

Text(ils) urbains

Claude Cormier, Lucie K. Morisset et Luc Noppen

Numéro 69, hiver 1998

Paysages

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46318ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cormier, C., Morisset, L. K. & Noppen, L. (1998). Text(ils) urbains. *Inter*, (69), 40–42.

Text(ils) urbains

Claude CORMIER — Lucie K MORISSET, Luc NOPPEN

À l'heure où la pensée postmoderne investit l'espace urbain, se targuant d'en extirper, d'en lire, d'en réinterpréter, d'en recycler, d'en conserver, d'en restaurer, d'en préserver l'histoire, Claude CORMIER est un prédateur de la mémoire : il se l'approprie. Dans l'interstice — grandissant — entre le « paysage-outil » de l'urbaniste et le « paysage déduit » de l'architecte, CORMIER plante donc des tableaux dans la ville, cherchant à définir l'architecte paysagiste comme un créateur urbain autonome.

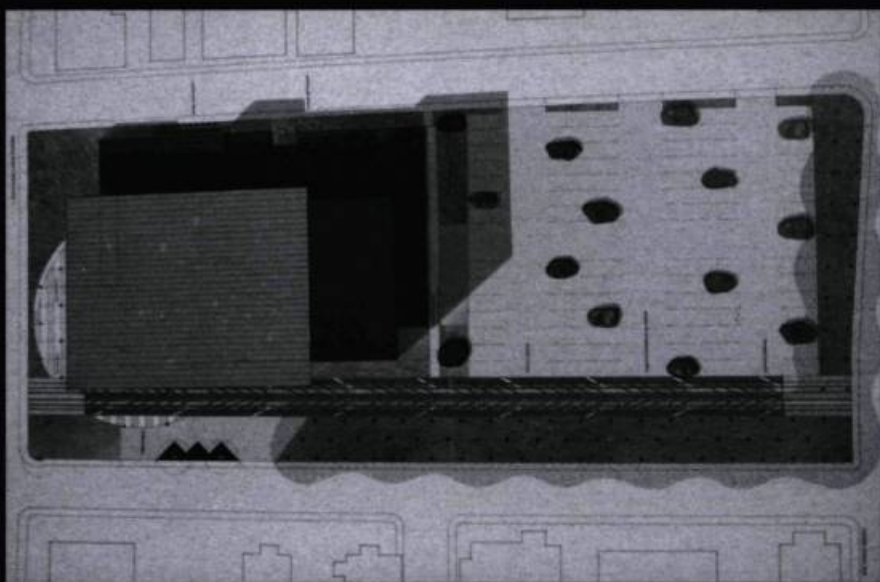
Comme la mémoire devenant essence plutôt que modèle, l'obligation de nature, second registre paradigmatique du paysage, n'apporte guère plus à son œuvre qu'un matériau, de valeur égale à celle du minéral. C'est qu'autrefois agronome, avant d'être architecte paysagiste, il en connaît les propriétés comme un peintre sait celles de ses pigments, pour les manipuler à sa guise ; CORMIER ne retient donc du pastoral que quelques expressions utiles d'une esthétique des contrastes, l'aléatoire dénonçant la structuration rigide, la rusticité exacerbant le raffinement, la texture grossière réfutant le fini lisse, par exemple. C'est ainsi que les paysages de CORMIER, plutôt que le contraire, irradiant au-delà des espaces qu'ils investissent. C'est par une telle symbolique du second degré, aussi, que ses œuvres parlent de leurs significations.

Frederick LAW OLMSTED, reconnu comme père des paysagistes, voulait — à l'enseigne du romantisme du siècle — réintroduire la « nature naturelle » dans la ville. Claude CORMIER, quant à lui, veut y réintroduire l'urbanité. Et surtout, géographie ou génétique obligent, la nord-américanité. Celle-là qui, iconoclaste, dévie les formes de leur sens originel, dévie les

Ceinture fléchée et Field of stone — L'Assomption (Québec)

