

Université de Montréal

Spatialité moderne et pentes andines :
Le rôle du paysage dans l'architecture contemporaine à Quito

par Juan Xavier Malo

Faculté de l'Aménagement

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Aménagement

Octobre 2018

© Juan Xavier Malo, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Spatialité moderne et pentes andines :
Le rôle du paysage dans l'architecture contemporaine à Quito

présentée par :
Juan Xavier Malo

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

.....
Nicole Valois
Présidente-rapporteuse

.....
Peter Jacobs
Directeur de recherche

.....
Denis Bilodeau
Codirecteur de recherche

.....
Bernard Saint-Denis
Membre du jury

.....
Ricardo Castro
Professeur, École d'architecture, Université McGill

RÉSUMÉ

Cette thèse explore la relation entre le paysage et l'architecture moderne et contemporaine à Quito, une capitale latino-américaine perchée dans les Andes, à l'intérieur de cette *avenue des volcans* qui capta l'attention de Humboldt. La thèse cherche à dévoiler comment un tel paysage régional, incarné par sa topographie radicale, est un facteur déterminant dans la conception de l'architecture et dans l'expérience que l'on fait de celle-ci, expérience dans laquelle interagissent les différents niveaux de l'environnement, autant paysagers qu'urbains et architecturaux.

Si en Europe, l'architecture moderne d'après-guerre connaît une polémique, la thèse postule que l'intensité du cadre paysager andin a fait de Quito un terrain accueillant pour l'architecture moderne, notamment celle affine aux courants brutalistes : les forces de l'environnement montagneux-volcanique associées à la volonté sculpturale des architectes, laissent ses traces dans les formes bâties.

Pour aborder le dialogue entre la modernité à caractère universel et les traits locaux (naturels et culturels), la thèse établit une problématique axée sur les discours du régionalisme critique et les débats connexes suscités en Amérique latine, et propose un cadre conceptuel permettant d'étudier les rapports entre architecture et paysage sous un angle expérientiel-phénoménologique et sous des principes de spatialité moderne.

Les cas étudiés, des projets réalisés à Quito durant la période 1980-2005, sont situés dans le contexte topographique-urbanistique des vieux quartiers en pente, adjacents et/ou rattachés au centre colonial de la ville. Ces cas sont des exemples architecturaux qui, tout en offrant l'avantage visuel de vues panoramiques lointaines, entretiennent des rapports symbiotiques avec des contextes urbains consolidés, incluant leur tissu urbain et leur topographie.

MOTS CLÉ : Quito, Andes, topographie, architecture, paysage, peinture, *in visu / in situ*, espace, régionalisme critique, brutalisme, Amérique latine.

ABSTRACT

This dissertation explores the relationship between landscape and modern architecture in Quito, a Latin American capital perched high in the Andes in the middle of the *avenue of the volcanoes* that attracted Humboldt's attention. The aim of this dissertation is to reveal how this regional landscape embodied through its radical topography, is a determining factor in the architectural design process. It focuses on the architectural experience in which the different levels of the environment – whether landscape, urban or architectural – interact with each other.

While modern architecture was characterized by polemics in Europe, this research postulates that the intense Andean landscape facilitated these roots in Quito, and that it was especially so with brutalist-related architecture. The forces of the mountainous-volcanic environment associated with a sculptural preference of many of its architects, have left their marks on the built environment.

In order to study the dialog between the universal and the local, this dissertation establishes a problem statement focusing on the discourse related to Critical Regionalism and on the debates it triggered in Latin America. It proposes a conceptual framework that includes notions enabling the study of the relationship between architecture and landscape from an experiential perspective as related to the principles of modern spatiality.

The multiple case-studies chosen include projects built in Quito between 1980-2005, located in the topographic-urbanistic context of the old *barrios* in Quito's slopes adjacent or linked to its colonial core. It exemplifies cases of architecture that benefit from the panoramic views provided by topography, while interacting with their consolidated urban contexts.

KEYWORDS: Quito, Andes, topography, architecture, landscape, painting, *in visu / in situ*, space, Critical Regionalism, Brutalism, Latin America.

RESUMEN

Esta tesis explora la presencia de la arquitectura moderna-contemporánea en el paisaje de una capital latinoamericana, la ciudad de Quito, encaramada en las laderas de los Andes, en medio de la *avenida de los volcanes* que atrajo la atención de Humboldt. La tesis busca desentrañar como dicho paisaje regional, reflejado en su radical topografía, es un factor determinante en la concepción de la arquitectura y en la experiencia que tenemos de ésta, experiencia en la que interactúan los distintos niveles del entorno: paisajístico, urbano, arquitectónico.

Si en Europa la arquitectura moderna de posguerra estuvo rodeada de polémica, la tesis postula que la intensidad del entorno paisajístico andino ha hecho de Quito un terreno fértil para la arquitectura moderna, especialmente aquella afín a las corrientes brutalistas. Así, las fuerzas del entorno montañoso-volcánico, asociadas a una voluntad escultórica de parte de los arquitectos, van dejando su marca en las formas construidas.

Para abordar la dualidad entre la modernidad de carácter universal y los aspectos locales del entorno, tanto naturales como culturales, la tesis establece una problemática centrada en los discursos del regionalismo crítico y los debates que éste ha suscitado en Latinoamérica. Con miras a indagar acerca del sesgo paisajístico del caso ecuatoriano, se propone un marco conceptual con nociones que permiten estudiar las relaciones entre arquitectura y paisaje desde un ángulo experiencial-fenomenológico y de espacialidad moderna.

Los casos estudiados son proyectos realizados en Quito durante el periodo 1980-2005, situados en el contexto topográfico-urbanístico de viejos barrios en las laderas de Quito adyacentes y/o adscritos al centro colonial, con el fin de presentar ejemplos de arquitectura donde lo topográfico y el disfrute del paisaje panorámico que ello permite, interactúan con contextos urbanísticos consolidados.

PALABRAS CLAVE: Quito, Andes, topografía, arquitectura, paisaje, pintura, *in visu / in situ*, espacio, regionalismo crítico, brutalismo, América Latina.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Resumen	iii
Table des matières	iv
Liste des tableaux.....	x
Liste des figures.....	xi
Liste des figures incluses dans les tableaux	xvii
Remerciements	xviii

PARTIE 1

INTRODUCTION ET MISE EN CONTEXTE

PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE ET SES MOTIVATIONS.....	1
À PROPOS DU CONTEXTE GÉOGRAPHIQUE ET DE L'EXPÉRIENCE DU PAYSAGE À QUITO	4
Ville, paysage et imaginaire	4
La ville et son implantation	6
La ville, ses pentes et l'invention du paysage.....	8
QUITO : APERÇU DE SA MODERNITÉ CULTURELLE ET SPATIALE	10
SUR LA PORTÉE CRITIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIQUE DE LA THÈSE	12
HYPOTHÈSE	14
APERÇU DES CONTENUS DE LA THÈSE	15

CHAPITRE 1 : MODERNITÉ ET ENJEUX RÉGIONAUX EN AMÉRIQUE LATINE : DISCOURS ET DÉBATS

INTRODUCTION.....	17
À propos de l'Amérique latine	18
1.1. DISCOURS ET DÉBATS AUTOUR DU RÉGIONALISME CRITIQUE EN ARCHITECTURE	19
1.1.1. PRÉCÉDENTS.....	19
1.1.2. KENNETH FRAMPTON ET SA LECTURE DE PAUL RICŒUR	21

La résistance.....	27
1.1.3. MARINA WAISMAN : RÉSISTANCE OU DIVERGENCE ?	27
L'architecture de l'ère postmoderne	29
Intégrés, persistants, divergents	30
1.2. MODERNITÉ ET LES PAYSAGES RÉGIONAUX	35
1.2.1. ROGELIO SALMONA ET LES ANDES DU NORD	35
1.2.2. COURANTS BRUTALISTES EN AMÉRIQUE LATINE	37
Sur les précédents européens.....	37
Le brutalisme comme expression régionaliste et progressiste	39
1.2.3. AUX ANDES DU SUD	40
1.3. ENJEUX PAYSAGERS RÉGIONAUX ET POSITIONNEMENT DE LA THÈSE	42

CHAPITRE 2 : OUTILS CONCEPTUELS ET MÉTHODOLOGIQUES

2.1. OUTILS CONCEPTUELS.....	45
2.1.1. NOTIONS DE STRUCTURE DU PAYSAGE ET SA PHÉNOMÉNOLOGIE	46
Lieu, espace, caractère.....	46
Archétypes naturels et construits	48
2.1.2. PAYSAGES <i>IN VISU</i> ET <i>IN SITU</i>	50
Le paysage et son artialisation	51
Application dans la thèse	52
Paysage <i>in visu</i> et architecture.....	53
Paysage <i>in situ</i> et architecture	53
2.1.3. LA SPATIALITÉ DE L'ARCHITECTURE MODERNE	54
La notion d'espace-temps	55
Espace-temps : mécanismes formels en architecture.....	55
2.2. OUTILS MÉTHODOLOGIQUES : LES ÉTUDES DE CAS.....	57
2.2.1. À PROPOS DES ÉTUDES DE CAS ET LEUR PERTINENCE DANS LA THÈSE	58
2.2.2. LA CONDUITE DE L'ÉTUDE DE CAS : SÉLECTION DES CAS.....	63
Sélection des cas : étape préliminaire.....	63
Étape du travail de terrain en Équateur.....	63
Présentation des cas	64

Sélection finale.....	67
2.2.3. LA CONDUITE DE L'ÉTUDE DE CAS : COLLECTE DE DONNÉES.....	67
Étape du travail de terrain	67
À propos des entrevues	68
Déroulement des entrevues	69

CHAPITRE 3 : LA MODERNITÉ DU XX^e SIÈCLE À QUITO : DÉCENNIES 1950-1970

3.1. CONTEXTE : CROISSANCE DE LA VILLE ET TOPOGRAPHIE	71
3.1.1. VERS LE NORD	74
Ciudadela Mariscal Sucre	75
3.2. LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE AU MILIEU DU XX ^e SIÈCLE.....	76
3.3. LES ANNÉES 1970	81

PARTIE 2

CHAPITRE 4 : CAS CONTEXTUELS

INTRODUCTION.....	84
Sur la sélection des cas.....	85
San Juan et La Tola : deux quartiers face à face.....	86
À propos des aspects paysagers à San Juan et à La Tola.....	89
4.1. CAS CONTEXTUEL 1 : MAISON DÍAZ (QUARTIER LA TOLA, COLLINE ITCHIMBÍA)	92
À propos de la colline de l'Itchimbía et du quartier La Tola.....	93
Paysage territorial depuis l'Itchimbía.....	93
Paysage local du quartier La Tola	97
4.1.1. PROJET ET VUES PANORAMIQUES	98
L'ensoleillement.....	100
4.1.2. PROJET ET ASPECTS URBANISTIQUES.....	102
4.1.3. PROJET ET SOL : TOPOGRAPHIE, ESPACE ET MATÉRIALITÉ	103
4.2. CAS PRÉLIMINAIRE 2 : MAISON À SAN JUAN.....	107
San Juan comme contexte urbain du projet	108
Topographie, tracé et cadre bâti.....	108
4.2.1. PROJET ET OUVERTURE AU PAYSAGE <i>IN VISU</i>	110

4.2.2. LE PROJET DANS SON CONTEXTE URBANISTIQUE : UN PAYSAGE <i>IN SITU</i>	113
4.2.3. À L'INTÉRIEUR DE LA MAISON	116
Creuser / sculpter.....	117

CHAPITRE 5 : ÉTUDE DE CAS DE L'ENSEMBLE RÉSIDENTIEL HÁBITAT GUÁPULO

INTRODUCTION	122
Composantes de l'étude	124
Aspects méthodologiques.....	125
5.1. CONTEXTE DU PROJET :	
GUÁPULO, UNE ENCLAVE TRADITIONNELLE À L'EST DE QUITO.....	127
5.1.1. IMAGINAIRE ET ARCHÉTYPES PAYSAGERS : VOLET <i>IN VISU</i>	129
5.1.2. TOPOGRAPHIE, FORMES BÂTIES, EXPÉRIENCE DU PAYSAGE LOCAL : VOLET <i>IN SITU</i> ..	130
5.1.3. MODERNITÉ ARCHITECTURALE: DÉBATS ET PRATIQUES.....	133
5.2. NAISSANCE ET ENJEUX DU PROJET HÁBITAT GUÁPULO	135
5.2.1. VISIONS POUR GUÁPULO : À PROPOS DU SITE	136
5.2.2. ENJEUX LIÉS À L' <i>IMMENSE PAYSAGE</i> : VOLET <i>IN VISU</i>	138
5.2.3. ENJEUX LIÉS AU PAYSAGE LOCAL : VOLET <i>IN SITU</i>	139
5.2.4. ENJEUX FORMELS ET CONSTRUCTIFS DU BÂTIMENT	143
Influences : la première modernité, le brutalisme, Habitat 67	144
5.3. STRATÉGIES ARCHITECTURALES	146
5.3.1. PENTE ET FORMES BÂTIES.....	146
La coupe échelonnée	146
Fragmentation des volumes.....	147
Toits inclinés.....	148
5.3.2. PANORAMA ET ENSOLEILLEMENT.....	150
La fenêtre horizontale	150
Patios et terrasse-jardin	151

CHAPITRE 6 : RETOUR SUR NOS OBSERVATIONS

6.1. ÉCLAIRAGES.....	156
6.1.1. <i>IN VISU / IN SITU</i>	157

6.1.2. L'EXPÉRIENCE DU LIEU	158
Lieu, espace, caractère.....	158
Archétype.....	160
6.1.3. SPATIALITÉ MODERNE ET PENTES SCULPTÉES	161
6.2. RETOUR SUR LE RÉGIONALISME CRITIQUE	163
6.2.1. PAYSAGES EN TRANSFORMATION	164
À l'intérieur du pays	165
6.3. VERS UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DE L'ARCHITECTURE MODERNE EN ÉQUATEUR.....	166
6.3.1. CORPUS ET CONCEPTUALISATION <i>IN VISU/ IN SITU</i>	166
6.3.2. PEINTURE ET TOPOGRAPHIE	167
6.4. AILLEURS EN AMÉRIQUE LATINE : LUIS BARRAGÁN ET ROGELIO SALMONA	168
6.4.1. SOL ET ARCHITECTURE	168
Patios.....	170
6.4.2. EAU ET ARCHITECTURE	170
L'eau et la ville.....	171
6.5. RETOUR AUX ANDES ÉQUATORIENNES.....	172
6.5.1. VILLES, RIVIÈRES ET RAVINS	172
6.5.2. <i>GENIUS LOCI</i>	174
OUVERTURES.....	174
BIBLIOGRAPHIE	176

ANNEXE

A.1. LISTE PRÉLIMINAIRE DES PROJETS (avril 2016)	185
A.2. À PROPOS DES ENTREVUES.....	186
A.2.1. SUR LES ENTREVUES À PROPOS DU PROJET PRINCIPAL.....	186
Entrevue avec Mauricio Moreno.....	186
Entrevue avec Jaime Andrade et Mauricio Moreno.....	187
Entrevue avec José Chacón	187
A.2.2. SUR LES ENTREVUES À PROPOS DES PROJETS CONTEXTUELS	188

Entrevue avec Guido Díaz	188
Entrevue avec David Barragán	189
A.2.3. AUTRES ENTREVUES.....	189
Entrevue avec José Miguel Mantilla.....	189
Entrevue avec Daniel Moreno.....	190
Entrevues avec Fausto Banderas et Marcelo Banderas	190
Entrevue avec Handel Guayasamín.....	191
A.3. EXTRAITS DES PLANS D’HÁBITAT GUÁPULO	192

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU I. Régionalisme critique : aspects soulevés par K. Frampton	26
TABLEAU II. Courants de l'architecture de l'ère postmoderne et architectes représentatifs, selon M. Waisman.....	34
TABLEAU III. Présélection de projets.....	65
TABLEAU IV. Situation des projets présélectionnés	66
TABLEAU V. Données générales du projet Hábitat Guápulo.....	126
TABLEAU VI. Projets étudiés : coupes	162

ANNEXE

TABLEAU AI. Liste préliminaire des projets (avril 2016).....	185
--	-----

LISTE DES FIGURES

INTRODUCTION

- Figure I.** Frederic Edwin Church, *Mount Chimborazo at Sunset* (1855). Tiré de la Collection du Olana State Historic Site, New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation: olana.org/wp-content/uploads/2014/04/Mount-Chimborazo-at-Sunset-SMALL.jpg ; Consulté le 03 sept. 2018. Reproduit avec permission.....3
- Figure II.** Frederic Edwin Church, *Cotopaxi* (1877). Tiré du Smithsonian American Art Museum, Washington DC: <https://americanart.si.edu/artwork/cotopaxi-4807>; Consulté le 03 sept. 2018. Reproduit avec permission.....3
- Figure III.** Patomena, *Éruption du Pichincha après des siècles d'inactivité* (7 octobre 1999). Tiré de commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7904621; Consulté le 20 sept. 2018; CC BY-SA 4.06
- Figure IV.** (Anonyme) *Ciudad de Quito* (v. 1734) Tiré de Archivo General de Indias, Sevilla : <http://ccfib.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/urbanismo/images/mapas/quito.jpg>; Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission.....7
- Figure V.** Antonio de Ulloa et Jorge Juan, *Plan de la vile et la cité de St. François de Quito* (1748). Tiré de FondosBibliográficosdelArchivoHistóricodelGuayas;Guayaquil,Ecuador.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Plano_de_San_Francisco_del_Quito_%281735%29_-_AHG.jpg/800px-Plano_de_San_Francisco_del_Quito_%281735%29_-_AHG.jpg; Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission.8
- Figure VI.** *Templo de la Patria*. Architecte : Milton Barragán (1975). Tiré de l'archive de Milton Barragán: images.adsttc.com/media/images/54c6/7f93/e58e/cefa/a000/000d/large_jpg/foto12.jpg?1422294927; Consulté le 12 sept. 2018. Reproduit avec permission.11

CHAPITRE 1

- Figure 1.1.** Seier + Seier, *Église Bagsværd à Copenhague*. Architecte : Jorn Utzon (1976). Seier + Seier. *Jørn Utzon, Bagsværd kirke - Bagsvaerd Church, Copenhagen*.16.03.2011. Flickr. https://c1.staticflickr.com/7/6055/5892904921_1e7e8ff49f_b.jpg; Consulté le 05 sept 2018. Reproduit avec permission.....24
- Figure 1.2.** Germán Téllez, *Coupes de projets de résidences en pente*. Architecte: Rogelio Salmona. À gauche: *projet à Suba, au nord-ouest de Bogotá* (v. 1977). À droite : *Projet Altos del Retiro* (v. 1970) ; Tirées de Rogelio Salmona : *arquitectura y poética del lugar*. Par Germán Téllez ; Bogotá : Uniandes. Fac. de Arquitectura ; Escala, 1991 ; pp. 230 et 239. Reproduit avec permission.36
- Figure 1.3.** Anna-Kim Pagé Cornforth, *Monastère Bénédictin au Chili par les moines – architectes M. Correa et G. Guarda* (1964). Tiré de *Paz en el cerro Benedictino.jpg* ; *Wikimedia Commons*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/91/Paz_en_el_cerro_Benedictino.JPG/800px-Paz_en_el_cerro_Benedictino.JPG. Consulté le 10 sept 2018. Reproduit avec permission.41

CHAPITRE 2

- Figure 2.1.** À gauche, Luis Tobar, *Ibarra, ville des Andes du nord de l'Équateur, aux pieds du volcan Imbabura*. Reproduit avec permission. À droite, Juan Xavier Malo : *Schéma d'éléments structurants du paysage à la ville d'Ibarra aux pieds du volcan Imbabura*. 201449
- Figure 2.2.** À gauche, Jorge Anhalzer, *Cuenca, ville des Andes du sud de l'Équateur, traversée par la rivière Tomebamba*. Tiré de *Cuenca libro de oro*. Reproduit avec permission. À droite, Juan Xavier Malo, *Schéma d'éléments structurants du paysage à la ville de Cuenca*50

CHAPITRE 3

- Figure 3.1.** Alfonso Ortiz Crespo, *Plan Régulateur pour Quito par Guillermo Jones Odriozola* (1946). Tiré de *Plan Jones síntesis*. Reproduit avec permission.72
- Figure 3.2.** (Anonyme), *Rue Maldonado sur le remblai du ravin Manosalvas au sud du Quito Colonial* (v. 1920). Tiré de la collection Allen Morrison, Tramz.com: www.tramz.com/ec/q/q08.jpg; Consulté le 11 sept 2018. Reproduit avec permission.73
- Figure 3.3.** (Anonyme), *Ciudadela Mariscal : vue vers l'ouest sur l'avenue Colón près du terminus nord* (v. 1930). Tiré de la collection Allen Morrison, Tramz.com: www.tramz.com/ec/q/q03.jpg; Consulté le 11 sept 2018. Reproduit avec permission.....75
- Figure 3.4.** Bodo Wuth, *Sculptures de Jaime Andrade Moscoso*. À gauche : *Fontaine à Villa Flora au sud de Quito*. À droite : *Horloge solaire*. Tiré de *Jaime Andrade, obra escultórica y gráfica*. 1968, 1976. Grupo de arte experimental. Quito : Mariscal, 1977. Figs. 58, 70. Reproduit avec permission.....77
- Figure 3.5.** Jaime Andrade Heymann, *Art mural de Jaime Andrade Moscoso*. Tiré de *Mural en madera y metales en el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social*. 1960, *Quito 30 años de arquitectura moderna*, Inés del Pino (éd.). Quito : Trama, 2004. p. 50, fig. 22.78
- Figure 3.6.** Luis Oleas, *Intérieur de la maison Oleas Serrano*. Architecte : *Luis Oleas* (1971). Tiré de l'archive d'arquitectos Oleas. Reproduit avec permission.79
- Figure 3.7.** *Façade latérale de la maison Oleas Serrano*. Architecte : *Luis Oleas* (1971). Tiré de l'archive d'arquitectos Oleas. Reproduit avec permission.....79
- Figure 3.8.** Xavier Saltos, *Auditorium, École Polytechnique, Quito*. Architecte : *Oswaldo de la Torre* (1965).https://images.adsttc.com/media/images/51db/19f8/e8e4/4e49/6400/0001/slideshow/xavier_saltos.jpg?1373313525.. Reproduit avec permission.....80
- Figure 3.9.** *Édifice CIESPAL, Quito (1972-1976)*. Architecte : *Milton Barragán*. Tiré des archives de Milton Barragán.
https://images.adsttc.com/media/images/54c6/7f6e/e58e/cefa/a000/000a/large_jpg/foto6.jpg?1422294891. Reproduit avec permission.....80
- Figure 3.10.** *Templo de La Dolorosa, au nord de la ville*. Architecte : *Milton Barragán*. (1970). Tiré des archives de Milton Barragán:
https://images.adsttc.com/media/images/54c6/7fa3/e58e/ce8e/4800/0009/large_jpg/foto17.jpg?1422294943. Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission.81

