

MÉDIANCE : INTRICATION ARCHITECTURE + PAYSAGE

Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski



Ill 1. (Adaptation du motif utilisé pour le *High Line* de New-York, Diller Scofidio+Renfro/James Corner & Field Operations)

Essai (projet) soumis en vue de l'obtention du grade de M. Arch.

André St-Pierre

Superviseur : Georges Teyssot

| École d'architecture | Université Laval | 2011 |

MÉDIANCE : INTRICATION ARCHITECTURE + PAYSAGE

Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski

Essai (projet) soumis en vue de l'obtention du grade de M. Arch.

André St-Pierre

Superviseur : Georges Teysot (_____)

Directeur du programme de M. Arch : Pierre Côté (_____)

« Le domaine essentiel de l'architecture est moins le lieu que l'expérience, celle qui conduit le sujet, une fois expulsé de l'édifice comme par une nouvelle naissance, à éprouver dans l'ivresse d'une liberté retrouvée, celle du vide où il est immergé, l'annonce d'une toute puissance qui va le dynamiser au moment de pénétrer pour le maîtriser l'univers extérieur qui apparaît devant lui, de l'autre côté de l'écran transparent qui l'enveloppe. » (David, 2003 : 213)

Résumé

Cet essai (projet) porte sur le développement d'une approche hybride et interdisciplinaire, un entre-deux, « in-between » ou intermédiaire conceptuel, méthodologique et spatial à la limite entre l'architecture et l'architecture du paysage ; il vise une remise en cause du clivage disciplinaire traditionnel entre les deux domaines, qui découle des dichotomies occidentales entre objet/espace, projet/site, forme/contenu, intérieur/extérieur, mais par-dessus tout nature/culture, cette dernière ayant été fortement ébranlée récemment par divers domaines scientifiques qui ont mis à jour les limites de l'objectivité, de ce soi-disant recul ou distanciation de la culture par rapport à la nature. Ceci implique une remise en cause de la définition même du concept de paysage en Occident, qui nécessite un recul pour le concevoir, de même que de la hiérarchie et du 'détachement' entre architecture et paysage qui en découle. S'appuyant sur le concept de *Médiance* (Berque, 2000), l'essai (projet) vise la création d'une approche conceptuelle intermédiaire qui se veut à la fois objective et subjective, phénoménale et physique, sensible et factuelle, sous-tendant une conception spatiale hybride assurant une réciprocité entre intérieur et extérieur, paysage et architecture, nature et culture.

Le projet de *Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski* requalifie le site du stationnement des vétérans pour y réintégrer la dynamique du Fleuve Saint-Laurent, à travers l'orchestration d'une interface paysage/site/architecture qui propose une séquence spatiale didactique alternant entre intérieur et extérieur, fournissant à la fois des explications scientifiques objectives de l'écologie du littoral et l'expérience phénoménologique des multiples phénomènes en interaction dans le littoral, par le biais d'espaces offrant un contact multi-sensoriel avec ces processus et flux du milieu.

Membres du jury

Georges Teyssot, professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval et superviseur de l'essai (projet)

André Potvin, professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval

Alessandra Ponte, professeure à l'École d'architecture de l'Université de Montréal

Anne Carrier, architecte chez Anne Carrier architectes

Robert Boily, architecte chez Anne Carrier architectes

Avant-propos

Tout d'abord, merci à M. Teyssot pour sa grande disponibilité, son écoute et la justesse de ses commentaires tout au long du processus de cet essai (projet). Véritable 'mine de connaissances', il a été un atout majeur tout au long du développement de la thèse et du projet.

Merci à tous les professeurs qui, de près ou de loin, ont influencé mon parcours à l'École d'architecture de l'Université Laval, et plus particulièrement à Geneviève Vachon, qui m'a ouvert au mouvement émergent du Landscape Urbanism, qui a nourri mon intérêt pour l'échelle du paysage.

Merci au Profil International de l'Université Laval, qui m'a permis de compléter une session à Copenhague, au Danemark, et de me familiariser avec les particularités de l'architecture scandinave.

Merci à la ville de Québec qui, avec l'attribution de la Bourse Innovation, m'a permis de réaliser un voyage d'études de deux mois en Norvège l'été dernier. Le rapport architecture-paysage que j'ai pu y observer a posé les bases de cet essai (projet) et fut un apport précieux tout au long du processus.

Merci à la famille, aux amis, à tous ceux qui m'ont soutenu tout au long des études.

Finalement, un merci tout spécial va à ma conjointe, Francesca, qui a été là depuis le début, tant dans les moments difficiles que dans les moments plus heureux. Sa patience, sa compréhension et son soutien m'ont été d'un apport inestimable.

Table des matières

Résumé	i
Membres du jury	ii
Avant-propos	ii
Table des matières	iii
Liste des illustrations	iv
1. Nature & Culture	1
2. Médiance	4
2.1 Décadragage	7
3. L'entre-deux interdisciplinaire	8
4. L'entre-deux spatial	11
4.1 Travail inter-échelle	12
4.2 Flux, processus, phénomènes	14
4.3 Réciprocité architecture-paysage	18
4.3.1 Ambiguïté spatiale	18
4.3.2 Fragmentation spatio-matérielle	20
4.3.3 Surface horizontale / oblique	22
5. Synthèse	26
6. Le Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski	28
7. L'entre-deux méthodologique	31
7.1. Lecture écologique et sensible du paysage	32
7.2 Développement du projet	38
7.2.1 Projet présenté à la critique préliminaire du 28 janvier 2011	38
7.2.2. Projet présenté à la critique intermédiaire du 25 février 2011	40
7.3 Projet présenté à la critique finale du 21 avril 2011	42
7.3.1 Interface paysage/site	43
7.3.2 Interface site/architecture	44
Conclusion	53
Bibliographie	55
Annexes	A
Annexe 1 : Planches présentées à la critique finale	B
Annexe 2 : Photographies de maquette	E

Liste des illustrations

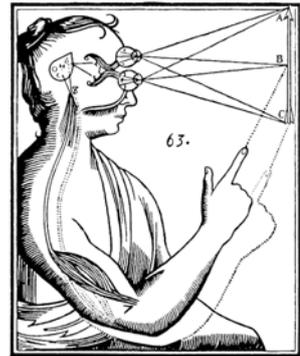
Note : s'il n'y a pas de références, c'est qu'il s'agit de photos personnelles ou bien d'images produites pour l'essai (projet).

- ill 1. *Schéma conceptuel* (<http://www.dsny.com/>, modifié)
- ill 2. *Schéma du fonctionnement de la glande pinéale vue par Descartes dans les Méditations métaphysiques* (<http://7bis.files.wordpress.com/2010/07/descartes.jpg>)
- ill 3. *La fenêtre d'Alberti* (<http://journal.utarts.com/articles.php?id=4&type=paper>)
- ill 4. Central Park, New York (<http://www.alex-blog.net/new-york-285/central-park-new-york>)
- ill 5. Unité d'habitations – Marseilles (http://www.ruhr-uni-bochum.de/kji/projekte/rub_expo/k4/k4_12.htm)
- ill 6. *Croquis - Unité d'habitations* (<http://enattendantlarevolution.blogspot.com/2009/03/cycle-utopies-reelles-2-les-unites.html>)
- ill 7. Maquette - *Plan Voisin, Paris* (http://therewasalwaysdoubt.blogspot.com/2009_05_01_archive.html)
- ill 8. *Exemple d'un plan figure-fond*
- ill 9. *Caravaggio, L'incrédulité de Saint-Thomas* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 23)
- ill 10. *Bayer The Lonely Metropolitan* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 28)
- ill 11. *Magritte Les amoureux* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 28)
- ill 12. *Le Corbusier, Buenos Aires 1929* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 33)
- ill 13. *Brasilia, Brésil* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 43)
- ill 14. *Casares, Espagne* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 33)
- ill 15. *Proposition de Rem Koolhaas/OMA pour le concours du Parc de la Villette* (http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=644&Itemid=10)
- ill 16. *Proposition lauréate de James Corner/Field Operations pour Fresh Kills, New York* (http://www.nycgovparks.org/sub_your_park/fresh_kills_park/html/fresh_kills_park.html)
- ill 17. *Diagramme de Lefebvre* (Lefebvre, 1986 : 181)
- ill 18. *Louis Kahn, Diagramme de flux de circulation automobile* (<http://avmapping.blogspot.com/2008/03/city-defined-via-vehicle-flow.html>)
- ill 19. *Jardin Érodé*
- ill 20. *Divers pavillons de Dan Graham* (<http://correze.inetgiant.fr/tags/pavillon> ; <http://serialconsign.com/2007/09/art-vs-architecture> ; <http://www.medienkunstnetz.de/works/funhouse/>)
- ill 21. *Sverre Fehn, Musée national d'architecture de Norvège*
- ill 22. *Gaudin, Une géographie de la séduction* (Gaudin, 1992)
- ill 23. *Diverses sculptures de Carl Andre* (<http://wfranklinwash2011.blogspot.com/2011/02/minimalism-post-minimalism-processart.html>)
- ill 24. *Rem Koolhaas/OMA, Kunsthal de Rotterdam* (<http://www.bing.com/maps/> ; Pollak, 2006 : 133)
- ill 25. *Snøhetta, Opéra national de Norvège, Oslo*
- ill 26. *Claude-Nicholas Ledoux, Intérieur du théâtre Besançon réfléchi dans un œil* (Pallasmaa, 1997 [2005] : 18)

- ill 27. *Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia* (<http://www.msa.mmu.ac.uk/continuity/index.php/2007/11/30/querini-stampalia-foundation/> ; http://www.flickr.com/photos/atelier_filir/2925272745/sizes/o/in/photostream/ ; http://arch.et.bme.hu/korabbi_folyam/kortars5.html)
- ill 28. *Coupe, Fondazione Querini Stampalia* (<http://www.3six0.com/blog/2009/07/23/presence-absence-carlo-scarpa-querini-stampalia-water/>)
- ill 29. *Vue panoramique à partir du stationnement des vétérans, le Fleuve étant situé à l'extrême droite*
- ill. 30. *Le site, au centre-ville de Rimouski*
- ill. 31. *Vue axonométrique du site et anciennes limites littorales* (Photo historique + référence aux anciennes limites littorales : http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/detail_cote?p_anqid=201104281758262386&P_retour=O&P_Browse=previous&p_type=)
- ill 32. *Diagramme du Systemic Design* (Berger, 2009 : 36)
- ill 33. *Berger/P-REX, Wetland Machine, Provincia di Latina, Italie* (Berger, 2009 : 79)
- ill 34. *Diagramme modifié du Systemic Design* (Berger, 2009 : 36, modifié)
- ill 35. *Lecture écologique et sensible du paysage* (données scientifiques provenant de Joubert & Bruaux, 2009)
- ill 36. *Système de tranches*
- ill 37. *Photos de la maquette d'études*
- ill 38. *Évolution à travers le temps, critique préliminaire*
- ill 39. *Coupe transversale dans le site, critique préliminaire*
- ill 40. *Vue à vol d'oiseau, critique intermédiaire*
- ill 41. *Programme paysager et architectural, critique intermédiaire*
- ill 42. *Perspectives d'ambiances, critique intermédiaire*
- ill 43. *Vue axonométrique, interface paysage/site*
- ill 44. *Vue axonométrique, interface site/architecture*
- ill 45. *Pont en bois, option 1*
- ill 46. *Pont en bois, option 2*
- ill 47. *Version finale du pont*
- ill 48. *Variations possibles suivant le déplacement des éléments mobiles*
- ill. 49 *Interpénétration spatiale int./ext. dans le sens longitudinal, au centre*
- ill 50. *Pavillon d'accueil et café*
- ill 51. *Pavillon sur l'eau*
- ill 52. *Pavillon sur la sédimentation*
- ill 53. *Pavillon sur le vent*
- ill 54. *Quai pour kayaks*
- ill 55. *Pavillon sur les vagues de tempête*
- ill 56. *Évolution du projet au fil du temps*

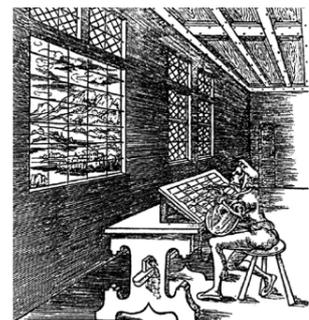
1. Nature & Culture

La division entre nature et culture est tellement ancrée dans la façon de voir le monde en Occident qu'il apparaît presque insensé de vouloir mettre un terme à cette dichotomie. Elle fait historiquement partie d'un système de pensée binaire dit moderne, développé au siècle des Lumières, qui établit des divisions absolues entre l'humanité et l'animalité, le sujet et l'objet, la raison et l'instinct, et évidemment la nature et la culture. Descartes a séparé le sujet de l'objet, dans le but de 'disséquer' ce dernier, de le comprendre, le monde étant devenu un ensemble d'objets quantifiables et manipulables, avec pour conséquence qu'il s'est progressivement creusé un fossé entre l'homme (ainsi que ses créations, i.e. la culture) et la nature, lui permettant d'adopter une position de suprématie et de domination envers celle-ci (Corner & MacLean, 1996 : 28). Cette division, cette distanciation de la culture par rapport à la nature, s'est effectuée parallèlement dans divers domaines de savoir ; prenons par exemple l'homologie fondamentale entre le développement des sciences et le développement de la perspective à l'époque des Lumières, et plus particulièrement son application en peinture du paysage ; Berque note, d'une part, le détachement progressif de l'observateur par rapport au nouveau sujet émergent de l'œuvre peinte qu'est la nature, et, d'autre part, le développement du regard objectif détaché par rapport à l'objet de la science qu'est la nature (Berque, 2000 : 67). Malgré le fait que ce retrait du sujet hors de son milieu soit survenu parallèlement dans les deux domaines, une dichotomie fondamentale objectif/subjectif s'est progressivement opérée entre les deux, une divergence entre le paysage, sensible, et la nature comme objet de la science, factuelle, une différence entre le phénoménal et le rationnel. Mais dans les deux cas, la nature est devenue, suivant la distanciation du 'regard moderne' sur celle-ci, un objet distinct, soi-disant intouché, vierge et



ill 2. Schéma du fonctionnement de la glande pinéale vue par Descartes dans les Méditations métaphysiques (1641)

La vision comme sens dominant, la distanciation comme source du savoir chez Descartes



ill 3. La fenêtre d'Alberti

Le regard 'détaché' sur le paysage

inviolé, hétérogène aux créations de l'homme, aux espaces aménagés et humanisés (Berque, 2000 : 123).

Cette division entre culture et nature s'est ainsi répercutée sur notre façon de percevoir l'architecture et le paysage, dans un discours alimenté par l'opposition, la différence, l'exclusion. D'une part, l'architecture du paysage s'est traditionnellement considérée comme étroitement associée à un idéal naturel, hors de l'homme, en réaction au monde néfaste créé par l'urbanisme et l'architecture : Central Park à New York en est un exemple éloquent, conçu comme une



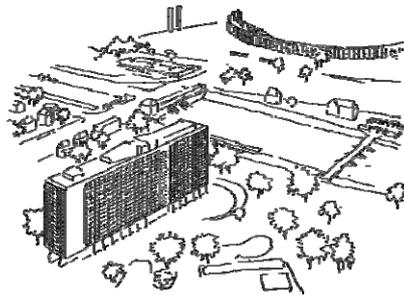
ill 4. Central Park, New York

nature à l'écart de la ville, avec son relief ondulant correspondant à un idéal formel pastoral (Czerniak, 2006 : 113), le tout orchestré selon une délimitation, une séparation claire et franche entre cet espace vert et le tissu urbain ; il agit comme une 'saine' exception à la ville 'malsaine' qui l'entoure. Bien qu'il y ait de multiples conceptions du paysage, notamment à travers des courants artistiques tels que le Land art, cette idée pastorale d'une nature intouchée, hors de l'impact de l'homme, est toujours présente et très répandue dans la pratique de nombreux architectes-paysagistes contemporains : « [...] the narrow agenda of ecological advocacy that many landscape architects profess is nothing more than a rear-guard defense of a supposedly autonomous 'nature' conceived to exist *a priori*, outside of human agency or cultural construction. » (Waldheim, 2006 : 38).

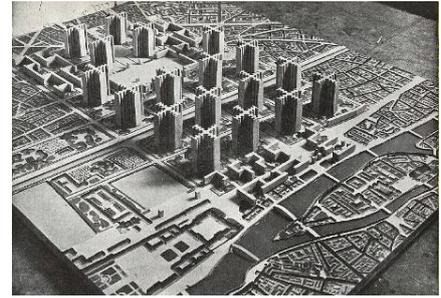
La discipline de l'architecture entretient aussi encore cette dichotomie entre nature et culture, par une distanciation, un éloignement, ou même une domination du bâti par rapport au paysage. L'architecture de Le Corbusier en est l'exemple ultime, avec ses grands immeubles déposés dans des parcs (Plan Voisin), surélevés sur de hauts pilotis (Unités d'habitations), qui pourraient se résumer par la simple formule « Nature + Culture », formule certes un peu exagérée et réductrice de son œuvre, mais qui fait du sens en regard du mode de pensée binaire occidental.



ill 5. Unité d'habitations
- Marseilles

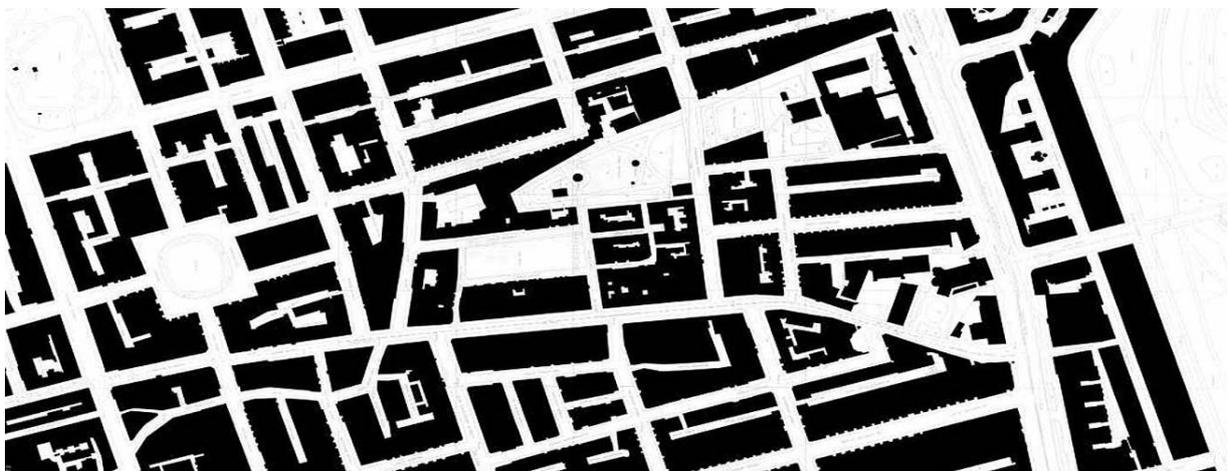


ill 6. Croquis - Unité d'habitations



ill 7. Maquette - Plan Voisin, Paris

Mais, plus fondamentalement, c'est dans sa façon de représenter le paysage que la discipline architecturale soutient le plus fortement la dichotomie nature/culture, ainsi que les dichotomies objet/espace, projet/site, intérieur/extérieur, et architecture/paysage qui y sont associées et en découlent ; l'utilisation encore nettement répandue du plan figure-fond traduit selon Pollak l'incapacité des architectes à reconnaître, à concevoir et à construire le paysage. En mettant en évidence le bâti par la figure, c'est-à-dire la dimension construite de l'architecture (donc culturelle), ils relèguent au second plan - le fond - tout ce qui est résiduel entre les bâtiments, représenté comme un flou paysage-espace-nature-site, un contenant abstrait déconnecté et dominé par l'œuvre architecturale, entretenant ainsi la conception occidentale d'une nature 'intouchée', hors des gestes et actions de l'homme (Pollak, 2006 : 127). La fenêtre architecturale soutient évidemment un rapport avec le paysage, mais il n'est que visuel, distant, détaché, et évidemment associé à cet idéal pastoral occulocentrique, à la manière de la fenêtre d'Alberti. Pour l'architecture, donc, la culture a traditionnellement été le terme dominant, au détriment de la nature, alors que c'est l'inverse qui s'est traditionnellement produit pour l'architecture du paysage.



ill 8. Exemple d'un plan figure-fond

2. Médiance

Les récentes remises en cause de la division des concepts de nature et culture dans plusieurs domaines scientifiques impliquent de rejeter le faux idéal d'une nature soi-disant 'intouchée', hors de l'impact de l'homme, pour aspirer à une compréhension plus profonde de l'interaction qui caractérise le rapport entre culture et nature. La science de l'écologie (à ne pas confondre avec l' 'écologisme', l' "environnementalisme", ou tout autre mouvement 'vert' et réactionnaire) en est un exemple éloquent :

« The conceptual shift brought by ecology [...] is that the world is one of interconnection and codependency between organisms and environments, between objects and fields. Although translating into a victimized 'nature' in the popular imagination, ecology is [...] profoundly important because it places cultural systems within the epic narrative of evolution.» (Weller, 2006 : 74)

L'écologie nous montre donc que l'idéal pastoral d'une nature stable, immuable et intouchée auquel le paysage est fortement rattaché est futile; ce dernier est plutôt constitué de processus, de mouvements, de flux, qui se déploient en interaction constante avec les processus culturels des espaces humanisés. Vue sous l'angle des dynamiques d'interaction, la division nature/culture est futile.

D'autres domaines scientifiques, tels que la physique quantique, ont profondément bouleversé l'idée de la dichotomie entre nature et culture : « [...] lorsqu'on [...] veut mesurer à l'aide d'un appareil le comportement d'une particule, il y a [...] transfert d'énergie, entre l'appareil de mesure et le système quantique mesuré et donc modification irréversible et imprévisible du comportement de la particule. [...] La science, conclut [...] Heisenberg, 'n'est qu'un maillon de la chaîne infinie des dialogues entre l'homme et la nature et qu'elle ne peut plus parler simplement d'une "nature en soi" ». (Besse, 2004).

La tactilité :



ill 9. *Caravaggio, L'incrédulité de Saint-Thomas*



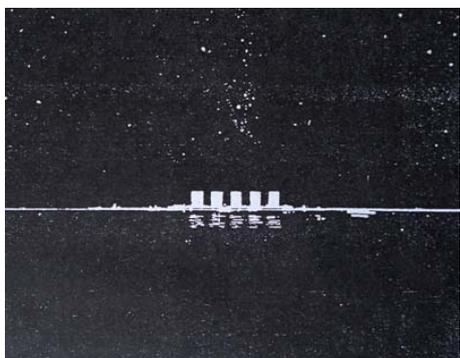
ill 10. *Bayer The Lonely Metropolitan*



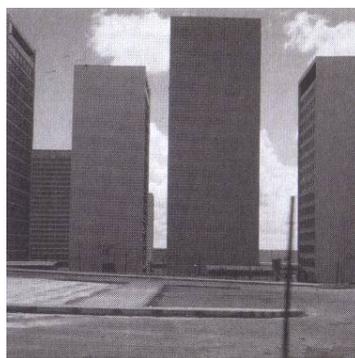
ill 11. *Magritte Les amoureux*

Parallèlement à cette auto-prise de conscience des limites de l'objectivation de la nature par la science s'est développée en phénoménologie (notamment avec Husserl et Merleau-Ponty) l'idée essentielle que l'expérience sensible et tactile des phénomènes offre la possibilité de comprendre l'essence du monde, par opposition au regard scientifique objectif détaché. Elle vise à comprendre le monde tel qu'il se présente à nous, dans notre expérience directe et immédiate de celui-ci. Dans *L'entrelacs – Le chiasme*, le dernier chapitre de la dernière œuvre inachevée de Merleau-Ponty, il y développe le concept de *chair*, élément constitutif de toute chose, tant du monde que de la chair humaine, à travers laquelle s'opère une médiation entre les corps et les sensibilités (Merleau-Ponty, 1979). La perception pour Merleau-Ponty en est ainsi une incarnée dans la chair du monde, à travers une « relation osmotique soi/monde » par l'entremise de la simultanéité et de l'interaction de tous les sens (ill. 9-11) (Pallasmaa, 1997 : 20). Ce concept philosophique de chair a eu un impact notable dans les théories et la pratique de l'architecture récemment ; prenons pour exemple *The Eyes of the Skin* de Pallasmaa, dans lequel il prône une architecture multi-sensorielle qui nous engage dans le monde (ill.14), par opposition à une architecture conçue selon des critères purement visuels (ill. 12-13), reléguant l'utilisateur au simple statut de spectateur (Pallasmaa, 1997).

Buenos Aires et Brasilia : la ville visuelle ; Casares : la ville tactile :



ill 12 *Le Corbusier, Buenos Aires 1929*



ill 13. *Brasilia, Brésil*



ill 14. *Casares, Espagne*

Plus en lien avec la nature, Merleau-Ponty a directement influencé l'« éco-phénoménologie » d'Abram, qui aspire à une éthique environnementale dans *The Spell of the Sensuous*, arguant que l'homme n'est homme qu'en étant en contact multi-sensoriel avec ce qui est non-humain, c'est-à-dire la nature, contact qui se perd de plus en plus aujourd'hui à l'ère du développement des nouvelles technologies électroniques. (Il rejette en quelque sorte l'idée de 'progrès' moderne, qui nous distancie de plus en plus de la nature).