La salle de spectacles de la ville de L'Assomption, monument culturel pour lequel fut lancé un concours d'architecture, devait voisiner un stationnement, occupant l'espace à l'arrière de l'édifice. Nous en avons fait un champ de pierres. Auquel conduit une ceinture fléchée. Clin d'œil à l'histoire : en plan, le projet des parterres de la salle de spectacles, bordé en limite de lot, au nord et à l'ouest, de deux rangées d'arbres, apparaît inscrit dans une équerre, image symbolique des francs-maçons. Comme s'il s'agissait de signifier la prise en charge du projet par son maître d'œuvre — l'architecte paysagiste, s'entend. Ce qui fut fait. Comme le projet de salle de spectacles se fermait par une façade en écran vers le stationnement, proposant là divers événements à saveur culturelle, il s'agissait, quant aux parterres, d'imaginer quelque chemin qui y conduirait. « Prendre le site », selon la formule consacrée, demanderait en pareil cas une forme explicite, dont la signalétique mènerait les visiteurs vers leur destination ; la tradition contextualiste, de surcroît, requerrait une architecture iconique, dite « inspirée du lieu ». L'essence culturelle du lieu induit un symbole consacré : la ceinture fléchée, attribut chéri des traditionalistes, certes, mais surtout produit typique, dit-on, de L'Assomption qui en serait la mère patrie.

Le chemin en ceinture fléchée, « attachant le site », fit d'une pierre trois coups. Au sens premier, le parcours y bénéficie du motif directionnel ; au sens second, le rapport formel entre le bâtiment et son site en devient aussi



un de signification, évoquant la mémoire culturelle de la région dont la salle de spectacles se veut un monument. Mais ceci n'est possible que parce que la ceinture fléchée, extraite de son contexte et transmuée, devient un objet en exposition : son motif définitoire disparaissant lorsqu'on l'attache — et, donc, lorsqu'elle sert sa fonction première —, la ceinture fléchée ne possède sa dénomination que lorsqu'elle est détachée. Ou étalée au sol. En faire un chemin pavé, ainsi, consacrait son existence.

Le concept architectural de la salle de spectacles tenait à la métaphore d'une chaudière renversée, érigée comme elle l'était sur un méandre comblé de la rivière, ancien lieu de portage. C'est, semblablement, une nature antérieure au stationnement que le stationnement de L'Assomption met en exposition. Un peu dans l'esprit de ce notoire stationnement du groupe SITE (*Ghost Parking Lot*, Hamden, Connecticut, 1977-1978), balisé de voitures s'engloutissant dans le bitume, celui-ci est semé de rochers granitiques qui, au contraire, paraissent en émerger, comme si la surface mince du stationnement ne suffisait pas à éteindre ces significations anciennes. Mais

les rochers sont peints... de chevrons jaunes, métaphores de l'iconographie des travaux publics, qui servent autant à l'ordre fonctionnel du stationnement qu'à la canonisation de l'univers autoroutier, en une sorte de Carnac moderne. Tout entière en paradoxes, l'œuvre donne un sens latent à la culture, s'attachant plus au geste l'interprétant qu'à l'interprétation. Typomorphologie du stationnement, sacralisation de la signalisation routière et représentation d'un textile par des pavés sont autant de perversions sémantiques, qui provoquent. Plutôt qu'une esthétique du paysage, c'est une esthétique des processus paysagers que le projet propose.

[projet] pour les parterres de la salle de spectacles de la ville de L'Assomption, 1996/Claude CORMIER [collaborations] BIG CITY architectes ; DESNOYERS MERCURE architectes ; Claude CORMIER architectes paysagistes, avec la collaboration de Anny PERCIÉL

Field of stones. Parking. Metaphor. Contrasts.

section

réflexion/proposition

ville

L'Assomption — Montréal

auteur(s)/situation

C. CORMIER architecte

paysagiste :

L. K. MORISSET, L. NOPPEN

historiens (Montréal)

dossier projet

inter numéro 69

page

40 de 92

usages des valeurs reçues ; celle-là, héritière du surréalisme, qui sous-tend une esthétique des contrastes connotant, par dénonciation, les significations multiples de toutes choses. La poétique de l'œuvre de CORMIER en est une d'anamorphose, qui transmue les composantes de l'urbain (arbres, herbes, pierres, mémoires, passages, etc.) pour en tirer, aujourd'hui, des paradoxes évocateurs.