CHAPITRE 4

Figure 4.1. Karine Peyronnie et René de Maximy, <i>Carte modifiée des quartiers du centre historique de Quito dans leur environnement morphologique</i> . (2017). Tiré de <i>Quito Inattendu : Le Centre Historique en devenir</i> , CNRS Éditions, 2002, p. 28, fig. 3.....	86
Figure 4.2. <i>La topographie de la vallée de Quito</i> , vue du centre vers le nord. Tiré de Google Earth. ...	87
Figure 4.3. David Adam Kess, <i>Église de San Blas, point de rencontre de l'Itchimbía et le Quito colonial en bas ; Centro Historico de Quito, Plaza de San Blas</i> ; Tiré de Wikimedia Commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/62/Centro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_(pic.bb2)aa.jpg/450pxCentro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_(pic.bb)aa.jpg ; Consulté le 12 mars 2017. CC BY-SA 4.0	88
Figure 4.4. Juan Xavier Malo, <i>Vue panoramique de Quito depuis la rue Valparaíso à La Tola</i> . Photographie de l'auteur.....	94
Figure 4.5. Juan Xavier Malo, <i>Éléments saillants de la structure spatiale du paysage : les Andes occidentales allant dans le sens nord-sud, ciel, quartiers de la ville</i> . Dessin de l'auteur.....	94
Figure 4.6. Oswaldo Guayasamín, <i>Quito de la niebla verde</i> (1960). Tiré de Fundación Guayasamín, Bellavista, Quito. http://www.capilladelhombre.com/images/k2/paisajes-flores/10-1-050.jpg . Consulté le 03 sep. 2018. Reproduit avec permission	96
Figure 4.7. Oswaldo Muñoz Mariño, <i>Escaliers sur rue Chile</i> (voie traverse Est-Ouest) à <i>La Tola</i> . O. Muñoz Mariño ; Tiré de <i>Memorias del Camino</i> ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 66. Reproduit avec permission.....	97
Figure 4.8. Oswaldo Muñoz Mariño, <i>Rue Los Rios</i> (voie longitudinale Nord-Sud) à <i>La Tola</i> . O. Muñoz Mariño ; Tiré de <i>Memorias del Camino</i> ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 72. Reproduit avec permission.....	98
Figure 4.9. <i>Maison Díaz : Vue depuis le hall d'entrée vers l'ouest</i> . Image tirée de <i>Casas del Ecuador</i> , Trama, 2003. Reproduit avec permission.. ..	99
Figure 4.10. Juan Xavier Malo, <i>Maison Díaz : Vue à travers la fenêtre panoramique au côté ouest de la maison</i> . Photographie de l'auteur.....	99
Figure 4.11. Juan Xavier Malo, <i>Les trois temps dans l'ensoleillement : matin = est ; midi= ciel ; après – midi = ouest</i> . Dessin de l'auteur.....	101
Figure 4.12. <i>Tronçon de la rue Valparaiso avec la maison Díaz à son côté Ouest</i> . Tiré de Google Earth; Consulté 1er 14 juin 2017	102
Figure 4.13. Juan Xavier Malo, <i>La maison à l'étude et son secteur urbain, vus depuis San Juan</i> (2016). Photographie de l'auteur.	103
Figure 4.14. <i>Section de la maison Díaz</i> . Image traitée par l'auteur, à partir d'image tirée de <i>Casas del Ecuador</i> , Trama, 2003. Reproduit avec permission.. ..	104
Figure 4.15. Guido Díaz, <i>Intérieur de la maison Díaz</i> , 2016. Reproduit avec permission.	105
Figure 4.16. Oswaldo Muñoz Mariño, <i>Habitat populaire et escaliers du haut San Juan</i> . O. Muñoz Mariño ; Tiré de <i>Memorias del Camino</i> ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 66. Reproduit avec permission.....	108

Figure 4.17. Juan Xavier Malo, <i>Rocher de cangahua sur la rue Benalcázar</i> . Photographie de l’auteur.	110
Figure 4.18. Juan Xavier Malo, <i>Façade ouest de la maison sur la rue Benalcázar vers le coin de la rue Carchi</i> . Photographie de l’auteur.	111
Figure 4.19. José M. Sáez, <i>Plan et coupe de l’état initial de la maison surélevée sur une formation de cangahua</i> . Tiré des archives de J.M. Sáez. Reproduit avec permission.	112
Figure 4.20. José M. Sáez, <i>Schéma</i> . Tiré de Archive de J.M. Sáez. Reproduit avec permission	113
Figure 4.21. Oswaldo Muñoz Mariño, <i>Vue de la rue Carchi vers 1995. O. Muñoz Mariño</i> ; Tiré de <i>Memorias del Camino</i> ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 80. Reproduit avec permission.....	114
Figure 4.22. Juan Xavier Malo, <i>Vue d’ensemble sur la rue Carchi</i> . 2016. Photographie de l’auteur....	115
Figure 4.23. Juan Xavier Malo, <i>Maison San Juan : coupe de la section projetée</i> . Dessin de l’auteur élaboré à partir de dessin de J.M. Sáez. Tiré des archive de J.M. Sáez.	117
Figure 4.24. José M. Sáez, <i>Plans de la maison San Juan</i> . Tiré des archive de J.M. Sáez. Reproduit avec permission.....	118
Figure 4.25. <i>Escalier d’accès depuis le garage mi-creusé dans la cangahua, adjacent au jardin et longeant le mur limitrophe à la rue Carchi</i> . Tiré des archives de J. M. Sáez. Reproduit avec permission	119
Figure 4.26. José M. Sáez, <i>Schéma : le vestibule, point d’arrivée à l’intérieur de la maison à travers le deuxième tronçon d’escaliers, creusé sous la maison existante</i> . Tiré des archives de J.M.Sáez. Reproduit avec permission.....	120

CHAPITRE 5

Figure 5.1. <i>Vue vers le nord Ouest. En premier plan, le contrefort est de la ville</i> (2001). Tiré du Instituto Geografico Militar. Reproduit avec permission.	123
Figure 5.2. Jorge Oquendo, <i>Vue de Guápulo sur le versant de la colline et la ville moderne en arrière</i> (vers 2009) Tiré des archives de J. Oquendo. Reproduit avec permission.	127
Figure 5.3. <i>Situation de Guápulo au contrefort du nord-est de Quito</i> (2002) Image traitée par l’auteur à partir de photographie aérienne tirée du Instituto Geográfico Militar. Reproduit avec permission.	128
Figure 5.4. Juan Xavier Malo, <i>Vue depuis le Haut Guapulo vers le noyau paroissial et vers la vallée de Tumbaco</i> . (2016). Photographie de l’auteur.	130
Figure 5.5. Oswaldo Muñoz Mariño, <i>Guápulo et son environnement immédiat. O. Muñoz Mariño</i> . Tiré de <i>Memorias del Camino</i> ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; pp. 51, 46, 152 ; Reproduit avec permission.	132
Figure 5.6. <i>Maison Muller a Guápulo. Architecte : Milton Barragán</i> (1964). Tiré des archives de Milton Barragán. Reproduit avec permission	134
Figure 5.7. Camilo Luzuriaga, <i>Le projet dans le contexte de Guápulo. Photomontage</i> (v. 1984). Tiré des archives de l’architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.....	142
Figure 5.8. Camilo Luzuriaga, <i>Le projet et le cadre bâti populaire. Photomontage</i> (v. 1984). Tiré des archives de l’architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.....	142

Figure 5.9. Camilo Luzuriaga, <i>Vue de la façade est du projet sur la pente du Camino de Orellana. Photo montage</i> (v. 1984). Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.	144
Figure 5.10. Camilo Luzuriaga, <i>Vue de la façade ouest, façade sur la rue Rafael Larrea. Photomontage</i> (v. 1984). Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.	149
Figure 5.11. Juan Xavier Malo, <i>Vue intérieure de la toiture dans la résidence de l'architecte Jaime Andrade.</i> Photographie de l'auteur.....	149
Figure 5.12. Juan Xavier Malo, <i>Vue vers l'est depuis aire commune d'escaliers.</i> Photographies de l'auteur.	150
Figure 5.13. Juan Xavier Malo, <i>Schéma en coupe montrant les patios.</i> Dessin de l'auteur.	152
Figure 5.14. Juan Xavier Malo, <i>Patio intérieur de la résidence de l'architecte J. Andrade.</i> Photographie de l'auteur.	153
Figure 5.15. Juan Xavier Malo, <i>Vue extérieure des toitures avec vitres sur les patios.</i> Photographie de l'auteur.	153
Figure 5.16. Juan Xavier Malo, <i>Terrasse-jardin avec sculptures créées par Jaime Andrade.</i> Photographie de l'auteur.	154
Figure 5.17. Juan Xavier Malo, <i>Terrasse et vue vers l'est.</i> Photographie de l'auteur.....	154

CHAPITRE 6

Figures 6.1. Juan Xavier Malo, <i>Hábitat Guápulo : Un caractère vertigineux coexiste avec le calme de la vallée.</i> Photographie de l'auteur.....	159
Figure 6.2. Taller 4, <i>Immeuble de la Banque Centrale de l'Équateur à la Ville de Riobamba.</i> Tiré de <i>Trama.</i> Reproduit avec permission.	165
Figure 6.3. Glenn, <i>Museo de Oro Quimbaya de l'architecte Rogelio Salmona.</i> Tiré de <i>Museo de Oro Quimbaya.jpg ; Flickr.</i> https://www.flickr.com/photos/neuglex/2196117308 . Reproduit avec permission.....	169
Figure 6.4. Juan Xavier Malo, <i>La rivière Tomebamba à Cuenca longe le Barranco et la vieille ville (droite) avec le massif de El Cajas en arrière plan</i> (2017). Photographie de l'auteur.	173

ANNEXE

Figure A.1. J. Andrade et M. Moreno, <i>Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe A-A'</i> (1982) Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.....	192
Figure A.2. J. Andrade et M. Moreno, <i>Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe B-B'</i> (1982). Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.....	192
Figure A.3. J. Andrade et M. Moreno, <i>Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe C-C'</i> (1982). Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.	193

LISTE DES FIGURES INCLUSES DANS LES TABLEAUX

TABLEAU I26

Figure I.1. J. Utzon. Erik Christensen, *Église Bagsvaerd; Bagsvaerd church interior* (16 juillet 2007). Tiré de *Wikimedia Commons*:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Bagsvaerd_Church_interior_July_2007.jpg.

Consulté le 12 sept 2018.

Figure I.2. L. Barragán, *Maison Barragán*. Tiré de Daniel Case, *Overhanging plants on roof of Luis Barragán House, Mexico City.jpg*, (21 juillet 2015). *Wikimedia Commons*. Web. 12 sept 2018.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barragán_House%2C_Mexico_City.jpg/800px-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barragán_House%2C_Mexico_City.jpg/800px-Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barragán_House%2C_Mexico_City.jpg)

[Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barragán_House%2C_Mexico_City.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Overhanging_plants_on_roof_of_Luis_Barragán_House%2C_Mexico_City.jpg)

Figure I.3. A. Siza. Joaomorgado, *Boa Nova Tea house, Boa Nova Tea House Renovation*, (17 juillet 2014). Tiré de *Wikimedia Commons*:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/Boa_Nova_Tea_House_Renovation.jpg/800px-Boa_Nova_Tea_House_Renovation.jpg

Figure I.4. Visitor Centre par G. Murcutt. *Facade of Kakadu Visitor Centre*, 10 Juin 2012. *Wikimedia Commons*. Web. Consulté le 12 sept 2018.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Facade_Slats_Kakadu_NP_Visitor_Centre_Glenn_Murcutt.jpg

TABLEAU III65

Figure III.1. J.M. Sáez/ D. Barragán, *Maison à San Juan*. Photographie de l'auteur.

Figure III.2. G. Díaz, *Maison Díaz*. Tiré de Google streetview. Reproduit avec permission.

Figure III.3. J.M. Mantilla, *Immeuble J. Díaz*. Tiré l'archive de J.M. Mantilla. Reproduit avec permission.

Figure III.4. M. Barragán, *Immeuble Barranco*. Photographie de l'auteur.

Figure III.5. J. Andrade/ M. Moreno, *Hábitat Guápulo*. Photographie de l'auteur.

Figure III.6. *Résidences Vistaleste*. Photographie de l'auteur.

Figure III.7. *Maison Freile Salgado*. Tiré l'archive de J.M. Mantilla. Reproduit avec permission.

Figure III.8. *Maison Algarrobos*. Photographie de l'auteur.

Figure III.9. *Maison Entremuros*. Tiré de l'archive de D. Barragán. Reproduit avec permission.

TABLEAU IV66

Figure IV.1. *Situation des projets présélectionnés*. Basé sur image tiré de Google Earth. Consulté le 15 nov. 2016.

TABLEAU VI162

Figure VI.1. *Section de la maison Díaz*, Image traitée par l'auteur, à partir d'image tirée de *Casas del Ecuador*, Trama, 2003. Reproduit avec permission.

Figure VI.2. Juan Xavier Malo, *Maison San Juan : coupe de la section projetée*. Dessin de l'auteur élaboré à partir de dessin de J.M. Sáez.

Figure VI.3. J. Andrade et M. Moreno, *Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe B-B'* (1982). Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Peter Jacobs d'avoir accepté de diriger ce projet de recherche. Son avis a été déterminant dans la définition de l'approche intellectuelle de la thèse. Je lui suis reconnaissant pour ses critiques constructives, son soutien dans mon parcours au doctorat et ses encouragements pour mener à terme ce défi.

Je dois mes remerciements à Denis Bilodeau, codirecteur de recherche. J'ai beaucoup apprécié sa disponibilité pour discuter de mon projet doctoral. Ses suggestions ont été éclairantes et ont enrichi l'ensemble de ma démarche.

Merci à Nicole Valois, présidente du jury, et aux examinateurs Bernard Saint-Denis et Ricardo Castro pour leur lecture minutieuse de la thèse, que leurs commentaires et suggestions ont contribué à enrichir.

Juan Torres a été d'un appui considérable à la progression du projet sur le plan académique, et en fournissant une aide importante sur le plan administratif dans les démarches auprès de la faculté. Je remercie aussi le Bureau d'Études Internationales à l'Université de Montréal pour la bourse reçue afin de réaliser mon séjour de recherche en Équateur.

À la Faculté de l'aménagement, je remercie Michel Max Raynaud et Gonzalo Lizarralde, qui m'ont motivé à entreprendre ce retour aux études. Je remercie aussi mes collègues chargés de cours à l'École d'urbanisme et architecture de paysage, avec qui j'ai partagé espace de travail et tâches d'enseignement durant ces années. Et je suis reconnaissant des membres du groupe de recherche GRIF pour leur soutien lors de mon examen de synthèse. Merci à Pauline Wolff pour la révision de l'examen, et à Ginette Melançon-Bolduc, bibliothécaire de la faculté, pour le temps qu'elle a consacré à m'aider à organiser et référencer les sources consultées dans la thèse.

En Équateur, je dois ma gratitude à María Augusta Hermida de l'Université de Cuenca. Son aide a été précieuse pour mieux délimiter la portée de l'étude lors de mon séjour de recherche. Je suis aussi très reconnaissant envers les architectes rencontrés à Quito en vue du temps accordé aux entretiens et autres activités de ma recherche. Ils sont nombreux, je nomme ceux que j'ai côtoyé le plus en raison des projets retenus pour l'étude : Jaime Andrade, Mauricio Moreno, Guido Díaz, José María Sáez.

Ma reconnaissance va vers ceux qui m'ont aidé durant la phase finale de rédaction avec des lectures du manuscrit : Nicolás Bermeo, Gabriela Malo, Martín Mujica et Christian Morsomme. Je remercie aussi le groupe *Thèsez-vous*, dont les activités se sont avérées une source de motivation et d'entraide durant l'étape de rédaction.

La poursuite du doctorat entraîne des sacrifices non seulement de la part du doctorant mais aussi des membres de sa famille. La mienne a connu mes longues heures d'absence, le désordre lors de mon travail à la maison, et une dose de stress par moments. Pour leur soutien durant cette aventure dans laquelle je les ai embarqués, je dédie cette thèse à Rita, Julián et Alejandra.

Et je dédie aussi la thèse à ma mère qui est là-bas, dans une des collines de Quito, et à mon père qu'y repose.

INTRODUCTION

PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE ET SES MOTIVATIONS

À Quito, « lieu lointain et chimérique déplacé verticalement et proche du ciel »¹, ville située aux pieds du massif du Pichincha et encerclée par plusieurs autres volcans, l'architecture moderne subira des transformations pour composer avec un environnement puissant constitué de pentes, ravins et sols volcaniques, le tout sous le soleil équatorial. Aussi, elle devra composer avec des environnements bâtis traditionnels, autant dans la vieille ville officielle, au tracé plus rigide, que dans des quartiers populaires aux origines plus humbles, faits d'architecture vernaculaire.

Ces montagnes sont ancrées dans l'imaginaire des gens.

Le client de l'architecte veut les voir. Les architectes, nous voulons les saisir dans nos designs. Si on ne les voit pas, on les imagine : dans une telle direction ou une autre, ces points de repère imaginaires. Derrière les nuages, ou derrière un bâtiment étagé qui a peut-être obtenu une mystérieuse dérogation réglementaire et nous bloque la vue à jamais. À jamais ? Non. Elles sont dans l'imaginaire. Et on les imagine toujours bien enneigées, même si le réchauffement planétaire avance et leurs neiges que l'on appelait *éternelles* rétrécissent sans cesse.

Et l'architecture non seulement regardera les montagnes : elle prendra souvent leurs formes. Inspirées par ces formes que l'on voit au loin, et interagissant avec ce qui est proche et avec le terrain qu'elles touchent et qu'elles creusent, les formes de l'architecture deviendront aussi paysage.

Dit autrement, on ira et on reviendra du *in visu* au *in situ*.

¹ Felipe Correa, *Una línea en los Andes*, p. 26.

Quito et son territoire, à l'instar des Andes, est un univers culturellement défini. Une panoplie de faits culturels est présente autour de l'architecture et de ses rapports avec le paysage. Tout comme ailleurs en Amérique latine, une vocation moderne résolue traverse l'architecture et autres manifestations culturelles. Il s'agit de plusieurs défis rassemblés dans un défi majeur : celui d'être moderne sans rompre avec le traditionnel et ici, avec le paysage, soit, ne pas voir le moderne et le traditionnel, ou l'universel et le régional, comme un dilemme mais comme faisant partie d'une condition culturelle diversifiée.

L'architecture dans un tel contexte ne devait pas être anodine, une certitude que l'auteur de ce travail, enseignant et pratiquant professionnel de l'architecture, sentait partager avec d'autres collègues. De nouvelles écoles d'architecture à Quito, en phase formative durant la deuxième moitié des années 1990, étaient un terrain propice pour l'exploration et la discussion disciplinaires. Comment s'en prendre aux rapports entre l'architecture et ce paysage était une inquiétude particulièrement importante.

À priori, ce que l'on attendait de l'architecte concernant le paysage (et ce que l'architecte lui-même visait en priorité) était que, pourvu que le terrain possède des vues avantageuses, celles-ci soient exploitées depuis l'intérieur et qu'elles profitent ainsi du paysage *in visu*. Or, tout en abordant cet aspect, notre intérêt était d'ancrer l'architecture dans cet univers paysager, là où la condition montagnaise était si marquante.

Arrivé à Montréal quelques années plus tard, ces préoccupations demeuraient toujours présentes. La poursuite des études de doctorat à l'Université de Montréal s'est avérée donc une occasion propice pour renouer avec ces intérêts et ces quêtes et pour approfondir ceux-ci. Ainsi, motivée par des expériences préalables dans les milieux de l'enseignement et de la pratique professionnelle de l'architecture en Équateur, cette thèse investigate le rôle du paysage dans la conception de l'architecture moderne et contemporaine dans le milieu montagneux des Andes équatoriennes, plus précisément à Quito, et plus largement, en Amérique latine.



Figure I. Frederic Edwin Church : *Mount Chimborazo at Sunset* (1855)

Tiré de Collection Olana State Historic Site, New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation; olana.org/wp-content/uploads/2014/04/Mount-Chimborazo-at-Sunset-SMALL.jpg ; Consulté le 03 sept. 2018. Reproduit avec permission.



Figure II. Frederic Edwin Church : *Cotopaxi* (1877)

Tiré de Smithsonian American Art Museum, Washington DC; <https://americanart.si.edu/artwork/cotopaxi-4807>; Consulté le 03 sept. 2018. Reproduit avec permission.

À PROPOS DU CONTEXTE GÉOGRAPHIQUE ET DE L'EXPÉRIENCE DU PAYSAGE À QUITO

Ville, paysage et imaginaire

Dans les Andes, ces éléments saillants des « immenses paysages »² du continent, les rapports humains avec la nature ont toujours connu un caractère épique : d'Alexander von Humboldt à Werner Herzog³ en passant par Edwin Church⁴ (figures I, II), ces paysages ont saisi l'imaginaire occidental à travers les siècles. Les Andes équatoriennes, cette « avenue des volcans » telle que nomma Humboldt le corridor inter andin au sein duquel se trouve Quito, participent à part entière d'un tel caractère. La nation équatorienne s'est forgée un imaginaire autour de cette condition géographique paysagère intense. Parmi ses récits identitaires fondateurs se trouve celui de Quito comme point de départ pour la découverte (européenne) de l'Amazone par les conquistadors-explorateurs qui empruntèrent de vieux tracés vernaculaires –aujourd'hui intégrés à la ville, tel qu'on le verra- afin d'initier leur chemin et surmonter la branche orientale de la cordillère, de l'autre côté de laquelle débute l'immensité du bassin amazonien. Des siècles plus tard, c'est sur l'autre branche de la cordillère, aux pentes du volcan Pichincha surplombant la ville, que se livra la bataille qui mit fin à la période coloniale dans cette partie du continent⁵.

Associées à ces paysages naturels colossaux, d'autres dimensions mythiques sont présentes, issues des visions des anciens peuples précolombiens. Si la colonisation européenne s'imposa, entraînant l'anéantissement des populations autochtones et une longue

² Anita Berrizbeitia nomme ainsi ces territoires de l'Amérique latine : cette auteure trouve qu'il est impossible de les décrire si on n'utilise pas des superlatifs. Dans « Latin American geographies : A glance over an immense landscape », *Harvard Design Magazine*, No. 34, p. 4.

³ Dans les films de Herzog *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) et *Fitzcarraldo* (1982), des anciennes légendes réapparaissent : Eldorado des temps des conquistadores et la « fièvre du caoutchouc » du début du XX^e siècle. Des états d'esprit délirants des protagonistes sont exacerbés par la nature écrasante des versants orientaux des Andes qui se fondent avec le bassin amazonien.

⁴ Church, peintre originaire des États-Unis, parcourut les Andes équatoriennes attiré par sa géographie et ses paysages tel que présentés par Humboldt.

⁵ Sur le site où se livra cette bataille se dresse le *Templo de la Patria* (figure VI), monument commémoratif exemplaire du courant brutaliste, conçu par l'architecte-sculpteur Milton Barragán.

méconnaissance de leurs cultures, des traits culturels de celles-ci demeurent. Le quechua et d'autres langues anciennes sont toujours présents. La toponymie fait état d'anciens rapports telluriques, incluant d'autres conditions naturelles, telles que l'intense luminosité du soleil équatorial en haute montagne. Ainsi, d'une époque et d'une culture à l'autre, et notamment dans le métissage, il y a eu un attachement culturel et affectif autant au sol qu'aux autres conditions naturelles : la notion de *topophilia* semble pertinente pour décrire un tel lien⁶.

La condition volcanique a façonné le relief et le sol, la topographie montagneuse étant l'aspect le plus frappant du paysage à Quito, à différents niveaux : régional-territorial, urbain et local. Les montagnes sont des éléments archétypaux faisant partie du système de la cordillère qui structure le territoire : nous sommes orientés par leur condition de points de repère colossaux et par leur alignement dans le sens nord-sud. Nous sommes aussi assujettis à une série de stimuli sensoriels en lien avec le relief, allant du calme paisible des vues des vallées qui s'ouvrent à l'est de la ville au vertige que l'on ressent à proximité des ravins, canyons et précipices.

Des aspects de caractère⁷ peuvent être évoqués : « imposant », « majestueux », « intimidant » en sont des exemples. La cohabitation avec les volcans, dont le Pichincha aux pieds duquel s'étend Quito, est un fait culturel qui offre des facettes multiples, la condition volcanique ayant marqué les rapports de la ville avec son environnement au fil du temps (figure III). Le trajet équatorial du soleil sur ces régions d'altitude élevée est une autre composante qui agit intensément sur le paysage : la luminosité est haute, les couleurs très vives, les ombres aigües et très contrastées par rapport aux zones de lumière.

⁶ Un tel lien affectif est semblable à la notion de *Topophilia* proposée par Yi-Fu Tuan, abordée dans son livre : *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes and values*.

⁷ C. Norberg-Schulz traitera ces aspects et fera la distinction entre espace et caractère dans *Genius loci. Paysage, Ambiance, Architecture*.



