

REVUE • INTERNATIONALE • D'ARCHITECTURE • ET • DE • DESIGN

At e c h n i q u e s & ARCHITECTURE E



**ARCHITECTURE
VIVANTE**

Living architecture

SIX ISSUES A YEAR. ISSN 0373-0719

INTERNATIONAL • REVIEW • OF • ARCHITECTURE • AND • DESIGN



Etat de chantier. Plantation de 14000 pins parasol en bosquets sur l'avenue.



Bosquet préexistant, référence pour la création d'un paysage de l'entrée de ville.

REAMENAGEMENTS PAYSAGERS A MONTPELLIER

Paysagiste assistant: F. Neveux

En 1990, une première commande émanant de la ville de Montpellier interroge Michel Desvigne et Christine Dalnoky sur l'aménagement paysager de l'avenue Mendès-France. Cette avenue longue de 3 km est une des grandes voies d'accès de la ville, elle est donc particulièrement sensible.

Il s'agissait pour les paysagistes de tenir compte d'une part, de la situation d'une voie faisant le lien entre des lieux très différents — l'espace urbain et non loin de là, les paysages de la Camargue —, d'autre part, de sa fonction de communication marquée par la présence de bâtiments de types industriel bordant cette avenue, le tout devant être soumis à des arguments esthétiques.

Michel Desvigne et Christine Dalnoky proposent alors à la ville de planter une seule espèce d'arbre le long de cette voie, à savoir 14 000 pins parasol. Ce parti-pris,

aussi simple qu'efficace, a pour avantage d'unifier cette partie de la ville, de lui donner une vraie personnalité et de ménager de manière tout à fait libre grâce à la disposition en bosquets des trouées ou au contraire par un système de coulisse de masquer des perspectives indésirables, tout en utilisant une essence se plaisant particulièrement dans cette région.

Forte de la réussite de ce projet, la Ville a ensuite demandé aux paysagistes de réfléchir à un « Plan directeur de paysage » concernant les 600 hectares de Port Marianne situé

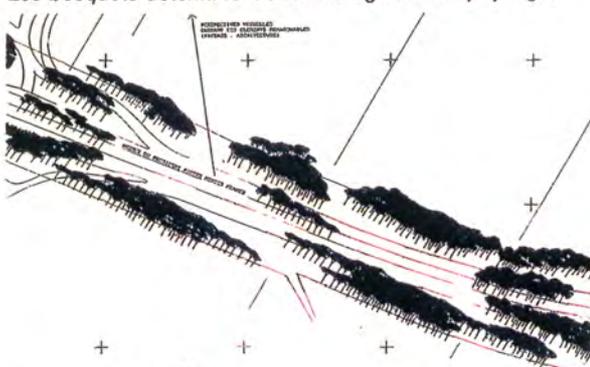
dans le centre ville, afin qu'ils proposent un système qui homogénéise et orchestre les réalisations architecturales et « calme la disharmonie des lieux ».

Leur réponse consiste alors — puisqu'ils ne peuvent en aucun cas modifier les plans —, à distinguer clairement les éléments constitutifs du quartier: la structure urbaine Est-Ouest et les tracés géographiques Nord-Sud, dûs à la présence de cours d'eau et d'autres événements naturels. C'est par un mode différencié d'implantation des végétaux que les paysagistes réali-

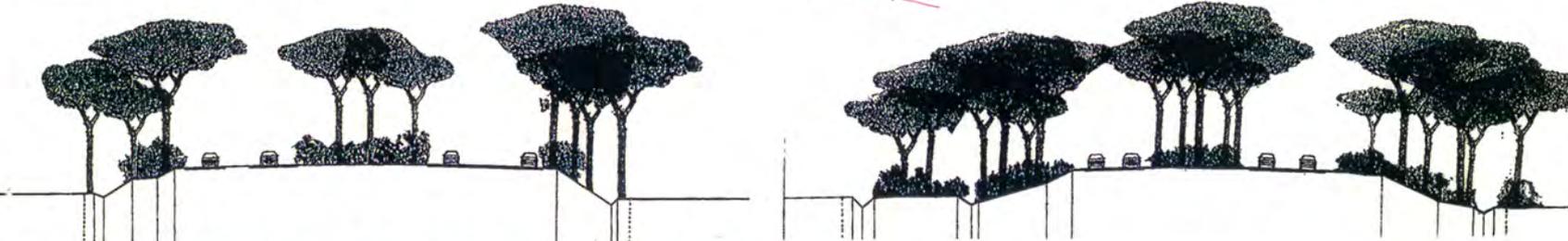
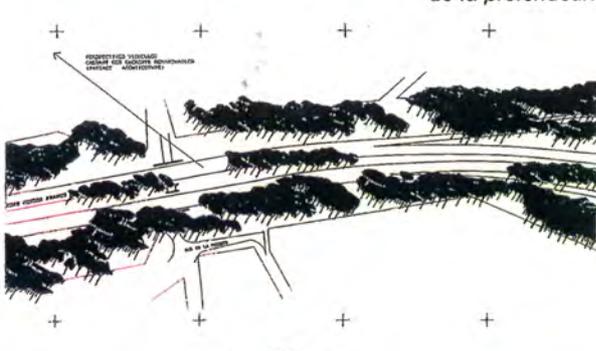
sent cette distinction, facilitant ainsi une lecture diversifiée des lieux. Ainsi l'implantation des arbres va-t-elle obéir à la géométrie lorsqu'elle concerne l'axe Est-Ouest, et se plier, lorsqu'elle fait référence au caractère sédimentaire de ces quartiers, au seul hasard. Ce système très simple, qui est en train d'être appliqué dans un des quartiers de Port Marianne, la ZAC Richter, devrait s'étendre progressivement à l'ensemble, lui redonnant un sens nouveau.

