

DESIGN ÉCOPOÉTIQUE

EMPRUNT LITTÉRAIRE, DÉMARCHE DU DESIGNER ET DU CONCEPTEUR LUMIÈRE

ARTHUR JEANNIÈRE

Master Design d'Environnement, Couleur, Lumière - 2024 - 2025

Mémoire réalisé sous la direction de Mme. Xavière OLLIER

Jury composé de :

Mme. Xavière OLLIER, Coloriste, PAST

M. Jack MARAUSSE, Architecte DPLG

Soutenu le 23 juin 2025

iscid.

Institut Supérieur
Couleur Image Design

 UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

 Université
Fédérale
Toulouse
Midi-Pyrénées

DESIGN ÉCOPOÉTIQUE

**EMPRUNT LITTÉRAIRE, DÉMARCHE DU DESIGNER
ET DU CONCEPTEUR LUMIÈRE**

ARTHUR JEANNIÈRE

Master Design d'Environnement, Couleur, Lumière · 2024 - 2025

Mémoire réalisé sous la direction de Mme. Xavière OLLIER

Jury composé de :

Mme. Xavière OLLIER, Coloriste, PAST

M. Jack MARAUSSE, Architecte DPLG

Soutenu le 23 juin 2025

RÉSUMÉ

Au travers le prisme du design d'espace et de la conception de lumière nous cherchons ici à mettre en place une démarche écopoétique. Face aux problèmes de pollution lumineuse et de suréclairage, comment le concepteur lumière réintroduit-il l'obscurité dans le projet ? Dans un contexte de catastrophe environnementale, comment le designer fait-il projet à l'ère de l'anthropocène ? En s'appuyant sur la théorie de l'écocritique et de l'écopoétique littéraire, notre objectif est d'opérer un transfert entre la littérature et le design. Les formes d'écriture ainsi que l'importance que donne l'auteur à la nature nourrissent une pratique de conception plus sensible engagée et respectueuse des milieux.

La lumière est ici perçue comme un médium poétique susceptible d'éveiller une attention nouvelle au lieu et à leur fragilité. L'exploration des méthodologies existantes en conception lumière nous mènera à penser une nouvelle façon de composer le paysage urbain nocturne. Notre mode de conception cherche ainsi à répondre aux besoins humains comme non-humains. L'obscurité est remise au centre des considérations, pour ses qualités esthétiques et poétiques, et surtout pour sa nécessité physiologique.

Cette réflexion sur la lumière s'inscrit dans une démarche plus large de questionnement de la posture du designer face aux enjeux écologiques contemporains. Envisagé comme un acteur narratif et politique, le designer ne se limite pas à la résolution de problèmes techniques, mais construit des récits porteurs de sens, capables de transformer notre façon d'habiter le monde. En mobilisant des approches transdisciplinaires et une logique de création-recherche, nous pensons le projet comme un espace d'expérimentation écopoétique, où chaque choix de conception devient un geste engagé dans un monde à réparer.

ABSTRACT

Through the lens of spatial design and lighting design, we aim to develop an ecopoetic approach. Faced with issues of light pollution and over-illumination, we ask : how can the lighting designer reintroduce darkness into the urban project? In the context of environmental crisis, how does the designer create meaningful project in the age of the Anthropocene? Drawing on ecocriticism and literary ecopoetics, our objective is to transfer these concepts into the field of design. The way authors write about nature, and the value they assign to it, inspires a more sensitive and responsible design practice that respects both human and non-human environments.

Light is viewed here as a poetic medium capable of drawing new attention to places and their fragility. By exploring current methodologies in lighting design, we aim to rethink how we shape the nocturnal urban landscape. Our design approach seeks to address the needs of humans as well as the rhythms and ecosystems of other living beings. Darkness is brought back to the center of the process—not only for its aesthetic and poetic qualities, but also for its physiological necessity.

This reflection on light is part of a broader inquiry into the role of the designer in the face of today's ecological challenges. Seen as both a narrative and political actor, the designer moves beyond purely technical solutions to build meaningful stories that reshape our relationship to the world. By combining transdisciplinary methods with a research-creation approach, we propose to think of design as a space for ecopoetic experimentation—where every design decision becomes an engaged gesture in a world that urgently needs care.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	13
PARTIE 1. DE LA LITTÉRATURE VERS LE DESIGN 21	
TRANSFERT DE L'ÉCOPOÉTIQUE	
1.1. INTRODUCTION À L'ÉCOPOÉTIQUE, LES FONDEMENTS DU MOUVEMENT	22
1.2. TRANSFERT VERS LE DESIGN, UN NOUVEAU CAHIER DES CHARGES	38
1.3. LES ENJEUX ET INTÉRÊTS DE L'ÉCOPOÉTIQUE DANS LE DESIGN D'ESPACE	46
PARTIE 2. LE CONCEPTEUR LUMIÈRE 57	
ET LA VILLE NOCTURNE	
APPLICATION DE L'ÉCOPOÉTIQUE	
2.1. LES ENJEUX AU COEUR DE LA VILLE NOCTURNE, L'ANALYSE DE L'EXISTANT	59
2.2. LA QUESTION DE L'OBSCURITÉ, LA TRAME NOIRE ET LE BESOIN D'ÉCLAIRER	70
2.3. EXPÉRIMENTATION ET CONCEPTUALISATION DE L'ÉCLAIRAGE ÉCOPOÉTIQUE	83

PARTIE 3. LE DESIGN PAR ET POUR LA NATURE	101
NOUVELLE POSTURE DE DESIGNER	
3.1. LA TRAME NARRATIVE	104
COMME VECTEUR DU PROJET	
3.2. LA MULTITUDE DU DESIGNER,	115
L'APPROCHE GLOBALE DU PROJET	
3.3. L'ESSOR DE L'ÉCOPOIÉTIQUE	124
VERS UNE ÉCOLOGIE CRÉATIVE	
CONCLUSION	137
REMERCIEMENTS	143
ANNEXE	145
BIBLIOGRAPHIE	149

INTRODUCTION

Il est étrange de se promener de nuit en ville et d'assister à l'extinction des éclairages publics. Étrange car inhabituel, mais pas totalement désagréable. Le temps de quelques secondes, nos pupilles s'ouvrent, notre vision s'adapte. L'obscurité se dévoile alors. Cette expérience est rare, surprenante, effrayante aussi dans un certain contexte. Serions-nous allés de notre plein gré dans un espace plongé dans l'obscurité ? Si ce n'est pas déjà dans notre habitude, probablement que nous aurions évité ou contourné cette obscurité. Car la nuit noire est celle qui vient juste après la nuit suréclairée, avant que nos yeux ne passent de la vision mésopique à la vision scotopique. Ces quelques secondes sans repères visuels sont déstabilisantes. Nous nous sentons profondément vulnérables sans notre sens principal d'appréhension du monde. Ajoutons à ce paramètre que selon notre genre, cette insécurité perçue puisse être décuplée. L'insécurité planant dans l'obscurité a poussé la ville nocturne à revêtir toujours plus d'éclairage. La conséquence cependant n'a pas été de repousser le crime nocturne en dehors des villes. Ce qui a été repoussé c'est la vie même. L'obscurité est nécessaire à la vie, elle entretient le rythme circadien,

l’alternance jour/nuit qui régule notre horloge biologique. Beaucoup de sécrétions hormonales sont calquées sur le rythme circadien. Et cela vaut pour nous, humains, comme pour la vie non-humaine (arbres, oiseaux, insectes, chauve-souris, etc.). Ajoutons à cela que la pollution lumineuse est un véritable fléau, notamment pour la faune nocturne. Les insectes photosensibles s’agglutinent sous nos lampadaires. Tandis que les oiseaux perdent leur repère de migration, en confondant ces mêmes lampadaires avec l’astre lunaire. L’éclairage nocturne devient alors une porte d’entrée pour penser l’habitabilité de la ville et l’impact de l’homme sur son environnement.

La pollution lumineuse n’est qu’une des manifestations des nombreux comportements excessifs que l’humain impose à la planète. La somme de tous nos comportements nocifs a provoqué un profond bouleversement des dynamiques environnementales. Depuis le siècle dernier, les scientifiques nous répètent l’impératif d’agir. Les discours n’ont pas tant évolué, les faits en revanche ne font que s’aggraver. À tel point, qu’une partie de la communauté scientifique pense l’impact humain sur la Terre comme suffisamment fort pour énoncer une nouvelle ère géologique : l’Anthropocène. Nous nous appuierons sur la réflexion du philosophe Bruno Latour pour penser notre rapport au monde. Lui-même nous met en garde, il nous fait prendre conscience de l’urgence et il nous somme d’agir face à l’anthropocène : « Sublime ou tragique, je l’ignore, mais une chose est sûre : ce n’est plus un spectacle que l’on puisse apprécier à distance ; nous en faisons partie.¹ » La prise de conscience de l’état du monde à cause de l’impact humain nous pousse à reconsidérer notre rapport au monde. Ainsi nous verrons comment dépasser la vision utilitariste d’une nature désanimée, dans laquelle notre société se conforte. Une fois ces œillères retirées, nous pourrons repenser nos pratiques du monde et la façon dont nous l’habitons.

1. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte. p.145.

Nous habitons la ville, pas de la même façon dont nous habitons nos foyers, certes ; nous y sommes moins attachés, moins liés. Est-ce pour ça qu'il existe une forme de distance, presque d'hostilité, dans notre rapport à la ville ? Dans *Espèces d'espaces*, Georges Perec s'interroge sur ce que signifie habiter. « Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre ?² » À partir de quand la ville devient-elle nôtre ? Ici, nous ne nous pencherons pas sur la chambre ni la maison. En revanche, la notion de lieu nous interpelle. Pour la définir, nous l'opposerons à la notion d'espace. L'espace est une construction mathématique, géométrique, qui reste de l'ordre de la conception. Le lieu, quant à lui, revêt tout un panel de données physiques, dont nous pouvons faire l'expérience. En réalité, la visualisation de l'espace et la perception sensible de lieu ne sont pas incompatibles. L'un n'existe pas sans l'autre. Nous habitons les lieux, leur identité sensible et l'histoire qu'ils portent se mêlent avec nos affects. Et certains lieux vivent en nous, le lieu « a aussi une mémoire, il est mémoire.³ » L'expérience sensible du lieu, l'ancre dans nos imaginaires. Le lieu passe alors d'une dimension « extrinsèque⁴ » à une dimension « intrinsèque⁴ », il fait partie de nous. Dans cette perspective, habiter un lieu tient de l'apprivoisement réciproque entre l'habitat et l'habitant.

Notre rapport au lieu tend cependant à s'amenuir. La globalisation, portant son lot de points positifs, amène aussi avec elle, un effacement des cultures locales au profit d'une homogénéisation fade du monde. L'ethnologue, Marc Augé, parle de « non-lieux⁵ » pour caractériser ces espaces sans identité ni portée symbolique. Patrick Prado pose la notion

2. Perec, G. (1985). *Espèces d'espaces*. Galilée. p.50.

3. Brochot, A., & De la Soudière, M. (2010). Pourquoi le lieu ? *Communications*, n° 87(2), 516. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0005> p.6.

4. *LIEU : définition de LIEU.* (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>

5. Augé, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.

de « délieux⁶ » pour parler des lieux qui ne sont plus, de ceux qui se sont fait effacer. Ces deux visions nous renvoient à des lieux comme les aéroports, pensés pour être quittés au plus vite, ou les centres commerciaux gigantesques, temple de la consommation aveugle. Les rues et les lieux urbains sont aussi affectés par ce phénomène. Pour pouvoir encaisser des flux de circulation toujours plus importants, les villes sont modulées, les aspérités sont effacées. Et ces effacements s'accompagnent de la disparition de la mémoire du lieu. Nos villes ne sont plus à notre image, ou du moins, elles ne sont plus à l'image que nous en avions. La dissonance perçue dans le fait d'habiter la ville peut alors venir de cette rupture entre ce qui habite notre imaginaire et ce que nous habitons réellement. Comment se réapproprier les lieux urbains ?

Notre postulat de départ est celui selon lequel nous apprivoisons la ville, autant qu'elle nous apprivoise. Parmi ceux qui expriment le mieux leur attachement au lieu se trouvent les auteurs.

« À une époque qui a vu l'éloignement des paysages "sauvages" et la disparition de l'univers rural, la littérature participe à repenser notre relation à la nature. Parce que leurs œuvres dépassent la "simple" ambition descriptive, elles contribuent à accorder une valeur à cette nature de moins en moins visible, et ce faisant, elles nous aident à lui donner un sens.⁷ »

Et pour étudier cet attachement à l'environnement, la littérature a vu émerger un champ d'études : l'écocritique. D'abord centrée sur la littérature américaine et la *wilderness*⁸ des paysages américains, la discipline s'ouvre progressivement à d'autres cultures littéraires. L'écocritique de l'américain Lawrence Buell, devient écopoétique quand le britannique Jonathan Bate s'en empare. La discipline passe du champ restreint de la non-fiction environnementale (récit d'aventures, *nature writing*) à un champ plus vaste

6. Prado, P. (2010). Lieux et « délieux ». *Communications*, n° 87(2), 121127. <https://doi.org/10.3917/commu.087.012> p.121.

7. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. p. 101.

8. *wilderness* : nature sauvage, indomptée par l'homme, caractéristique d'une vision américaine de la nature.

intégrant, entre autres, la fiction et la poésie. Le rôle de l'écocritique, comme de l'écopoétique, est d'explorer le lien développé par l'auteur avec la nature. Les critiques littéraires cherchent alors quels modes d'écriture retracent le mieux la réalité de l'environnement et comment les auteurs écrivent la nature, non comme un cadre, mais comme un personnage à part entière. Il y a un autre lien que l'écocritique et l'écopoétique cherchent à explorer : l'impact du texte sur le lecteur. Le postulat de la discipline est de dire que la lecture écopoétique renforce le lien entre le lecteur et le lieu décrit. La lecture écopoétique enrichit la sensibilité au monde du lecteur. Elle rend familiers des environnements précaires et sensibilise à leur fragilité. Sans que cela soit l'intention originelle de l'auteur, son texte a un impact sur son lectorat. Dès lors, l'auteur possède une forme de responsabilité. Lawrence Buell développe à ce sujet et le met en regard avec une conscience écologique mondiale.

« Le monde est devenu suffisamment occidentalisé à la fin du vingtième siècle pour que la culture euro-américaine joue au cours du prochain siècle, pour le meilleur et pour le pire, un rôle disproportionnellement important dans le développement d'attitudes écologiques et globales.⁹ »

La responsabilité de l'auteur nous renvoie, en tant que designer, à notre propre responsabilité face au monde. Le designer est celui qui conçoit le monde de demain. Nous ne pouvons ignorer la catastrophe environnementale globale qui pèse sur nous. Il est tentant pour le designer d'emprunter à l'écopoétique sa capacité à penser la nature au-delà de son rôle classique de cadre du récit. Autrement dit, le designer cherche à sortir d'une vision utilitariste de l'environnement, et il souhaite penser son projet comme un médium de sensibilisation environnemental. Comment le designer peut-il développer une démarche écopoétique dans la ville nocturne ? L'évolution du paysage urbain par l'expérience poétique.

9. Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Harvard University Press. p. 22.

La mise en place d'une telle démarche en design fait l'objet d'un transfert d'idées entre la littérature et les arts appliqués. Ce transfert n'est pas automatique et implique une transversalité ainsi qu'une réflexion sur la nature même du mouvement littéraire. Le terme démarche, « action entreprise en vue de faire aboutir un projet¹⁰ », articule l'action avec la réflexion et témoigne d'une évolution permanente du projet et de l'idée. L'application de cette démarche écopoétique concerne le concepteur lumière et le designer d'espace de façon plus large. Pour cela, nous questionnerons en parallèle de l'écopoétique, la notion de paysage urbain. Le paysage est une construction propre à chacun qui reflète nos intérêts et notre rapport au lieu. Du point de vue du concepteur lumière, nous interrogerons l'obscurité comme mode d'apparition d'un nouveau paysage urbain. La poétique sera aussi développée en regard d'une poïétique du designer, et comme vecteur du lien entre l'habitant et son habitat. L'articulation générale de ces notions se fera par une approche de création-recherche permettant de conjoindre exploration plastique et notions théoriques. L'ensemble de ces notions se superposent et sont un prétexte pour traiter une trame de fond questionnant l'écologie et le rôle du designer dans un monde à réinventer.

Tout d'abord, nous commencerons par opérer le passage de l'écopoétique de la littérature vers le design. La compréhension de l'écopoétique permettra de poser un cadre et de comprendre la place de la Nature dans la littérature. Le statut juridique actuel de la Nature donnera aussi un élément de comparaison avec le cadre écopoétique. En nous appuyant sur les critères de Lawrence Buell et les écrits de Pierre Schoentjes, nous pourrons entamer le transfert de la littérature vers le design. La mise en place de cette démarche en design soulève de nombreux questionnements et pousse à l'élaboration d'un nouveau cahier des charges intégrant les besoins de la Nature. Nous interrogerons aussi les enjeux qui poussent à se tourner vers l'écopoétique en design d'espace. Le rapport à la ville

10. *DÉMARCHE* : définition de *DÉMARCHE*. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9marche>

alimentera la réflexion autour du paysage urbain et son importance dans notre perception de la ville. Nous nous tournerons enfin vers le domaine de la lumière, et la pollution lumineuse. Comment la conception lumière peut-elle s'accorder avec une démarche écopoétique ?

Ensuite, la deuxième partie sera consacrée tout spécifiquement au domaine de la conception lumière. Cette pratique est celle que je souhaite investir dans mon avenir professionnel. Pourtant, la mise en place d'une démarche écopoétique sur un projet d'éclairage urbain semble complexe. La lumière peut être un médium fantastique à condition d'être maîtrisée. Pour cela, nous nous appuierons sur une étude de cas alliant sobriété et poésie. Nous verrons aussi comment le concepteur lumière intègre l'obscurité dans ses projets et comment il la défend sur le terrain. L'ensemble de cette réflexion permettra d'investir ensuite le champ de l'expérimentation comme constituante indissociable du projet écopoétique. La démarche que je souhaite développer en conception lumière est celle du designer. Quelle posture le designer adopte-t-il pour mener un projet qui n'est pas simplement une solution technique fiable ?

Pour conclure, cette partie vise à clarifier ma posture de designer par le biais d'une approche définitionnelle. Tout au long de ce chapitre, nous nous appuierons sur les écrits de Bruno Latour pour repenser la place du designer face au monde. Nous verrons comment penser un projet en s'appuyant sur une trame narrative, pour en assurer la cohésion et la portée symbolique et/ou poétique. L'articulation cohérente d'un projet passe aussi par la multitude d'étapes et de casquettes que le designer arbore. Ces emprunts à différentes disciplines permettent aux designers de développer une pensée globale du projet et d'adapter sa puissance d'agir au monde. Nous verrons comment développer une écopoétique du projet, qui s'inscrit au-delà du simple choix technique ou esthétique. Comment le design se met-il au service de l'écologie par la démarche écopoétique ?

PARTIE 1.

DE LA LITTÉRATURE VERS LE DESIGN

TRANSFERT DE L'ÉCOPOÉTIQUE

1.1

INTRODUCTION À L'ÉCOPOÉTIQUE, LES FONDEMENTS DU MOUVEMENT

L'écopoétique est un terme séduisant. Au premier abord, il intrigue, son sens peut être vaguement perceptible. Poésie et écologie, tout le monde peut faire fleurir, à partir de cette étymologie sommaire, une définition fantasmée et personnelle du terme.

Repartons de l'étymologie et étudions là véritablement. D'abord «éco-», *oikos* en grec, qui signifie la maison ou l'habitat. Son utilisation se retrouve dans l'écologie, une discipline scientifique établie en 1866 par Ernst Haeckel visant à étudier l'habitat des différentes espèces vivantes. Depuis la fin du XX^e siècle, le terme écologie dérive de sa définition initiale et se teinte maintenant de la préoccupation majeure concernant les problématiques environnementales comme le changement climatique, la pollution atmosphérique, l'acidification des océans, ou la sixième grande extinction du vivant. L'écologie, au sens nouveau du terme, est donc ce qui entre dans une logique de préservation ou de protection de notre habitat ou plus largement de la Terre. L'«éco-» est notre environnement proche, l'endroit que nous habitons, celui dans lequel nous évoluons. D'un point de vue littéraire, l'*oikos* c'est aussi le cadre du roman ou de l'action, l'espace qui abrite l'histoire ou la scène de façon plus spécifique.

Le design aussi s'empare l'*oikos*. L'action d'habiter est au cœur des questionnements du designer d'espace. Parler d'espace est d'ailleurs trop vaste, impersonnel. L'espace est une géométrie qui tient plus des mathématiques que du physique. Quand la question arrive sur l'habitat, nous pouvons nous saisir de la notion de lieu, qui délaissé la géométrie mathématique pour porter son attention sur les paramètres physiques qui animent l'endroit. Un environnement, à l'instar de ses habitants, possède des caractéristiques et des problématiques qui lui sont propres et auxquelles le

designer cherche à répondre de façon adaptée. Parmi la multiplicité des habitats, ma posture de designer se penche tout particulièrement sur la ville : les venelles, les rues, les allées, les parcs, les boulevards, les quartiers, jusqu'à la ville entière. Près de 80 % de la population vit en ville (INSEE). L'espace urbain à grande ou petite échelle est un habitat du quotidien que le designer ne peut délaisser.

Viens ensuite «-poétique», dont l'étymologie oriente vers le terme grec *poēsis* signifiant «action de faire, création¹¹», lui-même dérivant de la forme verbale *poiein*, «faire, créer¹²». La «-poétique» a plusieurs sens de lecture. Elle témoigne de l'action qui se déroule au fil des pages, action des personnages et du rôle du décor, sous-entendu de la nature dans le récit. La «-poétique» se retrouve également dans l'impact du texte sur le lecteur. Qu'est-ce que ce texte nous procure ? Que fait-il en nous ? Comment fait-il varier notre façon d'agir ? La «-poétique» c'est aussi le geste d'écriture de l'auteur, qui met en action et en relation les différentes entités entre-elles.

Le designer n'est pas en reste quand il est question de la poétique. Cette dernière est souvent considérée comme la résultante du projet, elle caractérise une harmonie, un message véhiculé par le projet. Pourtant, le geste créatif du designer a lui aussi sa poétique : la poïétique. La création est au cœur de la pratique de design, il s'agit tantôt de l'entame, tantôt de l'aboutissement d'une réflexion. Dans les deux cas, la poïétique met en action la pensée. Le geste du designer se caractérise aussi par sa multiplicité, les médiums et méthodologies sont multiples. De cette variété d'approches poïétiques naît des poétiques toutes aussi variées et singulières, résonnant chacune différemment dans l'environnement.

Dans la littérature, le geste auquel nous pensons en premier est l'écriture par l'auteur. Cependant il peut s'extrapoler jusqu'à l'action de lecture, ce que

11. Larousse, Éditions. Poésie - LAROUSSE. www.larousse.fr/encyclopedie/divers/poésie/80884.

12. *Ibid.*

Pierre Schoentjes décrit comme le « métier de lecteur¹³ ». Sans lecteur, la littérature ne trouve pas de sens puisque le fondement même de l'exercice est celui de la lecture par un tiers. De même pour le design qui trouve sa finalité dans l'appropriation de la création par un usager ou dans notre cas, un habitant et un habitat.

L'écopoétique est avant tout un exercice de lecture et de « pratique critique¹⁴ ». Ce qui caractérise un texte écopoétique c'est la résonance du texte avec l'angle de lecture qu'adopte le lecteur. Pierre Schoentjes appuie le rôle du lecteur et de la singularité de chaque lecture et trouve « souhaitable la coexistence de différentes écopoétiques.¹⁵ » Il existerait dès lors non pas une unique méthodologie écopoétique normée, mais un cadre dans lequel le lecteur se positionne librement selon sa sensibilité et sa vision de la question. Comment définir le cadre général de l'écopoétique et faire en sorte d'adopter une lecture écopoétique ?

Pour cela, il est intéressant de revenir au fondement du mouvement écopoétique. Il puise son origine dans la critique littéraire anglophone américaine. Outre Atlantique, il est question d'*ecocriticism*, ou écocréditique en français. Une notion que Cheryll Glotfelty définit très largement « comme l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique.¹⁶ » La définition est vaste, il est nécessaire de la développer encore. L'écocréditique se veut être un champ d'étude littéraire semblable à la critique féministe, mais dont l'étude ne se baserait pas sur le genre, mais sur le rapport au monde et à la nature, une lecture environnementale. « À côté de la race, de la classe et du genre, l'écocréditique entend poser le lieu comme catégorie critique nouvelle. » Schoentjes résume bien ici l'ambition de la discipline.

L'écocréditique est initié par Lawrence Buell, un professeur de littérature

13. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. p.24.

14. *Ibid.* p.18.

15. *Ibid.* p.18.

16. Glotfelty, C., & Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press. p.19.

américaine à l'Université de Harvard, le pionnier de l'approche littéraire écocritique et du *nature writing*¹⁷. Dans son ouvrage *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the formation of American Culture* paru en 1995, Lawrence Buell énonce les quatre critères qui définissent un texte environnemental.

- « 1) *L'environnement non-humain n'est pas seulement un cadre, mais sa présence suggère que le récit s'inscrit dans l'histoire naturelle;*
- 2) *Les intérêts humains ne sont pas présentés comme les seuls intérêts légitimes;*
- 3) *La responsabilité humaine envers l'environnement fait partie du positionnement éthique du texte;*
- 4) *L'idée d'un environnement comme processus plutôt que constante ou acquis est au moins implicite dans les textes.*¹⁸ »

Voici donc les grands piliers de la littérature environnementale tels que Lawrence Buell les énonce. Ils sont une invitation à sortir de l'anthropocentrisme. L'écopoétique applique les mêmes paramètres aux œuvres qu'elle étudie. Il émane de ses critères une dynamique qui semble faire corréler la littérature avec le vivant. La notion de processus fait référence aux cycles biologiques et géologiques, mais aussi à l'histoire naturelle. La littérature suit aussi le cours d'un processus d'écriture, pour lequel l'expérience de la nature précède une phase de réflexion et de retranscription. « La responsabilité humaine » peut alors être celle de l'auteur, la façon dont il retranscrit l'environnement. Cependant, il s'agit surtout ici de considérer l'impact humain à l'échelle de notre société sur la Terre. Cet impact n'est normalement plus à démontrer. Il est si présent, qu'il est aujourd'hui compliqué d'écrire sur un lieu qui soit encore vierge

17. Le *nature-writing* est un style littéraire non fictionnel, très présent dans la littérature américaine. Il se définit principalement par l'esthétique réaliste et la description fidèle de l'environnement. (ex. : *Walden ou la Vie dans les bois*, de Henry David Thoreau, 1854)

18. Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Harvard University Press. pp. 7-8.

de tout impact produit par la pollution humaine. Pour cette raison, un texte environnemental ne peut passer outre la responsabilité humaine, en taisant les parties détériorées d'un paysage par exemple. Il est attendu de l'auteur une forme d'honnêteté, qui puisse mettre le lecteur face à l'impact humain sur la nature. Cette honnêteté rejoint aussi le principe d'intégration dans l'histoire naturelle. L'auteur fournit un témoignage sincère, sorte de paysage comme une carotte glaciée, qui retranscrit l'état de la nature à un instant donné. L'expérience du lieu par l'auteur lui permet d'investir le champ du sensible dans sa description de l'espace. Le rapport au sensible est concret, l'auteur n'investit pas le champ du symbolisme ou du lyrisme à la façon des auteurs romantiques. L'évocation précise d'un paysage à un instant donné ne doit pas non plus occulter l'intégration du récit dans une histoire naturelle et un flux plus large.

La question des « intérêts non-humains » est aussi très intéressante, elle oblige à considérer des auteurs qui opèrent, de façon consciente ou non, un pas de côté par rapport à l'anthropocentrisme. C'est d'ailleurs ce critère qui a d'abord attiré mon attention en tant que designer. La notion d'intérêt rejoint celle de besoin, une notion familière puisque le designer cherche à répondre à ces besoins. La prise en compte des « intérêts non-humains » permet donc de se détacher, au moins partiellement, d'un design anthropocentré.

Ces principes sont identifiables à différents degrés dans des textes. Il est difficile de les observer indépendamment les uns des autres. Avant de continuer notre exploration du sujet, nous allons nous familiariser avec quelques échantillons écopoétiques. Le premier échantillon est la description d'un ruisseau par Élisée Reclus :

« Descendant, descendant toujours, le ruisseau, qui grossit incessamment, devient aussi plus tapageur : près de la source, il murmurerait à peine ; même, en certains endroits, il fallait coller son oreille contre la terre pour entendre le frémissement de l'eau contre ses rives et la plainte des brins d'herbe froissés ; mais voici que le petit courant parle d'une voix claire, puis il se fait

bruyant, et quand il bondit en rapides, et s'élance en cascadelles, son fracas réveille déjà les échos des roches et de la forêt.¹⁹»

Ici le ruisseau est saisi dans une description sensible et sonore qui renvoie au premier principe. L'auteur cerne la complexité et l'évolution du ruisseau de la source à la cascade. Le ruisseau est ici, plus qu'un élément de décor, l'eau « parle ». L'auteur lui accorde le statut et les traits d'un personnage, le ruisseau est sujet.

Dans un autre registre, Aldo Leopold écrit ce qui s'apparente au principe d'éthique, de processus et de besoin dans l'achèvement d'une louve :

« Nous atteignîmes la louve attends pour voir une flamme verte s'éteindre dans ses yeux. Je compris alors, et pour toujours, qu'il y avait dans ses yeux quelque chose de neuf, que j'ignorais — quelque chose que la montagne et elle étaient seules à connaître. J'étais jeune à l'époque, et toujours le doigt sur la gâchette; pour moi, à partir du moment où moins de loups signifiaient plus de cerfs, pas de loup signifieraient à l'évidence paradis des chasseurs. Après avoir vu mourir la flamme verte, je sentis que la louve pas plus que la montagne ne partageaient ce point de vue.²⁰»

L'auteur nous partage la naissance de l'éthique et la compréhension du monde qu'il a lui-même vécu plus jeune. La notion de processus est présente dans l'idée d'un déséquilibre du monde causé par la mort de l'animal. Cela interroge implicitement la notion de besoin, et l'autorégulation de cette montagne monde.