Figure III. *Éruption du Pichincha après des siècles d'inactivité (7 octobre 1999).*

Tiré de Patomena ; commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7904621; Consulté le 20 sept. 2018;
CC BY-SA 4.0

La ville et son implantation

À l'instar de « l'immense paysage » latino-américain⁸, Quito se situe dans un environnement imposant. La vieille ville, haut lieu patrimonial à l'international⁹, s'est insérée et a évolué dans un cadre paysager colossal entouré de volcans. À son tour, l'architecture moderne du XXème siècle s'insèrera et s'enracinera dans ce paysage à travers des processus où convergeront traditions et influences ainsi que des réalités sociales et culturelles diversifiées.

Pour amorcer l'étude du rôle du paysage dans l'architecture moderne et contemporaine des Andes équatoriennes, un paysage incarné à Quito dans la topographie abrupte et imposante, nous situerons la ville dans cet environnement montagneux qui est le lieu d'un univers culturel fortement investi au fil du temps, des peuples s'étant succédé depuis l'époque précolombienne.

⁸ A. Berrizbeitia, *op. cit.*, p. 4.

⁹ En 1978 Quito devient une des toutes premières villes classées au Patrimoine Mondial par l'UNESCO.

Quito s'implante dans une vallée allongée aux flancs orientaux du volcan Pichincha. Elle partage sa situation en altitude de la cordillère des Andes avec d'autres capitales sud-américaines (Bogota, La Paz), assujetties aussi dans leur forme urbaine initiale aux Lois des Indes des temps de la colonisation espagnole. Comme les autres villes de montagne du nord de l'Équateur, elle se situe dans un milieu volcanique, à la différence des Andes du sud du pays, moins élevées et sans volcans. Les parties basses de la ville se trouvent à 2800 m d'altitude ; ces terrains moins accidentés ont été les premiers à être occupés autant dans la ville coloniale établie par les Espagnols en 1534 sur des lieux préalablement occupés par des peuples amérindiens, que dans la ville moderne du XXème siècle.

La topographie s'est avérée l'obstacle majeur rencontré par la grille coloniale conçue à l'instar des Lois des Indes, un instrument de planification de nature abstraite et générique, faisait fi des particularités locales : Quito est un milieu peu propice à l'application rigoureuse de cette grille (ou damier) censée se répandre sans obstacles, à l'instar d'une *res extensa*. La cartographie historique fait état de la tension entre géométrie stricte et topographie montagneuse ; la grille s'est vu contrainte de subir quelques ajustements (figures IV, V).



Figure IV. (Anonyme) : *Ciudad de Quito* (v. 1734)

Tiré de Archivo General de Indias, Sevilla ;

<http://ccfib.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/urbanismo/images/mapas/quito.jpg>; Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission



Figure V. Antonio de Ulloa et Jorge Juan : *Plan de la ville et la cité de St. François de Quito* (1748).

Tiré de

FondosBibliográficosdelArchivoHistóricodelGuayas;Guayaquil,Ecuador.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8c/Plano_de_San_Francisco_del_Quito_%281735%29_-_AHG.jpg/800px-Plano_de_San_Francisco_del_Quito_%281735%29_-_AHG.jpg. Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission.

Les pentes de la ville, situées majoritairement aux pieds du massif du volcan Pichincha du côté ouest de la ville, et dans la chaîne de collines du côté est, et occupées initialement par des anciens établissements populaires éparpillés, font partie d'un système montagneux qui structure le territoire avec une grande clarté. Ses éléments constitutifs agissent comme des puissants stimuli sensoriels et d'évocation.

La ville, ses pentes et l'invention du paysage

Les pentes de Quito ont connu une certaine condition ambiguë au fil du temps : incompatibles avec le tracé colonial en grille voué aux terrains plus neutres, et donc restreintes d'accès et d'approvisionnement, elles étaient occupées seulement par de vieux établissements populaires éparpillés. Puis, ces pentes deviendront convoitées par la ville officielle, surtout quand la spatialité moderne du XX^e siècle se répand et s'adapte à la topographie abrupte. On assiste ainsi à l'intérêt pour habiter les pentes. Ceci a été précédé, au XIX^e siècle, par la naissance de l'intérêt pour les montagnes en tant qu'éléments majeurs

des vues panoramiques ; elles sont devenues une valeur culturellement prisée comme on peut le voir dans les arts, notamment en peinture¹⁰.

La relation de la ville avec la topographie abrupte devient donc plus directe avec l'expansion de la ville vers les pentes environnantes. Celles-ci participent d'une croissance urbaine guidée durant la deuxième moitié du XX^e siècle par le Plan régulateur de Guillermo Jones Odriozola (1946)¹¹. Vers la fin du XX^e siècle, ce plan ne sera plus en vigueur et une croissance spéculative s'imposera dans la ville officielle-formelle, notamment dans les vallées autour de la ville. Le logement populaire informel prendra aussi de l'ampleur en occupant des terres périphériques dans les différentes directions géographiques. Sans l'envergure d'autres villes de cette partie du continent, comme Caracas ou Lima, où les contrastes sociaux sont plus frappants sinon violents, on assistera à la juxtaposition de nouveaux quartiers, riches et précaires.

Parmi les facteurs d'ordre culturel, on assistera à la découverte ou l'invention du paysage¹² lors de la naissance de la république équatorienne : l'art s'intéressera aux montagnes, devenues ainsi sujet pictural et d'appréciation esthétique depuis le XIX^e siècle (figures I et II). Cet intérêt prendra de l'ampleur dans la nouvelle nation où des identités culturelles locales se forment : les montagnes participent à ce processus et se constituent en éléments qu'identifient les sous-régions du corridor andin équatorien. Ainsi, les différentes provinces

¹⁰ Les racines du goût pour les vues panoramiques remontent à la peinture du XIX^e siècle. Ce n'est que vers le milieu du XIX^e siècle, avec la naissance de la république de l'Équateur, que les composantes du paysage prendront une nouvelle importance. L'historien et critique de l'art et de l'architecture Lenín Oña s'intéresse à l'ouverture des artistes locaux envers des thèmes plus divers que les religieux, ces derniers ayant monopolisé ou presque les arts durant la période coloniale. L'arrivée de voyageurs, autant scientifiques (Alexander von Humboldt) qu'artistes, entre eux des peintres comme l'états-unien Frederic Edwin Church et le français Ernest Charton, facilite cette ouverture. Ces visiteurs influenceront les artistes locaux et aideront à redéfinir leurs pratiques, donnant comme résultat une importante production de représentations artistiques du paysage naturel. Charton fondera la première académie artistique républicaine du pays en 1849. L. Oña, *En la tierra, Quito: la ciudad, la pintura*, p. 21.

¹¹ Voir chapitre 3.

¹² Alain Roger s'attardera sur l'invention des paysages de la part des peintres. A. Roger, *Court traité du paysage*.

dans les Andes du pays sont établies autour du sommet le plus important des différentes contrées du corridor interandin et ces sommets donneront leur nom aux provinces respectives. Des dimensions affectives sont présentes aussi : un attachement primaire au territoire et à ses milieux, allant de la province au quartier, en fait part¹³.

QUITO : APERCU DE SA MODERNITÉ CULTURELLE ET SPATIALE

À l'origine, la modernité du XX^e siècle en Équateur peut être vue comme une volonté culturelle qui fait écho à ce qui se passe à l'échelle de l'Amérique latine. Des changements dans les modes de vie sont rattachés à cette modernité qui est bien reçue par un public ouvert à l'innovation. Concernant les structures sociales, cette ouverture est plus mitigée : les élites héritières du colonialisme espagnol demeurent généralement conservatrices dans leurs habitudes sociales, un phénomène de *modernité sans modernisation* qui a été évoqué par Anita Berrizbeitia¹⁴.

Nonobstant, dans le cas équatorien, on assistera quand même à des changements majeurs dans le mode de vie et l'économie de ces élites au cours du XX^e siècle, leur centre de gravité passant du monde rural des haciendas vers une vie et une économie urbaines. Dans la culture officielle et celle des élites, cette volonté de modernité s'exprimera dans l'architecture qui devra composer avec des réalités territoriales et urbaines, comme c'est le cas de la topographie à Quito. Grâce aux nouvelles conceptions spatiales autant urbanistiques qu'architecturales, la modernité s'appropriera la nouvelle ville qui se constitue.

¹³ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*

¹⁴ « The sociocultural legacy has been slow to evolve. Through their engagement with international trade, the elites remained cosmopolitan and updated with European and North American culture and continued to introduce new ideas and cultural practices into their homeland. Yet, while they adopted liberal capitalist ideologies for international commerce, they remained retrograde in their newly acquired political and economic power, retaining conservative social and labour relations domestically. As a result, in Latin America modernization, both as an economic and cultural condition, was asynchronic and uneven, not reaching all levels of society with the same consistency or intensity. Furthermore, it was intermittent, as economic conditions in the countries responded to global economic cycles ». À propos de ce paradoxe Latino-américain, Berrizbeitia cite la phrase de Nestor Garcia Canclini : "traditions [are] not quite past and modernity not yet wholly present". Anita Berrizbeitia, *op. cit.*, p. 11.

C'est le Quito des avenues et de l'architecture moderne qui se répand vers le nord, pentes incluses, délaissant le centre colonial, tandis qu'au sud du centre se développera une ville plus modeste. L'occupation des pentes du nord sera surtout reliée à des résidences, des bâtiments institutionnels et des équipements qui se rajoutent au fil du temps. Ce processus sera initié par la première génération d'architectes modernes¹⁵. On assistera ainsi à la coexistence de la ville moderne et de la vieille ville y compris ses vieux quartiers populaires, véritables foyers de formes et de manifestations culturelles traditionnelles. Une telle rencontre contrastée met en lumière le clivage modernité-tradition (voire universel-local) qui se manifeste dans les modèles architecturaux aussi, avec des architectures affines au style international d'un côté, et de l'architecture traditionnelle et vernaculaire de l'autre. Mais l'architecture moderne fera aussi l'objet de transformations, et sa nécessaire adaptation à une série de conditions -géographiques, culturelles, économiques, techniques- donnera lieu à des explorations architecturales, dont celles de tendance brutaliste (Figure VI).



Figure VI. *Templo de la Patria.* Architecte : Milton Barragán (1975). Tiré de Archive personnel de Milton Barragán; <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/761068/milton-barragan-80-anos-de-arquitectura-brutalista-en-ecuador/54c67f93e58ecefaa000000d>. Consulté le 12 sept. 2018. Reproduit avec permission.

¹⁵ Dans le chapitre 3, nous reviendrons sur l'émergence de la spatialité moderne, mise en œuvre par cette première génération d'architectes.

SUR LA PORTÉE CRITIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIQUE DE LA THÈSE

La recherche d'un arrimage entre l'universel et le régional, entre la modernité et la tradition, comporte une réflexion critique sur la place des cultures locales dans un contexte de mondialisation, dont la source est l'universalisation évoquée par Ricœur que nous présenterons au chapitre 1. À partir de l'intérêt des dimensions culturelles, spatiales et expérientielles présentes dans la relation entre l'architecture et la réalité paysagère du territoire, la thèse s'oriente vers des modes de connaissance et des systèmes de pensée affins avec une telle quête, dont l'apport s'est dessiné déjà, comme un cadre pour aborder des dimensions expérientielles qui nous intéressent. On prend ainsi distance d'un rationalisme et d'un fonctionnalisme architecturaux à outrance. Ces derniers seraient liés à une posture intellectuelle qui privilégie les savoirs dits scientifiques, les sciences « dures » monopolisant une telle idée de scientificité au détriment d'autres formes de connaissance considérées peu objectives. Dans le monde de la recherche, ceci entrainera la suprématie des méthodes « quantitatives » par rapport aux méthodes « qualitatives », comme l'on verra dans le chapitre 2. Ainsi, dans le cadre d'un rationalisme souvent exacerbé des temps moderne et contemporain, on assiste à une instrumentalisation de l'architecture et du paysage au service d'autres intérêts (commerciaux, marchands). Des dimensions expérientielles, centrales aux faits architecturaux et paysagers, échappent à ce type d'approche. En nous intéressant à ces expériences et en cherchant à mieux comprendre et à éclairer les relations entre architecture et paysage dans leur cadre culturel, nous adoptons une posture critique envers une prétendue scientificité dont s'emparent actuellement les forces du marché.

Dans le paysage imposant des Andes équatoriennes, les dimensions sensibles incluent les rapports visuels plus amples, *in visu*, et comprennent aussi un autre type de rapports plus locaux, *in situ*, où le visuel interagit avec d'autres aspects dont le tactile, une dimension sensorielle où ressortent des aspects de matérialité, notamment ceux reliés au contact de l'architecture avec le sol qui présente ici des caractéristiques de relief et matérielles intenses. Ainsi, dans ce cadre paysager andin, la topographie est cet aspect majeur auquel

l'architecture et la ville devront répondre. Les perceptions associées à la condition primaire et archétypale des montagnes interagissent à différents niveaux autant sensoriels que culturels, il ne s'agit donc pas de la perception pure dans un sens physiologique. Les éléments du territoire tels que montagnes, mais aussi les ravins, les falaises et les vallées, constituent une structure paysagère, des déclinaisons régionales du système de base d'échelle continentale qui est la cordillère des Andes. C'est dans cette structure paysagère que viendra s'implanter, voire se greffer, l'environnement bâti à ses différentes échelles, allant de celle des ensembles et sous-ensembles urbains jusqu'à l'architecture. Nos sens saisiront des totalités, des ensembles qui structurent l'espace territorial et urbain où s'ajoutent des couches de signification poétiques et culturelles¹⁶.

Nous nous intéressons à la tension entre l'abstrait (très présent dans l'architecture moderne, la spatialité moderne ayant une base essentiellement abstraite) et les conditions locales, réelles, concrètes. La pensée abstraite est aux origines de la modernité architecturale du XX^e siècle. Elle a été présente aussi au fil du temps dans la conception spatiale : tel est le cas du modèle physico-spatial de la grille utilisée dans la colonisation espagnole à travers le continent¹⁷, et dont les précédents proviennent du monde gréco-romain. On peut faire le lien entre ces spatialités génériques et universelles et la *res extensa* cartésienne, affine à l'idéal platonique. Comme contrepoint à cela, Josep María Montaner évoque un autre type d'espace, plus empirique et délimité, le *topos* ou lieu, évoqué par Aristote, notion qui permettrait de prendre en considération la singularité locale¹⁸. Cette analyse fait ressortir la différence entre espace et lieu. Ces dualités (abstrait / réel ; espace/lieu) intéressent l'approche expérientielle et fournissent des éléments supplémentaires pour aborder la discussion entre l'universel et le local.

¹⁶ Nous retrouverons des tels éléments chez Christian Norberg-Schulz, dans *Genius loci. Paysage, Ambiance, Architecture*.

¹⁷ La grille d'Hippodamos de Milet, à l'origine de la grille de la loi d'Indes utilisée par l'empire espagnol dans la colonisation des Amériques.

¹⁸ Cette différence est soulevée par Josep María Montaner, qui s'appuie sur Norberg-Schulz. Nous aborderons cela dans le chapitre 2. J. M. Montaner, « Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar », p. 4.

HYPOTHÈSE

La présence de l'architecture moderne dans les paysages des Andes équatoriennes nous a interpellé au fil du temps et nous mène à investiguer pour approfondir la connaissance de ce phénomène. Plus précisément, à Quito, la capitale du pays, ville majeure de sa région Andine et pôle culturel d'importance latino-américaine, nous retrouverions des exemples d'une architecture moderne et contemporaine sensible à des particularités propres à la ville, son territoire et sa culture, résultant en réponses spécifiques aux milieux culturels et naturels. Tout en adhérant sans hésitation aux postulats universels de la modernité, ces réponses architecturales témoigneraient aussi d'une appartenance et un attachement à des environnements naturels puissants et uniques, ainsi qu'à des cultures locales. Le rôle de la topographie montagneuse serait particulièrement important dans la conception et la réalisation de ces architectures. Il s'agirait ainsi de projets d'architecture avec des traits à la fois modernes-universels et locaux. Nous pouvons faire un parallèle, que nous nuancerons durant la thèse, entre cette double condition et ce que préconise le discours du régionalisme critique, une formulation qui entend s'adresser à des pratiques architecturales qui participent consciemment au débat universel-local, tout en intégrant ces deux dimensions. Sous cette optique, nous aimerions porter une attention particulière au courant du brutalisme, devenu une forte tendance auprès des architectes en Amérique latine durant la deuxième moitié du XX^e siècle, et qui acquiert dans les Andes équatoriennes un intérêt particulier d'ordre paysager.

Nous émettons ainsi l'hypothèse que dans l'architecture moderne à Quito, dont celle affine au brutalisme, nous retrouverions des aspects préconisés par le régionalisme critique, et que cette architecture aurait des résonances paysagères particulières, reflétant le caractère de cette partie de la cordillère des Andes.

APERÇU DES CONTENUS DE LA THÈSE

Partie I

Le chapitre 1 formule une problématique autour de la modernité architecturale des dernières décennies du XX^e siècle en Amérique latine et ses liens avec le paysage. Pour ce faire, les débats suscités autour des discours du régionalisme critique, autant au niveau international (Frampton) que régional-latino-américain (Waisman), seront visités afin de situer les cas à Quito par rapport à ces contextes.

Le chapitre 2 présente les concepts qui relient le volet épistémologique de la thèse avec la problématique à l'étude et qui aideront à mettre en lumière la relation entre architecture et paysage. Ceci inclut des notions de l'expérience du lieu (Norberg-Schulz), la dualité paysagère *in situ/in visu* (Roger) et la spatialité de l'architecture moderne (Giedion). D'autre part, nous soulevons la pertinence des études de cas comme méthodologie de recherche.

Le chapitre 3 contextualise l'évolution de la modernité urbanistique et architecturale à Quito durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Les grands traits de la modernité spatiale et ses liens aux expressions artistiques, dont la sculpture, seront présentés.

Partie II

La deuxième partie est élaborée à partir du matériel recueilli durant la phase de travail de terrain.

Le chapitre 4 présente deux projets architecturaux contemporains insérés dans des vieux quartiers adjacents au noyau colonial de Quito et situés en pente. On s'intéresse aux rapports que ces projets entretiennent avec la vieille ville avoisinante et avec le cadre paysager plus large. Ceci donne un aperçu des vieux quartiers afin de mieux contextualiser l'étude de cas principale.

Le chapitre 5 poursuit avec l'étude de l'architecture moderne insérée dans de vieux quartiers en pente et traite de façon approfondie du projet d'un ensemble résidentiel à Guápulo, ancien quartier détaché du vieux Quito et situé sur le contrefort extérieur de la ville, au long de l'ancien chemin de sortie nord-est de celle-ci et surplombé aujourd'hui par le Quito moderne.

Le chapitre 6 présente les découvertes faites dans les cas étudiés et propose une discussion, revenant sur la problématique à la lumière de ce qui a été trouvé dans la recherche. Pour conclure, nous passons en revue la contribution de la thèse et nous donnons des pistes pour des recherches futures.

PARTIE I

CHAPITRE 1 MODERNITÉ ET ENJEUX RÉGIONAUX EN AMÉRIQUE LATINE : DISCOURS ET DÉBATS

INTRODUCTION

Nos observations et expériences équatoriennes ont stimulé l'intérêt pour approfondir notre connaissance du rôle du paysage dans la conception de l'architecture moderne et contemporaine du pays, et notre première approche à la ville de Quito a révélé à quel point la topographie a un impact important sur le paysage naturel et les environnements bâtis. À la suite, nous avons postulé que l'architecture moderne retrouvée est tributaire de ce paysage et de ce milieu culturel où la topographie joue un rôle majeur, et nous avons évoqué le régionalisme critique.

Pour asseoir le cadre idéologique de la thèse au sein des débats disciplinaires contemporains, ce chapitre présente des discours autour du régionalisme critique. Nous introduisons un regard latino-américain, qu'en syntonisant avec ces discours formulés en Europe et aux États-Unis, les questionne. Cette contextualisation aidera à établir la problématique de la thèse et sa portée critique et permettra ainsi de préciser notre positionnement. Or, si nous allons parler du régional et son rapport avec l'universel, quelques précisions s'imposent.

La modernité culturelle, visuelle et spatiale latino-américaine, ses liens avec des niveaux internationaux plus vastes et ses inflexions régionales sont des éléments fondateurs de la thèse. Des développements récents à l'international comme le renouveau de l'intérêt critique pour l'architecture contemporaine du sous-continent et ses précédents modernes de l'après-guerre¹⁹ coïncident avec ces intérêts. Les courants liés au brutalisme ressortent dans l'architecture régionale de cette période. Nous nous intéressons à leurs formes expressionnistes et à leur dimension paysagère.

¹⁹ L'exposition du MOMA *Latin America in construction : architecture, 1955-1980* (2015) est un jalon au chapitre de l'intérêt récent des centres d'hégémonie culturelle internationaux envers l'architecture latino-américaine de la période d'après-guerre. Barry Bergdoll (éd.), *Latin America in construction : Architecture, 1955-1980*.

À propos de l'Amérique latine

Dans le cadre de la culture architecturale universelle, parler de l'Amérique latine n'est pas anodin, puisque durant une partie du XX^e siècle, la région fut une sorte de terre promise pour l'architecture moderne : l'exposition du MOMA rend compte de cela. Ayant évoqué l'Amérique latine, nous parlerons de celle-ci comme un sous-continent par rapport à l'ensemble des Amériques ; nous ferons ici quelques précisions par rapport à ce grand ensemble, cette macro-région qui est en fait une mosaïque de régions.

L'appropriation de la modernité à l'échelle de l'Amérique latine est un enjeu majeur. Les racines de cela, et les enjeux politiques subordonnés intéressent Nicola Miller qui soulève la problématique d'une modernité sans modernisation²⁰, similaire à ce qui a été évoqué par A. Berrizbeitia : l'hybridité a été évoquée par cette auteure²¹ dans ses analyses du rôle de la modernité dans les manifestations culturelles, dont l'architecture et ses disciplines affines; cette condition est vue comme un facteur favorable à la vitalité culturelle en Amérique latine, où, dans le cadre d'un métissage répandu, l'adoption de nouveaux courants architecturaux, soit dans le cas qui nous occupe, se fait de façon souple.

Tout cela nous rappelle les phrases de l'écrivain argentin Ernesto Sabato :

« acceptons donc l'histoire telle qu'elle est, toujours sale et entremêlée, et ne courons pas après des prétendues identités. Les dieux de l'Olympe eux-mêmes, qui apparaissaient comme des archétypes de l'identité grecque, étaient loin d'être purs, contaminés par des divinités égyptiennes et asiatiques...»²².

²⁰ Nicola Miller, *Reinventing modernity in Latin America*, pp. 3-6.

²¹ Anita Berrizbeitia, « Latin American geographies: A glance over an immense landscape », *Harvard Design Magazine*, No. 34, pp. 11-13.

²² Ernesto Sabato, « Qu'est-ce que l'identité d'une nation ? », *Le Monde Diplomatique*, novembre 1991, p. 32. Amaryll Chanady s'intéresse au texte de Sabato, où l'écrivain argentin se demande de quelle identité parle-t-on (européenne, aborigène, africaine?) quand on discute sur l'identité Latino-Américaine, et signale que même ces prétendues identités fondatrices se sont rapidement dissolu dans un processus complexe de mélange et transculturation: « Rien de ce qui se rapporte aux hommes n'est essentiellement pur, tout se présente invariablement mêlé, complexe, impur. La

1.1. DISCOURS ET DÉBATS AUTOUR DU RÉGIONALISME CRITIQUE EN ARCHITECTURE

1.1.1. PRÉCÉDENTS

Régional, régionaliste, vernaculaire, critique : dans le cas du régionalisme critique il y a une multiplicité de termes associés qui peuvent prêter à confusion, raison pour laquelle nous essaierons de délimiter la portée de chacun de ces termes. Le dictionnaire Larousse définit régionalisme ainsi : « Mouvement ou doctrine affirmant l'existence d'entités régionales et revendiquant leur reconnaissance » ; « Idiotisme propre à une région ». La recherche des définitions de régionalisme en langue espagnole²³ donne les résultats suivants: a. « tendance ou doctrine politique selon laquelle dans le gouvernement d'un état on doit porter une attention particulière à la façon d'être et aux aspirations de chaque région »; b. « Amour ou attachement à une région donnée d'un État et aux choses qui lui appartiennent »; c. « Terme ou tournure exclusif d'une région déterminée ». Les définitions trouvées en langue anglaise²⁴ coïncident avec celles qui précèdent (définitions b., d.) et rajoutent quelques caractéristiques: une condition *distincte* d'une région, une *homogénéité* de sa population (définition a.). D'autre part, en anglais, on fait référence à l'art et à la littérature qui mettent l'emphase sur un *lieu* ou une *scène* et ses caractéristiques (définition c.).

