

THE RIVER CHRONICLE

SATURDAY, JUNE 4, 2016



Remaniements
« On remanie le lieux, par réinvestissement, par transaction, par consolidation.
C'est ainsi qu'une mémoire perdue, non pas en dépit, mais en conséquence de
ces transformations »

Patrick Boucheron



DESIGNING A RIVERGARDEN

« I visited Katsura with a group. As I hoped, it is precious. It has nothing of our European idea of a palace. Neither the grand scale, nor the gold. It is a sort of bourgeois house, maybe somewhere between an ordinary house and a palace. But the great charm lies, perhaps in the whole house-garden. It is not a house plus a garden – it is a whole ».

Fernado Tavora, « On board » Diary



The River Aire flows South of Geneva through valleys historically devoted to farming. From late 19th century to the 1940s the river was progressively canalized to control flooding. In 2001, the State of Geneva opened a restricted competition to return the river to a more natural form. In fact, the general implicit idea of the competition program was really to restore the river to its original shape and settings, by destroying the canal and redirecting the flows into the former meanders. The main justification for this undeclared demand was the aversion for the *unnatural* straight line of the canal. It represented a kind of return, based on the well anchored conviction that it is necessary and possible to go back to a state of pure Nature. A search for a lost paradise was, in fact, the narrative behind all this.

Superpositions

Refusing this suggested solution, we instead proposed a plan which combined the existing canal, transformed, with a vast, new, parallel divagation space for the river. In the process the canal becomes the pointer (indication) for the transformations, a reference line giving the visitor a possibility to understand, to feel the before and after. A becoming which superimposes both situations.

We won the competition with the assertion that any project shifts the given situations, and is not a return to the former so called historical, original state of the things.

In the 1980s this design attitude was seriously experimented at the School of Architecture at the University of Geneva, under the illuminating influences of André Corboz and Bernardo Secchi. At the begin-

ning possible applications of painting restoration methods were tested on architectural designs. Then, enlarged and applied to the whole territory, it progressively gave birth to what Elissa Rosenberg named a *topographical imagination*, where the description of situations and the proposed transformations were carefully thought out and controlled. This approach became the basis on which selected points of radical modifications or intensifications were chosen. In this patient examination of the context of the interventions, historical documents, plans and images were taken into consideration as well as the existing on site observations and measurements.

Tested first at the Lancy garden, with the footbridge/tunnel (in the watershed of the Aire river), the design proposals evoke and contain both the given situation and the

proposed shift. In other words, the solution doesn't erase the problem, but the superimposition of the *given* and the *transformed* makes the displacements more apparent. In Lancy, the complex tunnel/bridge device functions like a long threshold, penetrating the embankment (tunnel), and crossing the stream (bridge), an evocation of the existing situation before the project was implemented.

Similarly, the aim of the Aire river project is to try to reverse what was implicitly planned in the competition: merely negations – negation of the territory, of its history, of the gradual sedimentation of its formation and transformation through the ages. The design opposes the destruction of all connexions between the cultural and architectural traces and the overall morphology of their context.

The «official» justification for this programmatic inclination was, of course, an ecological one, in which the legitimated necessities of environmental ameliorations submerge all other considerations. A very common new disease nowadays, which implies an opposition between nature and culture.

Our project attempts to propose an alternative path, where the urgent ecological shifts are incorporated into a larger cultural change. The complex organization of the design associates the new river space and a linear series of gardens in the former canal. In reality the whole design becomes one linear garden.

Garden understood as one part of the trilogy of the three natures, as recalled by John Dixunt Hunt. Garden as place of questioning as much as pleasure. Facing the whole watershed, the original morphology of the mountains and the traces of the human modifications, this long *rivergarden* organises the

situations, views, confrontations, presences, and materials, aiming at introducing into this fragile and precious territory questions, worries, hopes. The necessary calm and interiority, without which there is no real garden, yields organized sequences of differentiated places and paths allowing a reasonable distribution of people and movements.

The footprint of the canal is a key device for building this interiority. A permanent trace, which limits and frames a succession of situations, introducing a complex temporality, both past and future, memory and desire. (In 1998, we tried to reveal the traces of the site and its events in the design of the *Bijlmer memorial*, in Amsterdam. After the crash of an airplane into a housing complex, we kept the footprint of the destroyed building -this trace as both an evocation and a new hope, something which has disappeared and yet still remains). This use of traces, this memory of the places, is a very delicate task to manipulate or use. It must not be understood as a return to the past, but instead the *becomings* suggested by these encounters.

For that reason a certain number of *brutal, shocking* situations have been introduced at certain chosen places. To continually renew the attention of the visitors, to impose a new understanding of these places, through a new feeling, an emotional impact. To launch an *unvoluntary memory process*, the one able to shortcircuit time and space. Such provocations divert expectations, and also wake up deeply covered, forgotten sensations. A concrete slab cantilevered above the water

asks you to «come near and hear, smell and touch the flow.» An attempt to awake all senses and «what a joy, when a young boy kneels and touches the flow and says «river!»

All along the five kilometers of the project, one encounters a great number of constructed interventions and devices that guarantee the control of the river and provide security against the floods for the nearby city center of Geneva.

The necessary multidisciplinary composition of the team in charge has successfully achieved this goal of security, as well as the full range of the biological and ecological improvements, including a precise and decisive control of the soil quality and an effort to avoid any major displacement of the substrates. A nearly perfect equilibrium has been achieved between the material excavated for the new riverbed and their reuse for the construction of the different dams.

As for the design and construction of the riverbed itself, two successive phases of realization have produced two different manners. Obviously «to design a river» is an intriguing term, as a river usually loves to design itself freely and perfectly. Conscious of the useless efforts to design and build a *fixed* riverbed – an approach often taken by engineers (through scientific calculation) or landscape architects (through pastoral mimetic reflex)-, we try, in a first phase, to excavate the layer of humus and let the riverflow do its job. And the result was a perfect river design.

But, of course the river designs mainly

during floods and consequently the process can take, certainly will take time. Impatient, the state environmental department urged us to find a way to get more quickly a more diversified new bed.

Fishing for an answer, we took into consideration the phenomenon of percolation (a liquid passing through a porous material) and we made drawings and models and finally designed a diamond-shape pattern which opened a complex serie of undetermined channels for the flows.

These channels were excavated along the entire new river space, maintaining a precise control of the longitudinal profiles of the river. The dimensions of these *lozenges islands* were configured to be able to «accept» the sizes of the former meanders.

The result is spectacular and suggests the devices of land artists, effecting clearly artificial interventions into a natural situation, thereafter left to the mercy of natural forces of erosion. There is in our project a familiarity with these works and an intersection: we just created a diagram, a launching pattern, whose forms address the play between the river flow and the prepared terrain.

Six months after the opening of the new river space, the results are beyond our most optimistic expectations: the river flows, while displacing diverse materials, gravels, sand and over time the geometrical matrix of lozenges is significantly modified.

We must accept this paradox: the more defined the launching grid given, the river, the more the river will be free to design.



Superpositions

L'Aire coule au Sud de Genève à travers une plaine historiquement consacrée à l'agriculture. De la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1940, la rivière a été progressivement canalisée pour maîtriser ses crues. En 2001, l'Etat de Genève organisa un concours en vue de redonner à la rivière un cours plus naturel. En fait, l'idée implicite du programme était de restaurer le cours de la rivière dans la forme originale de ses anciens méandres en détruisant le canal.

La justification principale de cette demande était une véritable aversion de la ligne droite du canal, «non-naturelle». Son éradication se voulait une sorte de *renaissance*, fondée sur la conviction bien ancrée qu'il est nécessaire et possible de retourner à un stade de pure Nature. La quête d'un «paradis perdu» était en fait le récit non-avoué de ce programme.

Refusant cette solution suggérée, nous avons proposé au contraire un plan qui combinait le canal existant transformé avec un nouvel et vaste espace parallèle de divagation pour la rivière. Dans cette nouvelle organisation, le canal devenait l'indicateur des transformations en cours, une ligne de référence donnant au visiteur la possibilité de comprendre, de ressentir un «avant» et un «après». Un *devenir* qui superposait les deux situations, les deux moments.

Nous avons gagné le concours avec l'affirmation que tout projet modifie les situations trouvées et n'est jamais un retour à un sois-disant état des choses originel, historique.

Dès les années '80, cette attitude fut affirmée à l'Ecole d'architecture de Genève, sous l'influence lumineuse d'André Corboz et de Bernardo Secchi. Au début, une tentative d'application des méthodes de la restauration des oeuvres d'art fut tentée dans le projet architectural. Puis, élargie et appliquée à l'ensemble du territoire, elle donna progressivement naissance à ce qu'Elissa Rosenberg a nommé une imagination *topographique*, où la description de situations et les transformations proposées sont envisagées et contrôlées avec précision. Cette approche méthodologique établissait le champ d'action sur lequel des points de modifications et d'intensifications radicales étaient choisis.

Dans cet examen patient du contexte d'intervention, les documents historiques, les plans et les images d'archives étaient pris en considération à l'égal des observations et des relevés faits sur le site même.

Expérimentées pour la première fois avec le pont/tunnel du jardin de Lancy (situé dans le bassin versant de l'Aire), les proposi-

tions projectuelles évoquent et contiennent à la fois les situations trouvées et les modifications apportées. En d'autres termes, la «solution» n'efface pas le «problème», c'est leur *superposition* qui rend les changements plus sensibles. A Lancy, le dispositif complexe «pont/tunnel» fonctionne comme un long seuil, pénétrant les talus (tunnel) et enjambant le ruisseau (pont), une évocation «concentrée» de la situation avant l'implantation du projet.

De manière semblable, le projet de l'Aire cherche à renverser ce qui était implicitement planifié par le programme du concours: une fondamentale négation de l'épaisseur du territoire, de son histoire, de la lente sédimentation de sa formation, de ses transformations au cours des âges.

La principale justification du concours était, bien sûr, de caractère écologique, et les nécessités légitimes d'améliorations environnementales étouffaient toutes autres considérations. Une attitude assez répandue aujourd'hui, qui implique de fait une opposition entre nature et culture.

Notre projet tente une démarche alternative, dans laquelle les améliorations environnementales nécessaires et urgentes sont intégrées dans des modifications culturelles plus vastes. L'organisation complexe du projet associe le nouvel espace de liberté de la rivière à une suite linéaire de jardins implantés dans l'ancien canal. En réalité, c'est tout le projet qui devient un seul «jardin linéaire».

Le jardin, compris dans cette lecture des «trois natures» rappelée par John Dixon Hunt, un lieu de questionnement autant que de plaisir. Un véritable laboratoire.

Face à la morphologie originale des montagnes du bassin versant et aux traces bien visibles inscrites par les activités humaines, ce long *Rivergarden* organise les vues, les confrontations, les présences et les matériaux de manière à faire naître dans ce territoire précieux et fragile des questions, des inquiétudes et des espoirs.

Le nécessaire calme et l'intériorité sans lesquels il n'y a pas de véritable jardin, est recherché tout au long des différents lieux et parcours, permettant une raisonnable distribution des promeneurs.

L'empreinte du canal est un dispositif fondamental pour construire cette intériorité. Une trace permanente qui limite et cadre une suite de situations et introduit une temporalité complexe, à la fois ancienne et future, mémoire et désir.

(En 1998, à Amsterdam, dans le projet pour le *Bijlmer memorial* nous avons tenté de mettre en évidence les traces sur le site d'un événement dramatique: c'est à partir

de l'empreinte de l'immeuble détruit que le projet s'est établi, trace qui est à la fois évocation et espoir, trace de quelque chose qui a disparu et qui pourtant reste présent).

Cette utilisation des traces, cette mémoire des lieux est chose délicate à manipuler ou à utiliser. Elle ne doit pas être comprise comme un retour, mais au contraire ouvrir tous les possibles suggérés par ces «confrontations».

Pour cela, un certain nombre de situations *choquantes, brutales* ont été introduites en certains points. Destinées à renouveler l'attention des visiteurs, à proposer une nouvelle découverte des lieux, par de nouvelles sensations, par une suite de chocs émotionnels. Ces *situations* visent à déclencher un processus de mémoire involontaire, le seul capable de faire une *collision* d'espace et de temps.

De telles provocations surprennent les attentes et réveillent des sensations enfouies, oubliées. Une dalle de béton surplombe l'eau et vous invite à venir tout près, à sentir et toucher l'eau. Une tentative d'éveiller tous les sens, et quelle joie lorsque garçon se penche, touche l'eau et dit «rivière!».

Tout au long des cinq kilomètres du projet on trouve un certain nombre de dispositifs qui garantissent le contrôle des crues de la rivière et protègent ainsi le centre de Genève en aval.

L'indispensable composition multidisciplinaire de l'équipe en charge du projet a permis de garantir cette exigence de protection contre les crues à l'égal de l'attention portée aux questions environnementales. Celles-ci comprennent entre autres un contrôle très précis de la qualité des sols et un effort pour éviter tout déplacement trop important des matériaux excavés. Un équilibre presque parfait a été réalisé entre les volumes résultants du creusement du nouveau lit de la rivière et ceux nécessaires à la construction des différentes digues projetées.

En ce qui concerne le projet et la construction du nouveau lit de la rivière, deux phases successives de réalisation ont produit deux différentes manières de faire. De toute évidence «construire une rivière» est un terme intrigant, car habituellement une rivière se «construit» parfaitement toute seule. Conscients de l'inutilité des efforts pour dessiner et construire un nouveau lit «fixe» - une méthode régulièrement privilégiée par les ingénieurs à travers des calculs de caractère scientifique ou par les architectes avec des approches «culturelles» ou mimétiques - nous avons dans une première phase de réalisation simplement excavé le nouvel espace de la rivière sur une certaine profondeur, et ensuite laissé la rivière «faire le travail». Et

le résultat a été excellent. Un projet réussi.

Mais bien sûr, les nouveaux lits s'établissent principalement pendant les crues et par conséquent le processus peut prendre du temps. Ce temps nécessaire se heurta à l'impatience de certains - en particulier les naturalistes s'occupant des espèces piscicoles, et il nous fut demandé de chercher par quelque moyen à accélérer le processus de diversification de la morphologie de la rivière.

Cherchant une solution, nous sommes intéressés au phénomène de la percolation (passage d'un liquide dans un milieu poreux) et nous avons produit une série de dessins et de modèles pour finalement aboutir à un diagramme en forme de losanges, qui reprenait à la fois les schémas des modèles de percolation et les formes de «structures dissipatives» propres à accélérer l'érosion. Diagramme qui ouvrait une série complexe de chenaux, un «champ» préparatoire et indéterminé pour le passage des flots. Un «élément initiateur et ouvert» des processus d'établissement du nouveau lit.

Des «sillons» furent tracés sur toute la surface du nouvel espace de la rivière (environ 1 kilomètre par 80 mètres) en maintenant un contrôle précis du profil en long du futur lit. La dimension des losanges fut déterminée en superposant le nouveau diagramme aux cartes des anciens méandres, de manière à ce que le diagramme soit capable de les «recevoir».

Le résultat est spectaculaire et rappelle les dispositifs des artistes du land art réalisant des œuvres clairement artificielles dans un contexte naturel, œuvres qui sont ensuite laissées à la merci des forces naturelles. Il y a bien sûr une familiarité avec ces travaux: nous avons simplement incisé une déformation, un diagramme déclencheur.

Une année après la mise en eau du dispositif, les résultats vont bien au-delà de nos attentes les plus optimistes: le courant déplace les matériaux, graviers, sables, limons. Déjà la structure géométrique initiale est considérablement modifiée et le nouveau lit présente une diversité morphologique tout à fait remarquable.

Il faut bien admettre ce paradoxe: plus la grille de départ est définie, plus la rivière se sent libre de se dessiner.





