La définition du parc Matisse dans l'urbanisme d'Euralille

La rencontre d'une imagination programmatique avec des imaginaires
paysagistes successifs

*Defining the Matisse Park in the Urban Plan of Euralille – The Encounter
between a Planning Imagination and the Imaginations of Successive Landscape
Architects*

Clément Quaeybeur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8492>

DOI : [10.4000/paysage.8492](https://doi.org/10.4000/paysage.8492)

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Clément Quaeybeur, « La définition du parc Matisse dans l'urbanisme d'Euralille », *Projets de paysage*
[En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8492> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.8492>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Projets de paysage

La définition du parc Matisse dans l'urbanisme d'Euralille

La rencontre d'une imagination programmatique avec des imaginaires paysagistes successifs

Defining the Matisse Park in the Urban Plan of Euralille – The Encounter between a Planning Imagination and the Imaginations of Successive Landscape Architects

Clément Quaebeur

- 1 Le déroulé historique ayant conduit la conception du parc Matisse au cœur du projet urbain Euralille fait appel à de nombreux concepteurs. Chacun a entraîné avec lui son propre imaginaire. Ce dernier est, dans tous les cas, au service du projet de paysage. Pour autant, les personnalités investies dans ce long processus font appel à des références théoriques et conceptuelles variées. À titre d'ouverture, évoquons, pour cette introduction, la « confrontation » de Rem Koolhaas à ce qu'il décrit lui-même comme « l'attitude poétique typiquement française, hyperexhibitionniste qui prenait appui sur toute une série de métaphores » (Koolhaas, 1995, dans Menu & Vermandel, 1995a). Elle est ici engagée avec le projet de l'agence Empreinte nourrie de l'appui conceptuel de Gilles Clément en pleine théorisation¹. Cette confiance même de l'architecte-urbaniste en chef entrouvre un chemin composé de divergences entre attentes, expressions, intentions, et réalisations proposées et conduites par les différents concepteurs engagés dans le projet. Pourtant, elles conduiront à la réalisation effective de ce dernier. Dès lors, interrogeons-nous : comment se nourrissent ou s'individualisent les élans imaginaires successifs déployés relativement à un même projet paysagiste ? La filiation entre ses phases, des études de définition à celles de plus en plus fines conduisant au chantier, en passant par l'écriture du cahier des charges d'un concours, assouplit-elle progressivement les divergences ? Autour de cette question centrale, nous cherchons ici à lire l'agencement en canon des imaginaires déroulés jusqu'à la réalisation de ce « parc urbain ».

L'imagination programmatique de Rem Koolhaas déployée dans le plan urbain d'Euralille

- 2 À la suite du « grand oral » engagé pour désigner le futur chef d'orchestre de la conception urbaine d'Euralille, Rem Koolhaas remporte les suffrages du jury à l'unanimité. C'est sur l'appui du développement de ses idées théoriques fondamentales qu'il est choisi sur l'examen unique de son discours oral en novembre 1988. À cette période, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) reste absorbé par une préoccupation : « l'imagination programmatique – simple intérêt pour l'événement – qui semblait être l'objet non réalisé d'une section marginale de l'architecture moderne, et les phénomènes de Manhattan qui semblaient en être la matérialisation accidentelle » (Koolhaas, 1985, p. 46). Nous nous attardons ici un court instant autour de quelques travaux antérieurs à Euralille afin de percevoir la teneur de cette imagination programmatique et son appréciation pour la sphère paysagiste. Cette obsession programmatique remonte aux travaux initiaux de l'architecte néerlandais, entrepris principalement pour l'écriture de son « manifeste rétroactif pour Manhattan », dont l'ouvrage original est publié en 1978 : des travaux qui trouveront une première tentative d'application lors du concours international à « connotation paysagiste » pour la conception du parc de la Villette en 1982. Dans son ouvrage théorique, il caractérise l'état de nature hébergé dans les parcs, en prenant appui sur ses études menées sur Central Park qu'il qualifie de « tapis d'Arcadie synthétique ». Dans cette pensée, il caractérise cette figure paysagère classique, et maîtresse au sein de la grille, d'« équipement récréatif » portant une « conservation taxidermique de la nature » (Koolhaas, 2002, p. 21). Ainsi il considère l'état vivant du parc new-yorkais comme déguisé, voire même en suggère-t-il sa nature morte. Sébastien Marot (2011) a mis en évidence le passage de cette tapisserie synthétique au tapis programmatique qu'il a proposé pour la Villette. OMA remet une esquisse pour le concours qui sera finalement classée derrière la proposition de Bernard Tschumi, mais toutes deux sont reconnues par certains comme étant « le point d'origine de la trajectoire ouverte par les parcs urbains postmodernes [...], une forme naissante du *landscape urbanism* » (Waldheim, 2006, p. 40). Dans ce projet de parc, pour lequel l'architecte néerlandais affirme l'ensemble de ses théories architecturales et surtout urbanistiques, l'instrumentalisation du paysage est totale : Rem Koolhaas reconnaît volontiers avoir découvert, avec le parc de la Villette, « le potentiel programmatique du paysage » (Koolhaas, 1995, dans Fillon, 1996, p. 89). C'est sans doute ici que s'installe son « imagination programmatique » qui va diriger de nombreux projets ultérieurs : « depuis la Villette, nous ne pouvons plus projeter une construction sans penser “paysage”. Les rideaux d'arbres hantent mes rêves... Ils sont devenus part entière du projet... » (Zenghelis, 1985, dans Goulet, 1985, p. 14), une structure paysagère part entière du projet, mais totalement au service de cette imagination programmatique. À la Villette, l'adhésion au programme est le premier composant du projet de parc, et « le paysage engendré par ce mode d'organisation [...] » en devient une résultante : le « à quoi cela ressemble² ».
- 3 L'imaginaire programmatique de Rem Koolhaas se déploie-t-il à Euralille dans le même ordre d'idées, et ressort-il du parc les mêmes caractéristiques ? Jusqu'alors, dans ses projets, le « parc urbain » est considéré comme la pièce paysagiste d'un urbanisme soumis aux conditions métropolitaines de la congestion. Il aurait ainsi perdu son

caractère naturel, au bénéfice d'une culture de la contemplation, du spectacle, du divertissement et du grandiose : ceci dans un potentiel programmatique largement activé, « simple intérêt pour l'événement ». Sans doute la métaphore du parc d'attractions de Manhattan reste ici bien présente. Dès lors, le projet urbain lillois – bel exemple d'un urbanisme de programmation (Fromonot, 2012) – conçu par la programmation des espaces individualisés qui le composent, nourrit-il, de manière incidente, un imaginaire paysagiste lui aussi programmé ou programmiste ? Dans cette application d'un « nouvel urbanisme [qui] sera une mise en scène de l'incertitude » (Koolhaas, 1994, p. 9), l'intervention paysagiste reste cloisonnée dans la maîtrise d'œuvre du parc Matisse. Ce « parc urbain », objet paysagiste installé dans une logique d'intersection avec l'urbanisme qui le génère (Quaeybeur, 2014), abrite-t-il les caractères propres au déploiement de cet imaginaire purement programmatique ? Pour éclairer cette question centrale, intéresserons-nous dès lors à l'élan paysagiste avec lequel s'est associé Rem Koolhaas.