Une telle entreprise est valable, et bien qu'elle ait contribué à la remise en cause de la supposée objectivité de la science, c'est une erreur de croire que la phénoménologie seule peut être garante d'une meilleure compréhension du monde, tout comme on a pu le croire inversement avec la science : « [...] l'interrelation du milieu physique et du milieu social – la relation d'une société à l'espace et à la nature – est irréductible au physique seul ; car elle est simultanément, et constitutivement, aussi phénoménale » (Berque, 2000 : 31), et on peut aussi dire inversement qu'elle est irréductible au phénoménal seul, car nécessairement physique. Ceci n'implique pas nécessairement une remise en cause de la phénoménologie, mais plutôt une remise en cause de la vision très polarisée qu'elle engendre, tout comme c'est inversement le cas pour la science : « [...] la phénoménologie n'a jamais eu tant besoin d'une sagesse supérieure, d'une 'science rigoureuse', qu'au moment où elle nous invitait pourtant à y renoncer » (Deleuze & Guattari, 1991 : 142). Le point de vue de la médiance, développé par Berque, représente une conciliation entre science et phénoménologie, interrelation essentielle afin d'allier la dimension relationnelle objective de l'écologie avec la dimension relationnelle subjective de la phénoménologie, et de faire en sorte que nos interventions aient un sens pour le milieu dans lequel on intervient (Berque, 2000 : 94). Ainsi, pour la médiance, le paysage sensible coexiste de pair avec la dimension factuelle de l'environnement, proposant ainsi de rejeter les dichotomies sujet/objet, phénoménal/physique, et par-dessus tout nature/culture.

L'idée, ainsi, est de procéder selon une approche du « à la fois » inclusif plutôt que du « ou » exclusif, d'opérer une médiance. Rejeter la division nature/culture implique de refuser le clivage disciplinaire traditionnel entre les domaines d'architecture et d'architecture du paysage, c'est-à-dire la division paysage/architecture découlant de l'association paysage-nature et architecture-culture, pour plutôt proposer une approche interdisciplinaire, qui mènera à une réciprocity architecture-paysage. L'entre-deux, l'intermédiaire, le « in-between », prit dans son sens large, est le lieu à la fois conceptuel et spatio-temporel (ex : espaces-seuils, espaces de transition intérieur/extérieur) de cette interdisciplinarité, qui implique de

croiser des méthodes propres aux deux domaines, méthodes à la fois objectives et subjectives, factuelles et sensibles. Par exemple, la pluie à une dimension à la fois factuelle et sensible ; factuelle, dans le sens qu'il s'agit d'un élément duquel, rationnellement, le bâtiment doit nous protéger, dont on peut prédire le comportement, et dont il faut gérer l'évacuation ; sensible, dans le sens que le bruit de l'eau qui frappe sur la toiture et autres surfaces, l'humidité changeante dans l'air, de même que la lumière étrange que crée la présence de l'eau et des nuages dans le paysage, créent une expérience multi-sensorielle riche du milieu. L'interface spatiale architecture-paysage permet ainsi d'outrepasser la dichotomie nature/culture et objectif/subjectif, en assurant une réciprocité entre extérieur et intérieur, entre paysage et architecture, de manière à la fois rationnelle et sensible, par opposition à un bâtiment monumental qui impose sa présence et qui ne permet d'entretenir qu'un rapport purement visuel et détaché avec le paysage.

2.1 Décadrement

La médiance peut s'opérer par voie d'un « décadrement », terme développé par Bonitzer et repris par Deleuze dans *Le pli : Leibniz et le Baroque*, pour décrire l'« art total », l'« unité des arts » du mouvement baroque :

« [...] la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture de marbre polychrome ; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme. Aux deux bouts de la chaîne, le peintre est devenu urbaniste, et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts, en largeur ou en extension : un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers. » (Deleuze, 1988 : 168).

Décadrement de l'architecture, décadrement de l'architecture du paysage, décadrement de la dimension objective et subjective ; avec la médiance, l'architecture se réalise dans et par le paysage et inversement.

Ainsi, cette puissance de décadrement par laquelle passe l'architecture, c'est un décadrement de l'enveloppe, de la supposé autonomie spatiale du bâtiment, afin de l'ouvrir à son milieu, mais c'est surtout un décadrement de l'autonomie professionnelle de la discipline architecturale, un décloisonnement qui permettra de l'ouvrir à d'autres disciplines qui la touche de près ou de loin (architecture du paysage, écologie, phénoménologie, etc.) et avec lesquelles elle interagit nécessairement.

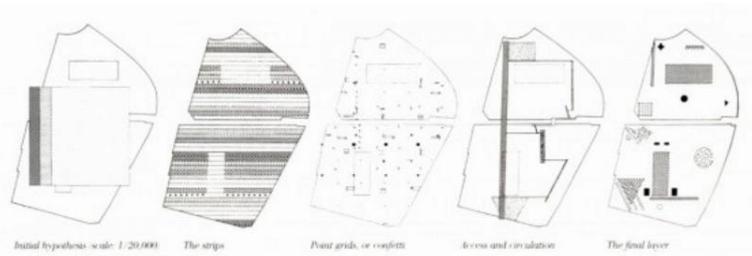
3. L'entre-deux interdisciplinaire

Berrizbeitia (architecte-paysagiste) et Pollak (architecte), dans leur livre *Inside Outside : Between Architecture and Landscape*, visent à révéler les relations entre architecture et paysage qui sont souvent ignorées, découlant des nombreuses dichotomies mentionnées précédemment, et qui ont pour effet d'appauvrir tant le discours de l'architecture que de l'architecture de paysage. Elles transgressent les frontières disciplinaires entre les deux domaines pour proposer une approche synthétique, qui peut aussi inclure d'autres domaines tels l'urbanisme, le design urbain et l'écologie. Elles se basent sur des 'opérations' (*Reciprocity, Materiality, Threshold, Insertion, Infrastructure*), pour analyser et décrire des projets selon leur relation intérieur/extérieur, le 'comment', plutôt que de faire de simples descriptions formelles, le 'quoi', selon les canons respectifs de l'architecture ou de l'architecture du paysage qui à leurs yeux sont réducteurs du potentiel inhérent à la relation dynamique que les deux domaines peuvent entretenir. Ces 'opérations' leur permettent d'opérer un 'transitional thinking', à mi-chemin entre les deux domaines, qui requiert un nouveau langage, une façon particulière d'aborder la description des projets (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 10-13). Dans le cadre de l'essai (projet), l'opération de réciprocité, qui vise à outrepasser la domination hiérarchique de l'architecture sur le paysage, s'avère particulièrement porteuse.

Le mouvement émergeant du *Landscape Urbanism* constitue parallèlement un autre domaine d'intérêt, rejetant comme Berrizbeitia et Pollak la dichotomie traditionnelle entre les diverses disciplines touchant à l'aménagement, à toutes les échelles, pour plutôt proposer une approche créative synthétique. Son point de départ est que dans le contexte actuel d'étalement urbain, le paysage, plutôt que l'architecture, est l'élément le mieux capable d'organiser

la ville et d'enrichir l'expérience urbaine. Les propositions de Koolhaas et de Tschumi pour le parc de la Villette à Paris constituent en quelque sorte un avant-goût de ce mouvement,

dans lesquels le paysage est un



ill 15. Proposition de Rem Koolhaas/OMA pour le concours du Parc de la Villette

medium complexe capable d'articuler de multiples relations entre l'infrastructure urbaine, les évènements publics, et l'indétermination du futur d'un site postindustriel urbain, plutôt que de n'être que de simples exceptions saines à la ville malsaine, typique de l'image traditionnelle du parc urbain (Waldheim, 2006 : 40).

Des projets plus récents impliquent des équipes interdisciplinaires intégrant architectes, architectes du paysage, écologues, etc. (Waldheim, 2006 :51); typique de ces projets, tels le *Downsview Park* à Toronto ou *Fresh Kills* à New York, est l'aptitude des équipes de conception à théoriser les sites, territoires, écosystèmes, réseaux et infrastructures, et à organiser de vastes espaces urbains (Corner, 2006 : 23), à travers des schémas démontrant les phasages, les habitats naturels, les plantations successives, et les systèmes hydrologiques, de même que des éléments programmatiques et architecturaux (Waldheim, 2006 : 48).



ill 16. Proposition lauréate de James Corner/Field Operations pour Fresh Kills, New York

Bien que le mouvement du *Landscape Urbanism* semble orienté davantage vers des sites d'intervention de grande envergure, il est encore loin d'être une doctrine cohérente, comportant aussi des écrits théoriques d'architectes traitants de sites d'interventions de moins grande envergure mais conceptualisés en relation à des échelles allant bien au-delà de ce site ; on verra notamment plus loin comment Pollak, dans le collectif *Landscape Urbanism Reader*, décrit le projet architectural de Rem Koolhaas pour le Kunsthal de Rotterdam sous l'angle de son rapport à de multiples échelles de contexte.

Ouvrir la pratique de l'architecture à d'autres domaines tels l'architecture du paysage et l'écologie, c'est inscrire l'objet architectural dans une dynamique qui dépasse le bâti lui-même, dynamique qu'il est devenu essentiel de comprendre dans l'aménagement de nos villes ; il est inquiétant de constater que même si la restauration environnementale de divers sites en milieu urbain soit urgente, l'exclusion d'analyses écologiques dans la création de nouvelles formes urbaines demeure extrêmement problématique (Corner,

2006 : 27). Les solutions face à la crise actuelle ne peuvent se limiter à simplement construire quelques toits verts et des bâtiments LEED-platinum ; à cet égard, l'architecture du paysage connaît actuellement un regain d'intérêt de par sa capacité à organiser de vastes sites à partir de considérations écologiques (à condition, bien sûr, que l'architecte-paysagiste soit enclin à aller au-delà des simples gestes formels et esthétiques tel qu'on a pu le voir pour Central Park, pratique qui est d'ailleurs encore nettement répandue) (Sijmons, 2009 : 92). Mais ce qu'il faut d'abord, et qui semble faire défaut dans le discours de plusieurs tenants du *Landscape Urbanism* actuellement, c'est une conceptualisation de l'interaction inhérente à la relation spatiale entre paysage et architecture, entre intérieur et extérieur.

4. L'entre-deux spatial

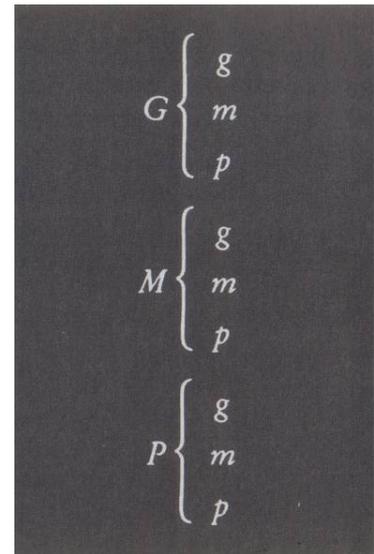
L'entre-deux, l'« in-between », l'intermédiaire, en plus d'être une approche hybride à mi-chemin entre les domaines d'architecture et d'architecture du paysage, peut aussi être conceptualisé comme un élément spatial à la limite entre deux entités ; il peut faire à la fois office de paysage et d'architecture, et a le potentiel, considérant son ambiguïté inhérente, de remettre en cause les dichotomies figure/fond, objet/espace, projet/site, forme/contenu, site/design, intérieur/extérieur, et par-dessus tout nature/culture de la culture occidentale, pouvant posséder simultanément le caractère des deux éléments opposés d'une même paire binaire. Ces entre-deux sont ainsi inclusifs plutôt qu'exclusifs, c'est-à-dire qu'ils traitent également paysage et architecture, nature et culture, plutôt que de privilégier l'un au détriment de son opposé binaire.

Selon un point de vue plus conceptuel, l'entre-deux est un espace étrange, puisqu'il n'a pas d'identité propre, de forme propre, ce n'est pas un 'objet' en soi ; il s'agit plutôt d'un espace en tension entre de multiples entités : « The space of the in-between is that which is not a space, a space without boundaries of its own, which takes on and receives itself, its form, from the outside, which is not *its* outside (this would imply that it has a form) but whose form is the outside of the identity, not just of an other (for that would reduce the in-between to the role of object, not of space) but of others, whose relations of positivity define, by default, the space that is constituted as in-between. » (Grozs, 2001 : 91).

L'espace intermédiaire, loin d'être un simple geste formel liant l'intérieur à l'extérieur, est un lieu dynamique qui nécessite, pour l'orchestrer consciemment, une connaissance et une prise en compte des multiples **échelles** qui entourent le projet architectural, de même que des **processus** à la fois naturels et culturels qui s'y produisent et passent à travers ; le site, le paysage, l'environnement, la région, ne sont pas des contenants abstraits, des surfaces neutres que l'architecture peut dominer, mais des espaces dynamiques, à dimensions à la fois factuelles et sensibles, qui doivent nécessairement être prises en compte, de sorte que le projet architectural émerge du site en s'inscrivant dans les flux déjà présents.

4.1 Travail inter-échelle

Le travail interdisciplinaire sur l'entre-deux conceptuel et spatial implique un travail inter-échelle, car une échelle d'intervention particulière caractérise généralement le champ de pratique particulier d'un domaine donné (i.e. architectes travaillent à l'échelle du bâti, etc.). Comme le mentionne Pollak, bien que les limites entre les différentes échelles assignées aux différents domaines ne soient pas franches, on peut tout de même assigner une gamme d'échelles différentes correspondant au champ de pratique traditionnel de ces différents domaines : l'échelle architecturale comprend l'intérieur et l'extérieur des bâtiments, des plus petits détails jusqu'à leur présence globale; l'échelle urbaine va au-delà de ce qui est visible sur le site d'intervention même pour inclure des échelles plus grandes référant à la planification, cette dernière ayant pu impliquer et/ou produire ce site; finalement, l'échelle du paysage réfère à un territoire encore plus grand et implique de multiples écosystèmes (Pollak, 2006 : 129). Considérer les multiples échelles entourant et faisant partie d'un projet est la clé du travail sur l'entre-deux : « Problematizing the issue of scale in relation to architecture, landscape architecture and urban design supports the realization of this between-ness as a coming together of relational identities [...] » (Pollak, 1999 : 3). À cet égard, Henri Lefebvre, dans son livre *La production de l'espace*, propose un schéma d'imbrications de différentes échelles, dans lequel il introduit une échelle intermédiaire (M), agissant à titre de médiateur entre l'échelle du privé (P), et celle du global (G), et chacune des échelles y est en relation avec les deux autres, (Lefebvre, 1986 : 181) constituant la base d'une approche interdisciplinaire incorporant de multiples échelles à l'intérieur d'un même projet. Considérer les multiples échelles avec lesquelles un bâtiment est en relation, c'est remettre en question la notion de 'limites' qui circonscrit normalement le bâtiment et son site.



ill 17. Diagramme de Lefebvre

Suivant ce modèle, toute chose peut être décrite selon le rapport qu'elle entretient avec son environnement. Si je me retrouve dans une ville, cette ville est mon environnement, tout comme pour les bâtiments qui m'entourent, mais cette ville est entourée d'autres villes, d'une région, qui constitue l'environnement de cette ville ; c'est donc dire que les échelles auxquelles réfèrent l'environnement d'une chose donnée sont relatives (Ballantyne, 2007 : 81). Il s'agit de trouver les bonnes échelles de relation qui permettront de bien comprendre l'environnement et le milieu entourant le lieu d'intervention. Un exemple éloquent à ce sujet est

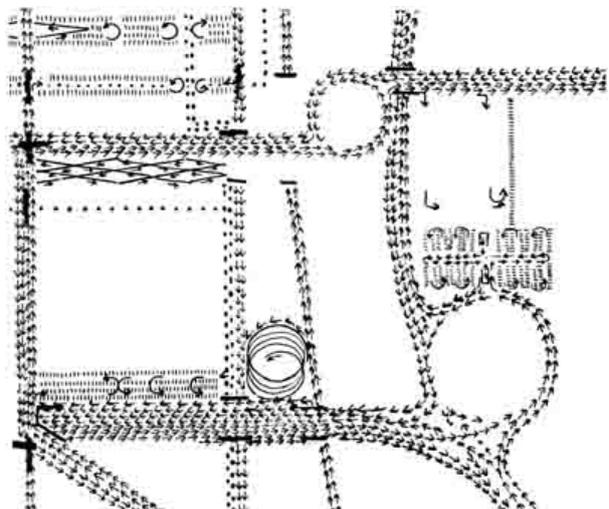
le travail de l'architecte-paysagiste Alan Berger, qui conçoit ses projets selon une logique relationnelle entre le site d'intervention et l'échelle régionale du contexte plus large : « Our methodology seeks to expand program and strategy outward, adjusting and feeding back small-scale issues based on large-scale logic all the way through the project-scale design process. » (Berger, 2009 : 24). Trop souvent l'architecte a-t-il plutôt mal articulé son projet avec les différentes échelles l'entourant, créant une architecture insignifiante pour son milieu ; Berque propose plutôt que l'architecte devrait d'abord tenter de comprendre le milieu dans lequel il intervient, de le lire d'une façon médiale (se rapporte au concept de médiance), c'est-à-dire d'une manière mi-objective mi-subjective, mi-scientifique mi-phénoménale, de manière à se servir de cette compréhension pour nourrir son projet selon une expression créatrice qui mettrait en valeur le « sens latent du milieu » (Berque, 2000 : 151). Une telle approche est donc à l'opposé utopique de l'espace soi-disant universel créé par l'homogénéisation et la commodification des milieux qu'a entraîné le modernisme ; elle les articule plutôt selon une logique d'échelles plus ou moins rapprochées du site d'intervention, selon un entre-deux entre l'échelle d'intervention et des échelles de contexte de plus grande envergure. Le travail inter-échelle permet ainsi à l'architecte d'articuler une architecture conçue simultanément en relation avec l'immédiat et le tactile versus le distant et l'abstrait (Berrizbeitia & Pollak, 1999 : 42)

Corner mentionne, à une échelle d'intervention beaucoup plus grande, les mérites du travail inter-échelle lorsqu'il parle des avantages des corridors écologiques de Stuttgart : « [their] ability to shift scales, to locate urban fabrics in their regional and biotic contexts, and to design relationships between dynamic environmental processes and urban form. » (Corner, 2006 : 24). Ainsi, le travail inter-échelle implique nécessairement un travail sur les flux qui traversent ces différentes échelles, ou plutôt permet-il de mieux les comprendre. La clé est donc de « lire » les multiples échelles de contexte qui entourent le projet pour mieux « intervenir » à l'échelle spécifique du projet, notamment dans l'articulation des espaces intermédiaires, qui sont nécessairement en tension entre au moins deux échelles de contexte différentes. Selon cette logique, l'espace intermédiaire peut tout aussi bien être conçu comme l'espace se situant entre l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment qu'entre, par exemple, l'échelle du site et l'échelle du paysage ; la notion d'échelle est, rappelons-le, relative, ainsi en est-il de la notion d'espace intermédiaire, d'entre-deux. La compréhension des concepts de flux, processus et phénomènes, en plus d'influencer le travail à l'échelle locale du site, permettra par ailleurs de comprendre qu'un simple geste à une petite échelle d'intervention peut inversement avoir des implications à des échelles beaucoup plus grandes.

4.2 Flux, processus, phénomènes

Le lien mentionné par Corner entre les processus environnementaux dynamiques et la ville peut se résumer par la science de l'écologie, qui a fortement influencé le développement de l'architecture du paysage contemporaine. L'objet d'étude de l'écologie, « Le milieu, dans sa réalité à la fois sensible et factuelle, ignore les substances intrinsèques et les identités propres ; il ne connaît que des flux de relations, qui lient indissolublement les sujets aux objets, et ceux-ci comme ceux-là entre eux. » (Berque, 2000 : 39-40). Le milieu, déjà, peut être considéré comme un entre-deux, le lieu au centre de toute chose, qui les met inévitablement en relation les unes aux autres. Il y a par exemple, un rapport évident entre la toile d'araignée et la mouche. Le concept d'« habitat naturel » est le fruit de l'interaction entre l'animal et le territoire, qui sont indissociablement liés ; le milieu est ainsi une précondition pour le développement de l'organisme vivant (Deleuze et Guattari, 1991 : 176). Cette combinaison organisme+milieu, à l'opposé de la tendance occidentale à tout isoler, ou tout dichotomiser, peut difficilement se décrire en des termes euclidiens ou cartésiens, puisqu'informe ; il s'agit plutôt d'une logique relationnelle, d'interactions (Ballantyne, 2007 : 85-86).

Cette considération écologique implique dans le travail inter-échelle de ne pas *voir* simplement la ville en des termes formels, mais de la *lire* comme l'interaction d'un ensemble de flux, de processus et de phénomènes, tant naturels et écologiques que culturels et historiques. Corner était un étudiant de McHarg, et bien qu'il reconnaisse l'importance de son œuvre séminale, *Design with Nature*, il remet en cause les techniques écologiques développées par les architectes-paysagistes ayant suivis McHarg, l'écologie ayant été utilisée dans le



ill 18. Louis Kahn, Diagramme de flux de circulation automobile

contexte de l'environnement, qui est perçu comme naturel, et donc en dehors de la ville ; même ceux qui ont inclus la ville dans l'équation écologique ne l'ont fait que sous l'angle des systèmes naturels (hydrologie, vents, végétation, etc.) ; selon lui, nous avons un besoin urgent de développer une compréhension des environnements culturels, sociaux, politiques et économiques se développant parallèlement et en interaction avec l'environnement naturel (Corner, 2006 : 30). Cette vision dynamique de la ville correspond

à ce que Corner qualifie de *Terra Fluxus*, par opposition à *Terra Firma*, à l'idée que la nature, selon un idéal pastoral, est fixe et immuable ; *Terra Fluxus* est l'ensemble des processus changeants, tant naturels que culturels, qui parcourent dans et à travers le milieu urbain (Corner, 2006 : 30). Il s'agit d'aller au-delà de l'esthétisme contemplatif pour révéler les dynamiques écologiques des milieux d'intervention ; les schémas démontrant les interactions entre les processus culturels et naturels, de même que les transformations à travers le temps, sont des stratégies méthodologiques couramment utilisées par les architectes-paysagistes. Le paysage est ainsi plus qu'un phénomène spatial et scénique, il est un médium actif et temporel, constitué de réseaux, de relations, de flux (Corner & MacLean, 1996 : 21). Des termes comme « [...] open-endedness, flexibility, adaptability, resilience, feedback loops, non-equilibrium [...] » (Berger, 2009 : 13) sont d'ailleurs grandement utilisés par les architectes-paysagistes et reviennent fréquemment dans le discours des écoles de paysage. Considérer et reconnaître les processus, cycles, et changements imprévisibles faisant partie intégrante du milieu implique de remettre en cause l'idée de permanence souvent associée au paysage, la vue 'carte postale', qui nous offre une image fixe de celui-ci, selon un idéal pastoral occulocentrique.

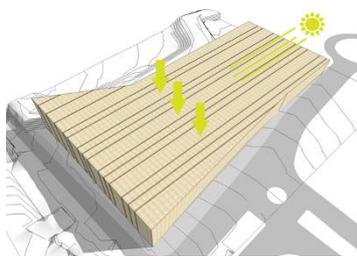
Cette idée de permanence, de stabilité, est par ailleurs souvent associée à l'architecture, idée qui se trouve cependant remise en cause à travers les espaces intermédiaires, à la limite entre intérieur et extérieur, qui sont sujets à ces flux du milieu. Ouvrir l'architecture à ces perturbations, c'est l'intégrer à la dynamique nordique québécoise, riche de ces phénomènes naturels cycliques entraînés par le changement des saisons, qui transforme constamment le milieu : « The *milieu* in which one lives is inhabited not only by other people with whom one interacts, but also by animals, vegetation, flakes of snow and mountain peaks, and by ideas – including on occasion ideas about how to deal with buildings – that are part of our ecology. » (Ballantyne, 2007 : 90) À l'exemple de la pluie mentionné précédemment peuvent s'ajouter, suivant les saisons, la neige, la lumière changeante, les transformations de la végétation, la température, phénomènes à la fois quantifiables et sensibles, auxquels on peut ainsi associer une gamme de considérations objectives et subjectives, rationnelles et sensibles, logiques et esthétiques. C'est pourquoi l'écologie seule ne peut être garante d'une compréhension du milieu ; il faut éviter d'objectiver le milieu en le réduisant à l'environnement, pour aussi y inclure la dimension nécessairement phénoménologique, sensible du paysage, les deux s'entre-déterminant (par exemple, la présence de la neige a à la fois des implications écologiques et des implications sur notre perception sensible du paysage).

Ceci implique aussi de remettre en cause l'idée même de 'forme' à laquelle la discipline architecturale est fortement attachée, sa supposée autonomie. Dans *S.M.L.XL.* (1998), Koolhaas propose d'ailleurs une vision de la ville qui n'est pas formelle, mais faite de processus et de potentiels, notamment dans son texte *Whatever Happened to Urbanism*. Dans le même ordre d'idées, Deleuze et Guattari reviennent constamment dans leur œuvre avec l'idée du *devenir*, plutôt que de tenter d'établir une quelconque sorte de fixité ; une telle conception du monde implique pour l'architecte qui s'y consacre d'oublier sa préoccupation traditionnelle de la forme comme intention et comme objectif, pour plutôt comprendre les interrelations et les forces qui produisent un bâtiment dans un environnement donné, ce bâtiment en retour influençant le *devenir* de son environnement (Ballantyne, 2007 : 96-98). La ville et le paysage sont constamment en changement, changements produits par des agents naturels et culturels, qui diversifient et affectent constamment leur développement et qu'il faut comprendre avant d'intervenir : « The imposition of 'form' might give a city the appearance of respectability and high status, but if it does not mesh with the networks that generate the city's life then it will be left with deserted boulevards and windswept plazas that might look good in photographs but which will not help the place to flourish. » (Ballantyne, 2007: 91). Oublier la forme comme objectif à atteindre et la concevoir comme le résultat des forces présentes dans le milieu, c'est ouvrir l'architecture à un monde de possibilité, et c'est aussi comprendre que les interventions que l'on fait à petite échelle auront nécessairement des impacts sur les flux, processus et phénomènes déjà en place, et donc des impacts à une échelle qui dépassera largement l'échelle même de l'intervention, en créant de nouvelles interactions ou en leur nuisant.