Catherine Laroze

Axonométrie de principe. Les bosquets déterminent des cadrages sur le paysage.



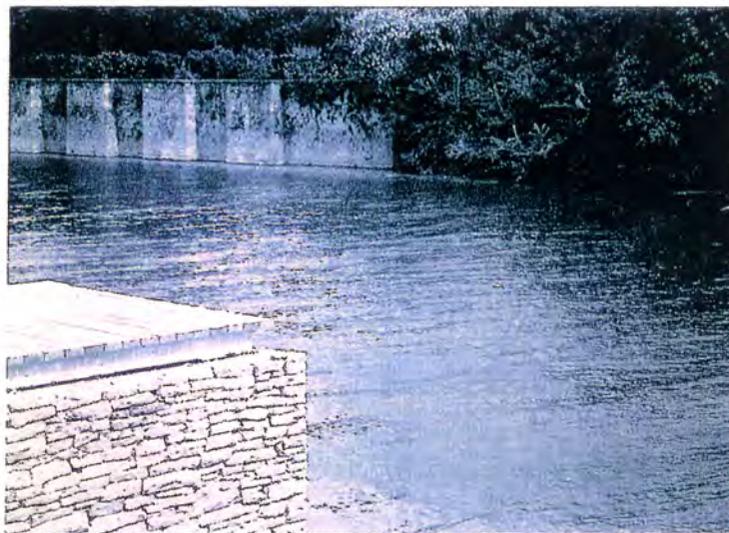
La succession des plans (des coulisses) donne le sentiment de la profondeur.



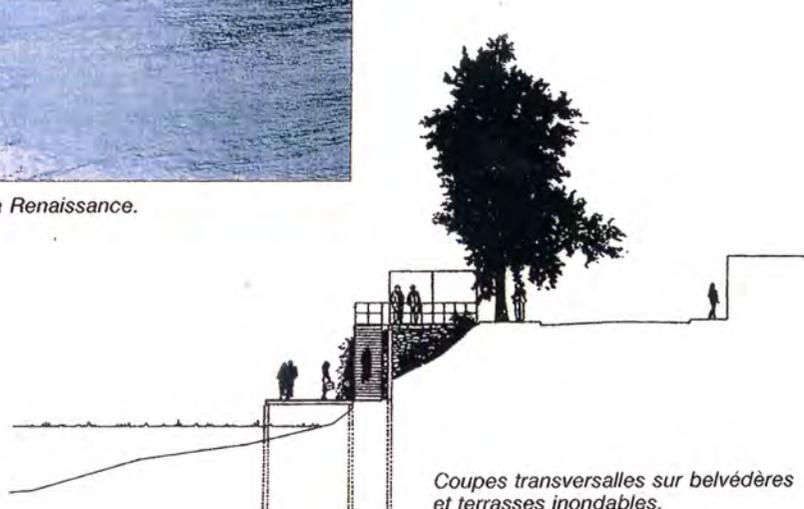
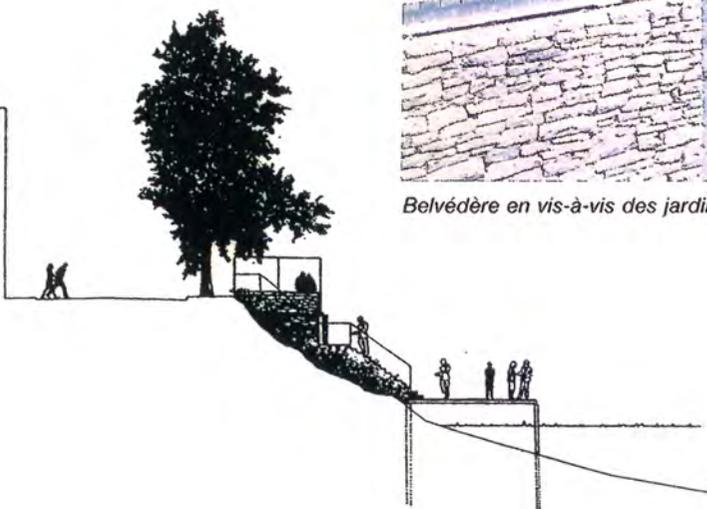
Ci-dessus, coupes sur l'état adulte: les voiries sont désolidarisées pour multiplier les « coulisses ».



Repérage des interventions.



Belvédère en vis-à-vis des jardins de la Renaissance.



Coupes transversales sur belvédères et terrasses inondables.

L'ÎLE BARBE SUR LA SAÔNE

Paysagiste assistant : B. Rouyer

Ce projet, commandité en 1992 par la ville de Lyon, concerne L'Île Barbe, en amont de la ville sur la Saône. Lieu sensible, sous contrôle étroit des Monuments Historiques et de la Commission des Sites, cette île, située dans un quartier ancien, abrite de fort beaux bâtiments Renaissance, dont une ancienne abbaye. Le problème posé aux paysagistes réside d'une part, dans la consolidation et la réfection d'une des rives fortement érodée et d'autre part, dans un projet de reconstruction des guinguettes devenues insalubres.

Une fois le travail de soutènement immergé effectué, il s'agit de redonner une vraie personnalité à la physionomie de ces berges. Puisant dans le patrimoine architectural et naturel de ce lieu, les paysagistes distinguent deux aspects significatifs sur lesquels vont s'appuyer leur création : les murs Renaissance qui plongent dans la Saône de part et d'autre des rives faisant face à l'île et les enroche-

ments naturels caractéristiques de cette partie du fleuve.

