'en résulte pas qu'un dialogue soit impossible entre ces trois activités. Elles se déroulent toutes les trois dans des problématiques historiques à l'égard desquelles elles ont à la fois un rôle révélateur et une efficacité transformatrice. Les figures contemporaines de l'art, de l'architecture et du paysage peuvent être comprises comme les indices d'un mouvement général de prise de conscience et comme les opérateurs d'un changement. Une des problématiques de fond de toute culture est de savoir quelle relation elle entretient avec ce qui lui préexiste et l'englobe, avec ce qui la transcende, que l'on appelle cela Dieu, l'Être, la Nature ou la Vie.

- Art, architecture et paysage ont aujourd'hui en partage de devoir affronter les apories de la modernité, les hésitations post-modernes. Ces hésitations portent justement sur le rapport entre culture et nature, entre technique et sens de l'être. Dans chacune de ces trois activités ce rapport prend une forme singulière. Pour un artiste la question se pose de savoir si le réel n'est fonction que de sa représentation, si bien que travailler sur les représentations serait changer le réel, ou si le réel est aussi cette force vivante qui génère l'œuvre, s'il est une force générante irréprésentable. Pour l'architecte, il s'agit de savoir si le projet ne trouve sa loi qu'en

lui-même ou s'il doit se laisser infléchir et déterminer par un contexte qui ne dépend en rien de l'architecture. Quant à l'activité paysagère, elle pourra se demander si les traces que les hommes laissent à la surface de la terre peuvent être entièrement reprises dans le cadre d'un projet de paysage laissé à la libre disposition des techniciens du paysage ou si elles sont la rencontre imprévisibles entre l'activité humaine et des lois écologiques qui ont leur ordre propre. Mais, sous ces formes différentes, on reconnaît bien une même question : celle de savoir si l'activité humaine peut trouver un nouvel accord avec le monde.

A travers l'intérêt croissant qu'artistes, architectes et paysagistes portent à la Nature et à la Vie, *on reconnaît le désir d'ouvrir la culture et la technique à une force non maîtrisable qui les habite et aussi les dépasse. Nature et Vie sont, dans l'univers post-moderne, des formes de transcendance qui, en tant que telles, avaient été plutôt déniées par la modernité.* Elles sont ce qui excède la représentation artistique, le projet architectural et la maîtrise des traces que l'homme laisse sur la terre. C'est notamment dans ce contexte qu'on peut comprendre l'émergence, dans le travail commun ici mis en œuvre, d'un véritable souci du vivant. Mais de quel vivant s'agit-il ?

- Le vivant désigne ici un processus extérieur à l'intentionnalité humaine, une force de métamorphose : bref, il désigne la Vie comme ce qui ne cesse d'être au travail tant dans la création artistique que dans l'art de bâtir ou de faire du paysage. Et l'un des caractères essentiels de cette Vie, c'est la solidarité et l'interdépendance. La naissance de la biologie moderne nous a accoutumé à concevoir le vivant comme organisme. L'organisme a même pu devenir un paradigme fondamental pour parler de l'œuvre de l'artiste, du bâtiment de l'architecte, du milieu ou de l'écosystème qui intéresse le paysagiste. L'organisme est principalement une limite, même si le métabolisme qui lui est propre fait sa part aux passages. Mais ce n'est pas vers cette conception-là du vivant qu'est tourné ce présent travail qui tend à mettre en évidence les limites et passages en jeu entre art, architecture et paysage.

Si la modernité a été marquée par une conception organique du vivant, faisant pendant à une conception solipsiste de la conscience, la post-modernité qui nourrit le souci commun des trois activités dont nous parlons redécouvre que vivre, c'est être en lien. La Vie est à la fois ce qui génère et ce qui lie, ce qui revient à dire que c'est du lien que les êtres se génèrent.

Dans une modernité hyper-individualiste, la recherche commune aux artistes, architectes et paysagistes ici réunis relève du dépassement de l'illusion individuelle. La question qui semble conduire ce dépassement porte sur les unions en jeu : comment ça peut se marier ? Comment ça se marie le monde et la représentation du monde ? Comment ça se marie le projet d'architecture

avec le contexte d'une ville ou d'une campagne ? Comment ça se marie la trace humaine avec le milieu naturel ? Par un étrange contraste, à l'heure d'une crise sociétale où le mariage semble tomber en désuétude, il semble que ce qui se cherche en art, architecture et paysage, c'est l'alliance comme ordre secret de l'être et loi fondamentale des activités humaines dans la ville et sur la terre. Et si l'un des traits de la post-modernité était la recherche, entre nature et culture, entre technique et éthique, d'une forme inédite d'accord ou d'alliance ?

- Limites, passages et transformations en jeu dans le projet artistique, architectural ou paysager. Si la question de la limite, déjà présente dans la première partie de la recherche centrée autour de la problématique de l'interdisciplinarité, est reposée dans les différentes phases de la recherche, c'est moins pour en affirmer la puissance de clôture, de séparation que pour en interroger la force d'ouverture, d'éclosion et de passage. L'étymologie latine, *limes*, en souligne déjà le caractère profondément ambivalent : le chemin qui sépare deux champs est aussi bien la trace, le tracé d'un enclos, que l'occasion de son franchissement. Mais le sens de la *peras* grecque est encore plus parlant : s'y mêlent de façon inextricable le sens de limite tel que nous l'avons retenu aujourd'hui, et celui de passage. Detienne et Vernant, dans leur ouvrage consacré à la *mètis* grecque, « l'intelligence du faible », insistent sur le caractère ambigu et riche de cette notion qui est alternativement posée comme lien et comme chemin, voie, passage, issue...¹¹ Or le vivant, en tant que paradigme de la création, ou du « projet » ne cesse de remettre en jeu et en cause ses propres limites, de transgresser les contours de son état actuel. C'est un « pur devenir » dont Gilles Deleuze a su tirer les images si fécondes pour la pensée que sont le rhizome, la métamorphose, le pli, etc.¹².

Nous pouvons faire l'hypothèse que c'est le temps qui assure l'articulation de la limite et du passage, lesquels composent ensemble les partenaires d'un jeu par lequel ils se donnent mutuellement leur être. Que serait le passage sans une limite à franchir, que serait la limite sans un passage pour en faire l'expérience ? Seule une pensée elle-même ouverte et paradoxale peut parvenir à penser l'une et l'autre, qui sont conjugués dans les pratiques de l'art, de l'architecture ou du paysage. Dans sa conférence inaugurale au Collège de France, Christian de Portzamparc replaçait l'architecture dans sa profonde affinité avec le temps. C'est sans doute parce que le temps s'est trouvé libéré de l'ordre historique, parce qu'il est aujourd'hui rendu à lui seul que

¹¹ Detienne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Flammarion, 1974. Voir notamment la conclusion : « Le cercle et le lien. »

¹² Voir notamment *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 ; *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980 ; *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

l'architecture, l'art et le paysage s'y trouvent confrontés. « Mort de la tradition » ou « effacement de l'avenir » peuvent être vécus comme des traumatismes pour une époque qui ne saisit plus son sens à l'aune d'un progrès, ou d'un retour à un modèle passé. Mais c'est aussi l'occasion de repenser autrement les rapports de l'œuvre avec un devenir. « L'architecture doit produire des espaces heureux, certes, mais ce que l'on attendra d'elle à la fin, ce qui lui donnera sens, c'est qu'elle ouvre une route du temps. Une architecture, surtout un projet public, est une petite utopie qui s'est réalisée, un morceau de futur qui est advenu aujourd'hui, à une époque où il n'y a pas de doctrine qui donne forme au temps, c'est ce que je ressens. Cette idée d'une petite route possible, à chaque fois, un nouveau chemin ouvert au temps. Rien de moins frivole que cette envie de savoir si nous aimons le même futur. En un temps où cet avenir nous est à peu près caché, c'est ce qui nous rend l'architecture importante. »¹³

Cette idée ne nous semble pas réductible à l'architecture mais être valable pour toute activité de création, c'est à dire celle qui expérimente sans relâche le déplacement des limites, le geste qui les fixe et les transgresse inséparablement. Poser les relations de l'art, de l'architecture et du paysage autour de la question du vivant, en tant que pratiques de la *transformation du réel*, ouvre la voie d'un nouveau cadrage problématique et d'une nouvelle série de questions : comment est capté ce réel ? Comment cette saisie s'entrelace-t-elle avec une intervention opérationnelle ? comment le devenir est-il pensé ? Comment donner à voir les processus invisibles qui traversent le réel ? Comment la nature se combine-t-elle avec l'exigence contemporaine, voire l'urgence d'un projet de société durable ? Comment est réinterrogée la notion de limite dans un contexte de mutation rapide et même en accélération ? Comment situer l'habiter par rapport au paradigme du vivant ? Comment se tracent leurs limites et s'opèrent les passages ? La problématique de la transformation du réel, partagée par les trois champs, renvoie à l'essence du passage, essence dont les figures contemporaines nous semblent interroger la nature paradoxale. Le vivant jouerait peut-être moins alors le rôle de modèle à imiter que celui de repère, au sens le plus fécond du terme, avec lequel les praxis de transformation partagent l'énigme fondamentale des passages et des devenirs des milieux humains.

¹³ Christian de Portzamparc, Conférence inaugurale au Collège de France, février 2006.

V. ANNEXE

- Cahier workshop (avril 2004)

Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de l'Architecture et du Patrimoine / Direction de l'Administration générale / Délégation aux Arts plastiques

Institut national d'histoire de l'art

Département des Etudes et de la Recherche

thématiques

Workshop
In situ / in visu Couvent de La Tourette
Parcours, jardin, parc habité

Programme de recherche Art Architecture Paysages
Des figures contemporaines de la modernité

Gerphau Equipe de recherche école d'architecture de Clermont-Ferrand

Centre Culturel de rencontre Couvent de la Tourette CentreThomas More

Laboratoire Centre Etude des Systèmes Université Lyon III

et en partenariat avec le Centre du Paysage de Lavoûte-Chilhac

1 les cadres P. 3

- Le programme de recherche Art Architecture et Paysages
- Le Workshop *In situ In visu*
- Le couvent de la Tourette et son domaine
- Les figures contemporaines de la modernité

2 les thèmes P. 6

- Le parc habité
- Liens et parcours
- Limites et réseaux

3 les objectifs P.8

- des regards
- des stratégies d'action
- des dispositifs d'intervention et d'enclenchement
- Résultats / Exposition

1 les cadres

- le programme de recherche Art Architecture et Paysages

le workshop s'inscrit dans un programme de recherche développé par le Gerphau (laboratoire de recherche philosophie architecture urbain / responsable scientifique Chris Younès, équipe chercheur recherche David Marcillon, Elodie Nourrigat, gestion technique Denis Simacourbe) sur la question des rapports entre art architecture et paysage, en partenariat avec le Centre Culturel de rencontre Couvent de la Tourette CentreThomas More, le Laboratoire Centre Etude des Systèmes Université Lyon III.

Ce programme est encadré et financé par le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction de l'Architecture et du Patrimoine / Direction de l'Administration générale / Délégation aux Arts plastiques) et l'Institut national d'histoire de l'art (Département des Etudes et de la Recherche)

Notre objectif est d'expérimenter pratiquement et conceptuellement les pratiques de l'art de l'architecture et du paysage dans la transformation des paysages et des espaces, sur leur spécificité et points de vus propres et partagés.

