



« Mises en mouvements »

Catherine Grout

C'est une tâche philosophique, psychologique, sociale, de *sauver les phénomènes* en les réinstallant dans le devenir, en les remettant en invention, par l'approfondissement de l'image qu'ils recèlent.

Gilbert Simondon (souligné par l'auteur)

Avec ces Journées d'étude, nous avons souhaité aborder l'apport et le rôle de l'imagination et de l'imaginaire en relation avec le projet de paysage. En distinguant imagination (force imageante qui diffère de la capacité) et imaginaire (stéréotypes) nous avons voulu mettre l'accent, entre autres, sur des éléments de mise en mouvement et / ou de fixation. Lors des Journées, nous avons entendu combien la présence corporelle, le contact avec le sol, la relation à un horizon, le déplacement et ainsi le vécu depuis les personnes étaient fondamentaux pour certain.e.s intervenant.e.s. Parmi les échanges et les interventions, certains ont alors apporté un vécu de l'imagination et de l'imaginaire. Ce texte est issu de ces Journées et de l'envie de continuer quelques pistes concernant la relation entre une sollicitation motrice et un projet de paysage.

1. « une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques ». (Gilbert Durand).

Gilbert Durand (1921-2012), anthropologue disciple du philosophe Gaston Bachelard (1884-1962), incite à développer une compréhension des structures symboliques de l'imaginaire à partir de leurs contenus dynamiques. Il définit ainsi l'imaginaire : « l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* [...] apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine. »¹ Deux aspects sont à souligner : d'une part, le fait que, pour lui, ces images et les relations entre elles existeraient déjà. Elles constitueraient un fond, ce « capital pensé ». D'autre part, parce qu'il y aurait des images

¹ Gilbert Durand, *Les Structures symboliques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, [1960], Paris, Dunod, 1992, préface à la troisième édition p XXII en 1969. Je mettrai ensuite seulement la pagination.

et des relations entre celles-ci pour l'*homo sapiens*, l'anthropologue peut y reconnaître un dénominateur commun (« grand et fondamental ») qu'il peut envisager comme un mode de rangement sans hiérarchie pour « toutes les procédures de la pensée humaine » ; il suffit donc de trouver des catégories correspondant à cette activité de rangement de la pensée. En sa visée anthropologique, il met en avant « des constantes formatives et informatives absolument hétérogènes, irréductibles, récurrentes sempiternellement à travers les « différences » de temps, de moments historiques ou existentiels, de climats culturels. »² Posant « comme hypothèse de travail qu'il existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques. » (51), il va mettre en avant trois réflexes dominants : la dominante posturale (avec l'importance du redressement, de la verticalité et de l'horizontalité), la dominante digestive et la dominante rythmico-sexuelle (47) qu'il va traiter à partir de deux régimes, le diurne et le nocturne (59). « Piéron³ écrivait [...] que « le corps entier collabore à la constitution de l'image » (50)⁴. La concomitance primordiale indiquée par Gilbert Durand est sans doute conservée d'une manière ou d'une autre et je voudrais mettre l'accent sur elle : les images sont mentales *et* organiques, reliées à des mouvements éprouvés, à des gestes sollicités, à une certaine tonicité ou posture, voire à des qualités sensorielles.

Par ailleurs, Gilbert Durand part « d'une conception symbolique de l'imagination, c'est-à-dire d'une conception qui postule le sémantisme des images, le fait qu'elles ne sont pas signes, mais contiennent *matériellement* en quelque sorte leur sens » (60, je souligne). Le symbole « possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de *retentissement* » (26, je souligne). Il y aurait ainsi toujours du mouvement, même inhibé. D'un côté, l'image a une part corporelle, sensuelle, liée aux six sens (dont la proprioception⁵) et de l'autre, elle habite le corps et affecte spontanément son état tonico-postural.

Gilbert Durand s'intéresse au schème. Celui-ci

« est une généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la facticité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. [...] Il fait la jonction, non plus comme le

² *Ibid.* Préface à sa dixième édition, 1983, p. XII.