Entre décontextualisation et ornementation : l'imagination paysagiste mobilisée dans l'étude de définition du paysagiste Yves Brunier

- 4 À Euralille, la prédominance des infrastructures est l'un des premiers points de fuite où convergent les visions de l'architecte-urbaniste Rem Koolhaas et celles du paysagiste Yves Brunier qui participe, aux côtés d'OMA dans un premier temps, à l'élaboration du plan directeur.

Figure 1. Collage d'Yves Brunier

Réalisé dans le cadre de son travail sur l'esquisse du plan urbain d'Euralille avec OMA en 1989.
Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 280, p. 113.

- 5 Nous mobilisons ici l'un des collages d'Yves Brunier, un outil d'expression qu'il semble affectionner particulièrement au regard de sa production, un point de convergence supplémentaire avec la pratique du Néerlandais. Rem Koolhaas a en effet développé une part importante de sa méthode de travail à travers l'expression graphique, la maquette et le collage notamment. Le travail de Véronique Patteeuw et Mathieu Berteloot (2015) sur ces derniers démontre la part importante du discours qui passe par cet outil graphique. Souvent à même d'exprimer l'idée d'un processus, naviguant entre matérialité esthétique et érotique, les collages de l'ancien scénariste qui aura débuté tardivement sa carrière architecturale racontent une histoire. Relativement aux collages, précisons que nous privilégierons ici l'analyse de ce type de documents par rapport à notre problématique. C'est un outil utilisé dans les phases initiales de la conception, qui semble par essence, naturellement à même d'être le support favorable pour cristalliser l'imagination du concepteur, mais aussi pour lui permettre un second rebond. Dans le cadre de l'instantanéité permise par la formalisation de l'image, le collage permet dans un premier temps de consolider les élans imaginaires autour d'un assemblage. Puis, dans le cadre du regard postérieur sur l'image, l'outil propose aussi une lecture recombinaison, n'empêchant pas le bricolage permanent orchestré par l'imagination, dans ce long processus qu'est le projet. Rem Koolhaas avait aussi identifié, autour de cet assemblage, un caractère de projet propre à Yves Brunier : « une logique d'assemblage qui s'était déjà traduite dans sa manière de travailler en atelier, notamment pour la maquette de Melun-Sénart, dont l'apparent bricolage de matières, collage d'objets, avait généré la logique du parti » (Koolhaas, 1995, dans Fillon, 1996). Il s'agit finalement ici d'étudier un outil de conception très favorable au déploiement de l'imaginaire.
- 6 Ici, le paysagiste image et imagine le parc urbain comme une éminence jaillissant d'un cerclage d'infrastructures routières. Sur l'image mobilisée, le parc en tant que tel couronne cette « montagne », à l'assaut de laquelle semble se lancer une marée de véhicules... La proximité graphique avec une tour de Babel n'est sans doute pas à déprécier. « La tour dont le sommet touche le ciel » se transfigure ici en butte dont le sommet, un potentiel jardin d'Éden, devient paysage, cet « endroit où le ciel et la terre se touchent³ »... Sous le dessin d'Yves Brunier, l'intention spatiale recoupe sous de nombreuses lignes les enjeux urbanistiques déjà identifiés par Rem Koolhaas, autour de l'importance vouée aux réseaux, et à la condition métropolitaine génératrice de l'espace. Cette iconographie et ce formalisme ne sont-ils pas pour autant les premiers signes d'une recherche de déconnexion spatiale et d'autonomie du projet paysagiste ? Traduisent-ils la conception d'un « lieu isolé », d'un « espace décidé⁴ », dans l'assemblage en série d'un imaginaire urbanistique programmatique et d'un imaginaire propre au paysagiste ?
- 7 Une analyse de l'étude de définition⁵, conduite par Yves Brunier – après les premiers travaux entrepris sur le plan urbain aux côtés d'OMA – rapporte que les liens qu'entretient le parc avec son contexte, son environnement physique, semblent très lâches tant le parc s'attache finalement et progressivement à s'en isoler. L'imagination convoite alors le rêve d'un « lieu significatif [...], [identifié] par sa facilité à exister dans un contexte urbain riche⁶ ». Le secteur nord du projet abrite ici sous la main du paysagiste un important couvert végétal opaque, duquel on recherche à déterminer les conditions spatiales qui permettraient « d'oublier [le] contexte⁷ ». Il faut ici relever l'exploitation de l'un des constituants premiers de la palette paysagiste, le végétal,

comme une matière permettant l'installation d'un filtre spatial. Le jeu de texture sur l'opacité des végétaux, la densité des plantations et le choix des essences permet d'apporter des nuances dans la transparence de ce filtre. Visiblement, les « opacités » attendues pour la suggestion d'un « bois ornemental » doivent permettre d'établir une coupure avec l'environnement. Pour exprimer cela, et dans la poursuite du rêve du détachement, nous pensons à la convocation d'un imaginaire déployé sous deux ordres : spatial et expérientiel.

- 8 Spatial car la coupure se manifeste physiquement par une entité épaisse, sous un périmètre défini, celui du bois, dont les contours sont francs et matérialisent une rupture avec le contexte physique et l'environnement ici mis à distance : ainsi « cette végétation couvrante et protectrice fait oublier son contexte, [...] cette densité végétale peut troubler l'impression des distances⁸ ». Cette lecture est renforcée par l'analyse sémantique complète de la note de projet sur ce secteur que nous avons entreprise.