- le workshop In situ / In visu

le workshop est une séquence de ce programme de recherche. Il ouvre notre expérimentation et mobilisation des différentes disciplines sur un problème précis et une volonté de voir émerger des idées innovantes sur la transformation d'un lieu, en l'occurrence le Couvent de La Tourette et son domaine.

Le workshop aura pour objectif la visite du site, la présentation des thèmes penser par les responsables du centre et l'amorce du travail des différentes disciplines, de leur vision de la situation et des idées émergentes en terme d'intervention de transformation. (un programme sera fourni ultérieurement)

- le Couvent de Sainte Marie de La Tourette

Le Centre Culturel de rencontre du Couvent de la Tourette CentreThomas More est une institution et un pôle de croisement privilégié art/architecture/paysage. Il prend place dans le couvent de La Tourette, construit par Le Corbusier pour les dominicains en 1960, et intégralement classé monument historique en 1979.

Il développe depuis 2000 un 'Centre culturel' qui *s'attache à la diffusion de l'architecture et du patrimoine, en ouverture aux sciences humaines et aux arts*, à l'initiative des frères habitant et propriétaires du lieu, grâce à l'implication d'une équipe professionnelle dirigée par Olivier du Payrat, et avec le concours des partenaires publics. Le Centre culturel est actuellement présidé par Bernard Ceysson. Il a été officiellement reconnu au titre des 'Centres culturels de

rencontre' en 2002. C'est une association paritaire qui regroupe religieux, personnalités qualifiées et pouvoirs publics.

Le Centre culturel de La Tourette développe un projet culturel qui a pris le parti de :

- perpétuer ce qui a été conçu pour être un 'couvent d'études', et qui répond encore pleinement à cette destination première, désormais sous l'angle de la programmation des 'Rencontres Thomas More' (qui interrogent l' « habiter » d'un point de vue pluridisciplinaire), l'accueil de studios d'architecture, de résidences d'étudiants venus du monde entier, etc.
- privilégier l'expérience d'un lieu, et son inscription sur la durée, à travers des séjours en pension complète, tout en assurant une médiation de qualité et vivante en direction des différents publics (15.000 personnes/an, dont près de 40% résidant),
- mettre en valeur le monument dans son site (domaine boisé de 80 ha), et amener ainsi ces publics à appréhender et comprendre l'architecture par rapport à un contexte.

Ce dernier point passe par la prise en compte des espaces naturels environnant le couvent. D'importantes avancées ont eu cours ces dernières années grâce au travail entrepris. Elles favorisent la *mise en perspective du couvent dans son site*, en intelligence avec l'intuition première de Le Corbusier, et sa prise en compte du paysage et de la topographie.

Le projet du Centre culturel sur ce point consiste avant tout à donner à voir et à vivre un couvent déposé dans une prairie, sur pilotis, et ouvert au grand paysage.

En relation avec l'objectif de *diffusion de l'architecture et du patrimoine*, il vise à dégager les traces et originalités d'un domaine historique (aménagement paysagers fin XVIIIème et XIXème) pré-existant au monument lui-même.

Le domaine de La Tourette, ancienne propriété de la famille Claret de La Tourette, comporte en particulier un château, ses dépendances, et près de 80 ha essentiellement composé de bois. Ceux-ci sont contenus par un mur d'enceinte de près de 7 km, et bénéficient largement aux promeneurs. Ils renferment encore une glacière, récemment restaurée, et des ruines de folies et fabriques (dont 'La Tourette' elle-même, qui était située au point culminant du domaine). Le parc a donc été l'objet d'*aménagements importants au XVIIIème* grâce à Marc-Antoine Claret de La Tourette, fin botaniste et ami de Jean-Jacques Rousseau (arboretum, plantation d'essences rares, jardin à la française marquant la perspective devant le château, parc à l'anglaise, allée cavalière débouchant sur la forêt, etc.) Le patrimoine moderne du couvent de Le Corbusier, construit dans la pente d'un pré et ouvert au grand paysage, forme contraste intéressant par rapport au domaine pré-existant.

Entre autres perspectives, le Centre culturel se propose de travailler à la mise en valeur du couvent, et si possible de développer quelque projet contemporain dans la continuité de la dimension habitée du lieu (par ex. jardin botanique dédié aux plantes de la Bible). Ce propos s'attache évidemment à *ne pas dénaturer le lieu*, dont l'intérêt réside notamment dans une nature encore relativement sauvage – mais nécessitant entretien.

Il s'agit donc, avec des moyens financiers et humains limités, de 'cultiver' les abords, voire un jardin, de dégager les points d'intérêt remarquable, et autant que possible de poursuivre l'histoire - en relation désormais avec un projet culturel qui se tourne vers l'art, l'architecture et le paysage.

Cet effort combine à la fois une dimension théorique, à travers différentes recherches et rencontres, et une pratique, notamment grâce à l'implication de personnes en réinsertion.

Le Centre culturel poursuit et développe des actions et travaux en lien avec l'inscription territoriale du couvent, au bénéfice des publics comme du lieu. Différents projets sont imaginés à cet égard afin de mettre en perspective le monument historique dans son site, tout en valorisant celui-ci sous l'angle culturel mais aussi naturel.

La participation active du Centre culturel de La Tourette aux travaux de recherche scientifique sur '*Art, architecture et paysages*' s'inscrit dans le droit fil de cette démarche, et permettra en particulier de préciser la manière dont l'art pourrait être intégré mieux encore au projet de La Tourette sans en dénaturer les fondements ni altérer la qualité architecturale et paysagère du lieu. La Tourette permettra de se pencher en priorité sur la notion de 'parc habité', marqué par l'architecture monumentale du couvent (dont l'organisation peut d'ailleurs être lue comme une urbanité, située dans un cadre rural.)

- les figures contemporaines de la modernité

la problématique principale de ce programme de recherche concerne la notion de modernité, sa mise en question, sa réévaluation et le sens des figures contemporaines qui peuvent la caractériser. Cette œuvre de Le Corbusier est évidemment une entrée et évocation de la modernité mais en mouvement notamment dans son rapport au paysage, mieux à la nature et donc au domaine. Les pratiques diversifiées (art, architecture, paysage) se confrontent à des phénomènes urbains, à des processus de constitution de nouvelles formes d'habiter et de paysages, qu'elles expérimentent directement ou indirectement. Notre hypothèse de recherche est de penser que les rencontres, les télescopages entre ces pratiques, ces processus et phénomènes urbano-paysagers procèdent par superposition et captage de regards et de territoires, par des procédures mentales et formelles de détournement, d'assimilation, de révélation inventoriant ce qui invente de nouvelles figures de la modernité, en particulier avec d'autres regards, d'autres techniques et d'autres modes d'être entre **naturel, mobilité et temporalité**. Là, un savoir se constitue, un résultat tangible de recherche est possible dont l'objectif est de mettre en évidence de nouvelles figures pour une compréhension et un éclaircissement des dynamiques qui font notre monde et notre quotidien en perpétuelle mutation, autrement dit notre modernité.

L'objectif du workshop et de cette séquence de travail est établi à partir de l'idée que la dynamique contemporaine rend manifeste le fait que ce ne sont pas seulement le paysage ou même les parcs qui sont fabriqués, mais c'est aussi le regard qui leur est porté. Le parc, et particulièrement en tant que parc habité comme cela l'a été établi pour le site du couvent de la Tourette, mérite donc d'être envisagé dans sa dimension *In situ / in visu*, parce que précisément, il est destiné à être vécu et vu, destiné à être transformé tant par l'action que par la contemplation.

Le dispositif du parc habité doit aussi compter avec un paysage en tant qu'objet ; mais aussi avec des concepteurs aux savoir-faire multiples et différenciés (paysagistes, architectes, artistes...) qui agissent tant sur le *vu* que sur le *vécu* ; mais aussi avec des spectateurs (axant sur la catégorie du voir, et sur une dominante d'immobilité) ou des promeneurs (axant sur la catégorie sensible dont le voir n'est qu'une modalité, qui de ce fait s'articulerait plus autour d'une dynamique corporelle globale) qui voient et qui vivent paysage et parc.

Dès lors, il faut considérer l'architecture, l'art, et le paysage, non seulement comme des moyens d'approche et de figuration de l'espace naturel et habité, mais aussi comme des moyens d'intervention qui *contribuent* à sa fabrication et à son appréhension. Partant de là, le paysage, le parc en tant qu'objets (espaces vécus) et les modes de représentation de ces espaces (espaces vus) apparaissent comme *co-construits*.

« in visu, in situ » visera à mettre en parallèle, lors d'un séminaire de travail intensif, les regards et actions d'étudiants (avec enseignants) de 3 trois écoles différentes. Cette mise en parallèle de regards et d'actions s'effectuera dans une même unité de temps, de lieu, et autour d'une problématique commune celle du « parc habité ». Chacun aura à faire des propositions unitaires.

Ainsi chaque regard, chaque action, sera inventorié et deviendra une matière constitutive de l'étude.

- le parc habité

Le couvent est envisagé dans son rapport ouvert au paysage et dans son domaine. L'architecture moderne de Le Corbusier n'est pas ou plus la seule valeur du lieu, le parc ancien botanique et finalement la nature proche ouvrent de nouvelles perspectives et perceptions du lieu. Et donc de nouvelles dynamiques qui font émerger des éléments d'histoire à la fois pour les annexes du Château non utilisées aujourd'hui mais aussi pour le parc lui-même.

Le domaine actuel est un véritable parc public. Un lieu d'agrément pour le local aux multiples pratiques, quasi de parcs urbains.

Le parc habité est un thème à développer en rapport avec le couvent, mais aussi en lui-même. Les activités d'expositions, d'animation, d'activités (micro-activités), liés au Centre Culturel principalement deviennent des possibilités d'aménagement au sein du domaine en fonction de ses différentes parties et situations paysagères. De par les activités à la fois culturels et artistiques peut-

on imaginer de nouvelles Folies contemporaines? Comment le parc peut il être animé ou proposer des structures stables ou mobiles susceptibles d'accueillir des fonctions, des usages, des œuvres, des expositions, des interventions, des installations visant la notion d'habiter du lieu ?

- liens et parcours

les parcours, les lignes de passages, de traverses de communication, notamment la question de l'accès liés aux voitures et au bus visiteurs est une préoccupation importante. Ainsi que les relations et cheminements entre les différents éléments bâtis du site, ou situations paysagères (parc, forêt, prairie, cimetière, espaces cultivés, etc.) ou des ponctuations sur les parcours.

La grande Allée Cavalière plantée avant l'arrivée sur le couvent même est un événement, elle pourrait devenir non plus un parking mais un lieu plus solennel, une véritable allée en gérant les stationnements en amont et privilégier le marcheur.

Quels types de liens, de relations peut on établir dans le parc entre ces entités, entre ces espaces ? Quels types de parcours imaginés, valorisés, activés ? Comment les ponctuer ou les accompagner ? Quelles articulations aux différents paysages, voir jardin peut on imaginer ?

- limites et réseaux

Le domaine c'est une délimitation et en l'occurrence la présence plus ou moins intacte d'un mur de ceinture. Le rapport du domaine à ses limites est à repenser en terme architectural et paysager mais aussi en terme de mobilité, de traversées, d'animation et dans une problématique d'une ouverture du centre sur l'extérieur peut-être moins localement que dans sa position de lieu mis en réseau avec un espace plus virtuel et culturel.