Par la suite, pour nous rapprocher de l'utilisation de la notion du régionalisme en ce qui concerne l'environnement bâti, nous nous intéressons à des textes d'Alexander Tzonis et

pureté n'existe qu'au royaume platonicien des objets idéaux ». Non seulement Sabato met l'accent sur la pluralité et l'hybridité actuelles du continent : il problématise aussi l'identité « espagnole » des colonisateurs, et nous rappelle l'importance de l'héritage juif en Espagne, ainsi que la présence arabe, à travers laquelle la pensée hellénique fut introduite dans le pays au Moyen âge. A. Chanady, "Introduction", *Latin American identity and constructions of difference*, pp. xviii-xix.

²³ Définitions du terme *regionalismo* dans le dictionnaire de la Real Academia Española **a**: "Tendencia o doctrina política según la cual en el gobierno de un Estado debe atenderse especialmente al modo de ser y a las aspiraciones de cada región"; **b**: "Amor o apego a determinada región de un Estado y a las cosas pertenecientes a ella" ; **c**: "Vocablo o giro privativo de una región determinada".

²⁴ Définitions du terme *regionalism* dans le dictionnaire anglais Merriam-Webster: **a**: "consciousness of and loyalty to a distinct region with a homogeneous population"; **b**: "development of a political or social system based on one or more such areas" **c**: "emphasis on regional locale and characteristics in art or literature"; **d**: "a characteristic feature (as of speech) of a geographic area".

Liane Lefaivre, instigateurs clés de l'étude contemporaine du régionalisme en architecture. Ces auteurs établissent un contexte historique où ils font référence à l'intérêt de Vitruve pour le concept de l'édification régionale de l'Antiquité²⁵. Il ressort que, déjà depuis l'époque de l'Empire romain, il y existait des contradictions entre les différents aspects -naturels, culturels et politiques- présents dans la notion du régional: l'architecture régionale qui émerge à Rome en réponse aux conditions naturelles locales sera par la suite répliquée par le pouvoir impérial dans des régions aux conditions naturelles et humaines bien différentes. Une telle "universalisation" d'une architecture originalement régionale est considérée légitime par Vitruve parce qu'elle fait partie de la diffusion d'une civilisation prétendument

²⁵ «The most explicit reference to regionalist design in antiquity is to be found in Vitruvius *De Re Architectura*, a Roman text that introduces the very concept of "regional" to building and even discusses its political implications. Vitruvius was a materialist influenced by the philosophy of Lucretius. Natural causes and human rationality were to determine architectural form. Thus, for him, « regional » architecture, a notion he acknowledges, was shaped by specific external and internal physical constraints. The differences between the "kinds" of building (*genera aedificiorum*) one finds going from region to region (*regionum*) resulted from different physical environments, and the varying characteristics of a house as ordained by Nature (...) However, Vitruvius moves very quickly from the realm of building, to that of politics. As climate and physical conditions influence buildings, so they influence human beings. Consequently, as the physical conditions (*natura rerum*) in the North dictate an extreme kind of building (with sloping roofs, etc.), so do these conditions generate certain types of people. There is an in-between « temperate » kind of environment that creates temperate architecture and temperate people. This is the environment that the Romans inhabited and built in. This temperate state is superior to the extreme ones, its architecture and people, too. They are more balanced, reflecting the stable environmental characteristics of the region they inhabit. This is why the Romans have extraordinary qualities of courage and strength through which they overcome the deficiencies of the people of the north and south, presumably Germans and Africans. Thus, the Romans were allocated this "excellent and temperate region" (*temperatamque regionem*). In conclusion, the materialist Vitruvius refers to God in order to rule the world (*terrarium imperii*). Implied here, is that is as naturally legitimate for the Romans to be deployed around the world to rule as it is appropriate for their architecture to be applied universally. Obviously, Vitruvius' linking of environment, groups and buildings arrives at contradictory conclusions, the political idea of global ruling being the exact opposite of the idea of regional difference, from which he departed. The contradictory conclusions resulted from his contradictory intentions. As a "natural scientist" he aimed at understanding and explaining the phenomenon of architecture as it appeared around the world. In developing the concept of "regional" he recognized the identity and diversity of various architectures. Conversely, although his main focus was on buildings, he aspired to be part of the leading Roman intellectuals of his time that were developing a political theory in constructing a Roman hegemonic identity. As a result, the "natural" category of the regional was subordinated to the ethics-loaded political categories of *temperatamque* and *imperium*». Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, "Introducing an architecture of the present", *Critical regionalism*, pp. 11-12.

supérieure. Tzonis et Lefaivre distinguent le « régionaliste » du « régional ». Selon ces auteurs, la notion de régional naît comme quelque chose d'apolitique: « Les théories matérialistes de l'architecture régionale énoncées par Vitruve, perdurent comme point de départ pour l'étude de l'habitat humain sans sa composante politique »²⁶. D'autre part, la notion d'architecture régionaliste comporte un volet politique: « elle incorpore des éléments régionaux afin de représenter les aspirations de libération par rapport à un pouvoir perçu comme étranger et illégitime »²⁷.

Ainsi, c'est vers la fin des années 1970 que Tzonis et Lefaivre proposent l'utilisation du terme « régionalisme critique » et se démarquent du débat moderne contre postmoderne, débat qui obsédait les critiques de l'architecture de l'époque. « Le concept de régionalisme indiquait un rapprochement au design qui priorise l'identité du particulier plutôt que les dogmes universels. De plus, nous voulions souligner la présence de "l'épreuve de la critique" (Kant) dans cette architecture »²⁸.

1.1.2. KENNETH FRAMPTON ET SA LECTURE DE PAUL RICŒUR

Dans « Civilisation occidentale et cultures nationales » (1961), le philosophe Paul Ricœur réfléchit sur le dilemme contemporain d'appartenir à l'universel et au national en même temps, et sur le risque que cela comporte pour la survie des cultures appelées "marginales"

²⁶ Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, *op. cit.*, p.12.

²⁷ Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, *op. cit.*, p.13.

²⁸ Extrait du texte suivant: « To avoid becoming entangled within the modernist versus postmodernist debate –so fashionable at the time- we endeavoured to shift the focus of the discussion towards what seemed to us a more imperative subject with long-term significance: the modern-anti-modern struggle. Situating it within history, we decided to make use of the term *regionalism*. (...) To make the argument more accurate and explicit we combined the concept of regionalism with the Kantian concept *critical* (Used here to mean a baring, exposing and evaluation of the implicit presuppositions of an argument, or a way of thinking). The link was intended to distinguish the use of the concept of regionalism, from its sentimental, prejudiced and irrational use by previous generations. The concept of regionalism here indicated an approach to design giving priority to the identity of the particular rather than to universal dogmas. In addition, we wanted to underline the presence in this architectural tendency of «the test of criticism» (Kant), the responsibility to define the origins and constraints of the tools of the thinking that one uses ». Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, *op. cit.*, p.10.

ou “périphériques”. Le texte de Ricoeur peut être lu comme un manifeste en faveur de ces cultures menacées. En même temps qu’il nous avertit sur des effets pernicioeux du phénomène de *l’universalisation* en cours au début des années 60, le texte nous permet de croire à une conciliation possible entre *civilisation*, à caractère et portée universelles, et *cultures*, qui se produisent au niveau régional²⁹. Ce dilemme qu’assaillait déjà l’humanisme à

²⁹ « Le problème évoqué ici est commun aussi bien aux nations hautement industrialisées et régies par un État national ancien que par les nations sortant du sous-développement et dotées d'une indépendance récente. Le problème est celui-ci: L'humanité, prise comme un unique corps, entre dans une unique civilisation planétaire qui représente à la fois un progrès gigantesque pour tous et une tâche écrasante de survie et d'adaptation de l'héritage culturel à ce cadre nouveau. Nous ressentons tous, à des degrés différents et sur des modes variables, la tension entre, d'une part, la nécessité de cet accès et de ce progrès et, d'autre part, l'exigence de sauvegarder nos patrimoines hérités. Je veux dire tout de suite que ma réflexion ne procède d'aucun mépris à l'égard de la civilisation moderne universelle ; il y a problème précisément parce que nous subissons la pression de deux nécessités divergentes mais également impérieuses. Comment caractériser cette civilisation universelle mondiale ? On a trop vite dit que c'est une civilisation de caractère technique. La technique n'est pourtant pas le fait décisif et fondamental ; le foyer de diffusion de la technique, c'est l'esprit scientifique lui-même ; c'est lui d'abord qui unifie l'humanité à un niveau très abstrait, purement rationnel, et qui, sur cette base, donne à la civilisation humaine son caractère universel. Il faut garder présent à l'esprit que, si la science est grecque d'origine, puis européenne à travers Galilée, Descartes, Newton, etc., ce n'est pas en tant que grecque et européenne, mais en tant qu'humaine qu'elle développe ce pouvoir de rassemblement de l'espèce humaine ; elle manifeste une sorte d'unité de droit qui commande tous les autres caractères de cette civilisation. Quand Pascal écrit : « l'humanité tout entière peut être considérée comme un seul homme qui sans cesse apprend et se souvient », sa proposition signifie simplement que tout homme, mis en présence d'une preuve de caractère géométrique ou expérimental, est capable de conclure de la même façon, si toutefois il a fait l'apprentissage requis. C'est donc une unité purement abstraite, rationnelle, de l'espèce humaine qui entraîne toutes les autres manifestations de la civilisation moderne. En deuxième rang, nous placerons, bien entendu, le développement des techniques. Ce développement se comprend comme une reprise des outillages traditionnels à partir des conséquences et des applications de cette unique science. Ces outillages, qui appartiennent au fonds culturel primitif de l'humanité, ont par eux-mêmes une inertie très grande ; livrés à eux-mêmes, ils tendent à se sédimenter dans une tradition invincible ; ce n'est pas par un mouvement interne que l'outillage vient à changer, mais par le contrecoup de la connaissance scientifique sur ces outils; c'est par la pensée que les outils sont révolutionnés et qu'ils deviennent des machines. Nous touchons ici à une deuxième source d'universalité : l'humanité se développe dans la nature comme un être artificiel, c'est-à-dire comme un être qui crée tous ses rapports avec la nature par le moyen d'un outillage sans cesse révolutionné par la connaissance scientifique; l'homme est une sorte d'artifice universel; en ce sens on peut dire que les techniques, en tant que reprise des outillages traditionnels à partir d'une science appliquée, n'ont pas non plus de patrie. Même s'il est possible d'attribuer à telle ou telle nation, à telle ou telle culture, l'invention de l'écriture alphabétique, de l'imprimerie, de la machine à vapeur, etc., une invention appartient de droit à l'humanité. Tôt ou tard, elle crée une situation irréversible. D'autre part la civilisation universelle est un bien parce qu'elle représente l'accession des masses de l'humanité à des biens

l'époque semble préfigurer les effets néfastes sur les cultures locales de la mondialisation néolibérale des dernières décennies.

Aussi bien dans son essai "Vers un régionalisme critique : six points pour une architecture de résistance" (1983), que dans le chapitre "régionalisme critique et identité culturelle" (1985) de la deuxième édition de son *Histoire critique de l'architecture moderne*, Kenneth Frampton commence par citer Paul Ricœur, puis porte la réflexion de cet auteur dans le domaine de la forme bâtie, approfondissant la définition du régionalisme critique énoncée par Tzonis et Lefaivre. Frampton utilise la notion duale civilisation universelle / culture nationale de Ricœur pour analyser des œuvres d'architecture qu'il considère comme faisant partie du régionalisme critique; selon Ricœur, l'universel est incarné dans l'esprit scientifique - rationnel positiviste, tandis que le local s'exprime dans les modalités autonomes d'utilisation de ces techniques. L'utilitarisme et la quête d'optimisation à outrance dans la civilisation occidentale, devenus leitmotivs des sociétés de consommation, sont mis en question par Frampton, qui plaide en faveur d'une utilisation consciente et contrôlée du normatif. Transposant ces analyses à la forme bâtie, les traits technologiques d'une édification contemporaine, qui, à priori, font partie de l'*universel*, selon la manière dont ils sont utilisés et combinés, peuvent aussi exprimer l'appartenance de cette édification à son contexte culturel et physique. Celui-ci peut se décliner dans des niveaux national, régional et local.

Dans l'architecture moderne, la prédominance du normatif exprimé dans la modularité, et combiné avec des matériaux et éléments produits de façon mécanique avancée -acier, mur rideau, etc.- donne lieu à une forme architecturale générique et indifférenciée, propre au "Style international". En revanche, si dans l'emploi de ces mêmes techniques et technologies

élémentaires; aucune espèce de critique de la technique ne pourra contrebalancer le bénéfice absolument positif de la libération du besoin et de l'accès en masse au bien-être ; l'humanité jusqu'à présent a vécu par procuration. En quelque sorte, soit à travers quelques civilisations privilégiées, soit à travers quelques groupes d'élites; c'est la première fois que nous entrevoyons, depuis quelque deux siècles en Europe et depuis la deuxième moitié du XX^e siècle pour les immenses masses humaines d'Asie, d'Afrique et d'Amérique du Sud, la possibilité d'un accès des masses à un bien-être élémentaire ». Paul Ricœur, "Civilisation universelle et cultures nationales", *Histoire et Vérité*, pp. 322-328.

nous observons des inflexions locales (dictées entre autres par des conditions locales de topographie et de climat) nous sommes tournés vers un cadre Régionaliste-critique.

Selon la lecture que Frampton fait de Ricœur, dans un tel cadre de régionalisme critique, la technologie universelle ne résultera pas en une forme générique et neutre, mais elle sera en bonne mesure subordonnée à la volonté d'expression en provenance de la dimension culturelle locale. L'église Bagsvaerd à Copenhague (figure 1.1) de l'architecte Jorn Utzon est évoquée comme un exemple où le caractère normatif et universel de la modernité est présent de manière consciente et contrôlée. Une double lecture est possible dans cette édification: tandis que d'un côté, la modulation structurale et l'emploi de panneaux préfabriqués en façade font état des processus de standardisation, la section du bâtiment est révélatrice de la quête d'une poétique du lieu³⁰.



Figure 1.1. Seier + Seier : *Église Bagsværd à Copenhague. Architecte : Jorn Utzon (1976).*

Tiré de Seier + Seier. Jørn Utzon, Bagsværd kirke - Bagsvaerd Church, Copenhagen.16.03.2011. Flickr. https://c1.staticflickr.com/7/6055/5892904921_1e7e8ff49f_b.jpg. Consulté le 05 sept 2018.

Reproduit avec permission.

³⁰ « Ce processus d'assimilation et de réinterprétation apparaît clairement dans l'œuvre du Danois Jorn Utzon, en particulier à l'église qu'il a livré à Bagsvaerd, près de Copenhague, en 1976. Des éléments de remplissage en béton préfabriqué en usine, de dimensions standard, sont savamment articulés aux coques voutées en béton armé, coulées *in situ*, qui couvrent les grands espaces accessibles au public. Cette combinaison de l'assemblage de modules et du coulage en place peut sembler n'être qu'un emploi pertinent des diverses techniques du béton à notre disposition; pourtant, la manière dont ces techniques sont combinées renvoie à plusieurs couples de valeurs opposées ». Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, p. 335.

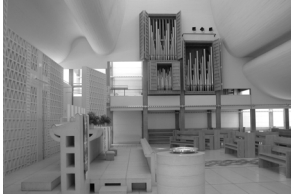


En guise d'épilogue au chapitre relatif au régionalisme critique de son *Histoire Critique*, Frampton résume celui-là en une série d'attitudes, tel qu'une certaine ambivalence par rapport au mouvement moderne à l'origine de la dualité universel/local. D'un côté, on maintient l'adhésion aux aspects émancipatoires et progressistes de ce dernier. D'autre part, il y a une préférence pour la petite échelle, ainsi qu'une importance accrue accordée au territoire sur lequel s'implante la forme bâtie, plutôt que de souligner le bâtiment comme objet isolé et abstrait.

La notion de lieu émerge comme limite temporaire où termine l'acte de construire. La forme bâtie prévaut comme fait « tectonique » et non comme fait « scénographique ». En général, on porte attention au local, qui s'exprime dans la topographie, la luminosité et le climat. Cet ensemble de postulats, plutôt qu'une expression esthétique, peut être vu comme un processus selon François Burkhardt, un autre auteur qui souligne l'importance du local par rapport à l'universel³¹.

Les réalisations d'architectes tels que Jorn Utzon, Alvaro Siza, Luis Barragán et Glen Murcutt nous aident à illustrer les aspects soulevés par Frampton, que nous présentons dans le Tableau I.

³¹ Par rapport à la relation entre régionalisme et globalisation, Burkhardt écrit: «This brings us back to the issue of globalization, from which regionalism cannot be separated. It is clear that local contexts are involved in the globalization process underway, both technologically and economically speaking. We must only take care to avoid letting this process to destroy faithfulness to our own repertoires, we must avoid that, in trying to impose all the same standards, as the economy tends to do, restrictions and regulations be set up that go against the principle of cross-fertilization. The thing to avoid is that everything converges towards a single point of arrival. This all makes it clear that regionalism cannot be addressed merely from an aesthetic perspective. Regionalism is not originally expressed through a language, but rather through its ability to respond to a need for a specific identity that is simultaneously local and universal». François Burkhardt, *Rassegna*, No. 83, p.7.

TABLEAU I. Régionalisme critique : aspects soulevés par K. Frampton

caractéristique	exemples paradigmatiques	commentaires
dualité universel/local	 <p><i>Église Bagtsvaerd</i> J. Utzon</p>	normativité assujettie à une dimension poétique
échelle réduite	 <p><i>Maison Barragán</i> L. Barragán</p>	n'exclut pas l'échelle intermédiaire
place délimitée		
forme bâtie reliée au sol / topographie	 <p><i>Boa Nova Tea House</i> A. Siza</p>	rapport tactile avec le sol
réponse au climat et à l'ensoleillement	 <p><i>Centre de visiteurs Kakadu</i> G. Murcutt</p>	moyens naturels / passifs privilégiés

La résistance

La notion de résistance fait partie de la dimension politique du discours de Frampton, étant un facteur essentiel de celui-ci. L'auteur attribue une volonté et une capacité de résistance à la forme bâtie. Une telle capacité serait reliée à un « sentiment anti-centraliste et à une aspiration manifeste pour une sorte d'indépendance culturelle, économique et politique »³². Il s'agit d'une résistance et d'une réaction conscientes contre la condition générique d'une universalité qui, depuis des positions centrales de pouvoir (économique, politique, académique, médiatique), condamne les manifestations locales à une condition de périphérie, ce qui nous renvoie à nouveau vers Ricœur et sa vision de la civilisation universelle. Selon Frampton, « du point de vue de la théorie critique, nous devons considérer les cultures régionales non pas comme des données immuables, mais plutôt comme des biens à faire soigneusement fructifier »³³.

1.1.3. MARINA WAISMAN : RÉSISTANCE OU DIVERGENCE ?

Nous tournons maintenant notre regard vers l'Amérique latine. À propos des pratiques architecturales remarquables des dernières décennies du XX^e siècle dans ce sous-continent, Marina Waisman considère qu'il y a une divergence par rapport aux modèles internationaux en vigueur à ce moment, plutôt qu'une résistance à ces derniers. Ainsi, elle même diverge au plan du discours par rapport à cet aspect du régionalisme critique, discours qu'elle soutient néanmoins de façon générale³⁴. Les architectes auxquels elle se réfère (dont Rogelio Salmona

³² K. Frampton, « Le régionalisme dans l'architecture contemporaine », *ARQ No. 14 Modernité et régionalisme*, p. 11.

³³ K. Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, p. 335.

³⁴ Waisman aborde cela dans le cadre de sa présentation d'une sélection d'architectes latino-américains: « Given that none of these approaches implies a precise vocabulary that could generate a style, and that each of the architects tackles several problems at any one time, it would be sterile to attempt a classification of architects or buildings in the manner of Charles Jencks. I suppose Kenneth Frampton would probably include them all within « Critical Regionalism » or what he calls « an architecture of resistance ». I prefer instead to talk about an architecture of divergence, as I think the architects referred to are exploring ways of making architecture that differ from those usually followed in the developed countries. To resist would mean to defend one's own old territory against

en Colombie), sont en train d'explorer des façons de faire qui sont différentes par rapport aux démarches suivies dans les pays développés et qui diffèrent aussi des pratiques habituelles de leurs milieux (souvent très influencées par l'international). Selon Waisman, il est question de regarder vers l'intérieur, cherchant les meilleures façons de répondre aux situations locales. Elle soutient que ce que Frampton nomme résistance serait, pour des architectes des régions « périphériques » et notamment de l'Amérique latine, le résultat de l'utilisation des ressources disponibles dans leur contexte culturel-géographique plutôt qu'une intentionnalité et une volonté délibérées de « résister ». Bien sûr, il s'agit aussi d'architectes qui mettent très souvent en doute les modèles internationaux, mais cela n'est pas leur motivation première. Or, selon Frampton, la résistance devient un leitmotiv de ce type de démarches, au point que c'est un de ses mots-clés.

La remise en question du terme « régionalisme critique » par un de ses instigateurs (Alexander Tzonis) est aussi soulevée par l'auteure et elle est mise en parallèle avec les propos de Rogelio Salmona, qui préférerait parler d'une architecture de la réalité³⁵.

the assaults of the outer world (that is, the post-modern system). To diverge is to depart from one's own familiar territory in search of new courses of action, leaving aside the pressures and the enchanting siren's songs of the postmodern architectural system. What seems to join these architects into a movement is their common intention to look inward in order to discover the real problems of their country's architecture, and then to continue firmly and obstinately looking inward in order to discover the best way to solve those problems without abandoning the essence of the local situation». Marina Waisman, *op. cit.*, pp. 17-19.

³⁵ Marina Waisman, « Presentación », dans Germán Téllez, *Rogelio Salmona. Arquitectura y poética del lugar*, p. 10, Bogota 1991. Waisman évoque une intervention d'Alexander Tzonis à l'Université de Delft (04.1991), citée aussi par Richard Ingersoll (« Context and modernity, Delft, June 12-15, 1990 », *Journal of Architecture Education*, Feb. 1991). Quant à Salmona, sa préférence pour le terme *réalisme* ressortira aussi dans sa formule *arquitectura de la realidad* (architecture de la réalité), dans ce qui semble une sorte de contrepoint à *arquitectura de la ciudad* (architecture de la ville), soit l'abstraction typologique préconisée par Aldo Rossi qui a connu une importante réception en Amérique latine. Ceci sera soulevé par Silvia Arango dans « Identidad y espacio urbano », *Arquitectura y espacio urbano. Memorias del futuro*, p. 19.

L'architecture de l'ère postmoderne

Au cœur de cette mise en cause du qualificatif de résistant, Waisman trouve que l'interprétation framptonienne est celle « d'un regard depuis un pays dominant, qui ne conçoit pas la possibilité d'un projet d'avenir ayant comme point de départ les marges ». Elle émet ce commentaire dans le cadre de son essai « L'architecture de l'ère postmoderne »³⁶, dans lequel elle situe l'architecture dans le contexte des événements mondiaux de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Un aspect que nous trouvons important à souligner chez cette auteure, c'est sa capacité d'exercer une critique universelle depuis la « périphérie ». Avec une érudition et une pensée sophistiquées et à l'aise avec l'esprit de son temps –le XX^e siècle–, ses écrits critiques révèlent sa familiarité avec les débats internationaux d'architecture ; ses analyses sur la modernité en Amérique latine et la transition à partir d'une modernité de première génération vers la période dite postmoderne sont particulièrement éclairantes et demeurent ouvertes au contexte international des idées. L'essai en question dresse un état des lieux de la fin du XX^e siècle : les ruptures en Occident et aussi l'effondrement de l'URSS sont soulevés, aidant à montrer comment les événements de la deuxième moitié du XX^e siècle, incluant l'écart grandissant entre pays riches et pauvres, ont eu comme conséquence la perte de foi dans la rationalité, le progrès et la science et plus généralement, la remise en question de la modernité. Ainsi, suite au déclin des mythes modernes, il s'est ensuivi une désorientation portant le germe de la transition du moderne vers le postmoderne.