³ Le psychologue Henri Piéron (1881-1964) est un des fondateurs de la psychologie scientifique en France. Il fut titulaire de la chaire de physiologie des sensations au Collège de France de 1923 à 1951.

⁴ Il s'agit bien du corps entier, et si les trois réflexes dominants mis en avant par Gilbert Simondon correspondent plutôt aux chaînes musculaires (« support locomoteur des régimes psychocorporels ») comme l'indique Benoît Lesage, ce dernier, à la suite d'autres auteurs, montre que la relation à l'imaginaire ne se limite pas à celles-ci. Benoît Lesage, *La Danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, [2006], Toulouse, Erès, 2012, p. 59.

⁵ « On pourrait définir la proprioception comme « la perception de sa propriété ». Cela englobe la kinesthésie — le sens du mouvement et des positions relatives des parties du corps —, et le sens vestibulaire qui concerne l'orientation dans l'espace. Il faudrait ajouter l'ensemble des perceptions des divers systèmes corporels [« notamment ce qui vient des organes et des fascias »]. La proprioception est le sens fondamental, sur lequel s'étaient les autres : vision et audition s'instrumentalisent sur la base d'une bonne intégration proprioceptive. » Benoît Lesage, *La Danse dans le processus thérapeutique, op. cit.*, p. 16.

voulait Kant, entre l'image et le concept, mais entre les gestes inconscients⁶ de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination. La différence qui existe entre les gestes réflexologiques que nous avons décrits et les schèmes, est que ces derniers ne sont plus seulement des engrammes théoriques, mais des *trajets incarnés* dans des représentations concrètes précises ; ainsi, au geste postural correspondent deux schèmes : celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle, au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blotissement dans l'intimité. » (61, je souligne)

Les schèmes concernent à la fois l'imaginaire et l'imagination. Ils mettent en avant des dominantes correspondant au classement (ou le permettant) ; ils structurent, « forment un squelette dynamique ». S'il s'agit bien de « représentations concrètes précises » (« descente », « blotissement »), celles-ci incarnent un « trajet ». Ainsi s'il y a des éléments plus ou moins fixes et récurrents, en même temps, parce que l'image contient « matériellement » son sens et qu'elle concerne un sujet vivant qui l'éprouve, il y a toujours potentiellement un retentissement interne.

Gaston Bachelard, qui étudia, quant à lui, l'image poétique, met en avant l'importance du retentissement⁷. « Les images entraînent — après coup — mais elles ne sont pas les phénomènes d'un entraînement. »⁸ Il n'y a donc pas de relation de causalité. « L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. »⁹ Le retentissement est à étudier avec attention car ce qui se passe associe sans doute étroitement mémoire corporelle¹⁰, sollicitation sensorimotrice, transformation interne (changement en ses appuis) et, potentiellement, force imageante à laquelle le sujet participe sans pour autant le décider. Si la mise en mouvement associe par couplage le sujet et l'image, toutefois, l'activité ne correspond donc pas à un vouloir.

2. « chaque image a un poids, une certaine force » (Gilbert Simondon)

Durant l'année universitaire 1965-1966, Gilbert Simondon (1924-1989) a donné à l'Institut de Psychologie de la Sorbonne un cours sur l'imagination et l'invention. Le phénoménologue y a

⁶ Ces gestes inconscients évoquent ce que sont les mouvements « spontanés » pour Gilbert Simondon ou Erwin Straus et qui ne sont pas dirigés par la conscience, mais réalisés sans y penser par un organisme en relation avec un certain milieu.

⁷ Il cite à ce sujet Eugène Minkowski, et il sera à son tour cité par Gilbert Durand. Dans le champ de la psychopathologie, Eugène Minkowski présente le retentissement comme un mouvement en onde, dynamique et vital, comme « le mouvement particulier que comportent la sympathie et la contemplation [et qui] déborde de beaucoup les personnes et les objets auxquels il s'adresse » (*Vers une cosmologie* [1936] Paris, Aubier, Montaigne, rééd. Payot 1999, p 101 et 105).

⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF col. Quadrige, 2004, p. 2.

⁹ *Ibid.* p. 1.

¹⁰ Le retentissement anime le sujet avec sa mémoire corporelle. Il surgit et n'est pas un écho de celle-ci.

développé sa théorie du cycle de l'image. Son approche passionnante engage autrement la réflexion sur l'imagination ainsi que sur l'imaginaire. « Selon cette théorie du cycle de l'image, [explique-t-il] imagination reproductrice et invention ne sont ni des réalités séparées ni des termes opposés, mais des phases successives d'un unique processus de genèse, comparable en son déroulement aux autres processus de genèse que le monde vivant nous présente (phylogénèse et ontogénèse). »¹¹ Il insiste sur la reconnaissance des phases successives (un cycle) de ce processus unique. Dans ce cours, il indique que « l'image comme intermédiaire entre l'abstrait et le concret, synthétise en quelques traits des charges motrices, cognitives, affectives ; et c'est pour cela qu'elle permet le choix, parce que chaque image a un poids, une certaine force, et que l'on peut peser et comparer des images, mais non des concepts ou des perceptions. » (10) En termes de méthode, nous pouvons en déduire que l'image est un apport sur le chemin entre l'abstrait (idée, intention) et le concret (geste : dessiner, fabriquer, produire, engager la transformation de la matière, mettre en forme). Corrélativement, ne correspondant pas à des éléments abstraits interchangeableables, ayant donc un poids et une force, elles peuvent être comparées entre elles. Il est ainsi possible de choisir celle(s) qui nous sollicite(nt), qui nous mette(nt) en mouvement, que ce soit intellectuellement ou dans nos gestes, ainsi que dans l'association entre les deux (dessiner un espace pour ensuite pouvoir s'y déplacer, informer¹² le trait de la qualité de la terre, de l'air et de la lumière, de la pente et de l'histoire du lieu). De surcroît, son rôle d'intermédiaire concerne aussi un apport décisif pour un engagement dans le projet, car, selon Simondon, elle « synthétise en quelques traits des charges motrices, cognitives, affectives »¹³ (10). Ces aspects lui apportent sa force et son poids.

¹¹ Gilbert Simondon, *Imagination et Invention*, (cours 1965-1966) Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2008, p. 3. Je renverrai ensuite aux paginations. Voici le résumé de sa théorie qu'il donne au tout début du cours :

« Ce cours présente une théorie : les aspects de l'image mentale qui ont fourni matière aux discussions et aux études déjà publiées ne correspondent pas à différentes espèces de réalités, mais à des étapes d'une activité unique soumise à un processus de développement.

L'image mentale est comme un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet ; à sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet ; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet à l'activité perceptivo-motrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affectivo-émotive de l'expérience, devient symbole. De l'univers des symboles intérieurement organisé, tendant à saturation, peut surgir l'invention qui est la mise en jeu d'un système dimensionnel plus puissant, capable d'intégrer plus d'images complètes selon le monde de la compatibilité synergétique. Après l'invention, quatrième phase du devenir des images, le cycle recommence, par une nouvelle anticipation de la rencontre de l'objet, qui peut être sa production. » *Ibid.*

¹² Informer, c'est-à-dire faire émerger la forme d'un mode de présence relié à une réalité éprouvée afin que celle-ci soit « informée » en elle-même de l'échange et que le trait ou la forme ait une présence pleine toujours reliée à l'éprouvé. Sans cela, une forme ou un trait correspondent à des signes interprétables mais sans profondeur, sans « poids ».

¹³ Comme indiqué dans l'extrait cité dans la note 8, la théorie du cycle de l'image associe à des moments ou à des stades différents les aspects liés aux « tendances motrices », les « apports cognitifs » et la « résonance affectivo-émotive ».