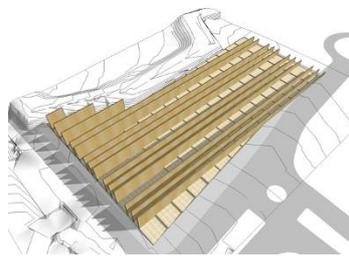
Le projet *Jardin Érodé*, réalisé à la session d'hiver 2010 dans le cadre de l'atelier d'ambiances physiques¹, cadre bien avec cette idée d'architecture de flux. *Jardin Érodé* n'est pas simplement un bâtiment, c'est une intervention paysagère à l'échelle d'un site entier, dans lequel non seulement des espaces intérieurs prennent place, mais aussi une multitude d'espaces interstitiels, d'entre-deux, d'espaces-seuils variés reliant l'intérieur et l'extérieur par le biais de transitions progressives : l'expérience du temps, les séquences, l'ambiguïté, la découverte spatiale et le contact avec les éléments de la nature sont les maîtres mots de ce nouveau siège social pour Cecobois. Le projet est métaphoriquement conçu comme un immense bloc de bois, déposé sur le stationnement souterrain existant, qui aurait été érodé au cours du temps. Différents 'paramètres d'érosion', c'est-à-dire des flux, tant naturels (le vent, l'ensoleillement, l'hydrologie) que culturels (circulation piétonne, bruit urbain généré par les automobiles) ont été intégrés au

¹ Projet réalisé en équipe de quatre étudiants : André St-Pierre, Nicolas Labrie, Nicolas Fortier et Émilie Dionne.
Professeurs : Claude Demers et André Potvin

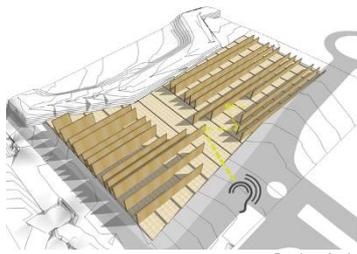
cours du processus de design, donnant progressivement forme au projet. Grâce à leur disposition fragmentée, les éléments métaphoriquement moins érodés, les murs, agissent comme 'filtres' envers les phénomènes nuisibles du rigoureux climat québécois et du contexte urbain environnant, alors que la toiture, plus articulée, est conçue pour gérer l'hydrologie du site et s'ouvrir à la lumière naturelle, d'une façon toujours différente selon les espaces et le programme. Le projet, généré par la métaphore de l'érosion à travers le temps, est plus qu'un bâtiment; c'est une interface paysage-architecture qui s'adapte aux contraintes et flux de l'environnement, de même qu'à ces propres besoins fonctionnels, générant un milieu riche en espaces diversifiés, à la limite entre l'intérieur et l'extérieur, entre culture et nature.



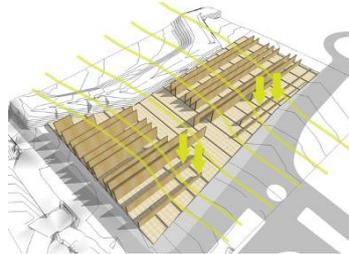
Orientation solaire sud-est optimale



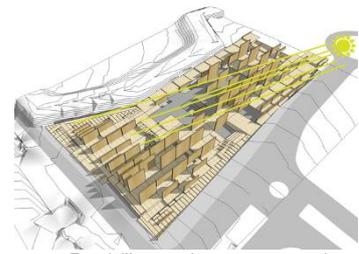
Circulation piétonne



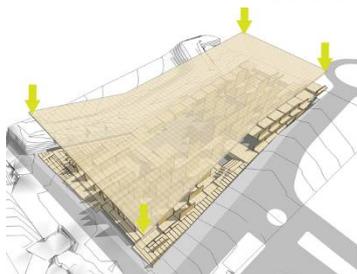
Bruit urbain



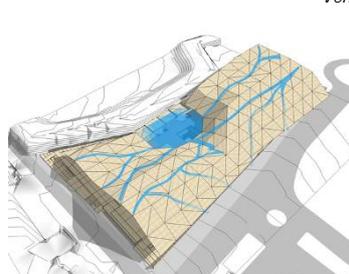
Vent



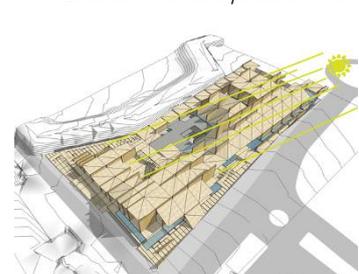
Ensoleillement des espaces extérieurs



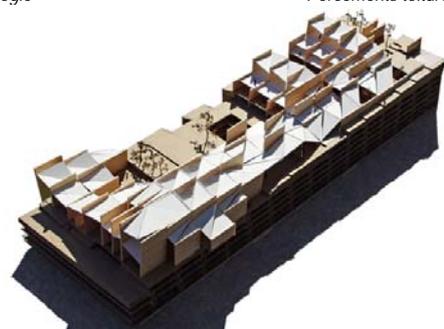
Ajout de la toiture



Hydrologie



Percements toiture



ill 19. Jardin Érodé

4.3 Réciprocité architecture-paysage

Le concept de réciprocité développé par Berrizbeitia & Pollak est un mode de formulation et d'articulation du concept de l'entre-deux spatial, à la limite entre paysage et architecture : « [...] the operation of reciprocity diminishes physical and conceptual separations between architecture and landscape, as well as the traditional hierarchies that privilege one over the other. » (Berrizbeitia & Pollak, 1999 : 14). L'approche reconnaît à la fois le paysage et l'architecture comme élément construit, remettant ainsi en cause l'idée préconçue d'un bâtiment 'technologique' construit et déposé sur un paysage soit disant 'naturel' et intouché. Elle caractérise ainsi de nouvelles identités spatiales hybrides, redéfinissant la portée de chacun des deux domaines respectifs (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 15). Le concept de différence, tel qu'articulé par Deleuze, est une piste permettant de mieux conceptualiser l'identité de l'entre-deux : « The concept of difference is another mode of formulating questions of [...] betweenness, and thus a way of problematizing conceptions of being, identity, and self-presence that dominate both thought and building in the present. » (Grozs, 2001 : 95). Berrizbeitia et Pollak prennent bien soin de mentionner que l'approche de réciprocité n'en est pas une de geste formel visant à 'lier/nouer ensemble' intérieur et extérieur ; il ne s'agit pas d'une question de forme, des choses en elle-même, mais plutôt de la relation qui s'établit entre différentes choses, créant un espace intermédiaire à l'identité ambiguë, un espace de différence. De cette façon, l'espace intermédiaire peut être perçu comme une interface spatiale située à la rencontre de multiples échelles, dont la forme résulte de l'interaction des multiples flux, processus et phénomènes reliant ces différentes échelles entre elles.

4.3.1 Ambiguïté spatiale

La notion d'ambiguïté permet de supporter la réciprocité : par exemple, faire en sorte que les espaces extérieurs aient l'air couverts, protégés, et que les espaces intérieurs aient l'air exposés, vulnérables, diminuera la séparation entre intérieur et extérieur, en conceptualisant un espace selon l'effet et l'impression inverse qu'il devrait normalement fournir (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 15). Cette tactique a été appliquée dans le projet Jardin Érodé : l'ensemble du bâtiment est conçu comme un paysage, et en même temps les espaces extérieurs sont semi protégés, parfois couverts, toujours à l'abri du vent et du bruit urbain, bref il est souvent difficile de déterminer à travers les multiples espaces si l'on se retrouve à l'intérieur ou à l'extérieur. Il y a des parallèles entre cette idée d'ambiguïté, de difficulté à définir l'identité d'un espace, et le concept de différence de Deleuze :

« The model of an in-betweenness, of an indeterminacy or undecidability, pervades the writings of contemporary philosophers, including Deleuze, Derrida, Serres, and Irigaray, where it goes under a number of different names : difference, repetition, iteration, the interval, among others. The space in between things is the space in which things are undone, the space to the side and around, which is the space of subversion and fraying, the edges of any identity's limits. In short, it is the space of the bounding and undoing of the identities which constitute it. » (Grozs, 2001 : 93)

Créer une ambiguïté entre architecture et paysage, ce peut être d'inverser la convention figure-fond en faisant de l'architecture le fond et le paysage la figure ; dans certains cas, comme dans le projet *Jardin Érodé*, il est pratiquement impossible d'en faire un plan figure-fond tellement l'architecture et le paysage y sont entremêlés ; une des stratégies pour créer une telle ambiguïté peut être d'introduire des éléments spatiaux hybrides pouvant jouer de multiples rôles, remettant en cause les identités préconçues d'éléments strictement architecturaux ou strictement paysagers.

Mais c'est surtout par essence que l'espace intermédiaire a une double nature, puisqu'il est situé à la limite entre deux mondes, induisant une dynamique transitionnelle, nous préparant progressivement à ce qui vient au moment de le franchir. C'est aussi un espace qui offre à la fois la protection, la sécurité, le confinement de l'architecture, et l'ouverture, l'expansivité, la dynamique changeante qu'offre le paysage ; il permet ainsi, tout en étant protégé, de filtrer les éléments naturels, de nous ouvrir phénoménologiquement au rythme des saisons, des heures du jour, de l'évolution des conditions climatiques (David, 2003 : 201), ainsi qu'à tout processus naturel et culturel ayant cours à des échelles qui dépassent largement celle du bâtiment. L'espace intermédiaire est le lieu de la rencontre, de l'affrontement entre le bâtiment et la nature.



ill 20. Divers pavillons de Dan Graham

C'est aussi d'un point de vue plus perceptif que l'espace intermédiaire entretient l'ambiguïté : le regard traditionnel sur un paysage silencieux, calme et passif à travers la fenêtre architecturale y est transformé pour permettre un échange réciproque dans lequel le paysage n'est pas toujours bénin ni l'observateur

toujours dominant (Berrizbeitia & Pollak, 1999 : 41). À ce titre, les petits pavillons de Graham peuvent être considérés comme des espaces intermédiaires ambigus ; ils ne se regardent pas avec un regard distant et détaché, comme se regarde traditionnellement une peinture ou une sculpture, objets autonomes indépendants de l'espace dans lequel ils se trouvent ; ils interagissent plutôt avec l'espace, ils en font partie, tout comme le spectateur qui en devient un participant actif.

4.3.2 Fragmentation spatio-matérielle

La fragmentation de l'enveloppe et même d'un bâtiment en plusieurs éléments est un moyen de l'ouvrir sur l'extérieur et d'entretenir une réciprocité entre architecture et paysage (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 15), l'aspect non-monolithique diminuant la présence et la domination de l'architecture. Cette conception de l'espace remet en question la notion de 'fermeture' et de 'contrôle' inhérente à la conception architecturale (Pollak, 2006 :127), pour plutôt générer des espaces créant de nouveaux rapports dynamiques entre architecture et paysage, où aucun ne domine le second, où l'identité de chacun est constamment remise en cause : « [...] Deleuze [...] specify that difference 'has' an irreducible relation to the conceptualization of space and time : difference is not simply the collapsing [or circulation] of identity, it is also the rendering of space and time as fragmented, transformable, interpenetrated, beyond any fixed formulation, no longer guaranteed by the a priori or by the universalisms of science. » (Grozs, 2001 : 95). Il s'agit d'une remise en cause des limites fixes qu'on associe à l'enveloppe architecturale ; pour Smithson, la question des limites était majeure, les artistes ayant selon lui trop longtemps pris la toile et le cadre comme donnés, comme limites (Smithson, 1996 : 175). Les idées développées par Fontana dans ses *Concepts spatiaux*, ses toiles qu'il lacérait volontairement, peuvent être perçues comme une fragmentation, une forme de *décadragé* ; en tranchant ses toiles de la sorte, Fontana visait à outrepasser la dépendance traditionnelle à l'illusion du peintre pour plutôt 'ouvrir' le cadre de la peinture sur l'environnement l'entourant, et créer un mouvement potentiel de la part de l'observateur (MoMA, 2006).

Le Musée national d'architecture de Norvège à Oslo, par Fehn, utilise la stratégie de fragmentation de l'enveloppe dans le but de créer une situation introvertie propice à un espace d'exposition, mais où la lumière naturelle, le ciel et la végétation environnante jouent tout de même un rôle primordial dans l'expérience du lieu (Helleland, 2008 : 140). La frontière avec l'extérieur est constituée d'une légère façade en verre et d'un muret de béton, dans lequel s'articulent de multiples « failles » ; il est placé en retrait de la façade vitrée, le dégagement entre ces deux éléments créant une tension spatiale, un effet dynamique

d'ouverture, de relations étroites avec l'environnement extérieur, avec la nature. Cette fragmentation, ce fractionnement de la façade crée un espace intermédiaire utilisé pour exposer des objets, créant un prolongement de l'espace d'exposition principal. L'intérieur dégage ainsi une impression de grandeur malgré sa petite dimension, espace étant à la fois délimité et se prolongeant vers l'infini. Cette fragmentation et cette tension entre intérieur et extérieur sont par ailleurs une réponse à une dimension sensible du paysage nordique: « [...] *Nordic space is simultaneously closed and limitless, as we experience in forests and among skerries, [thus] Nordic form embodies tension rather than character.* » (Norberg-Schulz, 1996 :15).

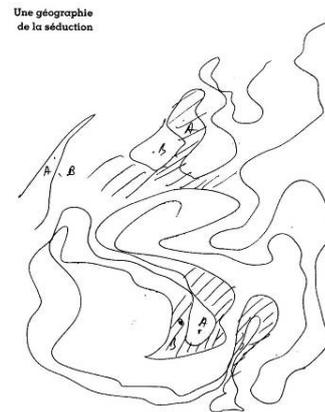


ill 21. Sverre Fehn, Musée national d'architecture de Norvège

D'un autre côté, la conception occidentale voit le paysage comme un élément continu, comme un espace ouvert sur l'infini, dégagé, par opposition à l'espace fermé de l'architecture ; cette conception a pour conséquence qu'un projet d'architecture du paysage, tels qu'ils furent conçus à partir du 18^{ème} siècle (pratique encore très répandue de nos jours), implique la soi-disant absence de limite et de 'constructions' obstruantes, générant ainsi la nécessaire division ville-nature (Pollak, 1999 : 4). En réalité, cependant, il est possible d'affirmer que chaque espace est partiellement ouvert et partiellement fermé, que les limites sont un lieu de communication et d'échange plutôt qu'une fermeture franche, et que l'identité d'un espace peut être articulé de manière relationnelle par le travail de ces limites, permettant de créer des interfaces paysage-architecture. Le concept de fragment offre ainsi le potentiel d'intégrer le paysage à la ville, et cette position se justifie en regard de l'écologie, qui nous informe que la nature, au lieu d'être un système stable et harmonieux comme on a pu le croire autrefois, est plutôt sujette aux perturbations et à l'instabilité, générant une nouvelle conception du paysage, le paysage de 'patches', répondant à ces nombreuses perturbations, par opposition à l'idée d'un paysage uniforme, homogène (Pollak, 1999 : 5). L'idée est de

rejeter l'idéal formel et esthétique du paysage pastoral pour plutôt le comprendre comme un système dynamique en interaction, qui permet de faire des gestes précis qui seront signifiant pour l'écologie du paysage, plutôt que de faire de grands gestes paysagers qui ne participent aucunement aux dynamiques environnantes.

« Sont en jeu des fragments, des marais, des lagunes, des lacunes. Une géographie de la séduction. Le masculin ne s'oppose pas au féminin, le masculin séduit le féminin. (Baudrillard). Le dehors séduit le dedans. Imaginons une ligne, A d'un côté, B de l'autre : A n'exclut B que si la ligne est franche; mais si elle est continue et parcourt le plan en tout sens, A et B arrivent à être si près l'un de l'autre qu'on a affaire à un gaz. En ce sens, Venise, par l'extrême plissement de ses lignes, est une sorte de vapeur dans son intrication d'eau, d'air et de pierre. »
(Gaudin, 1992 : 66)



ill 22. Gaudin, *Une géographie de la séduction*

Le concept de fragment offre ainsi le potentiel de provoquer une relation réciproque entre paysage et architecture via la fragmentation à la fois de la soi-disant autonomie spatiale de l'architecture et du soi-disant espace illimité du paysage, caractéristique de la conception occidentale de l'espace : « "Fragment" provides a name for both architecture and nature that is not governed by the desire for either geometric or organic unity and that has the capacity to be part of (an always already fragmented) urban space. » (Pollak, 1999 : 5). C'est considérer l'architecture et le paysage comme une constellation d'éléments, par opposition à la conception d'un bloc monolithique déposé sur un paysage continu, infini. Une fragmentation dans le sens positif du terme, fragmenter dans le but d'atténuer les limites entre l'intérieur et l'extérieur, l'architecture et le paysage, la nature et la culture à travers l'orchestration de nouvelles relations, qui vont au-delà de la simple porte et de la simple fenêtre. Du concept de fragment émerge un énorme potentiel créateur, permettant de développer une nouvelle esthétique d'interface architecture-paysage, découlant de principes écologiques, intégrant ainsi le génie créateur culturel dans les cycles et processus naturels en perpétuel changement.

4.3.3 Surface horizontale / oblique

Donner un caractère très horizontal à l'architecture est une façon de l'intégrer au paysage, à la surface de sol, à l'horizon, par opposition à une accentuation de la verticale qui a pour effet de lui donner un caractère

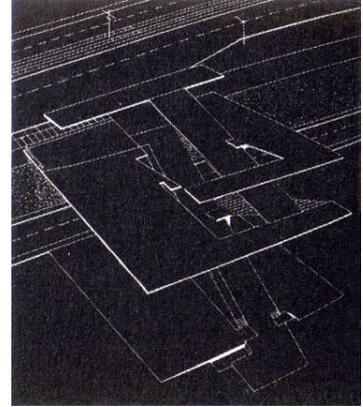
monumental, autonome et dominateur. L'horizontalité permet d'engager une réciprocité entre architecture et paysage, tout comme le font les sculptures de Carl Andre avec l'espace dans lequel elles sont exposées : « Les sculptures planes de Carl Andre [...] illustreraient non seulement les passages peinture-sculpture, sculpture-architecture, mais l'unité extensive de l'art dit minimal, où la forme ne limite plus un volume, mais embrasse un espace illimité dans toutes ses directions » (Deleuze, 1988 : 168). En applatissant ses sculptures au ras du sol, il renie la verticalité traditionnellement caractéristique de la sculpture, qui cesse ainsi d'être un objet autonome, pour plutôt engager un dialogue avec l'espace qui l'entoure, de même qu'avec le spectateur ; le fait que plusieurs de ses œuvres soient « marchables » en est une preuve éloquente. L'identité de ses œuvres est donc fonction de l'espace dans lequel elles se trouvent et avec lequel elles engagent un rapport de réciprocité.



ill 23. Diverses sculptures de Carl Andre

Les concepts deleuziens de différence, d'identité changeante et multiple, d'interpénétration, d'interprétations multiples, ont par ailleurs été architecturalement conceptualisés par Pollak dans le collectif *Landscape Urbanism Reader*, dans ce qu'elle nomme '*Constructed Ground*' (Pollak, 2006), un cadre de travail hybride croisant architecture, paysage, et design urbain. Selon elle, le travail de la surface de sol, ou de la surface horizontale comme élément construit, a le potentiel d'adresser simultanément l'échelle architecturale, paysagère et urbaine, par l'articulation d'une identité relationnelle, assurant la coexistence de ces échelles, sans qu'aucune ne domine. Un exemple éloquent à ce sujet est celui du Kunsthall de Rotterdam par Koolhaas, où une rampe s'articule progressivement de la rue vers l'intérieur puis au parc à l'arrière, changeant constamment d'identité pour répondre à diverses échelles de contexte ; en effet, la rampe, à l'échelle urbaine, donne accès au parc à l'arrière du bâtiment à partir de la route, le bâtiment agissant comme un portail ; en formant un pont entre la rue surélevée sur une digue de 6 mètres et le parc plus bas, la rampe répond à une dimension régionale du paysage néerlandais ; à l'échelle architecturale, la rampe agit comme structure organisationnelle des multiples programmes du musée, remplissant diverses fonctions ; à l'échelle du paysage, la rampe organise le parcours à travers le parc à l'arrière (Pollak, 2006 :

132). Ainsi, l'identité relationnelle de la rampe permet d'éviter d'établir des différences franches entre les diverses échelles ; elle leur permet plutôt de cohabiter harmonieusement.



ill 24. Rem Koolhaas/OMA, Kunsthall de Rotterdam

L'Opéra national de Norvège à Oslo fait aussi preuve d'un travail éloquent sur les surfaces de sol. La plateforme publique qui émerge du fjord répond à l'échelle plutôt horizontale du paysage environnant et donne forme à un nouvel élément urbain qui est à la fois bâtiment et paysage, permettant d'apprécier une variété d'expériences sensorielles générée tant par la dimension tactile et kinesthésique du bâtiment lui-même que par la présence des éléments naturels tel le fjord. La découverte du parcours qui va de la ville jusqu'au niveau supérieur de la toiture révèle des relations variées avec diverses échelles de contexte : la passerelle donnant accès de la ville à la partie basse de la plateforme entretient une relation de proximité avec l'eau et le port ; du hall à l'intérieur, on peut percevoir le fjord d'un côté, la ville de l'autre, et les gens grim pant sur la plateforme au-dessus, la montée sur le côté nord permettant progressivement d'apprécier le rapport avec l'échelle de la ville ; à mi-chemin lors de la montée, on ne perçoit plus que le ciel, la forme de la toiture effaçant toute trace de l'horizon; finalement, à l'extrémité supérieure, on peut apprécier le rapport avec l'échelle urbaine et avec l'échelle du fjord. Cette chorégraphie paysagère/urbaine/architecturale répond aussi à la volonté de rendre l'opéra accessible à tous en permettant aux passants de s'approprier le bâtiment, comme s'il s'agissait d'un parc public, ce qui renverse une certaine conception préétablie voulant qu'un opéra ne soit un lieu accessible qu'à une classe sociale particulière.



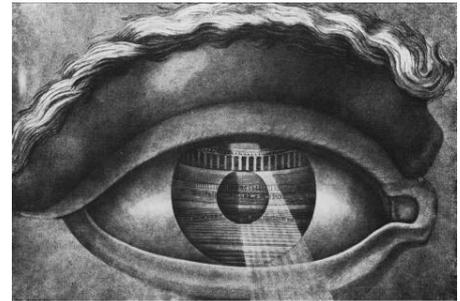
ill 25. *Snøhetta, Opéra national de Norvège, Oslo*

Les surfaces obliques ont, comparativement aux surfaces horizontales, le potentiel d'induire un mouvement à celui qui s'y trouve – comme dans le cas des projets de Koolhaas et de Snøhetta. Ce sont Virilio et Parent qui ont amené le concept de 'fonction oblique', une architecture qui se veut tout en pente, amenant le corps à entrer en mouvement (Virilio & Parent, 1996). La dimension kinesthésique associée à l'orchestration d'un système spatial incliné offre de plus le potentiel d'entrer contact de façon successive avec le paysage et l'architecture par le biais de transitions orchestrées entre diverses échelles de contexte, à travers lesquelles l'intérieur et l'extérieur perdent leur définition claire. Dans ce travail des surfaces obliques et des parcours, l'architecture perd son identité d'objet pour plutôt devenir un medium articulant des relations avec ses diverses échelles de contexte (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 39). Cette conception du parcours transforme aussi la notion moderniste de promenade architecturale dans laquelle le rapport avec le paysage se faisait selon un rapport visuel distant, par le biais de fenêtres judicieusement disposées (Berrizbeitia et Pollak, 1999 : 44).

De ce point de vue, la tendance récente de 'continuité paysagère' en architecture dans laquelle sol et toiture forment un même élément, bien qu'elle ait le mérite de tenter de renverser la division paysage/architecture, est souvent superficielle et réductrice comparativement à l'orchestration d'une chorégraphie d'éléments horizontaux évitant délibérément toute composition formelle pour plutôt créer des connexions et des interactions entre diverses échelles de contexte (Corner, 2006 : 31).