Dans ce tableau qu'il peint, tout est donc aplani au sol. CORMIER n'organise pas l'espace en créant des objets : il travaille sur des structures sans épaisseur, des « couches de surfaces » déposées sur le sol, aussi minces que denses... Comme la culture nord-américaine, finalement. Seuls dépassent cette dimension de l'affleurant les objets dont, justement, la tridimensionnalité se pose en critique de l'habituel : les rochers sont des balises signalétiques, les arbres sont en pots... Depuis peu, Claude CORMIER — faut-il donc s'en étonner ? — travaille au rythme d'une nouvelle métaphore : interrogeant le sens des revêtements et des textures, voilà qu'il pense en termes de tissus. « Tisser l'urbain » (!) n'est donc plus réservé aux typomorphologues : ceinture fléchée, prince-de-galles et courtepointe vêtent les derniers projets de CORMIER. Depuis quelques années, Claude CORMIER travaille à un *Blue Lawn*, destiné au Centre canadien d'architecture. Peindre le gazon. Pas besoin de plus.

La courtepointe — Montréal (Québec)

La mise en scène caractérise aussi le projet de réaménagement de place d'Youville. Éminemment historique, semé de vestiges tangibles et/ou intangibles, le lieu est déchiré entre l'intimité résidentielle et la cohue touristique-culturelle du Vieux-Montréal. Bâtiments historiques, souvenirs d'un ruisseau originel de Montréal ou d'un hospice des Enfants-Trouvés, ne sont que quelques-unes des illustres données qu'on aurait pu y voir ressusciter ; de surcroît, en 1992, cinq créateurs français, pour l'anniversaire de Montréal, y imaginèrent autant de projets, qui planaient encore sur l'espace inachevé.

On aurait pu excaver le tout, bazar d'architectures limitrophes, de ruines souterraines, de projets successifs et d'histoires cumulées. On pouvait aussi choisir de créer une place. Un paysage pour tant d'imaginaires. Nous choisissons de couvrir l'historique mixture d'une courtepointe (*patchwork*), sorte d'image syncrétique rassemblant, en une unique et mince surface posée sur le sol, l'ensemble des paradigmes géniteurs du lieu. Le palimpseste, toutefois, métamorphose encore le vocabulaire urbain : traversant de partout la place, des allées et venues, imitant des passages, deviennent plutôt des liens entre les façades qui définissent l'espace ; des dimensions différenciées hiérarchisent l'importance des liens, selon qu'ils sont imaginés entre des édifices publics ou des édifices privés ; un catalogue de pavages, enfin, y propose une histoire des sols de Montréal.

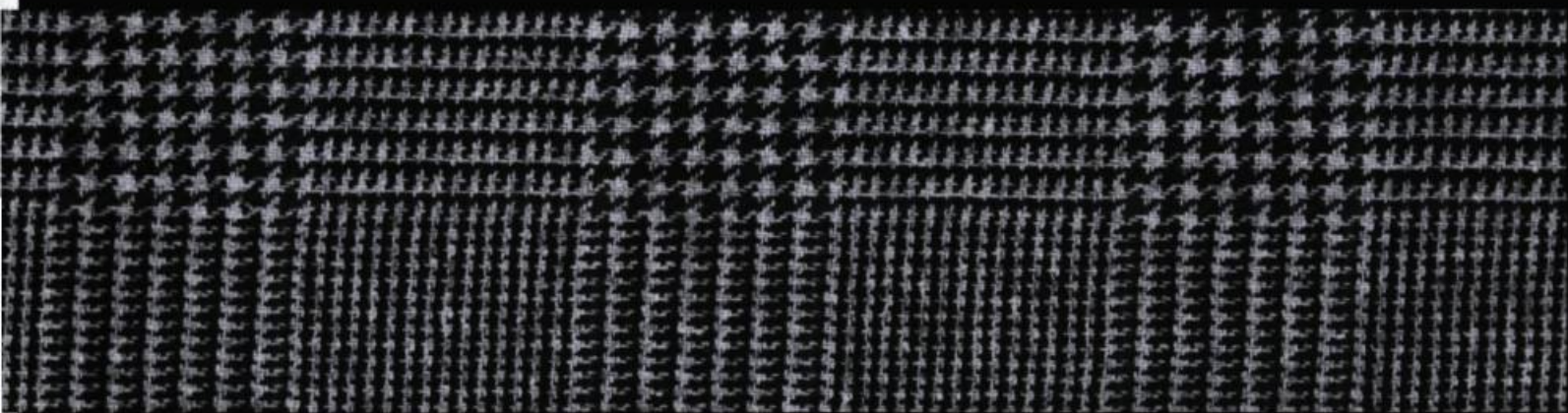
A ces rapports symboliques entre les plans horizontaux et verticaux de la place, puis entre la place et Montréal, s'ajoutent ceux tissant le parterre et le sous-sol. Au centre de la place un dos d'âne, sorte d'émergence du collecteur souterrain (responsable de la disparition du ruisseau et, partant, de l'apparition de la place) est à la fois tracé perspectif et collecteur des allées et venues : semblablement des failles archéologiques, posées en surface du sous-sol fragile, exposent çà et là des histoires sonores du lieu (les enfants trouvés, par exemple) ; des pavages sont constitués de faïences bleues, image stéréotypique des vestiges pré-