3. mises en mouvement et qualités de vigilance

Parmi les diverses présentations lors des Journées d'étude, je retiens ici trois mises en mouvement sans chercher à y déceler une quelconque correspondance avec une représentation symbolique, un schème ou un réflexe dominant relevés par Gilbert Durand. Je relève plutôt que si « le corps entier collabore à la constitution de l'image » (Gilbert Durand citant Piéron), celle-ci « ne correspond pas à une représentation par image » comme l'indique le praticien en thérapie manuelle Benoît Lesage. Au sujet de cas cliniques et de somatisations, ce dernier précise que « l'imaginaire [est] la fonction projective qui permet d'investir les objets et personnes »¹⁴, ainsi que, j'ajoute, le monde environnant. Une déficience d'imaginaire se traduit ainsi par des « gestes maladroits, trop lents ou impulsifs, [ils] manifestent un dysfonctionnement tonique ou une organisation spatio-temporelle déficiente ».¹⁵

Isabel Claus nourrit son approche d'ingénieure paysagiste d'une pratique corporelle liée à la danse contemporaine et au *Body Mind Centering*. Elle a abordé sa rencontre avec l'existant, espace construit, habité ou cultivé, à partir de ce qu'elle éprouve corporellement en relation avec la sensation de pesanteur, avec une transformation se traduisant par un mouvement interne, par une sollicitation motrice : aller vers, et par exemple s'allonger sur le sol. Cette sollicitation correspond à un abandon rendu possible par la rencontre avec un espace accueillant lui permettant sans doute de relâcher sa vigilance. Il ne s'agirait donc pas d'abord d'une sollicitation pour un mode d'être relié au monde et aux autres, mais de l'importance donnée à l'abandon sur le sol qui concerne la verticalité et la pesanteur. Si le mouvement est stoppé (ou posé) dès qu'il y a dépôt et abandon sur le sol et sommeil, il serait toujours en cours avec le deuxième ressenti (le « petit filet d'eau qui coule le long de l'axe »), car le sens gravitaire est relié à un sens anti-gravitaire, l'eau apporte sa vitalité et l'axe incarne le mouvement de verticalisation caractérisant la posture érigée. Ces deux ressentis ainsi que la manière d'en rendre compte affirment un sujet autocentré. Avec le troisième ressenti, celui du « comme si un corps était porté par l'espace et réciproquement », la solidarité sujet-monde modifie l'impression gravitaire d'un sujet plongé dans le monde environnant. Cela renvoie à ce qu'écrit Odile Rouquet sur le mode d'être du sujet qui se sent « comme un poisson dans l'eau »¹⁶ correspondant à la vision périphérique. Le sujet est toujours centré, toutefois il est en relation avec le monde en lequel il se déplace et dont il fait partie (c'est pourquoi il peut être porté par l'environnement tout comme il se porte). L'état de vigilance correspond cette fois encore à une confiance, à une sorte d'abandon.

¹⁴ Benoît Lesage, *La Danse dans le processus thérapeutique*, op. cit., p. 28. Le sens qu'il donne à imaginaire correspond plutôt à l'image chez Simondon.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Comme l'explique Odile Rouquet, la vision périphérique diffère du regard fovéal correspondant à un corps « identifié dans sa forme » « pris comme référence à la situation des objets de l'environnement ». À la vision périphérique correspond « un corps situé, localisé qui serait le schéma corporel ». L'environnement est vu (ressenti) comme stable et c'est le corps qui bouge. « Quand l'environnement est pris comme référence, et non plus le corps, le besoin ne se fait plus sentir de faire venir ou d'aller vers, mais prend place un laisser-faire, un laisser-venir à soi, une orientation véritable qui permet de se laisser guider par l'environnement. Les expressions qui viennent à l'esprit de ceux qui l'expérimentent sont souvent les mêmes : "être à l'aise comme un poisson dans l'eau", "se laisser guider par l'espace", "être confiant", "se laisser porter tout en sachant se porter"... » *La tête aux pieds*, Pantin, éd Recherche en mouvement, 1991, p 54-55.