Figure 2. Analyse sémantique de la note de projet accompagnant l'étude de définition du parc d'Euralille conduite par Yves Brunier en février 1990

		Intermédiaire - rapprochement	pivot - distinction et coexistence	isolant - éloignement
stratégie urbaine	parc	un espace décidé en cohérence avec les enjeux urbains, les conditions de site et de programme gérer des contraintes profiter de potentiels urbains existants ou projetés		
	butte / colline / mont	espace non indifférent intégrer les réseaux tirer profit des proximités facilite une composition unitaire	point d'équilibre centre de contrastes	espace autonome à l'abri des nuisances, des voiries
		perception facile multiplie les points de vues, les différences et les complémentarités une conception à facettes		dans un monde différent
composants spatiaux du parc	sud	2 pôles historiques reliés par une promenade majeure	une dualité entre les remparts solides d'un côté, et un filtre végétal vibrant de l'autre	filtre végétal
	centre	contact programmatique où le parc crée ses accueils	juxtaposition de lieux botaniques	
	nord			une grande boucle de promenade à la végétation couvrante et protectrice une atmosphère qui englobe et fait oublier son contexte troubler l'impression des distances jouer sur des profondeurs; des opacités ce secteur pourrait être clos par un liseret de logements

Source : Clément Quaebeur.

- 9 À mesure que le paysagiste décrit son projet, le vocabulaire se précise autour des intentions d'éloignement et d'isolement. Dans un premier temps, les paragraphes introductifs, plutôt propres à l'évocation d'une stratégie urbaine, font la part belle à l'expression d'un rapprochement, à l'évocation du parc comme un espace intermédiaire. Dans un deuxième temps, et lorsque le discours s'attarde plutôt à la description plus fine des composants spatiaux, nous notons un nombre bien plus important de références lexicales propres aux champs de l'isolation et de l'éloignement. Elles sont particulièrement présentes lors de la description du secteur nord du parc. Sur le support de cette analyse lexicale du discours présenté dans cette étude de définition, nous remarquons que le projet paysagiste affirme progressivement, et par l'intermédiaire de ses propres constituants, cette déconnexion spatiale. L'imaginaire déployé conduit ainsi la conception dans un registre d'idéalisation, un lieu

intérieur « pur », à l'abri des dissonances des autres constituants programmatiques d'un urbanisme en système.

- 10 Finalement, nous pouvons rapprocher de cette étude le premier collage laissé à disposition du lecteur quelques lignes plus haut. Dans une allégorie au jardin d'Éden, l'imaginaire paysagiste développé par Yves Brunier tend ici à rapprocher le parc d'un espace autonome, individualisé, protégé, voire même enclos : le parc, du haut de sa « montagne », devient jardin. Il devient ainsi, au cœur de la programmation urbanistique d'OMA, un objet lui-même individualisé et programmé. C'est le premier point de déconnexion avec l'imaginaire programmatique appliqué à la précision de « statuts, rôles, fonctions et formes donnés à la nature dans le projet » de la Villette (Marot, 2011, p. 326). Finalement, nos travaux ont mis par ailleurs en évidence que le seul bâtiment pour lequel Rem Koolhaas bénéficiera de la maîtrise d'œuvre architecturale, un autre objet programmé dans Euralille, s'approche plus facilement des tenants et aboutissants de son projet de parc proposé en 1982.
- 11 Par ailleurs, nous lisons ici, sous les dispositions spatiales recherchées par le paysagiste, la recherche d'une manifestation mentale – le sentiment de présence dans un bois ornemental. Elle serait permise par ce qui est directement perçu par l'utilisateur – la densité du couvert végétal de *Pinus sylvestris* suggérée, ceci dans un phénomène engageant une prise de conscience de l'espace et de ses ambiances. Le paysagiste cherche ici à évoquer au passant l'usage différé d'autres lieux qu'il a pu parcourir, ceux d'un bois, d'une forêt : le *hic et nunc* disparaît. Par cette inscription mentale – la réception sensible de l'environnement paysager proposé – l'utilisateur du parc est amené à se projeter dans un environnement imaginaire. Son évocation est directement convoquée par le matériau végétal. Le cadre spatial qu'installe le projet stimule cette fois l'imaginaire du passant. C'est ainsi dans le prolongement de cette intention de projet que nous identifions le second relais de la coupure spatiale intentée par le projet de paysage : elle devient, à ce stade, expérientielle.
- 12 Cette intention de « création d'un univers autre » et « exotique », se poursuit « sur la déclinaison d'un matériel vivant, étonnant, les plantes⁹ ». L'expression associée au végétal s'individualise ici encore de celle du projet de la Villette qui ne soulignait que l'intention urbanistique d'OMA. Yves Brunier, dans une composition syntaxique révélatrice, laisse libre court à son imagination autour d'une description sensible de cet univers jardiné assemblé, bricolé : « des émotions rythmées suivant les saisons, les couleurs, les senteurs des floraisons, la générosité des fruits, l'étrangeté des écorces...¹⁰ ». Plus loin dans l'énoncé discursif, soulignons l'analogie entre l'outil créatif déjà mobilisé dans notre analyse, et cette évocation d'ambiances paysagères assemblées dans ce que nous pourrions qualifier de « collage jardinier » : « c'est dans la combinaison, l'association de gammes de végétaux, l'exploitation d'évocations d'imaginaires que l'exotisme naît : des végétaux ordinaires mais singuliers, des esthétiques qui interpellent, des douceurs et des fragilités qui peuvent changer les regards¹¹ ». Remarquons toutefois qu'Yves Brunier s'intéresse également à la réception de l'élan imaginaire paysagiste par les futurs usagers du parc sous ce point conclusif : « une histoire que tous pourront aimer car elle est naturelle et riche¹² ».
- 13 Ainsi, autour de l'imaginaire paysagiste sollicité, nous soulignons ici la recherche d'un écho et d'une réception par l'imaginaire propre au futur usager du parc. Dans l'objectif de plonger le passant dans une atmosphère englobante, un lieu exotique paré d'une collection de matières, textures, couleurs et odeurs, l'imaginaire mobilise l'appréciation

des sens. Nous qualifions alors cet élan imaginaire paysagiste d'ornemental. En proposant une composition paysagiste du parc sous trois secteurs qui permettent pour chacun de mobiliser l'attention et la découverte par l'exposition de « lieux botaniques¹³ » notamment, Yves Brunier propulsera définitivement sur d'autres lignes l'imaginaire programmatique de Rem Koolhaas. Ce dernier reprendra la suite du travail du paysagiste, disparu « trop tôt », pour bâtir le programme du concours pour la maîtrise d'œuvre du futur parc Matisse, qui s'insère cette fois plutôt bien avec les recommandations paysagistes ici révélées.

