



**Marges**

Revue d'art contemporain

**14 | 2012**

**Au-delà du Land Art**

---

## Pratiques du site, écologie du lieu

*Practices of the Site; An Ecology of the Place*

**Patrick Barrès**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/298>

DOI : 10.4000/marges.298

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 94-107

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Patrick Barrès, « Pratiques du site, écologie du lieu », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/298> ; DOI : 10.4000/marges.298

---

# Pratiques du site, écologie du lieu

**/1** Richard Serra, *Écrits et entretiens : 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 201.

**/2** Ces citations proviennent du texte de Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit, Earth Projects », dans *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973*, catalogue d'exposition (Marseille, MAC, 1994), Musées de Marseille – RMN, p. 198-203.

**/3** Nous faisons référence à la notion de « chaos composé » développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « Le peintre passe par une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition » (Paris, Minuit, 1991, p. 191-192).

Dans la mouvance du Land Art des années 1960-1970, Robert Smithson engageait des processus de territorialisation suivant l'axe problématique de l'*in situ*, tel que le proposait le sculpteur Richard Serra lorsqu'il déclarait : « le site doit être *redéfini*, non pas représenté<sup>/1</sup> ». Smithson investissait des espaces abandonnés, désaffectés ou en friche, considérés comme des « champs de sédimentation ». Il réalisait des expériences du lieu à partir d'une exploration du site, en assumant les ruptures avec les rationalités existantes liées à une culture visuelle classique. Il sollicitait, selon ses termes, une « dialectique du pittoresque » qui faisait d'un site en proie au « tumulte de la dé-différenciation » et au travers de nouveaux signes de différenciation, un sujet bon à *situer*, plutôt que bon à peindre ou à représenter. La valorisation d'un « ordre matériel de la nature », assortie à un nouveau « climat de la vue<sup>/2</sup> », passait par une reconnaissance des mouvements de terrain, des changements d'état et des marques de fragmentation, d'altération ou d'érosion. Smithson composait des œuvres de chaos<sup>/3</sup>, suivant un processus qui faisait du relevé de signes de déconstruction, de l'exploitation d'un fond d'hétérogénéités et de la mobilisation de « variables chaotiques », les premiers termes d'un chantier de construction.

Le projet politique revenait selon ses propres termes à favoriser, à l'opposé d'une « écologie idéaliste », un « équilibre écologique » ancré sur ce « matérialisme dialectique », à assurer un renouveau écologique. Smithson délivrait enfin, sur le support de ces « frictions » environnementales et par le biais de motifs d'invention, des fictions paysagères, rapportées au concept de « paysage dialectique ». La dialectique consistait en « une façon de voir les choses dans la multiplicité de

leurs relations, et non comme des objets isolés/<sup>4</sup> », en prise plus ou moins directe (suivant les pratiques articulées du site et du non-site) sur des « champs de sédimentation ». Le « paysage dialectique » réunissait par exemple, dans la fiction que proposait Smithson à la fin de son article sur le sujet – et en référence à un périple à Central Park à New York, en écho aux travaux de Law Olmsted –, un « ruisseau engorgé de vase » et une « sculpture d'extraction de vase ». Le concept de « paysage dialectique » permettait plus largement d'articuler le projet artistique de l'installation ou de l'aménagement paysager (et le projet esthétique du paysage) aux milieux de ressources concernés. Il associait à la culture du milieu la valorisation d'un milieu de culture. Cette ligne de conduite créatrice trouve un écho dans des propositions actuelles d'artistes, de plasticiens d'environnement et de paysagistes, de designers et d'architectes, engagés dans la pratique d'un *in situ* d'éco-conception.

<sup>4</sup> Ces citations proviennent du texte de Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », dans *Robert Smithson : Le paysage entropique 1960/1973, op. cit.*, p. 210-215.

### Un *in situ* d'éco-conception

Des interventions *in situ* sont réalisées aujourd'hui par des artistes soucieux de valoriser des milieux de culture et de souligner les traits de caractère des sites investis, suivant ce même régime de tensions entre des signes de « dé-différenciation » et des marques de différenciation. Paul-Armand Gette, Nils-Udo et Andy Goldsworthy, par exemple, investissent des espaces en friche, en réserve ou sans nom. Ils resserrent les chantiers d'expériences sur les matériaux du site, au plus près des éléments organiques et minéraux tels que le sable, la terre ou les pierres, les feuilles ou les fruits de saison, attentifs aux variables d'intensité (les couleurs, les lumières, les sons, les mouvements, le temps qu'il fait et le temps qui passe), et avec une attention soutenue pour les différents milieux de ressources. Les opérations de reconnaissance et de sélection de morceaux choisis du site, les arrangements et les constructions, les images photographiques et les récits d'expériences relais, participent à l'instauration des lieux et à l'invention de « paysages dialectiques ».