Le dernier extrait que nous traiterons ici est écrit par Pierre Gascar. Nous pouvons y voir la manifestation de l'Anthropocène dans la confrontation entre l'Histoire naturelle et la réalité géopolitique contemporaine :

« La mort des lichens, par ce qu'elle annonçait, rendez mon rêve

19. Reclus, E. (1995). *Histoire d'un ruisseau*. Babel. (Original work published 1869). pp. 51-52

20. Leopold, A., & Le Clézio, J. M. G. (2025). *Almanach d'un comté des sables* (A. Gibson, Trans.). GF. (Original work published 1949). pp. 169-170.

humanitariste plus dérisoire que ne l'avaient fait jusqu'alors le renforcement des dictatures et la faillite des révolutions. Le danger n'était plus dans l'esprit et les institutions, où l'on peut toujours le combattre, mais dans la matière que nous avions imprudemment déchaînée. Il semblait absurde de se soucier encore de la justice, de l'égalité, de la remise en ordre des sociétés humaines, et de continuer à miser en secret sur la générosité, la pureté naturelle de l'homme, quand la vie se trouvait menacée sous toutes ses formes, quand, par l'effet de l'empoisonnement de l'air, de l'eau, du sol, des espèces végétales et animales disparaissaient, annonçant la mort de la planète.²¹ »

Le ton semble ici plus fataliste, moins poétique peut-être. La « force de la nature » ne répond plus, même chez les plus coriaces organismes. L'auteur partage sa réalisation d'un monde profondément en danger. Au-delà du ton grave et désespéré, cet extrait a pour but de nous faire prendre conscience du mal-être du monde. C'est un appel à changer notre perspective.

Voilà qui définit la discipline, le champ d'études, en énonçant scolairement des critères auxquels se rattacher. Pourtant nous pouvons aussi enrichir la définition de l'écopoétique par sa finalité ou le but qu'elle recherche. Lawrence Buell définit le lieu comme « un espace qui a reçu un sens²² » grâce à la littérature. L'ancrage du lieu dans l'imaginaire du lecteur, voilà ce que recherche véritablement l'écopoétique. L'entrée définitionnelle du lieu par la philosophie distingue le lieu « intérieur » comme étant ce que le corps « emporte avec lui si on le déplace », et le lieu « extérieur » comme une « étendue [...] que l'on considère comme demeurant en place, tandis que le corps la quitte.²³ » Nous pouvons voir dans cette définition la portée que peut avoir un texte écopoétique. Le récit permet de faire du lieu extérieur un lieu intérieur. Le pouvoir poétique du récit permet l'ancrage du lieu dans l'imaginaire du lecteur par la création d'images, de métaphores et

21. Gascar, P. (1972). *Le présage*. Editions Gallimard. p.37.

22. Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*. Wiley-Blackwell. p. 63.

23. LIEU : définition de LIEU. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>

d'interconnexions s'appuyant sur les variables sensibles du lieu. Une fois que le lieu intègre l'imaginaire, il fait partie d'une certaine façon du lecteur. À ce sujet, Pierre Schoentjes reprend une théorie de Lawrence Buell sur les rapports au lieu et l'imaginaire :

« Simultanément, il existe toutefois un attachement au lieu qui repose seulement sur l'imagination. Les lieux dont nous rêvons à travers la littérature ou le cinéma nous définissent aussi : ils sont fortement chargés.²⁴ »

Il aborde précédemment deux modes d'attachement au lieu qui sont liés à notre vécu : le modèle des cercles concentriques avec un attachement fort au centre (domicile), attachement qui se réduit quand on s'en éloigne, c'est la vision que l'enfant et les sociétés agricoles ont de leur environnement. Puis le modèle de l'archipel, plus en phase avec une vision moderne, où l'humain « habite une série d'îlots et caractérisée par chacun par un attachement fort, mais séparé par des routes qui sont sans valeur pour lui²⁵ ». Il y a donc d'un côté l'attachement à notre lieu de vie, le lieu extérieur que l'on imagine facilement devenir un lieu intérieur à force de le côtoyer et d'y créer des souvenirs. De l'autre côté, il y a les lieux extérieurs dont nous n'avons jamais foulé le sol. Et qui pourtant, grâce à la littérature, grâce à la sensibilité d'un auteur retranscrit par ses mots, parviennent à devenir des lieux intérieurs qui « nous définissent ». La force de l'écopoétique c'est donc cette capacité à inscrire le lieu dans notre imaginaire et à en faire une partie de nous. Le pari est ensuite de dire que parce que ce lieu est finalement une part de nous, qu'il a reçu du sens à nos yeux, nous devons le protéger.

L'ouvrage de L.Buell ne marque pourtant pas le début de l'ouverture du regard sur la littérature environnementale. L'ecocriticisme s'amorce dans les années soixante-dix avec notamment, le peintre et auteur Joseph Rusling Meeker et l'auteur William Rueckert. Si l'intérêt pour la littérature

24. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. pp. 181-182.

25. *Ibid.* p. 181.

environnementale apparaît en même temps que la prise de conscience de la dégradation de la condition de notre planète, les auteurs, eux, n'ont pas attendu cette période pour parler de la nature dans leurs œuvres. Rappelons que la révolution industrielle du 19^e siècle, par ses nombreux apports techniques, a creusé un peu plus le fossé entre naturel et artificiel, entre la nature et l'humain. Au début des années 2000, le chimiste de l'atmosphère Paul Crutzen propose à la communauté scientifique une nouvelle époque géologique, prenant pour commencement cette révolution industrielle : l'Anthropocène. L'Anthropocène vise à démontrer l'impact de l'homme sur la planète, un impact si fort, vis-à-vis de sa courte durée (seulement 200 ans), qu'il peut être caractérisé comme une nouvelle époque géologique. Le sociologue Bruno Latour s'approprie aussi la notion et dépasse le cadre scientifique pour la reconSIDéRer sur le plan sociologique. Il met d'ailleurs l'anthropocène en regard de la théorie de Gaïa énoncée par James Lovelock qui veut que le vivant s'adapte autant à son environnement qu'il le modifie pour le rendre plus vivable pour lui. La rupture nature/culture perd alors toute emprise, en destituant l'homme de son exclusivité à modifier son habitat. S'il subsistait encore un doute, la « responsabilité humaine » énoncée par Lawrence Buell trouve ici une résonance au-delà de la littérature ; dans un champ scientifique, sociologique et politique visant directement l'étude de l'histoire naturelle et voué à repenser les acquis en matière d'époque géologique.

L'écocritique américaine porte un intérêt tout particulier à l'engagement éthique et politique dans les textes qu'elle étudie. Les études écocrítiques portent sur le fond du discours plutôt que sur sa forme et sa stylisation linguistique. L'écopoétique, équivalent francisé de l'écocritique, « entend accorder leur vraie place aux enjeux qui touchent à l'écriture.²⁶ » Pierre Schoentjes adapte sa définition de l'écopoétique à une littérature française moins axée sur le nature-writing. La sensibilité à la nature des auteurs français n'est pas aussi physique que les auteurs anglophones du

26. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. p.125.

nature-writing. Comprenez là que l'écriture francophone de la nature est plus intellectualisée, elle joue sur la stylistique, les analogies. Son rapport n'est pas aussi frontal, l'auteur joue et dissémine son champ de références personnelles²⁷. Cette approche est à double tranchant, dans le pire des cas elle peut rendre la compréhension sensible du lieu totalement hermétique, par des images convoquées non partagées par le lecteur; dans les meilleurs cas, c'est un exhausteur des physicalités du site et une ouverture à la fois sur le lieu et sur l'esprit de l'auteur.

Dans l'histoire de l'art, la nature fut longtemps excentrée des attentions des peintres. L'environnement est rarement représenté pour lui-même, plutôt comme cadre d'un sujet humain ou animal, souvent au service d'un propos religieux. La notion de paysage n'est pas inhérente à l'art. Le paysage émerge d'abord avec la théorisation de la perspective picturale par Alberti et son ouvrage *De Pictura* en 1435. La nature était tout de même représentée bien avant cet ouvrage. *L'Histoire de l'Art*, par Ernst Gombrich, revient entre autres sur l'émergence du paysage et la considération apportée à la nature par les peintres des différentes époques.

Le début de cette rétrospective paysagère commence au 1^e siècle, avec l'époque hellénistique. Les peintres peignent les premiers paysages (fig. 1), « leurs œuvres ne sont pas de simples miroirs reflétant au hasard chaque aspect de la nature. Elles portent toujours l'empreinte de l'intellect qui les a conçues²⁸. » Grâce à l'usage d'une perspective sommaire, sans justesse topographique, mais en suivant un principe de diminution progressive, les peintres représentent le réel. La notion d'intériorité du peintre et son impact sur la représentation sont déjà présents. Le paysage se construit avec et grâce aux intériorités de celui qui l'observe.

Les peintres chinois du 12^e et 13^e siècle ne cherchaient pas à représenter la réalité. Les peintures sont une forme simplifiée de paysages imaginaires

27. Un schéma en annexe (p. 145) résume les différents courants écocritique et écopoétique, de leur conception à leur réception en France.

28. Gombrich, E. H. J. (2001). *Histoire de l'art*. Phaidon Press Limited. p.115.

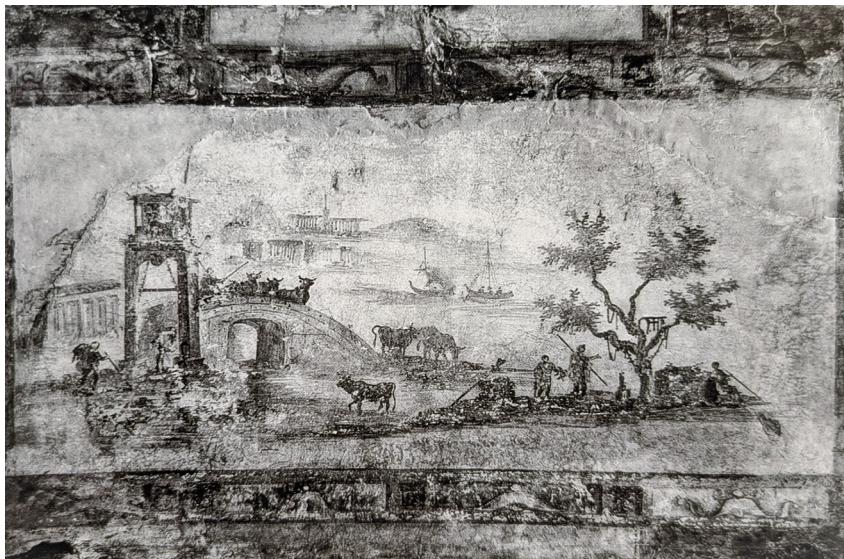


Fig. 1 Artiste inconnu, *Paysage*, 1er siècle apr. J.-C., peinture murale. Rome, Villa Albani



Fig. 2

Ma-Yuann,
Paysage au clair de lune,
vers 1200,
rouleau suspendu,
encre et couleur sur soie,
149,7 x 78,2 cm.
Taipei, Musée national

composée d'éléments bien réels (fig. 2).

« *Les artistes pieux se mirent à peindre l'eau et les monts, dans un esprit de vénération aussi éloigné de l'édification que du simple souci décoratif, soucieux surtout de fournir matière à la méditation. [...] On ne les déroulait que dans le calme, pour les regarder, les contempler, comme on ouvre un livre de poème pour en lire et relire une belle strophe. C'est dans cet esprit qu'ont été conçus les premiers paysages chinois des XI^e et XII^e siècles.*²⁹ »

Le paysage peint vient fixer un état d'esprit, une inspiration ou une prière. Le paysage et l'intériorité du peintre sont donc liés et servent une cause spirituelle, ici méditative. Les peintures étaient le support de méditation, la force symbolique qui leur est attribuée est grande. Ce qui est marquant ici c'est la capacité d'une toile à faire basculer l'humain dans un autre état d'esprit. Cette capacité de convocation de la nature par « une aisance qui leur permet de fixer leur vision dans toute la fraîcheur de l'inspiration³⁰ » se traduit par des coups de pinceau simples en apparences. Pourtant l'impact d'une représentation paysagère, bien que non réelle et sans s'accrocher au réalisme est donc établi, pour les bouddhistes au moins. Ces œuvres chinoises paysagères du XI^e et XII^e siècle revêtent une forme d'écopoétique dans leur capacité et leur usage comme porte d'entrée à la méditation.

Au début du XV^e siècle, en Europe, « c'est peut-être là la première représentation exacte, le premier "portrait" d'un site.³¹ » Cette citation renvoie à la toile « La Pêche Miraculeuse » de Konrad Witz (fig. 3). Le peintre fait le choix de représenter une scène biblique sur le lac Léman plutôt qu'un lac sorti de son imaginaire. L'adaptation picturale du récit biblique sur les berges du lac suisse donne un autre écho à l'histoire. La représentation de Jésus, figure religieuse et spirituelle, dans un cadre identifiable, propose aux croyants locaux de l'époque une appropriation du texte. Le récit semble

29. Gombrich, E. H. J. (2001). *Histoire de l'art*. Phaidon Press Limited. p. 150

30. *Ibid*, p. 153.

31. *Ibid*, p. 245.



Fig. 3 Konrad Witz, *La Pêche Miraculeuse*, 1444, volet d'un retable, huile sur bois, 132 x 154 cm.
Genève, musée d'Arts et d'Histoire.

plus proche, il serait facile de croire que l'identification du lieu fait perdre de sa force mystique au texte. Pourtant je pense au contraire qu'un ancrage dans le réel permet à un mythe de perdurer. La proximité entre le croyant et son lieu de vie se trouve renforcée. Le spectateur et croyant peut alors voir chacun des paysages qui l'entourent comme le décor de scènes bibliques. Les textes lointains trouvent une résonance toute singulière dans la possibilité d'une concrétisation dans le quotidien des croyants, la foi se trouve alors renforcée.

Le XV^e siècle en Allemagne et aux Pays-Bas marque le début de la considération du paysage comme un genre pictural à part entière et la prise en compte des intérriorités de l'artiste comme plus-value d'une œuvre. « C'est seulement lorsqu'on commença à s'intéresser à la manière d'un artiste pour elle-même qu'il devint possible de vendre un tableau visant seulement à rappeler l'impression reçue d'un beau paysage.³² » La citation caractérise le travail du peintre Albrecht Altdorfer (fig. 4). Alors parmi les premiers à livrer des toiles sur lesquels seul le paysage est représenté. Aucune figure humaine, ni animale, ne perturbe le coucher de soleil sur la forêt, la ville au loin et la montagne en arrière-plan. Il se dégage de cette toile une grande sérénité. Gombrich parle ici de l'intérêt naissant pour la « manière ». Cela se traduit par le développement d'une patte ou d'une touche caractéristique à l'artiste, qui agit comme une signature chez les collectionneurs. Les acheteurs s'intéressent alors à cette patte comme une plus-value. Tandis que la patte permet de tourner l'attention vers le paysage. La manière semble devenir un prétexte à l'achat de peinture de paysage. C'est aussi le commencement d'une montée en force de la singularité du peintre, tant par ses manières que par les sujets qu'il peint. Les sujets sans être des figures humaines renvoient une émotion et sont aussi le reflet de l'intérriorité du peintre. Le paysage va au-delà du simple cadre et devient le sujet de l'œuvre. Il s'agit là du commencement de la peinture de paysage en Europe.

32. Gombrich, E. H. J. (2001). *Histoire de l'art*. Phaidon Press Limited.p. 356



Fig. 4 Albrecht Altdorfer, *Paysage*, 1526-1528, huile sur parchemin, monté sur bois, 30 × 22 cm.
Munich, Alte Pinakothek

Notre exploration de l'Histoire de l'art s'arrête ici, nous pourrions développer encore très longtemps sur le rapport sujet/objet dans l'art. Ou sur la façon dont les artistes représentent le réel, ou bien encore sur la nécessité de faire appel au réalisme pour faire émerger le réel. Cette brève rétrospective nous permet cependant de comprendre la construction de notre rapport au monde, et son ancrage dans notre culture, notre façon de percevoir, de nommer et d'apprécier le paysage.

La considération de la nature passe par une évolution de son statut et le passage d'objet à sujet. Notre exploration des ruptures nature/culture et sujet/objet va s'approfondir au fil du mémoire. Car, pour préserver la nature, le designer doit aussi faire évoluer ses pratiques et intégrer à ses créations de nouveaux besoins. Comment le designer peut-il rendre sa démarche écopoétique et se détacher de l'anthropocentrisme inhérent à la pratique du design ?

1.2

TRANSFERT VERS LE DESIGN, UN NOUVEAU CAHIER DES CHARGES

Appliquer le cadre de l'écopoétique au design nécessite de repenser la pratique même de designer. Pour mettre la nature au cœur de la pratique en design, il est nécessaire de faire évoluer le cahier des charges. En effet, le design cherche avant tout à répondre aux besoins humains. Le design écopoétique peut difficilement se détacher de la condition humaine. À l'instar de la littérature, où l'auteur se base sur son expérience personnelle, la narration suit très souvent un point de vue humain. Il est compliqué pour le designer de sortir de l'anthropocentrisme inhérent à sa pratique. Le théoricien du design, Alain Findeli, affirme que « la fin ou le but du design est d'améliorer ou au moins de maintenir l'habitabilité du monde dans toutes ses dimensions³³ ». Le design vise avant tout à répondre aux besoins humains, cependant nous ne sommes pas les seuls habitants de notre monde. Le but de cette nouvelle approche est de s'enrichir d'une nouvelle dimension, sans perdre de vue le contentement des nécessités humaines. L'objectif n'est pas de substituer un point de vue à un autre, en cherchant à entrer dans la peau de la flore ou de la faune, mais d'ajouter leur vision à la nôtre. En implantant le récit dans un lieu, l'auteur impose ce lieu dans l'imaginaire du lecteur. L'écopoétique repose sur le postulat suivant : l'existence du lieu dans l'imaginaire du lecteur aide à la préservation de l'endroit. Pour opérer le transfert entre l'écopoétique littéraire et une démarche en design, je vais m'appuyer sur les principes énoncés par Lawrence Buell. Je me permets ici de renommer de façon plus brève les principes : la réalité, les besoins, l'éthique et le flux. Cette dénomination personnelle me permet de m'approprier et de convoquer rapidement ces principes.

33. Findeli, A. (2010). *Questions, Hypothèses & Conjectures : Discussions on Projects by Early Stage and Senior Design Researchers* (R. Chow, G. Joost, & W. Jonas, Éds.). iUniverse, p. 292.

Ainsi la **réalité** renvoie à l'approche pragmatique de l'environnement naturel, qui « n'est pas seulement un cadre, mais sa présence suggère que le récit s'inscrit dans l'histoire naturelle. »

Les **besoins** font écho au principe disant que « les intérêts humains ne sont pas présentés comme les seuls intérêts légitimes. »

Le principe que je convoque avec l'**éthique** est celui disant que « la responsabilité humaine envers l'environnement fait partie du positionnement éthique du texte. »

Pour finir, la notion de **flux** rappelle « l'idée d'un environnement comme processus plutôt que constante ou acquis est au moins implicite dans les textes.³⁴ »

Le principe que je relie à la **réalité** est celui que Lawrence Buell utilise pour qualifier un récit qui considère la nature, pas seulement comme un cadre, mais qui s'intègre dans l'histoire naturelle. Penser l'environnement comme un décor quelconque, en littérature comme en design, cela revient à produire une masse informe, adaptable partout. Il est aisément de relier le principe de réalité avec celui de flux, que je développe ensuite. Les deux interrogent l'intégration du récit ou du projet dans leur environnement. Là où la **réalité** s'intéresse à une intégration concrète et située, le **flux** se place plutôt dans une démarche prospective et pose son intérêt sur la question des dynamiques. Le principe de réalité et d'ancrage dans un lieu est la base du texte écopoétique. Cela se traduit par une pratique située du design. Comme l'auteur, le designer pense le projet pour un environnement donné. Une démarche écopoétique du design nécessite de saisir les caractéristiques du lieu auquel se dédie le projet. Penser le projet et le récit, en s'appuyant sur le milieu, revient à créer un tout indissociable, la narration et le dess(e)in sont dédiés à ce lieu. Pour rendre indissociable le projet du milieu, il est nécessaire de détacher le milieu du statut de cadre qui lui ait

34. Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Harvard University Press. pp. 7-8.

été accordé par défaut. Le designer fait du lieu l'un des acteurs du projet, à l'instar de l'auteur, pour qui le paysage prend le statut de personnage. Chez l'auteur, le rapport au terrain se traduit par une approche sensible. Cette dernière n'a pas pour but de projeter les intérriorités du personnage ou du narrateur sur son environnement, mais bien de décrire cet environnement comme il apparaît à l'auteur. « Cela peut paraître paradoxal, mais, pour gagner en réalisme, il faut laisser de côté le pseudo-réalisme qui prétend tirer le portrait d'humains se pavant devant un décor de choses³⁵ ». La description s'appuie cependant sur un référentiel ou des figures de style en lien avec le récit, la description ne répond pas à un besoin d'objectivité. C'est justement cette approche sensible et référencée qui place le paysage écopoétique, non pas comme un simple cadre, mais comme un milieu en résonance avec le récit.

Comment le designer peut-il penser le paysage comme composante du projet et non pas comme une conséquence du projet ? La question n'est pas anodine, elle interroge la phase de conception, la méthodologie globale du projet et la considération de la nature dans le processus créatif. Pour pouvoir intégrer la nature dans la conception, le designer doit comprendre le lieu, en faire l'expérience sensible. La bonne compréhension du lieu pour en brosser un portrait passe par différents points. Parmi ces points, nous y retrouvons l'aspect historique, avec la toponymie et la vie passée du site; ainsi que l'aspect biologique et écologique, avec la faune et la flore pour lesquelles le site est l'habitat naturel; et l'aspect social, avec les habitants du site en question, leur perception du lieu et comment ils y évoluent. Tout cela fonde la réalité d'un lieu et permet d'en comprendre l'identité. La démarche écopoétique s'appuie sur cette réalité pour ensuite déterminer les besoins auxquels le projet répondra.

Les textes écopoétiques évoquent la notion de **besoin**, que ce soit au travers de leur personnage aussi bien qu'au travers des environnements

35. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte, p.80.

qu'ils investissent. Lawrence Buell décrit ce principe en établissant qu'une approche écopoétique se doit de considérer les besoins non-humains autant que les besoins humains. Ici, l'utilisation des termes humain et non-humain permet de placer l'altérité de la nature. Considérer cette altérité est primordial, car les besoins humains et non-humains reposent tous deux sur une considération physiologique. Cependant, les besoins humains prennent aussi en compte des paramètres sociaux, politiques et psychologiques ; des notions immatérielles qui sont pourtant inséparables du mode de vie humain. L'appellation non-humain est difficilement remplaçable par un autre terme. L'utilisation de naturel pour décrire le non-humain reviendrait à exclure l'humain de tout cycle dit naturel, de l'exclure du monde. Or, même s'il est facile de croire à une rupture entre le naturel et l'humain, il est prétentieux et dangereux de la considérer comme réelle. Nous, les humains, sommes dépendants des ressources dites « naturelles ». La part physiologique de nos besoins nous le rappelle bien. Ce point-là est véritablement celui qui permet de sortir de la vision anthropocentrale de notre monde.

Bien que le principe des besoins soit étroitement lié aux autres principes, nous allons tâcher de la définir pour lui-même. Pour comprendre les besoins de la nature, le designer et l'auteur se mettent à son écoute. Les paramètres sensibles, évoqués dans le principe de réalité, et relevés par le créatif, sont un bon exemple d'écoute de l'environnement. Ces paramètres sensibles se situent à différentes échelles du site. À plus grande échelle, nous pouvons retrouver l'ambiance ou la lumière globale, la topographie du site, la palette de couleur et l'atmosphère sonore. Une échelle plus petite permet de voir les couleurs une par une, ainsi que les effets de lumières, les effets de matières, les microlocalités, les odeurs, etc. La perception sensible permet d'entamer une forme d'empathie avec le lieu. La compréhension de la géographie de l'espace, et des physicalités du lieu au travers d'une perception humaine permet de dresser le portrait du site. Le portrait permet une compréhension physique du site, mais est-ce suffisant pour cerner des besoins ? Comprendre les besoins nécessite d'aller au-

delà de ce portrait sensible. Le designer, comme l'auteur, pioche alors dans leur culture personnelle du monde vivant pour identifier les besoins non-humains au niveau biologique. C'est le cas par exemple pour l'éclairage urbain nocturne, son usage affecte très peu notre condition humaine, car nous pouvons nous en protéger. J'entends ici, que même si une exposition à cette lumière affecte notre rythme circadien, une fois chez soi, chacun est libre de s'exposer ou non à la lumière. La flore et la faune des espaces urbains se retrouvent quant à elle baignées dans la lumière des réverbères, sans capacité de s'en protéger. Les cycles circadiens de la vie non-humaine en ville se trouvent alors déréglés. En empruntant à la posture du biologiste ou de l'écologue, il est aisément d'identifier un besoin d'obscurité pour la vie urbaine non-humaine. Un des besoins d'un espace vert urbain serait alors d'avoir un temps d'obscurité une fois la nuit tombée pour renouer avec un rythme circadien sain. Dans un monde où la connaissance scientifique est accessible avec une certaine facilité, la démarche écopoétique ne peut pas ignorer la prise en compte des besoins non-humains. Les besoins humains et non-humains se recoupent souvent. En effet, même s'il est facile de penser que l'humain n'est plus en rapport avec la nature nous y sommes toujours liés. La considération des besoins humains implique cependant de considérer le prisme social en supplément de l'approche biologique. Chercher à considérer et à répondre aux besoins humains et non-humains témoigne d'une certaine éthique de la part de l'auteur et du designer.

Le principe d'**éthique** en écopoétique se réfère à une conscience de l'impact de l'homme sur son environnement. Au-delà d'en avoir conscience, la responsabilité de l'homme doit être énoncée et dénoncée par l'auteur. Le positionnement éthique est avant tout une démarche personnelle qui vise à sensibiliser le public. En design comme en littérature, l'objectif est d'avertir sur une dégradation des conditions d'existences d'un milieu à cause de l'humain. À l'air de l'anthropocène, il n'est pas envisageable pour le créateur de passer sous silence les faits qui se déroulent sur notre planète. Le positionnement éthique s'associe avec une prise de position politique.

L'auteur ou le designer qui s'engage en défenseur de l'environnement se voit catégoriser politiquement. La littérature est cantonnée à adopter un positionnement éthique qui dénonce la responsabilité humaine. L'auteur, selon l'exercice auquel il se donne, peut aussi développer une vision prospective. En imaginant un mode de vie alternatif pour ses personnages, il ouvre la voie de la réflexion. Le récit peut alors prendre des formes utopiques et interroger ainsi notre façon d'être vis-à-vis du monde. L'auteur ouvre des pistes de réflexion, en témoignant d'un mode de vie passé, en imaginant un mode de vie futur, ou en mettant en lumière un mode de vie contemporain, il sème dans notre imaginaire les graines des sociétés à construire. Le designer s'appuie sur cette réalité et développe son propre imaginaire, avec la différence que le designer peut agir concrètement sur son environnement.

La démarche écopoétique demande d'être à l'écoute des réalités du terrain autant que des envies pour créer les pratiques habitantes de demain. Le design interroge déjà la responsabilité humaine sur l'environnement. La notion de cycles de vie du projet est de plus en plus questionnée. La discipline de l'ecoconception s'y intéresse tout particulièrement. Le travail de veille matériaulogique pour sourcer les matières, les couleurs, les composants devient inséparable d'une approche en design qui se veut respectueuse de la nature. Le positionnement éthique du designer implique de savoir ce qu'il prescrit ou utilise dans sa création. L'approche locale est aussi à valoriser, l'utilisation de matériaux présents sur place limite l'impact lié au déplacement des ressources. Toutes ces actions valent pour le designer, il est important de veiller à communiquer sur ces pratiques quand elles sont bien appliquées. La valorisation des démarches respectueuses encourage les usagers à s'engager à leur tour. La médiation est importante quand on touche à l'intégration d'un projet dans un environnement. L'usager est en droit de savoir pourquoi le projet suit telles ou telles dynamiques. La médiation ne doit pas avoir comme visée de glorifier la bonne action du designer. Le but est de normaliser, de justifier pour les usagers plus

réticents, la mise en place de projet dont l'objectif est d'améliorer ou de rétablir des conditions de vie (humaine et non-humaine) saine. Bien sûr, la notion d'éthique entre en résonance avec le principe de flux. Le projet ne vaut rien s'il est pensé uniquement au présent.