Optant pour la simplicité, Michel Desvigne et Christine Dalnoky conçoivent alors des murs de béton qu'ils recouvrent de pierres sèches, jouant ainsi sur le côté explicite de la construction. Les enrochements demandent un peu plus de travail, et s'il s'avère nécessaire de faire venir des pierres tout exprès, il faut encore pouvoir reproduire les structures créées naturellement par les alluvions. Mais le résultat est semblable-t-il positif, car désormais le public peut accéder à l'eau et retrouver une vie de bord de rives, ce qui était devenu impossible.

Fréquemment inondé, le quai destiné à l'établissement des guinguettes, où se retrouvent depuis les Lyonnais, a été réalisé comme une simple architecture de métal recouverte de chêne. Il permet une avancée sur la Saône, qui découvre un panorama sur la ville de Lyon et crée des habitudes et des points de vue nouveaux.

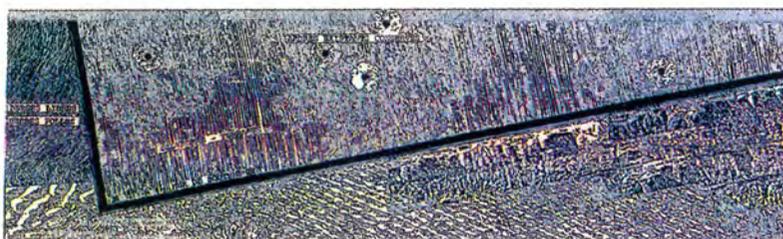
Ces quais sont eux-mêmes fragmentés afin d'éviter toute monotonie. La végétation est restée spontanée : saules, aulnes, peupliers, platanes... pas d'espèces nouvel-



Enrochements artificiels transposant les stratifications des roches situées en amont.

les, mais une nature mieux organisée, mieux répartie et plus étoffée.

Ce programme simple est pourtant bien ouvragé et parfaitement ciselé. Il s'agissait en effet de préserver l'esprit des lieux, tout en améliorant considérablement le confort des usagers et surtout l'art de vivre l'Île Barbe. Objectif apparemment réussi !



La consolidation des berges.



Belvédères transposant les murs de la Renaissance. Enrochements artificiels.

JARDINS ELEMENTAIRES

Entre l'esthétique propre aux jardins et l'urgence d'une pensée du territoire, Michel Desvigne et Christine Dalnoky occupent dans le paysage français une place tout à fait originale. S'affranchissant des modèles qui prévalent de part et d'autre, ils tentent de construire au travers de stimulantes collaborations avec des architectes éclairés, de nouveaux réseaux de relations et d'interdépendances entre micro-paysages et macro-phénomènes. Une façon de penser dans leur continuité l'infiniment petit et l'infiniment grand, mais aussi un enjeu qui n'est pas sans évoquer une certaine tradition humaniste.

De Michel Desvigne et Christine Dalnoky on pourrait dire qu'ils manient volontiers l'art du paradoxe. Diplômés de L'École du Paysage de Versailles, c'est auprès des architectes que ces paysagistes ont trouvé leurs meilleurs interlocuteurs et les plus excellents maîtres d'ouvrage. Amoureux et respectueux de la belle nature dont ils n'hésitent pas à parcourir ensemble les sites les plus remarquables, ils œuvrent et travaillent dans les zones industrielles et les espaces urbains les plus difficiles. Attentifs aux végétaux,



Les jardins élémentaires...

à leurs exigences et à leurs cycles les plus intimes, ils n'hésitent pas à les confronter à des dimensions géodésiques. Réfléchis et prudents, leur pensée lente et minutieuse est pourtant capable d'englober de vastes champs de réflexion et des territoires démesurés.

Cette attitude pour le moins contrastée trouve son origine dans la conscience que Michel Desvigne et Christine Dalnoky ont des limites et des ambiguïtés propres aux métiers du paysage dont ils sont pourtant issus et à l'égard desquels ils font quotidiennement profession de foi. En effet, éduqués dans l'idée qu'il revient par définition aux paysagistes de concevoir et de fabriquer le paysage, ils prennent rapidement conscience que la réalité n'est pas aussi simple, que les vraies commandes de jardins sont rares, et que les paysagistes sont bien souvent encore appelés à intervenir en fin de consultation.

Trahis dans leurs convictions les plus profondes, Michel Desvigne et Christine Dalnoky tentent ainsi depuis quelques années de créer leurs propres marques et de définir une approche

personnelle qui puisse leur permettre de penser l'environnement d'une manière globale. Ils cherchent ainsi à intégrer dans une réflexion unifiante et continue des instances obéissant à des enjeux et à des finalités qu'apparemment tout oppose, afin de pouvoir se livrer librement à la création de jardins sans pour autant que ceux-là soient en contradiction avec le territoire environnant.

C'est dans le cadre de la Villa Médicis à Rome, où ils sont pensionnaires entre 1986 et 1988, que Michel Desvigne et Christine Dalnoky vont mettre en place, tout en s'imprégnant longuement de cette nature si particulière qui caractérise les jardins des villas romaines, un certain nombre d'attitudes et de principes qui jettent progressivement les bases de leurs théories et circonscrivent le champ de leur action.

Là, se manifeste clairement leur décision de ne pas faire de concessions aux schémas établis et de ne pas reproduire à l'infini ce qui a existé. Se méfiant autant de la *mimesis* que de l'attachement à l'histoire des styles, ils s'écartent alors délibérément, tant de la tentation « d'imiter la nature », que de celle de la soumettre à des figures imposées, comme le jardin « pittoresque » ou le « jardin régulier ». Pour eux, la nature est une force vive et brute inaliénable que l'on ne peut tenter de re-créer et sur laquelle il est également ridicule de plaquer des schémas.