La tension entre les signes de « dé-différenciation » et les marques de différenciation se porte également sur les modèles de référence, dans la continuité des premières réalisations du Land Art. Les constructions prennent à partie le modèle mathématique géométrique lorsque le cadrage opère sur une spirale, un cercle, une ligne. L'entrée en matière du site mobilise d'autres domaines, ceux de la physique, de la climatologie, de la géologie et de la biologie. En lien avec ces espaces de référence, la confrontation se décline sur le terrain entre le jeu des variables formelles et celui des variables d'intensité. Une

**/5** Ce mouvement se positionne, suivant les propos d'Adeline Lausson, en réaction aux « désordres environnementaux » ou « écologiques » que l'on peut rencontrer dans les *Earthworks*. L'historienne de l'art ne retient pas ici la dynamique *constructive* caractéristique des réalisations du Land Art. Voir Adeline Lausson, « Art et écosystèmes : l'introduction du vivant dans les œuvres d'art environnementales aux États-Unis », dans *Écosystèmes. Biodiversité et art contemporain*, catalogue d'exposition (Marseille, Espace Fernand Pouillon de l'Université de Provence, 2010), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 21. Voir aussi Adeline Lausson, « L'enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists », en ligne, *Cybergeo : European Journal of Geography*, [<http://cybergeo.revues.org/index22832.htm>], page consultée le 21 janvier 2011.

**/6** Patricia Johanson, « Pour des jardins de flux et de transition », *Les Carnets du paysage* n° 15, « Bord à bord », Arles, Actes Sud, octobre 2007, p. 96.

plasticité du site en chantier se redéfinit à cette occasion. Les modèles en exercice *in situ* intègrent ces différents modèles dans le processus organisé autour des deux pôles de la déconstruction et de la construction. Dans les propositions « manifestes » du Land Art, les œuvres de chaos se caractérisaient par une altération construite, contenue ou régulée, à partir d'un fond dialectique qui maintenait les tensions entre les systèmes de référence. La spirale de *Spiral Jetty* regroupait les deux projets de mise en forme et de « mise en in-forme » du site. Cela se repérait conjointement, au niveau du non-site, avec les conteneurs par exemple. *Double Negative* de Michael Heizer rapportait les voies de terre et les territoires de textures à la tension entre une ligne d'épure et une ligne d'esquisse. Il en va de même pour les cadrages d'espaces de Paul-Armand Gette (m<sup>2</sup> témoin de *La Plage*, 1974), un *Tissage de bouleau argenté* (1986) d'Andy Goldsworthy ou un cadre en roseaux de Nils Udo (*Feuilles d'iris*, 1994). Ce sont des installations artistiques qui mettent en œuvre deux formes de spatialité : d'un côté la partition à caractère géométrique, la globalité et le hors échelle ; de l'autre le terrain d'expériences physiques, la localité et le sur mesure.

Les problématiques de l'*in situ* portées par des œuvres de chaos et des « paysages dialectiques » concernent aujourd'hui des espaces construits dans les domaines de l'aménagement et de la scénographie urbaine, de l'architecture et de l'environnement paysager, focalisés sur une approche écologique du lieu et orientés vers une redéfinition des usages. Il s'agit par exemple des friches conçues par le jardinier paysagiste Gilles Clément pour le parc André Citroën ou le musée du quai Branly à Paris, ou pour le Jardin du Rayol dans le Var, des plages de graviers, des voies d'eau et des lisières libres des jardins d'Éole, à Paris, créés par l'architecte paysagiste Michel Corajoud. Elles caractérisent également des pratiques artistiques du site, tels que les environnements des Reclamation Artists, centrés sur des projets de revalorisation ou de réhabilitation de sites dégradés<sup>/5</sup>. Patricia Johanson, qui appartient à cette mouvance artistique, développe le concept du « jardin ligne » coordonné aux variables du site et ouvert à une diversité d'expériences du lieu : « les jardins lignes pourraient être plats ou ondulés, accidentés ou même impraticables [...]. La ligne n'aurait pas pour but d'attirer l'intérêt sur des points précis, ni de proposer un circuit ou de suivre une allée. La ligne devient plutôt un moyen d'explorer toutes sortes d'autres systèmes : lumières et couleurs naturelles, systèmes aquatiques, climat, plantes et animaux, géologie [...]. Expérience multisensorielle, configurations qui mènent à d'autres configurations, profusion de détails exigent une implication plutôt qu'un coup d'œil en passant<sup>/6</sup> ».