5. Synthèse

L'approche proposée refuse la création de bâtiments conçus comme des objets formels bien définis, entretenant le culte des belles formes pures, des définitions géométrique, cartésienne et picturale du milieu – à laquelle on peut aussi associer la sensibilité pastorale paysagère – qui ne tiennent pas compte de la dimension nécessairement multi-sensorielle de l'expérience du monde. La sensibilité transdisciplinaire de l'entre-deux conceptuel, méthodologique et spatial proposé, cette hybridisation paysage-architecture, offre le potentiel de remettre en cause cette vision polarisée en favorisant une conception spatiale tenant compte des flux et processus relatifs à différentes échelles de contexte qui peuvent délibérément influencer la forme que prendra l'intervention, plutôt que l'imposition d'une forme déterminée à-priori. La définition que donne Berque de l'expression créatrice exprime bien le concept de médiance, cette approche croisée, à la fois objective et subjective :



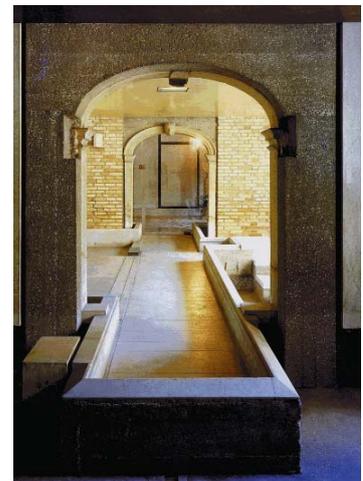
ill 26. Claude-Nicholas Ledoux, *Intérieur du théâtre Besançon réfléchi dans un œil*

« L'expression créatrice exprime plus fort un sens déjà présent. Cela ne veut pas dire qu'elle reproduise des formes existantes. Elle crée des formes neuves, mais pas n'importe lesquelles. Ces formes déploient un sens qui met en valeur une médiance. Elles doivent donc respecter cette médiance, pour pouvoir s'en faire un tremplin opportun. [...] L'expression créatrice, cela commence par une analyse du sens des lieux, de manière à pouvoir, dans un second temps, déployer sans rupture ce sens vers un nouvel orient. » (Berque, 2000 : 152)

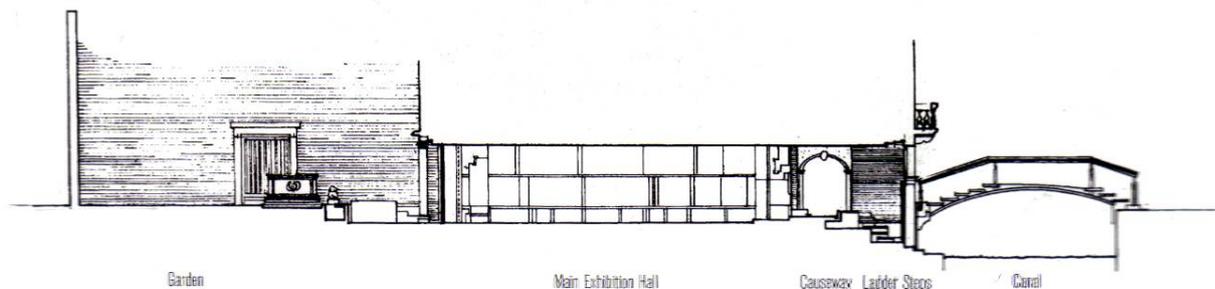
L'idée est de tenir à la fois compte, dans 'l'analyse du sens des lieux', de considérations d'ordre écologique et environnemental tout en articulant les questions de signification et d'expression artistique (Czerniak, 2006 : 112)

Un projet qui peut être analysé sous l'angle de l'ensemble des concepts mentionnés (à l'exception de la fragmentation) est la *Foundazione Querini Stampalia*, musée réalisé par Carlo Scarpa à Venise. Le rez-de-chaussée de ce bâtiment était devenu inutilisable parce que périodiquement inondé. L'intervention de

Scarpa, engageant réciproquement (réciprocité) le bâtiment (échelle architecturale) avec son environnement (échelle du paysage), reconnaît le rôle fondamental que les fluctuations de marée (phénomène) ont eu dans l'édification de la ville (échelle urbaine) : une ouverture dans le mur extérieur relie le canal de la ville à une douve intérieure, qui court le long des murs, accueillant l'eau à marée haute du canal, pour la relâcher lorsque la marée redescend. L'espace, qui est à la fois intérieur et extérieur, entretient une ambiguïté positive entre architecture et paysage. Le projet de Scarpa est aussi un travail sur les surfaces de sol, jouant avec de multiples niveaux, remettant en cause la solidité du sol à Venise, qui y est plutôt précaire. L'expérience phénoménologique que le bâtiment procure s'avère ainsi très riche : comment la présence et l'absence cyclique de l'eau affectent la façon dont l'humidité est ressentie, la manière dont l'acoustique des pièces varie en plus du bruit de l'eau, la perception spatiale changeante de l'espace, l'odeur, la température, autant de phénomènes sensoriels qui entraînent une lecture poétique et sensible du lieu, où nature et culture cohabitent dans l'espace et dans le temps. Le projet offre ainsi une lecture 'médiale' du paysage, c'est-à-dire à la fois factuelle (marées) et sensible (perception sensorielle du phénomène de marée), la perception objective et subjective faisant simultanément partie de l'expérience qu'offre le lieu.



ill 27. Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia



ill 28. Coupe, Fondazione Querini Stampalia

6. Le Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski

Présentation générale site + objectifs du projet



ill. 29. Vue panoramique à partir du stationnement des vétérans, le Fleuve étant situé à l'extrême droite

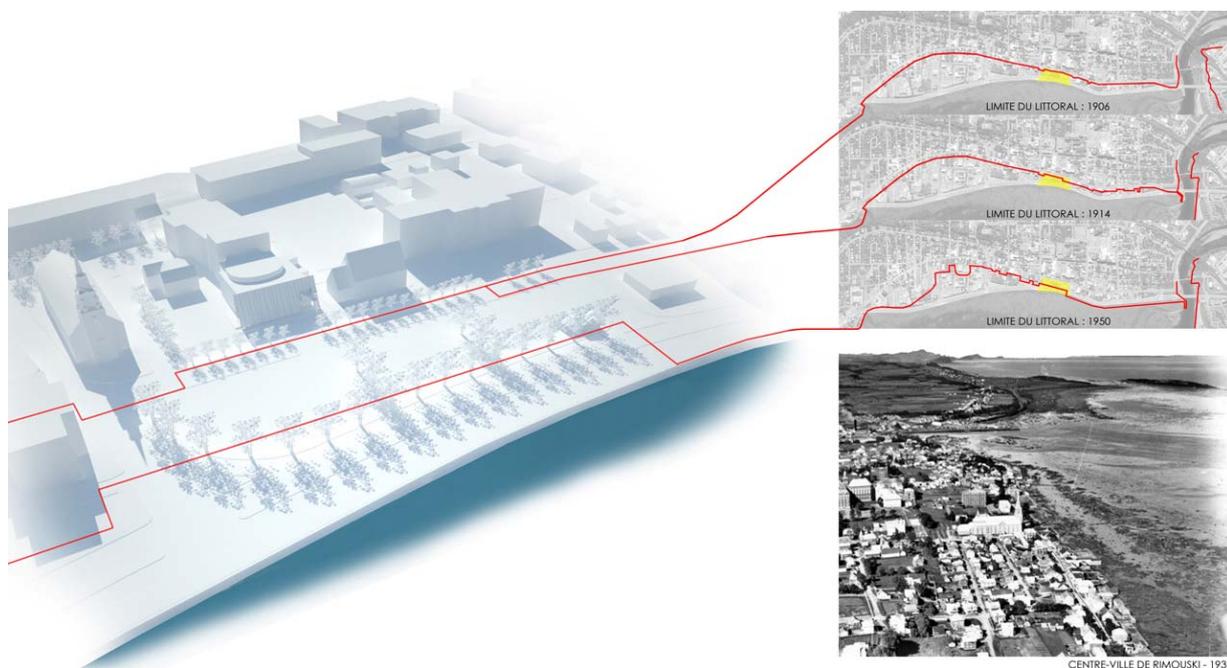


ill. 30. Le site, au centre-ville de Rimouski

Le projet vise la création d'un *Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski*, Technopole maritime du Québec, se voulant un complément aux multiples institutions traitant du sujet dans la région (ex. : *Institut des Sciences de la mer* (ISMER), *Institut Maurice Lamontagne*, *UQAR*, etc.) mais qui sont plutôt de nature privée. Il est situé en plein centre-ville, à l'endroit du stationnement des vétérans, juste en avant de la salle de spectacles, réalisée entre 2001 et 2006 par l'architecte Dan S. Hanganu à la suite d'un concours d'architecture. Divers aménagements ont été proposés à l'endroit du stationnement lors du concours de la

salle de spectacles, mais aucun ne s'est concrétisé, et la ville projette maintenant de le transformer en un soi-disant 'parc bucolique' (preuve que l'idéal pastoral est toujours présent dans l'approche des architectes-paysagistes...), et de construire un stationnement multi-étage sur le stationnement adjacent à la salle de spectacles pour pallier au manque que le projet occasionnera.

Le projet de *Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski* propose plutôt de requalifier le site du stationnement des vétérans, formé par des remblais successifs, pour y réintégrer la dynamique du Fleuve Saint-Laurent, et y créer un centre à vocation didactique, dédié au grand public, ayant pour but de mettre en valeur les caractéristiques particulières de l'écologie du littoral de Rimouski, à travers l'orchestration d'une interface spatiale entre paysage et architecture, qui proposera une séquence spatiale didactique alternant entre intérieur et extérieur, fournissant à la fois des explications scientifiques objectives et l'expérience phénoménologique des multiples phénomènes, processus et flux en interaction dans le milieu : « Je ne suis pas astrophysicien, mais savoir qu'il existe des quasars me fait trouver la nuit plus profonde. » (Berque, 2000 : 140). Cette coexistence simultanée, dans le projet architectural/paysager, de l'expérience sensible versus l'apprentissage scientifique objectif, remet en cause la conception traditionnelle du musée, qui se présente souvent sous la forme d'une 'boîte noire' à l'intérieur de laquelle sont exposés des objets, détachés de leur contexte. Dans le Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski, chaque jour, chaque moment, est une expérience unique.

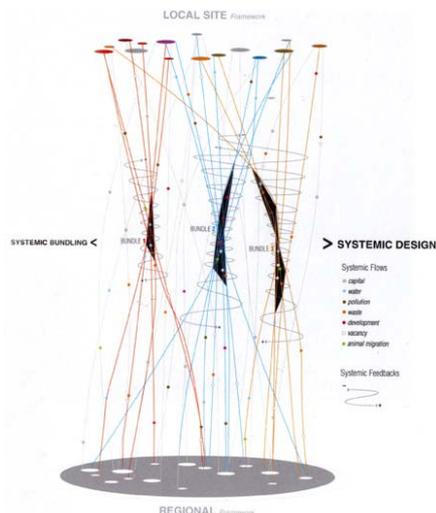


ill. 31. *Vue axonométrique du site et anciennes limites littorales*

L'intérêt de ce site réside d'abord dans sa relation avec diverses échelles de contexte, tels que l'estuaire du Saint-Laurent, l'estran et le centre-ville, offrant le potentiel d'établir des relations dynamiques entre nature et culture. Il a été formé par des remblais successifs empiétant sur le Fleuve, et est étroitement lié à la présence du Boulevard René-Lepage, opérations ayant été effectuées selon une pure logique d'efficacité du transport, faisant preuve d'une « ingénieuse indifférence face au paysage » (Corner & MacLean, 1996 : 25), le boulevard avec son haut muret de béton étant directement implanté dans une zone qui jouait autrefois un important rôle de corridor écologique entre terre et mer. Tous ces éléments sont en étroite relation, font partie d'un écosystème à l'intérieur duquel interagit une multitude de flux, de phénomènes, de processus. L'idée n'est pas de supprimer entièrement l'espace occupé actuellement par le stationnement, ni de détourner le boulevard, dans le but de soi-disant 'renaturaliser' le secteur selon son supposé 'état original', mais plutôt d'intervenir de manière précise, afin d'assurer une coexistence et une interaction entre les divers phénomènes naturels et culturels : « We wish to argue that to continue to relate to the land either as an exploitable resource or as merely a scenic phenomenon is to fail to recognize the dynamic and interactive connectedness between human life and the natural environment. » (Corner & MacLean, 1996 : xix). L'étude écologique du site est donc un élément essentiel qui a guidé l'intervention sur le site : « It is clearly not about making approximations of pristine natural environments, but rather making functioning ecologically based systems that deal with human activity and natural processes in the urban environment. » (Mossop, 2006 : 170-171). Le projet vise une attitude pro-active vis-à-vis de l'environnement, c'est-à-dire agir pour l'améliorer plutôt que de simplement tenter de protéger ce qui n'a soi-disant pas encore été 'touché' par l'homme.

7. L'entre-deux méthodologique

La volonté d'adopter une approche interdisciplinaire en tout début du processus d'essai (projet) a conduit à l'étude des approches méthodologiques employées par les protagonistes du *Landscape Urbanism*, mouvement se voulant comme une conflation architecture+paysage+urbanisme. Plus spécifiquement, la méthodologie développée par l'architecte-paysagiste Alan Berger, dénommée *Systemic Design*® (Berger, 2009), s'est avérée particulièrement porteuse dans le développement du projet.



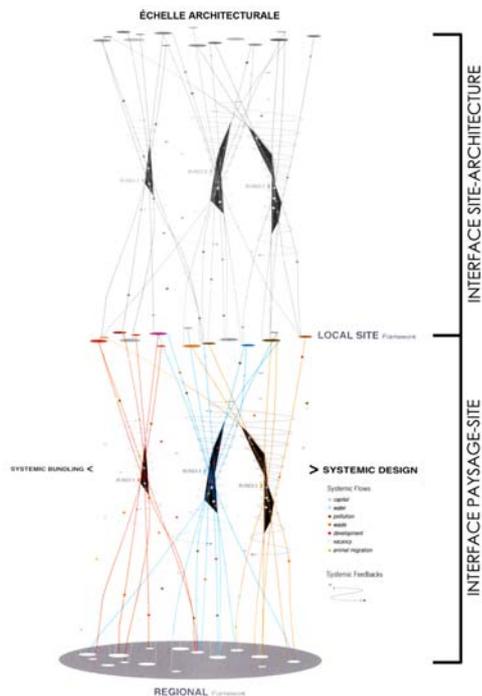
ill 32. Diagramme du Systemic Design



ill 33. Berger/P-REX, Wetland Machine, Provincia di Latina, Italie

Au cours du processus de design, Berger intervient à l'échelle d'un site particulier en tenant compte de logiques et de processus se produisant à des échelles beaucoup plus grandes (Berger, 2009 : 36). Par exemple, pour le projet de *Wetland Machine*, dans la province de Latina en Italie, il a réglé le problème de la pollution des cours d'eau causée par l'utilisation de fertilisants par les agriculteurs en requalifiant le site ayant le plus faible potentiel pour l'agriculture pour y intégrer 'artificiellement' un système de zones humides (les anciennes ayant été complètement éliminées par Mussolini) qui permet la filtration des polluants dans l'eau, la création d'habitats et la possibilité d'échanges biologiques (Berger, 2009 : 22). L'intervention est située sur un petit site qui, toutefois, étant donné sa localisation stratégique et systémique (voir illustration 33), permet de vastes améliorations à l'écologie régionale. Par opposition à l'attitude conservacionniste des environmentalistes, cette approche se veut proactive, en intervenant de manière précise pour améliorer

l'écologie en milieu rural ou urbain, et elle se veut plus intelligente que les schémas imposant un design formel ou un 'cosmétisme' superficiel, et évite délibérément de 'renaturaliser' le site dans son soi-disant état d'origine. Comprendre comment les processus naturels et artificiels fonctionnent dynamiquement dans le territoire régional et le site d'intervention, et comment, ultimement, il y a rétroaction entre ces deux échelles au moment où de nouvelles interventions ont lieu, constitue la base de cette approche (Berger, 2009 : 14).



ill. 34 Diagramme modifié du Systemic Design

Bien que se voulant interdisciplinaire, cette approche reste néanmoins très rattachée à des échelles d'intervention et d'analyse de grande envergure, touchant moins à l'échelle architecturale, qui est visée dans le développement de cet essai (projet). C'est pourquoi l'échelle architecturale a été ajoutée à l'échelle régionale et à l'échelle du site, ce qui a amené un travail sur deux interfaces, soit l'interface paysage-site et l'interface site-architecture. La première réfère davantage à l'échelle écologique, aux grandes interventions effectuées sur le site et qui y réintègrent la dynamique fluviale. La seconde réfère plutôt à l'échelle architecturale, à la relation intérieur/extérieur que le projet entretient. Il ne faut cependant pas voir cette attitude comme une division franche dans la manière de travailler les différentes échelles, mais plutôt une

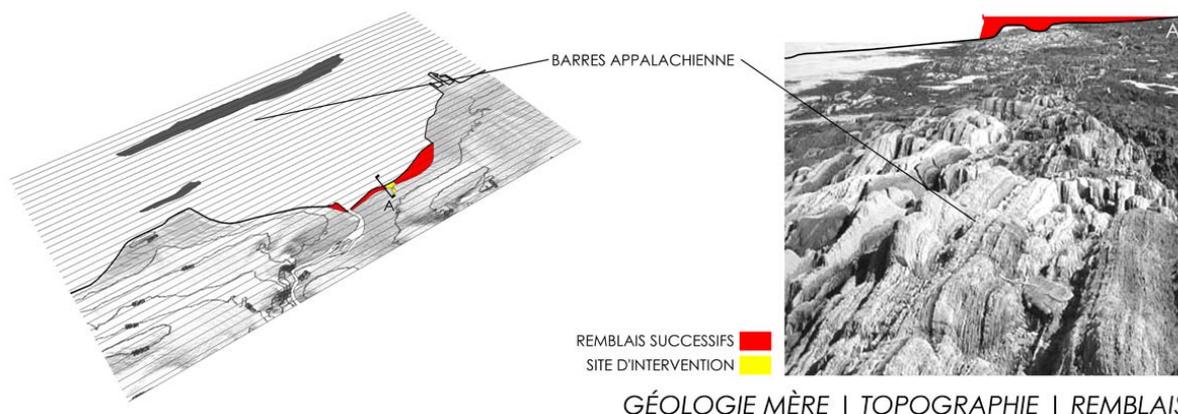
manière d'articuler les relations entre les deux, car évidemment les décisions prises aux différentes échelles s'influencent réciproquement.

7.1. Lecture écologique et sensible du paysage

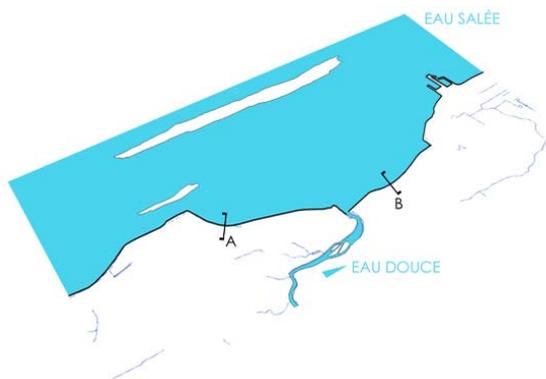
Avant d'intervenir, il importe d'abord de comprendre le sens latent du milieu, la médiance de celui-ci, par une analyse approfondie qui permet une compréhension à la fois objective et subjective de celui-ci, croisant la rigueur scientifique à la sensibilité artistique paysagère. La lecture écologique et sensible du paysage emploie une méthode de cartographie à plusieurs couches telles que celles utilisées Berger ; à l'échelle du littoral, l'analyse permet de comprendre l'écologie régionale, c'est-à-dire les interactions et la codépendance entre les différents flux naturels et culturels; parallèlement, chacun des phénomènes fut analysé de manière sensible, selon la perception in-situ qu'il était possible d'en avoir. Cette analyse permet

de comprendre le paysage comme un milieu dynamique, en perpétuel changement, en devenir, incluant dans ces processus les actions de l'homme, rejetant ainsi la dichotomie nature et culture, tout en reconnaissant la dimension nécessairement symbolique et perceptive associée à l'interaction de l'homme avec le paysage. Corner et MacLean mentionnent, à propos de leur ouvrage consacré au paysage américain, *Taking Measures across the American Landscape* (1996), l'importance d'avoir plusieurs méthodes de lectures en parallèle ; les cartes et photos aériennes permettent d'avoir une vision d'ensemble sur le territoire, mais la lecture in-situ permet de révéler et de comprendre certains détails qui seraient autrement incompréhensibles à l'échelle aérienne (Corner & MacLean, 1996 : xvii) ; ainsi, les cartes et les données scientifiques, couplées à de multiples visites sur le site au cours desquelles sont prises des photographies, des croquis et des relevés manuscrits de caractéristiques particulières, permettent de croiser le « regard détaché » scientifique avec la perception phénoménologique incarnée.

Pour le projet, l'analyse s'est d'abord faite de manière écologique puis, parallèlement, de manière sensible. Dans l'analyse du paysage qui est présentée ici, les vues en plan, coupes et schémas, représentent les données scientifiques et objectives sur l'écologie du littoral, découlant de l'analyse de rapports scientifiques, alors que les photographies représentent la dimension sensible, c'est-à-dire ce qui a été perçue lors de visites le long du littoral. Il aurait été d'une certaine manière futile d'analyser de manière plus rigoureuse et détaillée les qualités sensibles à l'échelle du site (par exemple en utilisant une méthode de cartographie sensible telle que développée par Eduardo Arroyo en Italie) pour la simple et bonne raison que le caractère sensoriel du site dans son état actuel (stationnement) est fort différent de celui qu'il aurait dans le projet s'il se réalisait (dans lequel la dynamique écologique de transition terre-mer est réintégrée).



La géologie du site est caractérisée par un relief régional de grandes barres rocheuses parallèles à un axe sud-ouest/nord-est, nommées 'barres appalachiennes', qui ont notamment donnée forme à l'île Saint-Barnabé et à l'îlet Canuel;

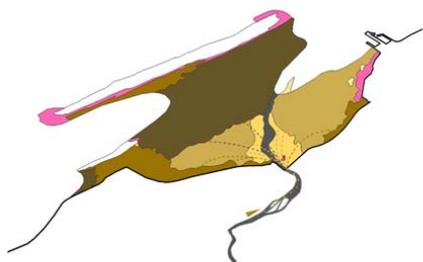


/// PRÉCIPITATIONS TOTALES MOYENNES ANNUELLES : 801-1200mm

- TEMPÊTE DU 6 DÉCEMBRE 2010
- VAGUES DE TEMPÊTE
- PLEINES MERS SUPÉRIEURES DE GRANDES MARÉES
- PLEINES MERS SUPÉRIEURES DE MARÉES MOYENNES



HYDROLOGIE_MARÉE HAUTE



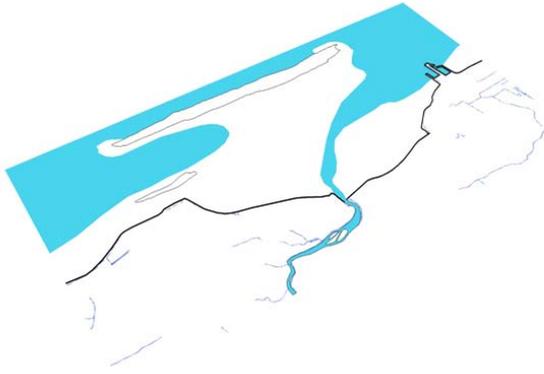
- GRAVIER CAILLOUTEUX ■
- SABLE GRAVELEUX ■
- SABLE VASEUX AVEC BLOCS ■
- VASE SABLEUSE AVEC BLOCS ■
- SABLE AVEC BLOCS ■
- AFFLEUREMENTS ROCHEUX AVEC BLOCS ■



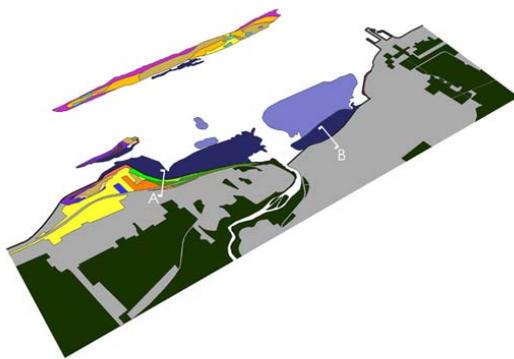
SUBSTRATS



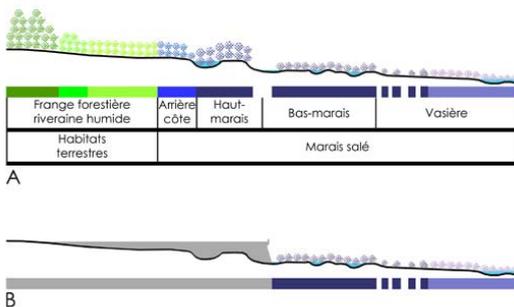
La rivière Rimouski se déverse dans le Fleuve Saint-Laurent, transportant toujours une certaine quantité de sédiments s'accumulant entre le littoral et l'île Saint-Barnabé qui les bloquent, formant ainsi l'estran;



HYDROLOGIE_MARÉE BASSE

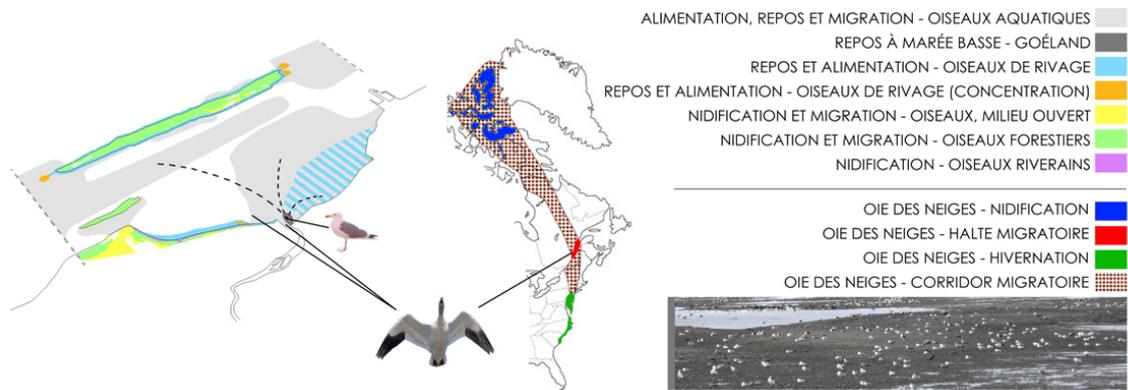


- MARAI CÔTIER 
- HERBIER DE ZOSTÈRE 
- TROUÉES ET CHABLIS 
- SAPINIÈRE À BOULEAU BLANC 
- FORÊT MIXTE 
- FRICHES ET PRÉS 
- PRÉS HUMIDES 
- PESSIÈRE NOIRE 
- ÉCOTONE ENTRE FORÊT ET FRICHES 
- FLORE EXPOSÉE AUX CONDITIONS MARITIMES 
- AULNAIE 
- BÉTULAIE À AULNE 
- MARAI À QUENOUILLES 
- PESSIÈRE BLANCHE À MOUSSE 
- PLAGE, VÉGÉTATION HALOPHYTE 
- MILIEUX HUMIDES 
- PESSIÈRE NOIRE SEMI OUVERTE À LICHEN, MOUSSE 
- ARBUSTES, PEUPLIER 
- ZONES URBANISÉES 
- AUTRES ESPACES VERTS 



HABITATS NATURELS_ZONES URBAINES

Grâce à cette accumulation de sédiments, l'estran est à découvert lors des marées basses et recouvert à marée haute, ce qui crée un milieu favorable à la création de divers habitats naturels (végétation), qui sont ensuite utilisés par la faune (oiseaux notamment) pour se nourrir (Joubert & Bruaux, 2009);

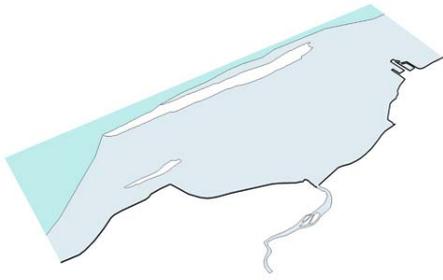


AVIFAUNE

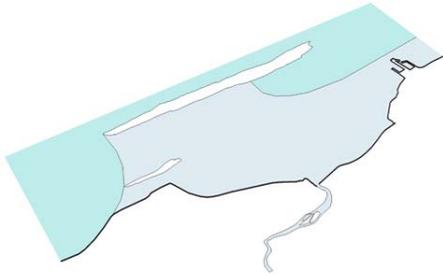


RÉSEAU VIAIRE

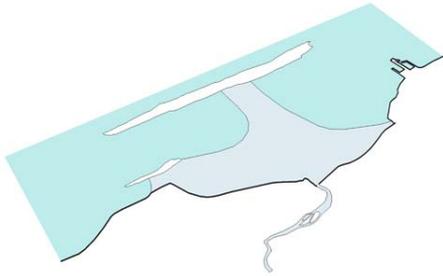
Les interventions de remblai le long du littoral, étroitement liées à l'apparition du boulevard René-Lepage, ont évidemment eu des répercussions sur l'ensemble des processus et phénomènes naturels et culturels.