Waisman fait ressortir l'importance des mouvements des années 1960, marqués du signe de la contestation. En architecture, il sera question, entre autres, de la reconnaissance du vernaculaire. Cette décennie libertaire, révolutionnaire et osée fut suivie par une période qualifiée de « timorée » par l'auteure. Au niveau de la critique, elle fera ressortir le côté conservateur des Néo-avant-gardistes qui se sont réfugiés dans le passé : face à des avant-

³⁶ Marina Waisman, « La arquitectura en la era Posmoderna », *Cuadernos Escala*, No. 17, pp. 3-42, Bogotá 1991. Notre traduction.

gardes historiques qui auraient osé un saut dans le vide, elle écrit non sans ironie que celles des dernières décennies du XX^e siècle seraient des « avant-gardes réactionnaires ».

À la suite de ce portrait du panorama fragmenté de la culture et de l'architecture dans le monde entier après le déclin de la modernité durant la deuxième partie du XX^e siècle, Waisman s'attaque à l'architecture « postmoderne ». De façon pertinente, elle nuance ce propos et préfère parler *d'architecture de l'ère postmoderne* plutôt que d'architecture postmoderne, terme excessivement enfermé pour parler de l'activité si diversifiée de ces années marquées par la pluralité et la fragmentation. L'auteure propose un classement des attitudes et des approches disciplinaires que nous présenterons par la suite. Nous trouvons intéressante cette lecture des années 80, une période non dépourvue de crises dans le contexte international.

Intégrés, persistants, divergents

Waisman propose ces trois groupes pour distinguer les courants principaux qu'elle identifie à l'intérieur de l'architecture de l'ère postmoderne. Ces groupes sont à la fois divisés en sous-groupes, à l'intérieur desquels on retrouve des architectes représentatifs, tel que présentés en guise de récapitulatif dans le Tableau II.

Dans le groupe des *intégrés*, on retrouve ceux qui sont intéressés au *fragmentaire* (dont James Stirling avec ses nombreuses citations à des référents architecturaux, le premier Frank Gehry et Charles Moore). En Amérique latine, on retrouvera certains projets de Clorindo Testa et surtout de Miguel Angel Roca, dont ses interventions urbaines à Córdoba (Argentine) semblent des morceaux imprévus qui seraient tombés par hasard dans un espace qui ne les attendait pas. Il y aurait le *classicisme* (allant d'Aldo Rossi jusqu'à Ricardo Bofill et les théories non dépourvues de sophismes de Demetri Porphyrios), le *destructivisme* avec sa défense du kitsch à la façon de Las Vegas (Robert Venturi) et les travaux du groupe SITE. Ces cas montrent comment la critique Postmoderne finit par servir docilement le système marchand de la ville capitaliste que ces architectes semblaient vouloir critiquer. Finalement, il y aura le *déconstructivisme* où l'on retrouve Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Peter

Eisenman, ainsi qu'OMA et Bernard Tschumi avec leurs propositions pour le concours du parc La Villette à Paris. Les intérêts de ce sous-groupe font ressortir une différence majeure entre les pays ultradéveloppés et ceux de l'Amérique latine. Ainsi, tandis qu'on constatait le poids d'une crise du langage architectural dans les premiers pays, où les problèmes de base (santé, logement, éducation) étaient déjà résolus, ces problèmes affectent toujours l'Amérique latine. L'auteure dira ainsi que les crises dans les sociétés européennes sont supra-structurelles, tandis que celles de l'Amérique latine sont structurelles.

Les *persistants* contiennent aussi des sous-groupes. Le *modernisme tardif*, doté d'un caractère international, est notamment incarné dans le *high tech*. Dans l'Amérique latine, autour des décennies 1980 et 1990's, c'est la ville de Caracas qui reflète le mieux cette situation. La filiation néo-capitaliste aurait aussi fait partie du groupe des intégrés. Dans le sous-groupe dédié au *développement du langage*, on retrouverait Richard Meier, avec un travail de grande qualité formelle. Il y aurait enfin les sous-groupes autour de la *discipline rationaliste* (Vittorio Gregotti, Giancarlo de Carlo), ainsi que des *expressionismes et organicismes*, issus notamment du monde germanique (Hans Scharoun, Gottfried Böhm).

Le dernier groupe, et qui intéresse particulièrement la thèse, est celui des *divergents*. On trouverait ici le *structuralisme hollandais* d'Aldo Van Eyck, Herman Hertzberger (dans ce cas, l'auteure remet en question le terme structuralisme). Si l'on pouvait y trouver un recours a priori exacerbé aux formules modernes (modularité, production industrielle), les intérêts de ce sous-groupe diffèrent de par leur intention d'établir une relation intime avec la ville. Une *architecture alternative* telle que proposée par Emilio Ambasz, viserait à inverser le paradigme d'exploitation de la nature enraciné dans l'esprit occidental ; ceci inclurait la création de rites et de symboles. Ambasz a recours à des méthodes, dont le bricolage et la fragmentation, utilisés aussi par les intégrés. Aussi fait-il appel à des fables poétiques pour expliquer ses projets. C'est le cas de son projet pour les laboratoires Schumberger. La *mise en valeur de l'histoire* montre les influences et les retombées positives sur l'urbanisme du texte d'Aldo Rossi dans le milieu disciplinaire de l'architecture, et de Jane Jacobs au niveau de l'implication citoyenne. Ceci inclut la revalorisation du rôle de la rue, et en Amérique Latine,

celui des ilots (*manzanas*). Le cas des projets urbanistiques –des allées piétonnes- associés au métro de Caracas est souligné. Le *contextualisme* n'est pas du tout un courant « postmoderne » : c'est une des attitudes éternelles de l'architecte face à l'architecture : celle de l'architecte non professionnel qui distille lentement les formules connues en les modifiant au gré des nouveaux besoins, des nouvelles découvertes ou simplement des nouveaux goûts. C'est l'attitude du sage qui suit une tradition ou bien l'attitude de l'architecte moderne qui, confronté à la destruction constante du paysage urbain et à la disparition des traditions locales, essaye d'y donner une réponse à travers le renforcement de la scène architecturale. Il ne s'agit pas d'un style mais de quelque chose de plus générique, d'une attitude qui conduira précisément à établir des différences, à utiliser des langages simples ou complexes, anciens ou modernes, pourvu qu'ils soient utiles pour établir quelque sorte de continuité essentielle avec le milieu physique, culturel ou social. Waisman cite Umberto Eco et son concept de *l'œuvre ouverte* qui invite à des lectures multiples selon l'intérêt du lecteur. Aux débuts du XX^e siècle, Otto Wagner serait un architecte contextualiste, ce qui ressort dans son projet pour la Banque d'Épargne à Vienne. Des projets d'Alvar Aalto peuvent aussi être vus sous cette optique. Plus tard, il y aura des exemples comme ceux de Giancarlo de Carlo, avec son ensemble de travaux à Urbino qui incluent l'utilisation de briques et de tuiles, et des patios cylindriques, inspirés de la morphologie de la ville parfois en inversant les formes des pleins et vides. En Amérique latine, Waisman évoque comme exemple la Banque de Londres à Buenos Aires par Clorindo Testa/SEPRA. Elle soulève la continuité de certaines lignes et profils de ce bâtiment, dans une autre matérialité et un langage différent par rapport aux édifices voisins.

Le *régionalisme* est présenté comme un sous-groupe parmi les divergents. L'architecte régionaliste essaie de mettre en valeur son propre contexte, mais il élargit ce concept pour englober les traditions culturelles, sociales, historiques, écologiques, typologiques, historiques, urbanistiques, etc. La revendication des cultures régionales était déjà promue par plusieurs architectes de l'Amérique, qui ont reçu avec intérêt les discours du régionalisme critique de Frampton et de Tzonis et Lefaivre.

Le régionalisme énoncé par Waisman se décline encore dans une multitude de variantes. Concernant les pratiques intéressées aux *traditions technologiques*, les matériels et main d'œuvre disponibles sont les ressources plus évidentes pour la réalisation d'une architecture à caractère régional. Dans cette lignée, on retrouve Severiano Porto au Brésil, qui, à partir de technologies primitives locales, atteint un raffinement dans l'utilisation du bois, avec des solutions pertinentes pour répondre au climat et ceci, en s'éloignant des solutions conventionnelles. Au sud du Chili, le bois est un matériau de choix pour Edward Rojas. En Colombie, l'utilisation du bambou que fait Simón Vélez est aussi à remarquer. La brique fait aussi l'objet d'explorations, notamment en Uruguay (Eladio Dieste), à Córdoba, Argentine (Togo Díaz) et en Colombie (Rogelio Salmona, Fernando Martínez, Carlos Morales entre autres)³⁷. Les *typologies d'édification*, de par leur respect des habitudes urbaines et de logement, aident au maintien du caractère de la ville. Parmi les exemples européens, il y a les logements d'Alvaro Siza à La Haye et ceux d'Aldo Van Eyck à Amsterdam. En Amérique latine, la persistance du patio comme élément central de l'habitation est le leitmotiv de plusieurs travaux de Rogelio Salmona, où les séquences de patios rappellent non seulement les précédents coloniaux mais aussi les anciens établissements indigènes. Pour les *typologies urbaines*, on s'intéresse à des ensembles où les logements constituent des versions renouvelées des typologies traditionnelles. À ne pas confondre avec la répétition souvent folklorique de situations existantes. Ainsi, il s'agit plutôt d'une révision des éléments positifs pour les habitudes de la communauté, que peuvent aider à créer des conditions de vie gratifiantes, sans perturber des habitudes et besoins sociaux. C'est le cas de projets en Italie par Gregotti, Valle et de Carlo. Finalement, Waisman évoque l'intérêt envers les *ambiances urbaines*, soit les rapports avec la nature, l'histoire, la qualité de la lumière, bref, ce qui fait qu'une ville soit unique. À Venise, des architectures de Carlo Scarpa construites avec de l'eau et non sur l'eau, semblent incarner l'esprit de la ville. En Amérique latine, Bogotá est protagoniste d'une bonne partie des travaux de R. Salmona, où la lumière

³⁷ À propos de la brique, nous pourrions ajouter les explorations de Solano Benítez au Paraguay, à partir des années 2000.

changeante, le profil des montagnes, la topographie accidentée, la structure urbaine, sont vivement présents.

TABLEAU II. Courants de l'architecture de l'ère postmoderne et architectes représentatifs, selon M. Waisman

Groupe	Sous-groupe		Europe/ États Unis	Amérique latine	
Intégrés	Fragmentaire		J. Stirling	C. Testa (Argentine) M.A. Roca (Argentine)	
	Classicisme		A. Rossi		
	Destructivisme		R. Venturi SITE		
	Déconstructivisme		D. Libeskind, Z. Hadid, P. Eisenman OMA		
Persistants	Développement du langage		R. Meier		
	Discipline rationaliste		V. Gregotti G. de Carlo		
	Expressionisme /organicisme		H. Haring, H. Scharoun		
Divergents	Structuralisme hollandais		A. Van Eyck H. Hertzberger		
	Architecture alternative		E. Ambasz		
	Mise en valeur de l'histoire		A. Rossi		
	Contextualisme		G. De Carlo	C. Testa (Argentine)	
	Régionalisme	Traditions technologiques			S. Porto (Brésil) E. Rojas (Chili) S. Velez (Colombie) R. Salmona (Colombie) E. Dieste (Uruguay)
		Typologies d'édification		A. Siza A. Van Eyck	R. Salmona (Colombie)
		Typologies urbaines		O. Bohigas V. Gregotti G. de Carlo	
ambiances urbaines		C. Scarpa	R. Salmona (Colombie)		

1.2. MODERNITÉ ET LES PAYSAGES RÉGIONAUX

1.2.1. ROGELIO SALMONA ET LES ANDES DU NORD

Les travaux de Rogelio Salmona à Bogotá mentionnés par Marina Waisman nous rapprochent du centre des préoccupations et des intérêts de la thèse : les rapports entre l'architecture et les aspects paysagers que l'on retrouve dans les Andes. À Bogotá comme à Quito, deux capitales entourées de montagnes, il y a une ressemblance dans les conditions naturelles tant par la topographie andine que par l'atmosphère imprégnée d'une luminosité intense. Ces deux villes ont aussi un héritage culturel commun qui inclut l'architecture et l'urbanisme issus de la colonisation espagnole.

Salmona, collaborateur pendant dix ans de l'atelier de Le Corbusier à Paris, a réfléchi sur la problématique de l'insertion de la modernité dans ces contextes latino-américains. L'œuvre qu'il entreprend à son retour en Colombie, ainsi que son rôle dans les débats disciplinaires³⁸ témoignent de son engagement pour l'inflexion de la modernité dans les tissus urbains, les paysages naturels et la culture de son pays et du Sous-continent. Selon Ricardo Castro³⁹, l'intérêt de Salmona pour les typologies, évoqué par Waisman au sujet des patios, fait partie des références rigoureuses et critiques que l'architecte fait du passé. La vocation paysagère probante présente dans son architecture nous intéresse ; celle-ci s'engage avec tous les niveaux du paysage et ce faisant, crée un véritable sens du lieu⁴⁰. Tout particulièrement, nous sommes interpellés par la façon dont cette architecture trouve sa place dans un contexte montagneux relié à celui que nous étudions. Castro parle de symbiose, une notion utilisée par Salmona dans ses propos :

« La géographie en Colombie a une grande importance et il est impossible de ne pas la prendre en considération. Pour moi, c'est un facteur des plus déterminants du projet

³⁸ Salmona est un des membres fondateurs des SAL (Séminaires d'architecture latino-américaine), initiés en 1985, avec Marina Waisman, Silvia Arango et Ramón Gutiérrez, parmi autres.

³⁹ Ricardo Castro, *Rogelio Salmona*, p. 21.

⁴⁰ *ibid*, p. 22.

architectural. À partir de l'implantation dans le site, de l'ouverture d'une baie, la nature est présente pour la création de la symbiose entre architecture et nature »⁴¹.

La topographie, sujet important de cette recherche, fait l'objet d'explorations précises de la part de Salmona. À Bogotá et ailleurs en Colombie, l'architecte développa, en réponse à la topographie montagneuse une architecture de pente (« arquitectura de ladera ») aux volumes échelonnés.

C'est le cas de l'adaptation des bâtiments aux pentes à travers les échelonnements du sol (figure 1.2.). Cette stratégie en coupe sera souvent accompagnée d'un échelonnement volumétrique qui prendra une échelle monumentale dans l'ensemble résidentiel Torres del Parque à Bogotá. Les aspects sensoriels ressortent dans l'intense rapport matériel entre la brique et le sol que l'on retrouve dans les espaces créés par l'architecte. À propos de cette continuité, Castro décrira les espaces créés par l'architecte comme « lieux réels, unifiés à la terre grâce à la matérialité de la brique, de la pierre et de la végétation...⁴²».

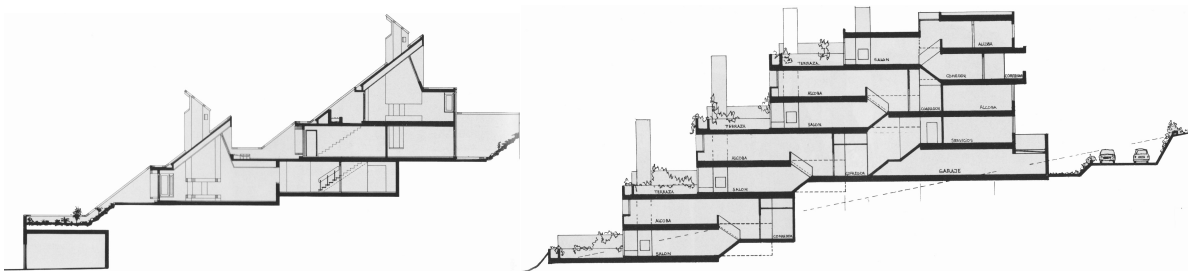


Figure 1.2. Germán Téllez : Coupes de projets de résidences en pente. Architecte : Rogelio Salmona. À gauche : projet à Suba, nord-ouest de Bogotá (v. 1977). À droite : Projet Altos del Retiro (v. 1970). Tiré de *Rogelio Salmona : arquitectura y poética del lugar*. Bogotá : Uniandes. Fac. de Arquitectura ; Escala, 1991 ; pp. 230 et 239 ; Reproduit avec permission.

Dans cette architecture, nous trouvons une qualité sculpturale d'objets de céramique monumentaux. Ces caractéristiques nous semblent faire un lien pertinent avec les

⁴¹ Rogelio Salmona, cité par Ricardo Castro, *op. cit.*, p. 198. Notre traduction.

⁴² Extrait du fragment suivant: «Estos espacios son lugares reales, afianzados a la tierra gracias a la materialidad del ladrillo, de la piedra y de la vegetación, complementados por la presencia del agua y del viento, que la luz modula a través de su juego con la sombra». *Ibid*, p. 27.

architectures affines aux courants brutalistes d'origine européenne qui ont évolué en Amérique latine. Dans ces architectures, nous retrouvons aussi une force volumétrique et un intérêt pour la matérialité, caractéristiques présentes dans l'œuvre de Rogelio Salmons.

1.2.2. COURANTS BRUTALISTES EN AMÉRIQUE LATINE

Les discours et les débats présentés ont commencé à montrer comment, au XX^e siècle, l'architecture en tant que pratique culturelle s'inscrit dans une double condition universelle / locale : c'est le cas aux Andes, et plus largement, en Amérique latine, où l'hybridité culturelle a favorisé l'accueil de la modernité architecturale.

Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, le brutalisme, courant architectural européen de l'après-guerre, joue un rôle important à l'échelle latino-américaine. Nous nous y intéressons dans la mesure où ce courant a été approprié par les architectes de ce sous-continent et a été investi de caractéristiques régionales, acquérant, selon notre hypothèse, un sens paysager propre aux Andes équatoriennes. L'historique du brutalisme met en évidence le rôle fondateur joué par Le Corbusier dans ce courant, et permet d'aborder l'influence de cet architecte dans la modernité latino-américaine.

Sur les précédents européens

Il y a un consensus sur le rôle clé joué par Le Corbusier dans l'émergence du brutalisme en Europe⁴³, notamment par son Unité d'habitation à Marseille. Reyner Banham, critique d'architecture britannique et auteur de *The New Brutalism, Ethic or aesthetic?*, le livre canonique de ce courant, se penche sur le rôle clé de Le Corbusier. Selon Banham, avec l'utilisation du « béton brut » au début de l'après-guerre, cet architecte avait abandonné la fiction de l'avant-guerre qui avait adopté le béton comme un matériau précis, emblématique de l'âge de la machine. À une échelle monumentale, l'Unité d'Habitation à Marseille

⁴³ « Behind all aspects of the New Brutalism, in Britain and elsewhere, lies one undisputed architectural fact: the concrete-work of Le Corbusier's « Unité d'Habitation » at Marseilles. And if there is one single verbal formula that has made the concept of Brutalism admissible in most of the world's western languages, it is that Le Corbusier himself described that concrete work as 'béton brut' ». Reyner Banham, *The New Brutalism, Ethic or aesthetic?*, p. 16.

exemplifie cette imperfection aux antipodes d'un Style international représenté par le perfectionnisme miesien⁴⁴. De plus, ce bâtiment incarne l'idéal de progrès social de la modernité.

Banham étudie en profondeur le brutalisme en Grande-Bretagne, où ce mouvement connut un développement important durant la période d'après-guerre et suscita des nombreux débats, documentés dans *The New Brutalism*. Les architectes Peter et Allison Smithson étaient les protagonistes. Le terme brutalisme acquiert une autonomie et un caractère polémique autour de ces architectes, du fait de leur adhésion radicale aux principes éthiques du mouvement moderne, incluant leur opposition aux formalismes (Banham parlera d'un « je-m'en foutisme »). Le Nouveau brutalisme s'oppose au sentimentalisme pittoresque incarné par le nouvel empirisme scandinave de l'après-guerre. Parmi les principes suivis par ce mouvement, il y a celui d'une architecture qui trouve ses affinités avec l'homme, étant le résultat de son mode de vie. Il y a aussi une mise en valeur de la connectivité (circulation), de la structure et des matériaux. Banham synthétise ces principes clés du « nouveau brutalisme » ainsi : lisibilité formelle du plan, exposition claire de la structure, et mise en valeur des matériaux pour leurs qualités intrinsèques « tels-quels » (*as-is*). Le livre référentiel de Banham est centré sur l'Europe et les Etats-Unis et le seul exemple Latino-américain présent, c'est l'ensemble résidentiel Quinta Normal à Portales, Santiago (Chili), des architectes Bresciani, Valdés, Castillo et Huidobro (1961-63)⁴⁵.

Suite à ses origines polémiques, le brutalisme devient conventionnel (*mainstream*), un « style » aussi répandu en Grande-Bretagne qu'ailleurs⁴⁶.

⁴⁴ « The crucial innovation of the 'Unité' was not its heroic scale, nor its originalities in sectional organisation, nor its sociological pretensions- it was, more than anything else, the fact that Le Corbusier had abandoned the prewar fiction that reinforced concrete was a precise, 'machine-age' material. (...) Le Corbusier conjured concrete almost as a new material, exploiting its crudities, and those of the formwork, to produce an architectural surface of rugged grandeur ». *Ibid*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid*, pp. 90, 119.

⁴⁶ Anthony Vidler mentionne de façon critique que le brutalisme deviendra un style (« Rough concrete style ») internationalement. Vidler, « Brutalism, aesthetic or ethic ? », *Brutalism*, pp. 16-17.

Le brutalisme comme expression régionaliste et progressiste

Si les processus de modernisation en Amérique latine sont controversés⁴⁷ et leurs résultats, élusifs, durant la deuxième moitié du XX^e siècle, la région assiste à des efforts importants en ce sens⁴⁸. Ces processus définissent le contexte particulier dans lequel des expressions architecturales brutalistes émergeront à travers le sous-continent.

Une inquiétude autour du caractère régional en architecture est déjà présente, préfigurant les discussions qui auront lieu autour du régionalisme durant les années 1980. Ainsi, selon Jorge Francisco Liernur, pour les architectes il ne s'agit plus d'être simplement modernes, comme ce fut le cas avant les années 1950 : les thèmes de la différence et de l'identité font maintenant leur parution⁴⁹. Comment exprimer cette différence tout en restant tournés vers le progrès, voire rester moderne, évitant les formes conservatrices ?

La voie vers le développement des nations envisagé impliquait une quête d'autonomie et d'indépendance par rapport aux pays dominants, ce qui nécessitait entre autres le développement de compétences locales. Dans l'utilisation du béton armé convergeront ces différents intérêts : une quête d'expression locale ainsi qu'une volonté d'autonomie et

⁴⁷ Nicola Miller, *op. cit.*, pp. 1-21.

⁴⁸ « After World War II it became clear that a structural gap separated Latin American countries from the great powers, and that no truly modern culture could be built without bridging it. So in the 1950's and 1960's the celebration of the present that characterized the first half of the century gave way to an intense preoccupation with the construction of the future ». J. F. Liernur, « Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980 », *Latin America in construction: architecture 1955-1980*, p. 79.