Le cahier des charges du concours : une mise en scène de l'artificiel

- ¹⁴ Sur la base de l'étude de définition, Rem Koolhaas choisit dans un premier temps de conduire la suite des études autour de thématiques très techniques, mais déjà initiées par Yves Brunier. Dans une visée d'ingénierie, la « butte de Lille » proposée pour le parc doit abriter une partie des déblais générés par la construction de la gare Lille Europe. Sur la base de ce découpage orchestré par les contraintes techniques ou les fonctions urbaines, Rem Koolhaas propose trois scènes pour le parc : le bois transparent, l'esplanade, et le jardin : dans un assemblage programmatique interne au parc lillois, qui n'est finalement que la résonance fractale de la conception urbaine portée dans l'ensemble d'Euralille. Il est clair que la « mise en scène » reste l'un des caractères emblématiques de la démarche de projet¹⁴ de cet ancien scénariste. L'imaginaire développé par Rem Koolhaas se retrouve finalement ici au cœur d'une dialectique tendue entre un paysage spectacle et une faisabilité technique. À Euralille, pour OMA, il s'agit aussi avec le parc d'apporter « le contrepoint végétal de l'environnement architectural¹⁵ » du vaste projet urbain.
- ¹⁵ Les objectifs énoncés par OMA sont clairement présentés sous quatre points distincts : « découvertes », « promenades dans la nature », « attractions en plein air et sports », et enfin « contemplation¹⁶ ». Déjà une « option » envisageait un « programme de faune (insectes, animaux phoniquement intéressants)¹⁷ » et portait les caractères spectaculaires et d'attraction comparables à ceux des parcs où la vie animale est présentée comme spectacle : les zoos. Les « jardins d'attraction (acoustique, visuel [sic])¹⁸ » qui étaient attendus renforcent cet axe de lecture. Il nous apparaît également que, pour chacune des trois pièces du triptyque spatial proposé par OMA, les caractères paysagistes que sont la génération de sensations et la mise en scène restent rémanents dans chaque entité. Ainsi, nous pouvons souligner la « zone A », attendue comme « un lieu de promenade avec un horizon changeant », la « zone B » qui doit accueillir des « plants (tropicaux) en pots, déplaçables », et la « zone C », « un jardin en mouvement et/ou expression de saisons¹⁹ ».
- ¹⁶ L'intention générale est, de plus, renforcée par une conception végétale plutôt bien expressive. La « promenade dans la nature » devait en effet se faire au rythme de « découvertes » et de « contemplations ». Elle prend alors la forme de ce que nous pourrions dénommer un itinéraire entre points spectaculaires. En son sein, l'expression du végétal est saisissante. Sur l'esplanade, la parenthèse utilisée pour renforcer, qualifier et préciser les « plants » qui y sont attendus est révélatrice : ils seront « tropicaux ». Ils doivent interpeller et émerveiller les Lillois habitués aux nuances grises et métallisées des nuages qui forment trop souvent le toit quotidien de leurs

parcours. Le caractère exotique et la génération de sensations « d'ailleurs » ne s'en trouveront que surexprimés. Au stade de la rédaction d'un cahier des charges, le point de détail apporté sur ce volet nous paraît déterminant d'une posture paysagiste complètement décomplexée vis-à-vis de l'artificialité du parc, entraînant avec elle un imaginaire paysagiste rêvé : celui d'un voyage. Nous soulignons ici la suite « logique » d'un imaginaire programmatique déployé au temps urbanistique, dans une individualisation de chaque pièce du système élaboré. « Qu'il s'agisse des jardins à thème, des jardins de découverte ou même d'éléments-nature, la nature sera abordée comme programme²⁰. » Dans ce descriptif qui accompagnait déjà le projet rendu pour la Villette par OMA, nous percevons bien comment, pour Rem Koolhaas, « tout n'est pas paysage », mais « tout est programme ». Si la nature est programmée, cela laisse à penser qu'elle est complètement maîtrisée et ne laisse place à aucune indécision, aucune désobéissance. Ainsi le développement même du végétal sera, à Lille, fonction des envies d'un jardinier metteur en scène. Les plantes deviennent mobiles, déplaçables et donc arrachées à leurs conditions « naturelles » pour le bien de la contemplation et de la découverte : « les plantes exposées focalisent l'attention²¹ » comme le suggérait déjà Yves Brunier. Les végétaux font office de « spectacle » pour le passant foulant la jetée. OMA suit donc ici parfaitement les recommandations du paysagiste français et son imaginaire ornemental, qui transparaissent, nous l'avons vu, dans son étude de définition préalable. Les parcs parisiens du XIX^e siècle des maîtres Barillet-Deschamps, Alphand et de leurs confrères, étaient déjà bâtis selon l'idée générale d'un spectacle générateur de sensations, dont l'éclosion était permise par l'expression d'un végétal interpellant, et de modelés de sols favorables à une large mise en scène paysagère (Picon, 2010). Le projet développé ici par Rem Koolhaas ne s'en éloigne pas radicalement.

- 17 Il nous faut aussi rappeler, comme le suggère Isabelle Estienne (2010, p. 240), que « la dynamique créée par les festivals de jardins a entraîné les jeunes paysagistes à redécouvrir le caractère décoratif des plantes, quitte à susciter des phénomènes de mode dès la fin des années 1980 ». Il nous semble que les intentions exprimées dans ce cahier des charges suivent cette même dynamique. C'est sans doute ici l'un des premiers points d'achoppement avec la pensée de Gilles Clément, le futur lauréat du concours aux côtés de l'agence Empreinte. Le « jardinier planétaire » changera en effet complètement cette notion de décor bien présente dans notre exemple lillois, en valorisant des plantes jusqu'alors plutôt chassées : « le jardin en mouvement de Clément a bouleversé les pratiques et les palettes en y introduisant graminées, adventices et autres vagabondes » (*ibid.*). Nous le verrons par la suite, le tiers paysage renforcera cette discordance.
- 18 Dans le projet Brunier-OMA en tout cas, l'agencement du décor végétal devient presque théâtral dans sa mobilité. Le langage graphique utilisé dans le document cadre est d'ailleurs très bavard sur ce sujet. Pour le croquis exprimant l'intention portée sur l'esplanade, le style « *comic book graphic* » (Gargiani, 2005) nous rappelle quelques fragments des illustrations²² rendues par OMA pour le projet de la Villette. Une silhouette de palmier empoté est ici bravement présentée. Dans un style graphique « naïf », au trait simple, l'illustration proposée détaille toutefois bien les roulettes du pot, comme la parenthèse détaillait son plant végétal. Remarquons ici un relatif paradoxe entre le style graphique employé, empruntant plutôt le registre de la suggestion, et la finesse du détail qui semble pourtant attribuer beaucoup d'importance

à la mise en scène, sur l'esplanade, de ces plants tropicaux, « vagabonds »... Une caractéristique importante pour le décor du spectacle imaginé.