Pour prendre en compte les besoins de la nature, le déplacement du regard est important. L'un des principes fondateurs de l'écopoétique énoncée par Lawrence Buell permet de comprendre que la nature, nous y compris, s'inscrit dans un processus, un **flux**. Le monde n'est pas figé, mieux, il «rétroagit³⁶» à nos propres actions. Ce point peut paraître anodin, pourtant il pourrait résumer à lui seul les dynamiques et les interconnexions qui régissent notre monde. La notion de processus implique que le designer soit conscient des dynamiques qui animent le milieu où le projet s'implante. Parlons justement du projet, jusque là j'utilise le terme pour décrire l'application d'une démarche en design appliquée sur un cas concret. Le projet, dans ce cadre-là, comprend l'entièreté du processus créatif, de sa conception à sa réalisation. L'étymologie du terme projet met en lumière deux racines que sont *pro* qui signifie «en avant» et *jacere* qui se traduit par «jeter». Les deux mots se retrouvent dans le nom latin *projectum* et le verbe *projicere*, action de jeter quelque chose vers l'avant. Le projet est donc par principe quelque chose en construction et qui se réalise dans un avenir plus ou moins proche. Dans le cadre d'une démarche en design qui cherche à penser de façon juste son impact, l'utilisation du terme projet est cohérente. Le dess(e)in du créatif doit bien sûr tenir compte du présent dans lequel il se trouve, cependant dans un souci de durabilité et d'impact sur le long terme, la réflexion doit aussi être portée sur le cycle de vie du projet. Dans le cadre d'un design appliquée à l'espace urbain, le projet va initier de nouvelles dynamiques, de nouveaux usages, de nouvelles rétroactions et surtout s'implanter dans un tissu plus large. Comment faire en sorte que le projet s'intègre dans un flux global? Et surtout, le designer peut-il instaurer

36. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte, p.109.d

une nouvelle dynamique qui, sans aller à contre-courant, ouvre l'idée d'un nouveau mode d'écoulement du flux global ? Un des exemples récents est le retour de la végétalisation en ville. Que ce soit par des ombrières mimant l'effet d'un arbre, ou par de véritables zones végétalisées, la dynamique de préservation du végétal en ville est un sujet contemporain qui fait évoluer les pratiques de la ville, la façon dont on la considère et on l'habite. La durée de vie du projet se doit d'être une véritable réflexion pour le designer. La démarche du projet ne peut se faire sans une réflexion prospective. Combien de constructions contemporaines naissent sans avoir été considérées sur le long terme ? Les choix des matériaux de construction répondent majoritairement à des critères de coût. Les bâtiments sont pensés selon leur coût final, les matériaux peu chers et moins durables sont ainsi favorisés. Les bâtiments répondent donc à un besoin actuel, les logements sortent de terre rapidement pour accueillir une population en croissance. Comment se comporteront ces constructions dans quelques décennies, voire quelques années, quand les conditions climatiques auront évolué ? Tout l'intérêt d'une démarche écopoétique est de considérer les dynamiques actuelles et d'anticiper au mieux les dynamiques futurs afin de proposer un projet adapté.

En s'appuyant sur ce nouveau cadre de création comprenant de nouvelles contraintes, de nouvelles charges et une analyse qui sort de l'anthropocentrisme habituel, quels sont les enjeux qui poussent le design d'espace à appliquer une telle démarche ?

1.3

LES ENJEUX ET INTÉRÊTS DE L'ÉCOPOÉTIQUE DANS LE DESIGN D'ESPACE

Le transfert de l'approche écopoétique littéraire vers un équivalent en design repose pour beaucoup sur la considération que nous apportons aux éléments non-humains, autrement dit la nature. Considérer la nature comme un sujet est une thématique qui va au-delà de la considération morale. Depuis les années soixante-dix, aux États-Unis d'Amérique, la question de considérer la nature comme sujet plutôt qu'objet se pose sur le volet juridique. La volonté de faire évoluer le statut de la nature va de pair avec la montée des actions militantes visant à agir en faveur d'une protection de l'environnement. Il y a cinquante ans déjà, le juriste américain, Christopher Stone, remettait en question la possibilité pour des arbres d'avoir leur propre existence juridique. La Walt Disney Company cherche alors à s'implanter en Californie au péril d'une forêt de séquoias. La justice est saisie, elle ne donne pas suite aux plaintes dans un premier temps, jugeant qu'aucun droit fondamental humain n'est affecté. Christopher Stone propose, dans un article, que les arbres portent plainte en leur propre nom, en tant que figure juridique. Les plaintes et le procès engendrèrent du retard sur les travaux et la société Walt Disney annula son projet. Le positionnement de Christopher Stone est alors en marge de la pensée contemporaine, l'idée de la nature comme sujet de droit est impensable. Cet exemple donne pourtant un point de départ à une réflexion qui gagne en crédibilité et en nécessité, et qui se concrétise dans certains états du monde. Je ne ferai pas l'affront de me positionner sur le plan juridique, ma volonté est de prendre appui sur une discipline, ici le droit, et la façon dont le statut de la nature y est interrogé pour développer une réflexion en design.

Notre système de pensée s'appuie sur un concept hérité de l'Empire romain, la *summa divisio*, ou séparation fondamentale. Ce principe place d'un côté

les personnes (être humain et personne morale) et de l'autre les choses, parmi lesquelles nous retrouvons la nature et les éléments non-humains. Cette vision de la nature comme objet inanimée et exploitable est aussi héritée de Galilée, qui, pour mener à bien sa théorie, a détaché tout affect et toutes puissances d'agir. Le modèle, d'abord conçu scientifiquement, fut ensuite repris par des penseurs comme René Descartes dans la première moitié du XVII^e siècle. Dans la sixième partie de son ouvrage *Discours de la Méthode*, le philosophe propose de s'appuyer sur les sciences pour «nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature.³⁷» C'est cette pensée qui va alimenter notre rapport naturaliste au monde, tel qu'il a été théorisé par Philippe Descola. L'anthropologue français identifie quatre modes d'être au monde qui peuvent se retrouver dans les différentes sociétés et cultures sur le globe. Pour les différencier, Descola utilise les concepts de continuité et de discontinuité. Le naturalisme, la façon d'être de la société occidentale, se définit par un rapport de discontinuité des intérriorités et une continuité des physicalités. Cela se traduit par une indépendance des âmes (ou consciences) entre elles et un rapport au monde uniformisé pour tous, notamment grâce à la connaissance scientifique du monde. À l'opposé, le rapport animiste au monde, sur lequel nous reviendront plus tard, se qualifie par une continuité des intérriorités et une discontinuité des physicalités. En d'autres termes, les âmes et consciences sont liées les unes aux autres tandis qu'on admet plusieurs réalités de l'environnement selon les individus.

La justice occidentale s'appuie sur le rapport naturaliste au monde. Dans notre système juridique national, seul l'humain dispose de droits intrinsèques, il y a une prééminence de l'être humain sur la planète. L'environnement est perçu comme objet ou comme ressources exploitables. L'anthropocentrisme de cette vision ne permet pas de protection efficace de l'environnement. Barbara de Negroni, philosophe et historienne française évoque un rapport paradoxal entre la considération d'un statut de la nature

37. Descartes, René, et Laurence Renault. *Discours de la méthode*. Le Livre de poche, 2000.

et les actions mises en place pour la protéger. « En ne voulant pas donner de droits aux choses parce qu'on ne leur reconnaît pas de valeur, on s'empêche de pouvoir leur reconnaître une valeur.³⁸ » Le manque de considération de notre société est pris dans un cercle vicieux dans lequel on ne reconnaît aucune figure juridique de la nature, ce qui empêche en même temps de mener certaines actions de préservations. Pourtant, dans différents pays, la nature ou certains sites naturels acquièrent un statut juridique. En 2008, l'Équateur devient le premier pays à inscrire constitutionnellement la nature comme sujet de droit et entité juridique. Le « droit de la nature à ce que son existence soit respectée de manière holistique, et au maintien et à la régénération de ses cycles vitaux, de sa structure, de ses fonctions et de ses processus évolutifs » (*Constitución de La República de Ecuador* 2008 Art. 71). Le droit des citoyens à vivre dans un environnement sain est aussi inscrit dans la constitution équatorienne. La Nouvelle-Zélande a aussi reconnu un statut juridique au fleuve Whanganui en 2017. Ces décisions juridiques sont cohérentes et sont une continuité d'un rapport au monde qui se situe dans l'animisme plutôt que dans le naturalisme. Une majorité des populations autochtones vivent avec une véritable connexion à leur lieu de vie. Le fleuve possède sa propre identité, il est personnifié et la population maorie entretient un lien étroit avec le fleuve. La tribu est reconnue comme gardienne du fleuve. Juridiquement le fleuve est représenté par un membre du gouvernement et un autochtone maori, ils jouent un rôle de tuteur ou de représentant légal leur permettant de porter plainte au nom du fleuve Whanganui.

Le rapport naturaliste que nous entretenons avec le monde, impliquant une prééminence de l'homme sur son environnement, demande d'abord de destituer ce statut de supériorité. L'une des craintes récurrentes face à la promulgation de la nature comme sujet de droit est la perte ou

38. De Negroni, Barbara. « Christopher Stone, Les arbres doivent-ils pouvoir plaider ? Vers la reconnaissance de droits juridiques aux objets naturels, Le passager clandestin, 2017 ». *Cahiers Philosophiques*, vol. N° 153, n° 2, août 2018, p. 13135. <https://doi.org/10.3917/caph1.153.0131>.

l'altération de la démocratie. Une autre interrogation repose sur le choix des représentants. Le designer, sans entrer dans la prise de décision politique et juridique, est-il légitime pour penser un projet répondant aux besoins de la nature ? La question renvoie directement au principe d'éthique de l'écopoétique. En droit, la crainte est de savoir comment désigner un représentant qui ne trahisse ni n'instrumentalise la cause, et la question se pose aussi en design. Le designer propose-t-il un produit qui s'approprie les codes de l'écologie à la manière du *greenwashing*³⁹ ou bien le projet suit-il une dynamique plus approfondie et saine pour l'environnement où il s'implante ?

Dans les cas juridiques énoncés plus haut et ceux que l'on retrouve documentés en ligne, les sites naturels auxquels sont accordés des statuts juridiques ont une part de remarquable. Ils sont remarquables d'une part par leurs caractéristiques topographiques, biologiques, écologiques ; d'autre part, le remarquable se trouve dans le lien privilégié avec la population locale animiste qui utilise cet habitat sans l'exploiter ni l'abîmer. Dans une ville occidentale moderne, centrée sur la vision naturaliste et transformée pour répondre aux besoins humains, quelle place accordons-nous à la nature non-humaine ? Le philosophe Michel Serres propose dans *le Contrat naturel* une esquisse de réponse et nous oriente quant au statut de la nature.

« La nature faisait référence pour le droit ancien et pour la science moderne, parce qu'il n'y avait aucun sujet en son lieu : l'objectif au sens du droit ainsi qu'au sens de la science émanait d'un espace sans homme, qui ne dépendait pas de nous et dont nous dépendions de droit et de fait ; or il dépend tellement de nous désormais qu'il en branle et que nous nous inquiétons nous aussi, de cet écart aux équilibres prévus. Nous inquiétons la Terre et la faisons trembler ! Voici, de nouveau qu'elle a un sujet.⁴⁰ »

39. « Greenwashing » ou « écoblanchiment ». Cette notion désigne une communication qui utilise de façon abusive l'argument écologique. C'est le cas lorsque la promesse environnementale faite sur un produit ne présente qu'un intérêt minime, voire inexistant pour l'environnement ou qu'elle se limite à suivre la réglementation en vigueur sans le préciser explicitement. Selon le Ministère de la transition écologique, de la biodiversité, de la forêt, de la mer et de la pêche.

40. Serres, M. (1990). *Le Contrat naturel*. François Bourin, p. 135-136.

Voilà que certains naturalistes regardent finalement le monde comme un sujet. L'Anthropocène est la réalisation que nos corps sont agissants et qu'en face de ces actes le monde répond lui aussi. Il rétroagit, cela nous inquiète que cette terre inanimée, soudainement réponde. Elle a toujours répondu, et face à nos actions de plus en plus fortes, elle tremble de plus en plus fort. Jusqu'à ce que, enfin, nous l'entendions. Alors dans un contexte urbain, celui que ma pratique en design cherche à investir, comment pouvons-nous nous détacher de cette distinction sujet/objet qui divise le vivant humain et non-humain? Comment le designer peut-il penser un paysage urbain qui accorde les puissances d'agir et les besoins de chaque sujet?

Les espaces urbains portent la marque du banal, peu de lieux possèdent véritablement l'étiquette du remarquable naturel. C'est-à-dire que nos villes comptent des espaces remarquables par leur architecture, leur couleur, leurs matériaux, mais très rarement pour des éléments naturels. La végétation est maîtrisée par l'humain, elle est disposée artificiellement le long des boulevards, formant un alignement millimétré, comme les arbres le long de nos axes routiers. Le végétal sert un but esthétique et fonctionnaliste, en étant notamment des écrans visuels, en assurant une limitation de la pollution sonore et une protection en cas de chaleur. Dans *Arbres en liberté*, Mario Rigoni Stern expose cette vision utilitariste de la nature en ville, les hommes «découvrent des arbres que lorsqu'ils recherchent leur ombre, en pleine canicule, pour garer leur voiture⁴¹». Les arbres sont disposés dans les villes de sorte à répondre à un besoin, le tout en négligeant les besoins de l'arbre. Les systèmes racinaires sont particulièrement maltraités, l'espace qui leur est accordé en profondeur est souvent sous-estimé. En ajoutant à cela les problématiques d'artificialisation des sols, qui limitent l'écoulement de l'eau et asphyxient le substrat, il devient évident que ces aménagements ne répondent pas aux besoins du végétal. L'approche fonctionnaliste trouve

41. Stern, Mario Rigoni. *Arbres en liberté*. 1991. Traduit par Baccelli, Lyon, La Fosse aux ours, 1998, p.10.

alors une impasse dans son résonnement : comment répondre aux besoins humains avec une végétalisation dont les besoins ne sont pas assurés en retour ? Au-delà de la distinction sujet/objet, il existe une interdépendance des habitants humains et non-humains dans l'élaboration d'un habitat sain pour l'une et l'autre des parties. L'enjeu de la démarche écopoétique du design dans la ville est de proposer un habitat qui répond aux besoins de chacun sans entraver les besoins de l'autre groupe.

La société naturaliste est beaucoup moins attachée à son territoire que peut l'être une société animiste. Ce manque d'ancrage se traduit par l'évolution et la modernisation de nos modes de vie. La globalisation et l'homogénéisation des lieux, souvent justifiés pour des raisons économiques et politiques, mènent à une perte des identités locales. Les lieux redeviennent espaces. Si l'écopoétique interroge les besoins de la nature et sa considération par le créatif, auteur ou designer, il est aussi important de s'attarder sur la question du discours poétique. Or, la poésie se déploie dans les plis et replis du lieu, elle émane de ses physicalités. « La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps, si petit soit-il, contient un monde.⁴² » La poésie se trouve alors dans la capacité d'un monde à en contenir un autre. C'est ce que met en action la déambulation. Cette pratique intuitive du site permet en passant de proche en proche, de pli en pli, de tisser un réseau de connexions mentales et physiques portant toute la charge poétique du lieu. La poésie se manifeste dans la capacité que nous avons d'entrer en résonance avec un lieu. Cette poésie n'est pas toujours à porter de main. Julien Gracq, dans son parcours le long de l'Evre, navigue plusieurs kilomètres sur *Les eaux étroites* avant de résonner profondément avec la « Roche qui Boit ».

« Bizarrement dans cette rêverie associative très libre née de l'eau morte qui reflète les à-pics de la Roche qui Boit, l'élément liquide a peu à peu laissé la place au feu. Non que son courant ait été infidèle à l'élément originel.

42. Deleuze, Gilles. *Le pli : Leibniz et le Baroque*. Les Éditions de Minuit, 1988.

Mais la rêverie n'est pas toujours de bout en bout matérielle, liée qu'elle est, comme le pense Gaston Bachelard [...] à l'emprise de quelque génie élémentaire qui s'éveillerait dans la matière comme son cœur noir.^{43»}

La balade en barque se mêle à une déambulation mentale, partant de l'eau sur laquelle il navigue, le cheminement de plis en plis le mène à l'image d'une flamme. C'est ici la poésie, sous la forme de la rêverie, qui permet de passer du plissement tendre de la surface de l'eau par la barque au plissé crépitant d'un feu follet. La poésie se traduit en un «génie élémentaire», dont la filiation profonde avec l'endroit en fait un *genius loci*⁴⁴. Il représente à la fois les variables physiques de cette eau *tendre* et *morte* et les déambulations mentales dans lesquels se perd Julien Gracq tout en ayant «pas quitter l'Evre.^{45»}

La démarche écopoétique du designer devient une nouvelle voie pour atteindre le *genius loci*. Le design écopoétique ne se contente pas de poser sa construction dans l'espace, il fait projet avec et par le lieu. Sur la base des variables physiques qu'il lit et interprète sensiblement, il prolonge l'identité du lieu. Il ne s'agit pas d'effacer le lieu, ni de faire table rase, mais de l'augmenter pour en faire un habitat. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard renvoie à l'image de la maison. «Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.^{46»} Voilà donc, pouvons-nous nous dire naïvement, ce qui règlera la crise de l'habiter. Le designer écopoétique pense des habitats par sa poïétique, qui résonnent poétiquement et fonctionnellement, dans une réponse hybride, avec ses habitants humains comme non-humains. L'habitat dans une pratique de design urbain mêlant scénographie et conception lumière se traduit par le paysage urbain. Voici donc l'un des enjeux de la démarche écopoétique du

43. GRACQ, Julien, 1976. *Les eaux étroites*. José Corti Editions, p. 45-46.

44. *Genius loci* : locution latine se traduisant par «esprit du lieu». Ce n'est pas l'esprit gardien ou protecteur, mais plutôt l'ensemble des paramètres qui compose l'atmosphère d'un lieu, son identité.

45. *Ibid.* p.44.

46. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957.

design, concevoir le paysage urbain à l'aire de l'Anthropocène.

Le paysage urbain découle naturellement de la notion de paysage. Le lien entre nature et paysage est d'ailleurs étroit. Notre vision actuelle du paysage s'est construite sur la peinture et l'invention, à la Renaissance, de la perspective. Ce rapport mathématique au monde nous permet de cerner l'espace, en définissant des lignes de fuites et d'horizons, une grille de lecture s'impose au regard. Cependant la simple présence d'éléments dans cette grille de lecture du monde ne fait pas paysage pour autant.

«Le paysage n'est pas seulement une "donnée", qui serait la forme objective du milieu. Il n'est pas seulement, non plus, une projection, qui serait le regard subjectif de l'observateur. Le paysage, c'est un aspect du rapport fondamental qui institue le sujet en tant que tel dans son milieu en tant que tel.⁴⁷»

Cette citation d'Augustin Berque définit le paysage comme le rapport entre un sujet percevant et le site qui l'environne. Le rapport sujet/milieu, sorte de nœuds d'interactions spécifiques, s'inscrit dans la perspective de la vision de *Gaia* défendue par James Lovelock et reprise par Bruno Latour. Milieu et Organisme se transforment l'un l'autre : le vivant s'adaptant au milieu d'une part; et d'autre part le vivant modifiant le milieu à son image.

Le paysage est une frontière, pas à la façon d'une ligne délimitante, mais comme une zone d'échanges et de rencontres. Cet espace tampon est nourri par le milieu extérieur, par la perception culturelle et l'appréhension subjective du sujet regardant. La perception culturelle est la vision perspectiviste héritée de la peinture de la Renaissance. L'usage de la perspective rend toute perception du paysage — peu importe le nombre d'éléments «naturels» perçus — artificielle. L'appréhension subjective se retrouve dans le bagage implicite propre à chaque individu, un moyen de le percevoir est l'usage de la «rhétorique». La rhétorique, selon Anne

47. Berque, A. (1985). Milieu, trajet de paysage et déterminisme géographique. *L'Espace Géographique*, 14 (2), 99–104. <https://doi.org/10.3406/spgeo.1985.4009>

Cauquelin, serait notre façon de construire le paysage.

« Si l'implicite se loge bien dans le cadre de la rhétorique, c'est donc que nous ne sommes pas conscients d'utiliser des artifices pour percevoir, admirer, et jouir d'un paysage : nous croyons faire tout simplement usage de nos sens... Jamais le ciel n'est si pur, la réalité plus réelle que lorsque nous contemplons cette fuite, au loin de la mer infinie...⁴⁸ »

La vision de paysage comme une construction inconsciente de l'esprit implique un traitement du monde (milieu extérieur) perçu (perspective) par la rhétorique (implicite). Et cette dimension implicite du paysage renvoie directement à notre rapport à la nature (monde). En effet, l'exercice inconscient d'appréciation d'un paysage naturel semble lui-même naturel, ou instinctif pour nous. Qu'en est-il alors du paysage urbain ?

« La ville participe de la forme perspectiviste qui, elle-même, a produit le paysage. Elle est donc par son origine de nature paysagère.⁴⁹ » Cette affirmation d'Anne Cauquelin place la ville comme une grille de lecture, plus simple à lire encore qu'un paysage dit « naturel ». La ville, bien qu'elle ne regorge pas d'éléments naturels, est un terrain d'artificialité au même titre que la perspective et la rhétorique. L'esprit du sujet regardant effectue des opérations stylistiques, des remplacements, des analogies dans cet environnement urbain. Les figures de style de l'auteur du paysage déploient les résonances au monde enfouies ou imperceptibles sans la rhétorique. Le paysage urbain est une construction de ceux qui cherchent au-delà de ce qu'ils voient, écoutent, sentent, et touchent. Sans cesse, nous construisons le paysage. Pour parvenir à cette image cadrée, nous nous appuyons sur le réel, et nous tirons de toute part, grâce au travail implicite du langage par lequel nous nommons les éléments. Du geste poétique de la nomination découle la poétique du paysage (urbain).

48. Cauquelin, A. (2004). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France - PUF. p.102.

49. Ibid. p.133.

Le designer d'espace et le concepteur lumière sont directement concernés par ses enjeux. La considération de la nature, l'émergence du paysage urbain et la préservation du *genius loci*. L'appropriation des différentes dimensions de l'écopoétique – la réalité, les besoins, l'éthique et le flux – permet-elle de constituer une démarche écopoétique dans la ville ? Pour éclairer notre cheminement, nous allons continuer sur un terrain plus concret, celui de la conception lumière. Face à l'enjeu de la pollution lumineuse, comment la discipline synchronise-t-elle ses connaissances et ses capacités pour faire naître le paysage urbain nocturne ? La démarche écopoétique trouve-t-elle une résonance avec la méthodologie du concepteur lumière ?

PARTIE 2.

LE CONCEPTEUR LUMIÈRE ET LA VILLE NOCTURNE

APPLICATION DE L'ÉCOPOÉTIQUE

Dans la partie précédente, nous posions les bases de l'écopoétique, d'abord littéraire, puis par un transfert nous avons esquissé ce à quoi une application en design pourrait ressembler. Nous avons vu que cela implique un changement de regard sur le monde, une sortie de l'anthropocentrisme. La considération de l'anthropocène entraîne aussi toute une cascade de réflexion qui fait évoluer la considération que nous avons du monde. Ce changement de paradigme se fait au détriment de la considération naturaliste de la nature.

Ce que nous avons vu jusque-là reste très théorique et évasif. L'objectif de cette démarche écopoétique est d'être applicable. Rentrons donc dans le sujet et investissons nos terrains d'actions. Le premier terrain est professionnel et en lien avec mon parcours. Nous nous intéresserons à la scénographie urbaine et plus particulièrement à la conception lumière. La découverte de la conception lumière s'est opérée pour moi en 2023 lors d'un stage dans l'agence Noctiluca, aux côtés de Rozenn Le Couillard. Ce premier contact, un peu fortuit, a été une belle révélation. Ce fut la première fois que je me suis projeté autant dans une profession. D'autres stages et d'autres rencontres sont ensuite venus enrichir mon expérience, me confortant tantôt, m'interrogeant souvent sur les enjeux et les terrains auxquels la discipline se confronte. Le second terrain est physique, le concepteur lumière exerce sa profession dans différents cadres, tels que le musée, la scène, l'architecture, ou la ville. Celui qui nous intéresse aujourd'hui est la ville. Le terrain urbain va de pair avec une conception lumière urbaine, à laquelle s'ajoutent les dimensions architecturales, et paysagères. C'est aussi un terrain sur lequel nous retrouvons des problématiques sociales et environnementales que le concepteur lumière et scénographe urbain doit saisir.

La lumière est vectrice de poésie et dans le temps d'obscurité nocturne elle prend le double aspect, à la fois fonctionnel et esthétique. L'éclairage artificiel, bien qu'il résonne plus fort dans la nuit, est aussi un danger pour l'obscurité. La démarche écopoétique permet-elle au concepteur lumière de concilier les aspects esthétiques, fonctionnels, écologiques et sociaux de l'éclairage en milieu urbain ?

2.1

LES ENJEUX AU COEUR DE LA VILLE NOCTURNE, L'ANALYSE DE L'EXISTANT

La conception lumière est la discipline par laquelle le concepteur⁵⁰ lumière travaille des ambiances et révèle les volumes d'une sculpture, d'une pièce, d'une architecture, d'un lieu, d'une rue... Chacune de ces spatialités soulève son lot de problématiques. Tous les concepteurs ne sont pas égaux quant à la gestion de telles ou telles problématiques. Il n'existe pas une méthodologie qui vaille pour tous. Cela s'explique aussi par la pluralité des profils qui compose la profession, puisqu'il n'y a pas de porte d'entrée toute dessinée, sous la forme d'une formation par exemple. Si cela présente l'avantage d'une exclusivité du milieu et témoigne d'une forme de passion pour la lumière par les concepteurs, qui arrivent souvent fortuitement, mais jamais de façon incohérente dans le milieu; c'est aussi un frein à son développement et aux actions qu'elle peut ou doit mener si elle veut répondre comme elle le souhaiterait aux problématiques environnementales par exemple. L'éclairage ne se cantonne pas au métier de concepteur lumière. Rien qu'en conception il est possible de dénombrer, selon Jean Jacques Erzati, quatre types de professionnels qui pense la lumière :

l'ingénieur éclairagiste, un « habitué à la rigueur des chiffres, dont on exigera un éclairage répondant à des normes établies »;

l'éclairagiste, « plus sensible à la fonction et au respect d'un certain niveau d'éclairage [...] qui n'oublie pas pour autant la forme [...] et à qui on demandera d'épouser tel ou tel concept général »;

le concepteur lumière, « plus apte à entreprendre une recherche esthétique, qui n'oublie pas pour autant la fonction et les servitudes techniques »;

50. J'inclus également dans cette dénomination masculine, par défaut de langue et d'un terme neutre, les conceptrices lumière.

enfin **l'artiste luministe**, dont l'action «consiste à travailler plus sur le “ressentir” [...] que sur le “donner à voir”, que l'on sollicitera pour créer une œuvre dans un environnement donné⁵¹».

De cette vision nous retiendrons que le concepteur lumière est au centre d'un spectre. Avec d'un côté une polarité technique, mesurée, uniformisée et fonctionnaliste de l'éclairage, et à l'opposé une polarité esthétique, formelle, et sensible de la lumière. Jean-Jacques Erzati appuie aussi cette définition d'un schéma (fig. 5) dans lequel il fait apparaître des «permutations possibles⁵²» entre les professions. Ces permutations nous permettent de nous détacher de l'idée de profession pour interroger celles de compétences, que le professionnel de l'éclairage viendrait emprunter selon sa sensibilité et selon la mission à laquelle il fait face. Les différentes compétences sont aussi liées aux affinités et aux parcours propres à chaque concepteur. Dans la mesure où il s'agit d'un spectre, et que des permutations sont possibles, cela signifie qu'il existe différents positionnements et différentes approches. J'ai pu et voulu expérimenter par moi-même cette diversité de méthodologies durant mes stages. Durant sept mois j'ai ainsi pu approfondir ma connaissance du terrain professionnel au côté de trois entreprises⁵³ :

8'18"⁵⁴ à Marseille, avec Claire-Lise Bague, dans un positionnement méthodologique de concepteur et d'éclairagiste, avec une méthodologie polyvalente entre emprunt artistique et rigueur technique;

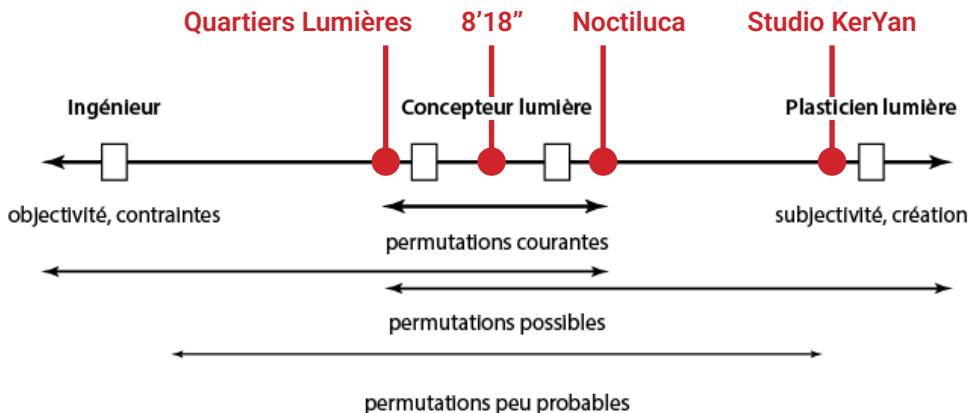
Studio KerYan à Douarnenez, au côté de Yann Kersalé, avec une approche formelle au service d'un but plastique, et une délégation de la technique à des bureaux d'études ou des concepteurs;

51. Ezrati, J. (2004). Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière et l'éclairagiste. *Protée*, 31 (3), 107111. <https://doi.org/10.7202/008442ar>, p. 107.

52. *Ibid.* p. 108.

53. Selon l'ordre chronologique de réalisation des stages.

54. Huit minutes dix-huit secondes : temps que met un photon pour parcourir la distance soleil-terre.



● Ajout personnel : positionnement des entreprises sur le spectre

Fig. 5 Jean-Jacques Erzatti, Schéma, 2004,
dans : Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière
et l'éclairagiste. Protée, 31, p.108

Quartiers Lumières à Toulouse, avec Lionel Bessières, dans une méthodologie d'éclairagiste et de concepteur, avec un accent plus marqué sur la technique et la problématique environnementale liée à l'éclairage.

A ces trois expériences s'ajoute une quatrième, mon stage chez Notiluca, au côté de Rozenn Le Couillard, dont la méthodologie s'appuie plutôt sur une vision plastique et profondément écologique de la lumière, sur laquelle se greffe l'aspect technique ensuite.

Sans être exhaustives, ces quatre expériences m'ont permis un tour d'horizon relativement complet de la profession (fig. 5) et sont autant d'appuis pour le développement de mon propos. La discipline de concepteur telle que j'ai pu la pratiquer et l'observer jusqu'alors repose simultanément sur une polyvalence quant aux sujets abordés, une pratique de terrain et une vision poétique de la lumière. Selon le type de projet, toutes les dimensions ne sont pas convoquées. Cependant, la polyvalence du concepteur s'explique par la diversité des problématiques que la discipline soulève, elles

sont à la fois économiques, politiques, sociales, écologiques, techniques et esthétiques. Nous reviendrons sur les différentes dimensions et leurs enjeux par la suite. Dans cette hybridation entre un bagage technique et plastique, comment le concepteur lumière peut-il convoquer une démarche écopoétique ?