Michel Desvigne et Christine Dalnoky prennent alors conscience que, s'agissant de l'idée de nature, la place occupée par la création se situe



... une amplification des processus naturels.

dans la zone pour le moins étroite entre l'imitation et la soumission à des modèles. Les paysagistes vont pourtant s'approprier cet espace exigu et, grâce à un détournement subtil, parvenir à l'amplifier. Ils mettent au point, pour ce faire, des systèmes destinés à « piéger la nature », c'est-à-dire à la faire « réagir », en lui faisant « produire » ce qu'ils ne peuvent fabriquer eux-mêmes, sous peine d'en altérer le sens. Ces « jardins élémentaires », comme les nomme Michel Desvigne, le sont en ce qu'ils résultent de l'introduction ou du déplacement minimum dans un espace naturel, d'éléments comme des roches ou des morceaux de bois issus pour la plupart de la nature environnante, et dont la seule présence contrôlée infléchit le cours des événements. Cette intervention à la base très douce et très simple a parfois des conséquences riches et complexes, produisant alors des images nouvelles et intéressantes, qui procèdent néanmoins de la nature elle-même. Ainsi, commence à se constituer cette pensée en deux temps qui les caractérise et où se trouvent confrontés en un

mouvement de balance, de miroir et de renvoi les micro-phénomènes, représentés par les « jardins élémentaires », et des macro-phénomènes qu'illustrent les territoires.

Mais si la pensée de l'infime renvoie, en un processus infini, à la pensée de l'immense, si la réflexion quotidienne renvoie à la théorie, si la précision de la parole renvoie à l'immensité de la pensée — dans un jeu d'emboîtements de démultiplication —, il reste néanmoins à inaugurer des systèmes qui puissent permettre des passages et des relations de continuité entre les différents espaces sans pour autant annuler leurs spécificités, ce qui reviendrait alors à les dépouiller de tout leur sens.

De l'apparition des prototypes

A partir de 1987, leurs échanges et leurs collaborations avec Renzo Piano, puis plus tard avec Norman Foster, vont marquer un pas décisif dans la constitution et l'évolution de leur réflexion. Fascinés par la personnalité hors du commun de ces architectes qui se distinguent l'un et l'autre par leur capacité à mêler une remise en question permanente, une totale liberté de création à une rare rigueur conceptuelle, Michel Desvigne et Christine Dalnoky découvrent alors le bonheur de travailler sur des projets passionnants dans la confiance et dans des conditions idéales de temps et de liberté.

Loin pourtant de les détourner de leur vocation initiale, ces expériences les amènent au contraire à en redéfinir la portée et le sens. Car ce que leur offrent Renzo Piano et Norman Foster, c'est la possibilité, au travers des programmes auxquels ils les convient, de sortir d'un univers strictement paysager leur permettant ainsi de jeter un regard détourné et différent, débarrassé des automatismes propres à leur métier et enrichi d'usages nouveaux.

Stimulés par ces collaborateurs, ils peuvent alors mettre en pratique un certain nombre d'intuitions. C'est ainsi que s'élabore dans la continuité des « jardins élémentaires » une nouvelle étape de leur réflexion qu'ils désignent par la notion de « prototypes ». Ces « prototypes » consistent en de « petits territoires parfaitement organisés et riches de sens » ayant pour vocation de se multiplier à la manière des cellules, jusqu'à couvrir les territoires les plus vastes. On le voit, cette approche reliant l'infiniment petit à l'infiniment grand, et vice versa, propose une continuité, un enchaînement sans pour autant banaliser le caractère et les particularités des territoires.

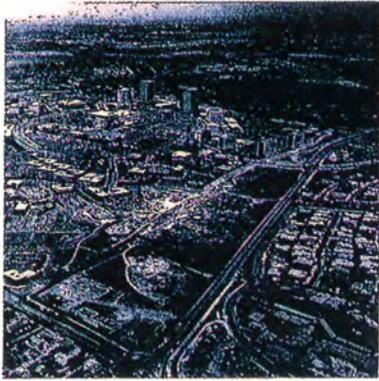
Ce système, on s'en doute, oblige à une maîtrise exhaustive des principes et des pratiques qui régissent les différents territoires à des échelles allant de l'espace du jardin à celui des zones urbaines ou péri-urbaines. Néanmoins cette réflexion a cela de positif, qu'elle nous oblige en effet à penser en termes différents les passages, les lisières, les mouvements, qui unissent entre eux ces « espèces d'espaces », comme le disait Georges Pérec.

Une redéfinition de la vocation, des droits et des usages de chaque portion du territoire se fait alors de plus en plus nécessaire et urgente. Les questions que se posent Michel Desvigne et Christine Dalnoky, et les éléments de réponse qu'ils suggèrent viennent ainsi à point nommé.