La limite, les limites, la question d'un lieu ouvert à différents réseaux et notamment culturels dans un espace globalisé définissent une thématique d'exploration nouvelle, à la marge du parc, dans ces relations avec le local, mais dans la réalité d'un centre culturel international.

3 les objectifs

La production demandée à partir de ce premier cadrage qui sera développé lors du workshop ou par des demandes de précisions des différents groupes se compose de 3 points.

Mais l'objectif principal est de pouvoir proposer des idées d'aménagement, de transformation du domaine actuel en parc habité dans sa dynamique de centre culturel et de rencontre. Ces propositions doivent permettre de donner des principes d'actions et d'intervention que pourrait engager le centre en se basant sur des moyens simples et économiques. Tout en étant expérimental sur ce thème des figures contemporaines de la modernité, il s'agit de par le travail des différentes équipes d'imaginer des scénarios de projets pertinents afin d'activer ce par cet d'ouvrir de nouveaux possibles pour le Centre.

Le sujet est donc ouvert et à saisir dans sa complexité. C'est un appel d'idées.

- des regards

De par le workshop, chaque groupe de proposition (constitué en principe par 3 ou étudiants) et la visite et les documents préalablement fournis, il s'agit de développer et d'exprimer votre perception du lieu, du site, des paysages, de l'architecture, etc... Moins analyse que regard, vos travaux devront démontrer votre point de vue et votre manière d'appréhender cette réalité du domaine et de sa situation. Les supports d'expressions sont ouverts néanmoins leur capacité à être reproductibles et à faire image est impérative.

- des stratégies d'actions

A partir ou avec ce regard et les moyens d'expressions que vous jugerez nécessaires d'exploiter et en cohérence à votre vision, l'objectif est d'énoncer des stratégies d'action et d'intervention qu'il vous paraît opportun de développer pour activer ce haut lieu de la modernité architecturale et de la problématique de la nature, du parc habité. Ces stratégies d'action en rapport avec les axes de développement du Centre de la Tourette, et les thèmes non exhaustifs précédemment présentés doivent expliciter comment et par quels moyens, éventuellement dans le temps, peut se mettre en place une dynamique de transformation du domaine.

Des dispositifs d'intervention précis et d'enclenchement de logiques de structuration plus fortes doivent être explorés et exprimés très clairement (images, perspectives, plans etc.) pour permettre au Centre de se confronter à des possibles et d'imaginer des solutions concrètes pour son développement

- résultats / exposition

Les propositions sont à élaborer lors du workshop qui marquera une confrontation au site et à finaliser après celui-ci.

L'objectif est que chaque équipe d'étudiants (1 équipe = 3 ou 4 personnes) réalise un cahier A3 de leur proposition de 15 pages maximum introduisant 1 leur Regard + 2 leur Action clairement développée et exprimée (modalités de représentation ouvertes). Ce cahier doit détailler les propositions et permettre leur bonne compréhension.

En complément, l'autre objectif est de pouvoir concrétiser les différents résultats et propositions sous la forme d'une exposition (a priori panneaux/images) itinérante, dont la forme reste à définir. Mais il s'agit pour les équipes de bien intégrer cette volonté de valorisation des productions qui seront un des support du programme de recherche et un gisement d'idées potentiellement réalisable avec le Centre de la Tourette.

En synthèse :

- regards actions : à partir du workshop, travail de production d'un cahier Regards Actions présentant les propositions des différentes équipes et réalisés par les équipes // rendu sur fin mai d'un cahier A3 de 15 pages maximum
- expo in situ in visu : montage d'une exposition itinérante des résultats (forme à définir et prise en charge par les organisateurs à partir des images et textes ressources de chaque équipe) // fin mai

- Fiches d'analyse des projets étudiants

fiche analyse projet :

mutation d'une enceinte

noms étudiants : Emilie Lemoine _ Cynthia Schelcher _ Gwaen Arnaudy

école : Ecole d'architecture de Nancy

titre projet : mutation d'une enceinte

documents traités : dossier et vidéo

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>le projet, s'appuyant sur des analyses topographiques, parcellaire, de densité périphérique et de réseaux viaire, s'attache à développer un scénario d'appropriation du mur d'enceinte du domaine. Le couvent devient alors l'élément référent de ces nouvelles parties de mur habitées. Par des outils et matériaux restreints en nombre, les projets se déclinent de façon simple et homogène. Par un principe d'extensions raisonnées par phases successives, le projet participe à retrouver la qualité du "mur habité" de nouveaux usages et de nouvelles pratiques</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>le projet interroge la nature du mur d'enceinte du domaine et à son devenir. En effet, l'évolution du site du essentiellement au développement des activités culturelles annexes, questionne l'appropriation d'un tel élément d'architecture et de paysage. Le projet questionne donc non seulement la question de l'échelle de ce mur au regard du grand territoire, mais aussi son rôle aux regard des pratiques.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>le site lui-même</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>peur et dynamiques contemporaines. La peur des agressions extérieures de la ville, quand il s'agit de développement anarchiques, engendre une réaction d'autoprotection. Celle-ci peut se matérialiser par le travail sur la limite. Le projet relève alors autant de l'urbain, que de l'architecture et du paysage. L'ensemble de ces disciplines permet de donner une réponse cohérente à la fois à l'échelle du territoire et à celle de la cellule d'habitat.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>le paysage peut être habité même s'il n'y a que ses limites qui le sont. La délimitation du lieu semble être une interrogation majeure de nos sociétés contemporaines. Outre le fait que les lieux doivent être reliés de façons à créer un ensemble habité, ils doivent s'inscrire dans un ensemble cohérent et de fait délimité par des caractéristiques communes et des ambiances particulières.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>les thèmes développés sont particulièrement l'analyse sensible d'une ligne forte dans le paysage et la réflexion sur des principes constructifs respectueux d'un site et d'un contexte.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>la multitude de cartes d'analyse, d'images, de vidéo présente un partie fort qui est l'intervention sur l'ensemble du domaine grâce à la maîtrise de ses limites. De plus de nombreux schémas didactiques expriment la volonté de constructions légères et quasi éphémères dans l'emprise direct du mur. Au final, de vrai détails constructifs nous permettent de mettre en relation le grand territoire et l'intervention ponctuelle.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>une réflexion approfondie est menée sur une méthode constructive en accord avec un projet respectueux de son environnement</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>le projet s'inscrit dans un processus de réflexion et de réalisation se déclinant dans le long terme. En effet, à l'image de la transformation progressive du paysage, les adaptations du mur suivront les demandes des riverains et autres promeneurs.</p>	<p>5.2 nature et tekéné</p> <p>la nature et particulièrement les éléments d'infrastructure paysagère participent à la réflexion architecturale et urbaine sur le territoire. L'architecture trouve dans la nature un filtre de lecture du domaine d'intervention et dans la rationalisation de construction une rationalisation par rapport aux usages.</p>
<p>Ambiance et mur habité</p>	<p>2.3 intervention</p> <p>le projet se décline en plusieurs points positionnés sur le mur d'enceinte du domaine faisant référence dans un premier temps à la perception du paysage (longer, gravir, passer, cadrer) et dans un deuxième temps à l'appropriation des lieux (habitat, agricole...)</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>L'intervention sur le mur se nourrit de la volonté de lutter contre des agressions commerciales ou pavillonnaires qui menacent dans le long terme le domaine.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>Habiter la limite est l'une des questions qui aujourd'hui se pose. Où est cette limite? Quelle est sa pérennité dans le temps? En effet, cette notion, lorsque l'on parle d'urbano paysage, et un concept fluctuant ne permettant pas d'avoir un positionnement fixe.</p>	

fiche analyse projet : 1

noms étudiants : Quentin Fruchard
école : ESBA Marseille
titre projet : ?

documents traités : photographies

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>-Des liens sont tendus entre des arbres du parc. Par groupe de trois ou quatre ils les relient les uns aux autres soulignant ainsi certaines lignes du paysage. -Compte rendu photographique : Ces images sont prises de telle manière que les deux liens qui entourent les arbres se fondent en une seule ligne, mettant ainsi en valeur le caractère abstrait de ce signe.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Relier le bâtiment et le paysage par des lignes- signes géométriques et abstraites. -Dessiner dans et avec le site. -Souligner pour les retrouver certaines lignes naturelles : « surligner le paysage ».</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-Pas de représentation à proprement parlé, sauf peut-être un rappel de lignes et de dimensions, réelles ou symboliques du bâtiment ou du paysage. -En revanche les outils de compte rendu sont travaillés pour accentuer le caractère géométrique, abstrait de ces cordes qui n'apparaissent plus que comme des lignes. -références : L'art in situ, l'arte povera, l'art minimal On pourrait presque retrouver dans le traitement des photographies un clin d'œil au « Blanc seing » de Magritte (hst, 1965 81,3x65,1 cm, national Gallery of art, Washington, coll. Mr et Mrs Paul Mellon).</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Ce type de récit peut se rapprocher de celui d'une sculpture ou d'une installation in situ simple ; il ne semble pas se rapporter à un discours conceptuel ou narratif complexe. Il pourrait être assimilé à un geste purement plastique. -On pourrait y voir un rappel de lignes du bâtiment ou une mise en scène du paysage mais ces références ne sont pas explicites. -Il demeure cependant une ambiguïté ; si l'artiste avait exprimé une volonté préalable d'une organisation du site, d'un parcours, d'une action sur le spectateur, d'une liaison évidente avec le bâtiment ou le site on aurait pu y voir un projet en trois temps : conception, réalisation, compte rendu.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-On peut ici parler de paysage habité dans le sens où l'œuvre s'identifie presque entièrement à l'installation in situ ; une sorte de parcours en germe. -l'artiste utilise la nature comme réceptacle, comme sujet et motif de son travail. Elle est interrogée, commentée par l'œuvre et en même temps elle fait œuvre ; elle en est aussi le moyen : La paysage est instrumentalisé en même temps qu'il est investi.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-Objet naturel et artificiel. -Le jeu plastique du contrastes entre verticales et horizontales, lignes droites et paysage sinueux, nature foisonnante et artefact rigoureux. -révélation au spectateur d'une géométrie naturelle : alignement d'arbres, composition particulière, verticalité par une intervention minimale de l'artiste.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>-Un premier niveau non représentationnel, quasi abstrait du jeu de lignes plastiques. -un second plus symbolique qui, par un artefact minimum et géométrique, semble renvoyer au couvent de le Corbusier.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Une installation in situ. -Des photos témoignages de cette installation que la précision du cadrage pourraient placer au delà du simple compte rendu.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>On ne peut pas véritablement parler de processus pour cette œuvre qui s'inscrit totalement dans le cadre des arts plastiques puisqu'elle est entièrement donnée dans le temps de sa découverte et ce, même si elle implique un déplacement pour la percevoir en totalité.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>-Ici l'intervention est légère, non naturelle mais non agressive. -Symboliquement ce projet oppose à une nature « libre » et exubérante, un artefact minimum, régulier et géométrique. -Cette intervention est plutôt de l'ordre du contraste et de l'opposition malgré son utilisation de liens.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>-le micro lieu, le « presque rien », le minimum, le très fin... -Le site pris dans son ensemble par les différents points d'impacts de l'installation. -Pas de véritable prise en compte de la problématique site construit/site naturel, sauf peut-être à un niveau symbolique non explicite.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>-De simples liens de corde ou de ficelle sont tendus entre des arbres sélectionnés en différents endroits du site.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>-Un processus semble cependant émerger du soin apporté aux photographies qui pourraient s'autonomiser, reléguant ainsi l'installation à une simple mise en scène. -C'est la place qu'il semble accorder au spectateur qui continue de classer cette œuvre dans les installation-sculptures ; Sa destination est encore la perception in situ et non la présentation photographique.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>-L'œuvre nous est donnée en une seule fois, même si elle nécessite un parcours (encore que l'on en sache peu de choses) pour la saisir entièrement. La mobilité quelle fait intervenir est celle du spectateur. -De la même façon, sa temporalité ne se déroule pas suivant un processus, l'œuvre existe à partir de la fin de son installation et sa pérennité est celle de la durée de vie de ses matériaux comme pour toute œuvre plastique.</p>
<p>On peut regretter que des intentions claires n'explicitent pas plus une démarche que l'absence de liens mesurables ou perceptibles entre les interventions plastiques et l'architecture rend abstraite voire arbitraire.</p>	<p>Il manque un plan de situation des interventions pour avoir une vue globale de son impact sur le site.</p>	<p>Il est important de souligner l'autonomie partielle que semblent prendre les compte rendus photographiques dans ce projet.</p>	<p>-Emergence d'un statut encore latent et non affirmé d'une œuvre processus en trois temps dont la destination pourrait être l'exposition des compte rendus photographiques. -ambiguïté entre une œuvre visible in situ et la mise en scène des photographies.</p>	<p>-Le parcours comme œuvre (et non plus l'objet). -Le compte rendu comme œuvre et non plus l'installation. -La nature comme œuvre (et non pas seulement le lien). -La nature, le paysage comme artefact par appropriation de l'artiste.</p>