Pour comprendre le rôle du concepteur lumière dans la ville nocturne, il est important de comprendre les rapports qu'il entretient à l'espace et au temps. Le concepteur lumière est un interlocuteur privilégié de la temporalité et de la spatialité nocturne.

L'espace nocturne est le terrain d'action du concepteur lumière. Les déplacements sur site, au cours de mes stages, ont été des moments privilégiés pour comprendre et mettre en application les principes d'éclairage. Pourtant, parmi mes expériences de stage, tous les concepteurs n'avaient pas le même rapport au terrain. Certaines agences travaillant au niveau national se déplacent peu. Le projet est construit sur la base d'une visite, restituée au reste de l'agence, pour ensuite être réalisée numériquement par des visuels et des calculs de niveaux d'éclairement. Bien que les technologies comme le street view de Google Maps permettent de visualiser les lieux, gardons à l'esprit que la « balade » est prétracée et que les points de vue sont limités. Le rapport au lieu se fait virtuellement par des modélisations qui ne rendent ni le contexte ni les variables sensibles qui caractérisent le site. Le concepteur est alors difficilement connecté au lieu. Il est légitime d'interroger la capacité d'un projet, pensé sans connexion physique au lieu, à faire paysage. Au contraire, une autre part des agences, souvent plus petites et travaillant à une échelle régionale, favorise au contraire les nombreux déplacements sur site. Les déplacements sur site se font en phase de diagnostic (DIAG) ou d'esquisse (ESQ) pour effectuer des repérages. Les déplacements s'effectuent aussi pour les réglages, avant la livraison du projet. Certains concepteurs ajoutent à ces deux phases sur site, une autre temporalité qui consiste à essayer *in situ* les solutions envisagées. C'est une façon de faire le tri, de définir la solution

optimale, et de prolonger l'échange avec la maîtrise d'ouvrage. La pratique est chronophage, certes, mais elle permet une compréhension fine du terrain d'action et une adaptation de la réponse. Le lien avec le site s'intègre totalement dans la démarche écopoétique. Les paramètres sensibles sont plus à même d'être perçus et donc retranscrits.

Mais avant d'en arriver aux essais lumières, le concepteur investit les lieux pour comprendre grâce à son corps et sa perception sensible l'espace sur lequel il est missionné. Ce premier rapport au lieu est une façon d'appréhender les volumes, la topographie, les perspectives, les matérialités, les potentialités, et s'il est présent, le génie du lieu. Par génie du lieu, nous entendons l'idée d'une identité locale ou d'une culture urbaine. Le problème en éclairage, selon Roger Narboni, est « l'absence totale d'une recherche de géoculture de l'éclairage public (c'est-à-dire d'une culture différente de l'éclairage selon la position géographique des villes)⁵⁵ ». Ainsi, il n'existerait pas d'identité locale une fois la nuit tombée ? Cette théorie peu rassurante porte un fond de vérité. Face à des fabricants de luminaires qui s'exportent à l'international, et des municipalités pour qui la dimension économique est préférée à l'aspect esthétique ou culturel, nous assistons à une « mondialisation regrettable du paysage urbain nocturne.⁵⁶ » Pour autant le concepteur lumière est-il inapte à créer un paysage urbain nocturne spécifique à la ville ?

Le concepteur lumière entretient aussi un rapport particulier avec la temporalité nocturne. Nous devrions ici parler des temporalités nocturnes puisque, nous le verrons plus tard, la nuit est impermanente. La nuit se divise en plusieurs temps, d'abord le crépuscule où l'obscurité croît, puis elle décroît jusqu'à l'aube, avant que le jour se lève. La ville ne s'éclaire pas de la même façon selon si le jour vient de tomber ou si la nuit est déjà bien installée. De même, nous n'habitons pas la ville de la même façon selon l'avancement de la journée. En début de soirée la ville est encore active, elle

55. Narboni, R. (2012). *Les éclairages des villes : Vers un urbanisme nocturne*. Infolio. p. 27.

56. Narboni, R. (2012). *Les éclairages des villes : Vers un urbanisme nocturne*. Infolio. p. 29.

passe en état de veille puis de sommeil au fil des heures. Ajoutons à ces variations quotidiennes une saisonnalité. Les nuits hivernales empiètent sur nos journées, elles sont plus longues que les nuits estivales. Les besoins varient d'une saison à une autre. Pour répondre à ces temporalités, toutes différentes, le concepteur lumière attribue des scénarios. Ainsi, il adapte la lumière aux besoins de la ville : une lumière plus forte en début de soirée pour accompagner les habitants qui rentrent chez eux; un éclairage coloré par endroit pour accompagner la vie nocturne; puis une diminution du niveau pour suffire aux besoins de quelques noctambules; l'extinction peut aussi intervenir dans certains quartiers résidentiels; enfin pour accompagner la ville qui se réveille l'intensité est rehaussée. En plus de jouer sur l'intensité, le concepteur peut également jouer sur la couleur et la température de la lumière.

Le rôle de scénographe, presque metteur en scène de la nuit, est aussi à modérer. Il est important de garder à l'esprit que le concepteur lumière investit des lieux de vie. Pour les habitants, l'utilisation de lumière à caractère festif dans leur quartier de façon non maîtrisé dans le temps peut être une source de conflit. Le concepteur lumière est chargé d'accompagner et de conseiller la maîtrise d'ouvrage par rapport à un rythme nocturne. En proposant par exemple l'alternance d'un éclairage festif éphémère avec un éclairage pérenne au quotidien. L'aspect événementiel d'une lumière festive peut ainsi être utilisé par la municipalité lors de grandes occasions. La lumière garde ainsi une certaine valeur, son usage en grande pompe correspond à des moments heureux. Dans d'autres cas, son usage excessif peut mener à une banalisation, jusqu'à en faire un non-événement. Gardez une forme de sobriété dans l'éclairage de l'habitat quotidien rentre aussi dans une démarche de préservation de l'environnement. Une mise en lumière, pour être poétique, ne nécessite pas d'être exubérante. La poésie du quotidien se trouve dans les détails et leurs découvertes.

Temporalité et spatialité se rejoignent également d'un point de vue scénographique. En effet le concepteur lumière pense des scènes qui se

révèlent aux yeux des habitants au fil de leurs déambulations dans la ville nocturne. À l'échelle d'un quartier, le concepteur pense des tableaux que les passants découvrent lieu par lieu et qui, en finalité, forment un paysage urbain nocturne dans l'imaginaire des habitants. Le concepteur a la capacité de donner du sens aux lieux de la ville nocturne.

Pour exemplifier cette capacité, je propose d'analyser la mise en lumière du quartier du Hédas à Pau, par l'agence toulousaine Quartiers Lumière. Le projet date de 2017, il n'est donc pas tout récent. Cela nous permettra de poser un regard sur son cycle de vie et son intégration dans le temps et dans l'espace de la ville. Comment les habitants se sont-ils approprié la nuit ?

La mise en lumière du quartier du Hédas, cœur ancien, mais longtemps négligé de Pau, s'inscrit dans une dynamique de revalorisation symbolique et fonctionnelle de l'espace urbain. L'agence Quartiers Lumière conçoit un projet de mise en lumière « libre⁵⁷ », ancrée dans la diversité sociale, culturelle et démographique du lieu.

Trois typologies d'éclairage se retrouvent sur le projet. L'éclairage fonctionnel (fig. 6) repose sur des lanternes murales d'inspiration médiévale et des mâts perforés d'une dentelle quadrillée, diffusant une lumière douce et diffuse. L'éclairage par *projection illustrative* (fig. 7) mobilise une trentaine de projecteurs gobos, qui réinventent les surfaces du quartier à travers des images oniriques : acrobates, envolées d'oiseaux, motifs fantastiques, etc. Ces illuminations apportent un souffle poétique à l'espace nocturne. Enfin, l'approche *sur-mesure* (fig. 8) investit deux sites spécifiques : un passage couvert orné d'un long lustre inspiré de la dentelle, et une voûte de pont rehaussée de projections graphiques évoquant une architecture gothique stylisée.

57. Quartiers Lumière. « Quartier du Hédas- Pau (64) - Quartier du Hédas - Quartiers Lumière ». Quartiers Lumière, 8 avril 2022, www.quartierslumieres.com/portfolio/pau. Consulté le 30 octobre 2023.

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne
Application de l'écopoétique



Fig. 6 Quartiers Lumières, Photographie, 2017,
Éclairage fonctionnel (mât perforé + applique murale),
Quartier du Hédas, Pau



Fig. 7 Quartiers Lumières, Photographie, 2017,
Projection illustrative (projecteur à gobo),
Quartier du Hédas, Pau



Fig. 8 Quartiers Lumières, Photographie, 2017,
Éclairage sur-mesure
à gauche : plafonnier en taule perforée, motif dentelle
à droite : lumianire en applique, effet linéaire
Quartier du Hédas, Pau

Le projet s'inscrit dans une vision prospective de l'éclairage urbain, qui dépasse la simple fonctionnalité pour proposer une expérience sensible et identitaire de la ville nocturne. Les projections illustratives restent dans une dynamique relativement sobre, projetées en lumière blanche. Les projections gobos sont pensées pour être renouvelées par des artistes locaux afin de renforcer la dimension participative et évolutive de la mise en lumière. D'un point de vue écopoétique, cela contribue à une expression vivante de l'identité du quartier en s'inscrivant dans un **flux**.

Cette poétisation de l'espace, nourrie d'imaginaires collectifs, transforme le quartier en un véritable récit urbain à ciel ouvert. La ville devient un recueil de fables lumineuses que l'on a envie de chercher dans le quartier. Le projet agit comme une forme d'« artialisation⁵⁸ » de la nuit, en dessinant un paysage lumineux qui reflète l'esprit populaire et alternatif du

58. Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard. p.18.

lieu. La force du projet repose dans sa capacité à investir le site de façon pérenne et poétique sans être extravagante. Les projections illustratives déploient une image de la ville propre à la temporalité nocturne.

La grande richesse symbolique portée par le projet ne doit pas éclipser la considération des problématiques environnementales liées à un éclairage urbain trop abondant. Le projet est conçu pour s'intégrer à la **réalité**. Les mâts et appliques sont pensés comme des supports pour les végétaux en plus de s'intégrer à merveille à l'esthétique du lieu. De plus aucune illumination n'est orientée vers le ciel, limitant ainsi la pollution lumineuse. Cependant, les projections par gobos sont souvent réalisées dans un blanc neutre (4000K) qui ressort assez froid la nuit. Un éclairage constant et non régulé du quartier risque de polluer. La régulation de l'intensité et de la température d'éclairage en fonction de tranches horaires identifiées peut-être une amélioration.



Fig. 9 Quartiers Lumières, Photographie, 2024,
Projection illustrative (projecteur à gobo),
Place de la Monnaie, Pau

Lors de mon stage chez Quartiers Lumières, j'ai eu l'opportunité de me rendre sur place. L'agence était mandatée pour illuminer la place de la Monnaie (fig. 9) dans la continuité du quartier du Hédas. Les projecteurs posés en 2017 montraient des signes de diminution de l'intensité lumineuse. Dans l'idée écopoétique de **flux**, il est intéressant de s'interroger sur la longévité du matériel prescrit, quel rôle la maintenance et l'obsolescence programmée jouent-elles sur la durabilité du projet? Toujours dans la notion de **flux**, la dynamique instaurée par le projet plait aux habitants. Sur place, des enfants sur une aire de jeu continuaient de s'émerveiller de ces illuminations fantastiques. La volonté de la ville de proposer une suite et un renouvellement à ce parcours témoigne bien de la dynamique instaurée par ce projet.

Cet exemple montre comment le concepteur lumière peut développer une culture urbaine nocturne propre à un lieu. Pour cela il investit la spatialité et la temporalité afin de concevoir un projet alliant technique et esthétique. Nous avons introduit la dimension écopoétique vis-à-vis de la démarche du concepteur. Il semble possible de trouver une zone intersectionnelle où la lumière fait paysage urbain nocturne en investissant tous les champs de l'écopoétique. Nous explorerons par la suite le lien qui unit le concepteur à l'obscurité, et nous interrogerons le besoin d'éclairer nos villes.

2.2 LA QUESTION DE L'OBSCURITÉ, LA TRAME NOIRE ET LE BESOIN D'ÉCLAIRER

Le concepteur lumière entretient un lien particulier avec l'obscurité. La discipline pense la lumière autant que l'obscurité, l'un n'existe pas sans l'autre. Il y a un point qu'il est important de prendre en compte quand on parle de conception lumière. Le concepteur n'est pas rémunéré selon la quantité de points lumineux qu'il dispose sur son projet. Au contraire, son indépendance vis-à-vis des fabricants lui octroie le devoir de préserver l'obscurité en concevant ou prescrivant uniquement le matériel adapté au projet. À l'instar de la profession de concepteur lumière, cette mentalité est toutefois relativement récente. La pollution lumineuse ne peut être rejetée entièrement sur le concepteur lumière. L'impact du métier n'est pas neutre, certes, mais les mentalités évoluent. Les concepteurs lumière ne sont pas seulement éclaireurs, ils sont aussi faiseurs d'ombre. Ou plutôt, restituteur de l'obscurité nocturne. La discipline mène une grande réflexion sur le sujet de la pollution lumineuse et sur les usages excessifs de l'éclairage. Ainsi, des associations comme l'ACE (Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes), organisent des temps d'échanges, de débats, de formations pour faire évoluer la profession et instaurer une dynamique et une déontologie de la conception lumière. Face aux changements climatiques profonds, face aux bouleversements sociaux et politiques, dans un monde sous la houlette de l'économie, comment le concepteur lumière parvient-il à préserver l'obscurité ?

L'éclairage nocturne revêt une forme paradoxale, oscillant entre une forme de nécessité pour la vie sociale urbaine nocturne et une forme de toxicité sur le plan physiologique pour les populations urbaines humaines comme non-humaines. Les enjeux d'un projet de mise en lumière dépassent la dualité technique/esthétique.

Pour une ville, l'éclairage représente un enjeu économique, qui porte principalement sur le coût de la consommation électrique. De plus en plus de mairies mettent en place des actions pour réduire leur consommation et donc son coût. Les mesures prennent la forme d'extinctions partielles du parc à certaines temporalités de la nuit ou le renouvellement de l'ancien parc d'éclairage pour passer sur la technologie LED, moins vorace en électricité. Parmi les sujets liés à l'économie, il y a aussi la question du tourisme. Certaines municipalités développent des parcours nocturnes pérennes proposant une mise en valeur du patrimoine par la lumière (fig. 10) ou de façon plus événementielle des festivals de lumières (fig. 11) dans le but de « séduire les tour-opérateurs et encourager les touristes à séjourner plus longtemps dans leur ville⁵⁹ ». L'éclairage est un paramètre important à maîtriser pour les villes, il est à la fois un coût qu'il faut maîtriser et une opportunité qui peut avoir des retombées intéressantes. Le concepteur intervient tour à tour dans ces dynamiques, oscillant entre la volonté de rendement qui mène à des économies et la volonté d'embellissement et de spectaculaire qui mène aux bénéfices.

La dimension sociale n'est pas à négliger non plus. Dans le cas d'un parcours spectacle pérenne, il ne faut pas oublier que la ville est avant tout un lieu de vie et d'habitat. Le concepteur est amené à jongler, sur un même projet entre l'usage spectaculaire et l'usage quotidien. Comme souvent c'est une question de dosage et d'équilibre entre les intérêts économiques du tourisme et la volonté d'une sobriété énergétique. Selon Roger Narboni, il existe « un public de plus en plus nombreux qui souhaite améliorer la vie nocturne au quotidien plutôt que de privilégier une image nocturne tapageuse dédiée principalement aux touristes.⁶⁰ » La prise en compte des besoins des habitants témoigne de l'aspect social que le concepteur

59. Narboni, R. (2012). *Les éclairages des villes : Vers un urbanisme nocturne*. Infolio. p.43.

60. *Ibid.* p.40

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne

Application de l'écopoétique



Fig. 10

Visuels réalisés durant mon stage chez Noctiluca,
Dessin numérique sur photographie, 2023

Parcours patrimoine de
Piriac-sur-Mer

ci-dessus : lampion sur mat
+ projection illustrative sur
façade

ci-contre : lampion sur crosse
+ projection illustrative au sol





Fig. 11 Jérôme Donna, Geysers, parc de la Tête d'Or,
Fête des Lumières, Lyon, France, DEU, Ville de Lyon
Photographie par Vincent Laganier, Light ZOOM Lumière, 2023

aborde. En adoptant un positionnement de «sociologue urbain⁶¹», le concepteur saisit les enjeux sociaux d'un site pour y répondre au mieux. Il est aussi médiateur de l'obscurité auprès du grand public, notamment pour déconstruire l'idée que l'absence d'éclairage rime avec insécurité. L'enjeu social peut se résumer par la capacité du concepteur à instaurer un sentiment de sécurité et d'appartenance dans ses projets.

Les problématiques écologiques sont au cœur des projets d'éclairage urbain. Le concepteur adapte ses propositions au cadre d'implantation. Ainsi il peut proposer une optimisation du nombre de points lumineux en jouant sur l'extensivité des optiques, ou en jouant sur la temporalité

61. Bouhnek, S. (2021, 28 juin). *La posture hybride et résonante du concepteur lumière. Une étude introspective pour une meilleure relation au monde nocturne.* <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04097369>, p. 63.

des plages d'allumages et d'extinction. Là où l'extinction programmée, partielle ou totale, est une solution simple à mettre en place (coupe de l'alimentation), les variations de l'intensité lumineuse et de la température de la lumière et l'allumage sur détection de présence sont des solutions qui nécessitent un dispositif technique spécifique. Les dispositifs s'appuient d'un côté sur les caractéristiques techniques du luminaire et de l'autre sur un système de pilotage apposé au luminaire. Dans le cas d'une variation de la température d'éclairage, le luminaire doit comprendre un système LED dit blanc dynamique, permettant de graduer la température selon des valeurs définies par le fabricant. Auquel, rappelons-le, il faut ajouter un module de pilotage tout en prenant en compte le nombre de variations que ce module permet, et s'assurer que l'interface soit compatible avec la gestion du parc par la municipalité. Ces technologies sont en plein essor, ce qui nécessite une veille technique par le concepteur. Tout cela témoigne de la complexité qui peut être perçue quant à la mise en place de solutions pour répondre aux problématiques de pollution lumineuse.

Toute cette dimension technique pourrait en décourager plus d'un. Ne peut-on pas imaginer une solution qui se fait sans lumière ? Un moyen de se détacher de ce que Anne Cauquelin décrit quand elle annonce : la « violence de la technique, on fait le jour là où la nuit devrait régner.⁶² » Comme dit précédemment, le concepteur pense la lumière autant que l'obscurité. Dans cette optique, certaines propositions du concepteur lumière intègrent des solutions sans dispositifs lumineux. Les parcs et espaces végétalisés bénéficient régulièrement de la part du concepteur d'un traitement promouvant l'obscurité totale, les trames noires. Ces trames correspondent à des corridors ou des sites sur lesquels se trouvent des viviers de faune et de flore, que l'on cherche à préserver de la pollution lumineuse. Nous le verrons plus tard, le recours à l'extinction et à la trame noire répond à un besoin physiologique d'obscurité chez le vivant humain comme non-humain.

62. Cauquelin, A. (1977). *La ville : la nuit.* p.46

La politique est ce qui pose les bases des paramètres précédemment énoncés. Ce sont les politiques qui instaurent les dynamiques et dictent les manières d'habiter la ville. Le concepteur, en tant que maître d'œuvre, se plie aux choix de la maîtrise d'ouvrage. Il prodigue des conseils et argumente ses propositions, pourtant ce n'est pas lui que revient le choix final. Les politiques suivent elles aussi des dynamiques, de telle sorte que le positionnement sur l'éclairage public a grandement évolué au fil des années. C'est le cas de la ville de Paris dont les différents services liés à l'urbanisme, à l'aménagement et à l'éclairage publièrent en 1971, *Les Lumières de la Ville*, une sorte de guide sur les pratiques d'éclairages à instaurer dans la ville. Il est notamment question des éclairages privés et des vitrines.

« Les enseignes créent l'animation. Elles contribuent à l'éclairage général de la cité. En ce sens, on peut dire qu'elles constituent une sorte de service public.⁶³ »

J'aimerais ici que nous soulevions l'évolution drastique qui s'est opérée dans la perception des éclairages des vitrines entre les années 70 et aujourd'hui. À l'époque, l'illumination des vitrines est vue comme un argument esthétique et économique (tant pour la ville que pour les commerces). Au point où, les différents services de la ville concordent à dire qu'il s'agit d'un « service public ». La notion de pollution lumineuse semble loin des considérations, pour ne pas dire qu'à l'époque, elle n'existe pas dans l'imaginaire collectif. Heureusement pour nous, aujourd'hui, la réglementation a évolué. L'arrêté du 27 décembre 2018 relatif à la prévention, à la réduction et à la limitation des nuisances lumineuses indique alors :

« Les éclairages des vitrines de magasins de commerce ou d'exposition sont éteints au plus tard à 1 heure ou une heure après la fin d'occupation desdits locaux si celle-ci intervient plus tardivement. Elles peuvent être

63. Préfecture de Paris, Direction générale de l'aménagement urbain, Direction de l'urbanisme et du logement, Sous-direction de la construction, Direction de la voirie, & Service de l'éclairage. (1971). *Les Lumières de la Ville*. Paris, Imprimerie municipale.

allumées à partir de 7 heures ou une heure avant le début de l'activité si celle-ci s'exerce plus tôt.»

L'éclairage des vitrines est encadré afin de limiter son impact sur la pollution lumineuse. Les temps de coupures semblent brefs du point de vue écologique, témoignant d'une potentielle amélioration de l'encadrement, par un durcissement de l'arrêté. Du point de vue économique, est-ce que l'allumage des vitrines la nuit apporte un véritable impact sur le chiffre d'affaires des commerces⁶⁴ ?

Tous ses paramètres nous montrent que le concepteur lumière se confronte à des problématiques variées et profondément en lien avec l'usage de la ville nocturne. Le concepteur lumière propose un véritable exercice d'« urbanisme nocturne⁶⁵ » dans lequel il prend en compte la **réalité** de la ville et identifie les **flux** qui la parcourent pour leur donner une nouvelle dynamique. La dynamique insufflée cherche à répondre aux besoins sociaux, économiques, et intègre de plus en plus de réponses aux pendants écologiques de l'éclairage. L'exercice prend la forme d'un SDAL, Schéma Directeur d'Aménagement Lumière, ou SDAN pour déplacer l'accent de la Lumière vers le Nocturne. La stratégie d'éclairage, et d'extinction, qui est proposée s'applique à l'ensemble de la ville, le plan d'action est prévu pour être réalisé à moyen et long terme.

Afin d'imager le propos, nous allons étudier le SDAL de la Principauté de Monaco, fait par l'agence Concepto en 2017. La mise en place du SDAL se fait en plusieurs étapes. Le repérage et la prise d'informations sur le lieu permettent d'établir un diagnostic du parc lumineux présent et du patrimoine de la ville. L'agence propose ensuite une charte lumineuse de la ville. Cette charte recense une liste de points à considérer dans la mise en place de nouveaux systèmes d'éclairage (fig. 12).

64. En dehors de l'impact financier de la consommation électrique nécessaire à l'allumage de ladite vitrine.

65. Narboni, R. (2012). *Les éclairages des villes : Vers un urbanisme nocturne*. Infolio. p.57.

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne Application de l'écopoétique



Fig. 12 Concepto, Plan lumière, carte SDAL de Monaco,
Graphiste de la charte Vincent Devillard, 2017



Fig. 13 Concepto, Plan de biodiversité, carte SDAL de Monaco,
Graphiste de la charte Vincent Devillard, 2017

Ici, la charte fixe quatre objectifs clairs : une limitation de la consommation d'énergie, la préservation de la faune et de la flore, la protection du ciel nocturne, et la création d'une silhouette nocturne harmonieuse. À partir de ces objectifs, la charte recoupe les différentes typologies de bâtiments et la façon dont il faut les éclairer ou non. De cette façon, les prérogatives lumière sont mieux adaptées à chaque type de structure et l'encadrement est plus efficace. Le SDAL s'applique donc aux structures publiques comme privées, mais il concerne aussi directement les habitants. Concepto met aussi à disposition une brochure pédagogique à destination des habitants pour sensibiliser aux problématiques écologiques et introduire les futurs changements d'éclairage.

Dans le cas de la Principauté de Monaco, il n'y a pas de trame noire définie. Cela pose question au vu du recensement d'espèces animales établi (fig. 13). Il s'agit alors soit d'un choix de la principauté, soit d'une réalité du terrain et d'une absence de corridor naturels à préserver. Toutefois, le fondement des volontés écologiques annoncées par l'agence et la principauté est donc à contraster. Le besoin d'éclairer pour donner à voir est discutable, il interroge **l'éthique** d'une telle démarche. Hormis la trame noire manquante, le reste des prérogatives proposent des solutions ou ajustements cohérents. La principale mesure reste le remplacement du parc d'éclairage public au sodium par de la LED.

La pédagogie auprès des particuliers et des habitants curieux est aussi un point important pour la mise en place des projets plus tournés encore vers le respect de l'environnement. L'agence parle de cette brochure informative et pédagogique comme d'une introduction à la philosophie et aux différentes prescriptions instaurées par cette charte. Ce type d'initiative participe à l'inclusion d'une prise en compte de l'environnement par la société. Le recensement des espèces faunistiques, leur prise en considération (pas optimale, mais présente malgré tout) et leur présentation dans un visuel pédagogique participent à rappeler la présence de cette nature autre. L'anthropocentrisme est toujours au cœur d'un tel SDAL, pourtant sa remise

en question et la prise en compte de notre environnement (sa richesse et le besoin de le protéger) se font progressivement.

Avons-nous encore le temps d'y aller progressivement? Les politiques et avancées juridiques sur la question de la pollution lumineuse sont encore légères. L'obscurité est un besoin physiologique fondamental, cela, il semble que nous l'ayons oublié. Nos nuits suréclairées sont les continuités du jour, dans le simple but de rassurer. L'alternance jour/nuits ou lumière/obscurité est appelée rythme circadien. Nos métabolismes sont calqués sur ce rythme pour la régulation hormonale par exemple. Pour les animaux, oiseaux, insectes, chiroptères... la nuit revêt différentes fonctions. La lumière de la lune sert par exemple de repère pour la migration de certaines espèces. La multiplication des points lumineux désoriente et piège la vie nocturne non-humaine.

La nuit noire effraie. Parler de nuit noire est une hyperbole, rares sont les nuits, même naturelles, où l'obscurité est totale. La lune et le ciel étoilé éclairent toujours, même faiblement, nos nuits. Cela aussi nous l'avons oublié, puisque notre vision de la nuit comme une prolongation du jour et la pollution lumineuse efface la perception du ciel étoilé.

Puisque l'argument physiologique, en tant que **besoin**, ne semble pas convaincre tout le monde, il est important de rappeler la force poétique de la nuit. La nuit est un temps de rêves, de songes, d'introspection et de calme. S'allonger sous un ciel étoilé, perdre son regard dans la multitude de paillettes stellaires, ou déambuler prudemment dans les sons mi-inquiétant, mi-fascinant de la faune nocturne, ou simplement sentir sa vision s'adapter progressivement à l'obscurité, jusqu'à être surpris d'y voir « clair ». Voilà des expériences sensibles que seule une immersion dans l'obscurité peut nous faire vivre. Ces expériences se font dans un cadre de solitude relative. Dans une ville où le sentiment de sécurité dépend beaucoup de notre genre et des personnes qui nous entourent, nous comprenons tristement que s'abandonner à un moment de contemplation ou de balade dans la

nuit noire puisse être une source d'angoisse plus que de plaisir. Toutefois, la poésie de l'obscurité reste une expérience riche que le concepteur lumière fait en sorte de pouvoir réhabiliter grâce aux trames noires. Les espaces d'obscurité, de plus en plus rare, seraient alors une sorte de « tiers-paysage⁶⁶ » nocturne. Une zone de friche où l'homme n'interfère pas par sa lumière aveuglante. Le concepteur lumière a comme devoir de « considérer le non-aménagement comme un principe vital par lequel tout aménagement se voit traversé des éclairs de la vie.⁶⁷ »

Dans certains espaces, le besoin d'éclairer doit-être remis en question. Dans d'autres espaces, c'est la façon et les raisons d'éclairer qui doivent être revues. Le concepteur a la capacité de remettre tout cela en question. Nous pouvons par exemple interroger le besoin d'éclairer les routes puisque tous nos véhicules sont équipés de phares ou de dispositifs similaires.

«Aujourd'hui, l'éclairage public est créé par l'homme pour l'homme, afin d'éclairer ceux qui doivent voir/être vus dans les situations où il n'y a ni vision photopique adaptée au noir, ni éclairage propre. Aussi, par exemple, dans la mesure où les voitures sont déjà équipées de leurs propres lumières, pourquoi éclairer les voiries? Pour la sécurité des piétons, il semble en effet plus approprié d'éclairer les trottoirs. Parler d'écologie en matière de lumière revient à définir les minimas d'impact sur l'environnement. Se soucier de l'écologie, c'est donc se soucier des êtres vivants (tous les êtres vivants), de leur milieu et des interactions entre eux. Quelle finalité pour l'éclairage public? Aujourd'hui, il est conçu par l'humain pour l'humain, finalité anthropocentrique ne prenant pas en compte la biodiversité. Dès lors est-il envisageable de développer des systèmes d'éclairage biocentrés?⁶⁸ »

Une des mesures pourrait porter sur l'éclairage des espaces piétons en priorité ainsi que des zones de croisement (fig. 14) afin de permettre à tous

66. Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers paysage*. p.21.