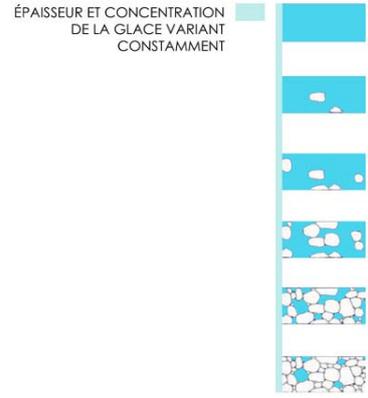
JANVIER



FÉVRIER



MARS



BANQUISE CÔTIÈRE



FORMATION DES HUMMOCKS SUR LA BANQUISE CÔTIÈRE



MOYENNE MAXIMALE D'ÉPAISSEUR DE NEIGE : 50 À 99cm
 APPARITION DE LA COUVERTURE NEIGEUSE CONTINUE : 14/11 - 30/11
 FONTE DE LA COUVERTURE DE NEIGE CONTINUE : 14/04 - 30/04



TEMPÉRATURES MOYENNES MINIMALES POUR LE MOIS DE JANVIER : -19°C / -15°C



GLACES ET NEIGE



ACTIVITÉS RÉCRÉATIVES

ill 35. *Lecture écologique et sensible du paysage*

7.2 Développement du projet

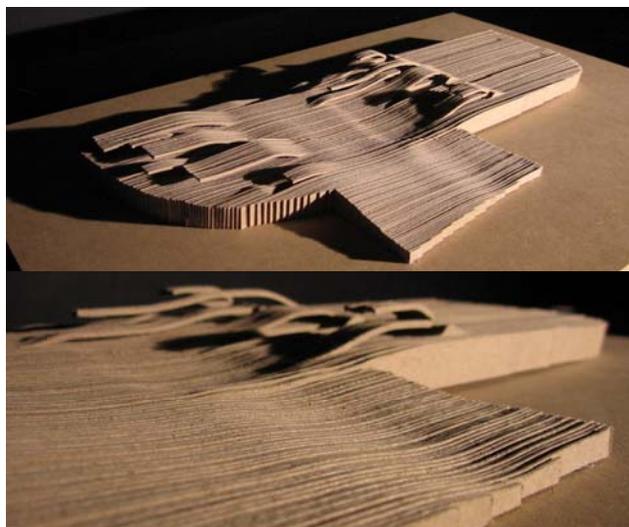
Les deux prochaines sous-sections font état du développement du projet, tel qu'il a été présenté aux deux premières critiques de la session d'hiver 2011.

7.2.1 Projet présenté à la critique préliminaire du 28 janvier 2011

Dès cette étape est apparue l'idée de créer une nouvelle topographie à l'aide de tranches à profil dentelé, suivant un axe est-ouest, cette idée ayant été conservée tout au long du processus, suivant certains ajustements. Formellement, les tranches reprennent le profil des barres appalachiennes de la géologie mère. Au-delà de cet aspect formel, ces tranches s'inscrivent dans une logique d'interaction avec les processus analysés précédemment à l'échelle du paysage : en effet, la nouvelle topographie permet aux marées hautes de s'étendre sur le site, la forme dentelée des tranches permettant de retenir et d'accumuler les sédiments, offrant ainsi par la suite les conditions favorables à la réintégration de la végétation et donc à la réintégration dynamique d'un corridor écologique. En plus de cette fonction écologique, les tranches se déploient verticalement pour former un système spatial à l'intérieur duquel peut prendre place le programme architectural.

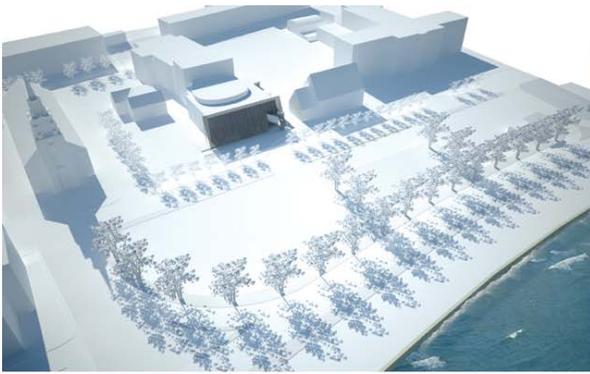


ill 36. *Système de tranches*

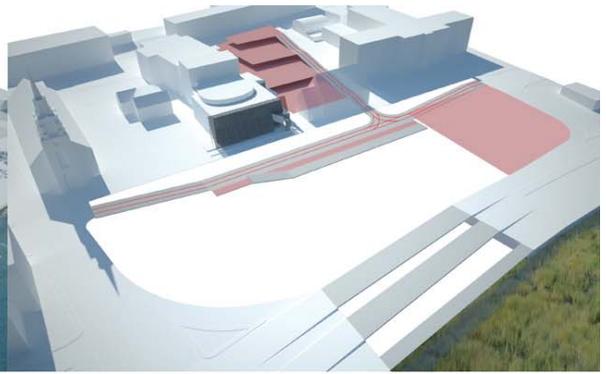


ill 37. *Photos de la maquette d'études*

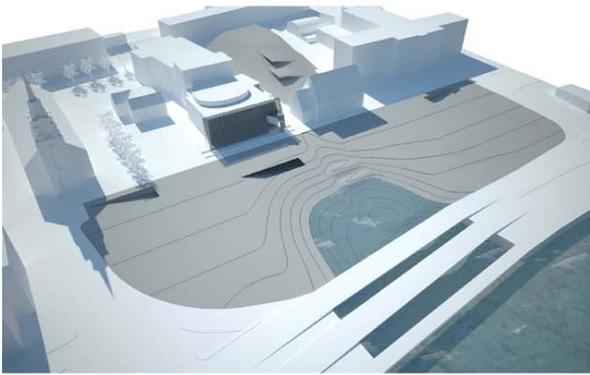
La stratification est ainsi devenue, progressivement, un concept majeur dans le contexte particulier du projet ; stratification des types de végétaux dans l'analyse du paysage, stratification de la géologie mère, stratification du système paysager et spatial du projet...De plus, la stratification soutient le concept de fragmentation archi-paysagère présentée dans le cadre théorique.



SITE EXISTANT



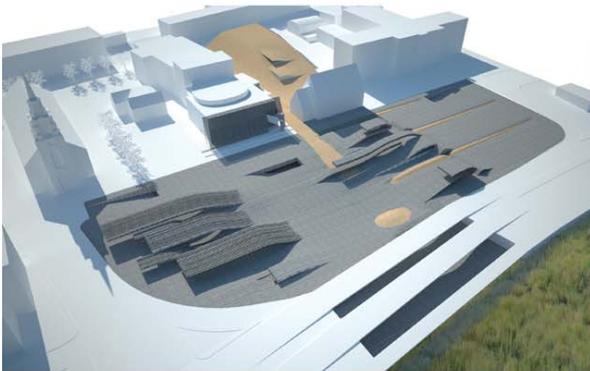
RECONFIGURATION RÉSEAU VIAIRE ET AIRES DE STATIONNEMENT



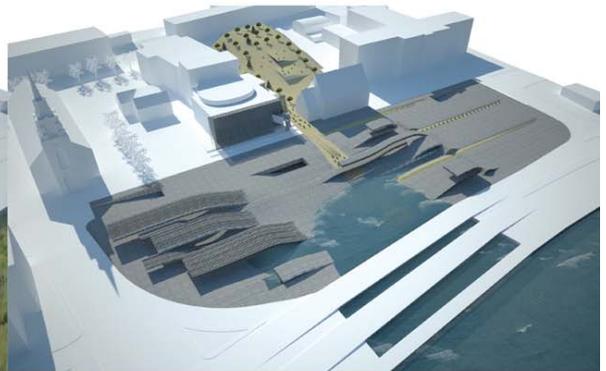
NOUVELLE TOPOGRAPHIE



SYSTÈME SPATIAL + PAYSAGER EN STRATES DE B.U.H.P.



SÉDIMENTS ET SEMENCES DÉPOSÉS MANUELLEMENT



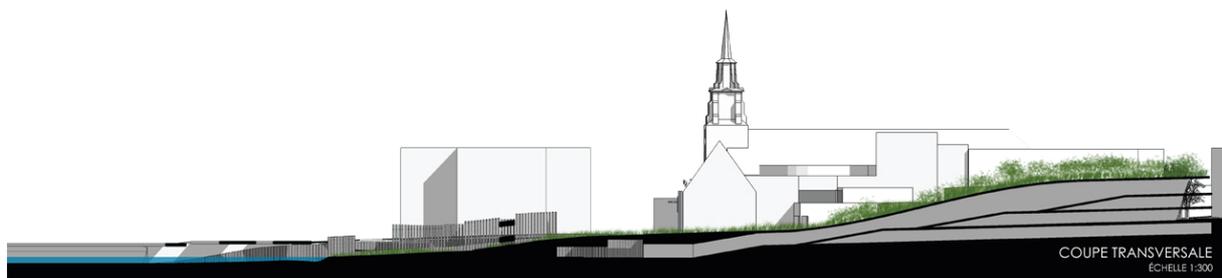
ÉVOLUTION NATURELLE



APRÈS QUELQUES ANNÉES



ill 38. *Évolution à travers le temps, critique préliminaire*



ill 39. Coupe transversale dans le site, critique préliminaire

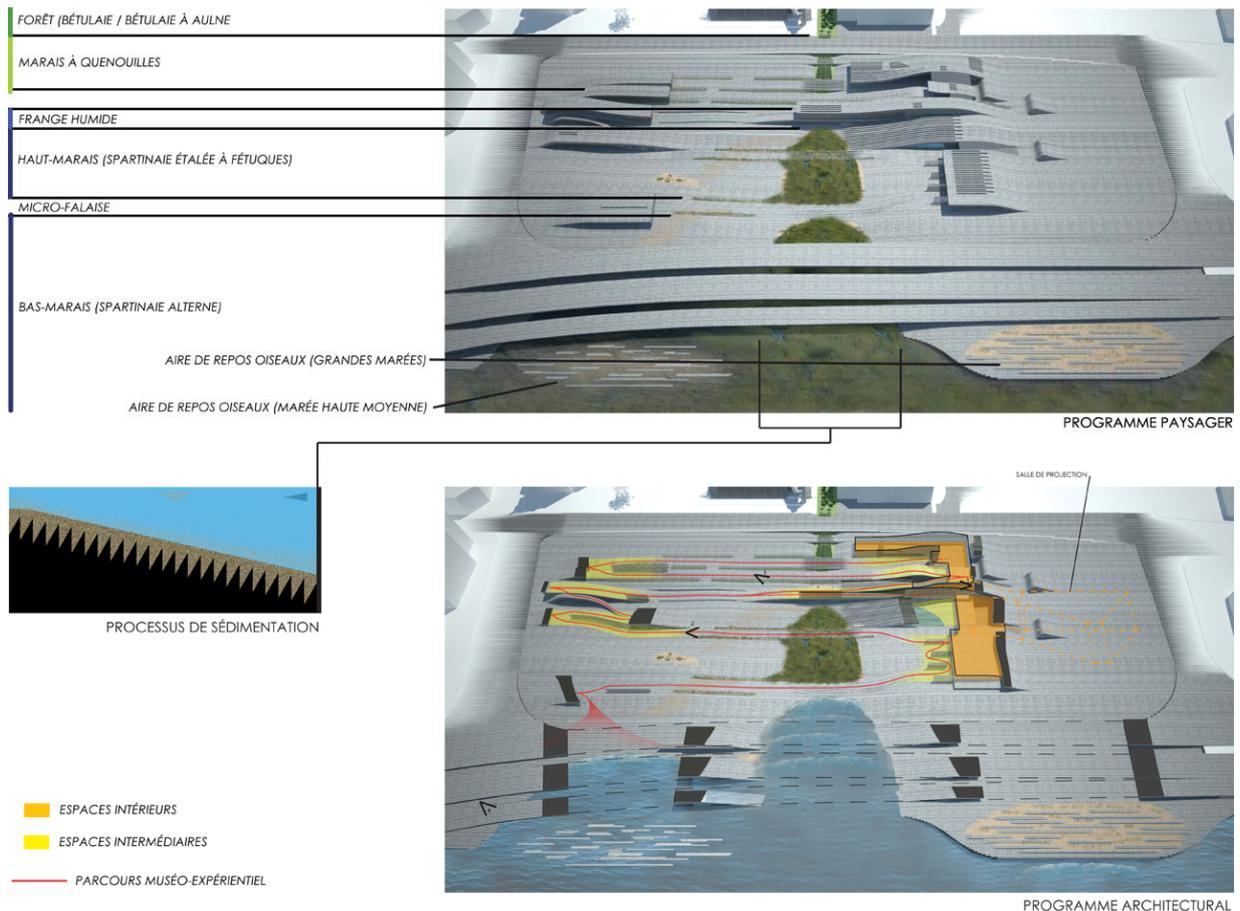
Le projet a été bien reçu dans l'ensemble par le jury, particulièrement la lecture du paysage et le principe d'évolution dans le temps. Les points plus négatifs concernaient l'enfouissement de la rue Saint-Germain, la présence du boulevard en bordure du Fleuve, qui était considéré comme gênant, et le stationnement multi-étage plutôt mal intégré.

7.2.2. Projet présenté à la critique intermédiaire du 25 février 2011

Reprenant le principe des tranches de la dernière version, l'évolution formelle de cette étape découle d'une étude spatiale plus approfondie, notamment de l'orchestration d'un parcours muséo-expérientiel alternant entre intérieur et extérieur. La rue Saint-Germain a été conservée en surface, le stationnement étagé abandonné, et une première tentative d'intégrer le boulevard au projet fut effectuée.

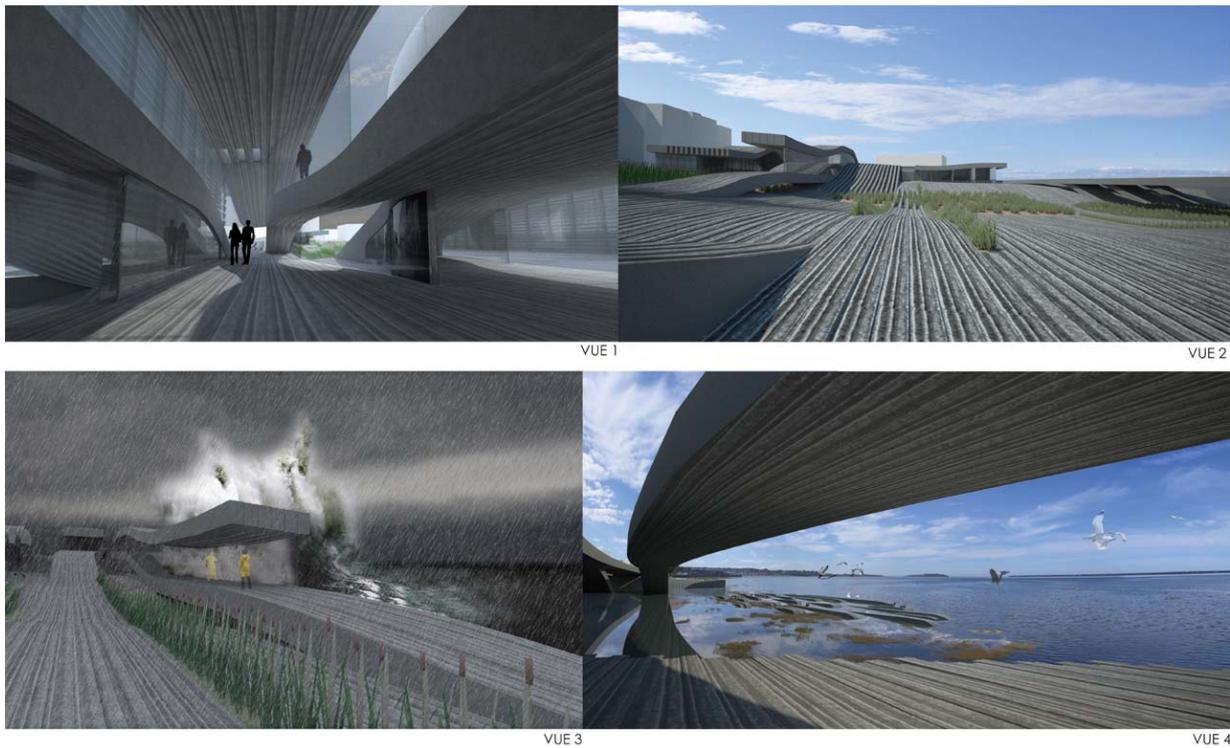


ill 40. Vue à vol d'oiseau, critique intermédiaire



ill 41. Programme paysager et architectural, critique intermédiaire

Le projet a été bien reçu par le jury, pour les mêmes raisons que lors de la critique précédente. Plusieurs points ont cependant posés problème. Tout d’abord, le parcours muséo-expérientiel proposé, bien que non obligatoire, a été perçu comme beaucoup trop rigide par rapport aux intentions du projet. L’ensemble se devait d’être beaucoup plus fluide. L’intégration architecture+paysage y est par ailleurs plutôt mal réussi, on sent un bâtiment tout de même très bien délimité; il a été suggéré de disperser davantage le ‘bâti’ sur le site, de développer davantage des interfaces spatiales mettant en évidence les processus écologiques. Le matériau employé (béton ultra haute performance) a été unanimement remis en question par le jury, jugé trop froid et inapproprié pour les conditions d’exposition aux sels. Enfin, le boulevard, bien que mieux intégré que dans la version précédente, fut jugé encore trop imposant.

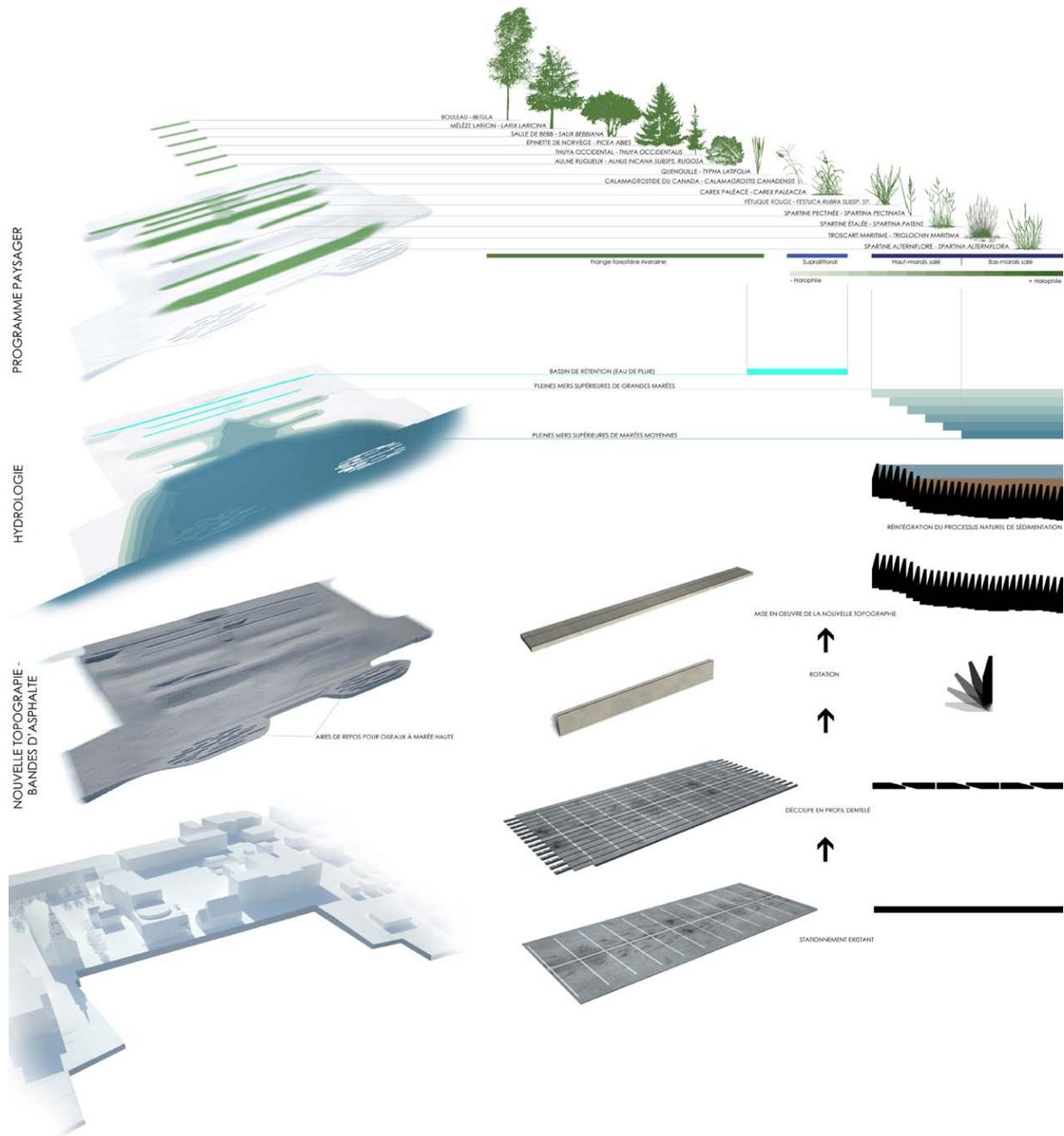


ill 42. Perspectives d'ambiances, critique intermédiaire

7.3 Projet présenté à la critique finale du 21 avril 2011

Les deux prochaines sous-sections décrivent en détail le projet dans sa version finale.