⁴⁹ « The adoption of an internationalist model constituted, for many architects and critics, an unacceptable sign of insensitivity to local reality. If simply being modern had been the slogan of the first part of the twentieth century, the theme of difference, or identity, would dominate the period after 1955. But how could the consciousness of difference be made explicit without at the same time rejecting outright the path to progress? That the problem of housing should be the focus of Latin American architects was a programmatic response to this question but not an ideological one; instead, the critical reflections focused on experiment in materiality. Lessons from Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseille –including the communicative possibilities of raw materials–stimulated the search for solutions that would allow the particular identity of Latin American architecture to be revealed without appealing to conservative forms of regionalism. Reinforced concrete directly expressed without any finish, was the highlight of this experimentation ». *Ibid*, p. 79.

d'affirmation au plan technique. Cela donnera lieu à un expressionnisme des structures et des matériaux (notamment le béton mais aussi la brique) et leurs propriétés de textures et chromatiques. L'idée du développement industriel national, qui vise cette si chère autonomie par rapport aux pouvoirs étrangers pousse les architectes de la région à se pencher sur les aspects techniques constructifs pour acquérir de la confiance et de l'assurance à ces niveaux. Parfois, cela frôlera une sophistication technique qui s'éloigne des postulats du « Nouveau brutalisme » tel que formulés par Banham⁵⁰ et des débats associés. Plutôt que ces débats, essentiellement britanniques, l'influence de Le Corbusier –déjà importante en Amérique Latine - agira sur les architectes du sous-continent, inspirés par l'Unité d'Habitation de Marseille, bâtiment emblématique du changement corbuséen vers des positions moins orthodoxes que celles de sa première époque. Nous pouvons parler d'une réciprocité solide puisque l'Amérique latine exerça une influence sur cet architecte⁵¹.

1.2.3. AUX ANDES DU SUD

Nous remarquons aussi des exemples qui se relient avec l'intérêt paysager central de la thèse : deux projets construits à Santiago du Chili durant les années 1960, où des architectures d'influence corbuséenne s'inscrivent dans un paysage montagneux, celui des Andes du sud. Il s'agit du siège de CEPAL / Nations Unies et du monastère bénédictin à Las Condes (figure 1.3). Au fil des ans, ces deux bâtiments continuent à être présentés comme emblématiques de l'arrimage entre une modernité fortement influencée par Le Corbusier et le contexte local⁵².

⁵⁰ Liernur donne l'exemple de la Banque de Londres et Amérique du Sud à Buenos Aires (1959-66), par SEBRA avec Clorindo Testa, bâtiment technologiquement ambitieux tenu comme Brutaliste. Ce bâtiment a été aussi commenté par Waisman, qui le classe comme contextualiste. Waisman, « La arquitectura de la era Posmoderna », *Cuadernos Escala*, No. 17, p. 35.

⁵¹ Selon J. M. Montaner, c'est suite à son premier voyage en Amérique latine en 1929 que Le Corbusier commence à valoriser la nature et les caractéristiques du lieu. Montaner, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Autant des textes des années 1970 tel que celui de Max Cetto (« Influencias externas y el significado de la tradición ». Roberto Segre (éd.), *América latina en su arquitectura*, pp. 182-183), ainsi que des études plus récentes, dont celui de Miquel Adrià (« Paisaje Latinoamericano », *Nueva arquitectura del paisaje Latinoamericana*, p. 12), évoquent l'importance de ces deux bâtiments.



Figure 1.3. Anna-Kim Pagé Cornforth : *Monastère Bénédictin au Chili par les moines – architectes M. Correa et G. Guarda (1964).*

Tiré de *Paz en el cerro Benedictino.jpg* ; *Wikimedia Commons*.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/91/Paz_en_el_cerro_Benedictino.JPG/800px-Paz_en_el_cerro_Benedictino.JPG. Consulté le 10 sept 2018. Reproduit avec permission.

En référence aux cas chiliens, Miquel Adrià évoque la présence brutale de la nature dans laquelle s'insère l'architecture au Chili. Cet auteur soutient que des projets que l'on y trouve exemplifient la manière par laquelle on assiste souvent en Amérique latine à une modernité architecturale où la présence du paysage semble dépasser celle retrouvée dans des modèles internationaux ayant inspiré les architectes latino-américains. Ce serait le cas du monastère à Las Condes, adjacent à Santiago et perché sur les colossaux versants des Andes du sud du continent⁵³ ; ses architectes, les moines bénédictins Martin Correa et Gabriel Guarda, auraient été grandement inspirés par le Le Corbusier de l'après guerre, celui de la chapelle de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp et du monastère de La Tourette. Ainsi, nous pourrions argumenter que la présence du paysage dans ces exemples d'architecture inscrits dans l'immensité de la cordillère des Andes serait plus forte que celle retrouvée dans le précédent corbuséen situé dans la campagne française, un paysage « classique » selon Norberg-Schulz.

⁵³ Miquel Adrià, *op. cit.*, p. 12.

Nous revenons donc à Anita Berrizbeitia quand elle évoque l'immensité des paysages en Amérique latine. Dans le cas de ce monastère chilien, Il est possible d'établir la correspondance entre le grandiose-sublime des montagnes et le mysticisme des moines ; il est aussi possible d'établir des liens avec le côté héroïque de l'entreprise humaine face à l'échelle colossale de la nature et le côté souvent brutal du paysage des Andes et ses abords.

1.3. ENJEUX PAYSAGERS RÉGIONAUX ET POSITIONNEMENT DE LA THÈSE

Mettre en évidence les enjeux paysagers dans la pratique de l'architecture moderne et contemporaine en Équateur -une architecture qui répondrait à des conditions paysagères locales spécifiques selon notre hypothèse- est l'objectif central de la thèse. Pour ce faire, nous élaborons une problématique en abordant les discours et les débats autour des enjeux régionaux en architecture, en évoquant des préoccupations paysagères de la part d'architectes d'autres pays traversés par les Andes tels que la Colombie et le Chili.

Le régionalisme critique est une proposition paradoxale qui vise à concilier les dimensions locales et autochtones avec la recherche d'un système universel préconisé par le Mouvement moderne. Il a connu des critiques, a suscité de l'intérêt et alimente toujours les débats. Marina Waisman a débattu de la pertinence de certains volets du régionalisme critique de Kenneth Frampton, et a préféré parler de divergence. Somme toute, les deux auteurs expriment différents degrés d'un même désaccord de fond avec une marchandisation et une banalisation de l'environnement. Dans le cas de l'Équateur, un pays latino-américain jouant un rôle périphérique et dépendant dans le cadre de la mondialisation culturelle et économique, nous trouvons cette critique très pertinente, et nous adhérons à celle-ci.

Le paysage montagneux a une présence majeure dans les cultures des Andes équatoriennes, tel qu'en témoignent les arts visuels. Le volet des vues panoramiques, celles que l'on identifie le plus avec l'idée de paysage, semble être perçu comme inépuisable, et fait partie d'un acquis collectif. Or, dans la ville équatorienne contemporaine, plus précisément à Quito, la croissance métropolitaine menace ce paysage. Écoutons Lenin Oña: « Le formidable paysage de la cordillère impose son échelle et supporte, tant bien que mal jusqu'à présent, les

agressions architecturales modernes, même si le processus d'urbanisation en finit avec la verdure de la contrée, remplie de plus en plus par des bâtiments grands et petits, riches et pauvres»⁵⁴. Ce texte nous parle d'agressions architecturales dans le cadre de la croissance de Quito vers les vallées voisines, croissance dominée par la loi d'un marché qui devient encore plus dominant de nos jours⁵⁵. On assiste à une déresponsabilisation collective : tous veulent profiter du paysage, se rapprocher de celui-ci, sans réfléchir aux effets que les modèles architecturaux et urbanistiques, et leur envergure, ont dans le paysage. Cette problématique rend encore plus importante le rôle des architectes critiques, qui envisagent leur travail comme une contribution au paysage. Selon Denis Bilodeau, « la notion de paysage réfère à la relation extérieure entre le projet d'architecture et son environnement. On parle alors du projet dans le paysage, du bâtiment comme faisant partie du paysage et contribuant à sa qualité »⁵⁶. Et si d'une part, nous assistons aux scénarios décrits par Oña pour Quito et par Hartoonian à l'international, où la marchandisation de l'environnement bâti comporte des modèles de croissance et développement qui semblent antinomiques à l'idée de projet dans le paysage évoquée par Bilodeau, nous assistons aussi à la présence de pratiques qui peuvent correspondre à cette idée, et qui peuvent correspondre aussi à ce que Frampton nomme résistance du lieu-forme⁵⁷, aussi bien que l'on pourrait parler de divergence, à l'instar de Waisman.

⁵⁴ Notre traduction du texte suivant : «El formidable paisaje cordillerano impone su escala y soporta – mal que bien, hasta ahora- las agresiones arquitectónicas modernas, aunque el proceso de urbanización va acabando con el verdor de la comarca, copada cada vez más por construcciones grandes y pequeñas, ricas y pobres». Lenin Oña, *En la tierra, Quito: la ciudad, la pintura*, p. 14.

⁵⁵ Gvork Hartoonian a écrit que la marchandisation prend le pouvoir («commodification takes command») dans l'architecture contemporaine, paraphrasant *Mechanization takes command (La mécanisation au pouvoir)*, titre d'un livre de Sigfried Giedion (1948). Hartoonian, « Critical Regionalism reloaded », *Fabrications*, Volume 16, 2006 - Issue 2.

⁵⁶ Denis Bilodeau, *Concours d'architecture et imaginaire territorial : les projets culturels au Québec, 1991-2005*, p. 119.

⁵⁷ Frampton évoque la résistance du lieu-forme («The Resistance of the Place-Form») comme un des points dans «Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance», *The anti-aesthetic*, Hal Foster (éd.), pp. 24-26.

Nous pouvons aussi l'associer l'idée de lieu à la dimension paysagère *in situ*. Dans le cadre de la thèse, cette dernière dimension importe autant que celle *in visu* incarnée dans les vues panoramiques : dans cette dualité, c'est au niveau *in situ* que se joue la contribution des architectes au paysage.

Peter Jacobs plaide pour une vision élargie du paysage, partant d'une image vers un lieu⁵⁸. Nous faisons le parallèle entre cela et le passage d'un paradigme *in visu* vers le *in situ*, voire depuis des paysages panoramiques vers ceux plus de proximité. Ces termes sont parmi ceux que nous aborderons dans le chapitre suivant où nous présenterons les outils conceptuels à utiliser dans l'analyse des cas de la thèse.

⁵⁸ « Landscape is an indicator of our ability to sustain both nature and culture. It embodies our commitment to the maintenance of biological and cultural integrity and thus to the sense of unity and wholeness that characterize all healthy communities. It is a measure of our commitment to the equitable use of living resources, energy and materials available within the biosphere and it is nourished by the ethics, art, and science required to balance basic human needs and the finite capital of the natural resources. It is shaped by our desire to belong and to dwell in places that we cherish ». This expanded vision of landscape, from a 'picture' to a 'place', can positively impact how research questions are structured and reported". Peter Jacobs, « Where have all the flowers gone? », *Landscape and Urban Planning*, 100, pp. 318-319.

CHAPITRE 2 OUTILS CONCEPTUELS ET MÉTHODOLOGIQUES

Nous avons présenté le sujet de la thèse, soit le rôle du paysage dans l'architecture moderne-contemporaine en Équateur et formulé comme hypothèse que l'architecture moderne contemporaine à Quito, dont celle reliée aux courants brutalistes, répond au paysage montagneux-volcanique régional où la ville se situe. Cette hypothèse est encadrée par une problématique régionaliste critique, à la croisée d'enjeux culturels qui interpellent l'Amérique latine comme un ensemble de pays ayant d'importants traits communs.

Ce chapitre présente d'une part les outils conceptuels mobilisés pour étudier les cas dans la deuxième partie de la thèse. D'autre part, il fournit des explications sur la modalité de travail (les études de cas) et sur sa pertinence dans ce projet de recherche.

Concernant les outils conceptuels pour aborder l'étude, le fait de nous intéresser aux aspects expérientiels est cohérent avec notre positionnement critique que nous avons déjà présenté : l'intérêt pour ces dimensions diffère de la pure quantification liée à une prétendue scientificité⁵⁹. Il y a donc une continuité entre cette composante critique et les outils conceptuels de la thèse.

Du côté de la méthodologie de recherche choisie, les études de cas sont une modalité ayant une affinité avec les sujets considérés qualitatifs tels que ceux qui intéressent cette recherche.

2.1. OUTILS CONCEPTUELS

Les outils conceptuels pour le développement de la thèse se basent sur les modes de connaissance qui intéressent celle-ci. Sur la base des outils retenus, nous aborderons les dimensions culturelles, spatiales, expérientielles qui interagissent dans la relation entre architecture et paysage.

⁵⁹ Christian Norberg Schulz, *Genius loci. Paysage, ambiance, architecture*, p. 24.

2.1.1. NOTIONS DE STRUCTURE DU PAYSAGE ET SA PHÉNOMÉNOLOGIE

Dans son livre *Genius loci: Paysage, ambiance, architecture*, Christian Norberg-Schulz propose une approche phénoménologique de la relation entre architecture et paysage, où il réfléchit autour de la notion de lieu. Nous retenons des notions spécifiques élaborées par cet auteur telles que lieu, espace et caractère, pour aborder certains aspects présents dans la thèse. Nous nous intéressons aussi à son découpage en niveaux de l'environnement, ce qui apporte un regard structuraliste.

L'étude du lieu de Norberg-Schulz s'organise à partir d'un découpage de la totalité du phénomène paysager en sous-ensembles⁶⁰, ou *niveaux de l'environnement*. La hiérarchie d'échelles que ce découpage comporte correspond à la division tripartite disciplinaire classique que sous-tend cette thèse (niveaux paysager, urbanistique et architectural).

Lieu, espace, caractère

Avant d'aborder ces notions proposées par Norberg-Schulz, nous nous intéressons à la dualité espace-lieu et à des référents du monde classique hellénique, tels que discutés par Josep María Montaner. Concernant les notions d'espace et de lieu, Montaner fait ressortir la différence entre les approches platonique et aristotélicienne⁶¹. Dans la première des deux,

⁶⁰ « Pays, régions, paysage, 'implantations', édifices (avec leurs lieux subordonnés) forment une série sur une échelle qui descend graduellement, où les graduations peuvent être appelées « niveaux de l'environnement ». Au sommet se situent les lieux naturels les plus appréhendables et qui « contiennent » les lieux artificiels de niveau 'inférieur' ». *Ibid*, pp.16-17.

⁶¹ « Le concept de l'espace infini comme continuum naturel, réceptacle de tout ce qui est créée et ce qui est visible a une racine idéale platonique. Platon parle de *Timée* ou *chora* comme l'espace éternel et indestructible, abstrait et cosmique qui fournit d'une position sur tout ce qui existe. Il s'agit de la troisième composante de base de la réalité en même temps que l'être et le devenir. Aristote quant à lui identifie dans sa *Physique* le concept générique d'espace avec un autre qui est plus empirique et délimité, celui du lieu en utilisant toujours le terme *topos*, c'est à dire Aristote considère l'espace à partir du point de vue du lieu. Chaque corps occupe sa place concrète et le lieu est une propriété basique et physique des corps. Si, pour Platon, les idées ne sont pas dans un lieu, d'après Aristote, le lieu est distinct des corps et tout corps sensible est dans le lieu. Les temples grecs ont été précisément une manifestation de cette capacité pour réconcilier l'homme avec la nature, en octroyant des formes distinctes par rapport au sens du lieu et en fonction du caractère de la divinité à

l'espace aurait une condition générique, indéfinie, basée sur des dimensions, positions et relations. Il serait déployé par des géométries tridimensionnelles et serait logique, scientifique et mathématique : une construction mentale. Tandis que dans la deuxième approche, l'espace, identifié au *lieu*, serait concret, existentiel, articulé, défini jusqu'aux détails. L'idée de lieu se différencie ainsi de l'espace par la présence et l'expérience, le lieu étant relié au processus phénoménologique de la perception et par l'expérience que le corps humain se fait du monde⁶².

Norberg-Schulz étudie la structure du lieu, autant le lieu naturel que l'artificiel. Il s'intéresse à la dualité espace-caractère, visant à approfondir la compréhension de ce qu'il nomme *espace existentiel*. Un tel espace, existentiel et concret, comprend autant les propriétés plus objectives de l'espace tridimensionnel, dont l'organisation tridimensionnelle des éléments composant le lieu, ainsi que celles qui sont plus qualitatives, qui correspondent au caractère. Ce dernier est exprimé par des adjectifs⁶³ et dénote « l'atmosphère » générale qui représente la propriété plus compréhensive de n'importe quel lieu.

Si la composante *espace* possède une fonction d'orientation, de positionnement géométrique, où on retrouverait des rapports intérieur/extérieur étudiés par Sigfried Giedion, ainsi que celles étudiées par Kevin Lynch⁶⁴, la composante *caractère* se relie à l'atmosphère et on peut la décrire à l'aide d'adjectifs. Cet aspect, le caractère, a été mis de l'avant plus récemment par Zardini⁶⁵.

laquelle ils étaient consacrés ». Josep María Montaner, *La modernidad superada*, pp. 30-31. Notre traduction.

⁶² *Ibid.* Notre traduction.

⁶³ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paysage, ambiance, architecture*, pp. 11, 16.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ «Associated with a particular place, the term character indicates its specificity; at the same time it does not refer to an exclusively visual condition, but embraces all the various sensory experiences that one can have in a place. As far back as the 1970's, K. Lynch and C. Norberg-Schulz reintroduced this theme into their reflections on the urban environment. In particular, Norberg-Schulz describes places as "total qualitative phenomenon" making use of expressions like "environmental character"»

Archétypes naturels et construits

Nous nous intéressons aux conditions archétypales présentes dans l'environnement naturel autant qu'artificiel. L'archétype, « modèle original ou idéal sur lequel est fait un ouvrage, une œuvre »⁶⁶, apparaît comme une composante des perceptions et expériences primaires.

Yi-Fu Tuan présente l'archétype dans le cadre d'oppositions binaires telles que vallée-montagne⁶⁷. La condition archétypale de la montagne est évoquée autant par Tuan que par Norberg-Schulz. Ce dernier fait ressortir le lien de matérialité montagne-roc, dualité qui renforce l'archétype.

En Équateur, les pentes andines composées de matériaux volcaniques ont été dessinées par des cours d'eau qui ont charrié des matériaux alluviaux au pied de celles-ci. Toute une dimension d'histoire naturelle est présente dans l'expérience du lieu. Il y a ici un enjeu relié à la temporalité.

Tuan parle aussi de relations spatiales archétypales telles que centre-périphérie. Intéressés aux montagnes dans le cadre de la thèse, nous voyons l'intérêt de ces archétypes d'un point de vue spatial. C'est ainsi que la montagne peut être reliée à la notion de centralité. Si elle est prise comme partie d'une chaîne, c'est la linéarité qui ressort. Sur le plan du caractère, ces montagnes peuvent être décrites par des adjectifs. Ces aspects du caractère des

and "atmosphere". It is precisely this last term which is increasingly being used to describe the environmental qualities of a place». Mirko Zardini, «Towards a sensorial urbanism», Thibaud, Jean-Paul and Siret, Daniel. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s)* - International Congress on Ambiances, Montréal 2012.

⁶⁶ Définition tirée du dictionnaire Larousse. Autres définitions du dictionnaire : « Chez Platon, prototype des réalités visibles du monde » ; « Chez C. G. Jung, structure universelle issue de l'inconscient collectif qui apparaît dans les mythes, les contes et toutes les productions imaginaires du sujet sain, névrosé ou psychotique ». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/arch%C3%A9type/5034>. Consulté le 20 avril 2018.

⁶⁷ Yi-Fu Tuan, *Topophilia*, p. 16.

éléments naturels, comme les montagnes, font partie de la mythologie andine enracinée dans les cultures précolombiennes⁶⁸.

Parmi les archétypes artificiels, notons, à l'échelle urbanistique, la grille des villes coloniales hispano-américaines dont celles des Andes équatoriennes (figures 2.1-2.2), et à l'échelle du bâtiment dans ces mêmes villes, le patio, héritage hispano-maure.

Pour illustrer les aspects évoqués, nous prenons le cas de deux villes équatoriennes, Ibarra et Cuenca. Dans le cas d'Ibarra, il s'agit d'une ville située aux Andes du nord du pays, où les volcans sont des éléments archétypaux qui structurent le paysage naturel. Le volcan Imbabura confère un certain caractère dramatique au paysage, radouci par le calme apporté par la plaine. Le paysage artificiel est structuré par la linéarité du tracé à partir du noyau fondateur de la grille coloniale. Le vaste plateau fournit un milieu favorable pour le déploiement de la grille. (Figure 2.1).



Figure 2.1. À gauche, Luis Tobar : *Ibarra, ville des Andes du nord de l'Équateur, aux pieds du volcan Imbabura*. Reproduit avec permission. À droite, Juan Xavier Malo : *Schéma d'éléments structurants du paysage à la ville d'Ibarra aux pieds du volcan Imbabura*. 2014.

⁶⁸ L'œuvre de l'écrivain péruvien José María Arguedas nous donne des riches descriptions où résonnent la vision animiste et les mythes, dans les intenses paysages des Andes péruviennes. Voir entre autres, son roman *Les fleuves profonds* (1958).

Dans le cas de Cuenca, elle est située aux Andes au sud de l'Équateur. Dans cette partie du pays, le paysage offre un caractère plus calme. On n'est plus dans « l'avenue des volcans ». Les rivières qui traversent la ville sont les principaux éléments structurants et rassemblent paysage naturel et paysage artificiel. Des collines et un massif montagneux encadrent la ville. La grille coloniale se déploie sans obstacles sur le plateau en haut de la rivière Tomebamba, coexistant avec des tissus vernaculaires périphériques et avec les secteurs modernes situés dans la partie basse de l'autre côté de la rivière (figure 2.2).



Figure 2.2. À gauche, Jorge Anhalzer : *Cuenca, ville des Andes du sud de l'Équateur, traversée par la rivière Tomebamba. El libro de oro. Cuenca: 450 años.* À droite, Juan Xavier Malo : *Schéma d'éléments structurants du paysage à la ville de Cuenca.*

2.1.2. PAYSAGES *IN VISU* ET *IN SITU*

Les pentes, en tant que points de vue privilégiés sur « l'étendue qui s'ouvre devant », permettent d'étudier les relations entre l'architecture qui s'est développée et le paysage. Sont en jeu les dimensions paysagères *in visu* et *in situ*, ainsi que les rapports entre celles-ci. Il y a là une dialectique présente qui intéresse la thèse : de quelle façon la modernité architecturale intègre-t-elle le paysage, et comment cette même modernité architecturale s'intègre-t-elle dans le paysage. Cette double condition, nous essayerons de l'aborder par l'entremise de la dualité paysage *in visu* / paysage *in situ* proposée par Alain Roger, qui élabore ces notions dans le cadre de sa thèse sur l'artialisation.

Le paysage et son artialisation

Selon la thèse sur l'artialisation élaborée par Alain Roger, le paysage est révélé et mis en valeur par le regard artistique. Cette notion s'oppose à ce que l'auteur considère « l'illusion, érigée en dogme, qui prévaut en Occident, selon laquelle l'art doit être une imitation parfaite ou parachevée de la nature »⁶⁹. C'est un « préjugé millénaire » que le contact avec autres cultures permet de réviser. L'auteur cite des mots de Oscar Wilde : « La vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie »⁷⁰.

Selon Roger, l'artiste, quel qu'il soit, n'a pas à répéter la nature : il s'agit plutôt « de produire les *modèles*, qui nous permettront, à rebours, de la *modeler* »⁷¹. « La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art (...). Le pays, c'est en quelque sorte le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation. C'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art »⁷².

C'est donc par l'opération de l'art (l'artialisation) que le pays devient paysage et que s'instaure la dualité pays/paysage⁷³. Il y a selon Roger deux modalités de l'artialisation. La modalité *in visu* correspond à l'opération qui consiste à présenter ou représenter le pays à travers un certain prisme artistique. La modalité *in situ* correspond à l'opération qui consiste à transformer matériellement le pays sur la base d'une intention artistique.

⁶⁹ A. Roger, *Court traité du paysage*, p. 11.

⁷⁰ O. Wilde, cité par A. Roger, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹ A. Roger, *op. cit.*, p. 12

⁷² A. Roger, *op. cit.*, p. 18.

⁷³ Cette distinction lexicale est assez récente et on la retrouve dans plusieurs langues. Roger évoque entre autres l'espagnol (pais/paisaje) et l'anglais (land/landscape). Faute de modèles et de mots pour le dire, le pays reste dans l'indifférence esthétique ou, au mieux, l'approximation linguistique, quand l'émotion, elle-même soumise à des conditions culturelles, commence à balbutier (*Op. cit.*, p. 18).