Figure 3. Croquis d'OMA pour la « zone B » du parc urbain d'Euralille

Source : SAEM Euralille et OMA. Euralille, parc urbain. Étude de définition. III. Cahier des charges général. Décembre 1991.

- 19 Sous cet « étonnant végétal », c'est une nature déracinée qui est ici exposée : la végétation des tropiques est l'invitée forcée au voyage. Déjà dans son manifeste de 1978, Rem Koolhaas documentait la machine à déraciner les arbres au cours de son exposé sur le tapis d'Arcadie synthétique déroulé à Central Park. À Lille les plantes exotiques sont enracinées dans des pots. Aidé par les roulettes, le jardinier mimera le « jardin en mouvement ». Dans un langage hautement ostentatoire, les conditions de développement du végétal sont maîtrisées, sous l'objectif central d'une mise en exposition. Antoine Picon (2010) soulignait, avec l'exemple de la serre tropicale des jardins du XIX^e siècle, l'inversion historique qui voyait l'infrastructure technique envelopper dès lors le végétal. Dans la même visée, croisant le caractère éducatif et celui du dépaysement, l'aménagement proposé par le Pritzker Price de 2000 encourage cette fois la disparition totale de l'architecture de verre : une lecture de l'urbanisme d'OMA comme une infrastructure donnerait une continuité dans cette inversion historique. Elle s'accompagne aussi de l'effacement de la frontière entre nature et artifice.

L'atelier Derborence : un imaginaire paysagiste idéal et idéal confronté au réalisable

- 20 Dans cette vision particulière, comment l'imaginaire des paysagistes trouve-t-il un rebond sur la proposition d'OMA ? La première différence réside peut-être dans l'absence d'un discours porté sur l'usage de la technique dans la composition. Quand le Néerlandais choisissait d'affirmer la force de la main de l'homme sur la nature déracinée, exotique et spectaculaire, alors offerte aux yeux des citoyens, l'atelier Derborence (Gilles Clément, Éric Berlin et Sylvain Flipo de l'agence Empreinte, avec le designer Claude Courtécuisse) joue sur la subtilité d'une syntaxe artificielle non énoncée. Nous l'avons vu, pour OMA l'artificialité de la nature devait s'exprimer de manière ostentatoire. Alors que, ainsi que l'exprime Éric Berlin²³, « le projet a été guidé par l'intention de laisser s'exprimer la nature dans un milieu urbain complètement artificialisé ». Pour l'équipe lauréate, ce qui est artificiel c'est l'urbain généré par OMA. Dans une relation d'opposition, le parc doit exprimer le non-artificiel : la nature, quelles que soient les techniques utilisées. Nous sommes ici dans le registre de l'idéal, qui laisse, dans un premier temps, libre cours à l'abstraction et au conceptuel. Le « bijou naturel²⁴ », le spectacle non maîtrisé du brassage planétaire attendu sur le toit du socle concentre pour beaucoup l'expression naturaliste de la composition. Pour autant, même ce « fragment indécidé du jardin planétaire²⁵ » a subi une recherche esthétique, et témoigne d'un imaginaire propre au sublime, celui de la forêt.
- 21 « La butte de Lille » transformée en île Derborence expose ainsi, du haut de ses sept mètres, une esthétique « naturelle ». À la faveur d'une confrontation entre nature et technique, le spectacle de la « forêt idéale²⁶ » trouve une figuration poétique qui confère aussi à l'objet un rôle d'acteur. Avant tout, le spectacle est proposé par l'image de la fragilité de la nature. Il est bien question de créer une image « pour un parc aperçu depuis la nouvelle gare par les voyageurs en transit [...] regardant le parc à travers les vitres du train pendant quelques secondes, [...] une image simple, lisible, qui s'inscrit immédiatement dans l'imaginaire du voyageur » (Berlin, dans Menu et Vermandel, 1995b, p. 136). Le passage de l'idéal à l'idéal peut ainsi se repérer sur la nécessité de construire une image : l'abstrait disparaît progressivement, au profit d'une matérialité pour laquelle on cherche à donner toutes les qualités que l'on souhaite, et à mettre en évidence ces « conditions naturelles de développement²⁷ ».
- 22 Avec l'image du végétal qui surplombe le socle minéral, c'est aussi un imaginaire collectif qui est convoqué : celui de la nature comme un élément précieux et fragile. Ainsi, la vulnérabilité de la nature au sein d'un environnement urbain artificiel deviendra le cœur du projet. Pour renforcer cette idée, des études sont entreprises sur la matérialité de l'île, et les images de référence utilisées dans cette phase de conception laissent entrevoir un végétal « s'échappant » d'un environnement minéral. Sur certaines esquisses de Claude Courtécuisse, la paroi de l'île, soumise à la pression des dynamiques végétales, explose. L'imagination n'est, dans cette phase, en aucun cas freinée par des nécessités techniques ou financières. L'élan poétique prédomine, dans la recherche de cet idéal. Sur d'autres photographies que comportent les carnets des archives de l'agence Empreinte analysées dans le cadre de notre travail, on recense de nombreuses photos de réalisations minérales colonisées par le végétal. On y retrouve l'imposante chape de béton de la coupole militaire construite pendant la Seconde Guerre mondiale aux alentours de Saint-Omer aujourd'hui conquise par une végétation,