L'IMAGINATION TOPOGRAPHIQUE

Ce texte met en contrepoint la scénographie des jardins classiques qui culmine au 17^e siècle, fondée sur les techniques de la représentation en perspective telle qu'elle apparaît au Quattrocento, en Italie, et l'émergence de ce que l'auteure nomme l'impulsion cartographique en reprenant les termes à Svetlana Alpers dans l'Art de Dépeindre et en transposant une partie de ses analyses pour comprendre un certain art contemporain du paysage. L'intérêt de ce texte ne réside pas seulement dans sa façon d'adapter et d'extrapoler le travail qu'ont pu faire des historiens de l'art et des jardins mais de mieux saisir la nature du projet de paysage aujourd'hui en s'appuyant, entre autres, sur l'expérience des artistes et plus particulièrement de Richard Long et de Robert Smithson. C'est l'idée qu'un paysage se regarde en profondeur qui nous fait considérer le site autrement, pas seulement « dégagé » (cleared), comme le font les architectes en général, mais « construit » pour reprendre une distinction de Carol Burns. Comme l'écrit Elissa Rosenberg : « La mémoire historique prend une forme matérielle grâce à la métaphore des couches dont le site est constitué. Ce modèle implique une attitude fondamentalement différente quand il s'agit de bâtir. (...) bâtir sur le « site construit », c'est faire intervenir activement le terrain. L'architecture est engendrée par le site, autant en s'appropriant les conditions existantes qu'en les remettant en cause. »

Gilles A. Tiberghien

Elissa Rosenberg

Extraits d'un livre à paraître, *The Topographic Imagination: Landform and Design*

La topographie, littéralement la « description du lieu », est une composante essentielle de la relation de l'homme au paysage mais, à cause de sa complexité et de sa subtilité, elle reste un des domaines d'étude les plus insaisissables de l'architecture paysagère. La mise en forme du terrain (landform design) traduit de façon singulière la réciprocité du culturel et du naturel, de l'idéal et du circonstanciel, des pratiques locales et de la théorie esthétique. Elle établit peut-être le lien le plus fort entre les systèmes physiographiques du paysage et sa manifestation en tant que produit culturel, en instituant un dialogue entre le site naturel et l'intervention humaine. La topographie reflète et engendre à la fois certaines manières de voir et de connaître le monde ; elle structure nos points de vue et organise la façon dont nous nous déplaçons dans l'espace et dont nous le représentons. La configuration du sol met en jeu à la fois l'œil et le corps, la vue et la faculté de se mouvoir. La traversée du jardin peut se dérouler comme un récit mais elle s'éprouve aussi de manière essentiellement physique par les rythmes du corps en mouvement, qui marche, monte, descend, ou se repose.

L'hypothèse d'une sorte d'imagination topographique à l'œuvre dans le paysage soulève pour l'architecture paysagère tout un ensemble de questions nouvelles. Ce texte constitue une première tentative pour aborder de façon thématique la mise en forme du terrain et pour déterminer le rôle spécifique du terrassement dans l'expression d'idées conceptuelles plus vastes, telles qu'elles apparaissent dans différentes stratégies de composition et dans l'expression tectonique. Chacune de ces stratégies implique un traitement spécifique du plan du sol et nécessite certaines techniques de terrassement. Découlant de représentations précises de la nature, elles engendrent à leur tour des manières différentes de vivre le monde et de le connaître.

Dans la tradition occidentale, la connaissance du monde est déterminée par la culture visuelle induite par les notions de perspective élaborées à la Renaissance. Cet

article tend à montrer que la façon dont le sol a été modelé relève très étroitement de ce système d'ordonnement visuel.

On étudiera d'abord l'importance historique de l'espace perspectif en ce qui concerne la conception du jardin et son terrassement, et l'on examinera ensuite d'autres modèles de vision du monde qui supposent des attitudes très différentes pour donner forme au terrain.

(...)

En architecture du paysage, le contrôle autoritaire exercé par la vision, comme la domination du visuel, ont été sérieusement contestés par le modèle écologique, qui considère la nature comme un système dynamique interactif. Le monde naturel n'est pas connaissable seulement par le regard, d'un seul point de vue. Mettre l'accent sur le processus remet en cause l'aspect statique de la vue picturalisée et suggère l'incorporation d'éléments qui ne sont pas nécessairement perceptibles à l'œil du premier coup. Si la notion de terrain est restituée dans un système plus vaste, le cadre perspectif disparaît. À défaut de point de vue unique, la distance entre le sujet et l'objet est réduite, et l'homme se trouve placé au sein du monde naturel en tant que partie prenante et non comme un observateur étranger.

Dans les années soixante et soixante-dix, travailler directement sur le paysage, et non dans une galerie, était pour les artistes conceptuels et ceux du Land Art une façon de réorienter l'art hors du formalisme compositionnel et de la fabrication d'objets. Leur travail était inséparable du site, et l'emploi des matériaux naturels manifestait un certain prosaïsme. Pour Robert Smithson, il importait d'incorporer ce qu'il nommait la « matérialité du terrain ». On trouve au centre de son travail – dans les écrits et les photographies comme dans les œuvres effectivement réalisées – une focalisation sur la question des changements qui s'opèrent dans la nature. Dans son article sur Olmsted et le « paysage dialectique », il explique qu'il faut saisir le paysage en tant que processus et non comme un idéal formel. Sa manière de l'aborder privilégie « une façon de voir les choses à l'intérieur d'une multiplicité de relations et non comme des objets isolés ». La plus grande partie de son œuvre se rapporte aux processus et aux images géologiques

d'érosion, de sédimentation, de fractures et d'effondrements, et manifeste son intérêt pour la réhabilitation des sites miniers.

Carl André délaissa la dimension verticale anthropomorphe de la « statue » et choisit de travailler sur le plan horizontal de la surface terrestre, affirmant que l'horizontalité était la seule position « engagée » pour la sculpture. Il explora dans de nombreuses œuvres les dimensions perceptuelles et phénoménales de la relation au paysage, récusant en outre l'esthétique picturale. Ces recherches se sont souvent traduites par des earthworks de grande dimension, qui étaient un mode d'expression topographique.

À la fin des années soixante et soixante-dix, l'emploi des cartes et de la cartographie s'imposa dans une grande partie de l'œuvre des artistes conceptuels, qui s'intéressaient au terrain en tant que matériau artistique. (...) La carte, remarquait Lucy Lippard, est devenue le véhicule des nouveaux artistes du paysage (...) La carte la plus ordinaire possède la beauté formelle propre au dessin, et elle satisfait un désir fondamental d'ordre en proposant une syntaxe et un langage grâce auquel on peut apprécier le paysage sans le représenter. C'est un moyen de moderniser la notion entière de l'art par rapport à l'espace (...) La carte, de même que l'art qui en provient, constitue une sorte de stratification, à la fois lieu, voyage et concept ; abstrait et figuratif ; distant et intime ».

La carte pourrait représenter une sorte de savoir général abstrait du monde, tout en renvoyant aux particularités de l'expérience individuelle. L'œuvre de Richard Long offre un bon exemple de la juxtaposition de ces deux savoirs. Le caractère objectif de la carte, en tant que notation des particularités physiques du territoire, est réinterprété et élargi jusqu'à devenir le compte rendu d'une expérience subjective et transitoire. Ce dont il est question dans l'œuvre de Long, c'est de la marche, activité solitaire presque ritualisée suivant un chemin précis. L'artiste laisse une trace minimale de sa marche sur le terrain par un cairn, et sur la carte par une ligne. Mis son art ne porte pas d'abord sur le document ou sur la représentation ; l'accent est mis sur l'expérience elle-même, cet engagement fugace sur le terrain.

« Une marche, écrit long, trace la surface

du terrain, elle suit une idée, elle suit le jour, elle suit la nuit. Avant la marche, sa place est déjà sur le chemin, lieu des trajets ; et après, elle y est encore. »

Richard Long oppose la brève expérience de la marche elle-même à la permanence du lieu, qui existe avant et après la marche. Bien que la nature éphémère de la marche soit vivement ressentie, celle-ci reste comme une trace sur le site ; son impact est inscrit sur le sol. L'expérience est juxtaposée à sa représentation, à la fois sur le site et au moyen des conventions culturelles de la cartographie : « Une marche n'est qu'une couche de plus, une marque déposée à la surface du terrain sur les milliers d'autres couches de l'histoire humaine et géographiques. Les cartes aident à le montrer. »

Par sa manière d'employer les cartes, Long oblige à considérer la cartographie d'une façon nouvelle,

en lui ajoutant la dimension de l'expérience subjective. La carte, document qui consigne l'histoire culturelle, sert en même temps à rendre au site une complexité qui dépasse l'expérience individuelle de la marche sur sa surface. La marche se conçoit alors comme intégrée à l'accumulation historique des multiples marches et activités humaines de diverses sortes, toutes représentées parmi les milliers de couches qui constituent l'histoire d'un site. La notion de terrain en tant que surface constituée de couches accumulées est devenue une métaphore dominante, dans la théorie et dans l'architecture du paysage, qui associe une description physique du terrain à une notion historique du temps.

La métaphore des strates, ou des couches, est utilisée pour établir la distinction entre

deux modèles conceptuels de la notion de « site », que Carol Burns expose dans un article intitulé « On Site ». Le premier modèle, nommé « site dégagé » (cleared site) est un concept implicite à l'architecture moderne. Il postule une neutralité fondamentale ; le site est aplani et isolé de son contexte culturel et politique ; il est considéré comme une tabula rasa ou comme une plate-forme sur laquelle on construit. La pratique du cadastre et de la division en parcelles des terres – notamment le Land Ordinance Act de 1785 –, qui contribua à la régularisation et à une éventuelle marchandisation des terrains, a anticipé sur le concept moderniste de « site dégagé ». Le relevé cadastral masquait les irrégularités et les particularités ; en mesurant le terrain on le mathématisait.

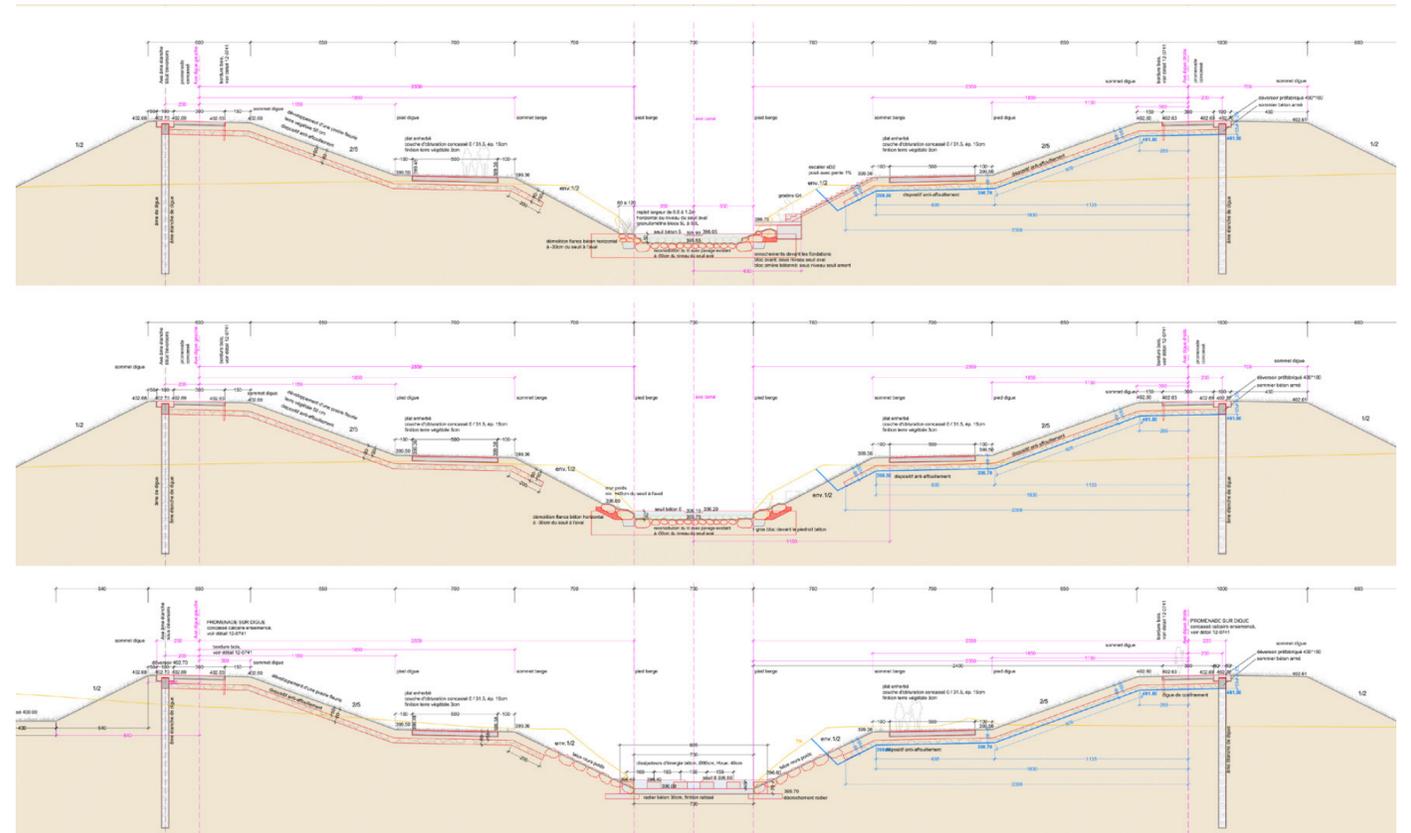
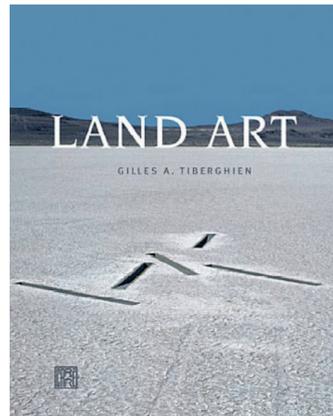
Le second modèle reconnaît la complexité propre et la structure interne du site. Celui-ci est alors conçu comme une accumulation de « couches visibles de phénomènes paysagers », qui reflète pour Burns l'ensemble des forces naturelles et culturelles qui l'ont façonné et qui ont créé son environnement. Ce modèle est ainsi dénommé « le site construit » (the constructed site). La mémoire historique prend une forme matérielle grâce à la métaphore des couches dont le site est constitué. Ce modèle implique une attitude fondamentalement différente quand il s'agit de bâtir. Alors que l'architecture est nécessairement non impliquée dans le « site dégagé » - car le terrain n'est alors qu'une fondation ou un socle neutre sur quoi l'on place un bâtiment -, bâtir sur le « site construit », c'est faire intervenir activement le terrain. L'architecture est engendrée par le site, autant en s'appropriant les conditions existantes qu'en les remettant

en cause. Si le « site dégagé » est un produit de la superposition abstraite du plan, le « site construit » est mieux représenté par la coupe. L'image topographique est nécessaire au concept de Burns pour évoquer les idées de structure et d'histoire du site. Elle fait appel à la métaphore des « couches » pour doter la notion historique de temps d'une qualité matérielle et physique.

L'idée de couches remplace le point de vue unique et statique de l'espace perspectif par les idées de multiplicité et de simultanéité. La sensibilité archéologique que suggère une telle accumulation verticale de strates introduit la dimension du temps, mais elle laisse supposer une idée polyvalente, fragmentaire et peut-être contradictoire de l'histoire. Le temps n'est pas éprouvé au fil d'une séquence narrative, mais dans la simultanéité des traces historiques qui se juxtaposent en couches.