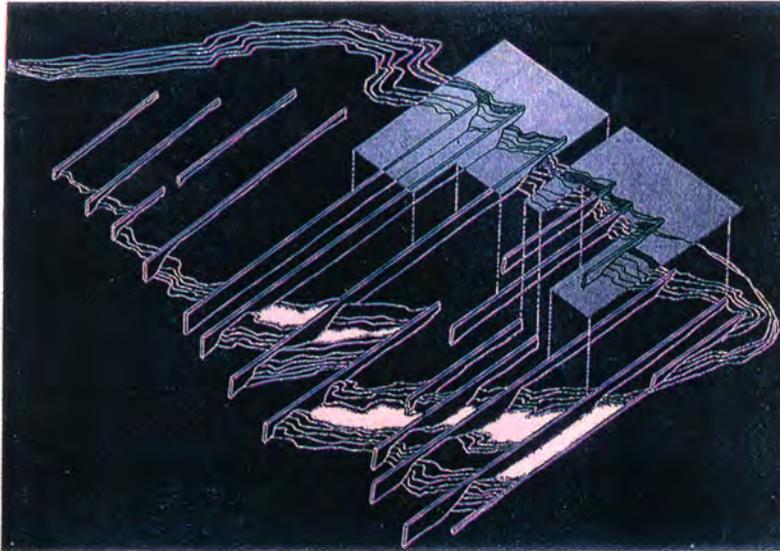
Catherine Laroze

LE MUSÉE D'ART MODERNE DE NEWPORT

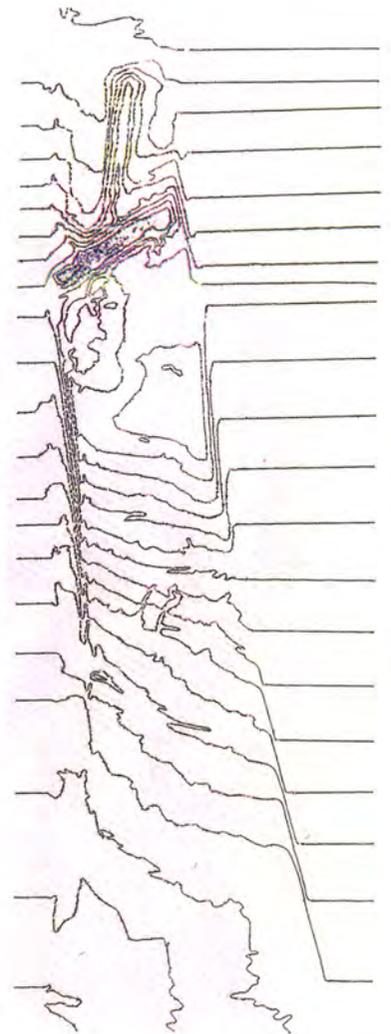
C'est en 1987 que Renzo Piano invite Michel Desvigne et Christine Dalnoky à travailler sur le projet d'un Musée d'Art Moderne à Newport aux Etats-Unis. Il s'agit de concevoir sur une langue de terre d'un kilomètre de large sur 150 m de long, située perpendiculairement à la mer dans une banlieue de Los-Angeles, un musée dans son environnement.



Le site de Newport en Californie.



Mise en situation du bâtiment: la couverture se pose sur les murs du jardin devenus cimaises du musée, dans la partie basse du site.



Ci-contre, la topographie existante: la partie haute du terrain est creusée en un bassin de retenue des eaux d'orage.

Cette collaboration est de leur avis exemplaire, tant dans les rapports qui s'instaurent avec l'architecte, que dans leur approche du territoire. C'est en effet, grâce à des échanges et à des dialogues permanents entre Renzo Piano et les paysagistes, que ce projet se met en place, reflétant ainsi une véritable convergence de vues et une symbiose entre des pratiques aussi différentes que sont l'architecture et le paysage.

Renzo Piano, Michel Desvigne et Christine Dalnoky tombent alors d'accord sur un schéma d'une grande simplicité puisque celui-ci est emprunté au site tel qu'il préexiste au projet, schéma qu'ils vont prolonger et magnifier d'une manière très intéressante.

Ce lieu est en effet occupé, dans une de ses extrémités, par une sorte de canyon formant un bassin de retenue des eaux d'orage. Les canyons étant une des figures marquantes de cette partie du territoire, ils vont servir de référence naturelle pour agencer l'espace. D'où cette proposition d'aménager l'ensemble du site en un vaste canyon dans lequel une succession de barrages viennent créer autant de petits lacs, créant un écoulement d'eau maîtrisé.

En multipliant ce principe emprunté directement à des pratiques générées par le site lui-même, « on rend ainsi évidentes », comme le disent Michel Desvigne et Christine

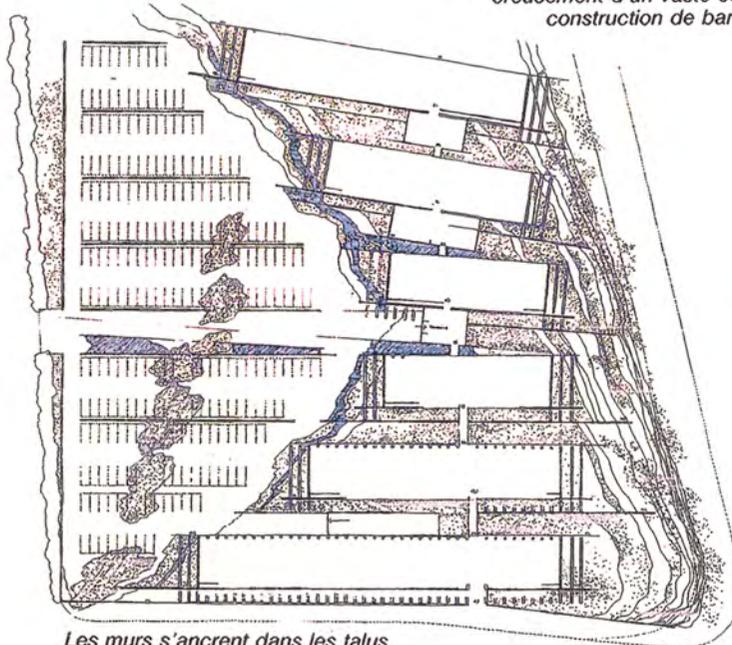
Dalnoky, « les conditions d'apparition de la vie » et bien sûr de l'existence de l'humain dans ce qui ne serait autrement qu'un désert.