La question du parti pris artistique se pose. Les paysagistes, les architectes paysagistes et les designers urbains intègrent une dimension artistique, que l'intervention porte sur une installation, un aménagement ou une réhabilitation. François Roche (Agence R&Sie), par exemple, se déclare architecte et artiste. De même, de nombreux artistes du Land Art revendiquent une dimension paysagiste<sup>/7</sup>. Gilles Clément, qui se définit lui-même comme « paysagiste-artiste-jardinier<sup>/8</sup> », insiste sur ce qu'il appelle, de manière non péjorative, une « confusion des genres ». Il met l'accent sur les dénominateurs communs à ces différents champs, sur la prise en charge conjointe des dimensions environnementale et écologique, politique et sociale, sur l'objectif partagé de « révéler une situation de nature<sup>/9</sup> ». Cette « confusion » tient aussi à l'évolution des pratiques du projet. Les réalisations actuelles dans les domaines de l'art environnemental et de l'environnement paysager nécessitent la conjugaison de compétences variées ou imposent le soutien d'équipes pluridisciplinaires. La proximité avec le projet artistique se comprend aussi autour de la dimension « relationnelle », telle que la définit Nicolas Bourriaud. Les « situations de nature » évoquées par Clément se présentent comme des « situations construites », en lien avec le concept situationniste qui rejoint d'après Bourriaud une extension possible de l'esthétique relationnelle. Et ce, dans la mesure où elles entendent « substituer à la représentation artistique la réalisation expérimentale de l'énergie artistique dans les ambiances du quotidien<sup>/10</sup> ».

Il semble aujourd'hui que les pratiques, à partir de cette redistribution des domaines d'activités et des territoires d'action, et principalement sur le fond des problématiques en jeu, se partagent entre une ligne dure d'ingénierie environnementale écologique et une ligne d'intervention coordonnée aux éléments sources et ressources du terrain. Autour de ce deuxième pôle se déclinent les termes d'un « art involontaire » (des envols, des vracs, des îles, des constructions, des érosions, des installations et des traces) ou du « Tiers paysage », proposés par Gilles Clément<sup>/11</sup>. Le « jardin ligne » de Patricia Johanson rejoint sur ce plan le concept de « libres jardins » développé par Clément.

Les sites construits du « Tiers paysage » gagnent leur singularité en suivant des processus de déterritorialisation et de reterritorialisation, de déconstruction et de construction, à la suite des expériences de Smithson qui recueillait des motifs de « dé-différenciation » en vue de singulariser le site et de requalifier le lieu. Ces dynamiques évacuent les modèles prédéterminés, les opinions toutes faites et les règles de bonne conduite. Ils conjuguent « l'entropisation » des espaces avec une « anthropisation » des lieux. En vue de livrer les sites aménagés ou construits à de nouveaux régimes de sollicitations sensorielles

<sup>/7</sup> Gilles A. Tiberghien précise, « qu'en tant qu'artiste, Smithson [...] se déplace vers les paysagistes, il se situerait, pour une part en tout cas de ses activités, dans le sous-ensemble commun entre le paysagiste et l'artiste ». Gilles Clément, Gilles A. Tiberghien, *Dans La Vallée : biodiversité, art et paysage*, Montrouge, Bayard, 2009, p. 117.

<sup>/8</sup> *ibid.*, p. 179.

<sup>/9</sup> *ibid.*

<sup>/10</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 88.

<sup>/11</sup> Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, 1997 ; Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet/Objet, 2004.



**Ci-dessus**

Gilles Clément, *Mulch d'écorces d'eucalyptus disposés en rayon.* Domaine du Rayol, (vu à l'été 1999). Photo : © Patrick Barrès, 2011.

**Page suivante**

Michel Corajoud, *Les Jardins d'Éole, le jardin des graviers et le canal planté,* Paris, juillet 2010. Photo : © Patrick Barrès, 2010.



**/12** Daniel Arasse,  
« Du lieu au site.  
Les zones de l'art  
aujourd'hui », *Revue  
d'esthétique* n° 39,  
« Autres sites,  
nouveaux paysages »,  
Paris, Jean-Michel  
Place, 2001, p. 36.

**/13** Florence Mercier,  
*Intervalle*, Paris,  
Éditions ICI Interface,  
2010, p. 8.

**/14** Bernard Stiegler,  
« Du design comme  
sculpture sociale »,  
dans Brigitte Flaman  
(sld), *Le Design.  
Essais sur des théories  
et des pratiques*, Paris,  
Institut Français de  
la Mode / Éditions  
du Regard, 2006,  
p. 245-246.