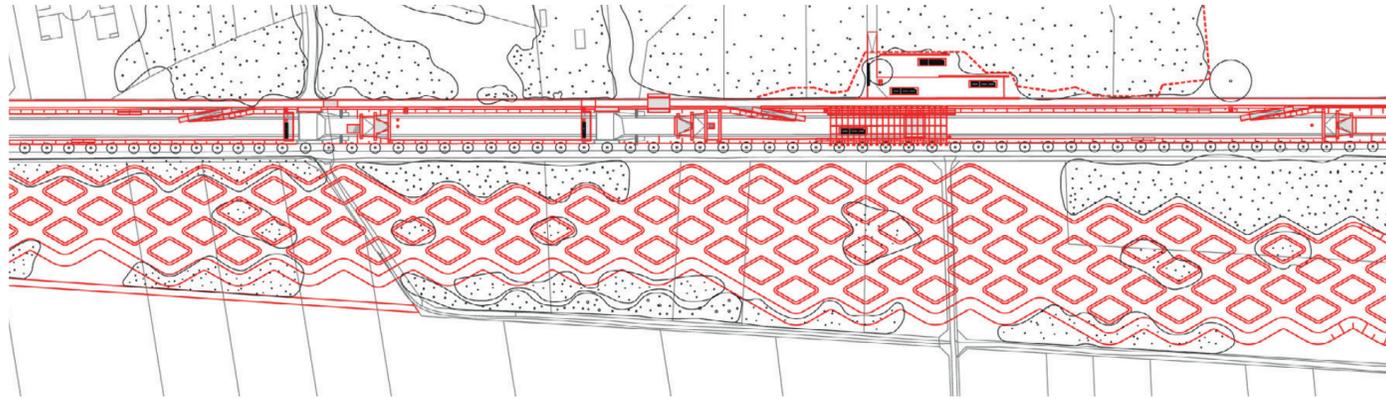
Le thème de l'invisible est implicite à la notion topographique de stratification. Le plan du sol est perçu comme la surface visible d'un grand nombre de couches que l'on ne voit pas ; mais cette surface masque la profondeur et la substance que l'on retrouve cependant en faisant apparaître la surface de formations plus profondes. C'est la coupe qui devient alors le moyen premier d'interpréter le site, en le révélant, c'est-à-dire en l'excoriant, en l'entaillant et en le creusant. Il y a une tension constante entre ce qui est visible à la surface et ce qui est caché dessous. La signification de ce qui est visible est toujours partielle et incomplète, comme pour reconnaître que le présent s'entremêle avec le passé, façonné par les forces invisibles des histoires naturelles et culturelles du site.

Gille Tiberghien, 2012, *Land Art*, Paris : Ed. La Découverte





LE PARADIGME DU LOSANGE



Jean-Marc Besse

(...)

Agir, donc, pour que quelque chose survienne. Mais agir sans faire tout. Car il ne s'agit pas de fabriquer une rivière, de la dessiner a priori, d'en planifier les mouvements et les méandres comme s'ils devaient sortir d'un moule. Il faut agir certes, mais de telle sorte que quelque chose comme une rivière se fasse, sans qu'on puisse déterminer a priori, avec exactitude, ce que vont être ses mouvements et ses tracés. Il s'agit donc de mettre en oeuvre un art de l'action indirecte, de mettre en place des dispositifs rusés qui fourniront à l'événement ses conditions d'apparition et permettront à ce «quelque chose», la rivière, de se former pour ainsi dire «à elle toute seule». On ne saurait trop insister sur l'importance de ces dispositifs. Le paysagiste crée des dispositifs, c'est sa manière à lui d'agir sur cette entité vivante qu'est le paysage. Même lorsqu'ils sont bricolés, ces dispositifs ont un double pouvoir : celui de retenir et de rassembler les forces présentes éparées dans le paysage, d'une part, et celui, d'autre part, de provoquer l'émergence de formes nouvelles. En cela ils sont comme des opérateurs ou des embrayeurs pour la révélation des réalités paysagères.

Le Groupement Superpositions a inventé le dispositif des losanges. C'est une sorte de grande grille géométrique composée de losanges, qui s'étend en une longue bande près de l'ancien canal, constituant ainsi un dispositif qui à la fois capte les forces de l'eau et leur permet de se déployer pour faire une rivière. Cette structure géométrique est appelée diagramme par l'équipe du projet de l'Aire. Le diagramme est l'«instance opératrice» (Deleuze) par laquelle une force invisible est rendue visible au moment où elle s'incorpore en une forme. Cette structure géométrique concentre de façon exemplaire un geste de projet qui unit deux directions qui pourraient paraître opposées (mais qui en réalité ne le sont pas) : celle de l'intervention et celle du laisser être.

Intervenir sur le sol, en découpant et en creusant des tranchées profondes, mais en même temps laisser l'eau s'écouler dans cette structure pour que dans l'écoulement le tracé de la rivière se fasse pour ainsi dire de lui-même. La grille géométrique, ici,

n'est pas destinée à fermer mais à ouvrir : ouvrir un espace pour les divagations possibles de la rivière, ouvrir un espace pour des événements futurs. Elle est, typiquement, une expression de la volonté de faire avec (la rivière).

On aimerait, cependant, s'interroger sur la naissance de cette structure ou diagramme en losanges, à la fois idée et dispositif matériel. C'est une structure d'attente et une proposition mentale, une figure destinée à provoquer l'apparition de quelque chose mais dont on ne sait rien a priori de son apparence concrète et de sa forme effective. C'est une structure ouverte qui a la force d'une hypothèse expérimentale.

La manière dont Superpositions décrit la naissance de cette hypothèse est très voisine de ce que l'on sait par ailleurs des logiques de la pensée inventive dans les sciences. En ce sens, il n'y a pas lieu d'opposer de façon artificielle la démarche de projet et l'activité de la pensée cognitive, dès lors que l'une et l'autre sont engagées du côté de l'invention et de la création. Les épistémologies constructivistes permettent amplement de montrer cette récursivité du projet cognitif et du projet de paysage.

Quoi qu'il en soit de cette question générale, définir la connaissance comme projet, c'est reconnaître que l'activité cognitive est fondamentalement une activité de construction. Construire signifie ici donner une figure saisissable à une idée, et par là même la faire exister, autrement dit l'incorporer en une forme. Mais, certes, on ne sait pas au départ ce que contient cette idée : on va le découvrir progressivement, dans la succession des figurations et des refigurations, c'est-à-dire des déformations. C'est au sein de ces déformations et reformulations successives que l'idée pour ainsi dire travaille, en extension et en compréhension.

Dire que l'idée est un diagramme, c'est dire en fait deux choses successivement. D'une part, si elle est d'abord simplement intuition, trace, tache, trait inchoatif pour la pensée et pour l'oeil, elle se caramanière-tise par les puissances qu'elle contient : elle fait penser, dessiner, écrire, poursuivre, travailler. Le diagramme est pour ainsi dire une ligne que l'on suit et que l'on découvre en la traçant, ligne de pensée, ligne de dessin, ligne de vue. Mais, d'autre part, ce qui caractérise l'idée ou l'intuition initiales, ce

n'est pas sa «ressemblance mimétique» avec l'objet ou la situation qu'elle représente, c'est bien plutôt le fait qu'elle réarticule, retend, reconfigure, c'est-à-dire interprète cet objet ou cette situation en faisant apparaître leurs points saillants et leurs relations constitutives, leur structure. Autrement dit, il s'agit, dans la démarche diagrammatique de «reconstruire» selon un ordre signifiant la réalité qu'on étudie, et ainsi de lui procurer une intelligibilité nouvelle.

De manière générale, les démarches diagrammatiques relèvent de ce qu'on appelle une logique abductive. L'abduction n'est pas la déduction, à savoir le développement et l'application à un cas particulier d'une idée générale posée a priori comme vraie. Elle n'est pas non plus l'induction, c'est-à-dire la généralisation à partir de la collection d'un ensemble de cas particuliers qui se ressemblent. Elle est une authentique proposition de la pensée, c'est-à-dire une émergence, quoique hypothétique, destinée à résoudre un problème ou résorber une anomalie, et qui prend la forme d'un schéma de compréhension, d'une formule narrative, ou d'un scénario. La démarche abductive consiste, au total, à redonner de l'intelligibilité en réinscrivant un réel devenu problématique dans une structure de compréhension, en reconfigurant, en quelque sorte, le réel. L'hypothèse n'a pas ici de valeur de preuve, au sens de la démonstration expérimentale. Elle est l'inauguration, ou l'ouverture d'un processus que le réel validera, ou non, par la suite. Mais elle donne une orientation, elle ouvre un horizon de sens au sein duquel il est possible de travailler, de rectifier, de progresser.

Il me semble que le diagramme en losange proposé par le Groupement Superpositions relève d'une telle logique de l'abduction. C'est une idée qui répond à un problème (celui de l'écoulement de la rivière et du dessin d'un nouveau lit), mais surtout c'est une hypothèse qui «retend» les données de la réalité et qui réunit les conditions pour qu'un travail futur se développe. Mais en outre, les différents «modélisations» (comme la plaque de chocolat sur laquelle on fait couler du lait, les schémas, mais aussi les films d'animation) qui ont servi à la fois de dispositifs expérimentaux concrets et de mise à l'épreuve de l'idée jouent pré-

cisément un rôle constructif par rapport à cette idée.

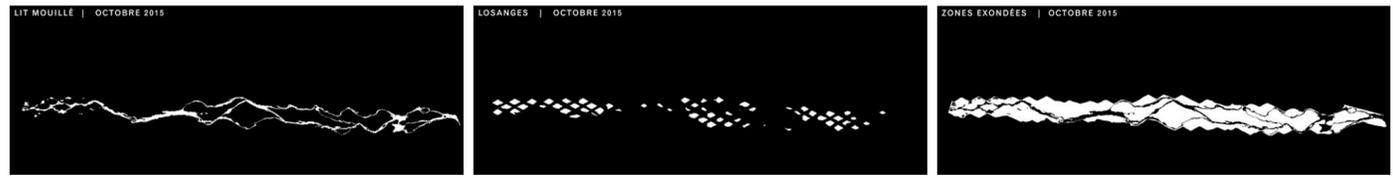
L'hypothèse (quelle qu'en soit la forme de présentation : image, schéma, texte, récit, etc.) est une création plus ou moins libre de l'esprit humain, elle est le signe d'une authentique émergence de la pensée et de l'imagination. Cependant, cette proposition de l'imagination ne s'effectue pas de façon arbitraire et indéterminée. « Superpositions » rappelle que dans la réflexion sur la question du « dessin » du nouveau lit de la rivière, des travaux tels que ceux de Pierre-Gilles de Gennes, d'Ilya Prigogine, ou d'Edgar Morin sur les concepts de percolation, de bifurcation, et d'auto-organisation ont été présents. Ces concepts ont été transférés pour être appliqués au problème du lit de la rivière. Cette initiative est très proche, me semble-t-il, de ce qui a été décrit par Mary Hesse et surtout Paul Ricoeur dans leurs descriptions du rôle de la métaphore dans l'activité scientifique, c'est-à-dire du rôle créateur joué par les opérations de transfert de prédication entre des domaines a priori éloignés l'un de l'autre, sur la base d'un principe de ressemblance. Cette opération qui consiste à relier ce qui est éloigné pour le penser ensemble, c'est, précisément, l'opération de l'imagination, comme faculté des correspondances et des analogies (pensons ici à Baudelaire). Reprenant Aristote à l'aide d'une formule de Wittgenstein, Paul Ricoeur souligne en quoi imaginer c'est «voir comme», dans une sorte de procédure métaphorique qui consiste à transférer une prédication, à créer une nouvelle pertinence, et par là-même à reconfigurer le réel sous une nouvelle apparence et dans un nouveau sens. La mobilisation des concepts de percolation et de bifurcation, leur exportation et leur application au problème du lit et de l'écoulement de la rivière relèvent, me semble-t-il, d'une démarche imaginative et métaphorique de ce genre, dont les épistémologues s'accordent à dire qu'elle est au fondement de la création des idées nouvelles. C'est par une espèce de transfert créatif de la physique des fluides vers la morphologie des rivières que l'idée, c'est-à-dire la structure, en losanges, a pu apparaître comme une proposition à poursuivre.

« Un paradigme (ou une procédure) ayant déjà fait ses preuves dans un autre contexte est utilisé tel quel dans cette situation inédite ou bien est adapté à celle-ci – un peu comme on essaierait un trousseau de clés dans des serrures auxquelles ces dernières n'étaient pas destinées. L'une des implications majeures d'une telle démarche, c'est que l'objet contraint le chercheur à déborder les frontières de sa discipline. C'est en effet ce qui se passe presque toujours si l'on procède par problèmes et non par champs disciplinaires délimités d'avance ».

André Corboz, *La recherche : trois apologies*







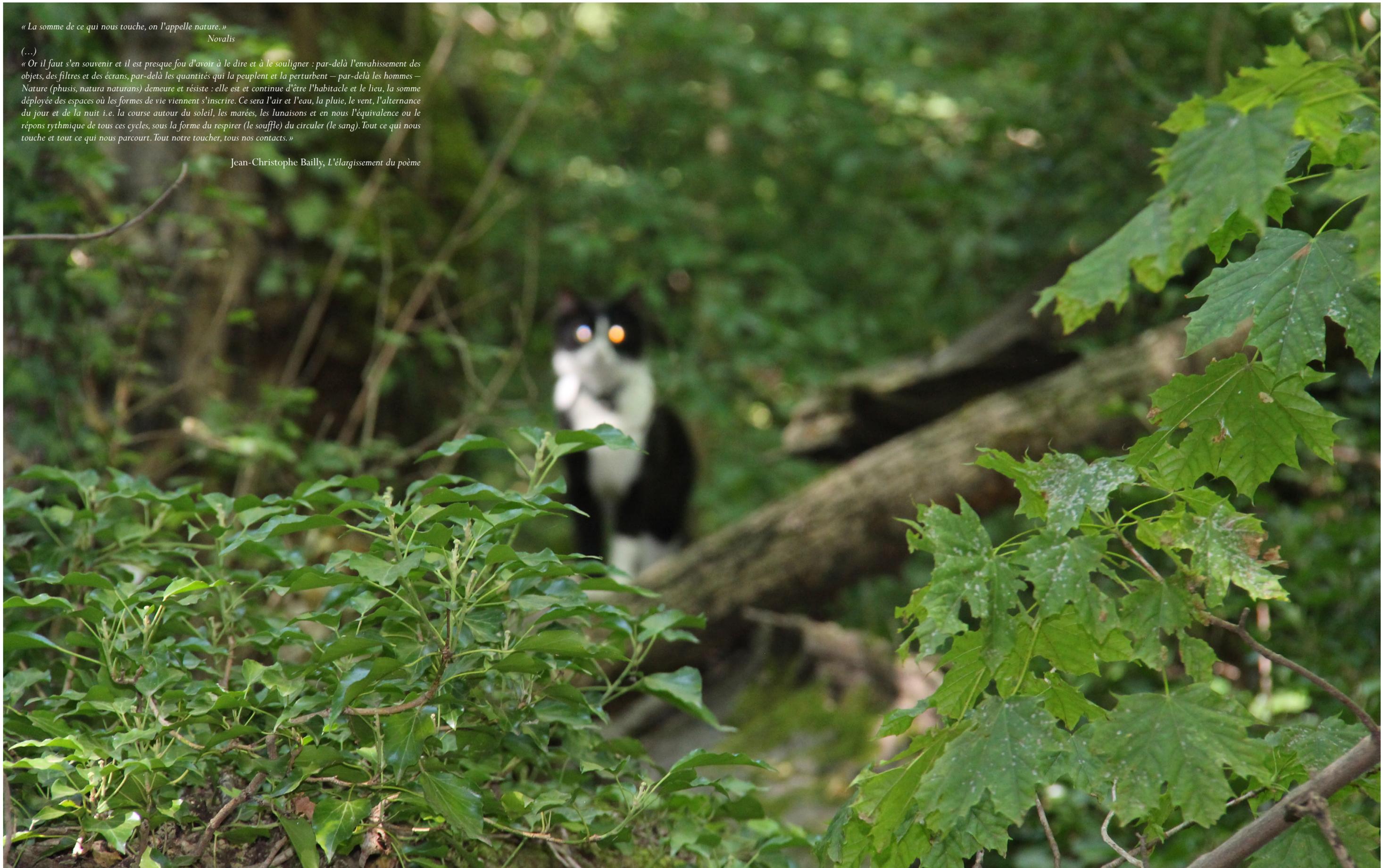
« La somme de ce qui nous touche, on l'appelle nature. »

Novalis

(...)

« Or il faut s'en souvenir et il est presque fou d'avoir à le dire et à le souligner : par-delà l'invasion des objets, des filtres et des écrans, par-delà les quantités qui la peuplent et la perturbent — par-delà les hommes — Nature (physis, natura naturans) demeure et résiste : elle est et continue d'être l'habitable et le lieu, la somme déployée des espaces où les formes de vie viennent s'inscrire. Ce sera l'air et l'eau, la pluie, le vent, l'alternance du jour et de la nuit i.e. la course autour du soleil, les marées, les lunaisons et en nous l'équivalence ou le répons rythmique de tous ces cycles, sous la forme du respirer (le souffle) du circuler (le sang). Tout ce qui nous touche et tout ce qui nous parcourt. Tout notre toucher, tous nos contacts. »

Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*







GRANDS PAYSAGES

Transformations : entre mémoire et invention

Elisa Rosenberg

(...)