Dans sa présentation, Jean-Luc Brisson a introduit une qualité dans la relation au monde à partir de l'affût. Celui-ci amène à une vigilance sans objet, à une ouverture au monde, à ce qui se passe et à une temporalisation des présences au sein d'un moment, d'un climat, d'une humeur. Si l'affût est associé à une position stable dans l'espace, il correspond aussi, voire surtout, à une disposition, et celle-ci implique une durée que l'artiste évoque avec l'expression « assez longtemps » ; une durée qui, sans doute, ne peut être prédite ni comptée. Surtout il ne s'agit pas de percevoir un objet, un animal, mais de « se fondre dans le paysage », et cela nécessite pour chacun.e une présence qui dure¹⁷. Jean-Luc Brisson incite à prendre en compte des forces, des échanges, des variations et oscillations aussi bien intimes qu'élémentaires, la vapeur, le dehors des choses et leur processus de transformation (il renvoie ainsi à des choses en transformation et non à des objets). La mise en mouvement est plus diffuse, elle est ainsi échanges entre des choses et des êtres, déplacement de forces et étirement temporel, surtout elle questionne les limites formelles pour que nous délaissions une science des contours au profit d'interactions, de matières « volatiles » et d'invisible ; elle questionne les limites corporelles à partir de la peau.¹⁸

Dans son récit du jardin Sosewon et de son expérience dans la culture coréenne, la paysagiste Yeonmi Park a mis en avant un état de vigilance détendu, tranquille et une présence d'une nature non dessinée, non composée, qui ne serait donc pas en représentation. Si elle évoque une immersion et un « bain » dans cette nature, il s'agit aussi d'un bain dans « un moment poétique ». L'un va avec l'autre sans contradiction et les deux se déploient ensemble¹⁹. La référence à une ouverture temporelle, à un accès au-delà de ce qui est vu présentement correspond à un ailleurs spatial et temporel ; en même temps, cet ailleurs est indissociable du ici. Il ne s'agit pas du rêve, absence au monde, mais d'une sollicitation en un état de rêverie ou de rêve éveillé. Cette rêverie coïncide avec un mode de présence au monde et à autrui (y compris avec les absents et les morts) qui accompagne un lâcher-prise. La mise en mouvement, dès lors, correspond ni à un centrément ni à un excentrement. Il s'agirait plutôt d'une absence de centre, d'un dépassement ou d'une mise hors circuit de la dualité sujet / objet. Cette mise en mouvement associée plutôt à un flottement entre le ciel et la terre (et donc plutôt sans ancrage) a ni début ni fin, (même si, pour entrer dans le jardin, il y a bien le passage d'un seuil) ; elle laisse venir ce qui vient avec le vent et l'eau courante. Elle apporte un rythme porté autant par les poèmes que par un papillon ou le bruissement de la lumière dans les arbres.

Ces mises en mouvement associées à un état de vigilance tranquille correspondent à une disponibilité, un abandon et un accueil plus ou moins réciproque. Il faudrait encore développer cet aspect pour envisager d'autres qualités de mises en mouvement et leur éventuel lien avec l'imagination ou l'imaginaire²⁰, d'autres relations spatiales et temporelles, d'autres manières d'être relié à soi et au monde environnant.

¹⁷ La durée ou l'endurance est, d'ailleurs, l'autre sens de l'éprouvé comme le souligne le neuropsychiatre Erwin Straus (1891-1975).

¹⁸ Sur cette question je renvoie, bien sûr, à l'ouvrage de Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

¹⁹ Au cours de ces Journées d'étude, nous avons d'ailleurs remarqué à plusieurs reprises l'importance du langage au sein du processus lié à l'imagination ou à l'imaginaire, qu'il s'agisse du langage poétique ou de la dénomination.

²⁰ La rêverie évoquée par Denis Delbaere est-elle du côté de l'imagination (du lâcher-prise) et/ou de l'imaginaire (la prégnance d'une forme symbolique qui surdétermine le réel) ?