les remparts militaires de Bergues, ou encore des images glanées dans une revue de paysage japonaise dans laquelle on présente un jardin créé autour d'importants blocs minéraux. Certains détails photographiés démontrent la recherche d'une qualité esthétique d'un végétal « à l'assaut » du minéral, une intention qui conduira toujours les travaux de conception. C'est une intention paysagiste qui rejoint ici l'élan imaginaire du designer Claude Courtecuisse. Les paysagistes fantasment ainsi secrètement la colonisation des anfractuosités des parois moulées de l'île Derborence par des mousses et autres végétations pionnières. Par ces visites et cette recherche de références, support pour le déploiement de leur imagination, les paysagistes de l'agence Empreinte – Éric Berlin et Axel Vénacque, entré à l'agence en juin 1992 pour renforcer la conduite du projet – cherchent des éléments concrets et tangibles. Ils se constituent un catalogue de « potentialités » avec l'inventaire de réalisations humaines troublées par les dynamiques naturelles, de lieux où le végétal est conquérant et à l'assaut d'un environnement minéral. À ce moment du processus de projet, ces références doivent permettre de mettre sur pied la matérialité et la faisabilité technique concourant à l'expression de leur imaginaire : « plusieurs solutions ont été envisagées pour formaliser cette nature sauvage²⁸ ». Progressivement, les nécessités de faisabilité tendent à restreindre les ardeurs précédentes. Mais dans cette recherche de « solutions techniques » conduisant au formalisme, nous relevons aussi à nouveau la marque d'une certaine mise en scène. Il s'agit ici de mettre en place tous les éléments favorables à la colonisation du minéral par le végétal, les conditions génératrices d'un décor, sous des dynamiques toutefois naturelles et sauvages. Au cœur des questions récurrentes entre architecture et paysage, entre naturel et artificiel, les dynamiques naturelles sont ici clairement idéalisées et mises en image.

- 23 Avec l'île Derborence, c'est le spectacle du défilé des saisons et de la formation biodynamique d'une forêt qui est offert au passant. Sur le socle de l'île, le « bijou » paysager, on recherche donc l'installation des conditions idéales. La teneur de cette idéalisation semble en réalité liée au fait que l'homme s'efface de cet aménagement : « une forêt idéale installée par la seule nature²⁹ », « sans aucune assistance³⁰ ». Gilles Clément fonde le concept de l'île Derborence en référence à cette forêt suisse primaire, ce lieu où l'homme n'est jamais intervenu. Ainsi, sur le toit de Derborence, les paysagistes imaginent un niveau optimum de végétation, un système forestier qui atteint son climax, son point d'équilibre. « Je voulais anticiper sur l'avenir en proposant un système climacique pour la ville, donc pour l'homme plus particulièrement. » (Clément, dans Menu et Vermandel, 1995c, p. 133.)
- 24 Pour cela, le système naturel est toutefois amorcé par la main de l'homme. Des végétaux ont en effet été plantés sur la mince couche de substrat – gravats du chantier de la gare TGV – qu'offrait le sommet du bastion en béton moulé. « [La forêt] est constituée d'un biome boréal : un ensemble de compatibilités de vies, dont la caractéristique plastique est d'avoir une tonalité colorée forte à l'automne » (*ibid.*). Dans une première campagne de plantations sur ce laboratoire scientifique, des espèces sont apportées par la main du jardinier. Comme nous le confie Éric Berlin, « le premier filtre de sélection des végétaux plantés sur Derborence, c'est leur couleur automnale³¹ ». Ainsi, nous percevons comment le spectacle naturel du défilé des saisons, et son acte le plus intense dans le pic automnal, est toutefois engagé et initié par les paysagistes, à la recherche de la matérialisation naturelle d'une image idéalisée. Dans l'étude des archives des travaux de conception de l'agence Empreinte, nous retrouvons des documents exprimant abondamment la dimension esthétique qui est recherchée pour

cette forêt idéale : idéale par le climax atteint par la dynamique de la seule nature, mais idéale aussi dans son expression plastique.

Figure 4. Dessin de Claude Courtecuisse pour l'île Derborence

Source : archives de l'agence Empreinte, consultées par l'auteur en 2015.

- 25 À la manière de tests et d'essais portés autour d'un « échantillon », nous remarquons le travail fourni du designer de l'équipe, qui, conjointement aux études des paysagistes, dessine ce fragment de jardin planétaire, travaille sa forme et sa couleur, et son devenir sur le socle minéral qui éclatera sous la force de la dynamique naturelle... Un fragment d'une esquisse (voir dessin précédent) est découpé, puis collé, photocopié, ajouté, assemblé sur d'autres images, dans ce long et foisonnant processus de création qui accompagne les premiers moments des études. L'échantillon idéal de la forêt est beau, coloré et imposant. Il se pare de couleurs flamboyantes, et l'effet produit sur le promeneur en contrebas n'en devrait être pas moins retentissant, lui qui rêve à l'envol, au survol de cette beauté naturelle... Toute cette ardeur de l'imaginaire paysagiste peut à nouveau se lire avec un collage réalisé par Axel Vénacque de l'agence Empreinte.

Figure 5. Collage d'Axel Vénacque réalisé à l'agence Empreinte

Source : archives de l'agence Empreinte, consultées par l'auteur en 2013.

- 26 Ce collage introduit aussi le passage définitif des travaux de l'atelier à la recherche du réalisable : la matérialisation effective du socle. Il en est le point de pivot. Assemblant les conclusions de leurs visites de sites, et les capacités techniques mobilisables, la technique des parois moulées sera choisie. Cela traduit finalement un triple procédé mimétique mobilisé par les paysagistes, qui permet d'asseoir « l'impression de nature » dans une dimension cette fois-ci réalisable et concrète : des parois moulées par la terre qui en donne son aspect, l'ajout d'un pigment coloré aux accents naturels dans le béton coulé, et enfin le plan d'une forme non anthropique, l'île Antipodes ici extrudée à travers le globe pour donner la forme du socle. Place au jeu de la nature.

Conclusion

- 27 La valeur plastique de cette forêt idéale installée par la seule nature sera, comme nous l'avons vu, pour autant travaillée dans les ateliers paysagistes. Au moins pour les premières années de son existence, l'expression de l'ensemble végétal est soignée et intentionnée. Le développement naturel est, dans un premier temps, initié. L'île Derborence, en ciment fausse terre, cette rocaille majestueuse, est-elle alors aux antipodes du « tapis d'Arcadie synthétique » qui anime tant l'esprit paysagiste de Rem Koolhaas ? Le rôle d'entremetteur de rencontres entre espèces non destinées à se rencontrer, tel que l'exprime Gilles Clément, tend ici plutôt vers la suggestion que vers l'artificialisation. Jean-Pierre Le Dantec a apporté une clé de lecture particulièrement pertinente autour de cette dialectique conflictuelle qui nourrit l'histoire du paysage – nature et artifice – en proposant celle du « sauvage et du régulier ». Avec l'appui de cette entrée, Isabelle Estienne (2010, p. 242) s'interroge : « le jardin est-il encore le lieu

où l'homme met en scène sa maîtrise de la nature ? Est-il au contraire le lieu où la discrétion du concepteur vise à permettre aux processus naturels de se développer ? » L'imaginaire doit-il pour autant céder prématurément et de manière impérieuse au réalisable ? Il semble que la question de la traduction des élans imaginaires, « l'image » finale que le parc proposera au regard, une fois achevée, reste prédominante.