Les projets rassemblés pour l'exposition «Grands paysages d'Europe», situés des sites industriels abandonnés, ou aux limites des villes, représentent une nouvelle sorte de paysages. Ils sont tout d'abord caractérisés par leur échelle commune. Tous des paysages de grande échelle dans le sens littéral de leur grande dimension. La dimension est un terme d'une importance capitale: ainsi que l'écrit Julia Czerniak dans son introduction au volume Large Park, un livre récent sur les grands parcs d'Amérique et d'Europe, la dimension «a des conséquences pratiques et disciplinaires».

La réalité politique et économique dans laquelle ces grands parcs sont réalisés a un impact significatif sur leur design. Leur réalisation peut prendre des années, voire des décades. Ces grands sites empiètent souvent sur différentes juridictions administratives. Des situations de propriété foncière complexes peuvent aussi rendre difficile les remembrements parcellaires nécessaires, et les limites budgétaires obligent souvent à prévoir des phases de réalisation sur de longues périodes.

Ces contraintes politiques et économiques ont suscité un processus de projet différent, qui a mis en question la fixité de la plupart des approches formelles, en faveur d'un processus plus ouvert, qui permette ces phases de développement sur le long terme. Le paysagiste James Corner l'a écrit : «Les grands parcs excéderont toujours un «récit» unique. Ils sont plus grands que la prétention à la reconnaissance de son oeuvre par l'auteur du projet, (...) et ils évoluent toujours vers des développements plus variés (et imprévisibles), que personne n'aurait pu imaginer au début. Ce sont des systèmes complexes, dynamiques. Comme tel, le projecteur de grands parcs peut seulement mettre en place une base physique précise sur laquelle un processus plus ouvert pourra se développer». Les questions écologiques sont aussi d'une importance décisive dans les grands parcs, à cause de l'extension de leurs zones contiguës, de leur biodiversité, et de la complexité de leurs éco-systèmes. L'écologiste Nina-Marie Lister écrit: «De toute évidence, la grandeur est un critère important, qui exige une autre approche pour le projet, la planification, l'administration et l'entretien – une approche qui explicitement donne la possibilité de rési-

lience pour des adaptations à long terme, et de ce fait pour une viabilité écologique, culturelle et économique». Les défis écologiques, politiques et économiques inhérents aux grands paysages sont d'une importance capitale dans la compréhension de leur processus de design, dans leurs formes et dans leur signification.

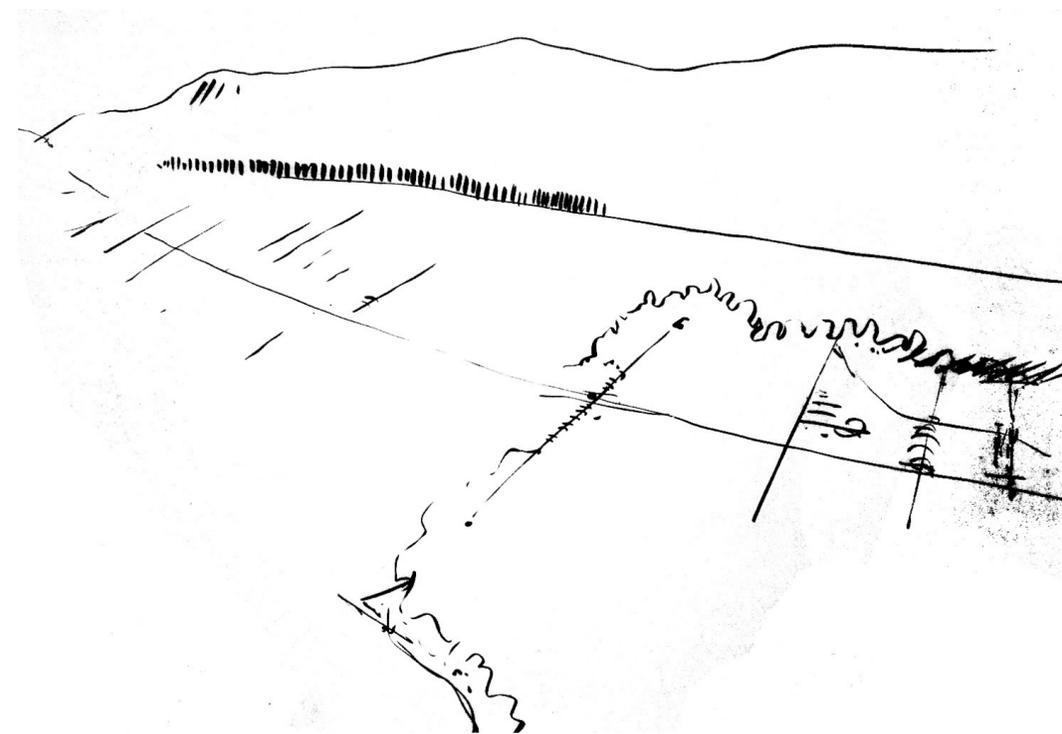
(...)

Le remaniement des paysages – que cela soit la transformation de sites abandonnés ou parfois toxiques, ou la récupération de structures paysagères résiduelles – commence à suggérer une nouvelle conception du paysage, fondée sur un projet pragmatique de reconstruction et de transformation. On doit noter que les reconversions post-industrielles sont un phénomène global, qui ne concerne pas seulement l'Europe, ou les exemples montrés dans cette exposition.

Toutefois, en dépit de la diversité de leurs sites, de leurs programmes et de leurs intentions, ce groupe de projets évoque un ensemble de stratégies partagées qui reflètent une attitude commune envers les transformations du paysage.

On peut objecter que le projet de paysage a toujours impliqué une transformation. Les paysages sont dynamiques et en constant

changement. On commence toujours quelque part; le sol n'est pas une tabula rasa; il a une histoire et une matérialité définies par un ensemble complexe de conditions physiques et culturelles. L'échelle des transformations, si évidente dans les exemples de cette exposition, n'est pas non plus sans précédents. Au cours de l'histoire, des projets de génie civil de grandes dimensions ont modifié le paysage à une échelle territoriale – en détournant des rivières, en asséchant des marais, en érasant des sommets de collines et comblant des creux de vallées, en gagnant de nouveaux territoires sur la mer. Mais dans ces projets récents, une nouvelle démarche est à l'oeuvre pour la transformation du paysage. Ici, le changement n'équivaut pas à l'effacement. Ce ne sont pas des paysages sans temporalité, vides d'histoire, mais des «sites du temps», sites of time, selon les mots de Robert Smithson; la régénération évoque le passé tout en faisant signe au futur, thématissant ainsi le processus de transformation au coeur-même de l'oeuvre.





THE MANAGEMENT OF DISSONANCE IN NATURE RESTORATION

Nature restoration is far from a neutral undertaking. Just like any other type of heritage production, it can be the source of dissonance – ‘our’ nature is not necessary ‘their’ nature. Often this dissonance is managed in ways that are not particularly sensitive to site specificity. As exemplified by the Skjern River Restoration Project (1999–2003), one interpretation of the landscape sometimes suppresses other valid interpretations, neglecting its diverse history. Landscape architecture might, however, provide an alternative approach to nature restoration that is more site-specific, allowing for multiple interpretations to coexist. Indications can be found in the Re-naturalization of River Aire (2002–2015) a restoration project that reveals approaches which could be labelled landscape architecture specific.

Thomas Juel Clemmensen
Published in *Journal of Landscape Architecture*,
n°14, 2014

Many former sites of land reclamation, where rivers and wetlands have been cultivated for the purpose of modern agriculture, are now subject to nature restoration projects. In this context, nature is often referred to as ‘the nature’ or simply ‘nature’, as if it was something objective or self-evident. But who defines, or decides, what nature is, and what kind of nature should be restored? And is not ‘nature restoration’ a contradiction in terms with regard to our deeply cultivated landscapes? To examine these questions, it makes sense to draw parallels between nature restoration and ‘heritage production’ (Tunbridge & Ashworth 1996).

If one accepts that heritage is not the same as history, but a contemporary product shaped from history, it is clear that the same area, or object, could be part of different heritages, created by different groups of people for different reasons. Inheritance potentially, and logically, involves disinheritance ‘our’ heritage is not necessarily ‘their’ heritage. As a consequence, all heritage production can be associated with a degree of ‘dissonance’ that involves discordance, or a lack of agreement and consistency between elements used by different groups in their heritage production (Ibid.). Much the same could be said in relation to nature restoration: if it is agreed that nature does not exist outside culture as something that can be restored to its original state, but rather as a contemporary product created and managed with certain objectives in mind, nature restoration, like heritage production, is prone to the same kind of dissonance, ‘our’ nature is not necessarily ‘their’ nature.

According to Ashworth, dissonance in heritage production can be managed in a number of different ways, but often – consciously or unconsciously – involves some form of denial, neglect, destruction, reinterpretation, or marginalizing. In these processes, one interpretation of the past often ends up dominating and suppressing other potential interpretations, or different interpretations are tolerated but managed by separation (Ibid.). In projects of nature restoration this can be observed in the way that one understanding or reading of a landscape is often foregrounded at the expense of others; or, when landscapes are zoned in order to accommodate different perceptions of nature.

In both cases, ‘heritage production’ or ‘nature restoration’ divides rather than unites. Landscape architecture might, however, provide an alternative approach to nature restoration that allows for multiple interpretations to coexist, uniting rather than dividing – an inclusive approach to the management of dissonance. Evidence can be found in the Re-naturalization of River Aire Project (2002–2015), which received a prestigious garden prize by the Swiss Heritage Society in 2012. In this article, the project will be compared with another, and very different, case of river restoration, the Skjern River Restoration Project (1999–2003), which was also awarded a prestigious heritage prize. The aim of this comparison is twofold: first, to shed light upon the subject of dissonance in relation to ‘nature production’; and second, to point to the apparent potential in landscape architecture in a field otherwise dominated by the natural sciences.

Nature restoration as heritage production

In order to explore the similarities between nature restoration and heritage production, it is worth taking a closer look at what we mean by nature, our perceptions of nature. We all know what nature is, as long as we do not have to define it, and most people are wise enough not to try. As a consequence, we refer to nature in its definite form, with the greatest feeling of confidence, without a definition. The nature that we refer to is simply the nature that we prefer to relate to, whether or not it is reasonable to define it as such.

Therefore, in a cultural context, it is more important to speak of nature ‘perceptions’, rather than nature ‘concepts’, or ‘definitions’. Nature perceptions are not definitions of what nature is, they are primarily formulations of a relationship between man and nature. In most cases our relationship with nature does not build on a particular, let alone clear, concept of nature. On the contrary, concepts of nature are often constructed backwards from the basis of our relationship to nature, the relationship we have, believe that we have, or want to have. As such, perceptions of nature are more the expressions of the culture creating them, than they are the nature being perceived. They indicate both an identity and a framework for action; both what we ‘are’ and what we ‘do’ in relation to nature (Larsen 1996). It is precisely this relationship with

identity that makes it relevant to understand nature restoration in the same terms as heritage production.

The question of what kind of nature should be restored is a question of cultural identity; what kind of relationship do we have, believe to have, or want to have with nature? Just as with heritage production, nature restoration is a tool that nations, societies, communities, and individuals use to express, facilitate, and construct a sense of identity, self, and belonging – one in that the ‘the power of place’ is invoked in its representational sense, in order to give physical reality to these expressions and experiences.

The term ‘nature restoration’ itself does not reveal this forward-looking aspect of identity construction, because it expresses the idea of bringing something ‘back’, of restoring nature by bringing a landscape back to a former state. This idea of creating nature through landscape reconstruction can be linked to a particular reading of natural history formulated by the biologist Eugene P. Odum in his classic book, *Fundamentals of Ecology* (1953). Odum describes nature’s own ideal history without human interference, a situation in which each ecosystem ends its evolution in a stable state that is self-sustaining and in equilibrium with its physical habitat.

According to this understanding, humans and their interventions constitute a potential disturbance of the natural evolution towards self-sustainability and equilibrium. Accordingly, nature can be brought back on track by restoring the habitat to the state it had before human interference (Fritzboeger 2009).

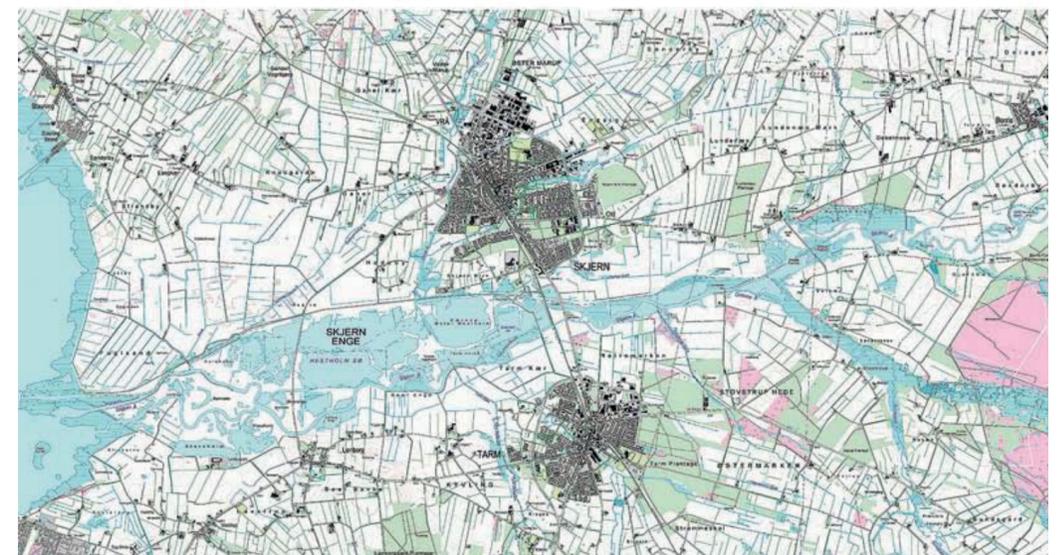
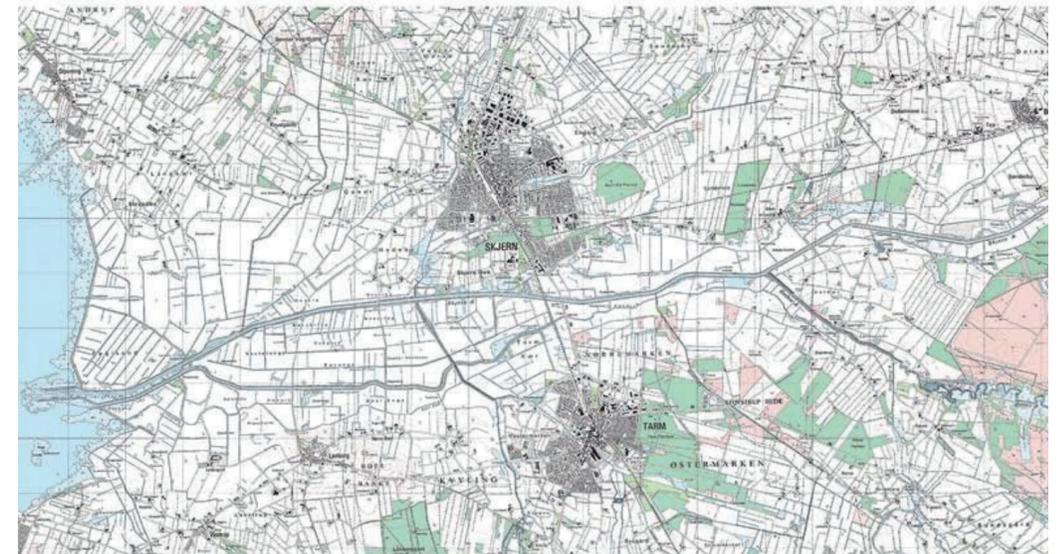
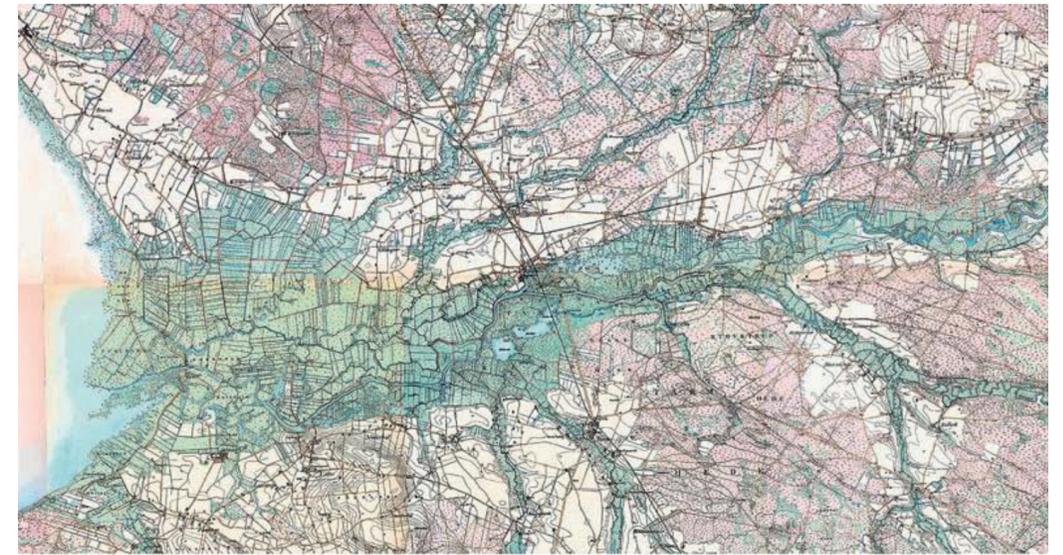
This idea of an ecological equilibrium has since been challenged by a new theory of ecological dynamics, undermining the popular idea that an area left to itself will evolve back to an original nature. If human impact on an area is ceased or reduced, nature does not return to an original state, but instead evolves into new nature. The clock cannot be turned back; we do not restore original nature but we create it anew, we actively transform our surroundings with certain objectives in mind (Näsman & Odgaard 2002). Most often, it is with a certain landscape in mind, a process of landscape reconstruction in which some features and characteristics are deemed more authentic and valuable than others. As will be exemplified by the Skjern River Restoration Project, these kinds of landscape reconstructions can be the source of dissonance and direct conflict.