**/15** Ces expériences,  
resserrées sur des  
tensions dialectiques,  
rejoignent une ligne  
« topoiétique », au sens  
où l'avance Marc Ferniot,  
dans la mesure où elles  
recoupent « la fabrication  
(ou lecture) singulière  
du lieu commun »,  
« une dialectique [...] consistant à souligner  
ou à inventer, à monter,  
de toute façon, des  
opposés, des contraires,  
des antithèses au sujet  
du lieu commun ». Marc  
Ferniot, « Topoiétique de  
la frontière pyrénéenne »,  
dans Bertrand Westphal,  
Lorenzo Flabbi (sld),  
*Espaces, tourismes,  
esthétiques*, Limoges,  
Presses Universitaires  
de Limoges, mars 2010,  
p. 108.

(qui font de l'observateur d'une pratique *in situ* un « récepteur sensoriel », selon l'expression de Daniel Arasse/**12**) et à de nouveaux usages, en phase avec l'évolution de nos modes de vie, en vue de substituer aux usages collectifs prédéfinis des pratiques individuelles et individualisées.

## Des motifs d'invention

Les pratiques environnementales actuelles se repèrent entre ces deux pôles, avec des propositions souvent hybrides. La distinction fondamentale qui demeure porte sur la question des modèles et des méthodes. Elle concerne les différents régimes de tensions qui se repèrent entre les *modèles* impliqués dans des démarches de projet conventionnelles et les *modelés* attachés à des conduites créatrices inventives. Il s'agit d'une autre manière d'aborder la question de l'artistique dans les pratiques du site. Mais cela revient aussi à reconnaître une possible extension des tensions que les landartistes mettent en œuvre entre les modèles formels et les modelés de terrain (évoqués plus haut). La paysagiste Florence Mercier, par exemple, définit « le projet comme *process* ». Elle délaisse « le strict outil du plan-masse » pour des « systèmes fondés sur divers paramètres » du site/**13**.

La pratique du site admet des tensions entre un tissu de singularités locales et des schèmes généraux, entre des modelés de circonstances, au plus près du terrain d'expériences et des écosystèmes, et des modèles de références orientés vers des programmes de gestion environnementale globale. En lien avec ces dialectiques, se repèrent deux démarches de projet, une approche *inductive* fondée sur une valorisation du site, sur la base d'une exploration et d'une exploitation des ressources locales, et une pratique *déductive* attachée à la ligne dure d'un management environnemental. La pratique d'un *in situ* d'éco-conception, présentée comme une écologie du lieu, distingue et articule ces différentes démarches. Les expériences de terrain, la sélection des matériaux et l'émergence de motifs d'invention se confrontent aux protocoles d'action et aux modèles de gestion prédéterminés, aux outils de référencement et aux schèmes d'organisation prédéfinis. À terme, la mise en « pratique » des espaces modelés se démarque d'une mise en usage conforme à des régimes de codifications préétablis. L'usage peut être ici reconsidéré par la pratique, suivant la proposition qu'avance le philosophe Bernard Stiegler au sujet de nos milieux de vie/**14**.

Ces tensions se repèrent autour de la question de la couleur dans le projet d'un *in situ* d'éco-conception, sur le plan de la *conception couleur*. Smithson a introduit cette problématique. Il prêtait attention à



un ruisseau engorgé de vase de Central Park ou à un foyer d'algues rouges du Grand Lac Salé sur le site de *Spiral Jetty*. Les cadrages de circonstance focalisaient sur des lieux de couleurs et de textures, sur des zones de couleurs entropiques. L'exploration du terrain et l'expérience du lieu s'accompagnaient de scénarios poétiques/<sup>15</sup> ajustés à des signes de « dé-différenciation » et à des motifs d'invention, à ce que délivrent par exemple un amas de terre glaise rouge vif, des « fouillis » ou des « pentes boisées », suivant les notations qu'effectuait l'artiste dans le Yucatán et à Central Park. Les cadrages renouvelaient dans ces exemples les conceptions spatiales et assuraient le développement d'une « pensée couleur », d'une nouvelle pensée de l'écologie. Les lieux de couleurs et de textures donnaient à identifier les milieux de culture. Ils faisaient se rencontrer, autour des motifs de couleurs, une culture du milieu et un milieu de culture.