67. Ibid. p.63.

68. Association des concepteurs lumière et éclairagistes. (2017). *La conception lumière : Appréhender le contexte, les enjeux et les acteurs*. p. 275 (propos de Rozenn Le Couillard)



Fig. 14 Borne de signalisation des passages piétons, photographie Borne S-Pass par Abel Éclairage, Chateauneuf-le-Rouge, France

les usagers de circuler en sécurité. Il s'agit alors d'instaurer une sorte de hiérarchie par usage ou par type d'usager sur les différentes voies pour comprendre si elles sont « éclairables » ou non.

Concernant la hiérarchie, il y en a une que le concepteur peut remettre en question, celle de la maîtrise d'ouvrage comme seuls décideurs du projet. La démarche participative permet de produire un projet pour les habitants. Lors de rencontres, de marches nocturnes, ou par le biais d'enquêtes, le concepteur lumière recueille les avis et les besoins des habitants. Ce genre de démarches permet d'instaurer un dialogue grâce auquel les habitants se sentent considérés, ils deviennent acteurs du projet dans lequel ils vivront ensuite. Pour le concepteur c'est aussi une façon de sensibiliser, de rappeler les bienfaits de l'obscurité et de déconstruire l'idée que l'obscurité rime avec

insécurité⁶⁹. Ces dialogues brisent la hiérarchie verticale et redistribuent le pouvoir du décideur. Les projets sont compris et conçus par les citoyens.

Le rapport anthropocentré que nous entretenons avec le monde, qui est hérité d'une vision naturaliste, nous pousse à concevoir les besoins du monde comme un simple cahier des charges. Le schéma pyramidal avec l'humain, comme grand décideur à son sommet, déploie une vision utilitariste de la nature. Comment le concepteur lumière peut-il sortir de ce rapport muet et distant au monde nocturne ? Sortir de l'anthropocentrisme permet-il le basculement vers une démarche d'« environnementaliste poétique⁷⁰ » ? Quel rôle l'approche expérimentale et poétique peut-elle avoir dans la mise en place d'un éclairage « biocentré » ?

69. Bien qu'il s'agisse paradoxalement d'une rime, rime riche qui plus est.

70. Bouhnek, S. (2021, 28 juin). *La posture hybride et résonante du concepteur lumière. Une étude introspective pour une meilleure relation au monde nocturne.* <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04097369> p.152

2.3 EXPÉRIMENTATION ET CONCEPTUALISATION DE L'ÉCLAIRAGE ÉCOPOÉTIQUE

La présence indispensable du concepteur lumière sur le terrain permet, nous le rappelons, de cerner les **besoins** du terrain, des habitants humains et non-humains. La fréquence de la présence du concepteur sur site et l'intimité qui découle de ses rencontres successives dépendent d'une **éthique** et d'une méthodologie propre à chaque concepteur lumière. Un autre paramètre accompagne, voire motive, le déplacement sur site, il s'agit de l'expérimentation. L'expérimentation renvoie plutôt à une pratique plastique de la lumière. L'expérimentation, dans ce sens, est vue comme une recherche instinctive ou une volonté de confronter une idée à une réalité du terrain. Le concepteur cherche à vérifier ses hypothèses, à sélectionner le bon matériel ou le bon effet. Parfois c'est aussi une façon de tester la réception d'un effet lumineux sur les habitants. Le terrain lui-même peut parfois inspirer ou guider le concepteur lumière dans l'émergence d'une solution. Dans notre parallèle avec le tiers paysage de Gilles Clément nous nous appuierons sur sa vision de la pratique du site et de l'importance de «s'extraire d'une vision technocratique de la gestion du territoire et de laisser place aux initiatives de bon sens prises en dernière minute sur le terrain et non en programmation hors-sol.⁷¹» L'idée de technocratie et de programmation hors-sol résonne particulièrement avec certaines méthodologies de conception lumière détachées du terrain. La pratique qui est ici promue est celle de la spontanéité. Comment face au terrain, la créativité et le bon sens du concepteur lumière se manifestent-ils ?

Lors de mes stages, les expérimentations sur site ne furent pas nombreuses. En revanche, ses rares expériences m'en ont appris plus sur

71. Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers paysage*. p.81

la lumière, son comportement et ses potentialités créatives que ne l'ont fait les longues séances de modélisation et de simulation numérique. La connaissance et la modulation du médium lumière par le concepteur restera toujours à mes yeux de l'ordre de la fascination. Pendant mon expérience chez 8'18", j'ai eu l'occasion d'accompagner et d'être acteur d'un essai lumière. Il s'agissait des essais finaux avant installation et livraison. La mission était d'éclairer le cœur d'un OMNI (fig. 15 & 16), œuvre musicale interactive de Patrice Moullet. Les essais concrétisaient des années de travail de l'artiste, mais aussi des métallurgistes et des équipes de programmation, sans oublier le travail de conception lumière. Il y avait donc une petite pression, les essais étaient presque performatifs. De ce fait nous avions un plan d'action que nous avons suivi. Tout en laissant par moment une part d'improvisation et de dialogues avec les autres intervenants, et surtout l'artiste, pour faire émerger de nouvelles idées. J'étais le manipulateur du matériel d'éclairage. Sous la pyramide colorée, dans un espace exigu j'allumais, j'éteignais, j'orientais, je rapprochais ou j'éloignais, je changeais les optiques, les volets, les couleurs, les températures... J'étais une sorte de marionnettiste, à l'écoute des directives et des indications pour trouver la disposition qui révèlerait au mieux la pyramide au-dessus de moi. De cette expérience intense, j'ai pu dresser un compte rendu, qui restituait l'ensemble des essais menés. À partir duquel, la responsable du projet a pu prescrire une solution optimale.

De cette séance d'expérimentation, presque transcendante, je garde un goût pour la consignation de mes expérimentations. Goût que j'ai rapidement retranscrit dans la mise en place de mon classeur. Pour questionner l'« impermanence⁷² » des couleurs nocturnes, j'ai entrepris de relever différentes temporalités de la nuit. Il s'agissait de relever chromatiques, photographiques, et sensoriels (retranscrit par des textes). À partir de ces relevés, j'ai dressé des gammes pour chaque temporalité

72. Lenclos, J., & Lenclos, D. (2016). *Couleurs de la Méditerranée : Géographie de la couleur*. Le Moniteur. p.83.

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne Application de l'écopoétique



Fig. 15 Essais lumière sur la pyramide de l'OMNI (Patrice Moullet), réalisés à Rodez, pendant mon stage chez 8'18", 2024 ici, éclairage pleine puissance de la pyramide

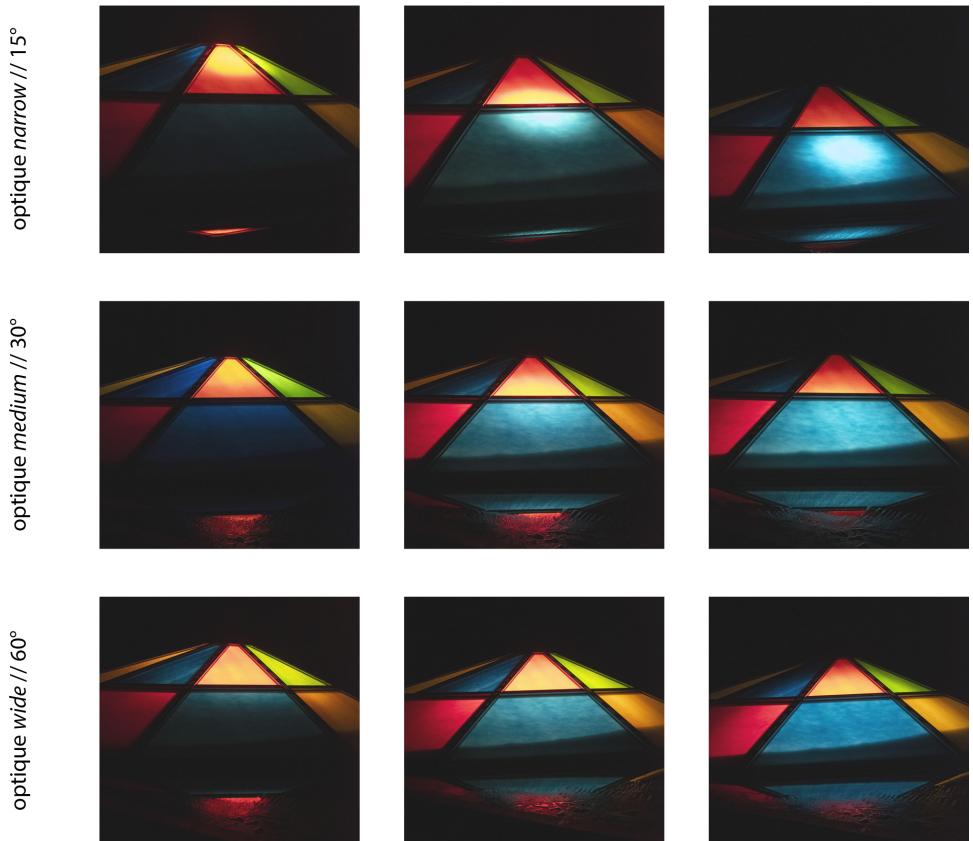


Fig. 16 Essais lumière sur la pyramide de l'OMNI (Patrice Moullet), réalisés à Rodez, pendant mon stage chez 8'18", 2024 ici, essais des différentes optiques

afin de constater cette impermanence de la nuit (fig. 17). La consignation rigoureuse permet de comparer et de comprendre chaque paysage urbain nocturne analysé. De cette pratique de terrain découlèrent deux phénomènes d'expérimentations.

Le premier était une exploration spontanée de couleurs nocturnes en interrogeant le facteur de transparence comme source d'impermanence. Il en découle une gamme de feuilles plastiques semi-rigides colorées, à la façon des gélatinées utilisées par le concepteur lumière⁷³. La nomination des échantillons évoque l'univers nocturne, atmosphérique, céleste, océanique parfois, les images convoquées sont poétiques (fig.18).

Le second mode d'exploration s'appuie sur l'utilisation des données chromatiques relevées sur site. Ici, le travail de l'impermanence se base sur le principe d'image lenticulaire et sur l'expérience de l'œuvre *The Green Ray* de Mustapha Azeroual et Marjolaine Lévy (fig. 19). L'objectif ici était de restituer l'expérience des couleurs nocturnes et leur inconsistance au regard. J'ai ainsi brassé numériquement mes échantillons colorés pour donner vie à des dégradés mouvants, selon l'angle du regard qui se pose dessus (fig. 20)(cf. Classeur : L'impermanence de la nuit).

L'expérimentation, peu importe son mode opératoire, permet de concrétiser des idées et de faire émerger des objets nouveaux. Qu'ils soient exploitables ou non, ses objets nouveaux ou ses connaissances nouvelles ouvrent des portes de l'esprit. C'est là que se trouve la poiétique du designer, du coloriste ou dans notre cas, du concepteur lumière. Le créatif s'approprie l'espace et le lieu par l'expérimentation, il procède à concevoir le site dans lequel sa poétique se déployera. Le designer et concepteur lumière opère une subjectivisation de l'espace en y déployant sa créativité. La poiétique, par l'expérimentation, ouvre la voie de la poétique.

73. Usage de plus en plus restreint dû à la grande polyvalence des éclairages LED RGBWA (rouge, vert, bleu, blanc, ambre)

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne Application de l'écopoétique

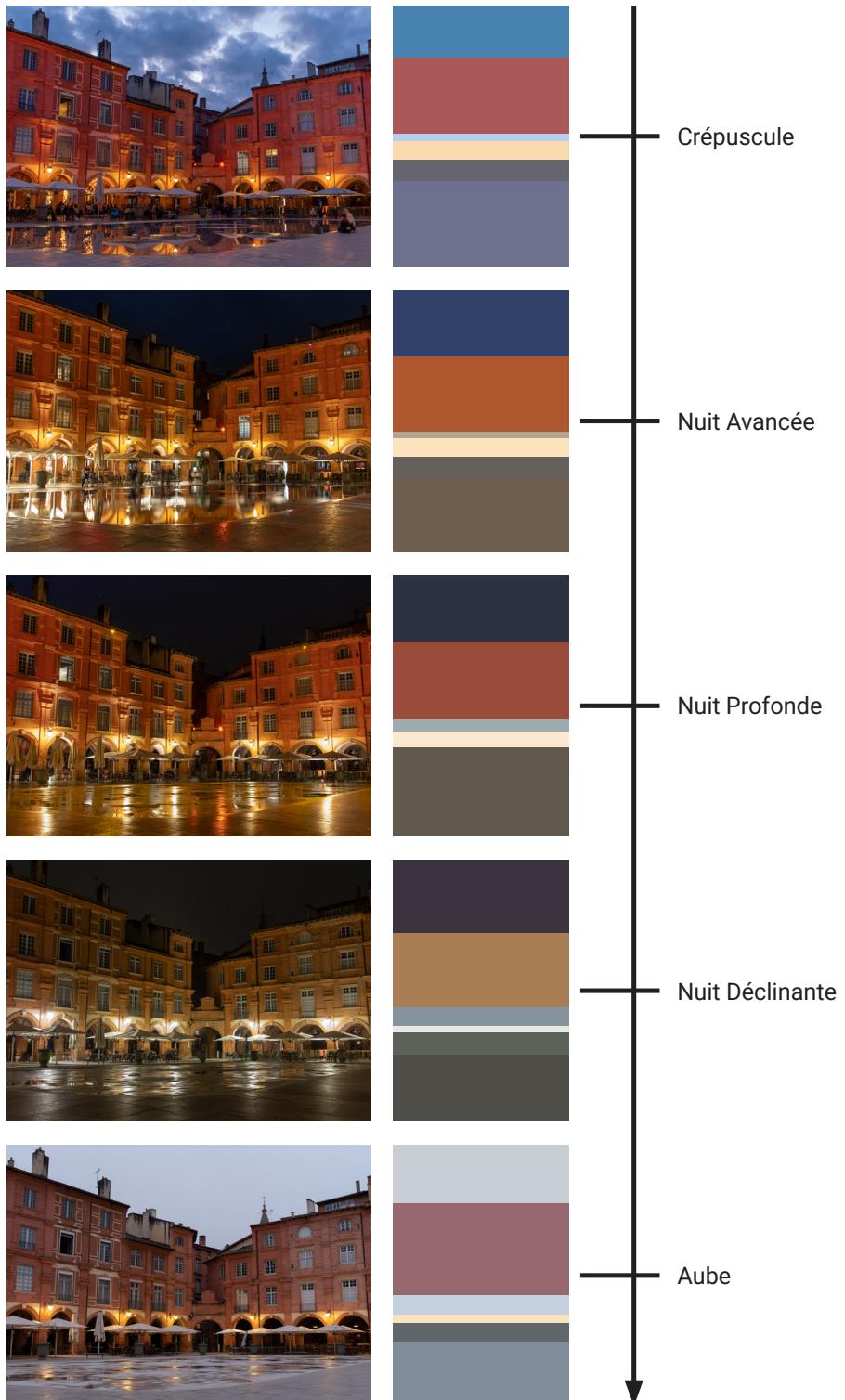


Fig. 17 Synthèse du Classeur, relevés photographiques et chromatiques,
Représentation de l'impermanence des couleurs
Place Nationale, Montauban, 2024

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne
Application de l'écopoétique



Fig. 18 Synthèse du Classeur, échantillons de gélatines colorées, 2025
Encre et colle vinylique sur plastique transparent
Représentation de l'impermanence des couleurs

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne
Application de l'écopoétique



Fig. 19 Mustapha Azeroual et Marjolaine Lévy, *The Green Ray*, 2024
Installation immersive, dégradé coloré sous support lenticulaire,
Rencontres de la Photographie Arles (2024)

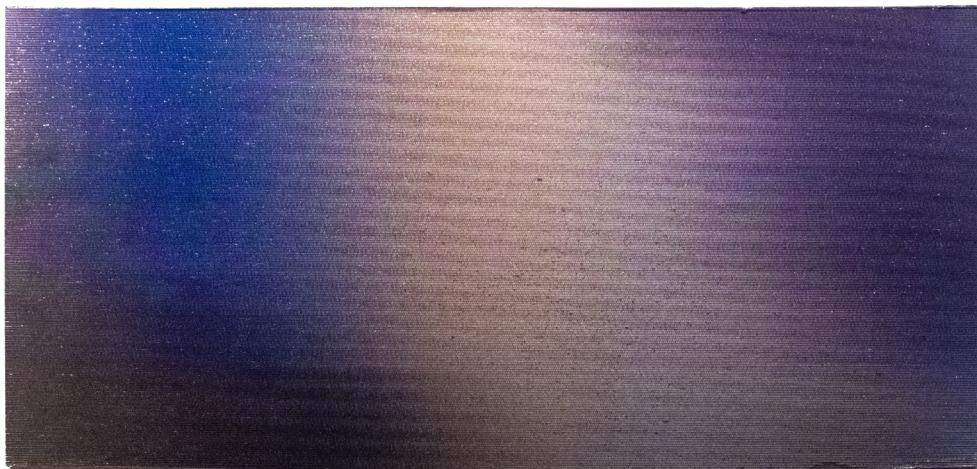


Fig. 20 Synthèse du Classeur, expérimentation lenticulaire, 2025
Dégradé coloré sous support lenticulaire
Représentation de l'impermanence des couleurs

La poétique, voilà une notion qui interroge. Tout le monde a son idée de ce qui est poétique et de ce qui ne l'est pas. La définition ne semble pas instinctive. Elle peut être large comme celle que donne Novalis, repris par Suzanne Lilar, quand il annonce : « La poésie est le réel absolu. Ceci est le noyau de ma philosophie, plus une chose est poétique, plus elle est réelle.⁷⁴ » Le réel ici peut se traduire par l'expérience du sensible. Il revient alors aux designer et concepteur lumière de saisir le réel, les variables sensibles, de s'en nourrir pour mettre au point une image nouvelle, réelle, elle aussi, et poétique. Selon Pierre Jean Jouve, le poète « c'est celui qui connaît, qui transcende et qui nomme ce qu'il connaît.⁷⁵ » Ce qui est connu c'est le réel, l'expérience phénoménologique du concret par le corps sensible. Et l'action de nommer est celle qui donne de l'importance, une dimension nouvelle et créative, une accroche, à un élément sur lequel le regard glisse habituellement.

Cette définition rejoint la vision de Lawrence Buell, qui rappelons le parle d'écocritique plus que d'écopoétique. En effet, le professeur de littérature américaine concentre son attention sur le réel. Les fioritures linguistiques et la question du style sont de l'ordre du second plan, ou elles sont considérées comme superflues. Cependant, William Rueckert, premier énonciateur de l'écocritique, développa une vision qui peut nous éclairer. « L'énergie circule du centre langagier du poète et de son imagination créative au poème et, ensuite, du poème (qui convertit et garde cette énergie) au lecteur.⁷⁶ » Ici, la notion d'énergie semble provenir de l'auteur lui-même. Comme si la force poétique n'avait aucune source, elle sort du chapeau du poète. Cette définition met en avant la dynamique qui transforme un élan créatif en message poétique par la poïétique de l'auteur. Cependant, il est important de considérer la source de cette énergie. Ainsi, c'est dans le monde qui l'entoure que le poète puise cette énergie. Face à la nature et au vivant, le

74. Novalis par Suzanne Lilar

75. Jouve, P. J. (1970). *En miroir : journal sans date*. p.170.

76. Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism. *Iowa Review*. pp. 109-110.

créatif s'inspire, il expérimente le sensible et puise cette énergie qui déjà pour lui fait poésie. C'est ensuite son imagination créative et son centre langagier – son bagage culturel et les médiums qu'il maîtrise, sorte de force poïétique – qui transfèrent cette énergie en poème. La poétique intervient ensuite, comme conséquence de la poïétique sur le lecteur, sans diminution dans le niveau d'énergie transmis.

L'écocritique de L.Buell semble détachée de ce centre langagier et de cette imagination créative, comme si l'auteur n'était qu'un médium par lequel la nature s'exprime. L'écopoétique, telle qu'elle est vue par Jonathan Bate, donne toute son importance au vécu de l'auteur et à sa capacité à restituer une expérience phénoménologique par la richesse poétique du langage. La poïétique, et par conséquent la poétique, passent par la subjectivisation du réel par l'auteur ainsi que la capacité de l'auteur à restituer cette expérience auprès d'un lectorat n'ayant pas fait l'expérience sensible. Cette définition s'applique également en conception lumière, elle rejoint les principes que nous avons développés précédemment.

La lumière est un médium fascinant en cela que les images créées s'apparentent facilement à des images poétiques ou oniriques. La lumière possède un caractère immatériel, insaisissable qui lui confère une force symbolique considérable, son pouvoir évocateur est puissant. Comme la flamme oscillante de la bougie, l'ambre chaleureux et dansant fascine. La flamme chaleureuse appelle toute une esthétique de la grotte où la lumière ouvre la voie de ce qu'elle éclaire, tout en fermant l'espace plongé dans l'ombre. Dans la ville, les points lumineux ouvrent tandis que les ombres ferment successivement les perspectives. Qu'est-ce qu'un effet lumineux poétique et onirique? Une définition académique qualifie d'onirique ce «qui a rapport au rêve (dans le sommeil ou à l'état de veille)⁷⁷». L'appel au rêve et à la veille fait le lien avec la poétique selon Gaston Bachelard. La phénoménologie permet de penser la poésie comme une action sur l'âme

77. *ONIRIQUE* : définition de *ONIRIQUE*. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/onirique>

avant d'être une action sur l'esprit :

« Dans les poèmes se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits d'un savoir. [...] À notre avis, âme et esprit sont indispensables pour étudier les phénomènes de l'image poétique, en leurs diverses nuances, pour suivre surtout l'évolution des images poétiques depuis la rêverie jusqu'à l'exécution.⁷⁸ »

Le concepteur lumière est celui qui va de la rêverie à l'exécution, pour proposer des effets lumineux poétiques. La rêverie découle de l'expérience sensible du lieu, puis par la poïétique — le centre langagier ou toute compétence de conception et de transcription par la lumière — le concepteur donne un élan vital et procède à l'exécution de l'image poétique.

Les images poétiques lumineuses sont permises par du matériel souvent issu de l'industrie. Les luminaires répondent à des normes strictes qui assurent la sécurité et la pérennité des installations. Cependant, les produits sont sériels et les fabricants exportent à des échelles nationales et internationales. La façon dont nous nous éclairons la nuit est codée et régie par les industriels et l'économie. En effet, l'usage des mâts d'éclairage est presque indispensable dans la conception d'un projet urbain. Et les alternatives : les crosses et les appliques posées en façade, les lanternes sur caténaire, les bornes basses, ne présentent pas de grandes différences avec le système sur mât. C'est là que l'expérimentation permet d'explorer des pistes de réflexion sur des modes d'éclairage alternatifs.

L'expérimentation est une nécessité pour faire émerger de nouveaux modes d'éclairage de la ville. La poïétique de l'expérimentation s'applique aux projets innovants. Ces projets viennent bousculer jusqu'à la phénoménologie de la nuit et cherchent à réinventer notre façon d'habiter la nuit urbaine. Le concepteur intègre dans sa veille technique comme poétique des regards sur les pratiques d'éclairages alternatives.

78. Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. p.5.

Parmi les éclairages alternatifs, un d'entre eux plonge le monde dans un état d'émerveillement et d'attente. La phosphorescence, et plus récemment la bioluminescence, sont des utopies urbaines. L'écrivain Gustave Flaubert parle déjà (à titre posthume) en 1881 de cette phosphorescence : «On sera tenu de faire badigeonner les façades des maisons avec la substance phosphorescente, et leur radiation éclairera les rues.⁷⁹» Dans les faits, quelques initiatives ont été menées dans l'application de la phosphorescence et de la bioluminescence en ville. Ce fut le cas de la société française Glowee, qui misait sur des bactéries bioluminescentes pour proposer des bornes et des matériaux d'éclairage alternatif (fig. 21). D'autres sociétés françaises, comme Woodlight (fig. 22) ou Aglaé (fig. 23), cherchent à créer des végétaux bioluminescents. Les visuels des différentes initiatives montrent tous des espaces baignés dans une lueur bleu-vert, évoquant dans nos esprits des univers oniriques de science-fiction. Les promesses sont grandes, celle de limiter drastiquement la consommation électrique et celle de redonner une place de choix aux végétaux en ville. Pourtant le phénomène peine à convaincre, ces sociétés sont fragiles et affrontent les aléas de l'entrepreneuriat. La fragilité des structures peut aussi s'expliquer par une réticence face à un phénomène méconnu du grand public qui bouleverse grandement notre rapport à l'éclairage public. La bioluminescence a-t-elle un impact sur le rythme circadien ? Nous n'avons pas assez de recul à l'heure actuelle. De plus, même si l'argument de la consommation électrique est avéré, le végétal a des besoins en eau auxquels il faut répondre, il y a donc un coût. En ce qui concerne le fait de remettre les végétaux au cœur de nos villes, la volonté est aussi questionnable. Ici, la présence des végétaux est justifiée par le fait qu'ils fournissent de la lumière. Or, cette vision s'inscrit dans la continuité de la démarche utilitariste que notre société a de la nature. À mes yeux, il s'agit donc d'une fausse solution. Pourquoi la végétation devrait-elle être au service de l'humanité ? De plus comme pour le rythme circadien

79. Flaubert, G. (1999). *Bouvard et Pécuchet*. LGF/Le Livre de Poche. p.398.

2. Le concepteur lumière et la ville nocturne

Application de l'écopoétique



Fig. 21

Glowee,
Visuel de simulation
de la bioluminescence
bactérienne en cadre
urbain

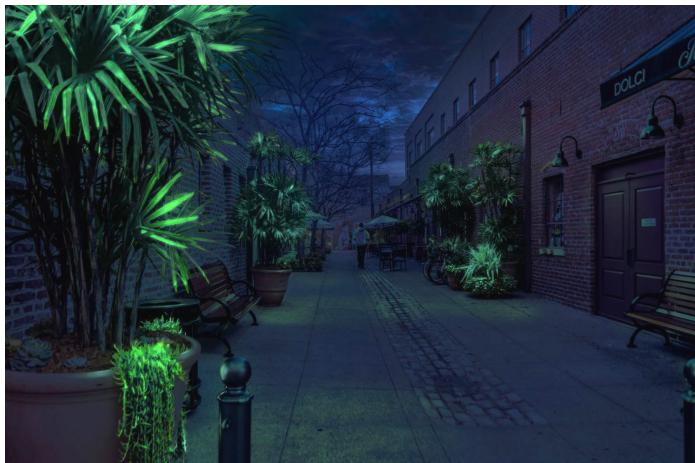


Fig. 22

Woodlight,
Visuel de simulation
de la bioluminescence
végétale en cadre
urbain



Fig. 23

Aglae,
Visuel de simulation
de la bioluminescence
végétale en cadre
urbain

humain, nous n'avons pas de vision sur le long terme des impacts de la bioluminescence sur le vivant non humain.

Un autre mode d'éclairage aujourd'hui en cours d'expérimentation est l'éclairage photovoltaïque. Bien qu'il s'agisse d'une solution concrète et applicable sur le terrain, il reste encore des zones d'ombre sur le sujet. Nous nous intéresserons notamment au paradoxe qui peut exister entre l'usage a priori sain de la source d'énergie solaire, et la capacité de ces luminaires à être implanté partout. Sur le papier, les fabricants, comme le groupe français Fonroche, maîtrisent la technologie photovoltaïque sur le bout des doigts. Selon les gammes, l'aspect esthétique du mât peut-être un véritable problème. Pour être efficace, le panneau photovoltaïque doit avoir une exposition optimale au soleil. Ainsi certains mâts se retrouvent avec une excroissance à leur sommet (fig. 24), tandis que d'autres modèles intègrent la technologie de façon plus discrète (fig. 25). Ces usages plus discrets, souvent dédiés au balisage, peuvent avoir un véritable effet poétique. Pour en revenir au paradoxe évoqué précédemment, les mâts solaires peuvent



Fig. 24

Fonroche Lighting,
Tête de mât solaire «fonctionnel»
avec cellule photovoltaïque au sommet



Fig. 25

Fonroche Lighting,
Tête de mât solaire avec cellule
photovoltaïque intégrée au mât,
finition bois

être implantés presque n'importe où. La solution comporte une part de positivité au premier abord puisque des besoins en éclairage peuvent être solutionnés de façon rapide et durable. Cependant la facilité d'installation de ces luminaires comporte aussi un risque de suréclairage. Des zones auparavant considérées comme non éclairables peuvent aujourd'hui être éclairées. Mais il faut garder à l'esprit qu'avec l'éclairage vient la pollution lumineuse. Ainsi la multiplication facilitée des points lumineux engendre logiquement une augmentation de la pollution lumineuse. Cette solution possède elle aussi sa part d'inconvénient. L'usage du photovoltaïque et donc à favoriser, mais surtout à contrôler, pour que les bénéfices restent supérieurs aux inconvénients.

Le dernier mode d'éclairage alternatif que nous allons étudier est aussi une expérimentation en cours visant à réinventer notre usage de l'éclairage. L'éclairage portatif est une niche encore peu répandue, ne serait-ce que dans l'imaginaire collectif. Le principe vise à remettre le geste au cœur de nos façons d'éclairer. L'éclairage portatif est adaptable aux besoins de chaque usager. Les modèles développés aujourd'hui semblent plutôt encombrants (fig. 26). Pourtant, le rapport aux gestes, l'action de saisir la lumière revêt une symbolique forte. L'image peut faire penser aux torches enflammées que nos ancêtres utilisaient pour se déplacer ou éclairer leur environnement. Les modalités de prise en main sont donc à questionner. Les éclairages portatifs pourraient être limités à certains endroits dans lesquels, à la façon d'un vélo en libre-service, nous saisirions la lumière avant de la restituer en sortant du parc ou du quartier. Une autre hypothèse pourrait être de développer – à la façon de nos montres ou de nos smartphones – un objet léger capable de nous éclairer. L'éclairage serait ainsi adapté au cas par cas. Laissant aux adeptes de l'obscurité le choix de s'éclairer ou non, le choix ou non de faire l'expérience poétique du ciel nocturne. Toutefois, la solution portative, bien qu'elle permette d'éclairer son environnement proche, reste limitante quant à l'appréhension d'un environnement plus large.