The battle of the Skjern River delta

The Skjern River, Denmark’s largest in terms of flow, has always been known for its floods, and over the years numerous projects have been initiated to control its force. This battle against the river’s uncontrollable water finally ended in 1968 when the largest, and most advanced, drainage and land reclamation project in Denmark’s history was completed: 26 km of meandering river were converted into 19 km of embanked canal, and 3900 ha of meadows and wetlands in the river delta were turned into arable land with the help of an extensive system of ditches, dykes, and pumping stations. In 1977, a monument was raised in honour of the four local landowners who, since 1940, had been involved in the cultivation of the river delta and promoted the project.

In 1987, only two decades after the extensive cultivation of the river delta was finished, the Danish Parliament made a principal decision to restore part of the river, and its delta, to ‘more natural’ conditions. Following its cultivation, the major changes in the delta not only proved to cause serious environmental problems in the fjord where the river ended its course, but the quality of the new arable land was also, in large areas, steadily declining, due to the earth sinking and becoming more and more compact. By 1987, more than half the new land was sunken, in some places by more than one meter, due to the decomposition of the former peat soil. There was also, according to a technical assessment, a great risk that farming would become uneconomical unless a new, and deeper, drainage system was put into place. Finally, it was the culmination of these circumstances that led to the decision to restore the river and its self-cleaning process.

With the parliamentary ruling came the onset of a new battle, which, unexpectedly, continued for twelve years. It was not until 1999 that the dredgers once again moved into the delta. Despite the fact that the reclaimed land was sinking and that, to a large extent, it was sold to the state at a very reasonable price, local opposition to the restoration project continued an indication that more than property rights and monetary issues were at stake; the conflict was also about different cultures and their colliding perceptions of nature. The cultural landscape of the Skjern River Delta constituted a central element in the local population’s self-image and identity (Fritzboeger 2009); many of the local farmers whose families had, for



Three maps illustrating the radical transformations of the Skjern River Delta. Starting from the top the maps describe the delta in 1842–1899, 1977–1994, and 2012, respectively.

generations, been involved in the continued cultivation of the region's heathland wetlands found it difficult to understand and accept the proposed 'extensification' in land use. According to them, the cultivation of the river delta was a victory over the uncertainty that was associated with traditional meadow farming. Consequently, some of them saw the restoration project as an insult to the legacy of their forefathers and Danish farming culture in general (Clausen 2007).

During the twelve-year battle between opponents and proponents, the main argument for going through with the restoration project, and recreating the river's meandering course, changed from 'restoring the self-cleaning process of the river' to 'restoring the original nature of the river delta'. An environmental assessment had concluded that recreating the meandering course of the river would only have minimal impact on its self-cleaning process (Environmental Protection Agency 1990); but that, however, did not change the project, only the rationale behind its completion. This change in argumentation illustrates the symbolic importance of the meandering river – a symbol associated with an original and sustainable nature. For the environmental authorities, it was not so important whether the river became self-cleaning, or that it was simply restored. The most important aspect of the project was that it was implemented because they wanted to be identified with a high-profile case of nature restoration (Clausen 2007).

When the entire restoration project was finally completed in 2003, after four years of construction, it was awarded the prestigious Europa Nostra Prize for 'conserving the European cultural heritage' (Danish Nature Agency 2005). In this case, however, following Ashworth and his description of disinheritance and dissonance in relation to heritage production, it seems that the conservation of one cultural heritage came at the expense of another. While the meanders of the Skjern River were reconstructed according to its assumed course in 1871, the embanked canal, which was the main feature and symbol of the cultivation project from the 1960s, was deconstructed and reduced to traces of the past. The local farming culture, and its productive relationship to nature, was suppressed, overruled by an urban culture with a more romantic and recreational relationship to nature. The local

landscape also became a national, even an international, landscape that challenged the local identity. Given the amount of conflict and dissonance that characterized this case of nature restoration, in which one cultural landscape was in a very literal sense replaced by another, it seems clear that alternative approaches to nature restoration are called for approaches that are more sensitive to the different cultural dimensions of the landscape and to perceptions of nature.

Fortunately, indications of such an alternative can be detected in another river restoration project, the Re-naturalization of River Aire.

The garden of the River Aire

Just like the River Skjern in Denmark, the River Aire in Switzerland which courses through the southwest outskirts of Geneva went through extensive regulation from the nineteenth century to the middle of the twentieth century, and was reconfigured as a canal system to control flooding and improve agriculture in the river valley. However, with increased volumes of water following climate changes, and the continued urbanization of the watershed, the canal system proved insufficient as a means of controlling flooding in the area. As a result, in 2001, the authorities decided to restore the river to its original form and requested ideas for realizing the 're-naturalization' through an invited competition.

The competition was won by a multidisciplinary team called Superpositions [1] and was led by the Swiss architect Georges Descombes. As the team name indicates, Descombes and his team proposed to superimpose a new river on top of the existing situation, rather than restore the old river. This strategy led to a very interesting transformation project where different perceptions of nature are exposed and confronted. In 2012, the Swiss Heritage Society awarded the project the prestigious Prix Schulthess des Jardins [Schulthess Garden Prize] for overcoming the antagonism associated with the river as both a dangerous and desirable element in the landscape. Indeed, it was this outstanding and innovative achievement that led the selection committee to open the garden award to a project addressing much larger scales than those that had previously been awarded the prize (Patrimoine suisse 2012).

The 'garden' aspect of the award fits well

with Descombes' understanding of the project, which he refers to as a linear garden (Descombes 2012), drawing on John Dixon Hunt and his idea of the garden as a third nature. According to Hunt's garden theory, the first nature represents the natural world and can be associated with the wild, or the idea of wilderness. In contrast, the second nature represents the natural world transformed by humans, or the cultural landscape, and can be associated with both agriculture and urban developments, all the interventions related to human survival and habitation. The third nature represents those human interventions that go beyond what is required by the necessities or practices of agriculture and urban settlement, and can be associated with the garden. Apart from the clear schematic in this trichotomy, the place of the garden within the structure of the three natures is complex, and the third nature of gardens is best considered as existing in terms of the other two (Hunt 2000).

According to Descombes, Hunt's garden theory not only involves a liberation of the formal aesthetic that often clings to the idea of the garden, it also identifies the garden as an important place of reflection, interrogation, and doubt concerning the relationship between the world-given and the world-transformed—a place that re-presents, simulates, and reveals what we are doing to the world-given (Descombes 2012). Following this idea, Descombes and his team have been very conscious about revealing what has changed in the river valley, exposing how different views of the world-given are continuously reconfiguring the landscape. The existing canal should be preserved as a canal, not only because it could be regarded as an important part of the region's cultural heritage, but also more importantly in order to reveal what has changed. Instead of simply returning the river to its former course and maintaining the canal as a remnant of the past, Descombes and his team experimented with a model where the water on one side follows the original bank of the canal, and, on the other side, in certain places, is allowed to meander more freely in a zone parallel to the canal. In this way, the canal represents an in-between condition, in some ways like a battle zone with areas for leisure, natural environment, and agriculture, a laboratory for new relationships between the river and the surrounding landscape (Descombes 2009).

Superimposing the new river on the exist-

ing situation and working with parallel watercourses have created a complex environment in which different perceptions of nature are juxtaposed and allowed to collide. The idea of cultivating nature and controlling its powerful forces is represented by the beautifully engineered canal, which is maintained as an active element. The idea of protecting nature's biodiversity and ecosystems is represented by the new floodplain parallel to the canal, in which a new meandering riverbed will develop in time. To speed up the naturalization process, the floodplain has been established with a lozenge pattern of small depressions, which will provide a foundation for the kind of complexity that characterizes riverbeds naturally found in this area (see Kondolf 2012a). The idea of nature as something recreational is represented by a promenade and a series of architectural installations along the canal, which, in a precise and subtle way, celebrate different meetings with the water and expose various ideas and desires without passing judgment, creating a true site of reflection.

Conclusion

When comparing the two projects, it is clear that they represent different approaches to nature restoration. One might even claim that they could be seen as exponents of the two opposing paradigms that can be identified within the field of nature restoration: the 'Wilderness Paradigm' and the 'Cultural Landscape Paradigm' (Møller et al. 2002). Although few people would consider the restored nature in the Skjern River Delta to be wild or original, the idea of bringing nature back by removing human interference, which characterizes the wilderness paradigm, has obviously guided the project design. In this respect, the concept of 'authenticity' that clings to ideas of bringing nature back has played an important role, as some landscape features are deemed to belong to nature, while others are not. Most notable, in the case of the Skjern River Restoration Project, is how the embanked canal from the former land reclamation project has been demolished and reduced to incomprehensible traces of the past, because this icon of human control over the power of the water's natural forces does not fit well with the image of a nature with minimal human interference.

In contrast, the concrete reinforced canal, the central element in the case of the Re-

naturalization of River Aire has not been an obstacle, nor has it posed a threat in the process of re-naturalization, because the objective was to improve the river's ecosystem rather than to restore a certain nature. In the new riverbed along the old canal, the wild is still present, not as something original, but as something more autonomous and selforganizing. In accordance with the cultural landscape paradigm, nature is primarily thought of as the result of interaction between humans and their environment. Humans are not disconnected from nature, and thus, there is no need to hide, or to erase, traces of human interventions in order to create nature; according to Descombes, it would be a shame to try to restore the old river, as it would compromise the valuable nature that has developed along with the cultivation of the valley (Descombes 2012).

For the time being, this inclusive approach to the management of dissonance in relation to nature restoration seems to be a success. The fact that no major protests or demonstrations have been reported is a good indicator. The project reflects a participatory process, where landscape architects, farmers, environmentalists, and municipality representatives have successfully worked together (Preux 2011). As explained by the local farmers Jean-Daniel and Annette Chevalley, the project will be a responsible legacy for future generations, even though agricultural land previously taken from the river is now given back to the river (cited in SRCE 2011). This apparent ability to include different views of the landscape and perceptions of nature has been addressed by G. M. Kondolf, an American expert on environmental management of rivers. According to Kondolf, the River Aire has become a vital presence in the community, because it invites people to the river's edge, celebrating not only the dynamism of the river but also its human history (Kondolf 2012b).

The openness to continuous change that characterizes the work of Descombes and his team along the River Aire, seems firmly roo-

ted in the practice of landscape architecture where landscape is not seen as a *fait accompli*, but is, instead, a result of countless forces and initiatives (Geuze 1994). Bringing some of this openness to changes in the field of nature restoration could prove to be extremely valuable when we, with increasing frequency and on larger scales, are asked to manage nature in highly cultivated environments.

References

- Clausen, L. T. (2007), 'Kampen om ådalen' ['The Battle of the River Delta'], in Nielsen, I. and Schierup, H. (eds.), *Skjern Å (The Skjern River)* (Aarhus: Aarhus University Press), 67–91.
- Danish Nature Agency (2005), *Skjern Å: Ådalens historie. De store projekter. Det nye landskab og naturen. På tur i ådalen [The Skjern River: The History of the River Delta. The Big Projects. The New Landscape and Nature. On Tour in the River Delta.]* (Copenhagen: Danish Ministry of the Environment).
- Descombes, G., 'The Re-naturalization of River Aire', conference lecture given at The Aarhus School of Architecture, Aarhus, Denmark, 24 May 2012.
- Descombes, G. (2009), 'Displacements: Canals, Rivers, and Flows', in Tribe, M. (ed.), *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape* (New York and London: Routledge), 120–135.
- Environmental Protection Agency (1990), *Vandmiljø 90: Samlet status over vandmiljøet i Danmark [Water Environment 90: Complete Status of the Water Environment in Denmark]* (Copenhagen: Danish Ministry of the Environment).
- Fritzboeger, B. (2009), *Vandets veje [The Way of the Water]* (Copenhagen: Gyldendal).
- Geuze, A. (1994), 'Verzoening met het eigentijdse landschap' ['Reconciliation With the Contemporary Landscape'], interview with Olof Koeckebaker, *Items* 7/1994: 46.
- Hunt, J. D. (2000), *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory* (London: Thames & Hudson).
- Kondolf, G. M. (2012a), 'The Espace de Liberté and Restoration of Fluvial Process: When Can the River Restore Itself and When Must we Intervene?', in Boon, P. J. and Raven, P. J. (eds.) *River Conservation and Management* (Chichester: John Wiley & Sons), 225–241.
- Kondolf, G. M. (2012b), 'Liberty and Human Access for a Peri-Urban River: Restoration of the Aire', in *Patrimoine suisse, Schulthess Gartenpreis 2012–Prix Schulthess des*

jardins 2012 [Schulthess Garden Prize 2012] (zurich: Swiss Heritage Society), 18–21.

Larsen, S. E. (1996) *Naturen er ligeglåd: Naturopfattelser i kulturel sammenhæng [Nature is Indifferent: Natural Perceptions in a Cultural Context]* (Copenhagen: Munksgaard/Rosinante).

Møller et al. (2002), *Foranderlige landskaber: Integration af natur og kultur i forvaltning og forskning [Changing Landscapes: Integration of Nature and Culture in Management and Research]* (Odense: University Press of Southern Denmark).

Näsmän, U. and Odgaard, B. (2002), 'Kulturlandskapsparadigmet: Det plejede landskab som forvaltningsmål' ['The Cultural Landscape Paradigm: The Cultivated Landscape as Objective in Nature Management'], in Møller et al. (eds.), *Foranderlige landskaber: Integration af natur og kultur i forvaltning og forskning* (Odense: University Press of Southern Denmark), 43–49.

Patrimoine suisse (2012), *Schulthess Gartenpreis 2012–Prix Schulthess des jardins 2012 [Schulthess Garden Prize 2012]* (zurich: Swiss Heritage Society).

Preux, C. M. (2011), 'Protection contra les crues, des métamorphoses doublement efficaces' [Flood Protection, A Double Effective Metamorphoses], *Environnement* 3/2011: 20–23.

SRCE (Service de renaturation des cours d'eau) (2011), *Renaturation de cours d'eau de l'Aire à Genève [The Renaturation of River Aire at Geneva]* (DGEau, Canton of Geneva).