servés en sous-sol. Et comme pour encadrer l'expression fourmillante de toute cette culture reconstruite — faïence, bois, pierre, béton, lumière, herbe, son — des arbres semés aléatoirement évoquent, ultimement, la nature originelle — en consacrant sa domestication.

La densité de l'histoire, en langue urbaine/nord-américaine, se traduit ici par la densité matérielle, voire par la profusion des textures et des objets, tous bien actuels. Le projet en est un de synthèse, oscillant entre l'imaginaire, la réalité et la représentation. Le message est clair : le lieu est porteur d'une histoire. Le médium l'est davantage : le lieu est ludique plus que didactique, dynamique plutôt que statique, diachronique plutôt qu'historique, signifiant plutôt qu'interprétant. Nul besoin d'être amnésique pour créer ; mais nul besoin, non plus, d'être nostalgique pour historier. Mémoire ou culture se fondent en un fin vernis posé sur le sol, comme une quatrième dimension qui distinguerait le paysage de l'espace et qui substituerait, à l'effet de profondeur, l'effet de signification.



[projet] pour le réaménagement de place d'Youville, Montréal (projet lauréat 1997). [réalisation prévue] 1998 [collaborations] CARDINAL HARDY architectes ; Claude CORMIER architectes paysagistes, NIPPEN MORISSET historiens, ARCHEOS archéologues, Gilles ARPIN éclairagiste. [équipe de travail] Michel GAUTHIER, Anny PERCIEL, Louis-Charles LASNIER, Martine LESSARD. 1997. [INDLR] Les descriptions de projets ont été adaptées par Lucie K. MORISSET et Luc NIPPEN à partir des propos de Claude CORMIER. Lucie K. MORISSET est professeure au Département des études urbaines et touristiques de l'UQAM. Luc NIPPEN est professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval. Les auteurs sont tous deux chercheurs au CÉLAT, Université Laval.



Le prince-de-galles — Montréal (Québec)

Le lieu, ici, est dit historique : plusieurs n'y perçoivent que les données objectales des couches d'occupation. Résidu boisé des terres loties de Thomas PHILLIPS, le square Phillips a vu le jour quand, en 1867, la ville se l'appropriait en y traçant deux allées, semées de plantations. Autour du petit parc ainsi mis en réserve, comme le voulait l'usage de l'urbanisme victorien, la ville s'est renouvelée ; on y a donc à nouveau tout rasé en 1914, afin d'y établir un square en l'honneur d'Édouard VII. C'est un terre-plein gazonné, parcouru d'allées menant au monument — celui d'Édouard VII, évidemment.

L'espace y était suffisant : en 1931, on construit donc là les fameuses vespasiennes de l'architecte J.-Omer MARCHAND, telles celles de la place d'Armes. Puis, en 1952, la compagnie Birks, dont le siège social était voisin du square, y plante douze érables de Norvège — sans doute en souvenir des érables originels qui occupaient ces terres. Puis l'entrée des vespasiennes a été remplacée par des bacs à fleurs. En 1996, le square Phillips, dont l'hétérogénéité perturbe l'image, n'était plus que l'amalgame résultant de différentes époques. La seule existence du square

ressortissait bien davantage à la « longévité » d'Édouard VII qui y préside qu'à quelque forme urbaine reconnaissable. C'est donc sur Édouard VII que misa le projet.