Fig. 26

Lampe portative Sélène,
Roger Narboni et
Gaia Lemmens,
Chrysalis, 2024

Ces modes d'éclairage alternatifs sont autant de propositions qui permettent au concepteur lumière de repenser les paysages urbains nocturnes. Si l'écopoétique littéraire, telle qu'elle est pensée par Thomas Pughe, se focalise sur la lecture d'un monde en danger plutôt que son écriture. Appréhendons ici que la compréhension de la fragilité du monde par la poésie est plus importante que la forme poétique en elle-même. Anne Cauquelin propose justement un parallèle entre l'auteur et l'éclaireur :

«L'éclairage produit des signes blancs sur noirs, rendant lisible un espace construit, de même que l'écriture, avec ses signes alignés, rend lisible l'espace du son. Évidemment, dira-t-on, avec l'éclairage urbain on ne change

pas de domaine : la ville est visible, c'est au regard qu'elle "parle" et c'est au regard aussi que s'adresse la lumière [...]. En éclairant ces lieux privilégiés, la ville de lumière artificielle rabat sur une seule dimension la ville diurne ; elle n'est plus visible que par points juxtaposés, en spectacle, et comme linéaire : tout en façades. Elle devient signe graphique. La lumière ne vient pas traduire ou redoubler seulement une réalité déjà là, elle la transforme ou encore, autre hypothèse, la fonde en lui donnant du sens.⁸⁰ »

Le concepteur lumière est écrivain de la nuit. Ses mots sont la lumière, et avec eux il écrit le récit et le paysage de la ville nocturne. En conception lumière, l'écriture présente un impact non négligeable sur le monde. L'implantation de nouveaux luminaires représente un coût matériel (métaux, verre...) et un coût énergétique (consommation électrique). Et l'impact le plus important reste la pollution lumineuse que causera l'installation. De ce fait, penser le paysage urbain nocturne nécessite de penser conjointement, par la poïétique, les spécificités techniques, l'impact de l'installation sur le lieu et la portée poétique des effets déployés. Penser la portée poétique peut sembler complexe, le concepteur est en mesure de penser un message poétique, c'est même nécessaire à la naissance d'un projet. En revanche, la complexité intervient dans la compréhension du message par les habitants du lieu. Les phases de terrain, de concertation et d'expérimentation au cours de la conception du projet servent notamment à ajuster l'écriture du concepteur afin d'être en phase avec le site d'implantation.

La méthodologie écopoétique du concepteur lumière, son mode d'écriture, peut maintenant être retransférée vers le design. Ce nouveau transfert a pour objectif d'énoncer une démarche écopoéticienne du designer. Le design écopoétique permet-il de renouer avec le monde et de sortir de l'anthropocentrisme à l'aire de l'anthropocène ?

80. Cauquelin, A. (1977). *La ville : la nuit*. p.22.

PARTIE 3.

LE DESIGN PAR ET POUR LA NATURE

NOUVELLE POSTURE DU DESIGNER

Après une approche pratique et une mise en action de l'écopoétique par le prisme de la conception lumière, nous retournons vers la notion plus générale de design. Bien que nous nous éloignions du champ spécifique de l'éclairage, le design que nous interrogeons ici reste un design spatial, design d'espace, design d'environnement, design situé. Concernant le terrain et la temporalité d'action, nous prendrons quelques distances avec l'obscurité nocturne pour renouer avec une ville arpентée de jour comme de nuit. La ville reste notre trame de fond, elle est l'habitat de nos modes de vie contemporains. Certes moins intime que la maison, elle reste un espace privilégié dans lequel nous existons. Espace purement artificiel, miroir de nos cultures, dans lequel nous passons, nous vivons, nous laissons une empreinte. Sans compter que l'inverse est également vrai, la ville vie en nous, elle laisse dans nos imaginaires une palette plurisensorielle. L'affect et les souvenirs que notre imaginaire garde d'une ville se composent tantôt de couleurs, d'odeurs, d'ambiances, de sons... Autant de dimensions et de paramètres sensibles qui fondent notre attachement au lieu. Nous pourrions dire que nous habitons uniquement les villes dans lesquelles nous résidons longuement, pourtant, certaines villes habitent en nous presque éternellement, malgré le peu de temps que nous y passons réellement. Cette force d'ancrage dans notre imaginaire témoigne d'un pouvoir poétique de la ville.

Le designer pense les espaces dans lesquels nous habiterons demain. La ville est, et restera un espace habité. L'objectif pour le designer est donc de comprendre les problématiques qui tiraillent la ville autant que les dynamiques qui la tiennent unie. Il s'agit d'investir le récit urbain, le (re)formuler, le modeler ou au contraire le laisser libre de s'exprimer. En parallèle de ce récit, le designer compose selon son éthique. Celle que nous défendrons explore une sortie de l'anthropocentrisme, au profit d'une vision biocentrale à l'aire de l'anthropocène. Pour cela, le designer fait appel

3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer

à une palette de compétences, ou travaille avec des profils variés desquels il enrichit sa proposition. Ce que nous retrouverons plus tard comme la multitude du designer.

Ce dernier axe cherche donc à définir la démarche du design écopoétique. Ladite démarche s'appuie sur une vision, une éthique et une pratique personnelles. Cependant, la proposition cherche à faire évoluer le design face à une réalité complexe, entre enjeux politiques, économiques, sociaux et environnementaux.

3.1

LA TRAME NARRATIVE COMME VECTEUR DU PROJET

Le designer adopte une posture d'auteur, ou formulé différemment, le design est une façon d'écrire le monde. Empruntant à l'auteur, au metteur en scène et même au poète, le designer pioche dans sa palette de composition une réponse aux attentes du monde. Les analogies entre le récit et le projet en design sont nombreuses. Les deux sont un geste de composition qui s'appuie sur le réel pour déployer dans l'imaginaire du lecteur et de l'usager une nouvelle perception du monde. La fiction, à la façon de certains ouvrages de science-fiction, est une façon d'ouvrir nos imaginaires, d'esquisser une trajectoire pour nos futurs. Nous montrant tantôt le meilleur, parfois le pire, comme une mise en garde.

Les récits qui retracent une expérience sensible humaine sont des rappels, des invitations relancées à faire l'expérience intime du monde. Dans *L'amour en forêt*, Jean-Pierre Otte développe sur l'intime et le rôle de l'auteur :

« La grande tâche de l'écrivain d'aujourd'hui et de chercher par tous les moyens, par tous les mots, à restituer un peu de cette intimité [avec les autres formes du vivant] que personne ne partage plus. Il faut recréer l'ouverture et la libre circulation entre les règnes.⁸¹ »

Le designer, par son action sur le monde, cherche lui aussi à rétablir cette intimité perdue de notre rapport à la ville. L'intimité prend différentes formes. Tantôt, elle est l'identité du lieu, se manifestant comme le *genius loci*. La perte de l'intimité génie se fait par des réaménagements urbains génériques, sans consultation, sans écoute ni du lieu, ni du récit, ni des habitants. Dans d'autres cas, l'intimité est aussi liée à notre façon d'habiter,

81. Otte, J. (2001). *L'amour en forêt*. Julliard. p.21.

et à la façon dont nous percevons le lieu. Le regard de l'habitant change peu à peu sur son environnement quotidien, la perception tombe dans le prisme du banal. Pour ceux qui ne cherchent plus à voir la poésie du quotidien, qui ne s'émerveillent plus devant un rayon de soleil, la résilience des « mauvaises » herbes, ou le chant d'un oiseau, l'intime est perdue. Le récit replace nos existences dans l'espace du monde sensible que nous habitons, et dont nous ne pouvons pas nous passer. Dès lors, comment le designer fait-il pour composer le récit de son projet ?

La première dimension qu'il faut comprendre lorsque l'on interroge le récit dans la méthodologie en design est celle de la conception globale du monde. Dans la continuité d'une pensée écopoétique, dont l'objectif est de préserver l'environnement et d'assurer la continuité du lien entre l'humain et le non-humain par la littérature, le designer est amené à repenser son rapport au monde. La prise de conscience du statut utilitariste que notre société accorde à la nature peut être le point d'entrée pour questionner le récit de la conception du monde. Afin de sortir de cet anthropocentrisme qui nous aveugle, le designer se tourne vers l'énonciation de l'Anthropocène. La formulation de cette nouvelle ère géologique vient bouleverser notre vision d'un monde inerte. Appuyé par la théorie de Gaïa énoncée par James Lovelock, l'humain est descendu de son piédestal. Ainsi, Bruno Latour met en lumière la théorie de Gaïa en même temps qu'il interroge notre rapport au monde :

« Tous les historiens admettent que les humains ont ajusté leur environnement pour convenir à leurs besoins : la nature où ils vivent est artificielle de part en part. Lovelock — un inventeur, il ne faut pas l'oublier — ne fait rien d'autre qu'étendre cette capacité de transformation à chaque agent, aussi petit soit-il. Ce n'est pas seulement les castors, les oiseaux, les fourmis ou les termites qui courbent l'environnement autour d'eux pour se le rendre plus favorable, mais aussi les arbres, les champignons, les algues, les bactéries et les virus. Y a-t-il là un risque d'anthropomorphisme ? Bien sûr, c'est même là toute l'astuce du raisonnement : la capacité des humains

à tout réarranger autour d'eux est une propriété générale des vivants.⁸²»

Il y a une redistribution des puissances d'agir, l'humain n'est plus le seul acteur. De ce fait, le monde doit être vu comme un ensemble d'interactions. Oublions la vision globale, la sphère, oublions le Tout. Notre monde est fait d'un ensemble de boucles, de courbes, d'intersections, les choses sont liées entre elles (fig. 27). L'idée d'une nature « universelle, stratifiée, indiscutable, systématique, désanimée, globale et indifférente à notre destin⁸³ » n'a plus de prise. Si la « nature » n'est plus une masse objectivisée par une vision scientifique froide, l'objectif n'est pas non plus d'en faire une entité divine : « Deux façons, nous le comprenons maintenant, de ne rien voir du monde, soit qu'on le prive de toute action en le désanimant, soit qu'on lui ajoute en le suranimant, une âme dont il n'a que faire.⁸⁴ »

Bien que l'humain ne soit plus le seul acteur, il reste celui qui pousse la Terre dans ses limites, et le monde répond, Gaïa tremble. Le nouveau récit du monde énoncé par Bruno Latour (re)donne à la nature sa puissance d'agir. À partir de cette nouvelle conception, cette nouvelle compréhension du monde, le designer peut penser le récit de sa pratique.

L'éthique du designer oriente sa pratique. Dans notre cas, face à une conscience de l'anthropocène et du profond changement climatique que notre monde traverse, le designer inscrit sa pratique dans une éthique qu'il souhaite bénéfique à l'environnement. L'éthique environnementale n'est pas un mouvement uni. Ainsi, bien que plusieurs courants la composent, tous ne priorisant pas les mêmes éléments, l'amélioration de l'environnement reste l'axe général du mouvement. Les éthiques qui nous intéressent ici sont le biocentrisme et l'écocentrisme. Placer le « bio » ou l' « éco » au centre des préoccupations permet de s'extraire d'une vision anthropocentrale. Dans un monde défini par les interactions complexes entre les vivants

82. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte. p.132.

83. *Ibid.* p.187.

84. *Ibid.* p.227.

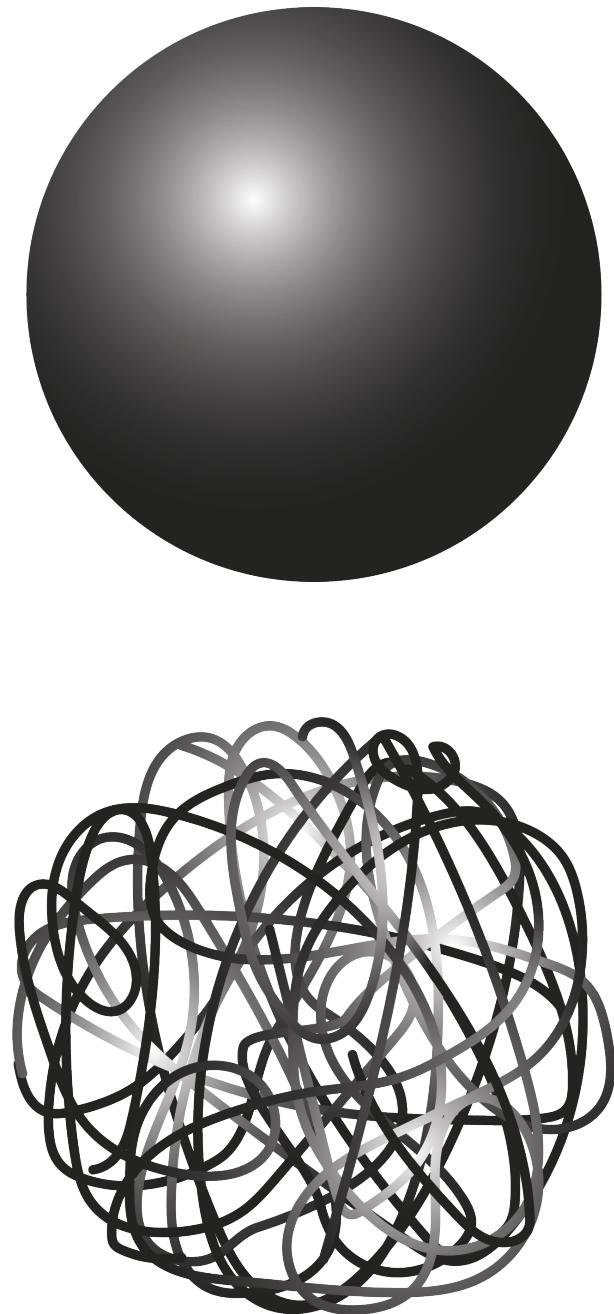


Fig. 27 Schéma, visualisation du monde comme une sphère (au dessus) et visualisation selon le principe de boucles successives (en dessous)

(humain comme non-humain) et leur habitat, nous ne pouvons pas penser les actions de nos conséquences uniquement sous notre prisme. Selon Aldo Leopold, écologue et écologue américain, il s'agit de :

« faire passer l'*Homo sapiens* du rôle de conquérant de la communauté terre à celui de membre et citoyen parmi d'autres de cette communauté. Elle implique le respect des autres membres et aussi le respect de la communauté en tant que telle.⁸⁵ »

Dans cette dynamique, Aldo Leopold désigne, par l'éthique qu'il développe, ce qu'il considère comme bon ou mauvais. « Une chose est juste lorsqu'elle préserve la stabilité, l'intégrité et la beauté de la communauté biotique. Elle est injuste lorsque ce n'est pas le cas.⁸⁶ » Au premier abord, nous sommes en accord avec cette vision. Pourtant, dans la suite de son raisonnement, l'auteur fait l'éloge de la non-intervention. Cela pose dans notre propre raisonnement de designer un léger paradoxe. La pratique en design se manifeste par une production, une action sur le monde. Bien que nous l'avons vu avec les trames noires en conception lumière, la non-intervention soit possible. C'est aussi l'idée développée par Gilles Clément avec son Tiers paysage qui « se positionne comme un territoire refuge, situation passive, et comme lieu de l'invention possible, situation active.⁸⁷ » La dichotomie actif/ passif joue sur les puissances d'agir. L'idée est de limiter la puissance d'agir humaine afin de laisser de la place aux puissances d'agir non-humaines. La non-intervention devient alors une action du designer. Penser la nature comme sujet plutôt qu'objet peut alors sembler complexe. Il y a un équilibre à trouver pour le designer, il ne peut pas se montrer totalement passif, mais son action ne peut se faire sans prendre en compte des conséquences sur la communauté biotique. Cet équilibre se trouve en conciliant d'une part les besoins humains et de l'autre les besoins non-humains. L'écocentrisme propose alors un nouveau récit dans lequel le design cherche à s'intégrer,

85. Leopold, A., & Le Clézio, J. M. G. (2025). *Almanach d'un comté des sables* (A. Gibson, Trad.). GF. (Œuvre originale publiée 1949). pp. 258-259.

86. *Ibid.* p.283.

87. Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers paysage*. p.39.

et non à s'imposer au monde. Comment le designer s'approprie-t-il ce récit ? Comment orchestrer l'action et la non-intervention pour penser le récit du projet ?

En parallèle de ces interrogations, le récit s'inscrit aussi dans un contexte socio-économique parfois complexe. Ainsi, l'approche biocentrale que nous nous efforçons de faire émerger ne trouve pas (ou peu) d'accroches face au mode de consommation capitaliste dans lequel nous évoluons. Gilles Clément en fait le constat : « les principes d'évolution biologique et d'évolution économique ne sont pas superposables.⁸⁸ » Notre approche d'un design qui accepte la non-intervention, au profit de l'évolution biologique, semble rentrer en conflit avec la perspective d'un profit économique. Face à la recherche constante de croissance économique dans laquelle notre société semble engluée, le design biocentré apparaît comme une échappatoire. Notre design écopoétique amorce le récit de la décroissance – de la non-croissance au moins – économique au profit de la croissance biologique.

Maintenant que nous avons clarifié la vision du monde, le statut de la nature, et celui de l'humain, il est temps pour le designer de composer le récit du projet. La pensée narrative aide à la cohérence du dessin. Une histoire incohérente, des zones d'ombres trop importantes, sont les reflets d'un projet déséquilibré. L'usage de la narration représente aussi une porte d'entrée vers l'imaginaire de l'habitant qui fait l'expérience du projet. L'ajout d'une dimension narrative permet au récit de déployer une dimension symbolique complémentaire à l'expérience poétique. L'écriture du designer permet de penser le projet comme un mythe, comme un récit « transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social.⁸⁹ » Nous prenons ici le parti d'investir le designer du rôle de mythographe moderne. Anciennement celui « qui écrit des récits

88. Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers paysage*. p.59.

89. MYTHE : Définition de MYTHE. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe>

fabuleux⁹⁰», le mythographe est aujourd’hui celui qui étudie les mythes, aussi appelé mythologue. Ici, nous utiliserons le terme de mythographe dans lequel l’écriture et la position active, disons poétique du « graphe » me paraît plus adéquate que l’étude et la position passive du « logos ». Dans la mesure où le mythe porte une forme d’identité du groupe (peuple, société, habitants...), le mythographe est alors un maillon essentiel dans l’apparition d’un sentiment d’appartenance à un territoire. L’absence de mythes dans nos villes peut s’expliquer par la vision désanimée que nous posons sur la nature. Or, rappelons-nous des propos de Bruno Latour, il n’est en rien nécessaire de suranimer cette même nature. Le designer doit donc veiller à ce que se retrouve dans son écriture, un équilibre de la composition. Afin que les puissances d’agir du vivant ne soient pas amalgamées dans une entité quasi divine.

Le projet en design d’espace, surtout dans l’espace urbain, est un projet situé. À partir de ce postulat, l’écriture du designer doit elle-même être en accord avec le site. Le récit du projet en design est pensé dans une unité de lieu. Comprendre le passé et le présent du site permet parfois de dessiner la trajectoire de la narration future. Le patrimoine est une grande source d’inspiration dans laquelle sommeillent des mythes oubliés. De ces mythes, découle parfois un vocabulaire spécifique au lieu qui reflue dans la toponymie. L’ « étude linguistique des noms de lieux, d’une région ou d’une langue⁹¹ » permet dans certains cas de construire les bases du récit. Pour restituer une identité du lieu, parfois décousue ou méconnue, il est intéressant de replonger dans l’histoire du site. Attention toutefois, à ne pas tomber dans la nostalgie. Le designer compose pour le présent et l’avenir, le projet ne cherche pas à dépeindre le récit d’une gloire passée et fantasmée.

Dans le projet de mise en lumière du Château des Ducs à Alençon, Rozenn Le Couillard s’associe avec les paysagistes de Strates en Strates

90. *MYTHOGRAPHIE* : *Etymologie de MYTHOGRAPHIE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mythographe>

91. *TOPOONYMIE* : *définition de TOPOONYMIE*. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/toponymie>

3. Le design par et pour la nature
Nouvelle posture du designer



Fig. 28 Noctiluca, mise en lumière dans la cour du Château des Ducs, 2019
Acier corten perforé et fibre optique diffusante, vue rapprochée, Alençon



Fig. 29 Noctiluca, mise en lumière dans la cour du Château des Ducs, 2019
Acier corten perforé et fibre optique diffusante, vue d'ensemble, Alençon

pour composer un projet riche de sens qui offre un nouveau récit du patrimoine (fig. 28 et 29). Dans la cour de l'ancienne prison, une structure en acier corten perforé redessine la tour où se trouvaient les geôles. La lumière s'implante sur le corten à la façon d'un tissage, s'inspirant du savoir-faire local de la dentelle au point. Ici, le choix a été de délaisser l'architecture du château, déjà très marquée, pour une valorisation plus fine d'un autre type de patrimoine. En résonance avec la pensée de Roger Narboni, il est question ici d'un véritable paysage nocturne, et non d'une réécriture lumineuse du paysage diurne. La lumière souligne la structure, elle rayonne de symbolisme sans pour autant proposer une lumière ambiante ou ayant pour but de guider. « L'immersion dans la nuit doit savoir composer avec l'ombre qui frôle la lumière, ombres et lumière étant indissociables.⁹² »

Ici, la lumière se met au service de la poésie et du patrimoine. L'éclairage de la structure en corten n'est pas non plus ce qui est recherché. C'est bien la lumière qui prend toute la place en s'appuyant sur l'architecture. Le dispositif fonde une scénographie du fil et de la dentelle par une lumière qui fait à la fois paysage et récit du patrimoine. L'éclairage alentour étant très sobre, les fils de lumières ressortent instantanément. Leur présence raisonnée (pas sur toute la structure en corten) narre l'idée d'un tissage fin et précieux en train de se faire ou de se défaire. La dentelle à point d'Alençon trouve ici un bel hommage en s'intégrant dans le riche parc du château comme un monument à part entière. Tandis que l'image poétique du fil lumineux dans la pénombre s'imprime dans l'imaginaire du visiteur.

En plus de l'aspect patrimonial, pour revendiquer le statut écopoétique, le designer doit porter son attention sur la façon dont il intègre la nature dans son récit. Nous l'avons vu, l'idée générale que nous suivons cherche à placer l'environnement, le vivant non humain et le vivant humain sur un pied d'égalité. Dès lors, comment le designer donne-t-il une

92. Le Couillard, R. (2020). *Alençon, Château des Ducs - 2019*. Noctiluca, Conception Lumière et Éclairage. Consulté le 23 mai 2025, à l'adresse <https://www.noctiluca.fr/alencon-chateau-des-ducs-2018/>

voie à ce monde non-humain ? Par le prisme de la conception lumière, nous avons évoqué l'approche sensible et phénoménologique du monde. Le récit retranscrit la nature par ce prisme sensible, l'environnement est subjectivisé par les sens de l'auteur. Le designer transpose sa perception du monde dans le récit de son projet. Selon Pierre Schoentjes, le métier d'écrivain « n'est pas de donner une voix à la nature, mais de s'efforcer de saisir ce qu'elle fait parler en chacun de nous.⁹³ » Dans cette perspective, le récit de la nature n'est pas la nature elle-même, mais la transcription de la perception que nous avons du monde. Car l'expérience seule ne fait pas le récit. Afin de lui donner corps, le designer pose des mots, des dessins, des concepts sur des sensations. Le designer veille aussi à ne pas suranimer la nature en lui prêtant une voix. Cette précaution permet d'éviter un anthropomorphisme excessif. À l'instar du paysage, l'écriture de la nature est une construction qui va au-delà de la simple approche descriptive, puisqu'elle est issue d'une subjectivisation de l'environnement perçue.

Le paradoxe du biocentrisme reste la limite que nous avons de ne pouvoir faire l'expérience du monde qu'à travers nos sens. Jamais nous ne pourrons substituer notre perception avec celui des végétaux ou des animaux. Quand bien même cela serait possible, aurions-nous la capacité de retranscrire ses expériences dans notre langage ? Comment parler de cette altérité radicale ? Est-ce ce paradoxe que Jonathan Bate entend esquiver quand il donne à l'écopoétique l'ambition « d'entrer imaginairement en relation avec le non-humain⁹⁴ » ? Là où notre perception est limitée, notre imagination permet, au contraire, sur la base de nos expériences sensibles et de notre bagage culturel, de créer de nouvelles images. Dans l'imaginaire, les sensations perçues se mêlent avec l'observation descriptive et les connaissances du monde, afin de créer une image complète. L'odeur perçue d'une fleur sur laquelle le regard s'arrête, et dont le nom nous revient comme par miracle, et enfin nous prenons conscience que le printemps est là.

93. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. p.210.

94. Bate, J. (2000). *The Song of the Earth*. Picador. p.199.

3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer

« C'est ce qui explique pourquoi l'écriture de la nature n'est jamais essentiellement descriptive, et certainement jamais "objective", mais qu'elle évoque si volontiers l'histoire du pays, les coutumes des habitants, l'étymologie des lieux-dits, la littérature, les données des sciences naturelles, les mythes et les histoires populaires... Tout cet héritage culturel situe l'expérience de la nature dans le temps et donne une profondeur au regard.⁹⁵ »

Le designer-mythographe cherche à embrasser toutes les dimensions du monde qui l'entoure pour donner corps à son projet. Le récit est alors une trame du projet, il est un indice de son bon développement. Par la narration, le designer assure la préservation de son intention au fil de la conception, ainsi que la transmission des intentions une fois le projet livré. Le vocabulaire développé tout au long du processus créatif enrichit le lieu. S'il est bien conçu, le récit livré s'intègre au tissu urbain et répond aux besoins des habitants, humains et non-humains. Par le récit, le designer instaure, ou vient en contrefort d'une dynamique qui se veut juste pour la communauté biotique. Enfin, le récit facilite l'entrée du projet dans l'imaginaire des habitants. Le récit, conjoint au projet, donne du sens, ainsi le lieu peut se déployer, à la fois dans le monde et dans l'imaginaire de l'habitant.

Comment le designer parvient-il à conjointre dans un même projet autant de dimensions? La multitude de disciplines que le designer aborde traditionnellement se trouve enrichie par la recherche d'une démarche écopoétique. Face à une approche globale du projet, comment se manifeste la multitude du designer?

95. Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject. pp. 206-207.

3.2

LA MULTITUDE DU DESIGNER L'APPROCHE GLOBALE DU PROJET

Pour parvenir à une démarche écopoétique du design, le designer d'environnement confronte sa pratique à un ensemble de problématique. Le site urbain est rempli de problématiques diverses, tantôt économiques, sociales, fonctionnelles, esthétiques, politiques ou encore écologiques. À l'instar du concepteur lumière, le designer d'environnement pense son projet en réponse à ces problématiques urbaines. Tout au long de ce chapitre, afin d'exemplifier nos propos, nous nous appuierons sur ma méthodologie personnelle de travail. Le projet *La Vallée Révélée* reste fictif, il est réalisé dans le cadre du master comme la concrétisation du processus de création-recherche.

Le designer s'inscrit dans une vision globale du projet. La vision d'ensemble nous permet de saisir les tenants et aboutissants pour concevoir au mieux le projet. Et ce même dans le cas, plus régulier, où le designer est appelé ponctuellement sur un champ spécifique d'action, comme pour le coloriste ou le concepteur lumière. La réponse sur ce champ spécifique ne peut se faire dans l'ignorance du reste du projet. La puissance d'agir du designer, bien que son champ d'action soit limité, aura forcément un impact sur la totalité du projet. Par exemple, penser une mise en lumière nécessite de penser une arrivée électrique. Et bien que cela semble être de l'ordre du bon sens, il reste important de la rappeler. De même, le choix d'un matériau va influer, selon sa couleur et sa finition (brillant/mat) sur le rendu de l'éclairage. En parallèle, la connaissance spécifique de l'éclairage par le concepteur lumière permet au projet d'être éclairé, et donc vu, de la meilleure façon possible. La pensée globale du projet permet ainsi de regrouper tous les acteurs spécialisés dans une action commune qui semble s'orchestrer par elle-même.

Cette vision globale peut être perceptible d'un point de vue extérieur au projet. Dans la réalité de l'action, le projet n'apparaît pas comme une sphère, mais comme un entrelacs de boucles. Les actions de chaque acteur se croisent, font des va et viens, se recroisent, jusqu'à couvrir assez de surface pour que l'œil extérieur n'y voie qu'une sphère. Cette vision rejoint celle que Bruno Latour développe du monde. Le sociologue pense notre monde comme un amas de boucles successives, où les nœuds, les intersections et les sursauts sont les conséquences de nos actions et les causes d'actions à venir. Dans cet amas de boucles, chaque organisme dessine sa trajectoire, façonne le monde dans ce qui semble être un grand tout, dans lequel aucune partie n'est pourtant identifiable. C'est peut-être là, la limite de notre comparaison du projet au monde. Bien que les interventions des différentes parties s'influencent l'une l'autre, chaque professionnel reste dans son champ d'action. Ainsi les différentes parties restent clairement identifiables, sans pour autant qu'elles puissent être séparées. Le projet pensé comme un entrelacs d'idées, d'échanges et d'actions devient lui-même une boucle du monde, il suit une trajectoire et s'intègre dans un tissu urbain déjà dense. L'habitant gravite autour de cette nouvelle boucle, il interagit avec, il se l'approprie, il en fait son habitat. Dès lors, cette appropriation peut modifier la trajectoire du projet.

Bruno Latour développe son idée et interroge l'impact de ces boucles sur nous. «Après chaque passage d'une boucle, nous devenons plus sensibles et plus réactifs aux fragiles enveloppes que nous habitons.⁹⁶» Ces boucles sont aussi celles qui forgent le designer. L'apprentissage du design se fait par superpositions des rencontres avec l'art, l'artisanat, la technique, la logique, les médiums, les milieux, les besoins... Tous ces aspects, nous le verrons plus tard, sont une des raisons de la multitude du designer. La conviction d'une pratique écopoétique s'acquiert aussi au fil du temps, au fil des rencontres, des lieux visités, des livres lus. La démarche

96. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte. p.184.