fiche analyse projet : 2

noms étudiants : **Yuki Kurita**
 école : **ESBA Marseille**
 titre projet : **?**

documents traités : 1 vidéo

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>Une vidéo présente un lent panoramique horizontal placé à la limite du bâtiment qui montre successivement la prairie et le parc puis le dessous du couvent, puis à nouveau la prairie.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Exprimer une vision critique au moyen d'une technique minimale ; son choix, son implantation, sa mise en scène, sa réalisation etc.</p> <p>-Faire prendre conscience (démontrer) au spectateur de l'opposition présupposée entre le couvent et la nature qui l'entoure.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-La métaphore, l'analogie, une apparente objectivité scientifique.</p> <p>-Les références sont clairement celles du cinéma expérimental et de la vidéo comme Bill Viola.</p> <p>-Michael Snow qui dit que la déconstruction c'est quand les moyens du cinéma deviennent le sujet du cinéma. En particulier ses vidéos comme <i>La région centrale</i> (1970) qui propose un panoramique vertical dans le désert à des vitesses différentes mais qui présente les mêmes effets de proches et lointain.</p> <p>-Sans doute certaines théories de la perception (Gestalt)</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Sous une apparente objectivité scientifique, technique ce travail est en fait un regard très personnel, totalement subjectif. L'artiste tente de faire passer au spectateur ce qu'elle ressent ou pense de l'architecture quitte à forcer le trait de manière un peu manichéenne.</p> <p>-Ce projet peut être rapproché en cela de beaucoup d'œuvres traditionnelles (expressionnistes ou postromantiques) qui relèvent de ce que J.M.Schaeffer nomme « la théorie spéculative de l'art » ; l'artiste comme le philosophe aurait autorité voire mission d'exprimer sa vision du monde. Il prétend qu'une grande partie de l'art contemporain dépend encore de cette image de l'artiste.</p> <p>-Sa spécificité réside dans le médium utilisé, la vidéo et l'usage pertinent qui en est fait.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-Le paysage est présenté dans cette œuvre comme une valeur extrêmement positive ; joyeux, coloré, lumineux, vivant, habité etc. en opposition complète avec le bâtiment.</p> <p>-Son statut est celui de sujet et motif de la vidéo, on pourrait aussi le voir comme un acteur, un personnage passif de documentaire mais de toute manière plus qu'un simple décor.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-Les contrastes, voire les extrêmes du site.</p> <p>-Nature et architecture, paysage naturel et construit, animé et inanimé.</p> <p>-Les moyens techniques de la vidéo, les capacités suggestives, expressives, démonstratives, narratives, discursives... d'un médium et d'un moyen technique en particulier : le panoramique circulaire horizontal.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>Deux échelles de représentation : -« figurative », réaliste ; ombre-lumière, intérieur-extérieur, animé-inanimé, coloré-monochrome, végétal-minéral, ouvert-fermé, proche-lointain, foisonnant-ordonné, mouvant-fixe, habité-désert... -métaphorique ; sauvage-domestiqué, libre-contraint, vie-mort, bon-mauvais, oppressant-libérateur, naturel-artificiel...</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Un protocole a été mis au point dans ce projet qui semble avoir été réutilisé ultérieurement.</p> <p>-Une production et réalisation vidéo.</p> <p>-Une présentation vidéo traditionnelle sur écran TV paraît être la phase ultime de ce projet.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>-Le temps réel, utilisé comme un moyen du réalisme au sein de la vidéo.</p> <p>-Le temps de prise de connaissance de la vidéo, décidé par l'auteur et dont le spectateur n'est pas maître ; point crucial qui classe la vidéo en dehors des arts plastiques. En effet l'appréhension des œuvres d'arts plastiques ne nécessite aucune durée ; le spectateur est libre du temps qu'il passe à leur contact.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>C'est ici sur le mode de l'opposition totale que ce joue le rapport nature-tekné :</p> <p>-Entre le monument et la nature environnante.</p> <p>-Entre la nature « expressionniste » de l'artiste, sa volonté d'improvisation et son médium nécessitant une conception, une technique, une écriture préalable.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>Ce travail est très précisément centré sur le site (non le territoire) ; le bâtiment et son rapport à la nature proche. Ceci à deux niveaux : -Le micro lieu sous le bâtiment à partir duquel le regard de la caméra se focalise (proche lointain). -Le site auquel se rapporte le regard de l'artiste (le couvent le parc).</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>-Une caméra est posée de manière « neutre » à la limite du bâtiment. Elle décrit une rotation à 360° pendant quelques minutes.</p> <p>-Le résultat présente une apparente objectivité puisqu'il est en temps réel et sans modification ultérieure de l'image ou de montage.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>-La démarche protocolaire, ici pas explicitement assumée est une des spécificités de ce projet. Elle déclenche normalement un processus de conception-réalisation de l'œuvre surtout médiatisée par la vidéo.</p> <p>-Une ambiguïté demeure cependant : L'artiste semble vouloir utiliser sa caméra comme un peintre son pinceau. Elle tente de saisir le réel avec à la fois un réalisme objectif et une subjectivité expressionniste.</p> <p>-Cette sorte d'improvisation spontanée est en contradiction avec le fonctionnement classique du cinéma qui nécessite une conception préalable : Le processus est ici externe à l'œuvre.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>-La mobilité est intégrée au protocole même de l'œuvre, dans son principe de rotation de la caméra qui parcourt le site à partir du point de vue fixe de l'artiste.</p> <p>-La temporalité de l'œuvre est calquée sur le réel à la manière d'un réalisme pictural. En revanche l'œuvre possède une temporalité propre, un déroulement qui fait défaut aux œuvres plastiques traditionnelles.</p>
<p>Il semble que l'artiste se soit intéressé à l'expression d'un contraste maximum voire à l'opposition qu'elle pensait ou ressentait comme extrême entre le couvent et son environnement.</p>			<p>L'utilisation de moyens plastiques traditionnels (contrastes, couleurs, lumière, métaphore...) tendraient à classer ce travail comme œuvre d'art plastique, mais son rapport au temps, le processus et le médium utilisés le placent de facto sous le régime allographique dont relève le cinéma.</p>	<p>C'est l'ambiguïté de cette œuvre que de se situer dans une optique plastique classique tout en faisant appel à un médium non plastique ou en tout cas à la limite des arts plastiques.</p> <p>La réflexion sur les moyens du médium vidéo relève d'une forme de déconstruction.</p>

fiche analyse projet : 3

noms étudiants : Dan Mu
 école : ESBA Marseille
 titre projet : ?

documents traités : une série photographique.

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>Une dizaine de photographies montrent la végétation extérieure vue à travers une baie. Au premier plan une tige de lierre isolée, graphique semble vouloir se lancer à l'assaut du bâtiment.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Rendre compte de la coexistence d'un monde végétal et d'une architecture et de la manière dont ils se comportent l'un avec l'autre.</p> <p>-Proposer un regard personnel descriptif ou narratif qui exprime les rapports qu'ils entretiennent.</p> <p>-expérimenter un protocole au moyen de la série photographique ; en ne modifiant que très peu de paramètres, il est possible d'en observer les micro-variations.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-une figuration réaliste classique et élégante d'où ne sont sans doute pas absentes des références à l'art asiatique dont pourrait se réclamer l'artiste.</p> <p>-Le travail de cette artiste sur le tracé et le dessin autoriserait une analyse de type sémiotique et sans doute se réclamerait-elle de quelqu'un comme Roland Barthes dans ses écrits sur le langage ou sur les images.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Ce récit est de l'ordre du témoignage et du compte rendu.</p> <p>-Il utilise probablement un système de signes associé à un discours narratif qui pourrait permettre de le comparer à un langage.</p> <p>-Il est issu d'un regard artistique qui, s'il est discret, n'en est pas moins totalement subjectif.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-Une véritable figure de paysage sujet, motif et personnage émerge ici ; La nature autant que le site est personnifié par le brin de lierre qui loin d'être un décor agit exactement comme un acteur. La photographie pourrait tout à fait avoir été mise en scène.</p> <p>-Il en est de même pour l'architecture qui affronte l'assaillant certes de manière hiératique et hautaine mais en participant explicitement à la narration.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-Les rapports de l'architecture à la nature environnante.</p> <p>-Une tentative d'expérimentation d'un protocole visant à appliquer systématiquement une prise de vue identique à un même motif.</p> <p>-La ligne, le graphisme, le dessin générés par une forme naturelle.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>-L'échelle de ce projet se situe au niveau du micro lieu. Le paysage est réduit à une pousse d'une plante même si parfois un arrière plan plus large apparaît.</p> <p>-Le monument lui-même est réduit à une infime parcelle de béton.</p> <p>-On pourrait reconnaître, à un autre niveau, une représentation métaphorique où chaque élément est assimilé sur le mode de la synecdoque à un ensemble plus vaste : la pousse pour le site ou la nature, le morceau de béton pour le couvent où l'artefact en général.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Une série de photographies prises suivant des règles définies à l'avance.</p> <p>-Quelques autres s'en écartent qui perturbent la lecture.</p> <p>-Ce qui pourrait s'apparenter à un protocole ou à un projet véritable est démenti par l'absence de rigueur et de systématisme.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>Le temps n'est pas une donnée de ce travail qui fonctionne sur le mode d'une œuvre plastique traditionnelle.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>-Nature et tekné sont envisagées sur le mode de la synecdoque par un brin de lierre et un morceau de béton.</p> <p>-Une première approche peut laisser penser qu'ils s'affrontent et le lierre tente de prendre d'assaut le pied du couvent.</p> <p>-une deuxième qui prendrait en compte le caractère non dramatique de la photographie (cadrage, lumière, couleurs...) y verrait plutôt une caresse et il pourrait alors s'agir d'une grande sensualité et d'une véritable complicité qui unirait nature et réalisation humaine.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>C'est l'inframince, le presque rien qui donne l'échelle de ce projet, tant au niveau de la dimension de ce qui est représenté que de la modestie et de la discrétion avec laquelle l'artiste intervient.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>Une dizaine de photographies prises de l'intérieur du bâtiment : en rez de chaussée, à travers une baie sans huisserie, une pousse de lierre grimpe le long d'un poteau ou d'un mur en béton à gauche, l'intérieur est sombre, la lumière viens d'en face et traverse les feuilles. Quelques unes élargissent le cadrage ou donnent à voir un peu plus de végétation.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>-Ce travail ne met pas en œuvre explicitement un processus particulier mais on peut déduire des nombreuses récurrences formelles une démarche de type protocolaire.</p> <p>-Le protocole, même s'il n'est pas totalement assumé par l'artiste consisterait à déterminer un motif, un cadrage, un point de vue type, un éclairage, un arrière plan etc. et à l'appliquer systématiquement à l'individu végétal photographié. La série prend alors valeur d'expérimentation et les récurrences occultent les variations pour faire figure de généralité (de toute part la nature tente d'envahir le bâtiment.).</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>-Impression d'une quasi-immobilité.</p> <p>-Donc de très grande lenteur.</p> <p>-Ces deux figures sont abordées sur un mode véritablement naturel ; tout concourt à nous faire prendre conscience du temps à l'œuvre dans la nature et dans l'architecture. L'une est très lente et fragile quand l'autre est immobile et forte mais la fin inexorable donnera raison à la patience naturelle du temps.</p>
			<p>Les photographies qui échappent à ce principe, si elle servent peut-être à l'artiste dans ses recherches graphiques ultérieures, n'en enlèvent pas moins beaucoup de force à la démarche protocolaire.</p>	