Ce personnage est à l'origine d'un grand engouement pour l'art vestimentaire. Succédant à la sévérité victorienne, le roi se fit le promoteur d'une modernité esthétique, qui engendra notamment le « style édouardien » en architecture ; et devant le déclin de l'industrie du textile en Grande-Bretagne, il se proposa comme mannequin de ses produits les plus originaux. Parmi les usages et tissus qu'il consacra, le « prince-de-galles », lainage devenu symbolique de l'Angleterre, reste l'un des plus populaires aujourd'hui.

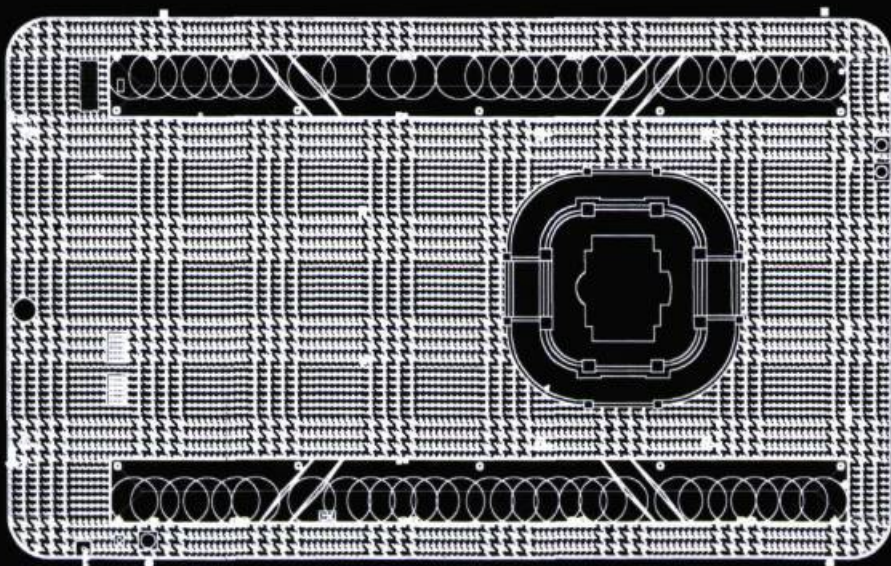
Là se cachait la signification du square : intermède urbain niché entre les grands magasins, ou autre vitrine sur la *Main* de la mode, le square Phillips, sans reproduire les formes du passé, pouvait consolider sa personnalité ultime. Nous proposons ainsi de le revêtir d'un pavage en prince-de-galles.

Le motif gris clair et *charcoal* transposé en pavés, il ne restait qu'à choisir les accessoires de ce nouveau vêtement : deux franges végétales, établissant un cadre de part et

d'autre du monument, remplacent les arbres actuellement semés dans le désordre — le propos du projet n'étant pas d'exploiter une forêt.

Mais les franges végétales ne sont pas qu'ornementation verte. Les essences choisies, odorantes l'été, radicalement jaunes à l'automne, amplifient la présence végétale à l'échelle de l'odeur et de la couleur de la ville, comme s'il s'agissait de stéréotypes de végétation, étrangers visibles, que l'on aurait greffés dans l'espace urbain. Puis, si cinquante arbres se substituent à la douzaine d'érables de Norvège, c'est que, plantés densément, ils croîtront en profils tortueux : au premier degré de la naturalisation se superpose ainsi un second sens, regard critique sur le geste urbanisant.

Le square est donc aussi une mise en scène : voire, éclairé de bleu en hiver, de jaune en automne, de vert en été et de rose au printemps, il s'expose telle la rampe où pourraient être présentées les collections des grands magasins. Et il n'est pas dit que les vespasiennes, conservées en sous-sol, ne pourraient pas se muter en quelque boîte de nuit ou, dans la ville culturelle, en kiosque de vente de billets de spectacles.



[projet] pour le réaménagement du square Phillips, Montréal, 1996-97/Claude CORMIER architectes paysagiste [collaborations] Bernard SAINT-DENIS architectes paysagistes [équipe de travail] Anny PIERCEL, Bruno DUCHESNE, Marie-Claude SÉGUIN

section
proposition
ville
Montréal
auteur(s)/situation
C. CORMIER architecte
paysagiste :
L. K. MORISSET, L. NOPPEN
historiens (Montréal)

dossier projet
inter numéro 69
page
42 de 92

Syncretism. Textures. Clothing. Paradoxes. Stratification