Tunbridge, J. E. and Ashworth, G. J. (1996), *Dissonant Heritage: The management of the past as a resource in conflict* (Oxford: John Wiley & Sons).



Aerial photograph of the newly reclaimed Skjern River Delta: 26 km of meandering river were converted into 19 km of embanked canal and 3900 ha of meadow and wetland were turned into arable land, 1965.



Inauguration of the monument that was raised in honour of the local landowners who had played an important role in the reclamation of the Skjern River Delta, 1977.



Aerial photograph of the newly 'restored' Skjern River Delta: 2.7 million m³ of earth were moved and 19 km of embanked canal were converted into 26 km of meandering river. A significant part of the former meadow and wetland turned into lakes because the ground had sunken as a consequence of the drainage, 2009.



A RIVER AS CO-DESIGNER

Esthétiquement, comme au Japon, la puissance de la composition vient des relations entre ces modes formels. Ceux-ci n'existent pas comme de simples juxtapositions – comme ces folies architecturales érigées dans un jardin paysager anglais du XVIII^{ème} siècle – mais comme un mode imbriqué dans un autre.

Marc Treib
Traduction de l'Anglais : Superpositions

(...)

Le projet en définitive, dans toute la diversité de ses sites, peut se lire comme une délicate transformation de la topographie même, pour diriger, moduler ou contenir le passage d'eaux qui périodiquement se gonflent et forment de grandes vasques punctuant leurs cours.

Ces interventions architecturales implantées le long des rives facilitent la récréation ou la détente, elles déterminent aussi des points de vue. Dans leur ensemble, elles développent le long du nouvel espace de la rivière ce que les designers ont appelé une «série de jardins», un «jardin linéaire». Comme la rivière elle-même, l'expérience du nouveau paysage se déroule comme un flux si l'on suit son cours, ou comme un lieu si l'on atteint et demeure en un certain point. Si certains dispositifs architecturaux s'opposent à la poussée du courant, le projet se préoccupe tout autant des mouvements des promeneurs. Les parcours changent, entre la traversée de bois touffus, le cheminement à travers des aires plus ouvertes ou la marche le long de l'eau. Leurs tracés ont autant à voir avec la circulation et la chorégraphie qu'avec l'écologie et l'hydraulique. Le jardinier paysagiste anglais Capability Brown a décrit sa manière d'utiliser des bosquets d'arbres comme autant de point et de virgules. De même, les ponts, les murs, les bancs ou les pavillons de la nouvelle rivière «punctuent» les mouvements et les vues le long de ses rives tout en facilitant les usages et l'accès à l'eau.

Le projet de Superposition pour l'Aire concerne ainsi deux domaines d'amplitudes très différentes : la grande échelle de la région et celle plus intime du groupe – ou peut-être même celle de l'individu. La rivière est moins un «objet» devant être conçue en détail qu'un corridor topographique amorphe qui doit être reconfiguré en plein accord avec les conditions naturelles, les forces environnementales et les activités

sociales. Le cours d'eau, la pluie, la neige, le sable, les graviers et les écarts de température façonneront finalement un paysage toujours changeant. Un partenariat entre rivière et paysagistes, ou ainsi que l'énoncent les designers : la rivière elle-même devient un co-designer.

Les biologistes, botanistes et environnementalistes de Superposition ont sélectionné les espèces végétales, leurs quantités et leurs emplacements. Beaucoup de nouvelles furent choisies pour leur capacité à résister aux forces d'arrachement du courant et à stabiliser les berges. Ironiquement peut-être, au fur et à mesure de la croissance et de la prolifération des plantes – ce qui est déjà fortement le cas – la minutieuse reconfiguration de la topographie disparaît en grande partie sous son nouveau manteau végétal multicolore. A certains endroits, la rivière et son paysage pourront même sembler «naturels», bien qu'ils aient été dessinés et plantés avec soin. Superposition a fourni le squelette, la nature apportera la chair.

L'architecture s'est inscrite sur le site dans une série de constructions en pierre, béton, acier ou bois, chacune d'elles dédiée à une fonction exigée ou à un besoin perçu. Toutes ces structures ont exigé un projet spécifique à leur site, et leur réalisation, parfois, un recours à des éléments préfabriqués de grandes dimensions. En amont, de grandes dalles de pierre forment un barrage mais facilitent aussi la traversée du cours d'eau. A d'autres endroits, des gradins de béton suggèrent de petits amphithéâtres.

Des ponts, pédestres ou routiers, un pavillon, une pergola ou des digues, tous ces éléments du projet évoquent et accommodent en même temps plusieurs fonctions, plutôt qu'un simple et unique usage. Si un solide pont de bois permet la traversée de la rivière, il offre aussi un abri et un poste d'observation sur deux secteurs très différents du cours d'eau. Un autre pont, métallique celui-ci, dialogue avec un ancien et remarquable pont riveté tout proche. Virtuellement, chaque structure attire d'une

manière ou d'une autre le promeneur vers le cours d'eau. Les gradins de béton situés à certains endroits le long des berges invitent à s'y asseoir, seul ou en groupe, incitant et facilitant le contact avec l'eau. Beaucoup de ces interventions suggèrent un des usages possibles sans en déterminer ou restreindre la gamme.

La mise en place de ces «moments architecturaux» dans un paysage essentiellement linéaire, et aujourd'hui d'apparence plus naturelle, rappelle des pratiques adoptées depuis longtemps par des paysagistes et autres artistes au Japon. C'est le mélange conscient ou inconscient d'ordres ou modes appelé shin-gyo-so. Les éléments Shin constituent le mode formel, par exemple les caractères majuscules en calligraphie ou la tige verticale d'un arrangement floral. Les éléments So, par contraste, sont informels et fluides, comme la forme cursive de l'écriture manuscrite ou la partie la plus naturelle du jardin d'une résidence ou d'un temple. Le Gyo, ou le mode semi-formel, se situe entre les deux et est le plus difficile à définir. Historiquement, Gyo a été caractérisé comme ce qui n'est ni Sho ni So, ou ce qui partage leurs propriétés seulement en partie, tel le bord irrégulier d'une marche de pierre par ailleurs parfaitement carrée, ou un trou circulaire incisé dans une pierre naturelle. Dans le cas de l'Aire, les aspects semi-formels – Gyo – pourraient être les fragments de l'alignement de peupliers dont la continuité est aujourd'hui interrompue. Les interventions en béton et les ponts constituent les éléments Shin du plan, les cheminements ses éléments Gyo, la nature fournit la partie dominante du So (il est intéressant de noter que le mot So duquel le mode informel tire son nom, signifie herbe en japonais). Dans sa totalité, l'Aire constitue un paysage refait, en certains endroits d'apparence et de façon naturelles, en d'autres visiblement construit et dur, et c'est tout le nouvel espace de la rivière qui devient un riche mélange de cru et de cuit, comme l'a dit Lévi-Strauss.

Esthétiquement, comme au Japon, la puissance de la composition vient des relations

entre ces modes formels. Ceux-ci n'existent pas comme de simples juxtapositions – comme ces folies architecturales érigées dans un jardin paysager anglais du XVIII^{ème} siècle – mais comme un mode imbriqué dans un autre. Le tout donne forme au détail, le détail au tout, avec une vision consistante entre une macro et une micro échelle. Les détails de chaque élément construit sont simples et élégants. Les surfaces des gradins de béton ne comporte aucune ornementation – la nature fournira tous ceux qui pourraient être nécessaires. Ces insertions font usage de matériaux synthétiques et naturels. Prenons les poteaux de bois fichés dans l'eau pour retenir les bois flottants ; par leur fonction, ils rappellent les piliers de bois érigés à l'amont du pont sur le site des autels de Ise au Japon. Mais ici, en Suisse, cette simple rangée devient aussi un plan perméable qui divise l'espace entre deux plans d'eau.

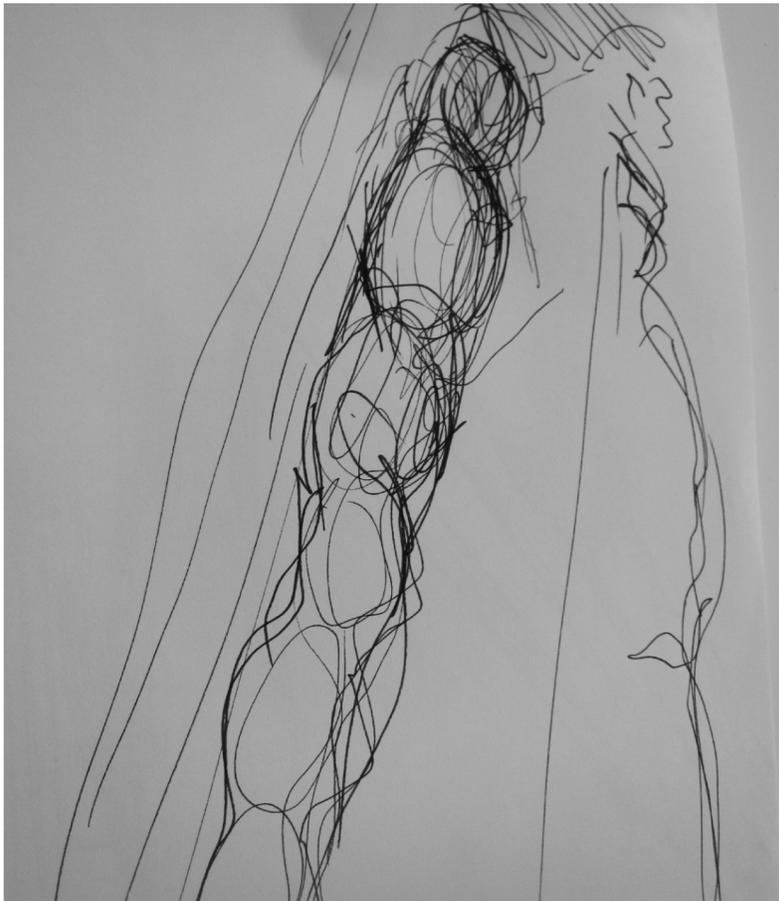
Pour Superposition, la rivière fait partie de leur groupe de projet : la rivière comme co-designer.

Ainsi conçu, le paysage devient un cadre structurel pour des processus naturels et des activités humaines. Chaque aspect du projet conduit à une forme répondant à une préoccupation programmatique ou scientifique : la gestion de l'eau, la croissance des communautés de plantes existantes ou introduites. S'y est ajouté un intérêt pour garantir des possibilités de détente et de récréation, la dimension sociale du projet.

En termes de réflexion, de processus et de forme, le résultat de la restauration de l'Aire fait date dans l'histoire de l'architecture du paysage, et, sans aucun doute offrira un modèle pour de futurs projets similaires. On peut espérer qu'à l'avenir, toute équipe de recherche qui s'engagera dans un projet de ce type comprendra, elle aussi, un même mélange de naturalistes, de paysagistes, d'architectes et d'ingénieurs, afin de tenter de produire un projet embellit par une même sensibilité et une même attention portée aux détails.







« Le temps ne fait pas que s'écouler : il travaille. Il se construit et il s'écroule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il ressurgit. Il se décompose, il se recompose : ailleurs ou autrement, en tensions ou en latences, en polarités ou en ambivalences, en temps musicaux ou en contretemps...

(...) Freud, en réalité, pose la question de l'intemporalité (*Zeitlosigkeit*) de l'inconscient comme une condition dialectique — la négativité profonde — de l'écoulement temporel lui-même. Car sous le fleuve du devenir, il y a bien le lit du fleuve : c'est-à-dire l'autre temps de l'écoulement. Ce sont blocs écroulés de la montagne, cailloux concassés, sédiments, empreintes géologiques, sables mûs par un rythme complètement différent de celui qui passe au-dessus. Il y a donc, sous la chronologie du fleuve qui court à travers les gorges du lit — couloirs ou obstacles —, sa condition chronique, dont les accidents, invisibles en surface, déterminent les zones de tourbillons, les anachronismes du courant qui bifurque soudain ou se chantourne sur lui-même (ce sont les zones où l'on risque de se noyer : les dangers, les symptômes du fleuve) »

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*





NOTES POUR UN FILM

(...) heureusement le cinéma est affaire de temps car j'ai pu renverser le cours de l'eau, et me taire pour écouter le site, pour, en posant très peu de questions, essayer de me guider dans le chantier, dans les enjeux du projets. Cette attitude de repli je la souhaitais la plus intérieure possible afin retransmettre au spectateur du film le chemin de mes découvertes, qu'elles deviennent sienne. Il m'a fallu donc admettre de ne rien comprendre pour me laisser envahir par le projet, condition fondamentale pour que l'expérience filmique soit plus qu'une documentation.

Michel Favre

C'est toujours stimulant de penser et d'écrire ses pensées sur un projet en cours ! Ici le film est encore en montage et je sais que les questions initiales sont toujours d'actualité. Y ai-je répondu ? Je ne sais pas, je pense plutôt que je les ai prolongées dans le champ du cinéma et de son rapport au temps, à l'espace et au réel.

Après notre première discussion au printemps 2013 je croyais que j'allais réaliser un véritable film catastrophe, une rivière que devait se former par le lâché d'une énorme

quantité d'eau depuis un lac de retenue d'une digue. J'avais tout simplement inversé le cours de l'eau ! Et je me voyais comme ces équipes qui doivent filmer les actions scientifiques dans leur fulgurance et disposer plusieurs caméras pour enregistrer ce raz de marée imaginaire !

Alors heureusement le cinéma est affaire de temps car j'ai pu renverser le cours de l'eau, et me taire pour écouter le site, pour, en posant très peu de questions, essayer de me guider dans le chantier, dans les enjeux du projets. Cette attitude de repli je la souhaitais la plus intérieure possible afin re-

transmettre au spectateur du film le chemin de mes découvertes, qu'elles deviennent sienne. Il m'a fallu donc admettre de ne rien comprendre pour me laisser envahir par le projet, condition fondamentale pour que l'expérience filmique soit plus qu'une documentation.

Notre projet d'architecture vise, entre autres, à faire ressentir la rivière, à créer des sensations pour le promeneur qui soient des marqueurs sensoriels dans son expérience de la nature. Pour cela sont créés des dispositifs, tu parles de pièges, qui obligent à se confronter aux éléments : banquettes

proches de l'eau, observatoires, citations de ruines, etc. La temporalité visée est celle de l'expérience in situ enrichie par la vécu du promeneur-spectateur. Avec sa capacité d'immersion, le cinéma cherche à provoquer des émotions du même type chez le spectateur. Ici la temporalité est double, il y a à la fois l'acquis culturel préexistant et l'expérience cognitive et sensorielle accompagnant l'expérience du film. Il s'agit donc de partir d'un zéro théorique absolu de connaissances et d'expériences de cette rivière, comme une page blanche d'un cahier de notes dans lequel, petit à petit, le specta-



teur du film va annoter, laisser en marge ou souligner ce qu'il retient de son expérience de spectateur. Cette expérience se construit sur différents niveaux, entre l'information repérable, les faits cohérents et compréhensibles, les sensations visuelles et sonores liées au montage des images et des sons.

Ma réponse aux pièges et dispositifs sensoriels que le projet architectural propose tout au long des jardins linéaires est à trouver, entre autres, dans l'usage des différents registres visuels. Par le détournement d'images argentiques noir et blanc, captées tout au long des années de tournages avec une caméra en plastique qui recrée une cinématographie archaïque et syncopée, des séquences à l'apparence d'archives dévoilent le chantier en cours, parfois même terminé, dans une ambiguïté volontaire entre présent et passé. Montrer ce qui va être comme si cela avait été. Mon hypothèse est que cela crée une familiarité visuelle et sensorielle avec des lieux et des situations dont au final

je ne montre que peu d'étapes de construction

Une forme qui ramène au passé ce qui est présent et qui, lorsque ce présent se déroule de façon plus objective dans le montage qui suit, provoque - peut-être - un sentiment de déjà-vu chez le spectateur, une familiarité qui s'apparente à une impulsion mémorielle, proche de celles provoquées et recherchées sur le site pour le visiteur.