fiche analyse projet : 4

noms étudiants : Gilles Oleksiuk
école : ESBA Marseille
titre projet : ?

documents traités : photographies

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>-Au cours d'une journée de glanage sont collectés des déchets issus des promeneurs antérieurs. -Ils sont réunis en une installation éphémère sur un muret. -Compte rendu photographique : Sur une image, ces déchets sont éparés, sur l'autre ils sont un peu organisés. -Collaboration avec Anne Sauvant donnant lieu à une installation de fleurs de pissenlits réunies en une forme de fente dans la prairie devant le couvent. Compte rendu photographique.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Révéler des objets qui passent inaperçus, donner à voir le réel comme une représentation du réel. -Révéler des traces du passage antérieur de visiteurs aux visiteurs spectateurs actuels. -donner à voir un aspect nouveau, poétique, inattendu d'un réel rejeté, déconsidéré. Peut-être lui conférer aussi un nouveau statut. -Sans doute aussi, même de manière inconsciente, interroger le statut de l'œuvre d'art par une remise en cause de ses moyens, objets, finalité, médium, processus... Simplement réaliser une action.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>L'artiste opère un simple déplacement d'objets, en cela elle peut être considérée comme une performance plus que comme une sculpture ou une installation au sens objectif. Référence au ready made et bien sur à Duchamp par l'aspect trivial des objets exposés, ce n'est plus l'objet qui fait œuvre mais l'action artistique d'exposer l'objet. Plus qu'à la théorie institutionnelle de l'art (G Dickie) qui impliquerait une médiatisation plus affirmée, on pourrait raccrocher ce travail aux théories de A Danto (<i>La transfiguration du banal</i>) ou à la manière dont Piéro Manzoni affirme que c'est le fait d'être issue de la production d'un artiste qui fait l'œuvre. Les moyens mis en œuvre pourraient faire penser à l'<i>Arte povera</i> mais le processus et la finalité semblent s'y opposer.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Ce travail possède un statut ambigu, entre installation et performance. Son auteur semble s'en désintéresser après l'avoir réalisée, son compte rendu ne le préoccupe pas. -Cette action de type performative ne raconte pas une histoire, elle donne à voir, elle veut révéler quelque chose du réel, de l'art, du déchet ou du visiteur. -On pourrait aussi assimiler ce travail à une critique, un commentaire sur le site, un regard de l'artiste sur un de ses aspects : le lieu, l'objet non naturel dans la nature, le comportement du visiteur...mais pas par un moyen représentationnel. En effet ce travail par son aspect tautologique s'apparente à une simple présentation. Il n'est pas une représentation de la réalité et en cela est sans doute un des travaux les plus contemporains de ceux qui sont présentés ici.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-Le site (et non pas véritablement le paysage) est instrumentalisé dans sa dimension physique : il fournit le matériau, le thème et le lieu d'action et de présentation et même les spectateurs. On pourrait dire qu'il fonctionne en autarcie totale.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-L'objet, l'action et l'œuvre d'art. -Le déchet, le rejeté, le sale, l'inutile sous leurs aspects plastiques insoupçonnés. -Le visiteur et le visiteur-spectateur. -La trace : du passage des visiteurs et de celui de l'artiste. -Le geste artistique, la performance. -Investir des objets délaissés d'une dimension « poétique » ?</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>La dimension spatiale du site dans ses aspects paysage et architecture ne sont pas véritablement traités dans ce projet.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Récupération sans choix véritable, sans sélection de ce qui peut être considéré comme rejet, trace ou signe du passage de visiteurs sur le site. -présentation « tout venant » dans le site sur les lieux même de leur production et de leur récolte à destination d'un public aussi sujet de l'œuvre.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>Le temps de l'œuvre est double : -Celui de la récolte de déchets, issu de la démarche protocolaire : 8 heures -Celui de sa présentation : éphémère et aléatoire, fonction du vent qui redispersera les éléments rassemblés. -Une autre phase pourrait être intégrée qui prolongerait de manière indéfinie la durée de l'œuvre : celle de présentation du compte rendu photographique mais sans doute cela ne correspond-t-il pas avec la volonté auctoriale d'intervention discrète, légère et éphémère.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>-D'un côté séparation : l'objet artificiel, non naturel, de production humaine « surnage », ressort et est ressorti de l'élément naturel par l'intervention de l'artiste. -D'un autre côté fusion : le site naturel est instrumentalisé, il fournit et devient les moyens et les lieux de l'œuvre.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>Cette intervention se situe à l'échelle du micro lieu, sur un muret du chemin conduisant au couvent.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>Des matériaux rejetés par les visiteurs du site, mégots, capsules... Une mise en place en vrac, en poignée ou discrètement organisée sur un muret du chemin d'accès.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>Un protocole paraît avoir été mis en place de manière presque improvisée, sur place : -glanage de matériaux issus du site. -installation ou mise en scène à destination des visiteurs eux-mêmes comme un retour à l'envoyeur. -Présentation publique ou/et compte rendu photographique. Si l'on regarde ce travail comme une performance, on peut identifier en un seul temps la récolte, le déplacement, la mise en place et la présentation de ces « objets ».</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>Le geste performatif de l'artiste inclut un déplacement et une durée intégrée à l'œuvre malgré le caractère fixe et éphémère de l'installation. L'œuvre en est aussi la trace, le signe témoignage.</p>
<p>On pourrait voir dans ce travail une thématique écologique et politique de critique de la société de consommation : une manière de mettre le spectateur devant son autre statut de visiteur pollueur du site. Mais eut-il trouvé une médaille de saint Christophe, son travail en serait-il devenu pour autant religieux ?</p>	<p>Une ambiguïté demeure dans ce projet : les « déchets » sont parfois organisés « plastiquement » parfois posés tels quels. Dans un cas il tend vers un travail formel à partir de récupération, dans l'autre vers l'action performative.</p>	<p>Cette intervention particulièrement pertinente questionne le statut de l'œuvre d'art, la place de l'objet et le rôle de l'artiste. Elle est plutôt assimilable à une performance.</p>	<p>Le compte rendu photographique laconique ne semble même pas être de l'artiste qui doit vouloir ignorer la phase de médiatisation de ses œuvres performances.</p>	<p>C'est la parole auctoriale qui permet de classer donc d'interpréter ce type de travail à la limite de l'art minimal ou conceptuel. En son absence et compte tenu de la minceur des éléments présentés toute volonté herméneutique prend le risque du contresens.</p>

fiche analyse projet : 5

noms étudiants : Anne Sauvant
école : ESBA Marseille
titre projet : ?