Suivant cette « pensée couleur », l'*in situ* d'éco-conception brouille les codes d'une « écologie verte/<sup>16</sup> ». Il valorise les couleurs locales du site d'intervention. Il caractérise un lieu de couleurs à partir de la reconnaissance et de la sélection de foyers de couleurs, des couleurs dans leur jus et à l'épreuve du temps. Il répond ainsi aux impératifs d'un développement durable territorialisé, resserré sur un milieu de culture. Ces cadrages se démarquent des découpages cartographiques arbitraires et des gestions environnementales globales qui tentent de coordonner autour d'une symbolique « nature verte » ou d'un « vert » symbole toutes les initiatives en matière de développement durable. Les chemins et les îlots de carex, de graminées et de luzules du jardin du musée du quai Branly n'exemplifient pas une « ligne verte ». Ils déploient, autour de milieux de textures et de couleurs variées, différents régimes de sensations. Les espaces en friche et les coins de jardin qui se sont multipliés ces dernières années dans nos villes n'ont plus rien à voir avec les « espaces verts » du milieu urbain. Les voies de terre et les lignes de fuite l'emportent sur les lignes savantes (les lignes géométriques, d'horizon et de contour).

Le parc des Jardins d'Éole déploie sur un peu plus de quatre hectares, en limite des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements de Paris, une variété de lieux de couleurs correspondants à des milieux de culture spécifiques, des jardins secs et humides, des espaces ouverts et des zones ombragées, des voies de terre, de béton, d'herbes et d'eau. Le jardin de graviers délivre des motifs de gris colorés, de roses et de bleus, et de verts plus ou moins soutenus. Des couleurs variées, sourdes ou éclatantes, dans le miroir d'eau du canal planté/<sup>17</sup> se mêlent aux verts tendres ou profonds, francs ou contrastés des végétaux aquatiques. Les lieux de couleurs se reconnaissent au travers des cadrages improvisés réalisés par les usagers, dépendants des situations, des trajectoires et des

<sup>16</sup> Gilles Clément emploie l'expression « *green business* ». Gilles Clément, « L'alternative ambiante », *Les Carnets du paysage*, n° 19, « Écologies à l'œuvre », Arles, Actes Sud, printemps-été 2010, p. 60-62.

<sup>17</sup> Nous pouvons faire retour sur le jeu entre le modèle et le modelé. Le canal planté, dans sa linéarité, n'a pas pour fonction de « géométriser » le site. Il constitue un milieu de culture qui déroule, de proche en proche, des lieux de couleurs et de textures variés, sur un fond de variables chaotiques. Le canal de fleurs du grand mail du parc des Lilas de Vitry-sur-Seine (1998-2000), composé par Florence Mercier, fonctionne de la même manière.

**/18** Michel Corajoud,  
*Le Paysage, c'est  
l'endroit où le ciel  
et la terre se touchent*,  
Arles, Actes Sud, 2010,  
p. 121 et p. 133-134.

perspectives, et du jeu des variables d'intensité, du temps qu'il fait et du temps qui passe. Ils demeurent corrélés à ce qui se découvre sous le pas, un pas libre, inspiré par une accroche visuelle ou porté par une sensation, ajusté ou coordonné à des motifs curseurs choisis parmi les différentes configurations qu'offrent les Jardins d'Éole, la ligne continue d'un quai de bois ou d'une dalle de béton, la ligne brisée d'une allée, les grains de textures du jardin de graviers ou les herbes folles de la grande prairie, un escalier, une rampe ou une passerelle. Les expériences du lieu et la fréquentation des différents milieux du site passent par la sollicitation de motifs choisis sur des territoires de proximité.

Le projet des Jardins d'Éole revenait, selon les termes de Michel Corajoud, à « exploiter et à intensifier les qualités et les potentialités du site », en prenant en compte les modes d'appropriation et d'investissement d'une friche industrielle par les habitants des quartiers avoisinants, en prêtant attention aux « sollicitations offertes par le paysage de la friche elle-même ». Il s'agissait de mettre en partition les signes d'occupation, d'ajuster quelques trames de fond aux traces présentes, de réaliser ce que les occupants souhaitaient, c'est-à-dire un « jardin d'usage » ou, suivant la dialectique empruntée à Stiegler, un « jardin de pratiques ». Corajoud précise : « En effet, contrairement aux apparences, la cour du Maroc n'était pas un terrain vague, elle était pleine de traces que notre projet a prolongées. Plutôt que de détruire les signes de l'imagination des habitants, nous avons voulu enrichir la palette des usages qu'ils ont anticipée. Au lieu de penser à domestiquer l'espace en comblant un délaissé de l'urbanisme, nous avons accompagné les riverains dans leur exploration du paysage en formation/**18**. ».