7.3.1 Interface paysage/site



ill 43. Vue axonométrique, interface paysage/site

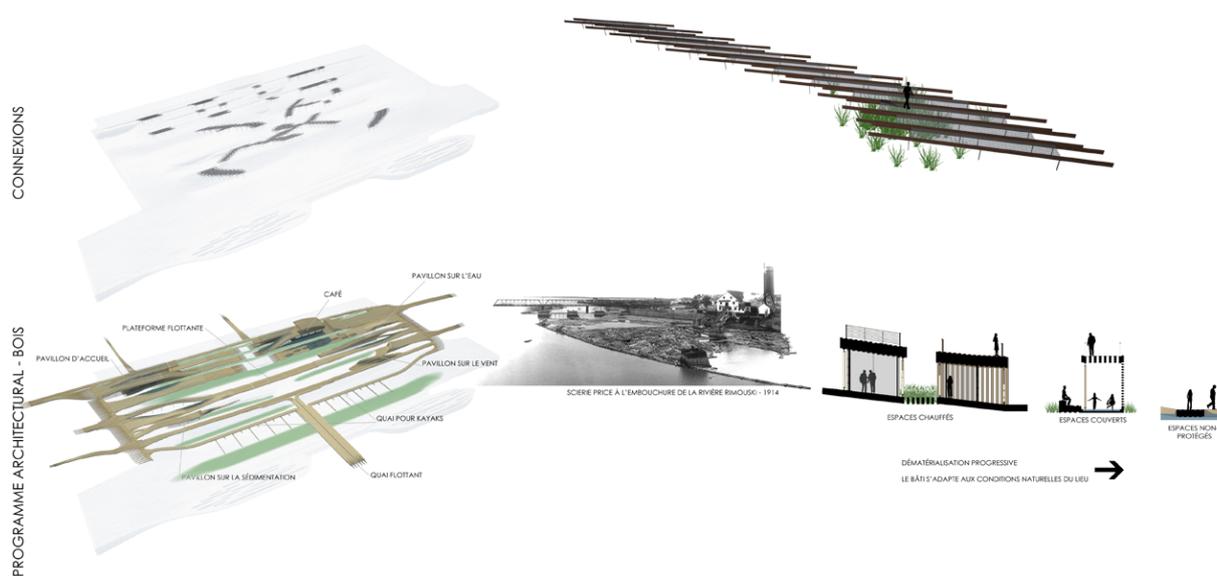
La première intervention consiste d'abord à réintégrer la dynamique du Fleuve Saint-Laurent à l'intérieur du site. Pour ce faire, une nouvelle topographie est créée, réutilisant l'asphalte du stationnement et du boulevard qui aura préalablement été découpée en bandes à profil dentelé (voir en bas à droite, ill. 43).

Évidemment, il n'y aurait pas assez d'asphalte actuellement sur le site pour couvrir l'ensemble de l'intervention, mais on peut considérer qu'il serait aisément possible d'utiliser des rebuts d'asphalte provenant de différents chantiers routiers. Comme dans les versions précédentes, ce système de strates, inspiré de la géologie mère de barres appalachiennes, permet la réintégration du processus de sédimentation. Un programme paysager élaboré est proposé ; des semences sont déposées en bandes, chaque bande possédant un type de plante adapté aux conditions particulières auquel il est exposé. Par exemple, dans la partie la plus basse, qui correspond à la partie supérieure du bas-marais (l'endroit où fut implanté le muret de béton du boulevard), des plantes halophiles (i.e. résistantes à l'eau salé) sont réintégrées, avec des plantes de moins en moins halophiles vers la partie supérieure du site, jusqu'à la bande qui ne se trouve atteinte que par les pleines mers supérieures de grandes marées (limite supérieure du haut-marais). Dans la partie supérieure, une 'forêt riveraine' est réintégrée entre les espaces de stationnement, et entre le haut-marais et cette forêt se trouve le supralittoral, composé de bassins de rétentions permettant l'intégration d'une prairie humide (par exemple : quenouilles), constituant un écotone de transition entre le marais salé et la forêt. Une fois les semences déposées manuellement, le paysage évoluera naturellement au fil du temps, selon le mouvement des marées, de la présence des glaces et des vents (voir ill 56). Cette nouvelle interface paysagère est similaire, dans sa composition des types de plantes, à celle que l'on retrouve dans les zones moins urbanisées qui ont été étudiées à l'étape de l'analyse écologique et sensible du paysage; la disposition en bandes, en plus d'être une mise en évidence de la stratification végétale naturelle, fournit la base de l'implantation de l'interface site/architecture.

7.3.2 Interface site/architecture

En effet, le programme découle des conditions particulières de la nouvelle dynamique paysagère introduite dans le site, plutôt que d'être 'imposé' à priori :

« [...] the traditional hierarchy imposed by urbanism between program and site (as per the logic of command that prevails in architecture) is reversed, the site becoming the material and the horizon of the project [...] » (Shannon, 2006 : 145)

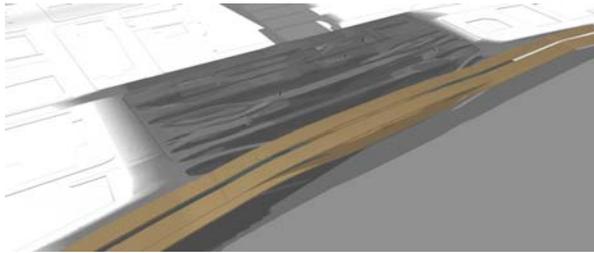


ill 44. *Vue axonométrique, interface site/architecture*

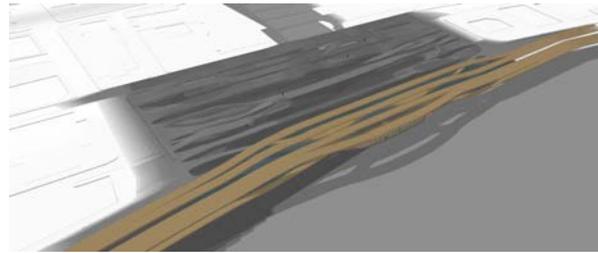
Plutôt que d'implanter un bâtiment monolithique sur le site, les espaces plus 'architecturaux' prennent une forme fragmentée, dispersée sur tout le site. Ils sont implantés suivant une dématérialisation progressive, des espaces chauffés situés en partie supérieure jusqu'aux espaces simplement couverts puis non-protégés plus bas sur le site, à mesure que la présence du Fleuve se manifeste. Certains espaces non protégés sont flottants. Il y a ainsi une corrélation entre la stratification végétale écologique (plantes +/- halophiles, voir chapitre précédent) et la stratification spatiale des différents pavillons, les différents espaces étant adaptés aux conditions auxquels ils sont exposés, c'est-à-dire à la présence plus ou moins importante du Fleuve, suivant les marées. Les différents pavillons, ainsi disposés entre les strates végétales et les espaces délimités par le mouvement des marées, entretiennent une interaction avec le paysage. Les différents éléments programmatiques, décrits un peu plus loin, découlent directement des conditions particulières du lieu précis où chacun se trouve, et permettent l'expérience directe et sensorielle de différents phénomènes se produisant dans le littoral et réintégré dans le nouveau paysage que constitue le projet.

Le bois a ici été employé, puisqu'il est plus agréable d'un point de vue tactile et des ambiances que le BUHP utilisé dans les versions précédentes du projet. Il est disposé selon un système de tranches, comme les bandes d'asphalte, mais non-dentelé, créant une corrélation entre le système paysager et le système spatial. La couche de bois se superpose à la couche d'asphalte, tout comme les sédiments s'accumulent

sur la couche d'asphalte aux endroits où l'eau du Fleuve s'infiltré. Le bois rappelle par ailleurs les activités de la scierie Price, notamment la flottaison du bois qui était effectuée jusqu'à l'embouchure de la rivière, évoquant un rapport particulier qu'entretenait autrefois la population avec le paysage.



ill 45. Pont en bois, option 1

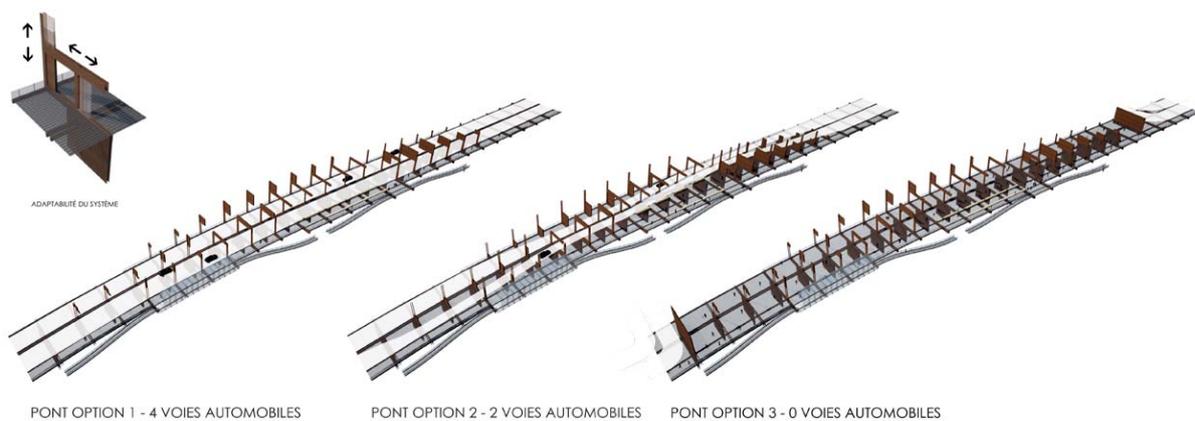


ill 46. Pont en bois, option 2

Le pont du boulevard fut l'un des éléments du projet dont la résolution fut très complexe. Bien que cet élément puisse être considéré d'une certaine façon comme 'externe' au projet, sa résolution était nécessaire puisqu'il est en quelque sorte la raison d'être des remblais ayant été effectués sur le Fleuve. Il aurait été trop facile de simplement supprimer le boulevard et d'écarter le problème, ce qui aurait créé une multitude de problèmes ailleurs à une échelle plus grande. Il a ainsi été déterminé de conserver le boulevard et de composer avec, de considérer ce 'flux culturel' au même titre que les autres flux répertoriés à l'étape de l'analyse écologique et sensible du paysage. Peu développé dans les versions présentées aux autres critiques, le pont a nécessairement dû faire preuve d'une attention plus poussée dans l'élaboration de la version finale du projet. Différentes options ont été testées, comme en témoigne les illustrations 45 et 46. Ces versions étaient réalisées en bois, suivant le même langage que le reste de l'intervention en bois. Dans les premières ébauches, le pont apparaissait trop imposant par rapport au reste du projet. C'est pourquoi dans les versions subséquentes, une fragmentation des 4 voies a été opérée, ce qui donnait, considérant la multitude de 'bandes' présentes sur le site, un effet chaotique. De plus, dans toutes les options, un 'effet grande vitesse d'autoroute' demeurait toujours présent, alors que c'est plutôt l'effet inverse qui était désiré pour le projet, c'est-à-dire atténuer la présence du boulevard et, indirectement, ralentir le flot de circulation.

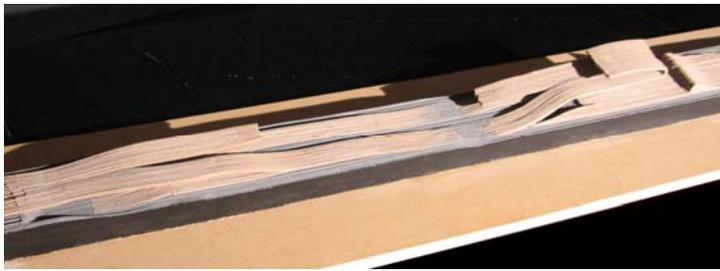
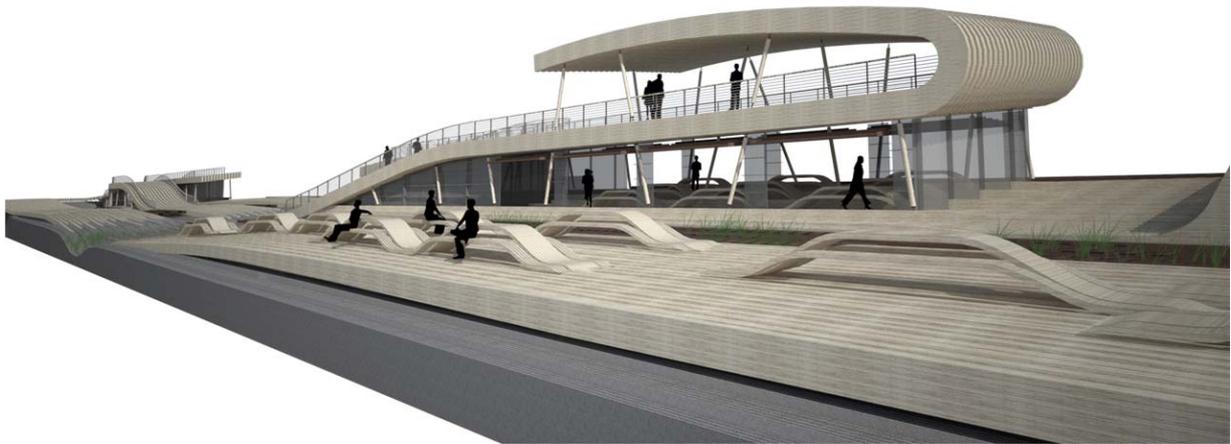


ill 47. Version finale du pont

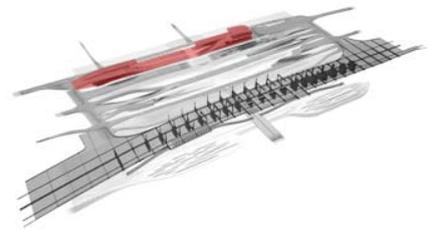


ill 48. Variations possibles suivant le déplacement des éléments mobiles

Finalement, un langage complètement différent a été utilisé pour le pont, inspiré de l'ancien pont qui traversait la rivière Rimouski à son embouchure. Un système structural de tranches en acier auto-patinable, disposé dans le sens inverse des tranches d'asphalte (les tranches d'asphalte sont perpendiculaire au flux des marées, les tranches du pont sont perpendiculaires aux flux des automobiles), induit une dynamique de décélération de par le rythme structural qui est perçu par les automobilistes. Telles des écluses, des éléments mobiles permettent de changer la configuration du pont et de laisser plus de place soit aux automobiles, soit aux piétons : 4 voies (hiver notamment), 2 voies sinueuses (en été) ou bien aucune voie (lors des grandes vagues de tempête, moments où le boulevard est normalement fermé) (voir ill. 48). Bien qu'ayant un impact visuel marqué pour les automobilistes, le sens des tranches fait en sorte que le pont apparaît très léger lorsqu'il est perçu du site en regardant vers le Fleuve. De plus, le grillage métallique comme surface de sol sur le pont contribue à alléger la présence de celui-ci.

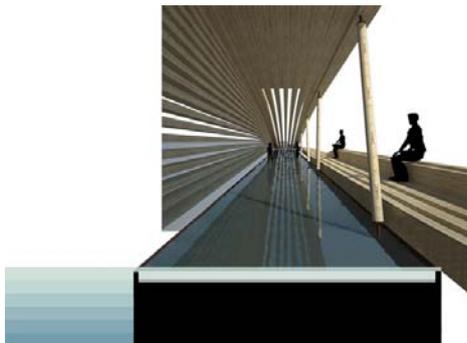


ill. 49 *Interpénétration spatiale int./ext. dans le sens longitudinal, au centre*

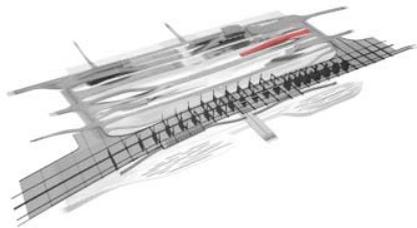


ill 50. *Pavillon d'accueil et café*

Le pavillon d'accueil ainsi que le café répondent au tissu urbain de la rue Saint-Germain tout en créant une transition entre cette rue et le reste du projet. Ce sont les seuls endroits chauffés du projet. Les façades en portes de garage vitrées permettent en été d'ouvrir complètement les façades et de créer une fluidité entre la rue et le reste du site. De plus, dans le sens longitudinal, une interpénétration spatiale intérieur/extérieur atténue l'impact de ces espaces plus 'architecturaux'.



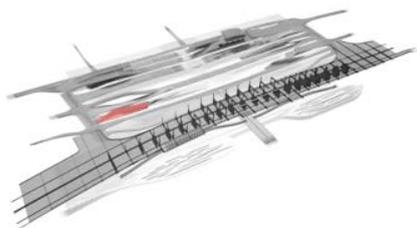
Le 'Pavillon sur l'eau' est situé dans la partie supérieure du site, du côté ouest, à l'endroit le plus haut atteint par l'eau. Un bassin peu profond recueille et conserve l'eau des marées hautes de grandes marées, à l'intérieur de l'espace du pavillon, qui est simplement couvert, donc ouvert sur l'extérieur. Une ambiguïté intérieur/extérieur est ainsi entretenue par cet espace.



ill 51. *Pavillon sur l'eau*



Dans le 'Pavillon sur la sédimentation', une 'coupe' est effectuée à travers les bandes d'asphalte. Une façade de plexiglas vient s'appuyer directement contre ces bandes tranchées, ce qui permet de percevoir en coupe l'évolution du processus de sédimentation et de colonisation par les plantes.



ill 52. *Pavillon sur la sédimentation*

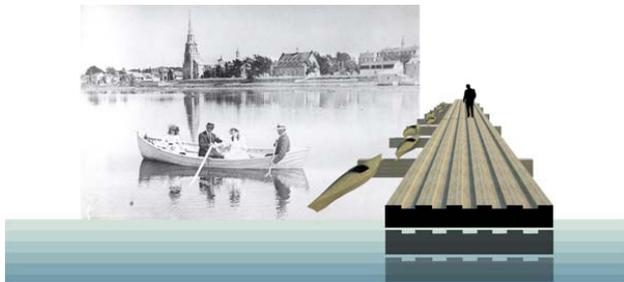


EXEMPLE DE FLÈCHE LITTORALE SUR L'ÎLET CANUEL, RIMOUSKI

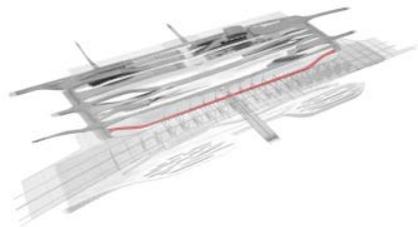


Le 'Pavillon sur le vent' est inspiré par la flèche littorale situé sur l'extrémité est de l'Îlet Canuel, qui a été formée par les vents. Un dépôt manuel initial est progressivement déformé par l'effet des vents dominants pour former une petite flèche littorale, qui donnera ainsi une expression formelle tangible à un processus (vent) important du littoral de Rimouski. La forme de l'espace permet de se positionner à la fois à des endroits à l'abri du vent ou bien dans le corridor qui accentue l'effet du vent et qui donne forme à cette flèche littorale.

ill 53. Pavillon sur le vent



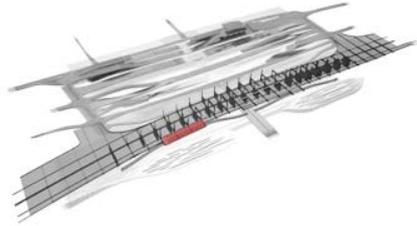
Le 'Quai pour kayaks' permet de réintégrer un rapport au Fleuve maintenant disparu. Comme le montre la photo historique de 1920, les gens avaient autrefois un accès direct au Fleuve Saint-Laurent, avec de multiples quais qui leur permettait d'utiliser des canots.



ill 54. Quai pour kayaks



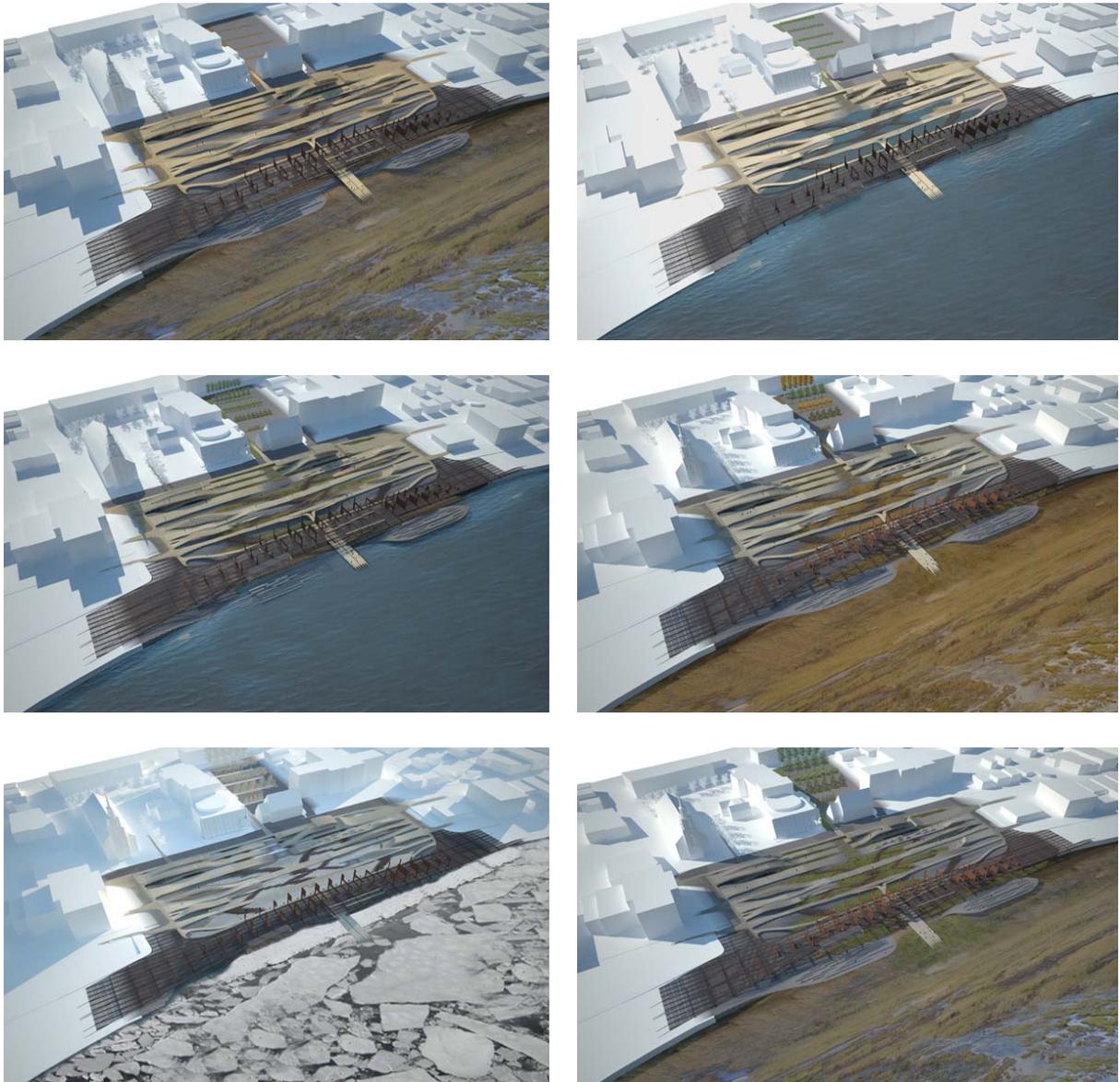
Ce pavillon permet de vivre à proximité l'effet des vagues de tempête (comme celles qui frappèrent les côtes le 6 décembre 2010, tel que présenté dans l'analyse écologique et sensible du paysage).



ill 55. *Pavillon sur les vagues de tempête*

Le programme, qui émerge ainsi des particularités du site, met en évidence divers processus naturels ayant cours dans le littoral, dans un but didactique. En plus des espaces plus définis programmatiquement, qui sont décrits précédemment, il y a aussi une multitude d'espaces informels qui offrent toujours un rapport varié et multisensoriel avec le paysage, que ce soit la présence/absence de l'eau, l'air salin, le bruit des vagues, l'odeur des différents types de plantes, l'observation de l'avifaune, etc. Le projet agit ainsi telle une 'courtepointe' (patchwork) archi-paysagère, accessible de plusieurs endroits, à la manière d'un parc, par opposition au musée typique ne comportant qu'une seule entrée contrôlée.

Le projet, dans sa version finale, entretient ainsi l'ambiguïté spatiale qui était souhaitée au départ. Il ne s'agit pas totalement d'un bâtiment, ni totalement d'un paysage, mais plutôt d'un entre-deux. Bien qu'il y ait une certaine forme de 'catégorisation' des divers éléments, il est plutôt difficile, au final de classer spécifiquement ce qui est architecture et ce qui est paysage, les différents espaces du projet pouvant posséder cette double identité. La fragmentation spatio-matérielle, couplée au concept de stratification ayant émergé au cours du développement du projet, soutient cette ambiguïté spatiale en fragmentant à la fois le bâtiment et le paysage, favorisant une interaction et une ambiguïté entre les deux. Finalement, le caractère très horizontal de l'ensemble, comme dans les sculptures de Carl Andre, favorise une interaction et une réciprocité entre architecture et paysage, et les plans légèrement inclinés induisent une dynamique kinesthésique qui permet d'intégrer le projet en continuité avec le caractère du paysage et d'y inscrire une relation avec les différentes échelles de contexte.



ill 56. *Évolution du projet au fil du temps*

Le projet, par les expériences sensorielles et cognitives (médiance) qu'il propose, permet ainsi une diffusion publique du savoir sur l'écologie du littoral de Rimouski à travers la régénération d'un espace urbain négligé, en le réintégrant à la dynamique écologique du littoral, c'est-à-dire l'interaction entre les phénomènes naturels et les activités humaines du secteur, le tout orchestré à travers la remise en cause de la dichotomie fondamentale entre nature et culture, qui est soutenue par une approche de l'entre-deux, une intrication architecture + paysage.