documents traités : photographies

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>-La fente naturelle de deux arbres du parc est empli partiellement ou en totalité de pâte à pain et/ou de purée de betterave.</p> <p>-En collaboration avec Gilles Oleksiuk : Une collecte de fleurs de pissenlits est assemblée en une forme de fente ou de diapason dans la prairie devant le couvent.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Commenter le site pour le visiteur spectateur par des interventions plastiques, presque picturales directement sur la nature.</p> <p>-Créer un parcours (en germe) ou plutôt une sorte de rencontre fortuite du spectateur qui découvre les œuvres qu'il croise « en passant ».</p> <p>-Problématique picturale et sculpturale dans et avec la nature.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-La nature comme sujet, motif et moyen de l'œuvre.</p> <p>-Utilisation métaphorique et plastique de matériaux naturels (rapportés ou issue du site) non agressifs et biodégradables pour intervenir directement sur l'objet naturel.</p> <p>-Références : Les artistes de l'art in situ et du land art (Goldsworthy, Nils Udo) et surtout G.Penone . Peut-être aussi certains artistes féministes.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Derrière une apparence de simple intervention plastique ou picturale ce projet recèle une richesse d'évocation qui pourrait révéler tout un récit cosmogonique voire une vision du monde personnelle à connotation potentiellement très politique.</p> <p>-Les trois interventions sont a priori autonomes mais leur statut oscille entre la sculpture indépendante et l'installation génératrice d'un parcours les incluant toutes les trois voire d'autres.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-Micro-paysage réduit à l'individu (l'arbre)</p> <p>-Paysage symbolique ou métaphorique.</p> <p>-Le paysage n'est ni un site ni un lieu mais un support de l'œuvre.</p> <p>-Le paysage devient œuvre d'art, comme elle, il est conservé, restauré, protégé.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>Thèmes revendiqués et exprimés :</p> <p>-Le travail sur et avec la nature.</p> <p>-L'homme médecin, guérisseur de la nature.</p> <p>-La nature souffrante.</p>	<p>-Interroger les rapports de l'homme à son milieu.</p> <p>2.2 représentation</p> <p>-Un premier niveau plastique, pictural, sculptural à l'échelle de l'individu (arbre ou spectateur).</p> <p>-Un second niveau métaphorique semble relier l'homme et la nature : Par une utilisation d'éléments signifiants ou symboliques, l'artiste semble suggérer une analogie arbre-être humain, homme-nature qui renvoie à une sorte de cosmogonie universelle.</p> <p>-Micro-interventions locales mais discours global universalisant.</p> <p>2.3 intervention</p> <p>-L'échelle de ce travail est celle de l'humain, dans sa dimension physique (l'arbre, la fleur) d'une part et dans son renvoi à une construction imaginaire très large (la nature).</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Panser symboliquement, picturalement des blessures réelles ou imaginaires de la nature par l'application d'emplâtre ou de « potion » dans la fente d'arbres in situ.</p> <p>-Créer une forme symbolique, plastique ou signifiante (la fente, le sexe, la blessure, les lignes parallèles...) par l'assemblage de matériaux récoltés sur place et témoins des couleurs, de la saison, de la « morphologie » du site.</p> <p>-Compte rendu photographique</p> <p>3.3 intervention</p> <p>-Emplâtre de pâte à pain et pommade de purée de betterave, « mercurochrome » naturel.</p> <p>-Fleurs de pissenlits ramassées sur place et installées en deux lignes presque droites et presque parallèles qui sont reliées en une de leurs extrémités..</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>-Les temps et processus de ce travail sont ceux d'une œuvre plastique classique de type peinture, sculpture ou installation : l'œuvre existe de la fin de sa réalisation jusqu'à sa destruction naturelle ici préméditée.</p> <p>-Si l'artiste revendiquait un parcours ou une installation incluant l'ensemble du site, le temps de la découverte de l'œuvre en serait modifié.</p> <p>4.3 processus</p> <p>-L'autodestruction naturelle est prévue et intégrée à l'œuvre par l'artiste comme en faisant partie intégrante. Cela aurait pu constituer un véritable processus devant se dérouler dans le temps mais le compte rendu photographique ne l'incluant pas, le statut de l'œuvre demeure ambigu.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>-Nature prétexte, moyen, support, sujet et motif de l'œuvre.</p> <p>-Les moyens ne sont pas ceux d'un discours critique sur la nature ou le comportement humain face à elle ; l'artiste agit, même symboliquement. Cette intervention conservatrice, préservante et non mutilante est une démonstration à l'œuvre.</p> <p>-La nature est tekné, les deux fusionnent à tous les niveaux : la nature est l'œuvre, son moyen, sa technique, son matériau et son but. Métaphoriquement, la nature est femme (sexe du monde, arbre à menstres, arbres relié à la terre-mère par un cordon ombilical...)</p> <p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>-Si la réalisation concrète n'est pas conçue pour être déplacée, rien ne semble l'attacher à ce lieu précis ni s'opposer à une répétition en un autre temps et un autre lieu.</p> <p>-Si son temps actuel est court, son temps virtuel est potentiellement infini.</p>
<p>-Une écologie d'intervention non pas critique et revendicatrice mais protectrice, conservatrice et symboliquement curative.</p> <p>-Une thématique de la féminité est latente dans ce travail par la récurrence formelle de la fente et les références aux menstruations, au cordon ombilical, aux travaux traditionnellement féminins...</p>	<p>-L'échelle concrète de cette intervention est très en deçà de celle du territoire et même du site qui n'est qu'utilisé mais elle renvoie symboliquement à une autre beaucoup plus universelle.</p> <p>-Volonté de relier l'homme à son biotope naturel original.</p> <p>-Pas d'attache spécifique à ce site, ce travail pourrait se répéter n'importe où ailleurs.</p>	<p>-Les moyens mis en œuvre sont choisis à la fois pour leurs qualités plastiques, leurs caractéristiques fonctionnelles, leur valeur symbolique ou signifiante et leur pouvoir imaginaire et poétique.</p> <p>-L'artiste ne semble pas intégrer le témoignage photographique à son œuvre.</p>	<p>Malgré la richesse de ce projet son statut demeure ambigu :</p> <p>-peinture ou sculptures indépendantes et disséminées dans le site.</p> <p>-installation d'éléments reliés entre eux et au site par le regard de l'artiste sur le lieu.</p> <p>-Parcours (partiel ou non terminé) que l'artiste propose au visiteur-spectateur par une succession de bornes, commentaires poétiques, plastiques, écologiques, politiques...</p>	<p>Ce travail par son détachement de la spécificité du site pourrait facilement fonctionner comme une œuvre conceptuelle dont l'artiste concevrait le principe et qui pourrait être réitéré sans perdre de sa valeur.</p> <p>Cette transformation de principe pourrait aboutir à une œuvre en deux ou trois temps : conception, réalisation voire présentation de compte rendu photographiques.</p>

fiche analyse projet : 6

noms étudiants : Aino Setala
 école : ESBA Marseille
 titre projet : ?

documents traités : 1 vidéo

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>Des mouvements d'eau et d'herbe sont filmés sur le site, partiellement colorés en rouge et montés sur un rythme rapide et régulier.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Révéler au spectateur une vie de la nature qui passe habituellement inaperçue.</p> <p>-Faire ressentir par un travail plastique, sensoriel, expressif la force, le mouvement, la vie intérieure du site naturel.</p> <p>-Dévoiler par les qualités esthétiques de l'œuvre la dimension poétique d'une partie du paysage naturel.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-La métaphore poétique -Le zoom abstractisant -Une plasticité presque picturale -Une imagerie scientifique de la vie naturelle, microscopique, presque moléculaire. Référence à un certain expressionnisme abstrait, à Bachelard ou à certains artistes qui ont travaillé sur la vibration de la couleur (Rothko) et sur la perception visuelle, bien sur au cinéma expérimental. On pourrait y voir aussi une allusion à Nietzsche et Schopenhauer, au « vouloir vivre », à la Volonté ou Volonté de Puissance qui en toute chose pousse la vie à se réaliser.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Onirique à connotation scientifique -Expressionniste (presque) abstrait -Poétique et imaginaire, fantastique.</p> <p>Le statut de ce projet est traditionnel ; l'artiste exprime une intériorité à travers une représentation fictionnelle ou rêvée de la réalité. Si l'artiste avait poursuivi son idée de présentation in situ des vidéos, le statut de l'œuvre en eut été bouleversé : la vidéo devenait une partie de l'œuvre parcours, performance, happening, expérimentation pour le spectateur de la confrontation d'une réalité à une de ses représentations.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>Le paysage est pris ici dans son sens le plus général de nature et non plus de lieu. Il n'est ni singulier ni particulier mais universel et pourtant subjectif. Il est habité par une vie intérieure foisonnante, bouillonnante révélée par le regard de l'artiste.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-La nature dans une version organique.</p> <p>-Une vie presque moléculaire, invisible mais inhérente au paysage.</p> <p>-Le mouvement naturel</p> <p>-La vie au sens naturel, biologique, physique ou physiologique.</p> <p>-La perception visuelle, sensorielle.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>-l'infirmité, le biologique, presque le moléculaire sont représentés par le vent, les mouvements, les bulles de l'eau, le sang, la couleur...</p> <p>-Par un effet de zoom et de cadrage « all over », l'échelle quasi microscopique acquière une autre dimension générale et universelle : celle de la Nature.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>Le film et un montage fondu, enchaîné, superposé, coloré qui suggère la fusion de tous les éléments naturels du site.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>Le temps n'est pas le sujet de l'œuvre mais du fait du médium vidéo, il entre dans sa conception et dans sa réception. Ce temps est décidé par l'auteur, il s'agit du temps réel de la prise de vue et du visionnage de la vidéo. En revanche les séquences sont enchaînées sans narration, sans début ni fin pour suggérer qu'il ne s'agit que d'une tranche d'un temps potentiellement infini.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>La nature n'est ici que « naturante », la tekné est absente ou seulement suggérée par la métaphore microscopique du regard que porte sur elle l'artiste-biologiste-poète. Ainsi l'architecture en est d'ailleurs absente.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>L'échelle de ce travail est celle de l'élément naturel, en deçà de celle du site ; une sorte d'échelle individuelle.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>Une simple caméra vidéo numérique et un logiciel de montage. Une mise en scène de la présentation semble avoir été évoquée : l'artiste avait envisagé de montrer cette vidéo, (plusieurs ?) directement dans le site, et peut-être sur le lieu même du tournage.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>Le processus de l'œuvre est ici réduit à celui de son médium la vidéo. Par sa nature même elle intègre un déroulement, un processus de conception, repérage, cadrage, prise de vue, rush, transformation d'image, montage et une durée dans sa présentation publique (ce qui la place d'ailleurs et pour ces mêmes raisons à la limite des arts plastiques et pour certains, qui l'en exclue). Or l'artiste semble vouloir utiliser son médium de manière spontanée et immédiate, comme de la peinture.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>L'image mouvante évoque un perpétuel mouvement intérieur presque invisible qui habiterait même les objets immobiles du site. Un « all over » temporel représente le temps, son infinitude, le passé, le présent, l'avenir, l'éternité.</p>
	<p>Il s'agit d'un site imaginaire, presque abstrait et non de ce site particulier et non de ce site en particulier. Il pourrait être n'importe où, dans n'importe quel autre site. Le bâtiment référence en est d'ailleurs exclu.</p>	<p>Si effectivement une présentation dans le site avait été réalisée ou exprimée comme finalité de l'œuvre, ce projet en aurait été bouleversé ; dans ses moyens, dans son statut et dans son rapport au spectateur.</p>	<p>Malgré l'utilisation d'un médium pouvant faire appel à une conception préalable, l'artiste l'utilise ici à la manière d'une représentation plastique traditionnelle de type expressionniste telle que la peinture.</p>	

fiche analyse projet : 7

noms étudiants : Jacques Soletty
 école : ESBA Marseille
 titre projet : ?

documents traités : Série photographique.