## Matériologies

Dans les domaines du design, de l'architecture et du paysage, l'écologie du lieu fonde la mise en culture du site sur l'exploitation de matériaux sources, en lien avec les écosystèmes en présence. Dans la pratique d'un site, indifférente à la problématique de l'*in situ* d'éco-conception, les matériaux mis en œuvre s'ajustent le plus souvent à des systèmes formels orientés vers la maîtrise énergétique et le contrôle de l'impact environnemental. Sur le terrain architectural, des matériaux à haut rendement énergétique et aux propriétés physiques ciblées, recyclables, s'adaptent à des systèmes de protection, de régulation et de récupération d'énergie ou de fluides, tels que les structures de façade (résilles et dentelles, trames et motifs ajourés, filtres et écrans) et les enveloppes. La lumière, le vent, l'eau, l'air sont régulés par ces systèmes. Dans une démarche d'éco-conception centrée

sur des expériences du lieu, les matériaux sélectionnés appartiennent au milieu de culture du site d'action, ou sont introduits selon des critères de territorialisation. Les relations se définissent entre le milieu de culture investi et les modèles de référencement de matériaux. Des centres de ressources « construction et aménagement durables », des plates-formes de matériaux et des matériauthèques dédiées, sont à la disposition des designers, des architectes et des paysagistes. Les documents de référencement consacrés aux matériaux dans les domaines du design produit et du bâtiment sont nombreux. Ils rendent compte des démarches de conception innovantes dans le sens d'une écologie de projet. Ils recourent des guides de matériaux écologiques, des ouvrages techniques et juridiques, des traités de construction durable. Ils présentent des répertoires de matériaux orientés vers « une architecture naturelle » (bois, paille, etc.) et vers la pratique du recyclage, qui intègrent de nouvelles contraintes en matière énergétique et environnementale. Ils délivrent des prescriptions globales à l'usage des professionnels des secteurs concernés. Le designer et l'architecte ont ainsi à leur disposition des recueils d'expériences réalisées autour d'un matériau de référence sur le plan du recyclage (le carton par exemple), de matériaux naturels peu ou pas transformés (brindilles de bois, tourbe compressée) et de matériaux avancés (biocomposites). La recherche en ingénierie des matériaux et des *process* est aujourd'hui particulièrement développée. Elle permet d'élargir le registre des matériaux ressources à d'autres termes que les matériaux naturels, par une hybridation avec ceux-ci (les agro-matériaux) ou par la recherche de nouveaux matériaux à haute valeur écologique.

Dans le cadre du projet d'un *in situ* d'éco-conception, l'activité de référencement elle-même doit être problématisée. Des critères de sélection sont mobilisés et des modélisations sont engagées, à partir d'un relevé des matériaux du site. Cela revient à faire référence au site d'intervention lui-même. Il s'agit ensuite d'élargir et de confronter les collections de matériaux du site aux outils de référencement existants. Le site, investi suivant ce processus de territorialisation, dans le sens d'une réhabilitation ou d'une « redéfinition » du site, d'une requalification des ambiances lumineuses ou sonores, des milieux d'humidité ou d'air sec, des domaines de couleurs ou de textures par exemple, devient alors un terrain de confrontation de modèles de référencement et de pratiques de modélisation. Lorsqu'ils sont associés à des prescriptions d'usage sur les plans de la mise en œuvre et de la mise sur site dans le sens d'un « management environnemental/19 », les outils de référencement participent, suivant le point de vue critique de François Mancebo, à une « formalisation excessive des

/19 « Management environnemental et éco-produits », en ligne, ADEME, [<http://www2.ademe.fr>], page consultée le 24 décembre 2010.

**/20** François Mancebo, *Le Développement durable*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 79.

**/21** Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 245.

**/22** Gaetano Pesce : *cinq techniques pour le verre/expérience au C.I.R.V.A.*, catalogue d'exposition (Marseille, Musée Grobet-Labadié, 1992-1993), Musées de Marseille-RMN, p. 176-177.

**/23** Bruno de Labaudère, « Architectural Design », Entretien avec François Roche, octobre 2003, en ligne, [<http://www.new-territories.com>], consulté le 3 février 2011.

**/24** Kamal Musale, Fiorella Castonotto, *Le Cairn*, La Maison des Alpes, Sion, 2008, 12'.

procédures » et à des « approches normatives », à la « profusion des règles de bonnes conduites/20 ». Une « poïétique du site », attentive aux marques du site d'action dans leur diversité et aux signes de l'*in situ*, aux changements d'états et aux mouvements de terrain, met en question les « règles de bonnes conduites ». Cette démarche de projet ouvre un espace de tensions, autour d'une gestion différenciée, entre une carte des matériaux du site et les collections toutes faites de matériaux, entre les modelés de circonstances et les modèles imposés. Ces nouvelles conduites, à terme, sont instauratrices de nouvelles rationalités.