Conclusion

Il y a certaines limites à la méthode employée dans la réalisation de l'essai (projet). Comme le reconnaissent Corner & MacLean dans leur ouvrage *Taking Measures Across the American Landscape* (1996), toute lecture du paysage entraîne inévitablement certains choix liés à des jugements, des déterminations et des valeurs, qui colorent la compréhension du paysage, de même que la représentation de celui-ci et la façon d'y intervenir (Corner & MacLean, 1996 : xvi). L'interprétation qui est faite du paysage du littoral de Rimouski est évidemment et volontairement biaisée par mon jugement personnel, mes analyses plus subjectives. Néanmoins, elle a l'avantage de fournir une compréhension profonde du site à l'étude, orientant les prises de décisions dans le processus de conception. Dans sa matérialisation, le projet de *Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski* permet d'atténuer la barrière physique entre la ville de Rimouski et le Fleuve Saint-Laurent, la barrière conceptuelle entre paysage et architecture, entre extérieur et intérieur, et enfin la barrière philosophique entre nature et culture. L'approche théorique et méthodologique proposée a ainsi le potentiel de conceptualiser la nature d'une manière différente et innovante au sein de la discipline architecturale : « [...] it is less usual to explore how architectural discourse and practice are invested in and committed to a particular conception of the natural. » (Grozs, 2001 : 101). Elle permet aussi d'allier l'objectivité et la subjectivité, à travers une approche débutant à une échelle quasi-régionale jusqu'à la richesse phénoménale du vécu humain qui est plus caractéristique de l'échelle architecturale, permettant d'aller plus loin que l'approche très déterministe du Systemic Design de Berger (Berger, 2009). Un bon architecte doit être capable de croiser les diagrammes et les grandes stratégies organisationnelles en relation avec la dimension tactile et poétique de l'expérience humaine (Corner, 2006 : 33). Enfin, il faut arrêter de diviser catégoriquement nature et culture, et plutôt reconnaître leur interdépendance, tant de manière écologique que sensible :

« In mobilizing the new ecologies of our future metropolitan regions, the critically minded landscape urbanist cannot afford to neglect the dialectical nature of being and becoming, of differences both permanent and transient. The lyrical play between nectar and Nutrasweet, between birdsong and Beastie Boys, between the springtime flood surge and the drip of tap water, between mossy heaths and hot asphaltic surfaces, between controlled spaces and vast wild reserves, and between all matters and events that occur in local and highly situated

moments, is precisely the ever-diversifying source of human enrichment and creativity. I can think of no greater *raison d'être* for persisting with the advancement of landscape urbanism than this. » (Corner, 2006 : 33)

Finalement, un point ayant été soulevé lors de la critique finale et qui devrait être pris en compte dans un éventuel développement du projet est son caractère un peu trop contemplatif. Bien que cette dimension soit intéressante, elle ramène le projet, d'une certaine manière, à une esthétique paysagère pastorale du 19^{ème} siècle. La notion de « performative landscape » devrait être davantage intégrée, c'est-à-dire penser à ce que le paysage peut devenir (réintégrer, par exemple, la dynamique de la culture des huitres, etc.). De cette manière, d'un point de vue plus paysager, le projet serait mieux intégré aux débats qui touchent la discipline de l'architecture du paysage au 21^{ème} siècle, et ceci aurait aussi un impact positif sur le développement de l'interface paysage-architecture proposée dans le cadre de cet essai (projet), tant d'un point de vue théorique que spatial.

Bibliographie

- Abram, David, *The Spell of the Sensuous : Perception and Language in a More-than-Human World*, New York : Pantheon Books (Random House), 1996, 326p.
- Ballantyne, Andrew, *Deleuze and Guattari for Architects*, London ; New York : Routledge, 2007, 124 p.
- Berger, Alan, *Systemic Design® can Change the World*, Amsterdam : SUN Publishers, 2009, 98 p.
- Berque, Augustin, *Médiance : de milieux en paysages*, Montpellier : Reclus ; Paris : Belin, 2000, 156 p.
- Berrizbeitia, Anita et Linda Pollak, *Inside Outside : Between Architecture and Landscape*, Gloucester, Mass. : Rockport Publishers, 1999, 191 p.
- Besse, Jean-Marc, *Nature et Culture*, 2004 [En ligne], http://www.hypergeo.eu/article.php3?id_article=22, (Page consultée le 27 juillet 2008)
- Corner, James et Alex S. Maclean, *Taking Measures Across the American Landscape*, New Haven ; London : Yale University Press, 1996, 185 p.
- Corner, James, « Terra Fluxus ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, p. 21-33.
- Czerniak, Julia, « Looking Back at Landscape Urbanism : Speculations on Site ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, pp 105-123.
- David, Paul-Henri, *Le double langage de l'architecture*, Paris : Harmattan, 2003, 272 p.
- Deleuze, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris : Éditions de Minuit, 1988, 191 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Ou'est-ce que la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, 206 p.
- Gaudin, Henri, *Seuil et d'ailleurs*, Paris : Les éditions du Demi-cercle, 1992, 179 p.
- Grosz, Elizabeth A., *Architecture from the outside : essays on virtual and real space*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2001, 219 p.
- Helleland, Allis, *et al., Architect Sverre Fehn : Intuition, Reflection, Construction*. Catalogue d'exposition. (Oslo, The National Museum of Art, Architecture and Design, 7 mars 2008 – 3 août 2008). Oslo : The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008, 150 p.
- Henley, Simon, *L'architecture du parking*, Marseille : Parenthèses, 2007, 256 p.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1986, 485p.
- McHarg, Ian L., *Design with Nature*, New York : J. Wiley, 1992, 197p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Paris : Gallimard, 1979, 360 p.

Mossop, Elizabeth, « Landscapes of Infrastructure ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, p. 163-177.

Museum of Modern Art (MoMA), « Lucio Fontana. Spatial Concepts : Expectations », In *The Collection*, 2006 [En ligne], http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79874, (Page consultée le 14 décembre 2010)

Norberg-Schulz, Christian, *Nightlands : Nordic building*, Cambridge, MA : MIT Press, 1996, 230 p.

Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, Chichester : Wiley-Academy ; Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 1997 [2005], 80 p.

Pollak, Linda, « City-Architecture-Landscape ». *Daidalos - Berlin Architectural Journal*, 1999, no.73, p. 48, 12p.

Pollak, Linda, « Constructed Ground : Questions of Scales ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, p. 125-139.

Shannon, Kelly, « From Theory to Resistance : Landscape Urbanism in Europe ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, p. 141-161.

Sijmons, Dirk, « Utopia's Practical Cousin » In Berger, Alan, *Systemic Design® can Change the World*, Amsterdam : SUN Publishers, 2009, p. 88-98

Smithson, Robert, *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley : University of California Press, 1996, 389 p.

Teyssot, Georges, « Windows and screens: a topology of the intimate and the extimate ». *Log*, no. 18 (Hiver), 2010, p. 75-88.

Virilio, Paul et Claude Parent, *Architecture Principe : 1966 et 1996*, Besançon : Éditions de l'Imprimeur, 1996, 192 p.

Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, 295 p.

Weller, Richard, « An Art of Instrumentality : Thinking Through Landscape Urbanism ». In Waldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York : Princeton Architectural Press, 2006, p. 69-85.

Littoral de Rimouski (données scientifiques et autres) :

Joubert, Jean.-Étienne & Françoise Bruaux, *La baie de Rimouski : Des habitats côtiers en milieu urbain*, Comité ZIP du Sud-de-l'Estuaire, Rimouski, Québec, 2009, 169 p.

Pêches et Océans Canada, « Marées, courants et niveaux d'eau » In *Service hydrographique du Canada*, 2010 [En ligne], <http://www.waterlevels.gc.ca/french/Canada.shtml>, (Page consultée le 14 décembre 2010)

Ressources naturelles Canada, « Toporama – cartes topographiques » In *L'Atlas du Canada*, 2010 [En ligne], <http://atlas.nrcan.gc.ca/site/francais/maps/topo/map/>, (Page consultée le 14 décembre 2010)

Environnement Canada, Le service canadien des glaces, 2010 [En ligne], <http://www.ec.gc.ca/glaces-ice/default.asp?lang=Fr&n=D32C361E-1>, (Page consultée le 14 décembre 2010)

Annexes

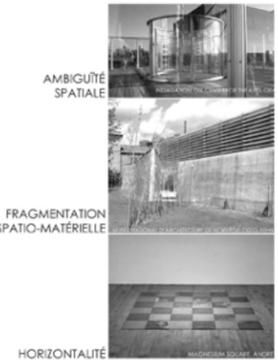
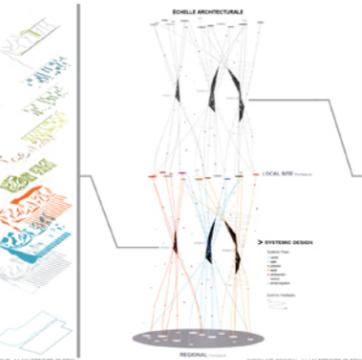
Annexe 1 : Planches présentées à la critique finale

Format originale des planches : 36po x 72po



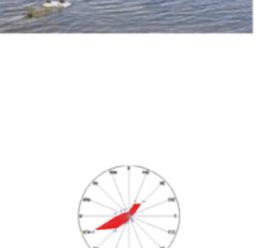
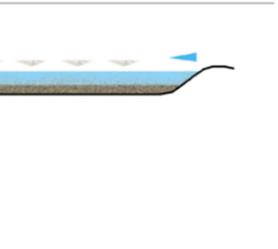
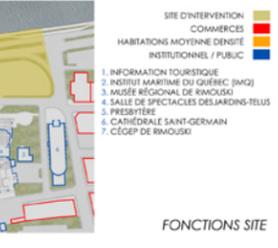
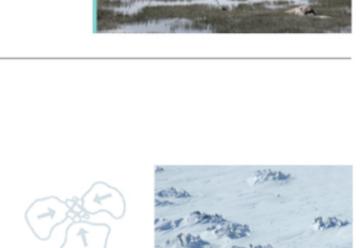
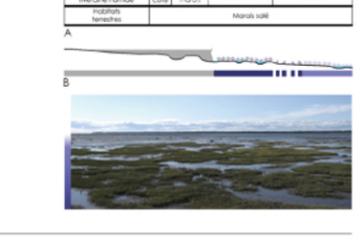
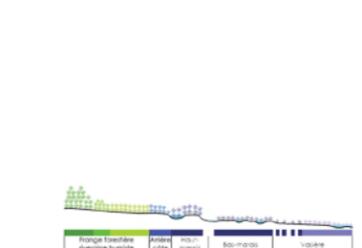
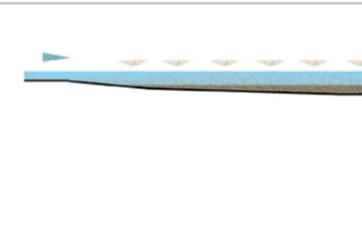
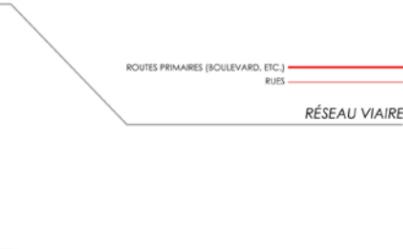
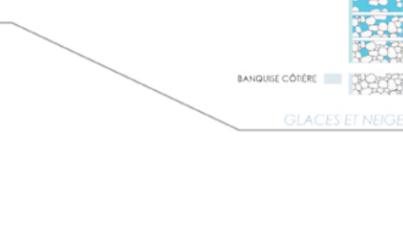
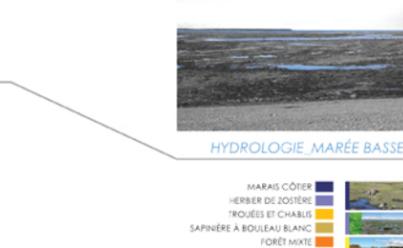
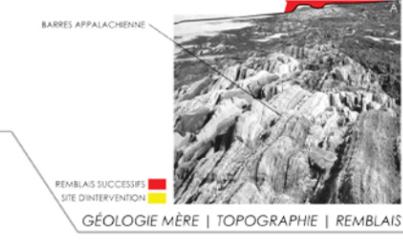
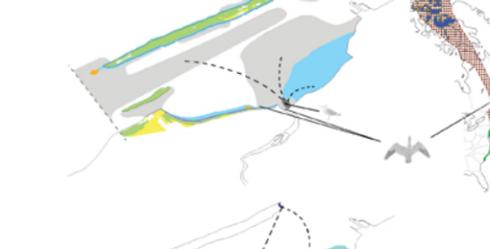
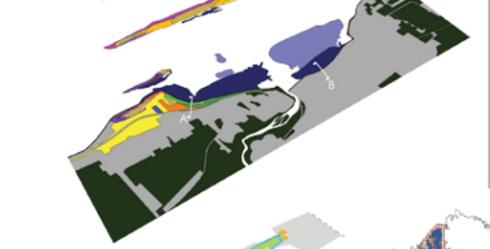
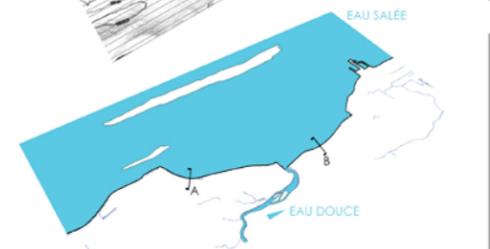
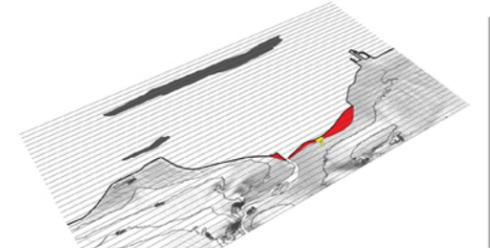
Cet essai (projet) porte sur le développement d'une approche hybride et interdisciplinaire, un entre-deux, à la fois entre un intermédiaire conceptuel, méthodologique et spatial à la limite entre l'architecture et l'architecture du paysage.

Il vise une remise en cause du langage disciplinaire traditionnel entre ces deux domaines, qui dissolvent des dichotomies occidentales entre ciel/terrasse, paysage/intermédiaire, intérieur/extérieur (Pulvis 2006), mais par-dessus tout nature/culture, cette dernière ayant été fortement abstraitement déconstruite par divers courants scientifiques (biologie, génétique, etc.) qui ont mis à jour les limites de l'espèce humaine, de ce vivant non ou à la limite de la culture par rapport à la nature. Ceci implique une remise en cause de la définition même du concept de paysage en Occident, ou à l'inverse d'une mise en évidence de la nature même que de la hiérarchie et du « classement » entre architecture et paysage qui en découle. S'appuyant sur le concept de Méditerranée (Brenac 2002), l'approche conceptuelle préconisée se veut à la fois objective et subjective, pluridisciplinaire et pluriscalaire, spatiale et factuelle, sous-tendant une conception spatiale hybride reposant sur une médiation entre nature et territoire, paysage et architecture, nature et culture. Avec la Méditerranée, l'architecture est soumise à une puissance de décadence étonnante, citée par Delaune & Guotier (1991 : 173-175), opération écart et d'abord formelle, c'est-à-dire un décadence de la supposée autonomie spatiale de l'architecture, mais aussi et surtout conceptuelle et méthodologique, par voie d'un décadence de l'autonomie professionnelle revendiquée par les disciplines d'architecture et d'architecture du paysage, proposant dans une nouvelle approche hybride. Des stratégies telles l'ambiguïté, la fragmentation spatio-matérielle et le travail des surfaces horizontales et verticales, articulées selon une logique d'échelles et de flux, sont envisagées pour la conception de cet intermédiaire conceptuel et spatial.



DÉCADRAGE

L'ENTRE-DEUX CONCEPTUEL ET SPATIAL



CONNEXIONS

PONT - ACIER AUTO-PATINABLE

PROGRAMME ARCHITECTURAL - BOIS

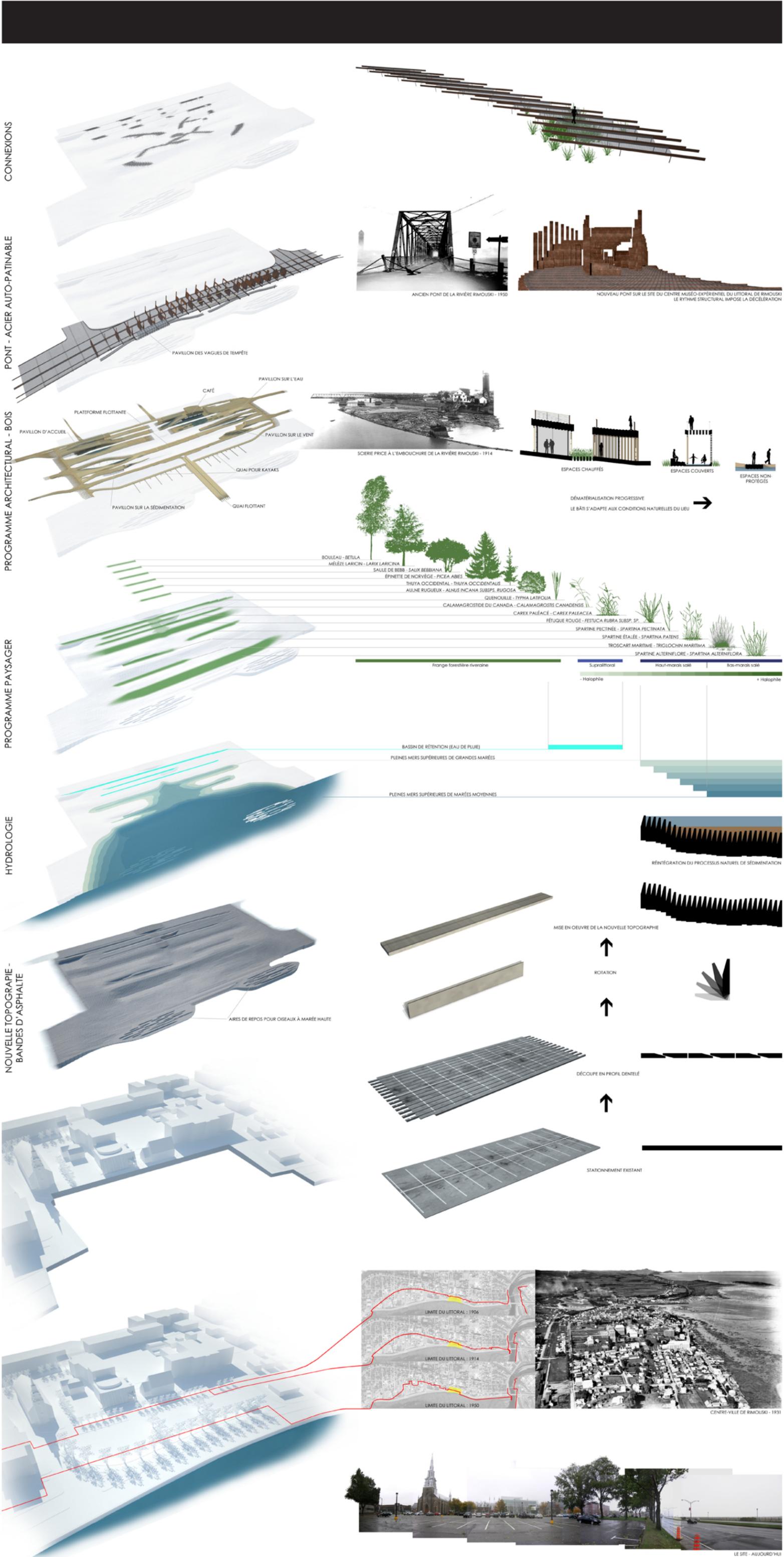
PROGRAMME PAYSAGER

HYDROLOGIE

NOUVELLE TOPOGRAPHIE - BANDES D'ASPHALTE

LE SITE - AUJOURD'HUI

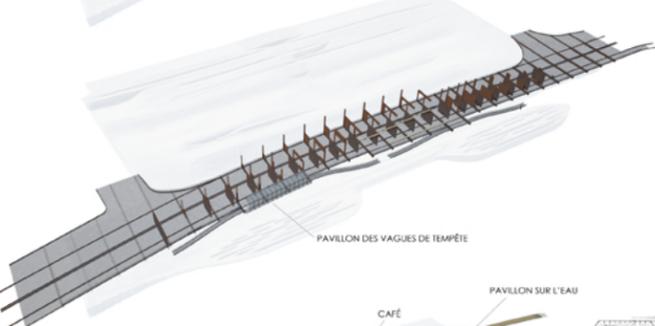
LE SITE - AUJOURD'HUI



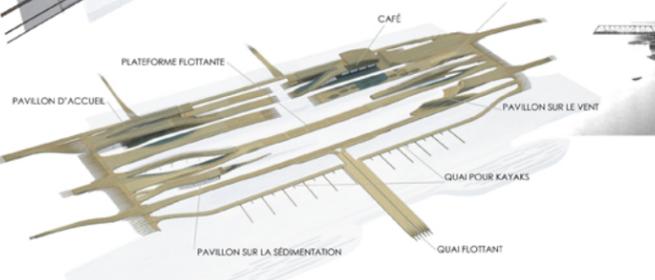
ANCIEN PONT DE LA RIVIERE RIMOUSKI - 1950



NOUVEAU PONT SUR LE SITE DU CENTRE MUSEO-EXPERIMENTEL DU LITORAL DE RIMOUSKI
LE RYTHME STRUCTURAL IMPOSE LA DECELERATION



PAVILLON DES VAGUES DE TEMPETE



PAVILLON D'ACCUEIL

PLATEFORME FLOTANTE

CAFE

PAVILLON SUR L'EAU

PAVILLON SUR LE VENT

PAVILLON SUR LA SEDIMENTATION

QUAI POUR KAYAKS

QUAI FLOTTANT



SCIERIE FICE A L'EMBOUCHURE DE LA RIVIERE RIMOUSKI - 1914

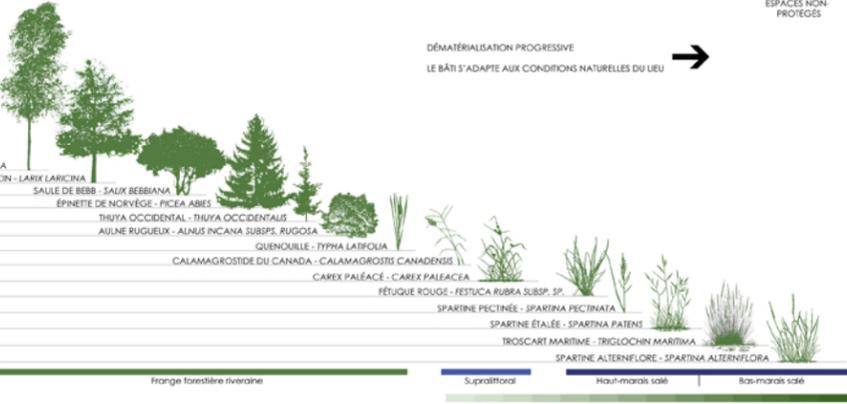


ESPACES CHAUFFES

ESPACES COUVERTS

ESPACES NON-PROTEGES

DEMATERIALIZATION PROGRESSIVE
LE BÂTI S'ADAPTE AUX CONDITIONS NATURELLES DU LIEU



- BOULEAU - BETULA
- MÉLÈZE LARICIN - LARIX LARICINA
- SAULE DE BEBB - SALIX BEBBIANA
- ÉPINETTE DE NORVÈGE - PICEA ABIES
- THUYA OCCIDENTAL - THUYA OCCIDENTALIS
- AULNE RUGUEUX - ALNUS INCANA SUBSP. RUGOSA
- QUENOUILLE - TYPHA LATIFOLIA
- CALAMAGROSTE DU CANADA - CALAMAGROSTIS CANADENSIS
- CAREX PALÉACÉ - CAREX PALEACEA
- FÊTUQUE ROUGE - FESTUCA RUBRA SUBSP. SP.
- SPARTINE PECTINÉE - SPARTINA PECTINATA
- SPARTINE ÉTALÉE - SPARTINA PATENS
- TROSCART MARITIME - TRIGLOCHIN MARITIMA
- SPARTINE ALTERNIFLORE - SPARTINA ALTERNIFLORA

Frange forestière riveraine

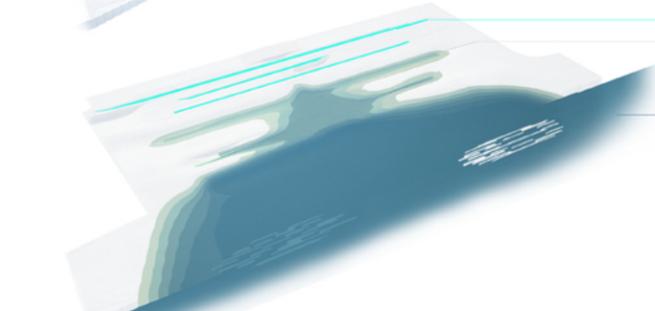
Supralittoral

Haute-marais salé

Bas-marais salé

Halophtie

Halophtie



BASSIN DE RÉTENTION (EAU DE PLUIE)