Ce projet a également l'avantage, en creusant la terre, de faire disparaître aux yeux des visiteurs le paysage environnant et de focaliser l'attention vers la mer. Ce système, une fois mis en place, Renzo Piano décide alors d'installer le futur

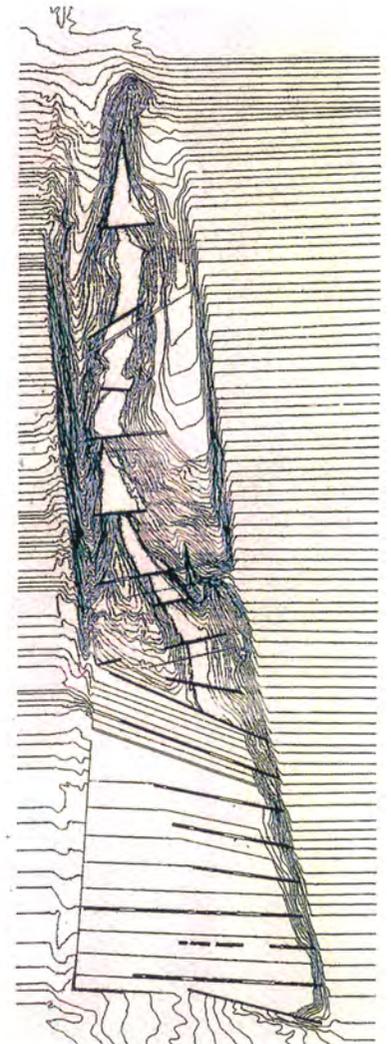
musée dans la partie basse du terrain, se servant des murs de barrages comme de cimaises, et posant sur eux le toit de la construction.

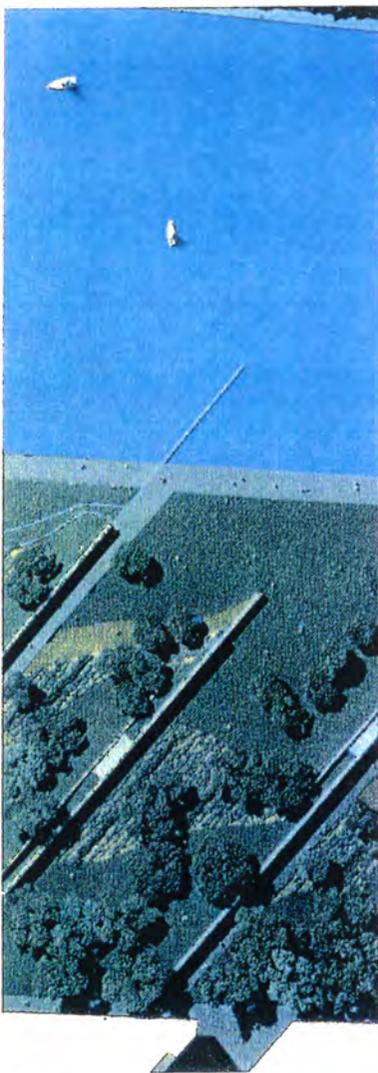
Dans ce projet cher à Michel Desvigne et à Christine Dalnoky, les exigences de cohérence entre le site et l'architecture, sont unies de façon privilégiée dans un même discours et une même optique.

Ci-contre, la topographie du projet: creusement d'un vaste canyon, construction de barrages.

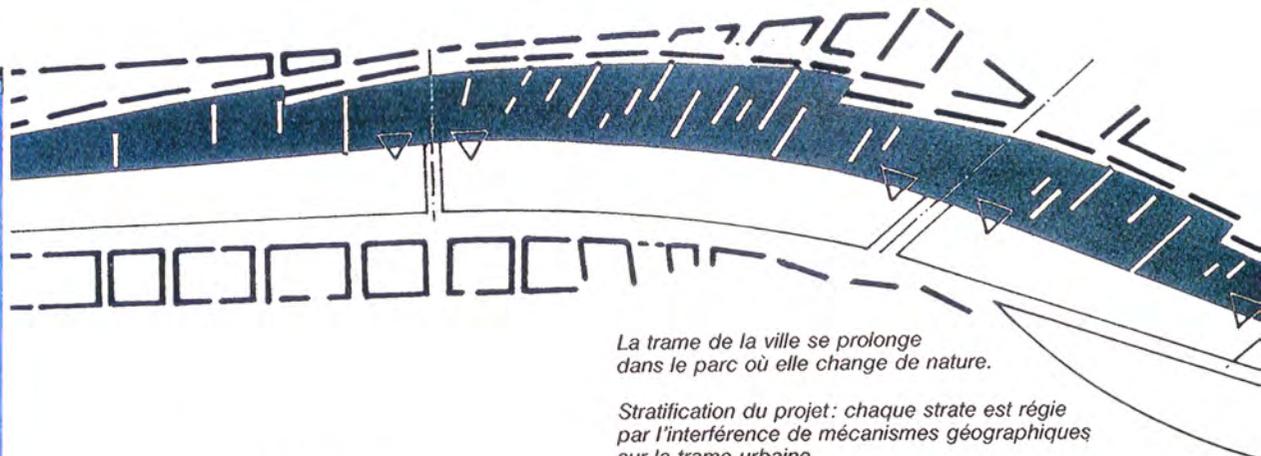


Les murs s'ancrent dans les talus, deviennent cimaises et organisent les terrasses des parkings.





Un cadrage sur le parc, photo de maquette.



La trame de la ville se prolonge dans le parc où elle change de nature.

Stratification du projet: chaque strate est régie par l'interférence de mécanismes géographiques sur la trame urbaine.