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>-Des épures d'éléments architecturaux du château présent sur le site sont montées sur des photographies du couvent moderne.</p> <p>-Leur choix et leur positionnement commentent les rapports entre les deux architectures.</p> <p>-Ces photographies de dessins sont un projet pouvant donner lieu à une réalisation au bleu de maçon directement sur le monument.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Créer un lien temporel, transhistorique dans le site par l'architecture.</p> <p>-Confronter les solutions techniques et esthétiques des deux architectures fortes présentes sur le site.</p> <p>-Concevoir un projet plastique présenté sous forme de photographies ou pouvant donner lieu à une installation in situ, une réalisation à même le monument.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>La réalisation virtuelle, photographique est à la fois une œuvre autonome et une maquette d'un projet potentiellement réalisable.</p> <p>L'architecture est à la fois le thème, le support, le sujet et le modèle fonctionnel de l'œuvre.</p> <p>Sur son principe de fonctionnement ce travail est à rapprocher des interventions urbaines et des œuvres de nombreux artistes qui utilisent le modèle du projet conçu, planifié et réalisé mais par sa plastique du collage à même l'architecture on retrouve aussi le travail de Ernest Pignon-Ernest.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>-Récit non symbolique et non métaphorique, plutôt historique et technique : un véritable regard analytique et critique.</p> <p>-La pertinence des confrontations démontre une analyse architecturale poussée qui ne laisse pas de doute quant à l'importance accordée à la phase de conception de l'œuvre.</p> <p>-Ce type de projet est à la limite des arts plastiques traditionnels autographiques à une seule phase. Par son proces il pourrait tendre vers un régime allographique au même titre que la musique, la littérature ou l'architecture qu'il prend pour modèle. Il suffirait pour cela que les photographies affirment leur statut prescriptif et qu'elles donnent lieu à une réalisation.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>Le paysage est habité par l'architecture et par le spectateur mais n'est pas considéré pour lui-même.</p> <p>-Il est le lieu d'accès à l'œuvre tant artistique qu'architecturale.</p> <p>-L'œuvre devient un médiateur qui dans un même geste dévoile l'architecture, révèle son sens et fait découvrir le paysage au spectateur-visiteur.</p> <p>-L'artiste inverse la pratique courante qui donne à voir le paysage depuis l'architecture en obligeant le spectateur désireux de prendre connaissance de l'œuvre à parcourir le site et, de là, à découvrir l'architecture.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-Les rapport entre deux architectures qu'apparemment tout oppose.</p> <p>-Les modénatures architecturales.</p> <p>-La résolution esthétique des mêmes problèmes techniques par deux architectes, deux époques et deux bâtiments différents.</p> <p>-Le temps et l'histoire comme une autre manière d'aborder le problème du site et de l'architecture.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>-Un premier niveau de représentation par dessin des épures du bâtiment ancien sur le moderne avec confrontation d'une architecture et d'une représentation d'architecture.</p> <p>-Un deuxième, à l'échelle temporelle de mise en relation historique de deux éléments architecturaux.</p> <p>-Un troisième, critique, de regard et de commentaire de l'artiste sur le site architectural.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>-Première phase de maquette photographique : Mise en rapport virtuel de modénatures architecturales anciennes sur les parties d'un bâtiment moderne ayant les même fonctions.</p> <p>-Une réalisation ultérieure pourrait être envisagée sous forme d'une installation in situ directement sur les façades du monument de Le Corbusier.</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>-le temps de la photographie qui nécessite une présentation-exposition différente celle de l'œuvre in situ.</p> <p>-Le temps de l'installation qui se déroule suivant un processus de conception, médiatisation-prescription, réalisation et exposition et logiquement compte rendu photographique avec exposition et édition.</p> <p>-Le temps historique auquel fait référence cette intervention. A travers l'histoire qui paraît éloigner ces deux réalisations architecturales, c'est en fait à une constatation de la communauté des démarches des architectes que nous convie l'artiste : Aujourd'hui comme hier, c'est la mise en œuvre des matériaux et des techniques de réalisations qui définit l'esthétique formelle de l'architecture.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>La nature n'étant pas le sujet de ce projet, le site n'est que le lieu de présentation de l'architecture.</p> <p>La tekne, elle, est au centre de ce travail, par ses moyens de conception et de réalisation virtuelle mais surtout dans sa critique architecturale :</p> <p>Elle commente sur un mode apparemment ironique les solutions techniques de deux architectes séparées par l'histoire. La confrontation des deux démarches, loin de les opposer oblige le spectateur à prendre conscience de leur similitudes ; Là où un matériau ou une nécessité technique à contraint l'architecte à faire un choix formel qui les exprime, à des années de distance d'autres matériaux induiront, suivant la même démarche expressive, une esthétique différente mais qui répond au même besoins architecturaux.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>- Sur le Bâtiment qui incarne le site.</p> <p>-Sur le site comme lieu d'où l'on perçoit l'intervention.</p> <p>-Sur l'espace et le temps par la réunion de deux éléments séparés historiquement et physiquement.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>-Isolement, épuration et collage de modénatures issues du château voisin sur le couvent.</p> <p>Des dessins en bleu sont montés virtuellement sur des photos numériques du bâtiment.</p> <p>-Un dessin sur papier, imprimé ou réalisé directement au bleu de maçon pourrait être apposé sur le couvent exactement aux endroits désignés par les photographies.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>On peut difficilement parler de processus interne de l'œuvre si ce n'est que l'artiste a choisi, au cas où l'intervention serait réalisée sur le bâtiment, qu'elle le soit avec du bleu de maçon donc de manière légère, protectrice et non pérenne ; l'œuvre est donc vouée à une disparition progressive mais rapide.</p> <p>Dans le cas d'un réalisation in situ intervient un autre temps ; celui de la découverte de l'œuvre par la promenade dans le paysage autour du couvent.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>-L'œuvre est conçu pour un lieu précis ; le couvent, donc sans possibilité d'être déplacée.</p> <p>-Le spectateur, lui, est contraint à une mobilité s'il souhaite en prendre connaissance dans son entier.</p> <p>-Un des aspects les plus intéressants de ce travail est sûrement son rapport au temps comme Histoire qu'il utilise comme un moyen pour accéder à l'architecture et au site.</p>
<p>Le site est abordé comme le lieu d'une promenade architecturale : le bâtiment est donné à voir par l'intervention plastique à partir du paysage.</p>	<p>L'échelle de cette intervention est infraterritoriale même si elle inclut le site. En revanche son action s'élargit à la dimension temporelle.</p>	<p>L'informatique est utilisé ici à la fois comme outil de réalisation plastique mais aussi comme aide à la conception, et à la maquetisation du projet. La réalisation in situ de l'installation n'est pas présentée comme le but de l'œuvre, les photographies peuvent suffire pour y accéder.</p>	<p>Le projet, lui, se déroule dans un temps qui n'est pas celui d'une œuvre plastique traditionnelle : il est conçu, une maquette de photographies descriptives et prescriptives en est réalisée et une installation in situ peut être envisagée et pourquoi pas mise en place par un tiers sans que les sens (l'essence) du projet n'en soit pervertis.</p> <p>Ce processus s'il devient de plus en plus fréquent n'en est pas moins à l'origine celui de l'architecture modèle de ce travail</p>	

fiche analyse projet : 8

noms étudiants : Ewa Surazynska
 école : ESBA Marseille
 titre projet : ?

documents traités : 3 séquences vidéo

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
1.1 synthèse du projet	2.1 problématiques	3.1 représentation + références	4.1 type de récit / statut du projet	5.1 paysage habité
-Trois courtes séquences vidéo montrent le retrait de l'ombre d'une partie du bâtiment sur le site : deux dans l'herbe de la prairie, une sur un sol de terre.	-Rendre compte de la présence vivante du bâtiment dans le site. -Donner à voir le temps par l'image et grâce au mouvement. -Saisir le temps fugitif, le fixer par l'image. -Accélérer le temps.	-Le mouvement comme outil de représentation du temps. -Une sorte de synecdoque visuelle. -La redondance, la série. -La procédure de l'image par image représente la lenteur mais dans le temps du film pas en temps réel. -Un système de signes visuels plastiques (contrastes de couleurs, valeurs...) Référence au cinéma expérimental des années 70 ou à des artistes qui tentent de matérialiser le temps comme Opalka.	Le récit est métaphorique, onirique. Ce travail nous raconte une histoire plutôt d'ordre poétique. Le récit reste traditionnel et tente d'exprimer une intériorité, le ressenti de l'artiste face au lieu ou de révéler au spectateur des relations qu'il ne peut percevoir, de représenter une réalité. Ce travail se présente de manière assez classique mais il intègre cependant la notion de projet de par son médium d'abord et aussi par un début de mise en place systématique d'un protocole.	Le site, le paysage, la nature sont ici représentés par le sol, terreux ou herbeux et habités par l'architecture mouvante, presque vivante.
1.2 thèmes du projet	2.2 représentation	3.2 production projet	4.2 temps et processus	5.2 nature et tekne
-Les rapports qu'entretiennent nature et architecture. -Le mouvement et l'espace -Le temps et l'image du temps	Il semble qu'il soit question de l'ensemble du site même si c'est métaphoriquement que nous en sommes présentés des échantillons : les morceaux d'ombres du couvent et les parcelles de terrain alentour. Il s'agit plutôt d'une représentation d'échelles temporelles	Le compte-rendu image par image monté en film. Un début de protocole commence à être mis en place par l'utilisation de la série.	Le temps semble être au cœur de ce travail, à la fois sujet, moyen et motif. Il est représenté grâce à la procédure de l'image par image qui permet de le restituer dans le temps du film « sans l'accélérer » mais sans le présenter simplement à l'échelle un.	Cohabitation contrastée -La nature est représentée comme réelle, colorée, contrastée, animée, vivante. -La tekne, ici uniquement l'architecture, est sombre, irréaliste, immatérielle, fantomatique. Ils sont par nature différents mais ont l'air de coexister de manière pacifique . On pourrait cependant se demander pourquoi un tel contraste, est-il voulu par l'artiste ? pourquoi systématiquement un retrait de l'ombre sur les trois films : volontaire, symbolique ou fruit de contingences temporelles ? Cela pourrait suggérer une sorte de conflit entre les deux éléments.
	2.3 intervention	3.3 intervention	4.3 processus	5.3 mobilités et temporalités
	L'échelle du projet réel est très fine puisque seulement d'infimes parties du domaine et de l'architecture sont représentées : une micro échelle individuelle.	Une caméra vidéo enregistre à des intervalles de temps réguliers le déplacement de l'ombre du bâtiment une fois sur une zone de terre et par deux fois sur la prairie.	Plus que de processus, c'est de procédure dont il s'agit ici, elle touche ici la mise en œuvre (protocole) et non l'œuvre elle-même (édition d'une règle, exécution, compte-rendu et présentation).	Ce projet est une fois de plus une vision d'un point fixe, individuel, une forme classique, centrée sur le regard de l'artiste vers le monde depuis la renaissance. C'est l'architecture qui est mobile ici quand la nature n'est que mouvante. L'ombre représente le couvent et figure son mouvement imaginaire, elle acquière ainsi le statut d'allégorie du temps qui passe .

fiche analyse projet : 9

noms étudiants : **Laure Tardy**
 école : **ESBA Marseille**
 titre projet : **?**