écopoétique est la rencontre entre les boucles du design, de la littérature et de la nature. Dans ce nœud se trouve le designer, comme un produit du passage successif des boucles. Et sa volonté est de réagir au monde, d'exprimer sa propre puissance d'agir en synthétisant ces boucles qui l'ont sensibilisé.

Le designer amène des réponses riches, puisqu'il s'est construit sur des bases multiples. Et l'apprentissage ne s'arrête jamais véritablement, par la veille, le designer reste à l'écoute des boucles contemporaines, il affine sa sensibilité. La sensibilisation par la confrontation à différents médiums, différentes réalités, différentes sensibilités, font émerger des profils polyvalents et adaptables. Le propos n'est pas de dire que le designer est un humain à tout faire, plutôt un humain plastique. Le designer adapte son propos au contexte. Il mêle dans sa réponse : plasticité, esthétique et technique dans une construction qui tient compte des contraintes du lieu et des habitants. « La fin ou le but du design est d'améliorer ou au moins de maintenir l'habitabilité du monde dans toutes ses dimensions.⁹⁷ » Ici, Alain Findeli, chercheur en design, définit un objectif du design par sa capacité à créer l'habitat. L'habitabilité nous concerne directement, nous, designer d'environnement. Si le rapport au spatial que nous évoque l'habitation, renvoie d'abord à la maison, le fait d'habiter réside surtout dans le lien entre l'usager et son milieu. L'habitant investit le lieu qu'il s'est approprié. Dès lors, l'habitabilité serait la capacité d'un lieu à être apprivoisé et surtout la durabilité de ce lien habitant/habitat dans le temps.

Nous parlions du designer comme d'une entité plastique au sens de modulable. Le designer s'adapte, et plus encore il adapte sa réponse. Cependant, nous avons fait l'impasse sur ses capacités plastiques, disons artistiques. L'art et le design n'ont pas la même visée. Dans la partie précédente, nous comparions les rôles de concepteur lumière avec celui

97. Findeli, A. (2010). *Questions, Hypothèses & Conjectures : Discussions on Projects by Early Stage and Senior Design Researchers* (R. Chow, G. Joost, & W. Jonas, Éds.). iUniverse, p. 292.

d'artiste luministe (pour reprendre les termes de Jean-Jacques Erzati). Une comparaison similaire pourrait être faite entre l'artiste et le designer. Dans son ouvrage *Design for the Real World* (1971), Victor Papanek développe sur la distinction entre artiste et designer. « Le design est une activité consciente et intuitive visant à créer des produits utiles, tandis que l'art est une expression personnelle, sans obligation d'utilité.⁹⁸ » L'artiste pense son travail sans contraintes, en dehors de celles qu'il s'impose à lui-même. L'œuvre réalisée n'est pas applicable, elle ne répond pas à un besoin. En revanche, la production artistique peut inspirer, interroger celui qui en fait l'expérience. En parallèle, le designer produit une réponse à un besoin ou une problématique. La production du designer est utilisable et compréhensible par l'usager.

Pour reprendre les termes de la comparaison de Jean-Jacques Erzati, il faut ajouter une polarité opposée à la liberté plastique de l'artiste. Cette polarité pourrait être celle de l'ingénierie ou des bureaux d'études. Leur méthode de production est rationaliste, loin de l'intuition de l'artiste. Entre ces deux polarités, d'un côté technique et de l'autre plastique et esthétique, se trouverait donc le designer. Nous avons vu que le designer se forme en empruntant à plusieurs disciplines, il en résulte une pratique qui n'est pas cloisonnée. Ainsi, le designer évolue sur le spectre technique/plastique. Chez l'artiste, il emprunte la profusion des idées, l'exploration intuitive et la sensibilité au monde. Dans le cadre d'une démarche écopoétique, le designer cherche à saisir la dimension poétique. Bien que ce ne soit pas l'objectif premier d'une production en design, le designer emprunte également la volonté de marquer les esprits. Le but, ici, n'est pas de faire retenir le nom du designer, mais plutôt de faire retenir qu'il existe une façon de faire projet avec le monde. Dans le projet, l'exploration plastique mène à construire un répertoire d'effet (fig. 30 et 31) dans lequel le concepteur pioche. Le travail d'exploration et de combinaison d'éléments entre eux

98. Papanek, V. J. (2021). *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social.*

3. Le design par et pour la nature
Nouvelle posture du designer

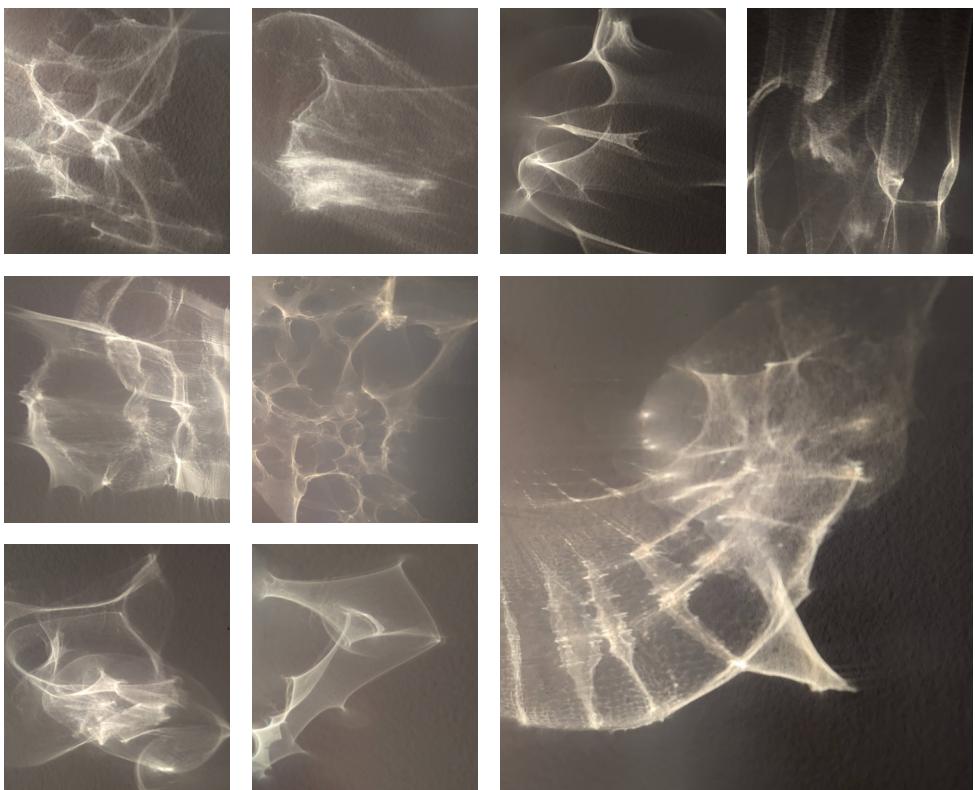
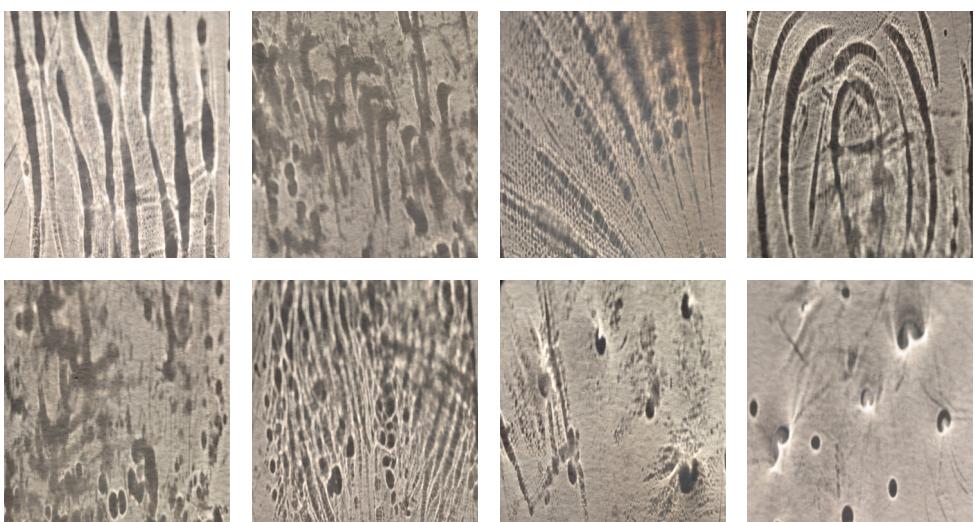


Fig. 30 Répertoire d'effet lumineux, recherche d'une lumière aqueuse,
Lumière naturelle reflétée par plexiglas thermoformé

Fig. 31 Répertoire d'effet lumineux, recherche d'une lumière aqueuse,
Lumière naturelle au travers de plexiglas thermoformé

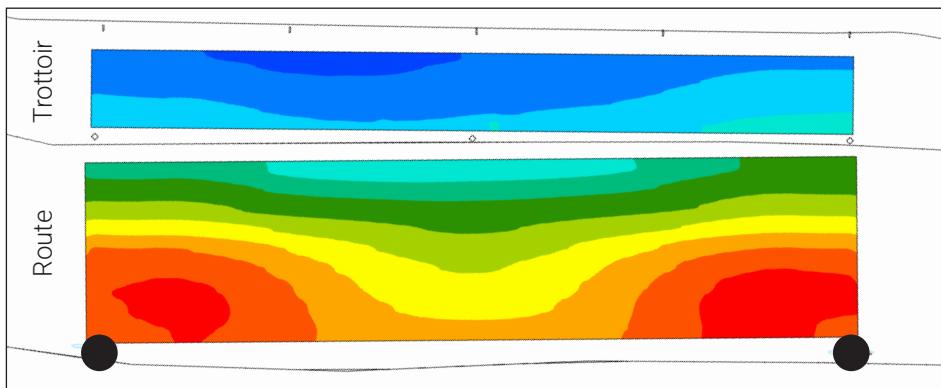


permet à terme de produire l'ambiance poétique du projet.

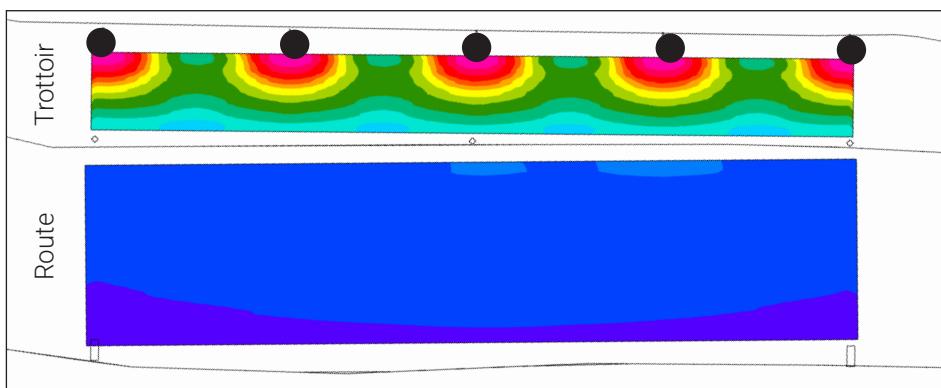
Dans le cadre du projet *La Vallée Révélée*, le répertoire recense des effets lumineux évoquant l'eau. Le vallon était historiquement le lit du ruisseau La Garrigue, aujourd'hui enterré. Le développement d'un langage poétique lumineux et aquatique participe à restituer ce patrimoine oublié du vallon.

Chez l'ingénieur, le designer emprunte la technique avancée, les modes de réflexion et de visualisation. Ces emprunts méthodologiques enrichissent la palette du designer, sans pour autant supplanter le rôle de l'ingénierie ou d'un bureau d'étude. La force du designer repose dans son ouverture et son adaptation, cela lui permet de faire le lien entre les méthodes pour penser l'ensemble du projet. L'emprunt technique se concrétise par des études quantitatives avec l'utilisation de logiciel de modélisation et de visualisation de données. C'est le cas avec les études de niveau d'éclairage pour le concepteur lumière (fig. 32). Appliqué au projet, cet emprunt se traduit par des visuels, dits en « fausses couleurs », qui indique la quantité de lumière. Il est ainsi possible d'ajuster, la disposition du matériel et le matériel prescrit (hauteur du mat, nombre de LED, optique des LED...) pour obtenir un résultat optimal.

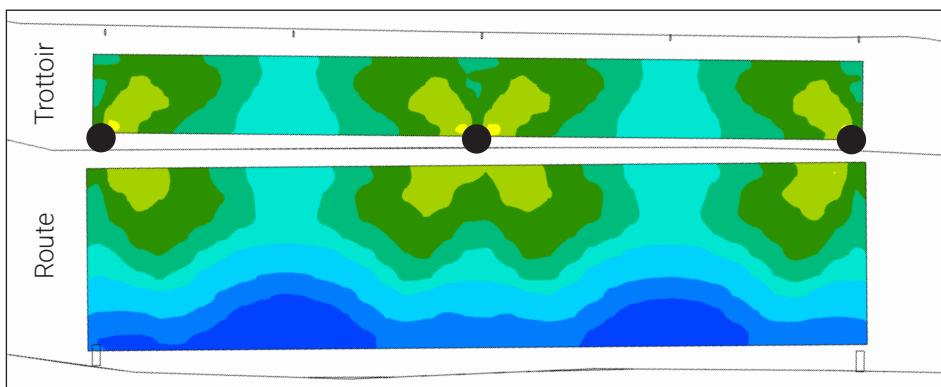
La vision du design, simplement comme un alliage de savoirs techniques et de capacités plastiques, est un peu limitante. En dehors de la dichotomie plastique/technique, le designer navigue et emprunte à d'autres disciplines. Cela lui permet d'aborder des sujets larges. Dans le cas du design écopoétique, le designer cherche à identifier les besoins du vivant non-humain. Afin de construire sa réponse, le designer emprunte à l'écologue, en apprenant à penser en système, à intégrer les dynamiques du vivant et à concevoir dans une logique de cycle par exemple. Le designer développe une sensibilité aux impacts environnementaux et à la temporalité du projet au long terme. Cela l'amène à faire coexister humain et non-humain dans ses projets. Pour le designer, le recensement du vivant non-humain intervient lors du diagnostic. Il permet d'identifier les contraintes ou



Existant : mâts 12m (x2), en bord de route, interdistance de 3m
Suréclairage de la voirie / éclairage insuffisant sur le trottoir



Proposition 1 : bornes 1m (x5), sur le trottoir, interdistance de 7,5m
Suréclairage et non-uniformité sur le trottoir / pas d'éclairage sur la route



Proposition 2 : mâts 4m (x3), sur le trottoir, interdistance de 15m
Éclairage uniforme et raisonnable sur le trottoir / éclairage partiel de la route

Fig. 32 Étude comparative de niveau d'éclairement,
Projet Professionnel et Personnel, *La Vallée Révélée*, 2025

3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer

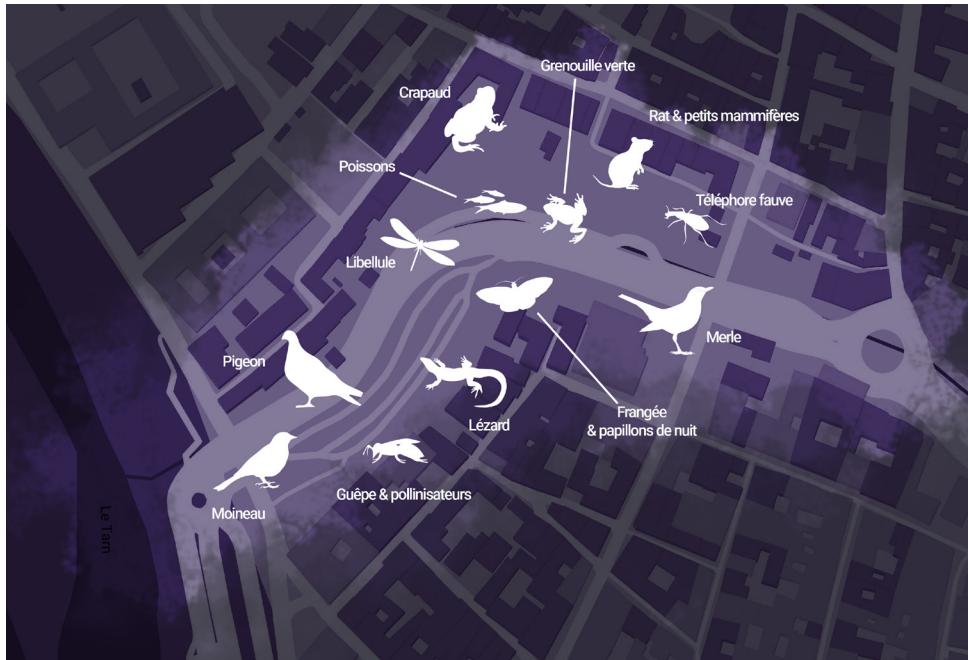


Fig. 33 Plan de biodiversité animale,
Projet Professionnel et Personnel, *La Vallée Révélée*, 2025

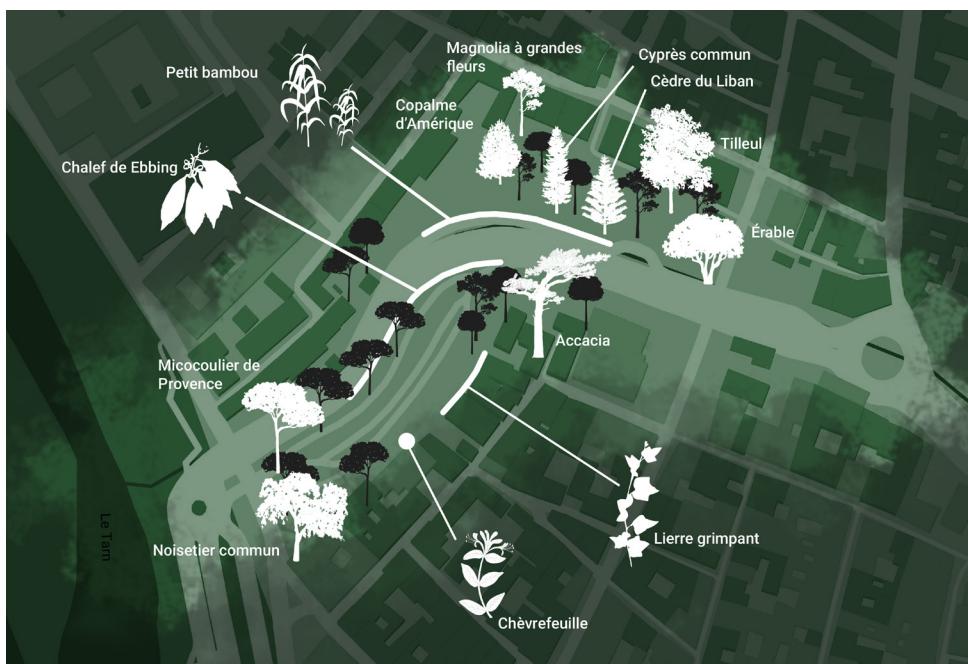


Fig. 34 Plan de biodiversité végétale,
Projet Professionnel et Personnel, *La Vallée Révélée*, 2025

besoins biologiques du site. Ces observations se retrancrivent dans des cartographies de la faune (fig. 33) et de la flore (fig. 34) qui seront combinés aux données humaines ensuite. Pour *La Vallée Révélée*, la zone d'action comporte un parc en terrasse, abritant une faune et une flore plutôt riche. Un recensement des espèces permet d'adapter le niveau d'éclairage et de penser la trame noire pour minimiser les effets indésirables de la lumière.

Pour répondre à la dimension sociale, le designer s'approprie des outils pour comprendre les usages réels, les comportements et les contextes. Il apprend à intégrer la parole des usagers dans la conception. Le designer devient plus sensible aux inégalités et au rôle social de son travail. Dans le projet, cela se traduit par des enquêtes de terrain ou des observations de comportement sur site. La concertation citoyenne ou la démarche participative sont des moyens d'intégrer une dimension sociale concrète au projet.

Le designer est un être pluriel à la fois dans sa construction, dans ses méthodes de travail et dans les sujets qu'il aborde. Cette plasticité le rend adaptable et sensible aux besoins du monde. En tant que designer l'inaction n'est pas envisageable. Face au profond bouleversement écologique, le designer adapte sa réponse, et fait évoluer jusqu'à l'essence du design anthropocentré. La démarche écopoétique en design est-elle une voie pour concevoir les habitats d'aujourd'hui et de demain ?

3.3 L'ESSOR DE L'ÉCOPOÏTIQUE VERS UNE ÉCOLOGIE CRÉATIVE

La pluridisciplinarité du designer lui permet d'interroger sa propre pratique. À qui le projet s'adresse-t-il? Le design écopoétique, sous couvert de narration, est un design qui se veut au service du vivant sous toutes ses formes. Le design interespèce, ou design interspécifique est un champ émergent du design qui cherche à créer des interactions, des objets, des environnements, ou des systèmes pensés pas uniquement pour les humains, mais aussi pour d'autres espèces animales, végétales, voire fongiques ou bactériennes. Il s'inscrit à la croisée du design, de l'éthologie, de l'écologie, et de la philosophie post-humaniste.

La remise en question de l'anthropocentrisme représente tout le fondement de la pratique. Grâce à cette perspective, le designer peut activement déployer sa vision selon laquelle le vivant non-humain est un sujet, à l'instar de l'être humain. Et le statut de sujet peut aussi s'étendre à l'environnement non-vivant, comme les montagnes et les rivières, tant leur présence seule est la condition à un vivier naturellement riche. Le design interspécifique remet en question l'anthropocentrisme traditionnel du design en intégrant les besoins, les perceptions et les modes de vie d'autres espèces. Il soulève des enjeux éthiques majeurs : comment concevoir sans projeter des intentions humaines sur les non-humains? Comment inclure des espèces non humaines comme «parties prenantes» dans le processus de conception? La pratique exige de repenser les méthodologies de co-conception ainsi que la définition même d'usager ou d'habitant.

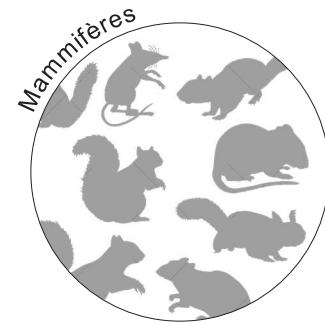
Le design interspécifique pose en effet des questions sur le plan éthique, auxquelles il n'est pas simple de répondre. Comment faire d'une pratique profondément anthropocentrale, qu'est le design, un champ plus ouvert où se rencontrent les besoins humains et non-humains?

La réponse amenée par le concepteur sera indéniablement teintée d'anthropomorphisme. Même si par un prisme phénoménologique nous parvenons à détacher l'expérience vécue de toute interprétation, ce prisme reste celui de nos sens humains. La biologie associée à la technologie peut nous donner un aperçu de la perception du monde par certains animaux (fig. 35). Cependant, ces visualisations sont des interprétations ou des traductions pensées pour et par le regard humain. Il existe un profond biais cognitif entre ce que nous percevons, ce que les animaux perçoivent, et ce que nous croyons qu'ils perçoivent. Une fois ce constat fait, comment le designer peut-il intégrer cette limite dans son processus de création ?

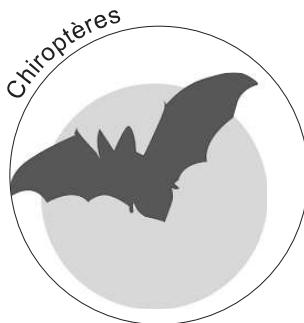
Le designer s'appuie sur des faits biologiques pour construire son projet. Ainsi la documentation sur l'habitat des chauves-souris, par exemple, permet de dire une part, aussi infime soit-elle, de leur besoin. Sur les zones de flou, le concepteur prend des libertés qu'il peut faire valider au regard d'un spécialiste. Ici, la prise de liberté n'est pas synonyme d'un bon sens, trop vaste et personnel pour en donner une définition. L'idée est plutôt de faire jouer une force de proposition, d'exprimer une puissance d'agir intuitivement pour ensuite en esquisser les conséquences. Chercher à dessiner l'impact potentiel d'une création sur son environnement revient à développer une pensée prospective du design. Le designer plonge dans le récit de sa production, il imagine comment le monde recevra et interagira cette installation. Cela revient à penser un cycle de vie pas seulement du projet, mais de l'environnement avec le projet. Donc quelle dynamique préexistante le projet s'intègre-t-il ? Et quelle dynamique le projet donne-t-il au lieu ?

La première interrogation est normalement résolue lors du diagnostic du site par le designer. Dans cette même étape, le designer recense et comprend les différents besoins humains et non-humains. La seconde question relève de l'éthique du designer. Répondre aux besoins est une chose, s'assurer de la bonne intégration de son projet en est une autre, développer un langage poétique pour lier les deux en est encore une

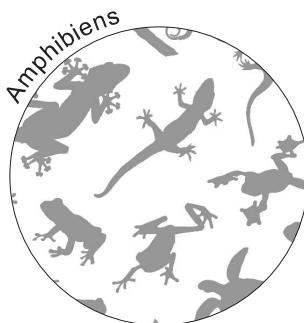
3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer



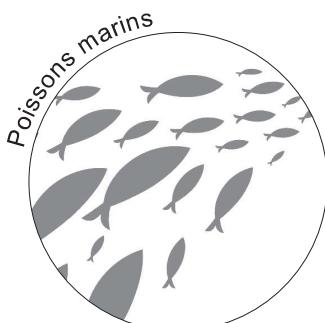
En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



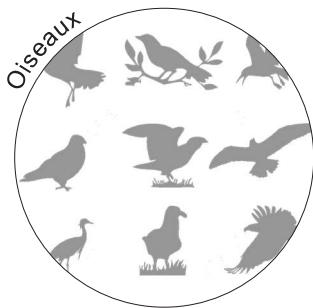
En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



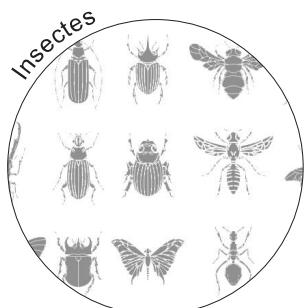
En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce

Fig. 35 Visuel de comparaison du spectre visible chez l'homme (de 380 à 780 nm) et chez différentes familles animales
Visuel de communication, Noctiluca

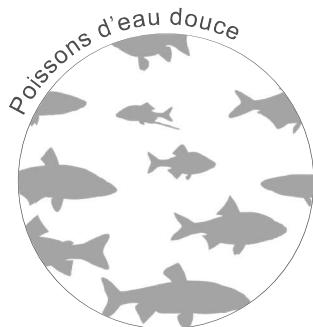
3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer



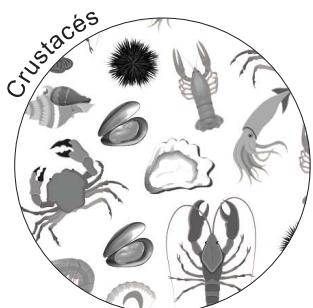
En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce



En noir les couleurs les moins impactantes sur l'espèce

Les bandes noires sont les longueurs d'ondes non perçues par ces groupes. Cela permet d'adapter le choix de matériel, de température et de couleur d'éclairage pour limiter l'impact de la lumière

autre. Car notre conscience du monde, construite au fil de cet écrit autour (entre autres) de la pensée de Bruno Latour, nous permet de voir le projet comme une nouvelle boucle sur le monde. Dès lors, l'auteur nous adresse cette remarque inspirée du philosophe John Dewey : « vous devez sentir les conséquences de votre action avant d'être capable de vous représenter ce que vous avez vraiment fait et pris conscience de la teneur du monde qui lui a résisté.⁹⁹ » Cette invitation à penser avant d'agir ne doit pas nous bloquer dans l'inaction. Au contraire, la réflexion sur le devenir de l'action doit devenir indispensable à toute action et faire partie intégrante du processus créatif. La pensée narrative permet d'imaginer un avenir du monde avec le projet. La narration imaginée différera bien évidemment de la réalité, certains comportements ou phénomènes sont imprévisibles et le designer n'est pas encore doté du don de voyance.

Le paysagiste Gilles Clément compose des jardins selon une méthodologie qui image une partie de nos propos. Le penseur du Tiers paysage conçoit des jardins et des parcs dont la dynamique s'apparente parfois au design interespèce. Ici, pas de sujet animal, mais une focalisation sur le végétal. « Le jardin en mouvement » est un jardin où l'homme n'impose pas sa volonté à la nature, mais il accompagne les dynamiques naturelles de croissance, de dispersion, de migration, et d'évolution spontanée. Dans ses projets, comme au Parc André-Citroën (fig. 36), Gilles Clément laisse certaines plantes « vagabondes » se propager librement et retire uniquement celles qui deviennent trop dominantes. Il ne cherche pas à tout planifier, mais compose avec ce qui pousse spontanément. Le paysagiste restitue les puissances d'agir du végétal. La liberté, accordée ainsi aux végétaux, en fait un acteur du paysage. Et par cascade, cela crée un paysage évolutif, lui aussi actif, se renouvelant au fil des saisons, au fil des années.

Parmi les réalisations du paysagiste, une d'elles résonne tout particulièrement avec notre propos. Le jardin du musée du Quai Branly est conçu par Gilles

99. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte. p.183.

3. Le design par et pour la nature
Nouvelle posture du designer



Fig. 36 Gilles Clément, Jardin de la lune, Parc André Citroën, Paris, 1992

Clément (fig. 37), et l'artiste Yann Kersalé, y développe *L'Ô*, une installation lumière en résonance avec le lieu. Là où Gilles Clément implante des graminées, Yann Kersalé dispose des joncs lumineux qui projettent des formes circulaires au plafond, comme des ondes perturbant la surface d'un lac (fig. 38). Le projet lumière se traduit aussi par un travail de l'atmosphère en lien avec les températures perçues et retranscrites sous la forme de taux d'humidité colorés (l'*Évaporation*, le *Glacé*, la *Pluie*). L'espace est traité comme une entité en évolution et la lumière s'adapte pour évoluer avec son milieu. La lumière joue un rôle à part entière et matérialise la subtile présence de l'eau, élément indispensable à la vie du jardin. Bien que le fait d'éclairer les végétaux puisse être discuté d'un point de vue éthique, la prose combinée de Yann Kersalé et Gilles Clément ouvre la voie d'une conception mêlant langage poétique adressé à l'humain et installation à l'écoute du vivant.