De manière plus large, le film opère tout son travail dans la question du temps. Celui de la géologie lorsqu'il s'agit de retrouver d'anciens méandres dans la plaine alluvionnaires de l'Aire, les saisons par le biais du suivi du chantier sur près de trois ans, les générations humaines, de l'enfance de l'architecte dans la région aux rangées de pommiers de l'agriculteur plantés après le chantier, du temps futur pour les générations d'enfants à qui se projet se destine, mais pas seulement, et enfin du temps cinématographique qui réunit toutes ces temporalités en

pour un récit finalement linéaire.

Je me pose sans cesse la question du point de vue qui permet d'activer ces sensations. Ici ce point de vue est celui du spectateur, mené par alternances entres informations, images, sons et par sa compréhension de l'espace. Un point de vue qui se construit à la fois par des éléments sensoriels et par l'acquisition de la connaissance des enjeux plus théoriques ou historiques. C'était un peu mon vécu de filmeur durant ces trois années de tournage sur le site.

Tourner sur trois ans, presque hebdomadairement, implique une grande quantité de métrages et d'images et pose donc la question de la gestion de la temporalité du film. En effet, toutes les situations sont filmées à plusieurs reprises, sous différentes lumières et selon des approches formelles différentes. Contrairement à un documentaire écrit au préalable, j'ignorais tout du devenir de l'évolution des actions et situations filmées parce que je me concentrais sur la

captation, pour ne pas dire la capture, des moteurs propres à ces actions. C'est à dire que j'observe d'abord, je cherche à comprendre ce qui se déroule en l'observant, et ensuite je cherche à répondre à la question du quoi, ou du qui, ou du comment, par un engagement renouvelé des moyens de tournage. Parfois ce sont des séquences de type Cinéma Vérité, caméra à l'épaule, micro sans fil sur les protagonistes, parfois ce sont des description rigoureuses des actions qui se déroulent, parfois c'est au contrait une libre ballade dans les matières, les sons ou les mouvements. Ces trois approches, parfois menés la même journée et dans les mêmes situations, m'ont permis de réunir un matériel visuel assez riche pour pouvoir répondre, lors du montage, à de multiples options. En cela, c'est une manière de procéder assez unique car elle s'accompagnait de montages de séquences au fur et à mesure de leur apparitions.

L'écriture documentaire est ici intime-

ment liée au processus de compréhension par le réalisateur de son sujet. L'habituelle succession, imposée au cinéma par la pensée dominante, d'un savoir préalable à la réalisation qui serait ensuite transmis par le biais d'un programme, le scénario, est ici court-circuitée. La réalisation est le moment de la recherche, entre intuitions et règles de travail sans cesse testées et modifiées. Le processus solitaire de tournage m'a confronté immédiatement à certaines limites, humaines ou techniques, dont il a fallu que je tire parti pour que ces défauts potentiels deviennent des caractéristiques lisibles de l'expérience

filmique dans le territoire.

Au fil de ces trois années j'ai ramené près de 140 heures d'images. Me confronter à tant d'heures de rushes m'a obligé dans un premier temps de les connaître parfaitement pour ensuite les oublier et les monter avec plus de détachement. Seul au montage j'ai d'abord organisé ces images par jours, par lieux, par textures ou catégories de prise de vue. J'ai retranscrit toutes les conversations, nos entretiens, j'ai monté des petites séquences pour les tester et je suis reparti filmer en conséquence. Un tournage-montage organique dont il faut trouver une structure

dramaturgique pour aboutir à un film. Par essais successifs, j'ai associés des images et des mots, des sons et des textures, des propos et des actions. Le film se dessine entre les couches et les entrelacs de séquences explicatives dessinées, de leurs correspondances sur le terrain dans les actions de constructions et des glissements visuels sensoriels qui ont accompagnés la gestuelle des ouvriers, les saisons ou les matières.

Je dois maintenant confronter tous ces éléments dans une continuité temporelle linéaire en sachant que le film ne sera qu'une infime fraction du potentiel initial du projet.

Un œuvre porte toujours en elle la marque des restes qu'elle n'a su intégrer. Marcel Duchamp écrit : « L'œuvre d'art est édifée sur une absence ; l'acte créateur réalise toujours quelque chose qui n'était ni conçu ni intentionnel tandis qu'une bonne part du projet originel se trouve perdue »

Il me faut encore inclure la musique dans ma réflexion et suis impatient des premiers retours de Peter Scherer. Parlons-en dès ton retour sur Genève.

(...)

Aujourd'hui je fais une pause dans le montage du film car ce soir nous allons visionner



la version actuelle de près de 120 minutes en projection avant de reprendre le montage dès demain. Je prévois d'obtenir une durée finale entre 100' et 110'. Un film fleuve sur une petite rivière.

Alors je profite de cette journée pour mettre en place mes notes pour le River Chronicle.

Je cherche un film qui soit à la fois une expérience sensorielle dans l'espace du chantier, de la rivière et du territoire environnant, et qui apporte des informations claires sur ce qui s'y déroule. Je crois que l'information doit éclairer le sensoriel pour échapper à la gratuité de la « belle » forme ou au didactisme qui prend le spectateur par le haut ou la main au détriment son expérience.

Les préoccupations formulées ici autour de la notion d'espace public sont donc au cœur de l'existence du film. Ce n'est bien sûr pas l'objet du film (ce serait un autre film que de se poser et d'observer l'usage du

lieu), mais, et nous en avons déjà parlé, en déplaçant l'expérience de la nouvelle rivière avec ses multiples enjeux architecturaux, sociaux, écologiques et hydrologiques dans le terrain d'art public qu'est le cinéma, le film peut contribuer à faire écho à ces préoccupations, être en résonance.

Hier soir j'ai assisté au dernier film de mon ami le cinéaste Nicolas Humbert, Wild Plants, dans lequel il suit quatre personnages ou groupes de personnages autour de la question du Jardinage Sauvage, entre Zurich, Genève, Detroit et la réserve indienne de Pine Ridge. Le film est porté par un souffle visuel au rythme très humain mais souffre selon moi d'un excès de croyance que la bonté naît dans le retour à la terre via le compost. Trop de portes ouvertes atténuent malheureusement les moments forts, comme si la complexité de notre monde ne pouvait pas cohabiter avec ces apparentes recherches de simplicité. C'est justement cela qui m'attire dans ce projet: parler de choses

simples en apparence, comme l'évidence d'un jardin public aux portes de la ville, ou la nécessité de gérer les équilibres biologiques et hydrauliques, tout en en complexifiant le chemin d'approche par une succession de détournements ou de références qui empêchent le promeneur spectateur d'être en permanence rassuré et donc endormi. Je crois que le film peut participer à cela avec son côté informatif dont je parlais, et je cherche aussi à ce qu'il soit en lui-même également l'équivalent cinématographique du jardin.

Dans le film, la place de la musique de Peter Scherer doit encore être précisée. Ce que je lui ai proposé est de composer 5 thèmes distincts qui doivent résolument éviter l'illustration de la musique de film documentaire, laquelle trop souvent s'efforce de provoquer en peu de temps des émotions immédiates sur des images passe-partout. Ces 5 moments sont pensés comme des séquences hors du temps du chantier, entre

présent et passé. Ils sont constitués des images faites avec ma caméra Lomo « trac trac », en noir et blanc, et correspondent à chaque étape de la remontée de la rivière, de l'ancien méandre restauré aux jardins de l'observation, en passant par la régulation de la digue, la sédimentation de la fosse et la percolation des losanges. On pourra donc avoir une musique en 5 actes qui pourra être arrangée et interprétée sur le site; à voir le lieu le plus propice.

Fin avril je pourrai en savoir plus sur la durée du film et ces segments musicaux. Je prévois de revoir Peter à Zurich pour lui montrer la nouvelle version du film et préciser notre collaboration.



JARDINS, PAYSAGE, NATURE PARC DE DUISBURG NORD

En 1968, l'artiste américain Robert Smithson écrivit : « Il semble bien que le pastoral soit démodé. Les « jardins de l'histoire » laissent place au « sites du temps ». Pourtant le paysage pastoral, avec son imagerie bucolique et ses discours associés sur la valeur rédemptrice de la nature, restent profondément enracinés dans l'imaginaire populaire, et il opère toujours comme « mode par défaut » dans les projets de paysage. A partir de ses origines anciennes, le pastoral a évolué comme une réponse spécifiquement américaine à l'accélération du rythme de l'industrialisation au milieu du XIX^{ème} siècle, devenant l'esthétique dominante dans la conception du paysage public en expansion des villes américaines. Mais alors, si le développement de l'esthétique pastorale exprimait notre relation conflictuelle à la technologie et à l'industrialisation à un moment particulier de l'histoire, le processus actuel de déindustrialisation soulève une question parallèle : existe-t-il une nouvelle esthétique paysagère apparaissant sur les ruines industrielles ? Comment, dans cet âge post-industriel, réimaginons-nous notre relation à la nature, à la technologie et au paysage ?



Elissa Rosenberg

Telle est la question posée par le parc de Duisburg-Nord, oeuvre des paysagistes Latz+Partners, ouvert en 1994 sur le site des anciennes aciéries Thyssen dans la Ruhr. Ce parc de 60 hectares est l'un des espaces publics les plus connus dans ce long corridor de 80 kilomètres que constitue le Emscher Park, site d'une initiative unique de planification coordonnée par l'IBA. Le programme de cette « Internationale Bauausstellung » fut établi en 1989 sous la forme d'un programme décennal de réaménagement, dans la suite d'une longue tradition d'expositions d'architecture en Allemagne. Ce qui rend la planification d'Emscher Park particulièrement innovante, c'est qu'elle combine une attention à des améliorations économiques et environnementales, mais aussi à la préservation et à la réutilisation de l'architecture et du paysage industriel de la région, fait de houillères, de fonderies et de terrils.

Le projet retenu par concours de Latz+Partners pour Duisburg-Nord a été très remarqué pour sa sensibilité à conserver la forte présence industrielle du site. Le sens d'abandon, de ruines est resté intact, vivant et parfois surréal. Mais à la différence de bien d'autres projets sur d'anciens sites industriels qui célèbrent l'architecture de la production, à Duisburg-Nord c'est le paysage industriel qui est mis en évidence. Le projet du parc joue non seulement sur le caractère dramatique du haut-fourneau lui-même - avec ses immenses portiques et ses espaces souterrains - mais peut-être de manière plus provocative, il prend comme sujet le site complexe qui entoure les installations et qui à première vue semble un paysage chaotique de voies de chemin de fer, de terrils et d'espèces végétales pionnières.

Le projet de paysage renverse les attentes conventionnelles. Les formes en décomposition ne sont pas traitées comme des ruines romantiques, ni comme un spectacle visant à faire naître un sens du sublime. L'esthétique du sublime, telle qu'elle a été théorisée au XVIII^{ème} s. par Edmund Burke, Emmanuel Kant, William Gilpin et d'autres, célébrait l'expérience du divin et le sens de l'infini inspirés par des paysages naturels extraordinaires et terrifiants - les sommets de montagnes escarpées, les cascades rugissantes ou les gouffres profonds qui, à cause de leur immensité, de leur puissance et de leur grandeur auraient fait naître des émotions profondes, mélange d'émerveillement et de terreur. Bien qu'à l'origine il évoquait des paysages naturels, la notion de sublime s'étendit jusqu'à y inclure le paysage construit dans ce qui est connu comme sublime « technologique » ou « industriel ».

Alors que la tendance des artistes, des architectes ou des paysagistes travaillant sur des sites industriels a souvent été de cultiver cette esthétique du « sublime industriel », en accentuant le sens de crainte admirative qu'inspirent les reliques industrielles, le projet de Latz suggère une différente relation avec ce type de paysage. Parlant de cette approche particulière, Latz écrit :

« Le résultat est une métamorphose du paysage sans destruction des choses existantes, un dialogue archétypal entre le domestiqué et le sauvage ». A Duisburg-Nord, la force des lieux réside précisément dans la tension qui existe entre le « domestiqué » et le « sauvage » : entre l'intervention et l'abandon ; entre l'ordinaire et le bizarre. Dans cette oeuvre, la « nature » n'est pas « sauvage » ; elle est inextricablement liée à la technologie et modelée par des relations sociales et une mémoire culturelle. Nye remarque que

le sublime est par définition quelque chose d'extraordinaire - il requiert virtuellement que l'on soit un étranger. La vision dualiste « homme - nature », qui est implicite dans l'esthétique du sublime, a été remplacée à Duisburg-Nord par la claire reconnaissance que la nature, elle aussi, est devenue un artefact humain. Le projet de Latz en évitant de « commercer » avec l'imagerie des ruines pittoresques, s'oppose aussi à cette esthétique du sublime et recadre l'« étrange » dans une relation dialectique avec l'ordinaire.

Cette dialectique est le plus puissamment exprimée à Duisburg-Nord à travers le trope du jardin.

Une série de jardins ont été plantés à l'intérieur et autour des ruines du haut fourneau, en utilisant un langage horticole traditionnel de haies taillées, de jardins décoratifs, de parterres, de bosquets et de jardins de roses. Le décalage entre ce vocabulaire formel paysager et cette implantation dans un site industriel est à la fois déconcertant et émouvant. Pourquoi cette étrange juxtaposition ? Que signifient ces jardins, ou plus important peut-être, que font-ils ? Quel est leur rôle dans la refonte du site de Thyssen, et, plus subtilement, comment changent-ils notre relation à ce spectacle de ruines et comment établissent-ils les bases d'une nouvelle occupation de cet espace ?

Le jardin est utilisé diversement, à la fois comme un contrepoint au haut fourneau et comme un moyen d'interpréter et de recadrer le paysage industriel. Le jardin articule le thème du temps, compris à Duisburg en termes de cycles de destruction et de culture, aussi bien qu'à travers sa résonance avec l'histoire et la mémoire culturelle. En cela, il représente l'antithèse du sublime, qui existe hors du temps et représente à la fois une fuite hors de l'histoire et un retrait

d'une nature physique dans le royaume des valeurs spirituelles humaines. Latz écrit : « Je crois que faire usage de jardins (dans un projet)... est en fait la seule manière de comprendre un paysage. Vous devez travailler avec les choses existantes ». Le jardin est alors utilisé pour enquêter, pour exprimer et pour expérimenter les matériaux physiques du site.

Plus fondamentalement peut-être, l'emploi des jardins à Duisburg suggère une attitude de régénération fondée sur une vision sociale. Dans la notion de « métamorphose » de Latz, la régénération du site est étroitement liée à un changement culturel. Cette régénération commence par l'assainissement des eaux polluées et des sols toxiques, mais elle prend tout son sens, en définitive, par la transformation du haut fourneau en un nouvel espace social. Latz note : « Un élément devenu inutile acquiert une nouvelle valeur à travers son nouvel usage ». Le projet du parc réussit en ce qu'il préserve cet étrange paysage tout en transformant sa signification, en définitive en changeant notre relation avec lui et en l'intégrant de manière renouvelée dans nos vies de tous les jours. Les jardins de Duisburg approuvoient et refamiliaisent ce paysage aliéné pour qu'il puisse être utilisé et vécu de façon toute nouvelle : métamorphosé en un nouveau paysage public.

« Accepter la situation » : Expérimentation, perturbation et régénération

La position de Latz envers l'histoire industrielle de cette région est reflétée par cette simple assertion que « les gens doivent accepter la situation ». Il envisage le projet sans moralisation ni jugement envers l'histoire. Son esthétique du projet est basée avant tout sur une lecture attentive du site tel qu'il se présente aujourd'hui, et sur une enquête sur des formes industrielles dépassées, les processus qu'elles évoquent, et les paysages blessés qu'elles ont laissés derrière elles.

Le sens de perte et de pourrissement ressenti sur le site est traité délicatement, en pleine conscience de la facilité avec laquelle on peut diluer la force existante de tels pay-

sages lorsqu'on les « redessine ».

Latz met en garde contre une approche simpliste dans des projets sur de tels sites : « s'occuper d'aires industrielles ou de mines à ciel ouvert abandonnées exige une nouvelle méthode, qui accepte leurs qualités physiques, ainsi que leur nature et leur topographie détruites.