documents traités : **Série de dessins + photographie**

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>-Une série de dessins croque le paysage végétal donné à voir par les fentes horizontales du couloir du couvent. -Une photographie témoigne de la forme de la baie et de la vue qu'elle sélectionne.</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>-Donner à voir la sélection, le cadrage du paysage décidé par l'architecte et révélée par le bâtiment. -Rendre compte d'une nature maîtrisée par l'homme et « représentée » par l'architecture. -Représenter une représentation. -Inventer une procédure pour en rendre compte.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>-Une figuration gestuelle de type croquis, dessin au trait au réalisme malhabile, presque faux. -Ces notes visuelles pourraient s'apparenter à une dénotation où la reconnaissance visuelle fonctionnerait sur le mode du signe plus que de la ressemblance réaliste. -La série comme moyen de représentation d'une réalité, peut-être du mouvement ? -Si les références au dessin peuvent être nombreuses, ses sources précises ne sont pas explicites.</p>	<p>4.1 type de récit / statut du projet</p> <p>Ce type de récit est celui d'une représentation picturale traditionnelle du réel à travers le regard de l'artiste. Cependant, si ce projet se présente sur le mode du dessin figuratif classique, il a tout de même l'originalité contemporaine de s'inscrire dans une sorte de rituel qui, s'il était véritablement assumé, conférerait à l'œuvre un intérêt et un statut différent. L'identité de l'œuvre, son statut se déplacerait vers son protocole, son système, sa mise en scène plus que vers sa simple réalisation. Cela se ressent ou se pressent très bien dans l'intérêt qu'accorde l'artiste à sa règle au détriment de la qualité de son dessin. On pourrait tout à fait considérer ces travaux comme une œuvre unique, une sorte d'installation.</p>	<p>5.1 paysage habité</p> <p>-Ici, c'est l'architecture qui est habitée par le paysage. -Le paysage est ici la végétation proche du couvent, le site est compris comme le bâtiment et ses abords. -Le paysage est organisé par l'homme et structuré par l'architecture, il n'existe dans ce projet que par elle. -C'est aussi le paysage au sens du genre pictural ; ce qui est dans le tableau, dans la fenêtre.</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <p>-Le végétal -Le paysage vu par l'architecture -Les rapports entre nature et architecture. -La règle du jeu, le rituel, le processus instauratoire.</p>	<p>2.2 représentation</p> <p>-Une seule échelle est présente dans ce travail ; le site accessible visuellement à partir du couvent ce qui le rapproche plus de la nature au sens du végétal que du paysage dans son sens géographique. -C'est une échelle du micro lieu, de la « vue sur ». -Deux échelles de représentation en revanche ; celle du dessin et celle de l'architecture. Une troisième a été envisagée : une retranscription des dessins en branchages.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>L'artiste se place dans le couloir du couvent, dos au mur et note les impressions visuelles qui surgissent des fentes horizontales. Elle réitère l'opération en isolant les intervalles entre poteaux comme autant de fenêtres séparées. Elle ne restitue pas par la suite la linéarité de la baie par exemple par assemblage des dessins. Elle déroge cependant à cette règle par certains dessins au format plus « carré » et par l'adjonction d'une photographie dont on ne sait comment elle fonctionne avec l'œuvre : œuvre séparée, témoignage, repère étalon, modèle, erreur de la présentation...</p>	<p>4.2 temps et processus</p> <p>Le temps n'est pas une thématique présente dans ce type de travail plastique. Cependant un type particulier de temporalité est mis en place dans le processus d'installation de l'œuvre qui, si elle était complète aurait plusieurs phases.</p>	<p>5.2 nature et tekéné</p> <p>Il ne paraît pas y avoir d'affrontement entre nature et architecture, tout au plus le paysage est-il au service de l'architecture et, pourquoi pas, réciproquement. Ils fonctionnent ensemble sur le mode de la complicité, de l'interdépendance. Il s'agit là d'un rapport tout à fait traditionnel tel qu'il peut apparaître dans la peinture classique.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>L'échelle de cette intervention est très fine, ténue ; le paysage est réduit à la végétation proche cadrée par les baies minimales.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>Une série de dessins au feutre noir, sans ombres, à la ligne, malhabiles mais élégamment cadrés horizontalement sur le modèle des baies du couvent.</p>	<p>4.3 processus</p> <p>La procédure protocolaire en germe ici implique une sorte de processus dans la mise en œuvre mais ici aussi peut-être dans l'accès du spectateur à l'œuvre ; on pourrait en effet considérer qu'il s'agit là d'une œuvre unique à plusieurs éléments, un polyptyque ou une installation. La prise de connaissance de la totalité de l'œuvre nécessite donc un certain temps. Cette durée, la procédure protocolaire et le désintérêt apparent pour la qualité du style formel (visuel) peuvent être considérés comme des indices du décalage de ce travail vers une limite des arts plastiques traditionnels.</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p> <p>Ce travail aurait pu faire apparaître, tenter de représenter le déplacement dans le couloir tel qu'induit par l'architecture et par là suggérer une temporalité. Par exemple en prenant pour référence le travail de Xénakis dont l'intervention sur les meneaux du couvent a su mêler mobilité et temporalité, leur rythme étant calculé en fonction de celui du pas des moines. Ici malheureusement rien ne suggère le déplacement du visiteur ou la durée de perception de l'œuvre par le spectateur comme aurait pu le faire un assemblage des dessins ou un format plus important. Les croquis semblent autonomes et évoquent plutôt immobilité et intemporalité.</p>
	<p>A noter trois contradictions dans ce projet : -La séparation en morceaux autonomes de ce qui est conçu comme une seule baie linéaire. -La focalisation sur une vue que l'architecte avait plutôt prévu d'occulter par des refends verticaux. -L'arrêt dans un couloir qui n'était prévu que pour le passage, son étroitesse en témoigne.</p>	<p>Il semble que l'artiste ait envisagé de réaliser le motif de ces croquis au moyen de branchages. Il est évident dans ce cas là que le terme de projet prendrait tout son sens ; il devient installation, peut-être même in situ et les croquis s'expliquent alors comme des notes prescriptives dont la stylisation tend à prendre en compte la forme du</p>	<p>matériau envisagé pour la réalisation. L'œuvre devient plus complexe et un véritable processus de projection est mis en place.</p>	

fiche analyse projet :

noms étudiants :

école :

titre projet :

documents traités :

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
1.1 synthèse du projet	2.1 problématiques	3.1 représentation + références	4.1 type de récit / statut du projet	5.1 paysage habité
1.2 thèmes du projet		3.2 production projet	4.2 temps et processus	5.2 nature et tekné
	2.2 représentation	3.3 intervention	4.3 processus	5.3 mobilités et temporalités
	2.3 intervention			

fiche analyse projet :

Dynamiques et paysage - Cacher pour montrer et lier

noms étudiants :

école : Paysage de Versailles

titre projet : Dynamiques et paysage - Cacher pour montrer et lier

documents traités :

1 THEMES	2 ECHELLES	3 OUTILS	4 TYPE ET STRATEGIE DE PROJET	5 FIGURES EMERGENTES
<p>1.1 synthèse du projet</p> <p>Redonner une valeur à chaque élément du domaine. Plein et vide se mettent mutuellement en valeur tout en étant autonomes.</p> <p>Le projet est de passer de la Tourette, couvent construit par Le Corbusier, à un ensemble château, couvent et domaine et devenir un grand « parc agricole public ».</p>	<p>2.1 problématiques</p> <p>Echelle du Domaine : Domaine comme monde, comme une évidence. Cette échelle n'est pas mise en doute, ni remise en cause, ni argumentée.</p> <p>Le Domaine n'est ni défini ni mis dans un contexte.</p>	<p>3.1 représentation + références</p> <p>Liste des moyens de représentation utilisés.</p> <p>Repris :</p> <ul style="list-style-type: none"> ° Photo aérienne cadrée sur Domaine ° Cadastre cadré sur couvent et château ° 1 photo du couvent de 1954 ° 1 élévation de la façade du couvent ° 1 croquis de Le Corbusier <p>Produit :</p> <ul style="list-style-type: none"> ° 1 plan masse sur calque superposé à la photo aérienne. Au crayon couleur gras ° 1 plan masse sur calque superposé au cadastre. Au trait avec masses noires denses ° 1 extraction d'éléments d'architecture avec tracé d'axes ° 6 photos couleur du couvent ° 2 photos du site ° 4 croquis du site sur le terrain en NB avec ciel bleu <p>Les outils de représentation sont le travail en plan masse, à la main. Utilisation du trait et de la couleur en aplats, sur fond photo aérienne ou plan cadastral.</p> <p>Pas de tracé d'axes ou de grandes ouvertures, pas de traits ni de cheminements.</p> <p>Travail en masses tranchées avec une représentation du vide : délimité au trait orange, habité par des tracés, des pointillés, des déboîtés, et des axes.</p> <p>Le Plan travaillé en masses qui deviennent plus petites et structurées aux abords des éléments d'architecture. Ces mêmes éléments sont traités à la manière de bosquets très dessinés.</p> <p>On peut voir des références aux parcs publics du 19^{ème}.</p> <p>D'abord par le travail souple sur la topographie et la mise en valeur des éléments naturels du site (cour)</p> <p>Ensuite par le travail de bosquets qui dérobent à la vue certains éléments.</p> <p>Enfin par l'utilisation des éléments d'architecture comme « folies » à l'intérieur d'un site naturel.</p>	<p>4.1 récit</p> <p>Projet clair énoncé sur la première page, puis extraction des éléments de paysage sur lesquels le projet va s'appuyer, sur lesquels le regard s'affûte.</p> <p>Récit éclaté. Pas d'argumentaire humain, historique, sociologique ou autre. Description physique des éléments du paysage.</p> <p>Projet d'aménagement et d'entretien d'un parc public.</p>	<p>5.1 paysage habité</p>
<p>1.2 thèmes du projet</p> <ul style="list-style-type: none"> ° Pleins et vides comme fondements du paysage ° Boissements comme pleins, caches et cadres ° Résonances formelles entre nature et architecture (rythme troncs/ panneaux) ° Le paysage comme lien, comme liant ° L'agriculture comme écran et entretien du paysage, au service du bâti 	<p>2.2 représentation</p> <p>Cartographie :</p> <ul style="list-style-type: none"> ° 2 plans étude et projet avec photo aérienne cadrée sur le Domaine. ° 2 plans étude et projet cadrés sur le triangle couvent, bassin, château. <p>Vues :</p> <ul style="list-style-type: none"> ° 6 photos du couvent prises à proximité (la plus éloignée est prise du bassin). ° Dessins et autres photos restent dans l'échelle du triangle couvent, bassin, château. <p>Deux échelles de représentation : la première est celle du domaine en plan et sur photo aérienne. On ne distingue pas réellement le contexte. La seconde est celle des deux bâtiments, reliés au bassin. C'est celle des vues photo et dessin.</p> <p>Seul un croquis de Le Corbusier (page 2) montre un horizon hors domaine.</p>	<p>3.2 production projet</p> <p>Travail sur des éléments de plein et de vide.</p> <p>Sont considérés comme pleins les bâtiments et les bosquets de boissements plus ou moins importants (jusqu'à la forêt). Sont considérés comme vides, les bassins et étangs, les masses de cultures ou pâtures, et les surfaces minérales.</p> <p>Les jeux de combinaison de ces éléments sur la topographie, à des échelles multiples composent le paysage du projet.</p>	<p>4.2 temps</p> <p>Annoncé au départ, le temps immuable (« site muséifié = « un paysage en ruine » ») est donné comme négatif.</p> <p>Justification du travail de projet comme remise en vie.</p> <p>Le travail sur le temps n'est pas annoncé mais pris en charge par le projet, dans la définition de l'entretien des espaces dégagés (principal enjeu du projet). Le projet n'intègre pas une évolution formelle du projet mais en ne donnant aucune indication d'investissement, laisse au domaine la possibilité d'une évolution d'investissement. Seule l'idée d'espace public tient le projet.</p>	<p>5.2 nature et tekné</p> <p>Entretien et tracé des masses naturelles. Pas de point de vue sur l'intérieur de la forêt, mais un tracé strict de sa lisière. L'enjeu est dans le dégagement.</p> <p>Le vide et le dégagé sont les lieux de l'homme et de son contrôle.</p>
	<p>2.3 intervention</p> <p>Texte et volonté d'intervention à l'échelle du Domaine, mais en pratique, deux niveaux d'intervention.</p> <p>Une première à l'échelle du domaine, avec dessin et redéfinition de toutes les entités qui le composent.</p> <p>Une seconde concentrée dans le triangle couvent, bassin, château, avec la mise en place d'un système de vides et de boissements réorientant les éléments d'architecture entre eux : bâtis, bassin, allée.</p>	<p>3.3 intervention</p> <p>Pas de construction, ni de nivellement prévu. Uniquement un travail de plantation (boissements) dans des délimitations très définies.</p> <p>Travail ensuite de type agricole (culture et pâturage) pour la mise en place et l'entretien des espaces dégagés.</p>	<p>4.3 processus</p>	<p>5.3 mobilités et temporalités</p>