La portée écopoétique d'un projet se fait à destination de l'humain. Nous avons vu précédemment que le designer insufflait la poétique au projet en retranscrivant son expérience sensible du terrain. Le designer cherche à déployer un langage poétique au fil du projet, par des couleurs des matières, des jeux de lumière. Tous ces paramètres sont orchestrés de sorte que l'expérience du site par l'habitant puisse avoir une portée poétique. Toutefois, la force poétique du projet n'est pas quantifiable. De même, son impact sur les habitants est difficilement prévisible. Les démarches participatives permettent d'adapter le langage poétique, tandis que les présentations du projet *in situ* sont des façons pour le designer de méditer, d'énoncer ces intentions aux habitants curieux.

Cependant, comme le designer n'est pas un artiste, il doit veiller à ne pas prioriser ce langage poétique par rapport à la réponse aux besoins. L'objectif n'est pas d'imposer une œuvre ou une vision au monde, mais bien de construire une nouvelle perspective du lieu.

3. Le design par et pour la nature
Nouvelle posture du designer



Fig. 37 Jean Nouvel (architecte), Gilles Clément (paysagiste),
Jardin du Musée du Quai Branly, Paris, 2006



Fig. 38 Jean Nouvel (architecte), Gilles Clément (paysagiste),
Yann Kersalé (plasticien lumière)
Jardin du Musée du Quai Branly, Paris, 2006

Le design écopoétique se veut donc être un alliage narratif mêlant langage poétique et conception responsable et utile vis-à-vis du lieu. Nous pouvons voir le design écopoétique comme une façon de réenchanter le monde. Le réenchantement passe à la fois par l'amélioration de l'habitabilité d'un point de vue technique, pratique et écologique, et par un agencement méticuleux des paramètres sensibles pour une expérience du site optimale. Le projet s'inscrit évidemment dans une ligne esthétique. Pourtant cette dimension esthétique ne fait pas la poétique du projet, le designer ne cherche pas à faire du beau. Le botaniste Jean Massart développe en disant : «Rien ne me semble plus vain que les amplifications biologico-philosophicopoétique qui ont la [...] prétention d'embellir la nature.¹⁰⁰» Le réenchantement écopoétique ne cherche pas la beauté, mais bien une esthétique sensible. Cette sensibilité Joseph Conrad la cherche également dans son écriture : «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire voir.¹⁰¹» Nous pouvons voir ici un parallèle entre la littérature et le design. L'écriture du designer est une écriture sensible, dont l'expérience produira une image poétique chez l'habitant.

L'apogée du projet de design écopoétique est sa quasi-disparition, ou sa parfaite intégration dans le paysage urbain. Dans *l'Invention du Paysage*, Anne Cauquelin évoque cette idée de symbiose entre la nature et l'image que nous en avons. «La perfection est atteinte quand on croit qu'il n'y a nulle médiation entre la nature — extériorité totale — et la forme dans laquelle on la perçoit. [...] la nature, pure extériorité, est alors aussi pure intérieurité.¹⁰²» L'utopie du design écopoétique est donc de surpasser l'altérité radicale qui forme une distance entre nous et le monde. Dans un projet urbain construit, l'effacement de la médiation ou l'effacement du

100. Massart, J. (1911). *Nos arbres*. Henri Lamertin. p.3.

101. Conrad, J. (1938). *Préface au Nègre du «Narcisse»* (R. D'Humières, Trans.). Gallimard. p.7.

102. Cauquelin, A. (2004). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France - PUF. p.110.

dispositif semble compliqué. Ceci est d'autant plus en vrai en conception lumière, puisque la disparition du dispositif signifie la plongée du lieu dans l'obscurité. Cependant, nous nous égarerions en cherchant à dissimuler nos créations, en intégrant des végétaux dans chaque mobilier apte à en recevoir. Cela tient du camouflage dans le meilleur des cas, et du déguisement dans les pires réalisations. Une alternative serait de penser les usages, et de rendre chaque objet, chaque paramètre suffisant à l'usage que nous en avons, sans excès.

L'essentiel de l'écopoétique se trouve finalement dans la poïétique déployée par le designer. L'effet poétique donne du sens au lieu et imprime dans l'imaginaire de l'habitant ou du visiteur une image narrative et poétique. Cependant, la réception poétique reste difficilement anticipable. De plus, l'opinion publique semble désintéressée du sujet, seuls quelques habitants ou associations engagées sont moteurs dans la mise en place d'une esthétique sensible de la ville. Les municipalités sont encore frileuses à l'idée d'introduire une dimension sensorielle dans leurs rues. Il faut dire que les paramètres sensibles sont encore considérés comme négligeables, ils sont une valeur ajoutée du projet. Au mieux, ils sont un argument commercial dont l'objectif est de valoriser un patrimoine exploitable à des fins financières.

Pourtant, les aménagements scénographiques et paysagers urbains sont avant tout une façon de recréer du lien entre l'habitant et l'habitat. Dans notre perspective, la poïétique du designer est à l'origine de la poétique perçue par l'usager. Ainsi, il semble logique de mettre en place une écopoétique du design, afin de concevoir une installation dont la portée serait écopoétique. La méthodologie de travail est la part sur laquelle le designer peut agir véritablement. Libre à nous de concevoir les boucles d'actions et les dynamiques de la ville véritablement habitée. Le designer a l'opportunité d'exprimer son éthique dans une méthodologie de projet qui ne se restreint pas uniquement à des actions de limitation ou de restriction punitive des usages (extinction forcée de l'éclairage, balisage

3. Le design par et pour la nature Nouvelle posture du designer

strict des cheminements). Les méthodes plus classiques d'écocoception (surcyclage, usage de matériaux locaux, durabilité et réparabilité du projet...) sont amplifiées par la narration du projet, le langage plastique, l'exploration sensorielle pour penser un projet qui attachera le lieu dans l'imaginaire. L'écopoïétique du projet cherche au-delà des limitations, à développer ou à réinsérer un lien profond entre l'habitant et l'habitat.

CONCLUSION

Notre objectif au travers de cet essai était de chercher à comprendre comment le designer pouvait développer une démarche écopoétique dans la ville. Le premier point a été de poser les bases de la discipline écocrétique et écopoétique dans son champ d'origine, la littérature. En s'appuyant sur les écrits de nombreux auteurs dont notamment Lawrence Buell, nous avons cerné les dynamiques et principes de l'écopoétique. Dans l'objectif d'opérer un transfert de la littérature vers le design, nous nous sommes réapproprié ces principes en quatre notions clés : la réalité, les besoins, l'éthique et le flux. Nous avons identifié des axes transversaux permettant grâce à ces quatre piliers d'esquisser une écopoétique du design.

L'une des interrogations principales soulevées par l'écopoétique est la considération que nous avons de la nature et le statut que nous lui accordons. Dans la littérature écopoétique, l'auteur pense l'environnement comme un personnage à part entière. Le traitement de la nature, comme un sujet et non comme un objet est une idée qui nous oblige à réfléchir sur notre conception du monde. Que ce soit en art, avec l'apparition et l'émancipation tardives du paysage comme un genre à part entière, ou en droit, avec la

récente reconnaissance (à l'étranger) d'un statut juridique pour certains éléments non-humains ou non-vivants, la vision naturaliste et utilitariste de la nature est profondément ancrée dans notre société occidentale. Penser un design écopoétique nécessite donc de repenser ce statut de la nature.

La notion de statut de la nature vient avec le constat de son profond bouleversement. L'anthropocène tel qu'il est développé par Bruno Latour nous permet d'ouvrir notre perception du monde. Grâce à la redistribution des puissances d'agir que nous ouvre cette réflexion, nous arrivons à décentrer l'humain, afin d'entrevoir une porte de sortie à l'anthropocentrisme. L'entame de cette réflexion convoquait déjà deux des quatre piliers de l'écopoétique, à savoir le principe de réalité et d'éthique.

Afin de rendre tangible cette réflexion, nous l'avons mise en regard avec ma discipline de cœur, la conception lumière. Par ce revirement plus concret, nous avons exploré la réalité du terrain de la ville nocturne. Le questionnement des méthodologies de travail chez les concepteurs lumière, grâce à des exemples concrets, nous a permis de cerner les ébauches de ce qui pourrait constituer une mise en lumière écopoétique. En investissant les dimensions du terrain et de l'expérimentation, le concepteur lumière parvient à penser un projet adapté aux besoins du terrain. La notion de besoin de l'éclairage est un principe purement humain, qui résonne avec le développement d'une vie sociale à l'extérieur du foyer. En effet, pour le vivant non-humain, le besoin fondamental de la nuit est celui de l'obscurité. Une rupture se dessine alors dans la conciliation des besoins. Là où une démarche anthropocentrale du design ne proposerait qu'une solution d'éclairage, le concepteur lumière appliquant la démarche écopoétique joue conjointement avec les effets lumineux et l'ombre nocturne. La trame noire est l'outil de non-intervention indispensable au concepteur lumière pour repenser une obscurité saine. En conception lumière, la conscience professionnelle militant pour le retour de l'obscurité est de plus en plus répandue. L'écopoétique s'inscrit dans cette même dynamique et cherche à aller plus loin.

Si les démarches et les méthodologies utilisant l'écoconception sont de plus en plus répandues, elles restent de l'ordre de l'initiative. Leur impact sur l'environnement est évidemment un exemple, cependant il manque une dimension sensible et poétique dans ces projets qui freine leur complète appréciation.

La posture en design que nous avons ensuite énoncée, se veut être le liant de la technique, de l'esthétique et de la poétique. Par la pensée narrative, nous avons d'abord redessiné notre conception du monde. L'effacement de la rupture sujet/objet par la réhabilitation des puissances d'agir nous a permis de concevoir le récit du design dans ce nouveau monde. Enfin, la trame ne serait pas complète sans l'application du récit au projet en lui-même. À la façon de l'auteur, le designer déploie son écriture pour concevoir l'habitat. À l'instar des auteurs écopoétiques, l'écriture du designer cherche le sensible. Notre objectif n'est jamais de faire parler la nature, de la suranimer, mais plutôt de donner des clés aux habitants ou aux usagers afin qu'ils apprivoisent le lieu. Le lien entre l'habitant et l'habitat se fait grâce à l'expérience sensible et à l'impression dans l'imaginaire d'une image poétique du site. La simple présence de l'image poétique dans l'imaginaire est une victoire de l'écopoétique, elle est le signe d'un attachement au lieu et présage d'une préservation plus poussée de l'habitat par l'habitant.

Pourtant, cet impact du design écopoétique sur l'habitant peut montrer certaines limites. Dans ce sens, nous orientons plutôt notre réflexion sur la conception d'une écopoétique par laquelle le designer aurait toutes les clés en main pour penser le projet et faire évoluer sa propre pratique. Le designer est apte à penser son projet en l'adaptant à la réalité, en répondant au besoin humain comme non-humain, en développant et en projetant sa propre éthique, et enfin en pensant l'insertion du projet dans le flux urbain. Grâce aux méthodes de terrain, et à l'expérimentation intuitive et rigoureuse, le designer adapte son projet. Bien que chaque projet soit pensé dans une écopoétique optimale, il est aussi une expérimentation en

lui-même qui permet aux designers d'ajuster le tir par la suite.

Le design écopoétique peut sembler être une utopie. En cela, que le déploiement du récit lors de la conception ne s'intègre dans aucun cahier des charges. J'entends qu'il existe une rupture entre la réalité de terrain et la projection d'une pratique poétique. Cependant, la vision du design comme un facteur de réenchantement du quotidien, me conforte dans l'idée qu'il n'est pas vain d'ouvrir une piste de réflexion sur l'insertion de la poétique dans la ville. La méthodologie peut encore être poussée, améliorée. Surtout, elle peut et doit se répandre. Par le design d'environnement et la conception lumière, nous avons interrogé la ville comme habitat. Qu'en est-il des foyers, des objets avec lesquels nous vivons ? Comment l'écopoétique peut-elle se déployer dans notre quotidien et réharmoniser notre rapport au monde ?

De plus, face à l'état du monde, en étant conscient de la profonde catastrophe environnementale dans laquelle nous sommes déjà enlisés, il est dur pour une profession possédant une puissance d'agir concrète de rester inactif. Dans cette même dynamique, Bruno Latour nous rappelle l'impératif de se mettre en action. « Le lieu de l'action, c'est ici-bas et maintenant. Ne rêvez plus, mortels !¹⁰³ »

Le design écopoétique est ma façon de penser mon action sur le monde. Une action que je ne peux restreindre à un cahier des charges, à une prescription de matériel plus « écologique » ou moins consommateur. J'ai la certitude que la dimension sensible, vectrice de la poétique est indissociable d'une action efficace et durable.

103. Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte. p. 108.

REMERCIEMENTS

En clôture de ce travail et de mon cursus dans le master *Design d'Environnement, Couleur, Lumière*, je souhaite adresser mes profonds remerciements à toutes les personnes m'ayant aidé, de près ou de loin, à mener à bien ce mémoire.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de mémoire, Madame Xavière Ollier, pour son accompagnement précieux. La richesse des échanges, les relectures attentives, les retours rigoureux et le profond soutien ont été d'une grande aide durant ces deux ans.

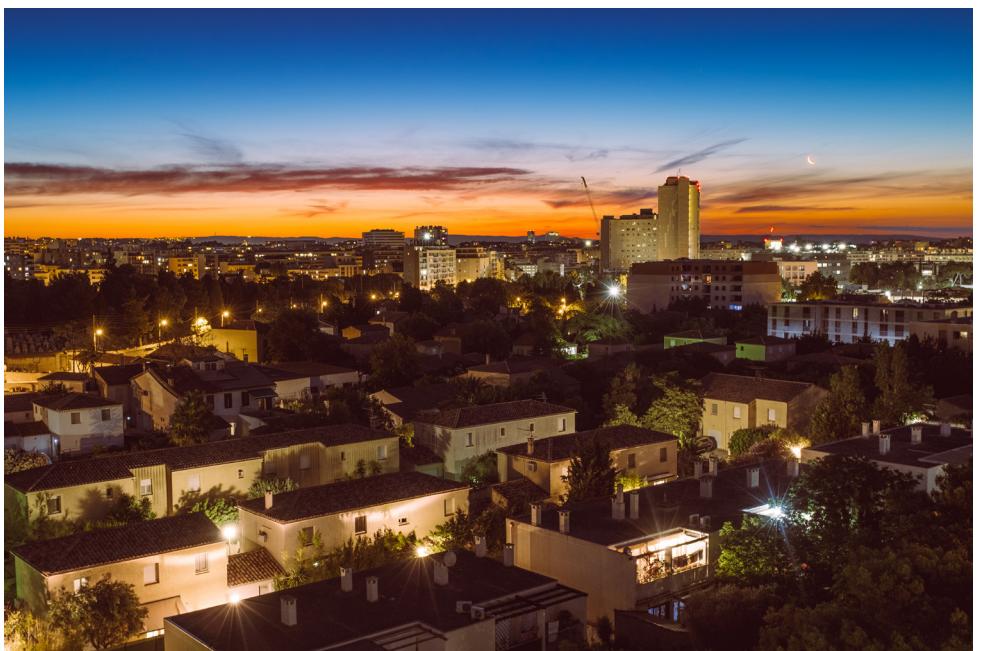
Je remercie également le corps enseignant de l'ISCID, pour la richesse des parcours croisés et la passion inspirante qu'ils m'ont transmise.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance envers tous les concepteurs et plasticien lumière qui m'ont accueilli en stage. Merci de la confiance que vous m'avez accordée, et merci d'avoir partagé avec moi votre sensibilité pour la lumière et l'environnement.

Pour tous les bons moments partagés, le soutien mutuel et les belles amitiés je remercie Léna, Servann, Jules, Mathilde, Sibylle, Maxime et tous les amis qui ont enrichi ce parcours.

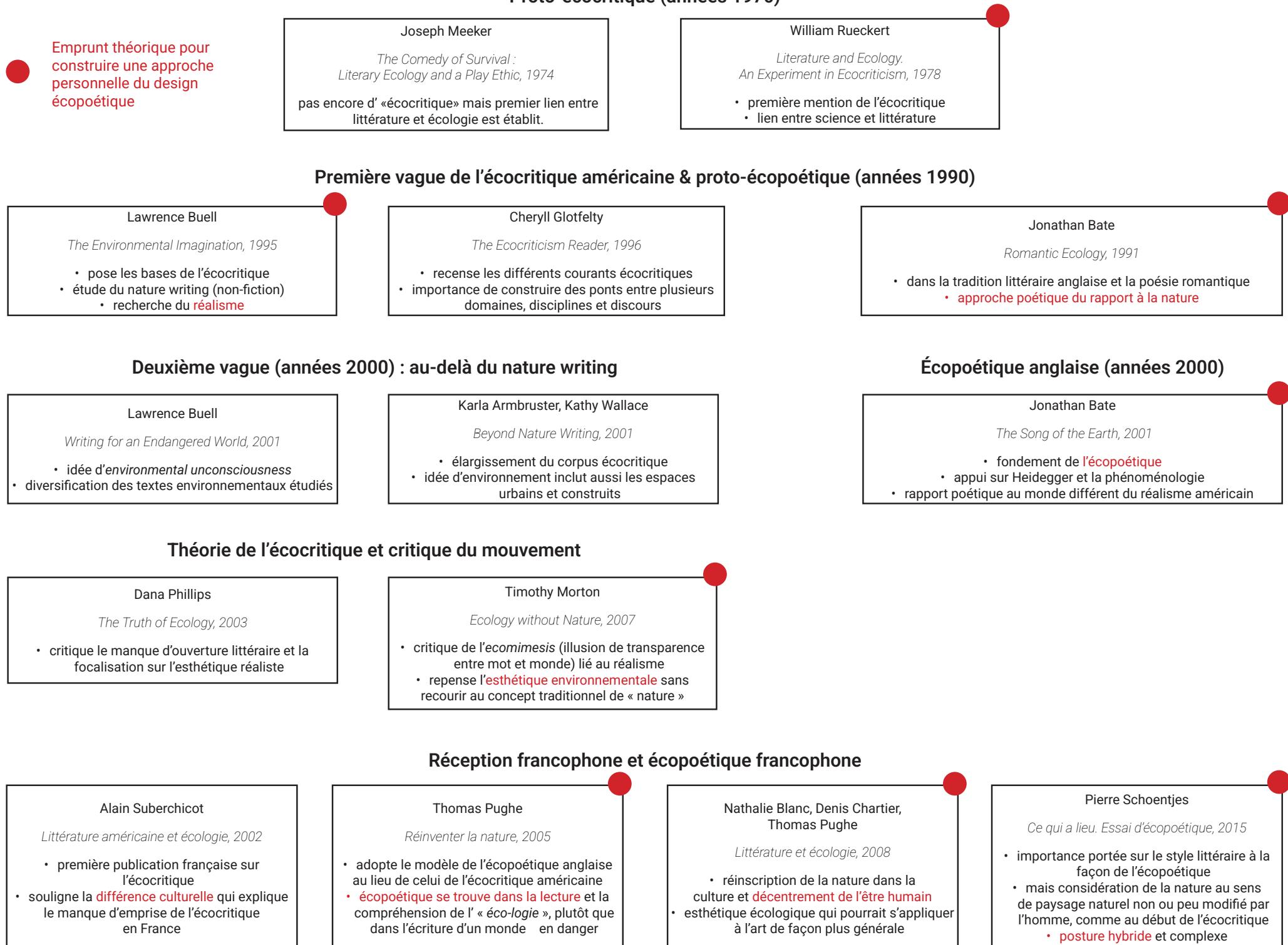
Enfin, mes remerciements les plus chaleureux vont à mes parents, Nicolas et Emmanuelle, et ma sœur, Blanche. Merci de votre accompagnement, de votre réconfort, et surtout, merci d'avoir toujours cru en moi.

ANNEXE



En couverture Photographie de Marseille au crépuscule,
Arthur Jeannière, 2024

Schéma des différents courants de pensée de l'écocritique et de l'écopoétique



BIBLIOGRAPHIE

CONCEPTION LUMIÈRE

Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes. (2016). *Manifeste des Concepteurs Lumière pour des projets d'éclairage raisonnés*.

Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes. (2017). *La conception lumière : Appréhender le contexte, les enjeux et les acteurs*.

Bouhnek, S. (2021, 28 juin). *La posture hybride et résonante du concepteur lumière. Une étude introspective pour une meilleure relation au monde nocturne*. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04097369>

Challéat, S. (2019). *Sauver la nuit : Comment l'obscurité disparaît, ce que sa disparition fait au vivant, et comment la reconquérir*. Premier Parallèle.

Concepto. (2020, 2 juillet). *Schéma directeur d'aménagement Lumière, Monaco - Concepto*. <https://www.concepto.fr/projets/schema-directeur-amenagement-lumiere-monaco/>

Ezrati, J. (2004). Entre l'artiste et l'ingénieur, le concepteur lumière et l'éclairagiste. *Protée*, 31(3), 107-111. <https://doi.org/10.7202/008442ar>

Kersalé, Y. (2008). *Manière noire : géopoétique du paysage*. L'Une et l'autre.

Le Couillard, R. (2020). *Alençon, Château des Ducs - 2019*. Noctiluca, Conception Lumière et Éclairage. Consulté le 23 mai 2025, à l'adresse <https://www.noctiluca.fr/alencon-chateau-des-ducs-2018/>

Narboni, R. (2012). *Les éclairages des villes : Vers un urbanisme nocturne*. Infolio.

Préfecture de Paris, Direction générale de l'aménagement urbain, Direction de l'urbanisme et du logement, Sous-direction de la construction, Direction de la voirie, & Service de l'éclairage. (1971). *Les Lumières de la Ville*. Paris, Imprimerie municipale.

Quartiers Lumières. (2022, 8 avril). *Quartier du Hédas- Pau (64) - Quartier du Hédas - Quartiers Lumières*. Consulté le 30 octobre 2023, à l'adresse <https://www.quartierlumieres.com/portfolio/pau/>

DÉFINITION

DÉMARCHE : *définition de DÉMARCHE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9marche>

LIEU : *définition de LIEU*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>

MYTHE : *Définition de MYTHE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe>

MYTHOGRAPHE : *Etymologie de MYTHOGRAPHE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/etymologie/mythographe>

ONIRIQUE : *définition de ONIRIQUE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/onirique>

PAYSAGE : *Définition de PAYSAGE*. (2012). CNRTL. Retrieved November 9, 2023, from <https://www.cnrtl.fr/definition/paysage>

POÉSIE, Larousse, É. (s. d.). *poésie - LAROUSSE*. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/poésie/80884>

TOPOONYMIE : *définition de TOPOONYMIE*. (n.d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/toponymie>

DESIGN

Findeli, A. (2010). *Questions, Hypothèses & Conjectures : Discussions on Projects by Early Stage and Senior Design Researchers* (R. Chow, G. Joost, & W. Jonas, Éds.). iUniverse.

Kandinsky, W. (1970). *Point-ligne-plan : contribution à l'analyse des éléments picturaux*.

Papanek, V. J. (2021). *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social*.

ÉCOLOGIE

- Bonneuil, C., & Fressoz, J. (2013). *L'Événement anthropocène : La Terre, l'histoire et nous*. Seuil.
- Bourgeois-Gironde, S. (2020). *Être la rivière*. <https://doi.org/10.3917/puf.bourg.2020.01>
- De Negroni, B. (2018). Christopher Stone, Les arbres doivent-ils pouvoir plaider ? Vers la reconnaissance de droits juridiques aux objets naturels, Le passager clandestin, 2017. *Cahiers Philosophiques*, N° 153(2), 131-135. <https://doi.org/10.3917/caph1.153.0131>
- Hamant, O. (2023). *Antidote au culte de la performance : La robustesse du vivant : Vol. Tracts (N°50)*. Gallimard. <https://doi.org/10.3917/gall.haman.2023.01>
- Massart, J. (1911). *Nos arbres*. Henri Lamertin.
- Scheyder, P., Escach, N., & Gilbert, P. (2022). *Pour une écologie culturelle*. Le Pommier.
- Stone, C. D. (2022). *Les arbres doivent-ils pouvoir plaider* ? Gallimard.
- Viveret, P. (2019). *La Cause Humaine : Du bon usage de la fin d'un monde*. Les Liens qui Libèrent.

ÉCOCRITIQUE ET ÉCOPOÉTIQUE

- Bate, J. (2000). *The Song of the Earth*. Picador.
- Blanc, G., Demeulenaere, E., & Feuerhahn, W. (2017). Humanités environnementales. Dans *Éditions de la Sorbonne eBooks*. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.84270>
- Blanc, N., Chartier, D., & Pughe, T. (2008). Littérature & écologie : vers une écopoétique. *Ecologie & Politique*, N°36(2), 15. <https://doi.org/10.3917/ecopo.036.0015>

Buekens, S. (2019). L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *ELFe XX-XXI*, 8. <https://doi.org/10.4000/elfe.1299>

Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Harvard University Press.

Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*. Wiley-Blackwell.

Defraeye, J., & Lepage, É. (2019). Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain : Présentation. *Etudes Littéraires*, 48(3), 7. <https://doi.org/10.7202/1061856ar>

Glotfelty, C., & Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press.

Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism. *Iowa Review*.

Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Wildproject.

ESPACE ET PERCEPTION

Augé, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.

Bégout, B. (2020). *Le Concept d'ambiance*. Seuil.

Böhme, G., & Calvé, M. L. (2018). L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? *Communications*, n° 102(1), 25-49. <https://doi.org/10.3917/commu.102.0025>

Brochot, A., & De la Soudière, M. (2010). Pourquoi le lieu ? *Communications*, n° 87(2), 5-16. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0005>

Brook, P. (1977). *L'espace vide : Ecrits sur le théâtre* (C. Estienne & F. Fayolle, Trad. ; poche). Editions du Seuil.

Lenclos, J., & Lenclos, D. (2016). *Couleurs de la Méditerranée : Géographie de la couleur*. Le Moniteur.

Perec, G. (1985). *Espèces d'espaces*. Galilée.

Prado, P. (2010). Lieux et « délieux ». *Communications*, n° 87(2), 121-127. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0121>

HISTOIRE DE L'ART

Alberti, L. B., Schefer, J. L., & Deswarte-Rosa, S. (1992). *De pictura : De la peinture*. Editions Macula. (Œuvre originale publiée 1435)

Gombrich, E. H. J. (2001). *Histoire de l'art*. Phaidon Press Limited.

PAYSAGE

Berque, A. (1985). Milieu, trajet de paysage et déterminisme géographique. *L'Espace Géographique*, 14(2), 99-104. <https://doi.org/10.3406/sp-geo.1985.4009>

Cauquelin, A. (2004). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France - PUF.

Cauquelin, A. (2013). *Le site et le paysage*. Presse Universitaire de France - PUF.

Clément, G. (2020). *Manifeste du Tiers paysage*.

De la Soudière, M. (2019). *Arpenter le paysage*.

Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard.

PHILOSOPHIE

- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard Education.
- Barthes, R. (2014). *Mythologies*. Points.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli : Leibniz et le Baroque*. Les Editions de Minuit.
- Descartes, R., & Renault, L. (2000). *Discours de la méthode*. Le Livre de poche.
- Despret, V., & Porcher, J. (2007). *Etre bête*.
- Jouve, P. J. (1970). *En miroir : journal sans date*.
- Kyrou, A. (2024). *Philofictions : des imaginaires alternatifs pour la planète*.
- Latour, B. (2023). *Face à Gaïa - Huit conférences sur le nouveau régime climatique : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte.
- Lilar-S. (2021). *Journal de l'Analogiste*. Grasset.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Serres, M. (1990). *Le Contrat naturel*. François Bourin.

RÉCITS

Conrad, J. (1938). *Préface au Nègre du "Narcisse"* (R. D'Humières, Trans.). Gallimard.

Flaubert, G. (1999). *Bouvard et Pécuchet*. LGF/Le Livre de Poche.

Gascar, P. (1972). *Le présage*. Editions Gallimard.

Gracq, J. (1976). *Les eaux étroites*. José Corti Editions.

Leopold, A., & Le Clézio, J. M. G. (2025). *Almanach d'un comté des sables* (A. Gibson, Trans.). GF. (Original work published 1949)

Otte, J. (2001). *L'amour en forêt*. Julliard.

Reclus, E. (1995). *Histoire d'un ruisseau*. Babel. (Original work published 1869)

Stern, M. R. (1998). *Arbres en liberté* (M. Baccelli, Trans.). La Fosse aux ours. (Original work published 1991)

VILLE

Cauquelin, A. (1977). *La ville : la nuit*.

Choay, F. (1965). *L'urbanisme, utopies et réalités : une anthologie*. Seuil.

Gracq, J. (1985). *La forme d'une ville*. José Corti.



À travers le design d'espace et la conception lumière, nous explorons la mise en place d'une démarche écopoétique face aux enjeux de pollution lumineuse et de suréclairage. Dans un contexte de crise environnementale, nous interrogeons le rôle du designer à l'ère de l'Anthropocène et la manière dont il peut réintroduire l'obscurité comme composante du projet lumière. En nous appuyant sur l'écocritique et l'écopoétique littéraire, nous opérons un transfert conceptuel entre littérature et design afin de nourrir une pratique plus sensible, engagée et respectueuse du vivant. La lumière est pensée comme un médium poétique, capable de révéler la fragilité des lieux. En revalorisant l'obscurité pour ses qualités esthétiques, et surtout physiologiques, nous proposons une nouvelle approche du paysage urbain nocturne. Ce travail s'inscrit dans une réflexion plus large sur la posture du designer, envisagé comme un acteur politique et narratif, au service d'un monde à réparer par une démarche de création transdisciplinaire.