Cette nouvelle vision ne devrait pas être celle d'un simple « retour à des sols cultivés », car cette approche nie les qualités que ces sites possèdent aujourd'hui et les détruit une seconde fois. La vision pour un nouveau paysage devrait chercher sa justification précisément dans les formes existantes de démolition et de dépérissement ». Latz « accepte la situation », la nature a été continuellement modifiée et manipulée par l'homme. Cette affirmation représente un profond changement dans la conception des parcs - de ses fondations au 19^{ème} s., marquée par une idéologie progressiste et son esthétique typiquement pastorale, jusqu'à l'idéologie plus contemporaine du mouvement environnemental des années '70. Dans cette attitude pragmatique de Latz est inscrite implicitement, et de manière significative, une approche différente vis-à-vis de la régénération.

Le projet de Duisburg atteste du fait que la notion d'« acceptation de la situation » de Latz n'est en rien passive, bien au contraire elle est à la base de son inventivité. Son acceptation de la réalité existante le force, d'un côté, à découvrir et exploiter les qualités singulières de cette réalité de manière inédite ; et d'un autre côté, à chercher des solutions nouvelles aux problèmes que posent cette réalité même. « Tout est bon » dit Latz, même les sols pollués (sauf les toxiques), car tout peut être recyclé. Son approche est empirique, physique, concrète et expérimentale, engageant tous les matériaux du site. Sous cette position pragmatique il y a une affirmation de la puissance de faire - et de re-faire - et une foi optimiste dans notre capacité à faire des choix. « Accepter la situation », c'est se sentir à l'aise dans le monde, « at home in the world » - dans le monde physique, matériel. Il s'agit plus de

faire que de soigner ; de célébrer la vie de tous les jours, pas le sublime ; de vivre avec des contradictions dans un monde fragmentaire, et d'abandonner toute croyance en une nature idéalisée, séparée de l'homme.

Cette position a conduit Latz à rejeter les buts habituels de la restauration des sites en prenant les « perturbations » sous un autre angle. Plutôt que de tenter de restaurer le site dans sa condition antérieure, il accepte les erreurs - de processus et de matériaux - et travaille avec eux de manière à encourager les formations existantes à continuer à évoluer. Latz fait remarquer que les formes fantastiques résultantes n'auraient pas plus été créées par l'art ou la nature seuls, mais se trouvent quelque part entre les deux. (...)

À la base du travail de Latz se trouve une préoccupation sur le sens de l'histoire. Latz préserve les ruines sur le site, dans la mesure du possible, comme instruments de mémoire et comme évocation d'un héritage perdu - quelque soit l'état fragmentaire de cette représentation. Il laisse les objets raconter leur propres histoires, sans essayer de synthétiser ou de résumer ; il ne s'intéresse pas à créer un monument à cette histoire, ni un musée. Les artefacts résonnent avec des associations réelles. Mais le haut fourneau n'est plus un haut fourneau ; il a assumé une autre vie. Pour Latz, le site s'affirme vraiment comme parc s'il dépasse sa situation historique et s'ouvre au futur. Dans ce but, Latz+Partners créent un nouveau contexte pour les artefacts présents sur le site, de telle sorte qu'ils s'affranchissent de leur particularité et commencent un processus de métamorphose. (...)

Dans son livre « The Garden as an Art » Mara Miller affirme que le rôle du jardin est de « concilier ces tensions ou polarités qui sont importantes pour une culture donnée... Le jardin est un moyen de cadrer les conditions dans lesquels un débat verbal ou théorique peut avoir lieu. Tout jardin est une tentative de réconciliation des oppositions qui contraignent nos existences ; l'acte de créer un jardin, aussi limité qu'il puisse



être, n'est pas seulement l'affirmation d'un contrôle sur notre environnement physique, mais aussi un refus symbolique des conditions dans lesquelles la vie nous a été présentée et une volonté de pouvoir déterminer ces conditions. Comme tel, le jardin est toujours un acte d'espoir.

(...)
De nombreux jardins sont implantés à Duisburg-Nord, de manière éclectique, mélange d'étrange et de familier. Latz+Partners rattachent leurs jardins à des traditions historiques aussi bien qu'à des usages vernaculaires; Ils inventent également des formes nouvelles qui questionnent les définitions acceptées de ce que peut être un jardin. Certains de ces jardins sont des «marqueurs» d'un paysage civique - bosquets ou allées d'arbres; d'autres évoquent l'échelle domestique des jardins près de la maison - une palette de plantes locales est alors utilisée, construisant des tropes familiers de la vie de tous les jours.

(...)
Certains jardins montrent les perturbations écologiques du site; d'autres semblent défier cette situation en refaisant jouer les formes traditionnelles des jardins dans ces emplacements incongrus.

L'éclectisme de ces jardins fait voir le caractère artificiel du jardin, dont les matériaux peuvent aussi bien être des variétés horticoles rares que des espèces pionnières – «tout est bon», et dès lors, interchangeable.

Ce message est encore plus clair dans un petit jardin caché dans les bois, près d'un verger abandonné. Là, on découvre une série de petites parcelles remplies de toutes sortes de déchets industriels, vis rouillées, gravats et autres matériaux de construction – implantés dans la trame des arbres fruitiers. Ce «giardino segreto» industriel illustre l'aspect expérimental du jardin en cohérence avec l'affirmation de Latz que «le jardin nous fait comprendre comment gérer l'environnement, à la manière d'une parcelle expérimentale scientifique». Dans ce dernier cas, le jardin est littéralement une telle parcelle expérimentale de déchets, destinée à trier, mesurer et tester les matériaux recyclés du nouveau jardin.

L'analogie du jardin avec une «parcelle expérimentale scientifique» renforce l'idée du jardin comme site d'expérimentation plutôt que comme oeuvre d'art statique. La véritable expérimentation est définie par sa qualité d'ouverture, et par l'imprédictabilité des résultats qui souvent défont les hypothèses initiales. Ici, l'esthétique de l'expérimentation assume, comme point de départ, le flux dynamique des processus naturels. Toute perturbation naturelle est ac-

ceptée comme faisant partie de ce flux; elle n'est ni esthétisée ni romantisée en raison des formes étranges qu'elle produit. Elle est comprise comme un processus naturel, qui peut être géré comme tous les autres dans une stratégie générale de projet – et qui doit être montrée, comme toute autre. Ces processus sont gérés de manière diverse: alors que certains états finaux sont prédéterminés, d'autres sont laissés ouverts à des évolutions naturelles et au hasard.

Cette conception rejette la croyance communément partagée d'une stabilité et d'une continuité de la nature, une idée profondément ancrée dans la culture occidentale, et l'une de celles qui ont dominé la pensée environnementale. La vision de Latz+Partners reflète le changement qui a eu lieu dans la théorie écologique où la métaphore de l'équilibre a été remplacée par celle du non-équilibre, ou flux. La définition d'écosystèmes hautement ordonnés, en états statiques, clos, a été mise en question par les récentes réévaluations du rôle de la perturbation. Dans le précédent «paradigme de l'équilibre», la perturbation était considérée comme externe au système; lorsqu'elle se produisait (en général comme résultat d'une activité humaine) une évolution restaurait le système dans une condition d'équilibre, qui caractérisait le stade «stable» de tout système. Cette théorie fut articulée en premier par Frederic Clement dans son ouvrage «Succession», publié en 1916, et son concept extrêmement influent de climax qui allait dominer la recherche écologique de la première moitié du XX^{ème} s. L'idée implicite de cette théorie était que les activités humaines ne font pas partie du monde naturel et sont en conflit avec son fonctionnement. Bien que le concept de climax de Clement ait été mis en question dès les années '50, le paradigme de l'équilibre a été beaucoup plus fortement ébranlé dans les années '80 par les approches statistiques et probabilistes qui ont montré que la perturbation était une caractéristique fréquente, intrinsèque des écosystèmes. On a pu montrer un large éventail d'adaptations à des perturbations, laissant penser que l'évolution est un processus hautement probabiliste et contingent, et non pas le processus déterministe, universel et linéaire auquel on avait cru. Le paradigme du «non-équilibre» privilégie «le processus plus que le point d'arrivée», portant l'attention sur le comportement réel des systèmes.

Cette révision fondamentale de la compréhension de la dynamique des écosystèmes résonne avec la fascination de Latz pour les phénomènes de contingence, de hasard et d'adaptation. Basée sur une compréhension

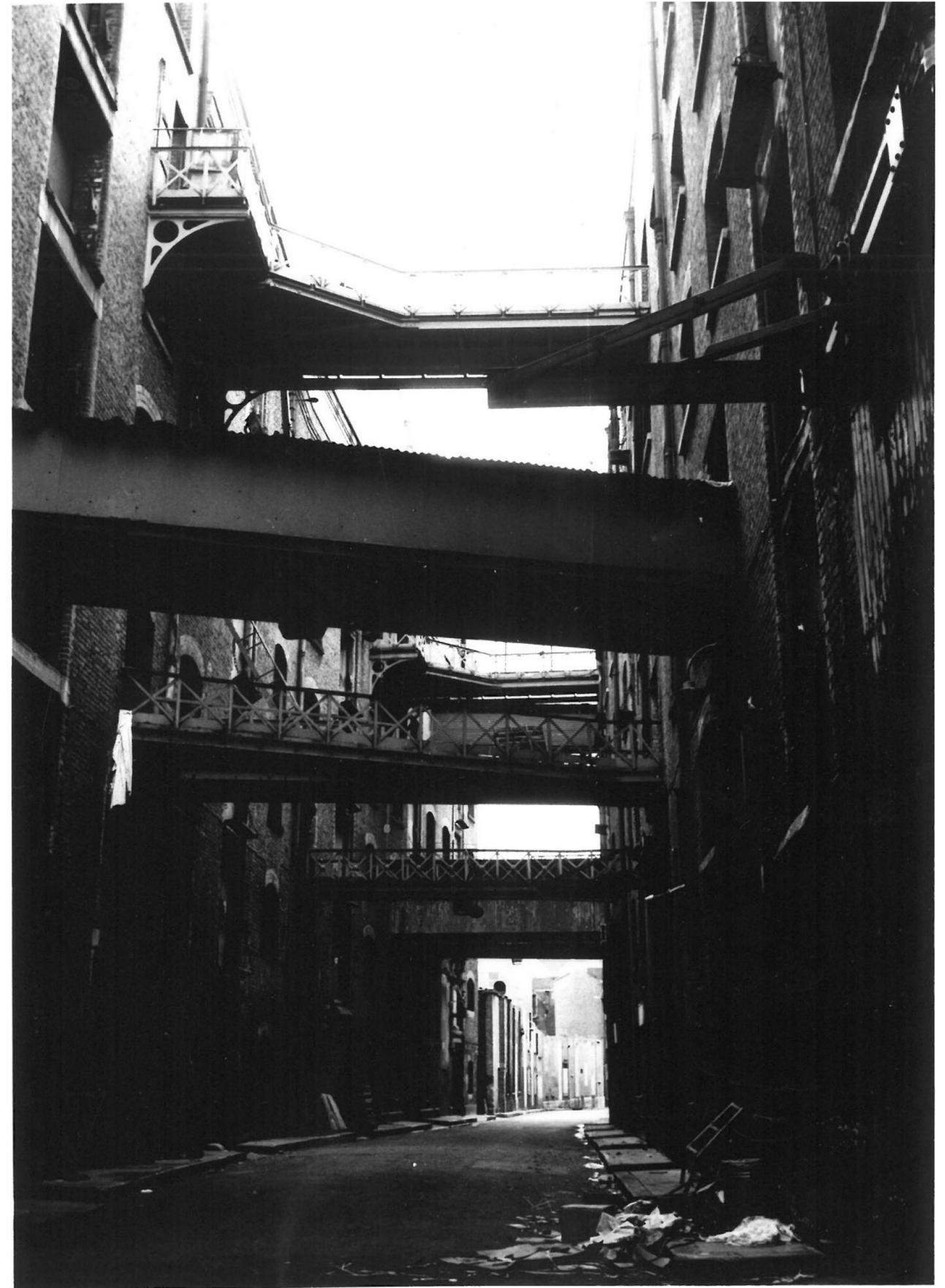
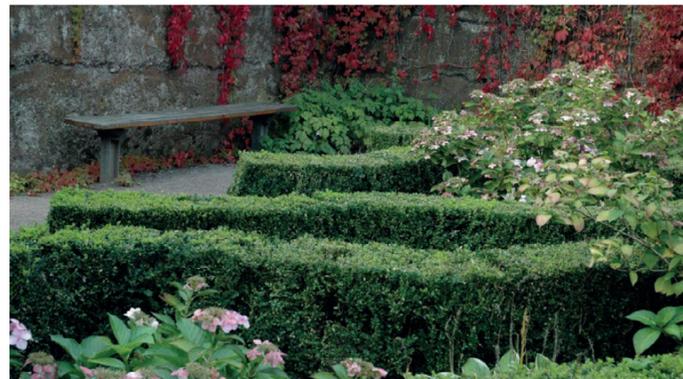
des processus écologiques, son attitude inclut les flux dynamiques de la nature, y compris les forces de perturbation, qui, insiste-t-il, ne doivent pas être gommées pour satisfaire à l'image préconçue de ce que à quoi devrait ressembler la nature. De la même manière qu'il n'y a pas d'«équilibre de la nature», il ne peut y voir une conception idéalisée de beauté dans le paysage.

Latz écrit: «Nos nouvelles conceptions doivent concevoir (projeter) le paysage aussi bien avec les éléments acceptés qu'avec ceux qui dérangent, avec ceux qui harmonisent et ceux qui fragmentent».

Pour Latz, la nature ne peut être pensée comme pure et autonome, puisque les processus naturels sont inextricablement entremêlés avec les technologies qui les créent et les maintiennent. Cette conception sape l'idée de nature comme force rédemptrice qui a été un motif constant dans la conception des projets de paysage depuis le milieu du XIX^{ème} s., et qui est toujours vivante aujourd'hui sous des aspects variés.

(...)
Dans l'oeuvre de Latz+Partners, l'idée du jardin a été débarrassée de son récit édenique. Les jardins de Duisburg ne cherchent pas un idéal de perfection ou d'harmonie; ils ne sont pas compensatoires ou utopiques, ou porteurs d'un sens de la perte. Latz a suggéré que la métaphore de l'oasis convient mieux au jardin que celle du paradis, car elle évoque un sens de tension plus que d'harmonie.

(...)
Le sens de perte et de destruction qui imprègne notre expérience d'un paysage industriel contaminé, est apaisée à Duisburg par un sentiment profond qui vient de cette croyance dans toutes les possibilités offertes de recyclage, de réutilisation et, en définitive, de réinvention. Les jardins de Duisburg expriment un sens de la complexité des relations entre l'homme et la nature, qui sont à la fois destructives et régénératrices. Et pourtant leur esprit d'expérimentation est fondamentalement optimiste, basé sur une ouverture à de nouvelles solutions, de nouvelles formes, de nouvelles définitions qui vont à l'encontre de conceptions essentialistes de la nature. L'acceptation des perturbations et des flux remplace le mythe d'un retour par un ethos de l'expérimentation et de du faire, une croyance renouvelée dans l'action humaine. Les jardins affirment qu'en «acceptant la situation» de notre imperfection et inachèvement terrestres, nous prenons aussi part à la responsabilité de réactiver le monde.



Alpaslan Ataman, London Docks, 1972





Ce second numéro de *The River Chronicle* est daté du 4 juin, hommage à André Corboz, décédé à Genève le 4 juin 2012

Impressum

Maître d'ouvrage

Etat de Genève, DETA – Service de la renaturation des cours d'eau

Mandataires

Groupement Superpositions – Georges Descombes – Atelier Descombes Rampini – Léman-Eau (ZS Ingénieurs civils, B+C Ingénieurs) – Biotec Biologie appliquée

Edition

Superpositions

Impression

Newspaper Club, UK
tirage 1'000 exemplaires,
Printemps 2016

ISBN

978-2-8399-1381-2

Crédits photographiques

Superpositions, sauf mention contraire
Jacques Berthet : pp. 2-3 ; 6
Fabio Chironi : pp. 1 ; 7 ; 12-13 ; 15 ; 24-25
Easy2Map : pp. 52-53
Marc Treib : 35
Michel Favre : 44-45 ; 46-47
Alpaslan Ataman : 51

Entreprises



Site internet

www.superpositions.ch

Adresse

Superpositions C/O ADR architectes
4, Rue du Beulet
1203 Genève