- 28 Si nous sommes ici dans ce rapport de discrétion, cette dernière passe pour autant par une quête préalable de guides et de conditionnements. L'étude de quelques fragments de travaux engagés à l'agence Empreinte par Axel Vénacque démontre la recherche de formalisation qu'ont subie la forêt et son île. Elle est positionnée comme un concept ayant une symbolique, ce qui induit une formalisation effective. Selon les notes analysées, cette expression plastique répond à trois critères : sa géométrie, son échelle et son inscription, les trois conduisant à la formation d'une « image ». Axel Vénacque est diplômé en architecture et non en paysage. Cette précision éclaire sans doute la manière dont il aborde la matérialité de l'île, quand « de *l'architecture*, Derborence possède tout à la fois l'échelle et la dimension construite » (Andrieux, 1999, p. 9). La masse végétale aussi semble construite. Le référent symbolique de cet élément de projet reste l'image d'une forêt dans la ville, un « lieu sacré et inaccessible ». Sa formalisation quant à elle passe par la croisée de « matériaux » et de « techniques ». Ainsi, cet échantillon de forêt, ce « nuage » tel qu'il est intentionné dans les esquisses, repose sur un socle qui est lui-même assimilé à une sculpture. Quand les notions d'artifice ou de synthétique ne semblent jamais être évoquées au sein des travaux des paysagistes, il nous semble que l'*Arcadie* retranscrite devient bien cette fois symbolique. En atelier, le travail des paysagistes apparaît non loin de celui conduit par un sculpteur ou un artiste : « construction architectonique ou œuvre plastique, [...] mi-artificielle, mi-naturelle, Derborence pourrait encore relever d'une troisième catégorie, celle de *l'œuvre d'art* » (Andrieux, 1999, p. 9-10). Il trouve peut-être en cela une résonance avec le « tapis d'*Arcadie synthétique* » qui anime l'imaginaire paysagiste de Rem Koolhaas.
- 29 Sous certains aspects, le projet – désigné lauréat à l'unanimité du jury entachée de la voix opposée de l'urbaniste en chef – paraît pourtant répondre à certains des objectifs énoncés dans le cahier des charges : « découvertes, promenades dans la nature, attractions en plein air, contemplation ». Avec un « programme végétal éducatif », des « jardins d'attractions », un « jardin en mouvement exprimant les saisons », plusieurs voies de l'imaginaire paysagiste spectaculaire mobilisé par OMA étaient pourtant bien empruntées par les lauréats, jusqu'à buter sur certains moments clés. Comme le confie Éric Berlin, « notre projet a été fait contre la ville et contre OMA³² ». Et plusieurs avis considèrent que ce projet paysagiste, « d'essence naturaliste et romantique » (Chaslin, 2008, p. 31, cité par Estienne, 2010) n'était sans doute pas le mieux « adapté » au projet urbain de Rem Koolhaas : « Le projet imaginé pour le parc, puis réalisé, ne renforce pas l'esprit du projet urbain, au sens où il ne paraît faire aucun effort pour prendre part au discours qui l'entoure. » (Estienne, 2010, p. 239.) C'est bien dans la divergence des imaginaires mobilisés que s'entend également cette dissonance.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieux, F., « Le parc Henri-Matisse à Euralille. Nature urbaine, paysage public », *Les Carnets du paysage*, n° 4, Arles/Versailles, Actes Sud, ENSP, 1999, p. 6-19.
- Barzilay, M., Hayward, C., Lombard-Valentino, L. (dir.), *L'Invention d'un parc. Concours international du parc de la Villette, Paris*, Paris, Graphite Editions/E.P.P.V, 1984.
- Berteloot, M., & Patteeuw, V., « OMA's Collages », *OASE journal for architecture*, n° 94, 2015, p. 67-73.
- Estienne, I., « Quelques paysagistes français et leurs projets face au contemporain : une question d'engagement au monde ? », *Cahiers thématiques*, 2010, n° 10, p. 237-245.
- Fillon, O., « Entretien avec Rem Koolhaas », dans Jacques, M. (dir.), *Yves Brunier, landscape architect, paysagiste*, Bordeaux, Arc en rêve centre d'architecture et Basel, Birkhäuser, 1996, p. 89-90.
- Fromonot, F., « Manières de classer l'urbanisme », *Criticat*, n° 8, 2012, p. 40-61.
- Gargiani, R., « Rem Koolhaas et le mythe de la *floating swimming pool* », *Matières*, n° 7, 2005, 103-118.
- Goulet, P., « ... Ou le début de la fin du réel. Entretien avec Elia Zengheli », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1985, n° 238, p. 10-14.
- Koolhaas, R., « Qu'est-il arrivé à l'urbanisme ? », traduit de l'anglais par F. Fromonot, *Criticat*, n° 8, 2012, p. 80-83.
- Koolhaas, R., *New York délire* (3e éd.), traduction de Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002. (Ouvrage original publié en 1978 sous le titre *Delirious New York*, New York, The Monacelli Press).
- Koolhaas, R., « Éloge du terrain vague », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1985, n° 238, p. 46.
- Marot, S., « Sub-urbanisme/sur-urbanisme. De central Park à la Villette », *Marnes*, n° 1, 2011, p. 300-353. (Article original publié en 2006 dans la revue *AA Files*, Londres).
- Menu, I. et Vermandel, F., « Entretien avec Rem Koolhaas », dans Menu, I. et Vermandel, F. (dir.), *Euralille. Poser, Exposer*, 1995a, Lille, Espace Croisé, p. 51-65.
- Menu, I. et Vermandel, F., « Le parc urbain. Entretien avec Éric Berlin », dans Menu, I. et Vermandel, F. (dir.), *Euralille. Poser, Exposer*, 1995b, Lille, Espace Croisé, p. 136-138.
- Menu, I. et Vermandel, F., « Le parc urbain. Entretien avec Gilles Clément », Menu, I. et Vermandel, F. (dir.), *Euralille. Poser, Exposer*, 1995c, Lille, Espace Croisé, p. 132-135.
- Picon, A., « Nature et ingénierie : le parc des Buttes-Chaumont », *Romantisme*, n° 150, 2010/4, p. 35-49.
- Quaeybeur, C., « Relations d'intersection et de réunion du projet d'urbanisme et du projet de paysage dans le cadre de la conception de parcs urbains », *Urbia*, hors série n° 2, 2014, p. 53-68.
- Waldheim, C. (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York, Princeton Architectural Press, 2006.