Pour appuyer son propos, Roger fait appel à une autre dualité retrouvée dans l'univers des arts, entre la Nudité et le Nu⁷⁴.

Poussant plus loin le parallèle entre *Pays/Paysage* et *Nudité/Nu*, Roger se demande quelle serait, dans le cas du paysage, l'artialisation matérielle qui équivaldrait aux inscriptions directes corporelles, ces dernières étant la modalité *in situ* d'artialisation du corps humain. Cet équivalent, selon Roger, serait le jardin. Cela lui permet de parachever son modèle théorique : « Voilà qui nous conduit au cœur de notre propos, puisque c'est évidemment du jardin paysage qu'il s'agit désormais ; jardin paysage qui se trouve en quelque sorte exigé par notre schéma théorique –dualité conceptuelle du Pays-Paysage et double artialisation – (...) la place restée vacante se trouve ainsi remplie et la symétrie achevée, puisque l'on constate, comme pour l'artialisation des corps, que cette opération directe de l'art a du moins en Occident et vraisemblablement dans la plupart des cultures, précédé la production de modèles autonomes. Avant d'inventer des paysages (...) l'humanité a créé des jardins (...) »⁷⁵. D'autre part, si le jardin est si ancien et si on le compare à ces techniques dites « primitives », pour Roger le jardin n'est aucunement, dès l'origine, un art archaïque, ce dont témoignent les jardins suspendus de Babylone qui comptent parmi les sept merveilles du monde⁷⁶.

Application dans la thèse

Dans la thèse, nous reprenons la dualité *in visu / in situ* pour différencier deux modalités de la relation de l'architecture au paysage. La notion d'*in situ* correspond à l'intervention directe sur le paysage par l'architecture et la forme urbaine. La notion d'*in visu* correspond aux

⁷⁴ Dans son texte *Nus et paysages*, Roger présente la dualité *Nudité - Nu* et fait un parallèle avec *Pays -Paysage*. La nudité étant en elle-même neutre, le code artistique peut être inscrit directement, dans la substance corporelle (peintures faciales, tatouages, scarifications) transformer la femme en œuvre d'art ambulatoire (p. 17). Il va de même pour le maquillage. La deuxième modalité consiste à élaborer des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques. Le regard s'imprègne de ces modèles culturels. (*Ibid*, p. 17).

⁷⁵ Alain Roger, « Ut Pictura Hortus », *Mort du paysage ?*, p. 97.

⁷⁶ *Ibid*.

paysages distants, extérieurs à l'architecture, révélés, notamment, par les vues panoramiques.

Par rapport au cas des Andes équatoriennes, nous pouvons avancer qu'en général, le volet *in visu*, incarné dans les vues panoramiques plus ou moins éloignées et sous l'emprise du cadre montagneux, bénéficie d'une reconnaissance établie depuis longtemps et s'érige comme une valeur culturelle consolidée pour la société. Par contre, le volet *in situ*, plus local, est moins reconnu comme statut paysager, ce qui nécessite d'être clarifié et mis en valeur. Il y a donc un enjeu autour de la reconnaissance du niveau *in situ* en tant que paysage, incluant l'architecture qui s'y trouve.

Paysage *in visu* et architecture

Par rapport au paysage *in visu*, nous nous intéressons à la manière dont le panorama intervient dans la mise en place de la spatialité architecturale. La spatialité étant un aspect essentiel de l'architecture moderne qui a été approprié à Quito par les designers et par le public, le paysage panoramique est à la base de ce cadre naturel-topographique imposant. Ce panorama lointain sera intériorisé par l'architecture moderne, un aspect sur lequel nous nous attardons plus loin. Dans le cadre d'un étalement urbain récent, l'artificiel occupe une place toujours grandissante dans les vues panoramiques, mais demeure pour le moment assujetti à l'échelle des énormes montagnes.

Paysage *in situ* et architecture

Quant au paysage *in situ*, nous sommes dans un rapport de proximité et nous observons la présence physique, directe de l'architecture dans ce qui devient un paysage artificiel, construit, ce qui comporte l'adaptation des bâtiments aux pentes et à leurs sols. Nous nous intéressons à ces rapports primaires au lieu. À ce niveau, nous pouvons observer le rôle de l'architecture dans le contexte urbain : nous nous intéressons à la présence de celle-ci à une échelle locale. Elle fait partie d'une expérience au niveau du quartier, une entité culturelle très fortement liée au paysage de Quito. Ceci est à la base des enjeux contextuels que nous

aborderons ci-après. Enfin, c'est au niveau architectural que se jouent les autres dimensions sensorielles tel que les aspects tactiles, le contact du bâtiment avec le sol, la topographie et la matérialité. À Quito, la condition topographique devient un enjeu constructif et matériel: comment l'architecture s'insère-t-elle dans la pente ? et en s'insérant, quels rapports peut-elle établir avec les conditions locales ?

2.1.3. LA SPATIALITÉ DE L'ARCHITECTURE MODERNE

Sigfried Giedion propose un découpage en trois types de spatialité. Nous nous intéresserons au troisième type, celui qui correspond à l'architecture moderne du XX^e siècle et qui, selon cet auteur, rassemble les deux autres types de spatialité.

Selon Giedion, la première conception spatiale est celle des anciennes civilisations égyptienne, sumérienne et grecque, pour lesquelles la configuration de l'espace intérieur n'était pas si importante⁷⁷ : c'est la manière dont les volumes se situent dans l'espace ouvert et qui définissent celui-ci qui importe, les qualités de l'espace extérieur émanant des édifices autonomes. Giedion parle « d'espace volumétrique » pour se référer à cette modalité spatiale. Nous pouvons ajouter que cette conception spatiale est présente dans les architectures produites par les civilisations précolombiennes : les pyramides, les plateformes et les autres édifications des Andes et en Méso-Amérique.

La deuxième conception spatiale a pour but la création de l'espace vide intérieur. Selon Giedion, elle dominera pendant des siècles, débutant aux temps de l'Empire romain, et se prolongeant jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Un élément fondamental de cette conception spatiale est la présence des toitures ; celle de la voûte est évoquée. Ces solutions correspondent aux différentes périodes historiques : byzantine, romaine, gothique, de la Renaissance, baroque. En Amérique latine, les églises de la colonisation espagnole sont aussi exemplaires de cette deuxième conception spatiale.

⁷⁷ Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, p. 29.

La notion d'espace-temps

La troisième conception spatiale (XX^e siècle) est une synthèse des deux conceptions précédentes. Les qualités des volumes dans l'espace ouvert, qui caractérisent la première conception (par exemple, les édifices autonomes en Grèce), seront à nouveau appréciées, et il y aura une affinité entre cette modalité de l'architecture et la sculpture. Giedion insiste sur l'importance de l'organisation des formes dans l'espace⁷⁸. En même temps, l'intérêt pour le vide intérieur, thème central de la deuxième conception, se transforme, tout en s'enrichissant : l'interpénétration spatiale interne (horizontale et verticale), ainsi que l'interpénétration intérieur-extérieur, convergent avec la notion de mouvement⁷⁹. Ceci donne comme résultat une spatialité dynamique.

Espace-temps : mécanismes formels en architecture

La relation entre architecture et le nouveau paradigme artistique, spatial et visuel du cubisme est déterminante. D'autre-part, l'abolition du point de vue unique de la perspective

⁷⁸ « Ce qui est commun à tous les pays, c'est une même conception de l'espace, correspondant à la sensibilité de l'époque autant qu'à sa tournure d'esprit. Ce n'est pas la forme indépendante et sans lien avec son environnement qui caractérise l'universalité de l'architecture d'aujourd'hui, mais la disposition des objets dans l'espace, la conception même de l'espace ». *Ibid*, p. 18.

⁷⁹ Ces idées sont contenues dans les fragments suivants: « Nous sommes sensibles aujourd'hui à ce pouvoir qu'ont les volumes de rayonner dans l'espace, et nous décelons en nous une affinité avec les tous premiers débuts de l'architecture. Nous savons que les volumes agissent sur l'espace extérieur, tout comme l'enveloppe extérieure donne sa forme à un espace intérieur ». *Op. cit.*, p. 25. « La troisième conception de l'espace débute avec la révolution optique du début de notre siècle, qui bouleversa la notion classique de la perspective et amena des modifications profondes en architecture et en urbanisme. On admet de nouveau qu'une construction rayonne dans l'espace, hors du champ que délimitent ses murs. Nous rejoignons ainsi la première conception de l'espace. Et, en même temps, nous retrouvons qu'elle constituait l'objectif essentiel de la deuxième phase : le modelage de l'espace intérieur. Mais de nouveaux éléments entrent en jeu: une interpénétration inconnue jusqu'alors entre l'espace intérieur et l'espace extérieur : une interpénétration de différents niveaux au-dessus et au-dessous du sol. Le développement de l'automobile introduit en architecture la notion du mouvement. Tout cela donna naissance à la conception espace-temps de notre époque, élément de base dans l'évolution de l'architecture contemporaine. Celle-ci en est encore à une période de tâtonnements dont nous subissons actuellement les contrecoups. Nous pouvons prévoir certains revirements, mais les grandes lignes de son développement sont d'ores et déjà tracées ». *Ibid*, p. 30.

de la Renaissance est à l'origine de ce que Giedion nomme *révolution optique*⁸⁰. Ces notions propres à l'époque moderne telles que la simultanéité et le mouvement, deviennent évidentes dans les objets présentés simultanément depuis différents points de vue par les peintres cubistes. Ceci introduit la dimension *temps* dans l'œuvre d'art. Le plan apparaît comme *élément constituant* de la représentation espace-temps. Une telle révolution dans la représentation en peinture aura des conséquences dans la conception spatiale de l'architecture moderne. Pour Giedion, *l'esprit des maisons de Le Corbusier est le même qui anime la peinture moderne*⁸¹. Par analogie à Picasso, qui présente simultanément différentes facettes de l'objet, dans l'architecture de Le Corbusier il existe une interpénétration des espaces intérieur et extérieur. Cette interpénétration spatiale permet la lecture simultanée de plusieurs niveaux de référence, ainsi qu'une transparence extensive, qui fait de sorte que l'intérieur et l'extérieur d'une édification soient visibles simultanément. L'édifice de la Bauhaus de Walter Gropius exemplifie aussi ces points⁸².

La spatialité qui résulte de l'interpénétration des volumes a une importance cruciale pour une architecture moderne authentique. La seule adoption d'un langage extérieur ne suffit pas, tel que le souligne Rykwert (1986)⁸³. Une interpénétration spatiale à l'interne -

⁸⁰ *Ibid*, p. 30.

⁸¹ « Le principe de création des constructions de Le Corbusier est identique à celui de la peinture moderne. La transparence mouvante de la peinture contemporaine trouve son écho dans les tableaux de Le Corbusier ». *Ibid*, p. 302.

⁸² *Ibid*, pp. 288-290.

⁸³ «Under the stress of physical and economic necessity, structure has become a means of unconscious expression far more potent than surface character of the designer's intentions reveal. Examples: oil containers, railway lines, bridges (as the one in Marseilles studied by Giedion). Giedion insists on the importance of interpenetrating volumes in architecture, and makes his point by demonstrating that a villa by Mallet-Stevens which he illustrates, although it possesses many of the external characteristics he had praised, yet it appears heavy and inadequate because all the volumes had been treated in isolation, as they would have been in a much earlier, romantic house. It is this attitude to structure and in the relation of volumes generated by the open plan, that he finds the principles of modern architecture.(...) I am not aware of any historian who has been able to weld such a mass of heterogeneous, original and highly important research into a unified whole. The disharmony of contemporary society lies in the division between thinking and feeling, bred from a century's exclusive concern with production. This conclusion is so justly reiterated, that one not need

horizontale et verticale- , ainsi que l'interpénétration intérieur-extérieur, sont des clés dans la transformation de l'architecture, passant de la conception statique des espaces juxtaposés de l'architecture pré-moderne, à l'interpénétration des volumes, l'interpénétration intérieur - extérieur et en général, le dynamisme spatial de la nouvelle architecture.

2.2. OUTILS MÉTHODOLOGIQUES : LES ÉTUDES DE CAS

Les études de cas sont le cadre méthodologique choisi pour mener ce projet de recherche. Un regard sur le contexte de leur émergence nous permet d'établir des affinités entre la méthodologie des études de cas et les dimensions épistémologiques de la thèse.

Avant de gagner une reconnaissance scientifique, cette méthode issue des sciences sociales a connu le rejet du regard positiviste dominant durant le XX^e siècle : elle fut considérée non-scientifique et discréditée depuis les approches positivistes par les philosophes de la science⁸⁴. Vers le milieu du XX^e siècle, malgré la dissolution du positivisme logique, les méthodes issues des sciences naturelles étaient toujours adoptées par les sciences sociales. Ainsi, la recherche sociale et la recherche sur le logement dépendaient toujours des méthodes positivistes, conséquence d'une crainte de n'être pas scientifiquement acceptables. Un point tournant aura lieu avec l'émergence d'une deuxième génération de chercheurs ayant Robert Yin en tête et incluant des auteurs tels que Robert Stake et Bent Flyvbjerg.

to refer to any particular instance in which it is made. Gideon has established this point then: that both "living art" and the "ruling taste" of our century are concerned with movement. But there remains a division, the difference between the desire for speed and the concerns with organic movement, which still divides taste from art. It is this division, perhaps, which makes the notion of "style" considered as the coherent outward expression of a period so difficult for the historian of our generation». Joseph Rykwert, «Giedion and the notion of style», *Rassegna*, No. 25, p. 82.

⁸⁴ «A first generation of case studies appeared around 1900, initially within the discipline of anthropology. From early accounts of journeys, systematic investigations of other cultures in the form of field studies emerged (...) Another source of case study methodology has been provided by descriptions of individuals within medicine, social work and psychology, often called 'case work' or 'case history'. Rolf Johansson, «Case Study Methodology», *Methodologies in Housing Research international Conference*, p. 2.

2.2.1. À PROPOS DES ÉTUDES DE CAS ET LEUR PERTINENCE DANS LA THÈSE

Il existe une affinité de départ entre la méthode des études de cas et l'approche intellectuelle de la thèse : le régionalisme critique au centre de cette approche, prend ses distances par rapport à la perspective fonctionnaliste-positiviste dominante à l'intérieur des disciplines de l'environnement bâti durant le XX^e siècle⁸⁵. Des aspects tels que l'absence d'un intérêt pour la notion de lieu commentée par Montaner⁸⁶ ont été évoqués de façon critique durant la présentation de la problématique de la thèse. En réponse à cela, nous nous sommes intéressés à l'expérience du lieu et du paysage. Avant de voir comment des modalités propres aux études de cas s'appliquent à la thèse, nous présentons des aspects généraux de cette forme de recherche.

À la base, les études de cas sont définies comme une modalité de recherche qualitative, de type interprétatif. La littérature fait état d'une diversité d'idées à propos de ce qu'est une étude de cas. Johansson les appelle méta-méthode, puisqu'elles combinent d'autres stratégies de recherche⁸⁷. En comparant les approches des études de cas, Johansson fait ressortir les différences et les aspects partagés par les différents auteurs. Parmi les différences, il évoque l'accent mis sur l'objet d'étude de la part de certains auteurs, tandis que d'autres donnent plus d'importance aux méthodes et techniques. Pour Robert Stake, plutôt qu'un choix de méthode, il s'agit d'un choix d'objet d'étude⁸⁸. Pour Robert Yin, il s'agit

⁸⁵ La mise en question des approches positivistes ressort dans les références faites par Kenneth Frampton à l'argumentaire de Paul Ricœur en faveur des cultures locales et régionales, menacées par les forces de la modernisation et de l'optimisation. Frampton et autres s'approprièrent de ce type d'argumentaire relié à la culture et le « traduiront » au domaine de l'architecture.

⁸⁶ Josep María Montaner, *La modernidad superada*, p. 37.

⁸⁷ « One major feature of case study methodology is that different methods are combined with the purpose of illuminating a case from different angles: to triangulate by combining methodologies». Rolf Johansson, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁸⁸ "Case study is not a methodological choice, but a choice of object to be studied. We chose to study a case. We could study it in many ways." Robert Stake, *Handbook of Qualitative Research*, (Denzin and Lincoln, ed.), p. 236.

d'une méthode compréhensive⁸⁹. Il se penche aussi sur la dualité qualitatif-quantitatif, et soutient que les deux sont pertinents pour les études de cas⁹⁰. Au delà des différences, il y a une compréhension partagée concernant l'étude de cas comme objet d'étude. Ce cas devrait être une unité complexe, être investigué dans son contexte, et être contemporain.

Johansson analyse l'utilisation « des études de cas » dans l'étude des disciplines de l'environnement bâti. Selon cet auteur, dans les champs orientés vers la pratique tels que l'architecture, l'étude de cas a une importance particulière, la capacité d'agir dans la pratique professionnelle étant reliée à la connaissance d'un répertoire de cas⁹¹.

Fréquemment, les études de cas servent à concrétiser des généralisations ou des renseignements carrément anecdotiques à propos des projets et leurs processus. Ils font ressortir des projets exemplaires et des concepts qui méritent d'être répétés. L'analyse d'études de cas est une méthode particulièrement utile dans des professions telles que l'architecture de paysage, l'architecture et l'urbanisme, où des contextes du monde réel rendent plus difficile une étude empirique plus contrôlée⁹².

À l'instar de Yin, Bent Flyvbjerg trouve inutile la division rigide entre recherche qualitative et quantitative⁹³. Cependant, malgré la place grandissante d'études de cas dans la recherche, des préjugés subsistent. Flyvbjerg parle des "malentendus" suivants à propos de cette méthode de recherche⁹⁴ : 1) Les connaissances théoriques générales (indépendantes du

⁸⁹ «Case study research comprises an all-encompassing method covering the logic of design, data collection techniques, and specific approaches to data analysis (...) it is not limited to being a data collection tactic alone or even a design feature alone.» Robert Yin, *Case Study. Research and Methods*, p. 18.

⁹⁰ Yin, *op. cit.*, p. 19.

⁹¹ Rolf Johansson, *op. cit.*, p. 4.

⁹² Mark Francis, «A case study methodology for Landscape Architecture», *Landscape*, pp. 15, 17. Notre traduction.

⁹³ «Fortunately, there seems currently to be a general relaxation in the old and unproductive separation of qualitative and quantitative methods» Bent Flyvbjerg, «Five misunderstandings about case studies», *Qualitative Inquiry*, 12 (2), p. 242.

⁹⁴ B. Flyvbjerg, *Op. cit.* Notre traduction.

contexte) ont plus de valeur que les connaissances concrètes et pratiques (dépendantes du contexte). 2) Il n'est pas possible de généraliser sur la base d'un cas individuel. Donc, l'étude de cas ne peut pas contribuer à la connaissance scientifique. 3) L'étude de cas est plus utile pour produire des hypothèses dans la première étape d'un projet complet de recherche, tandis que des autres méthodes sont plus adaptées pour tester les hypothèses et construire de la théorie. 4) L'étude de cas est biaisé envers la vérification : il comporte la tendance à confirmer les notions préconçues du chercheur. 5) Il est souvent difficile de récapituler et de développer des propositions générales et des théories à partir de cas d'étude spécifiques.

Concernant le risque des aprioris, une étude de cas risque d'être biaisée, tel que soulevé par Yin⁹⁵. Un tel risque est présent dans l'observation participante⁹⁶, une technique utilisée initialement en anthropologie et en sociologie, et qui est souvent associée à la méthodologie des études de cas. Ce risque, et celui de la *réactivité*⁹⁷, nécessitent d'être identifiés et contrés. Pour ce faire, Yin conseille aux chercheurs de rester ouverts aux résultats de

⁹⁵ «When an investigator seeks only to use a case study to substantiate a preconceived position. Case study investigators are especially prone to this problem because they must understand the issues beforehand (...) the researcher might have selected the case study method to enable him/her (wrongly) to pursue or worse yet advocate particular issues. In contrast, the traditional research assistant, though mechanistic and possibly even sloppy, is not likely to introduce a substantive bias into the research». Robert Yin, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶ «In participant observation, the observer participates in ongoing activities and records observations. Participant observation extends beyond naturalistic observation because the observer is a 'player' in the action». <http://psc.dss.ucdavis.edu/sommerb/sommerdemo/observation/partic.htm>. Accédé le 23.04.2016.

⁹⁷ «There are obvious trade-offs in participant observation research. The researcher is able to get an 'insider' viewpoint and the information may be much more rich than that obtained through systematic observation. It has probably already occurred to you that there are potential problems. Consider the two sources of error in systematic research: bias and reactivity. These difficulties are magnified in participant observation. Events are interpreted through the single observer's eyes. The technique generally involves taking extensive notes and writing down one's impressions. Clearly one's own views can come in to play. There is the problem of "going native" which means becoming so involved with and sympathetic to the group of people being studied, that objectivity is lost. Because the observer is a participant in the activities and events being observed, it is easy to influence other people's behavior, thereby raising the problem of reactivity -- influencing what is being observed". <http://psc.dss.ucdavis.edu/sommerb/sommerdemo/observation/partic.htm>. Accédé le 23 avril 2016.

recherche inattendus⁹⁸. Mark Francis fournit aussi des conseils pour contrer ce risque. Cet auteur met l'accent sur l'importance de l'objectivité et suggère des manières de poursuivre celle-ci, dont la participation d'autres personnes à la préparation de l'étude de cas⁹⁹. Au delà des risques renseignés, Bent Flyvbjerg souligne la valeur que la condition participante a pour la recherche¹⁰⁰.

Concernant la généralisation analytique et le rôle de la théorie, il est impossible de généraliser sur la base d'un cas individuel, dit le deuxième malentendu énoncé par Flyvbjerg. Selon la perspective positiviste qui ressort de ce malentendu, les statistiques ont une importance capitale, ce qui est assujéti à un échantillonnage où la fiabilité provient de la quantité. Or, les cas ne doivent pas être confondus avec des échantillons et ne doivent pas être choisis pour cette raison. Le principe de généralisation est très différent dans les études de cas et il est relié au rôle joué par la théorie dans cette méthode de recherche. Yin explique que le but de l'étude de cas n'est pas de tirer des résultats à partir d'une généralisation statistique, mais de générer des patterns et des relations d'importance théorique, ce qu'il appelle « généralisations analytiques »¹⁰¹. Par conséquent, le développement théorique préalable à toute collecte de données est une étape essentielle dans la réalisation des études de cas. Il n'est pas nécessaire que cela soit ce que Yin nomme « la grande théorie ». Il est tout de même important que les définitions clés utilisées dans l'étude ne soient pas

⁹⁸ «If such findings are based on compelling evidence, the conclusions of the case study would have to reflect these contrary findings». Robert Yin, *op. cit.*

⁹⁹ «One methodological issue is who should actually prepare the case study. It is important that objectivity be ensured in the design and execution of the case study. Subjectivity can be avoided if other people such as academics, journalists, and users are involved in preparing the case study. The person or team that prepares the case study needs to be free of bias and skilled in asking questions, listening, and comprehending the issues involved.» Mark Francis, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁰⁰ «If one assumes that research, like other learning processes, can be described by the phenomenology for human learning, it then becomes clear that the most advanced form of understanding is achieved when researchers place themselves within the context being studied.» Bent Flyvbjerg, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰¹ «A previously developed theory is used as a template with which to compare the empirical results of the case study (...) In analytical generalization, the investigator is striving to generalize a particular set of results to some broader theory». Robert Yin, *op. cit.*, pp. 38, 43.