Quelques questions pour une conclusion

A partir de la « concomitance » indiquée par Gilbert Durand entre la sollicitation sensorimotrice, le mouvement et l'image et à partir des « schèmes de l'imaginaire », est-il possible d'associer imaginaire et imagination pour questionner ce qui entre en jeu dans la conception d'un projet de paysage et de jardin ainsi que dans leur expérience, une fois réalisés ? Pouvons-nous déceler dans les projets un tel cheminement ? Quels seraient la méthode et les outils pour traiter l'imaginaire et l'imagination comme apport de connaissance pour le projet de paysage et le jardin ?

Par ailleurs, comment se font les choix dans et pour un projet de jardin et de paysage ? Il s'agirait de s'intéresser au « retentissement » de l'image en soi (une image motrice qui n'est pas encore dessinée), à son poids, ou à son absence de poids (son caractère peu consistant, peu convaincant, superficiel ou abstrait), à ce qu'il nous apprend du réel, en quoi le projet, tout en transformant le monde environnant, entretient avec lui une relation essentielle de compatibilité²¹ concrète (matière, technique, réalisation, contact et contiguïté, entretien, usure) qui sera plus ou moins éprouvée selon la disponibilité du moment (retentissement, accueil, rencontre). Comment la vigilance sans objet peut-elle participer à cette compatibilité ?

Autant de questions destinées à engager la recherche sur des pistes de réflexion associant conception et motricité à travers une double expérience : celle du renouvellement toujours en cours de la constitution du sujet sentant relié au monde et à autrui et celle du monde environnant.

Eléments bibliographiques

- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957
- —, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943
- —, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941
- Collot Michel, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes-Sud, 2011
- Damasio Antonio R., *L'erreur de Descartes*, Paris, trad. par Marcel Blanc, éd. Odile Jacob, 2001
- Durand Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1964
- *Les Structures symboliques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, [1960], Paris, Dunod, 1992
- Jackson J.B., *De la nécessité des ruines*, trad. de l'américain par S. Marot, Paris, éditions du Linteau, 2005
- —, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003
- Lesage Benoît, *La Danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*, [2006], Toulouse, Erès, 2012
- Minskowski Eugène, *Vers une cosmologie* [1936], Paris, Aubier, Montaigne, rééd. Payot, 1999

²¹ La compatibilité est une notion essentielle chez Gilbert Simondon. L'image correspond à un moment de la conception pour envisager la compatibilité des éléments et de l'ensemble ou pour le couplage avec le monde. Ici se joue sans doute une différence entre imagination et imaginaire, quand il y a, ou non, compatibilité ou seulement ajout indépendant de structures ou de détails ne correspondant pas à la matière, à la forme ou aux forces en jeu. La compatibilité est une notion clé sans doute centrale pour tout aménagement soutenable.

- Rouquet Odile, *La tête aux pieds*, Pantin, éd Recherche en mouvement, 1991
- Simondon Gilbert, *Imagination et Invention*, (cours 1965-1966), Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2008
- Straus Erwin, *Du sens des sens (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie)*, [1935], traduit par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989.

Catherine Grout est professeure HDR en esthétique à l'ens{ap}^{Lille} et chercheuse au LACTH. Ancienne lauréate de la villa Kujoyama (1994-95, Kyôto), elle est membre du réseau Japarchi, membre du comité scientifique de la revue *Projets de paysage*, auteure, entre autres, de *Le Tramway de Strasbourg* (Paris, éd. du Regard, 1995), *L'Art en milieu urbain*, (Tokyo, Kajima, 1997), *Pour une réalité publique de l'art*, (Paris, L'Harmattan 2000), *L'Émotion du paysage, ouverture et dévastation* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2004), *Représentations et expériences du paysage* (Taipei, éd. Yuan-liou, 2009), *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2012). <http://www.lille.archi.fr/index.php?ID=2057488>