UN PROJET A BARCELONE

Paysagiste assistant: Pauline Lévy

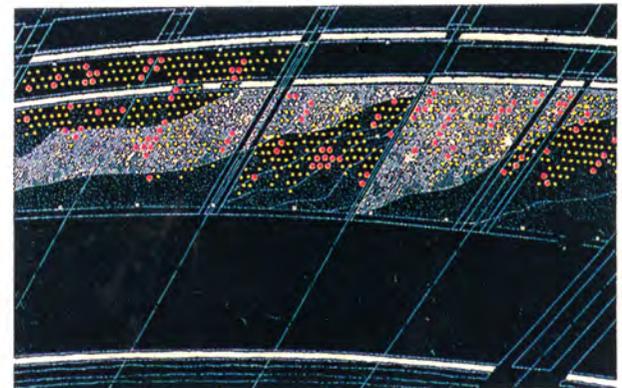
Ce projet commandé à Norman Foster en 1991, consiste dans l'implantation d'un nouveau quartier articulé autour d'un parc, dans le centre de Barcelone. Il demande aux deux paysagistes de penser les articulations et les zones de passages unissant les quartiers concernés de Barcelone et les îlots qui vont être construits, et ces mêmes îlots au parc situé en leur centre — parc occupé dans le projet de l'architecte par un vaste plan d'eau.

Le schéma que proposent alors Michel Desvigne et Christine Dalnoky est issu, là encore, d'une lecture et d'une interprétation du site tel qu'il se présente. Ils décident, d'une part, de prolonger la trame urbaine existant autour de ce territoire. Ainsi, au lieu de rompre brutalement et arbitrairement ce réseau, ils prolongent l'axe des rues qui se matérialisent par des murs dans les nouveaux îlots d'habitation, puis prennent la forme de barrages une fois parvenus dans le parc, barrages contre lesquels se déposent de la terre, puis la végétation.

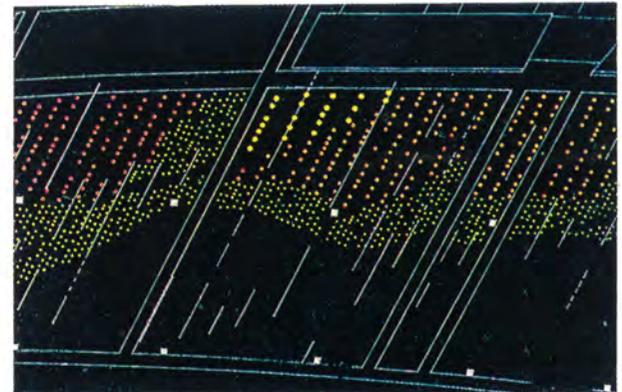
Par ailleurs, sur cette trame spécifiquement urbaine, ils superposent obliquement une autre structure qui trouve quant à elle son principe dans la nature. De la collision de ces deux trames naît alors une nouvelle dynamique qui propose une lecture binaire des lieux. D'un côté, sortant de la ville et allant vers le parc, une lecture « naturelle », que la présence d'arbres plantés en bosquets vient rythmer; de l'autre côté, allant du parc vers la



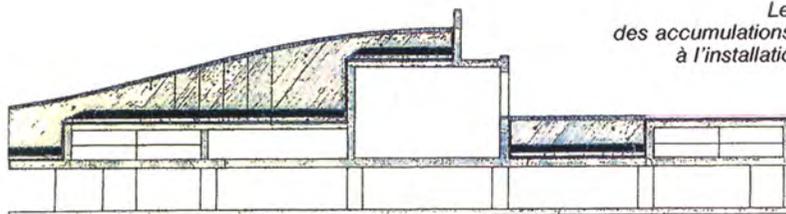
Strate du sol.



Strate arbustive.

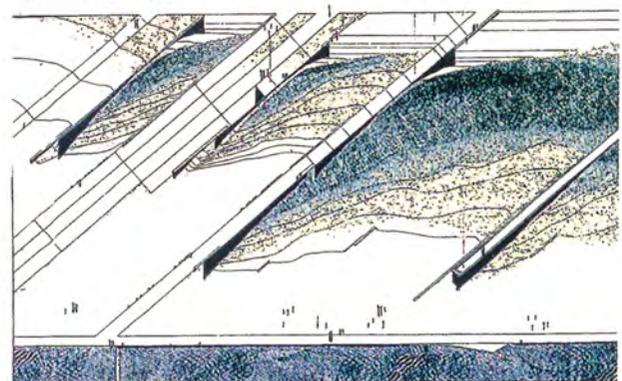


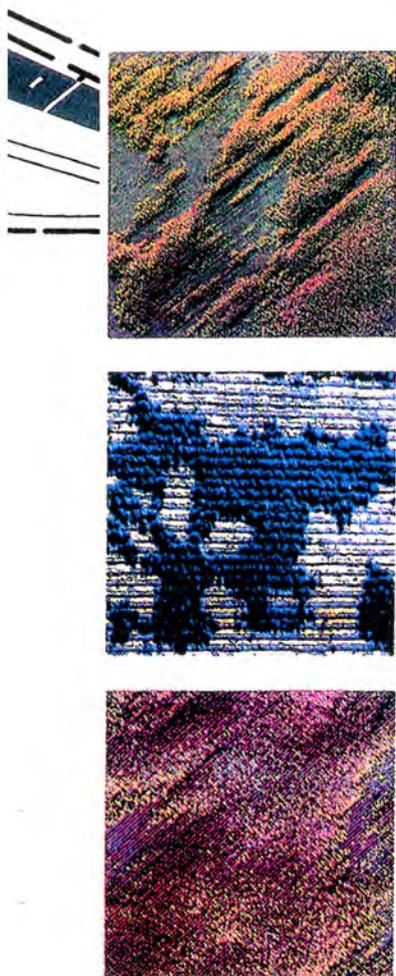
Strate des arbres.