### « Reconcevoir la conception/21 »

Dans la pratique d'un *in situ* d'éco-conception, le chantier de construction revient à « architecturer » ou à « paysager » un site. Il consiste à assurer la « mise en fonction » ou en « pratique » d'un milieu de culture lui-même « en culture ». Au niveau de la conception, les contraintes sont définies sur le support du site d'action. Le registre des variables plastiques (couleur, texture, etc.) se conjugue avec celui des variables d'intensité (lumière, mouvement, etc.), de façon à ouvrir le jeu par exemple vers les reflets, les altérations et les transformations, à admettre le mobile, le changeant et l'indéterminé, des termes que Gaetano Pesce prêtait aux « objets élastiques » dans le contexte des années 1960, en alternative aux normes en usage/22.

Le Cairn, le musée de la glaciologie et de la géologie d'Évolène en Suisse (actuellement en cours de réalisation), conçu par François Roche/R&Sie(n) architectes, répond à cette ligne écosystémique. Selon l'architecte, le projet « met en évidence les flux, les transferts de l'eau comme matière constitutive d'un écosystème et de son architecture/23 ». Le musée, localisé à 1400 mètres d'altitude, sera composé de bois de mélèze provenant de la région et disposera d'une structure enveloppante adaptée à la retenue de la neige et à la formation de glace. Il prend forme à partir d'une « situation de nature » complexe, d'un « biotope ambigu » et de « mécanismes chaotiques », selon les termes de l'architecte. Et le recours à une ingénierie de construction innovante (création et modélisation informatiques, machines à commande numérique) permet d'intégrer ces contraintes (variables d'intensité et variables chaotiques, associées aux matériaux du site et de saison) dans un processus lui-même renouvelé : « nous ne sommes pas dans une architecture qui accessoirise des éléments de construction qui ont été préalablement pensés et fabriqués [...]. On est là dans une stratégie prototypale où l'objet est en toutes parties unique, en toutes parties une singularité/24 ».

Le projet d'une écologie du lieu ne répond pas à un « management environnemental » stabilisé, resserré sur un espace, un bâtiment ou un objet dépendants de typologies formelles corrélées aux standards du développement durable, et pour lesquels la performance énergétique constitue la fonction première et la première voie d'entrée en matière du site. Rapportée à une ligne de « bonne conduite », cette gestion environnementale adhère au processus : forme type – matériau écologique – fonction écologique, sur le modèle forme – matériau – usage. L'architecture et le paysage conçus selon ce programme font passer au second plan la « socialisation » des espaces. L'habitant, le visiteur et le promeneur consomment, trient et recyclent, suivant des prescriptions d'usage prédéfinies. À la différence d'un « praticien » qui engage des saisies individualisées et tout aussi responsables, détermine et balise son propre champ d'action, ouvre un espace de possibles et signe des singularités, définit sa propre ligne de conduite, l'usager « tend à perdre ses savoir-vivre et ses savoir-faire », les « savoirs et les saveurs », suivant les termes de Bernard Stiegler. Ceci impose de « reconcevoir la conception/25 ». Définir les espaces construits comme des terrains d'expériences, les ouvrir à des processus de territorialisation qui permettent de nouer à terme avec l'expérience du lieu une expérience du lien (du lien social), nécessite d'organiser la pratique d'un *in situ* d'éco-conception suivant la dynamique : matériau de l'*in situ* – inventions formelle et spatiale – mise en pratique plutôt que livré à un usage/26. Une écologie du lieu vise à marquer l'identité du site suivant des appropriations et des apports, dans le sens d'une problématisation de l'entrée en matière et de la mise en pratique du site, orientées vers une culture locale du milieu.

/25 Bernard Stiegler, *op. cit.*, p. 245-246.

/26 Cette « pratique » est nécessairement ouverte, rapportée aux multiples configurations d'usage qui nouent la singularité du site aux expériences individuelles du lieu. Voir Florence Mercier, *op. cit.*, p. 9.