PLEINERS MERS SUPÉRIEURES DE GRANDES MARIÉES

PLEINERS MERS SUPÉRIEURES DE MARIÉES MOYENNES



RÉINTÉGRATION DU PROCESSUS NATUREL DE SÉDIMENTATION



MISE EN ŒUVRE DE LA NOUVELLE TOPOGRAPHIE



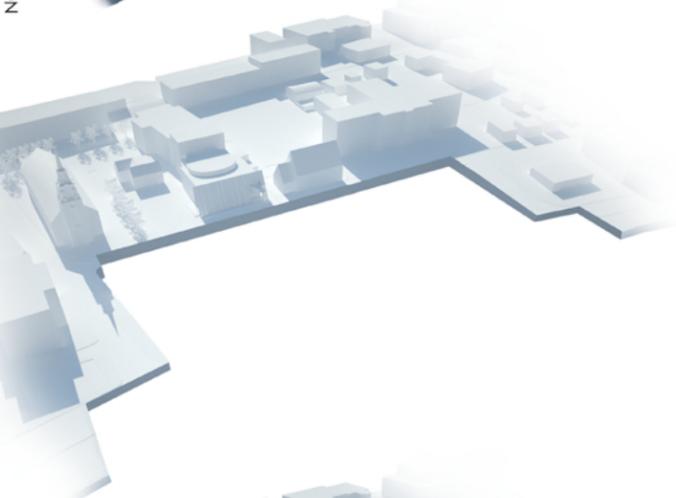
ROTATION



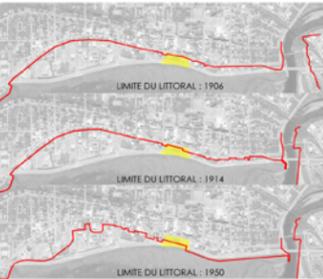
DÉCOUPE EN PROFIL DENTÉLÉ



STATIONNEMENT EXISTANT



AIRES DE REPOS POUR OISEAUX À MARIÉE HAUTE



LIMITE DU LITORAL - 1906

LIMITE DU LITORAL - 1914

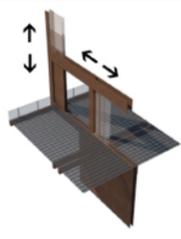
LIMITE DU LITORAL - 1950



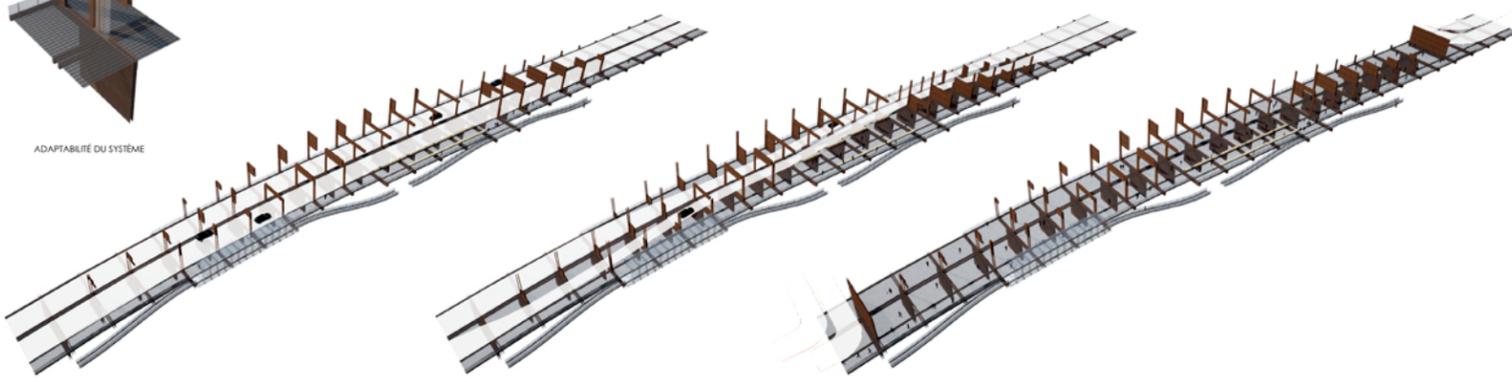
CENTRE-VILLE DE RIMOUSKI - 1931



LE SITE - AUJOURD'HUI



ADAPTABILITÉ DU SYSTÈME

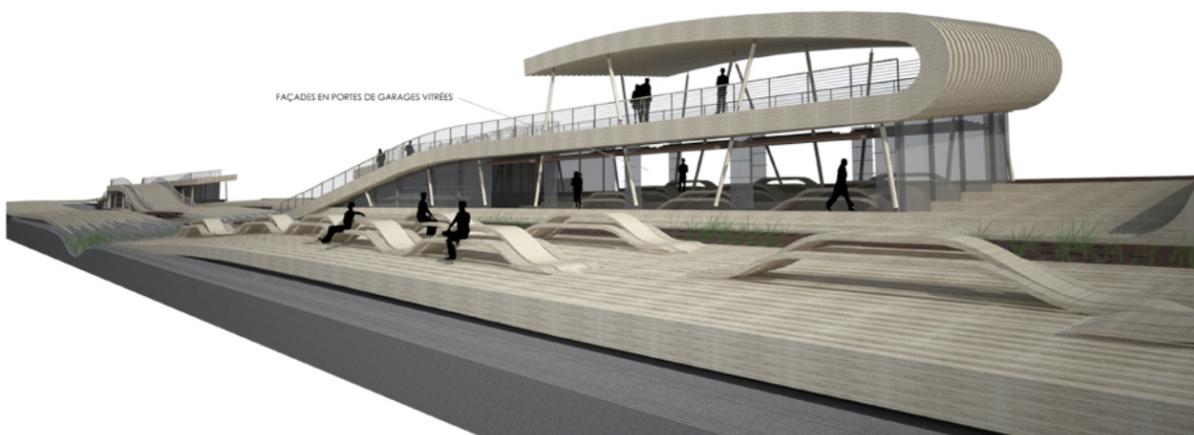


PONT OPTION 1 - 4 VOIES AUTOMOBILES

PONT OPTION 2 - 2 VOIES AUTOMOBILES

PONT OPTION 3 - 0 VOIES AUTOMOBILES

Le Centre muséo-expérientiel du littoral de Rimouski propose de requailler le site du stationnement des véhéters, un terrain remblayé, pour y réintégrer la dynamique du Fleuve Saint-Laurent, à travers l'orchestration d'une interface paysage/site/architecture qui proposera une séquence spatiale didactique alternant entre intérieur et extérieur, fournissant à la fois des explications scientifiques objectives de l'écologie du littoral, via des espaces muséographiques, et l'expérience phénoménologique des multiples phénomènes en interaction qui s'y déroulent, par le biais d'espaces offrant un contact multi-sensoriel avec ces processus et flux du milieu. Cette coexistence simultanée, dans le projet architectural/paysager, de l'expérience sensible vers l'apprentissage scientifique objectif, remet en cause la conception traditionnelle du musée, qui se présente trop souvent sous la forme d'une 'boîte noire' à l'intérieur de laquelle sont exposés des objets, détachés de leur contexte. Basée en partie sur l'approche de Systemic Design® (Berger, 2009), une lecture écologique et sensible à différentes échelles du paysage permet d'abord l'orchestration de stratégies à l'échelle de l'interface paysage-site (l'idée n'est pas de « renaturaliser » le site selon son supposé état original, mais d'intervenir de manière précise afin d'améliorer l'écologie du secteur, en assurant une coexistence entre les divers phénomènes naturels et culturels); ensuite, la conception de l'interface spatiale site-architecture assure une réciprocité entre les espaces d'exposition intérieurs et les phénomènes réels, sensibles, à l'extérieur; il n'y a pas de programme spécifique imposé a priori, ce dernier émergera plutôt des potentiels du site.

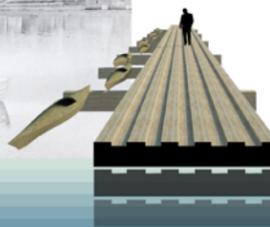


FAÇADES EN PORTES DE GARAGES VITRÉES

PAVILLON D'ACCUEIL ET CAFÉ



PAVILLON SUR LA SÉDIMENTATION



QUAI POUR KAYAK



PAVILLON SUR L'EAU

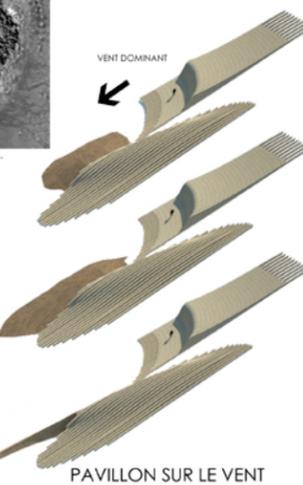


PAVILLON SUR LES VAGUES DE TEMPÊTE

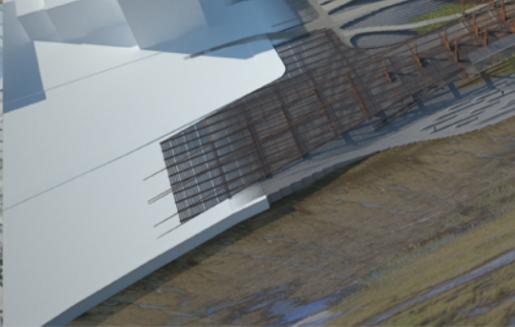
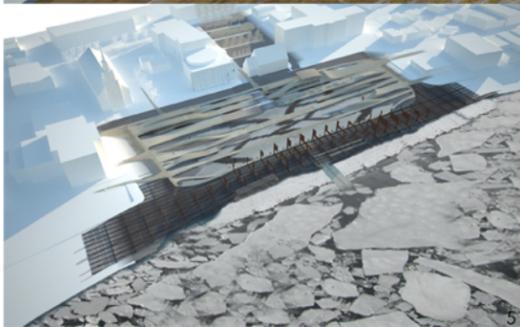
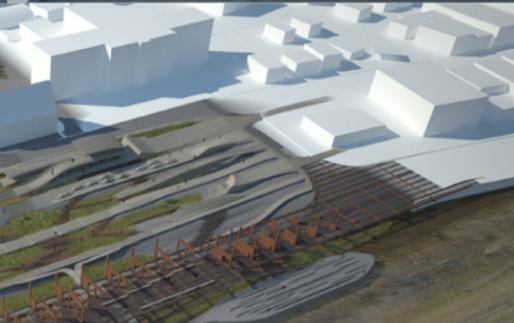
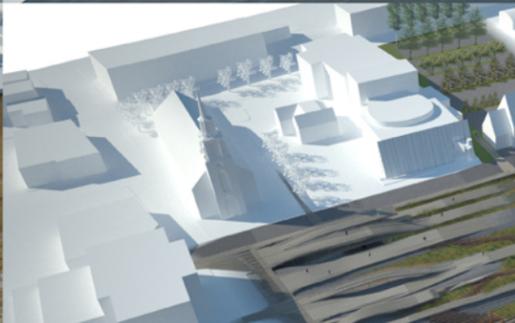
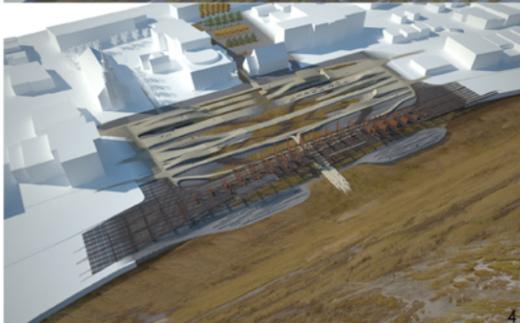


EXEMPLE DE FLÈCHE LITTORALE SUR L'ILET CANUEL, RIMOUSKI

VENT DOMINANT

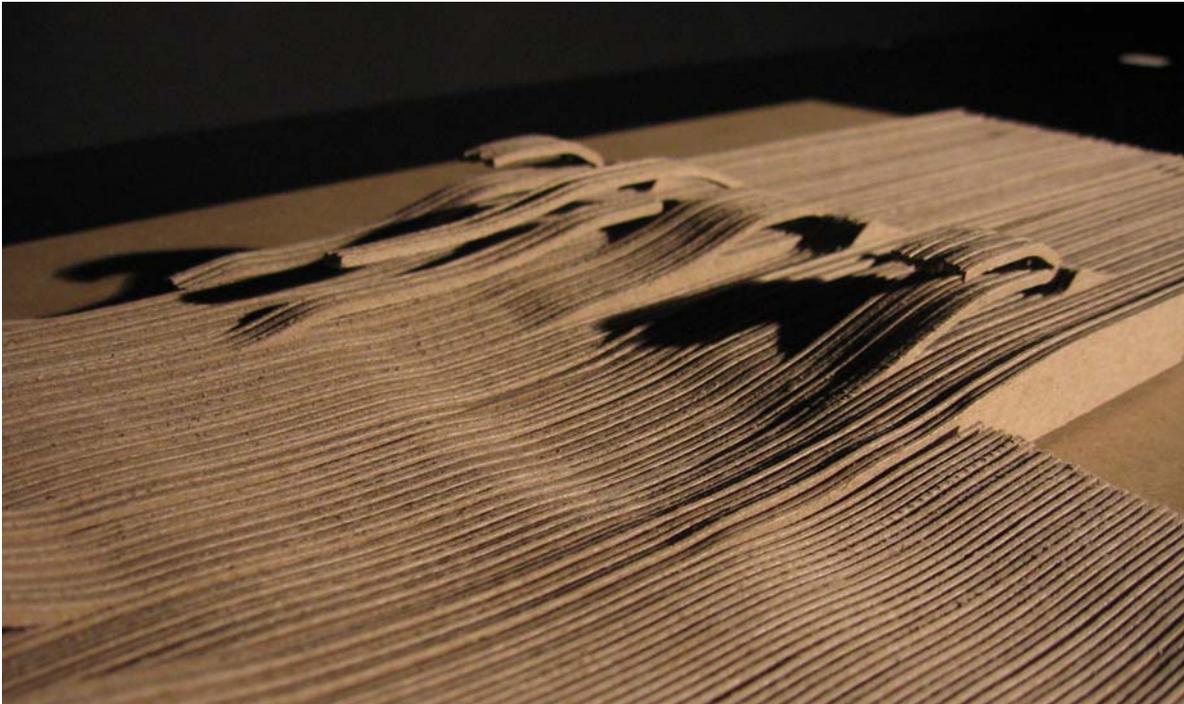
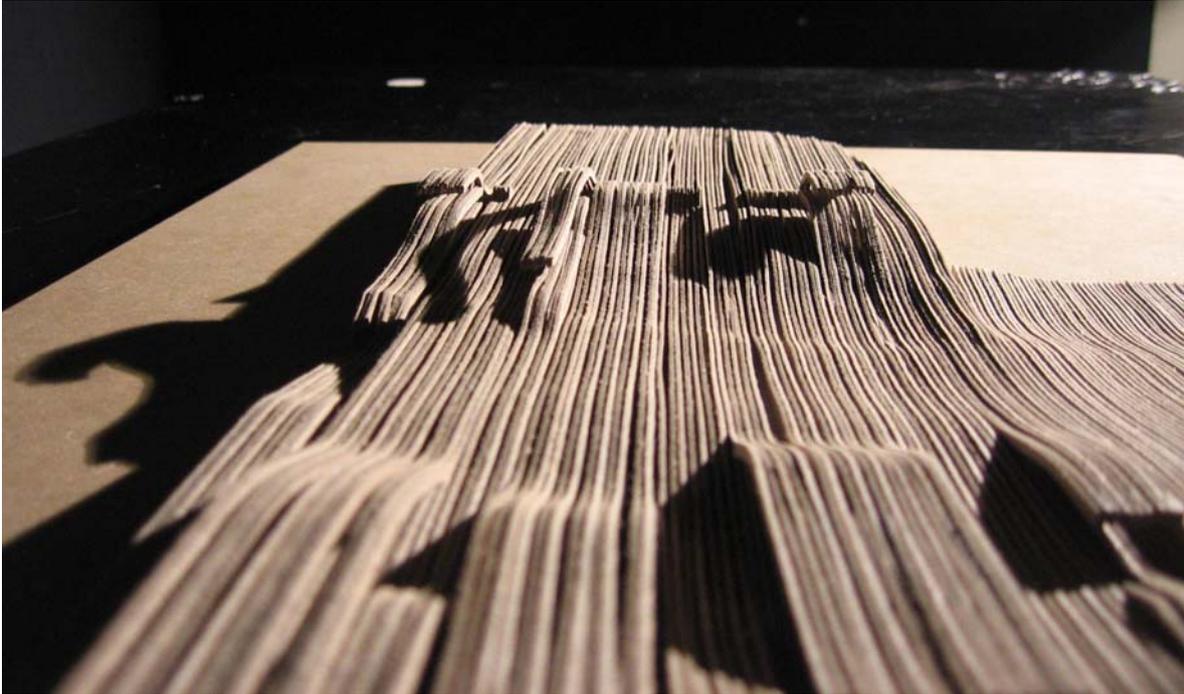


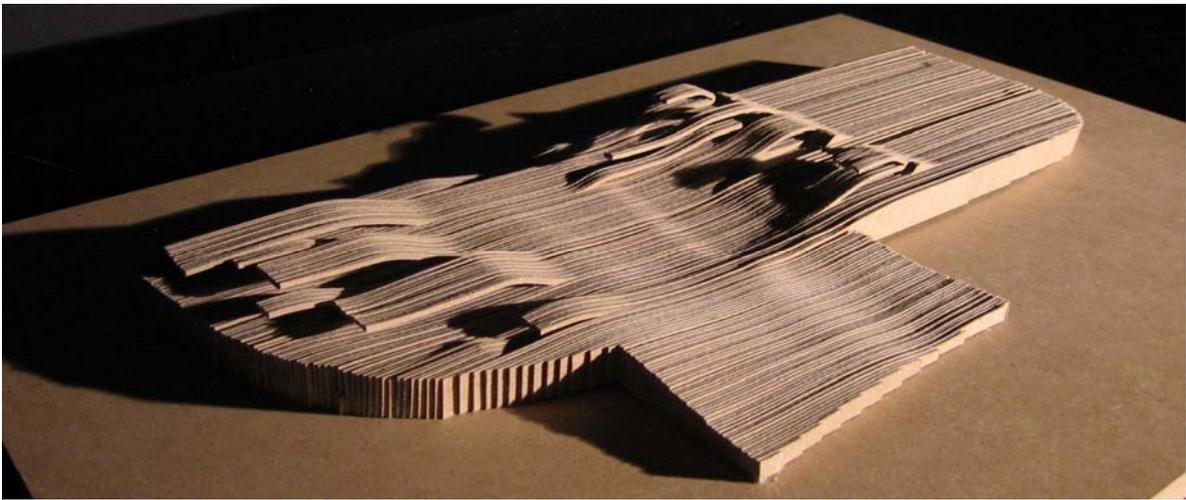
PAVILLON SUR LE VENT

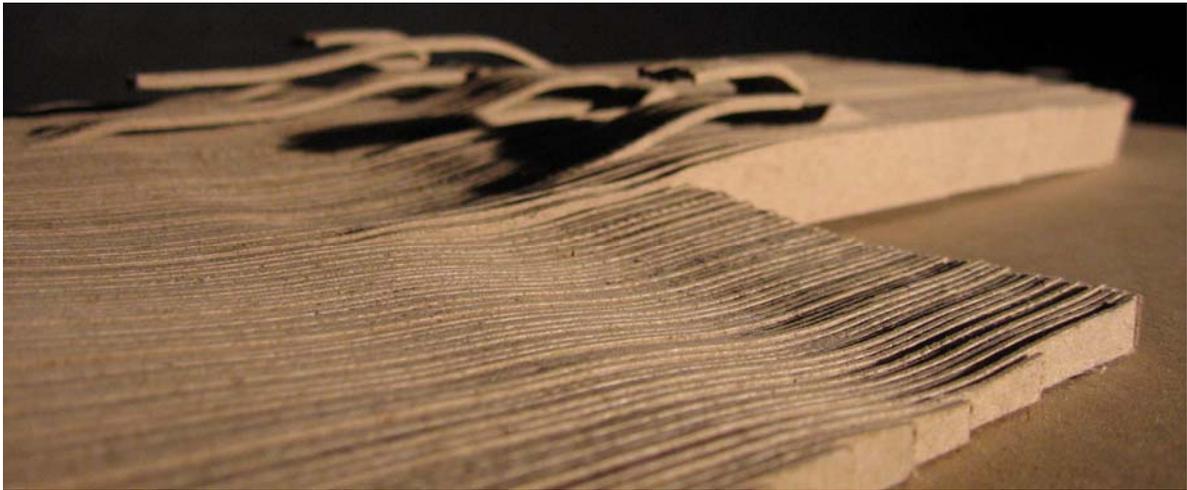
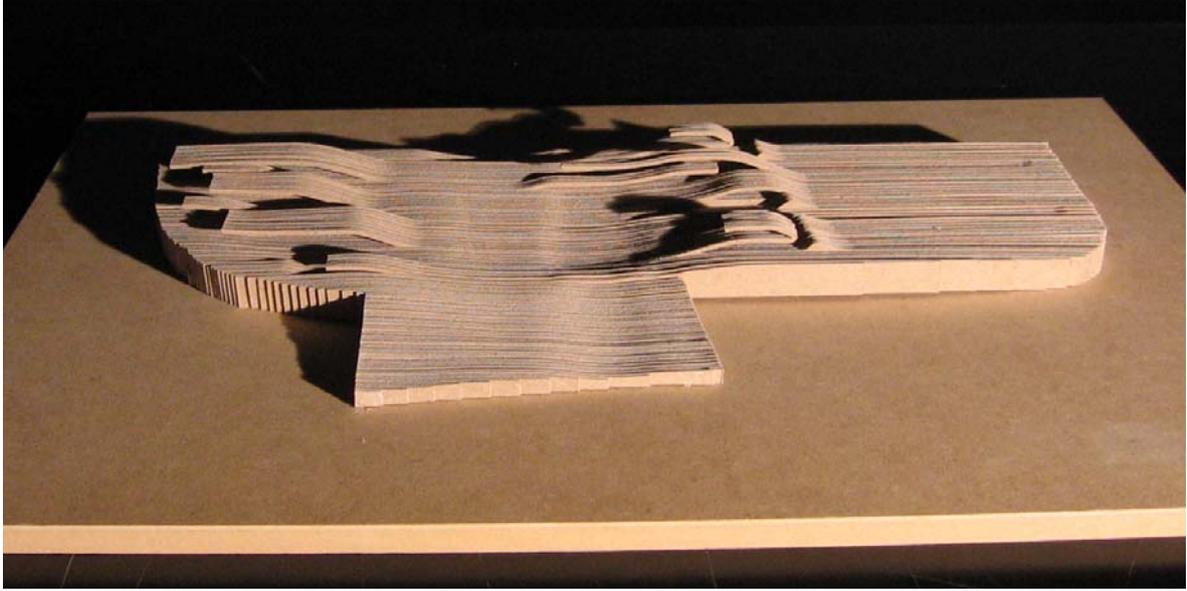


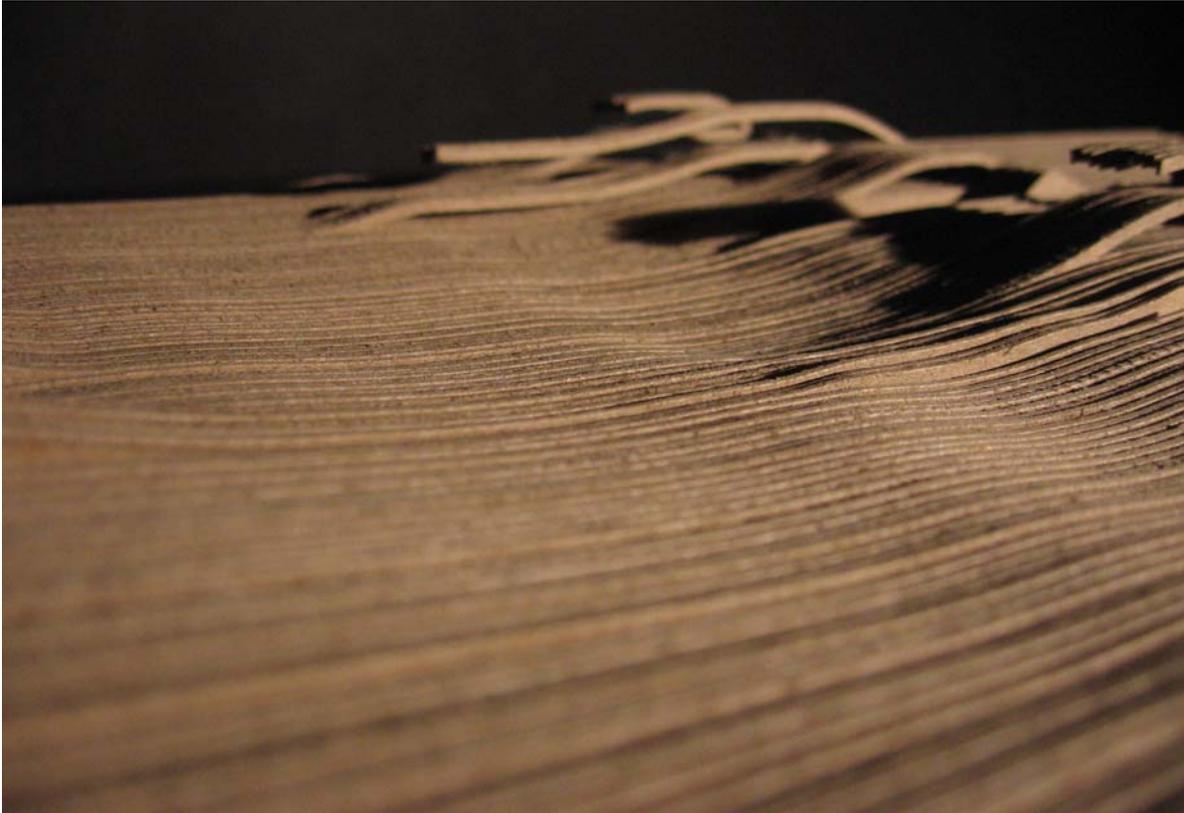
Annexe 2 : Photographies de maquette

Photos de la maquette de la critique préliminaire :









Photos de la maquette de la critique finale :