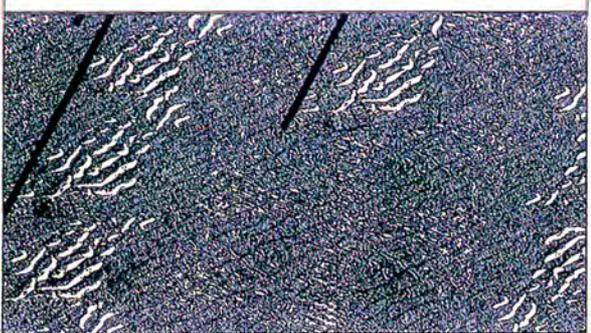
Les murs structurent les parkings, et organisent ses issues.

Les murs soutiennent des accumulations de terre, propices à l'installation de la végétation.

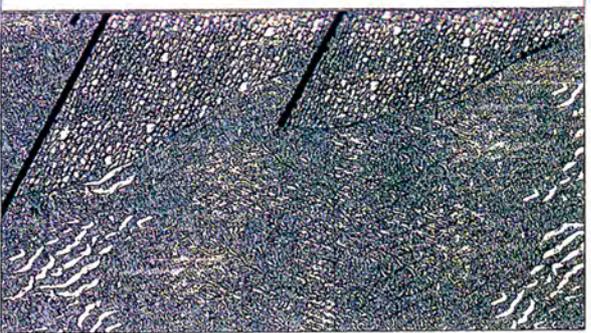
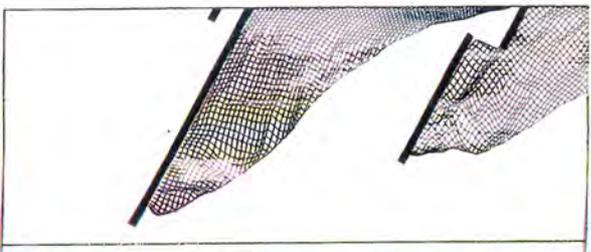




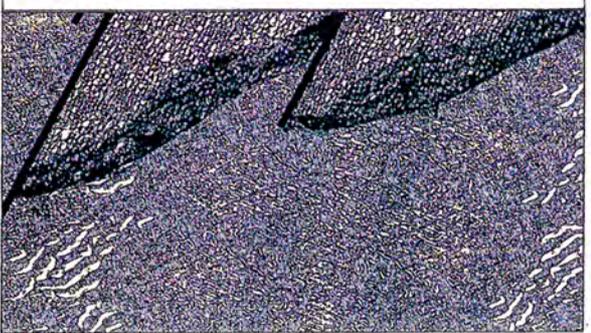
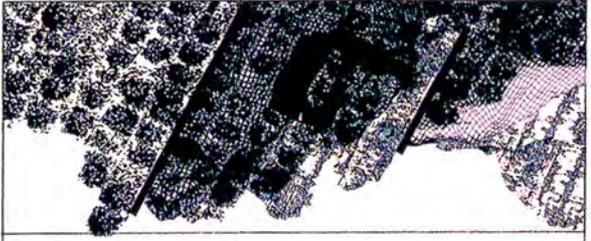
Images de référence : procédés agricoles et évolution aléatoire.



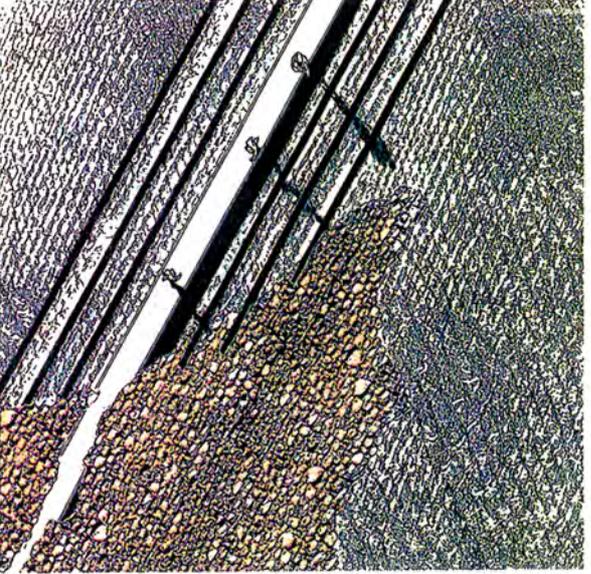
1



2



3



4

1 Première étape de la construction du parc : des murs prolongent la trame urbaine jusque dans le canal.
2 Deuxième étape : accumulation de terre et de galets.

3 Troisième étape : installation de la végétation sur les matériaux fertiles.
4 Dans l'eau, la trame urbaine génère des passages à gué.

Dans le parc, l'ensemble des détails procède de la logique d'ensemble du projet : interférences d'une trame urbaine et de mécanismes géographiques.

ville, une lecture plus urbaine, se matérialisant par la présence des murs préfigurant les rues.

Afin de rendre compte de la spécificité de ces trames et d'en accroître la lisibilité, il est fait recours à des emboîtements d'échelles, qui permettent de reproduire, des espaces les plus grands aux espaces les plus petits et inversement, un même schéma, un même système, chaque strate du paysage étant régie par une logique identique.

Non seulement les passages d'un espace à l'autre sont protégés et unifiés, mais de l'échelle du territoire à l'échelle humaine, les repères sont homogénéisés, ce qui permet alors, dans un axe comme dans l'autre, d'avoir un point de vue différent mais cohérent.