## Pratiques du lieu

La pratique d'un *in situ* d'éco-conception, rapportée à l'investissement d'un lieu dialectique, fait de l'espace un terrain d'action et un territoire de résistance. La résistance s'engage sur différents plans. Elle se définit sur un plan plastique au regard des modèles conventionnels, principalement formels, que nous avons évoqués. Elle se précise au regard des systèmes globaux de référence – imposés par des organismes institutionnels impliqués dans le « management environnemental » – qui conjuguent les dimensions de l'écologie, de l'économique et du politique. L'*in situ* d'éco-conception rejette toute logique écosystémique prédéfinie, stable, hiérarchisée, conçue en réaction à un épuisement global des matières premières et à une mauvaise gestion générale des déchets. Elle est fondée sur des interactions maîtrisées. Les programmes architecturaux, urbanistiques

et environnementaux de développement durable, dépendants d'un « management environnemental » généralisé, focalisent sur des usages au détriment des « pratiques ». Ils resserrent sur des usages codifiés des ressources et des espaces construits. Dans ce sens, les matières « en fonction » dans des espaces « en fonction » règlent les manières de vivre elles-mêmes. Les programmes ont tendance à diluer les singularités locales dans un nouveau fonctionnalisme qui recoupe finalement dans le même élan l'empreinte carbone à l'échelle d'un territoire, le sillage énergétique d'un périmètre urbain, un urbanisme bioclimatique pré-réglé, la mise en réseau et en adéquation des besoins en termes de consommation d'énergie, les enjeux planétaires sur le plan énergétique. Les écosystèmes demeurent pourtant d'étendue variable. Il reste donc à les cerner et à problématiser l'espace à partir de là, à les identifier et à repenser les limites, les territoires d'action et les espaces d'échanges. La fréquentation d'un milieu et l'instauration d'un lieu dialectique reposent sur des régimes de tensions caractérisées, entre un *in situ* terrain d'expériences et un non-site espace de références généralisées, entre un lieu ouvert à une multiplicité d'échanges et un espace de programmes et d'interactions contrôlées, entre des « voirs » et savoirs locaux et des savoirs constitués.

La pratique de l'*in situ* rejoint le projet de mise en chantier et de « re-définition » du site. L'expérience du lieu et l'invention d'un « paysage dialectique » passent par la voie d'une indétermination ou d'une déconstruction de l'espace et par une mise en défaut ou en question de ses représentations et des modèles. Des opérations d'altérations, de fragmentations et de délocalisations fixent des entrées en matière du site. Elles impliquent une reconnaissance attentive et aventureuse du terrain, de son milieu de culture, des écosystèmes, des constructions existantes, des mouvements de terrain et de tous les « champs de sédimentation », en vue de caractériser les matériaux du projet, de fixer les contraintes, de définir les variables locales du site en chantier. À terme, le site construit suivant cette tension dialectique entre une culture du milieu et un milieu de culture donne la possibilité à celui qui en fait usage ou le « pratique » de renouveler l'expérience d'un lieu/milieu de vie.

Dans le projet d'une écologie du lieu, les limites sont elles-mêmes problématisées. Elles demeurent les paramètres d'un chantier plus vaste qui permet de repenser et de redéfinir l'espace global à partir des foyers de culture, des matériaux mobilisés et des constructions locales, des pratiques sociales et culturelles. Un site et une architecture, conformes à des normes pré-supposées, resserrent sur des fonctions écologiques ajustées aux systèmes formels, inscrits dans la ligne dure d'une « architecture verte » et portés par l'exemplarité d'un modèle

de développement durable orienté vers une « politique d'image/27 », demeurent d'une certaine manière « coupés du monde », de leur milieu de culture. La notion même de fonctionnalité peut être repensée, à partir de la formulation de nouvelles bases au niveau du choix des matériaux, des enjeux territoriaux et des contraintes environnementales. Les espaces du « paysage dialectique » (Smithson) et du « Tiers paysage » (Clément) impliquent, dans le processus d'ancrage au site et en lien avec une écologie de projet, une redistribution des fonctions qui concilient les nouvelles manières de faire des mondes avec de nouvelles manières d'être au monde, de nouveaux dessins avec les nouveaux desseins. L'espace aménagé, construit ou architecturé, dans le sens d'un *in situ* d'éco-conception, se définit ainsi comme un espace d'échanges. Il assortit les pratiques plurielles et singulières des usagers à ses lignes de force. Il esquisse les premières balises d'un développement plus général qui conjuguent entre eux les différents projets d'une écologie du site et d'une écologie sociale.

**Patrick Barrès**

**/27** Paul Ardenne utilise cette expression pour caractériser des projets architecturaux fondés sur le respect de la norme HQE mais déconnectés de leur cadre d'implantation. Paul Ardenne, « Table-ronde : développement durable », *Archistorm* n° 29, janvier-février 2008, p. 72.