NOTES

1. Même s'il est aujourd'hui rapproché de ce « seul projet d'ampleur [qui] en propose une scénographie », le concept de « tiers paysage » semble avoir été formulé par Gilles Clément après le concours du parc Matisse.
2. D'après la note discursive du projet remis par OMA, dans Barzilay *et al.* (1984).
3. Nous reprenons ici bien évidemment le titre du texte écrit en 1981 par Michel Corajoud, sans chercher à rapprocher ce dernier de l'épisode biblique ici proposé comme simple élément d'interprétation du collage d'Yves Brunier.
4. Brunier, Y. et Auricoste, I., « Le Parc de Lille, Étude pour la définition du parc d'Euralille », février 1990, p. 2.
5. L'étude de définition qui servira de base à l'édification du cahier des charges pour le concours du « parc de Lille » est dirigée par Yves Brunier, ici en association libérale avec Isabelle Auricoste, architectes-paysagistes à Fontenay-sous-Bois, avec pour collaborateurs : S. Flipo-Lille, A. Foulon, C. Tournoux. La référence bibliographique est proposée dans la note précédente.
6. Brunier, Y. et Auricoste, I., « Le Parc de Lille, Étude pour la définition du parc d'Euralille, *op. cit.*, note 4.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Nos travaux orientés d'autre part et plus précisément dans cette direction ont pu mettre en évidence la démarche paysagiste des ingénieurs et jardiniers du XIX^e siècle qui reste sous-jacente dans l'intention ici déployée par Rem Koolhaas, non loin des opérations historiques d'« embellissement ». Citons ici quelques-unes des parallèles révélées : instrumentalisation de la nature, génération de sensations, importants modelés de terrains, ou encore mises en scène successives au cœur d'un agencement spatial soumis par la dimension spatiale technique.
15. Intentions exprimées dans le document « Euralille, parc urbain. Étude de définition. III. Cahier des charges général. Décembre 1991 », OMA et SAEM Euralille.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Extrait de la note de projet accompagnant le rendu d'OMA pour le concours du parc de la Villette en 1982.
21. Brunier, Y. et Auricoste, I., « Le Parc de Lille, Étude pour la définition du parc d'Euralille », *op. cit.*, note 4.
22. Dans les dessins d'Alex Wall réalisés pour le projet.
23. Dans un entretien accordé à l'auteur en mars 2016.
24. *Ibid.*
25. Gilles Clément, sur son site Internet, repéré à <http://www.gillesclement.com/cat-tierspaysage-tit-Le-Tiers-Paysage>, consulté le 12 avril 2016.
26. Gilles Clément, sur son site Internet, repéré à <http://www.gillesclement.com/art-42-tit-Parc-Matisse>, consulté le 12 avril 2016.
27. *Ibid.*
28. Éric Berlin, dans un entretien accordé en 1995 à Isabelle Menu et Franck Vermandel (Menu et Vermandel, 1995b).

29. Gilles Clément, *op. cit.*, note 25.
 30. Gilles Clément, *op. cit.*, note 26.
 31. Éric Berlin, *op. cit.*, note 23.
 32. Éric Berlin, lors d'une visite au parc Matisse avec l'auteur, le 17 janvier 2014.

RÉSUMÉS

Afin de caractériser « l'imaginaire paysagiste », l'étude mobilise un projet de paysage – le parc Matisse situé dans l'urbanisme d'Euralille – dans les différentes phases qui ont conduit à sa réalisation. L'analyse interroge les travaux entrepris et les documents variés (cahier des charges, collages, croquis, notes discursives, etc.) réalisés par les concepteurs qui se sont succédé dans la définition du projet du « parc urbain ». Elle éclaire ainsi la divergence des imaginaires tels qu'ils ont été déployés. L'imaginaire programmatique de Rem Koolhaas est lu à l'aune de quelques balises conceptuelles antérieures posées dans la carrière préalable de l'architecte-urbaniste en chef d'Euralille. Puis, sont étudiées la poursuite de l'itinéraire proposé et les bifurcations modelées par les imaginaires paysagistes successifs : celui d'Yves Brunier dans le cadre de l'étude de définition, et celui de Gilles Clément de l'agence Empreinte, lors de la formalisation progressive du projet aujourd'hui réalisé. L'étude propose une caractérisation des imaginaires déployés, et une lecture des trajectoires, élans et rebonds successifs qu'ils empruntent dans le processus de projet. Au cœur de celui-ci, les étapes de transfert entre l'idéal, l'idéal et le réalisable qui se sont opérées dans l'atelier paysagiste sont révélées.

To characterise “imagination in landscape design”, the study analyses a landscape project in the different phases leading to its realisation, the Matisse Park situated within the urban development project of Euralille. The study analyses the works undertaken and a variety of documents such as the specifications, collages, sketches, and discursive notes produced by the successive landscape architects in the conceptual design of this urban park. It sheds light on the different imaginary processes involved. The planning imagination of the Euralille head architect and planner, Rem Koolhaas, is interpreted in the light of several previous conceptual references from his career. The article then analyses the pursuit of the proposed itinerary and the divergences shaped by the successive landscape imaginations : that of Yves Brunier in the conceptual design, and that of Gilles Clément, from the Empreinte Agency, during the progressive formalisation of the project as it is today. The study characterises the imaginations deployed, and an interpretation of the successive journeys, attempts and events in the different phases of the project process. At the heart of this process are revealed the stages involved in the transfer from the ideal to the workable dimension.

INDEX

Keywords : Matisse Park, imagination, collage, nature, artificial

Mots-clés : parc Matisse, imaginaire, collage, nature, artificiel

AUTEUR

CLÉMENT QUAEBEUR

Clément Quaeybeur est doctorant au laboratoire TVES de l'université de Lille (Territoires, Villes, Environnement & Société – EA 4477), sous la codirection de Didier Paris et Gilles Clément. Son travail doctoral a bénéficié d'une convention CIFRE avec Empreinte, bureau de paysages basé à Lille, et a pris forme dans le cadre d'une fonction de chargé de projets d'urbanisme et de paysage.

cl.quaeybeur[at]gmail[dot]com