«idiosyncratiques »¹⁰². Par rapport à la flexibilité et à l'itérativité, la méthode des études de cas possède une flexibilité à plusieurs niveaux. À l'intérieur d'une étude de cas, il est possible d'introduire d'autres méthodes de recherche en y combinant différents types¹⁰³. Concernant la théorie, celle-ci a une condition itérative dans les études de cas. Les aspects théoriques peuvent être révisés voire modifiés à différents moments durant le processus de recherche. Ainsi, formulée au départ du projet, la théorie peut être revisitée et ajustée durant la collecte de données, puis durant l'étape d'analyse. Une telle condition itérative est propre à la recherche qualitative en général, selon Miles and Huberman¹⁰⁴. Le processus de sélection de cas est aussi itératif. Si selon Yin, les cas doivent être choisis après le développement du design de la recherche, ce design nécessite une connaissance préalable, même partielle, des cas à étudier. Finalement, l'ouverture de la méthode envers l'intuition, si bien vue par Flyvbjerg, est en effet positive, pourvu que le chercheur justifie ses intuitions. L'intuition n'est ni scientifique, ni anti-scientifique, mais il y a une ligne mince la séparant de l'arbitraire. Justifiées et argumentées, ces intuitions peuvent s'intégrer au cadre méthodologique et devenir un élément constituant de l'étude de cas.

Les traits majeurs de ce projet de recherche doctorale correspondent aux aspects qui viennent d'être mentionnés : le chercheur possède des liens forts avec le milieu où se déroule la recherche, où il a travaillé en tant que praticien professionnel et enseignant durant plusieurs années. Des tels liens, qui donnent au chercheur un regard de l'intérieur, peuvent l'influencer vers une vision biaisée. La prise de conscience de ce risque de la part du chercheur aide à le contrer.

¹⁰² *Ibid*, p. 33.

¹⁰³ Yin parle de méthodes mixtes et montre des exemples d'autres méthodes de recherche utilisés à l'intérieur d'une étude de cas, dont des techniques quantitatives –enquêtes, sondage ou autre-. Réciproquement, une étude de cas peut être part d'une étude à méthode mixte plus large. *Ibid*, pp. 62-63.

¹⁰⁴ Ces auteurs conseillent « d'alterner un travail de réflexion sur les données déjà collectées et une mise au point de nouvelles stratégies pour en collecter d'autres, souvent de meilleure qualité ». Miles and Huberman, *Analyse des données qualitatives*, p. 101.

2.2.2. LA CONDUITE DE L'ÉTUDE DE CAS : SÉLECTION DES CAS

Nous nous retrouvons face à deux grands volets méthodologiques : sélection des cas et collecte d'informations. Entre ceux-ci il y a des itérations : une collecte d'informations est nécessaire pour choisir les cas et il faut connaître quels cas on étudiera pour poursuivre la collecte. Dans ce projet de recherche, ces deux volets ont été abordés depuis l'étape initiale du projet jusqu'au choix final.

Sélection de cas : étape préliminaire

Une des premières étapes a consisté à chercher des projets candidats à travers la recherche documentaire dont le rapport entre architecture et topographie montagneuse était présent. Ceci a donné lieu à un premier ensemble composé d'exemples de projets d'architecture contemporaine lauréats de concours et/ou publiés, où la condition naturelle topographique semble jouer un rôle important et qui sont situés dans les régions montagneuses équatoriennes, peu importe la province. Une liste préliminaire de projets candidats composée de vingt-quatre projets principalement résidentiels fut ainsi élaborée (voir Tableau A.I, Volume II annexe, p. 1).

La moitié des projets répertoriés se trouvaient à Quito et sa région, la province de Pichincha. Cet exercice a servi à avoir une vue d'ensemble de projets architecturaux équatoriens contemporains publiés, lauréats de concours et situés en topographie montagneuse.

En parallèle, un schéma d'entrevue a été élaboré en prévision des rencontres avec les architectes à Quito. Un certificat d'éthique a été émis à cette fin.

Etape du travail de terrain en Équateur (juin- septembre 2016)

Un séjour de recherche en Équateur a permis d'effectuer un travail de terrain dans le but de sélectionner les cas à partir de la liste préliminaires des projets candidats. La professeure Augusta Hermida, de la faculté d'architecture de l'Université de Cuenca, avec l'accord de l'Université de Montréal a accepté de superviser nos démarches. Nous avons pu établir des

balises pour amorcer le travail de terrain à partir d'une délimitation plus précise du territoire où chercher les cas à étudier. Il a été convenu de limiter l'étude à la ville de Quito et ses vallées environnantes. Ceci concorde avec la prédominance de projets de cette région dans la liste de départ. De plus, ce choix répond aussi à notre intérêt envers Quito comme fait physico-spatial, topographique, paysager et culturel en plus de tenir compte des considérations pratiques et logistiques, tels les facteurs d'opportunité mentionnés par Yin¹⁰⁵.

Un deuxième critère est que les projets à étudier devaient se trouver dans des parcelles ayant une inclinaison prononcée pour pousser plus loin l'étude de la relation entre architecture et paysage montagneux. Le besoin de mieux cerner la situation géographique et la condition topographique des cas à étudier coïncide avec le besoin mis de l'avant par Flyvbjerg : compter avec des critères de sélection quand il s'agit de choix orientés selon l'information¹⁰⁶.

Présélection de cas

Visiter le milieu à l'étude, soit Quito et sa région, et le regard direct que cela apporte, auront eu des conséquences sur la sélection ultérieure des cas à étudier. Des observations préliminaires, appuyées par la recherche documentaire ainsi que des rencontres avec des spécialistes¹⁰⁷, ont permis de faire un choix éclairé, notamment sur le fait de se limiter aussi à des projets d'architecture résidentielle. Cette typologie prédomine dans le cadre bâti que l'on retrouve dans les terrains en pente à Quito, où l'architecture moderne s'est implanté durant le XX^e siècle. Ceci coïncide avec notre intérêt aux relations entre architecture, topographie et paysage.

L'élaboration d'une liste de neuf réalisations s'en est suivie (tableau III), dont trois

¹⁰⁵ Bénéficier d'un accès privilégié à un tel milieu et/ou site constitue un facteur important pour arrêter un choix. Voir Yin, *op. cit.* p. 91.

¹⁰⁶ Cas orientés selon l'information, ayant pour but maximiser l'information tirée d'échantillons réduits ou de cas singuliers.

¹⁰⁷ Des contacts amorcés avec des architectes de la liste préliminaire ont mené à des rencontres formelles et informelles.

appartenant à la liste préliminaire de vingt-quatre projets (figures III.1, III.8, III.9). L'ensemble a été sélectionné grâce au travail de terrain et au balisage fait avec la professeure Hermida et aux entrevues.

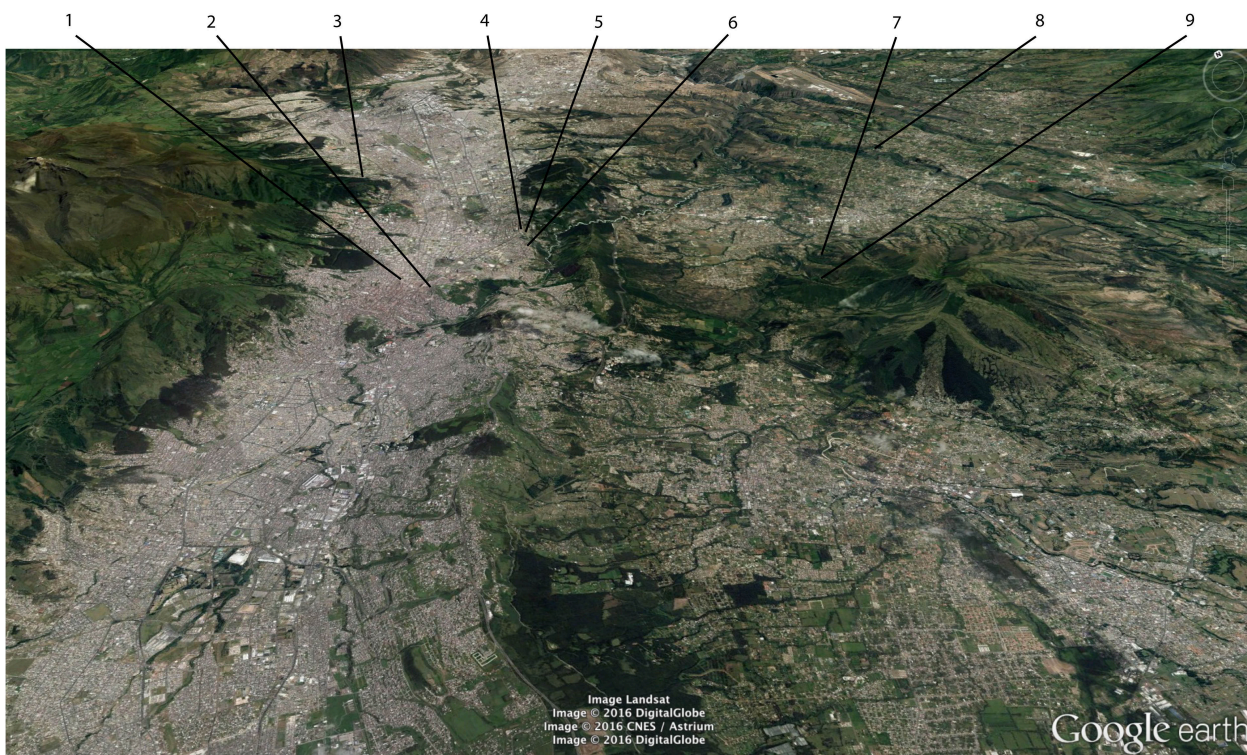
TABLEAU III. Présélection de projets

 <p>1. <i>Maison à San Juan</i> J.M. Sáez/ D. Barragán Photographie de l'auteur</p>	 <p>2. <i>Maison Díaz</i> G. Díaz source : google streetview</p>	 <p>3. <i>Immeuble J. Díaz</i> J.M. Mantilla source : J.M.Mantilla</p>
 <p>4. <i>Immeuble Barranco</i> M. Barragán Photographie de l'auteur</p>	 <p>5. <i>Hábitat Guápulo</i> J. Andrade/ M. Moreno Photographie de l'auteur</p>	 <p>6. <i>Résidences Vistaeste</i> F. et M. Banderas/ C. Pallares Photographie de l'auteur</p>
 <p>7. <i>Maison Freile Salgado</i> J.M. Mantilla source J.M.Mantilla</p>	 <p>8. <i>Maison Algarrobos</i> J.M. Sáez/ D. Moreno Photographie de l'auteur</p>	 <p>9. <i>Maison Entremuros</i> D. Barragán/ P. Gangotena source D.Barragán</p>

Ces exemples font état de réalités urbanistiques et paysagères distinctes à l'intérieur de Quito. Ils se situent dans des quartiers du vieux centre (figures III.1 et III.2), dans la ville moderne du nord (figures III.3, III.4 et III.6) et dans les vallées de l'est (figures III.7, III.8 et III.9). Un exemple se situe à Guápulo, un vieux quartier détaché du centre et adjacent à la ville moderne du nord (figure III.5).

La vue nord-sud de Quito et ses environs (tableau IV) permet de situer les projets dans leur contexte territorial.

TABLEAU IV. Situation des projets présélectionnés



(La numération des projets correspond à celle du tableau III)

Les entrevues seront menées auprès les architectes des différents projets, comme on le verra plus loin. En parallèle, d'autres activités de collecte de données se poursuivront : des données cartographiques, photographiques et artistiques seront recueillies.

Sélection finale

Dans une dernière itération du processus de sélection, nous décidons privilégier les cas en milieu urbain et plus particulièrement dans les vieux quartiers. Nous visons à sélectionner des projets contemporains dont les rapports à la ville traditionnelle et aux enjeux tels que le contexte urbain, sont les plus marquants. Deux projets situés dans des quartiers du vieux Quito sont retenus, en guise de cas contextuels. D'autre part, de par ses caractéristiques architecturales, urbanistiques et paysagères distinctes, le projet d'Hábitat Guápulo faisait un candidat idéal pour aborder la problématique régionaliste critique formulée. Il est à noter la condition singulière et paradoxale de Guápulo, le quartier où le projet se situe. Il s'agit d'une ancienne paroisse détachée de la ville, se retrouvant à l'interface entre celle-ci et le monde rural autour, qui connaît une urbanisation accélérée dès nos jours.

Les projets contextuels sont la maison Díaz à La Tola, quartier situé dans la colline Itchimbía, et la maison San Juan dans le quartier du même nom. Ces cas ont permis de situer Hábitat Guápulo et son quartier dans l'univers des vieux quartiers de la ville.

2.2.3. LA CONDUITE DE L'ÉTUDE DE CAS : COLLECTE DE DONNÉES

La recherche documentaire pour ériger la liste préliminaire de cas comme pour avoir de l'information sur les trois cas étudiés a été réalisée en partie grâce à la recherche en ligne. Celle-ci s'est avérée efficace notamment pour obtenir de l'information, surtout visuelle, pour dresser la liste préliminaire des projets candidats avant d'entamer le séjour d'étude en Équateur. Le site Plataformarquitectura / Archdaily est devenu le moyen privilégié pour la diffusion de l'architecture. Ainsi, ce sont surtout des projets plus récents qui se trouvent répertoriés dans la liste préliminaire. Concernant la production des décennies précédentes en Équateur, nous avons eu recours aux catalogues de la Biennale de Quito.

Étape de travail de terrain

Le travail de terrain effectué à Quito visait en priorité des sources directes, telles que les architectes, ses bureaux et ses archives, ainsi que la visite des bâtiments à l'étude et leur

pourtour. Des sources indirectes (Recherche en bibliothèque, cartotheque, recherche web) ont complété la collecte de données.

Le fait de nous retrouver sur le terrain a mis à notre disposition des sources documentaires locales. Le musée de l'architecture ainsi que les bibliothèques universitaires visitées, notamment de l'Université Catholique et de l'Université San Francisco de Quito, y ont joué un rôle clé. Durant l'étape initiale de travail de terrain, une telle recherche aura aidé dans le processus de présélection de cas. Des documents tels que les guides d'architecture de Quito, les collections de la revue Trama et autres ouvrages spécialisés sur l'architecture, les arts et les problématiques urbaines ont été consultés. Cette modalité s'est poursuivie pendant la durée du séjour. À terme, ceci a permis d'élargir la base bibliographique tout en lui donnant une tonalité locale équatorienne et latino-américaine, ce qui a aidé à mieux ancrer la recherche dans le milieu étudié.

À propos des entrevues

Au cœur de la cueillette de données se trouvent les entrevues. En même temps que fournir des données sur les projets, les entrevues nous ont servi pour enrichir la problématique de la thèse. La problématique est en construction constante et bénéficie des échanges avec les participants aux entrevues.

À l'instar de la perspective préconisée par Lorraine Savoie-Zajc, l'entrevue est considérée comme « un échange verbal contribuant à la production d'un savoir socialement construit »¹⁰⁸.

Le type d'entrevue choisi, soit l'entrevue semi dirigée, consiste en une « interaction verbale animée de façon souple par le chercheur (...) sur un mode qui ressemble à celui de la conversation »¹⁰⁹. Nous trouvons cette modalité souple, moins rigide que remplir un

¹⁰⁸ Lorraine Savoie-Zajc, « L'entrevue semi-dirigée ». Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, B. Gauthier (dir.), pp. 293-316.

¹⁰⁹ *Ibid.*

questionnaire et donc plus adaptée à nos intérêts de recherche et au contexte culturel local. Une telle souplesse aura permis d'aborder des aspects contextuels divers reliés entre autre à la pratique professionnelle, aux débats disciplinaires et culturels et à l'académie.

L'échantillonnage pour les entrevues est très relié au processus de sélection de cas dans lequel nous avons retenu neuf projets. Les participants interviewés appartiennent à trois groupes : auteurs des projets retenus, autres architectes, et autres spécialistes.

Ainsi, nous avons mené des entrevues pour les neuf projets retenus dans la phase de présélection. Nous avons aussi interviewé un nombre moindre d'architectes dont les projets n'ont pas été retenus mais qui faisaient partie de la liste de projets préliminaire élaborée en avril 2016. Ainsi furent interviewés Francisco Ursúa et Adrian Moreno d'Arquitectura X.

D'autre part, nous avons mené des entrevues avec autres participants tels que le président de l'Ordre des architectes et de la Biennale d'architecture, Handel Guayasamín ; les ingénieurs spécialistes en sols José Chacón et Guillermo Realpe, et nous avons rencontré la chercheuse Inés del Pino.

Déroulement des entrevues

La thématique générale du projet de recherche a été présentée en amont aux participants, qui ont reçu préalablement un bref aperçu de la recherche par courriel. Le texte envoyé mentionne l'intérêt de recherche, soit la relation entre l'architecture et le paysage, en soulignant des mots clés tel que *topographie*.

Pour garder toujours un fil conducteur durant les entrevues, qui ont une dynamique de conversation, nous nous sommes servis d'un aide-mémoire avec des mots clés.

Nous avons proposé des thèmes aux interviewés, qui se sont exprimés librement sur les sujets proposés. Avant d'aborder leurs projets proprement dits, nous avons traité des aspects d'ordre contextuel (pouvant être des enjeux de la pratique, des aspects conceptuels, théoriques, entre autre).

De façon critique, nous avons soulevé le sujet de la conscience paysagère chez les architectes à Quito et sur comment cela se manifeste (ou pas) dans les pratiques professionnelles.

Nous avons abordé les liens entre les discours et les pratiques locales et celles d'autres pays de l'Amérique latine, ainsi que le contexte international plus large.

Concernant le contexte local, la condition topographique et les caractéristiques des sols à Quito a été soulevé. Ce sujet est présent dans les entrevues avec les architectes et fait notamment l'objet d'entretiens spécifiques avec les ingénieurs Chacón et Realpe.

Autres aspects tels que l'enseignement, et l'intérêt pédagogique du travail en terrain incliné dans les ateliers ont émergé avec les architectes enseignants, révélatrice d'un lien fort entre enseignement et pratique. Mauricio Moreno, Jaime Andrade, José Miguel Mantilla, Marcelo Banderas font valoir l'intérêt pédagogique du travail en pente et les exercices académiques qu'ils ont mis en œuvre à ce sujet.

Le rapport entre l'architecture et les arts plastiques est un sujet très présent dans le discours des architectes interviewés, notamment auprès de Jaime Andrade. Mauricio Moreno fera ressortir la figure d'Oswaldo Muñoz Mariño, architecte et peintre-aquarelliste qui fut leur professeur et mentor à l'université.

Concernant la durée des entrevues, celles-ci étaient prévues à 45 minutes initialement, mais elles ont dépassé ce temps. Concernant le lieu où les entrevues se sont déroulées, nous avons eu l'occasion d'interviewer des participants dans le bâtiment à l'étude (Hábitat Guápulo et casa Díaz), combinant ainsi cette activité avec la visite au bâtiment à l'étude.

CHAPITRE 3 LA MODERNITÉ DU XX^e SIÈCLE À QUITO : DÉCENNIES 1950 -1970

Avant de passer aux études de cas, ce chapitre revient sur Quito pour contextualiser sa modernité spatiale, là où a évolué une ville moderne dans son architecture, dans sa forme urbaine ainsi que dans ses arts visuels, durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Si l'on peut bien affirmer, comme le font Karine Peyronnie et René de Maximy, que la ville entre dans la modernité avec l'ouverture du chemin de fer qui surmonte les Andes pour la relier avec le port de Guayaquil (1908), la modernisation physico-spatiale de celle-ci au XX^e siècle est incarnée par le plan régulateur de l'architecte uruguayen Guillermo Jones Odriozola (figure 3.1). Ce plan, entré en vigueur en 1946, est réputé comme « surtout fonctionnaliste, profondément influencé par la Charte d'Athènes »¹¹⁰. Les étendues au nord de la vieille ville coloniale sont le territoire privilégié où s'est déroulé ce processus de modernisation.

Si pour le développement urbain, le plan régulateur de Jones Odriozola a joué un rôle clé¹¹¹, en architecture, la fondation de la première école d'architecture sous sa propre direction à l'université Centrale a donné un coup fort d'envoi qui se cristallisera dans la pratique professionnelle des premières générations de diplômés.

3.1. CONTEXTE : CROISSANCE DE LA VILLE ET TOPOGRAPHIE

Nous soulignerons les enjeux paysagers présents dans ce développement du nord, mettant l'accent sur le volet topographique, notamment dans le cas de l'urbanisation des collines où l'architecture moderne et la ville contemporaine composent avec un relief particulièrement accidenté. Nous donnerons ainsi un aperçu de l'architecture moderne qui a façonné la ville dès la deuxième moitié du XX^e siècle dans un processus vigoureux.

¹¹⁰ Karine Peyronnie et René de Maximy, *Quito inattendu*, p. 29.

¹¹¹ Le plan de Jones Odriozola instaura le zonage fonctionnaliste à Quito. Bien qu'il s'agisse d'un travail « intelligent et original », qui a encadré la croissance de la ville durant environ un demi-siècle, ses « effets pervers » de ségrégation socio-spatiale ont commencé à être dénoncés dès les années 1990. *Ibid*, p. 80.



Figure 3.1. Alfonso Ortiz Crespo : *Plan Régulateur pour Quito par Guillermo Jones Odriozola (1946)*
Tiré de « Plan Jones: síntesis ». Reproduit avec permission.

Quito est une ville où les ravins –un trait important de son paysage naturel original- ont disparu avec la croissance urbaine (figure 3.2). La canalisation et le remblayage des ravins devint une pratique courante à Quito dès le début de la colonisation espagnole, pour aplanir le terrain et poursuivre le tracé linéaire des rues. Les bâtisseurs de la ville ont opté pour ce type d'opérations avec les ravins dont la majorité s'inscrivent dans les contreforts du volcan Pichincha.



Figure 3.2. (Anonyme) *Rue Maldonado sur le remblai du ravin Manosalvas au sud du Quito Colonial* (v. 1920).

Tiré de Collection Allen Morrison; Tramz.com: www.tramz.com/ec/q/q08.jpg. Consulté le 11 sept 2018. Reproduit avec permission.

La canalisation et le remblayage des ravins demeura sans changer jusqu'au XX^e siècle, malgré les avancements techniques (qui ont plutôt facilité ce remblayage) et les changements de paradigmes spatiaux qui ont inclus de épisodes Beaux-arts, Ville jardin, puis le mouvement moderne. Ces différentes approches dans le rapport entre forme bâtie et nature aux niveaux architectural et urbain ne se sont pas intéressés aux ravins. Malgré les intentions de les préserver, exprimées dans le Plan régulateur Jones Odriozola, les pratiques coutumières de remblayage se sont poursuivies. Il y a donc eu une négation de cette condition naturelle. À un autre niveau, la nature s'impose avec ses topographies extrêmes ; il y a cette tension qui ressort entre une nature puissante qui délimite la ville et la réalité des ravins remblayés. À

cet égard et à l'échelle de la ville, les modèles urbanistiques qui ont prévalu depuis les temps coloniaux ont voulu s'imposer sur la nature du fait du remblayage des ravins. Il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour que ces pratiques soient mises en question et que des nouvelles approches soient proposées¹¹².

3.1.1. VERS LE NORD

La topographie du territoire favorisa le développement vers le nord. La limite sud du centre colonial étant la colline du Panecillo, ainsi que des ravins profonds, dont celui de la rivière Machángara et le ravin Manosalvas, le lien entre la vieille ville et le sud est plutôt restreint. En revanche, vers le nord du centre colonial, la vallée de Quito s'élargit sans obstacles. À l'instar du reste de la vallée, il s'agit d'un territoire clairement défini par sa linéarité, avec l'énorme massif du Pichincha du côté ouest, et la rangée de collines à l'est. La croissance urbaine en direction nord se produira progressivement à partir des années 1930, avec la construction de la ciudadela Mariscal Sucre, un lotissement d'inspiration ville-jardin assujéti à un tracé urbain linéaire moins rigide que celui du centre colonial ; ce lotissement occupe un territoire en plateau¹¹³ (figure 3.3). Des premières transformations dans le rapport du cadre bâti avec le paysage se produisent. Nous passerons en revue ce processus.

¹¹² Le plan urbanistique municipal Ciudad Quitumbe, conçu en 1989 sous la direction de l'architecte Handel Guayasamín, est le premier modèle d'urbanisation à Quito où on écarte la pratique historique de canalisation et de remblai des ravins, au profit de leur conservation en tant que corridors écologiques, en adaptant les formes urbaines aux irrégularités du relief. Prévu pour 20 000 logements, il vise répondre à la précarité urbanistique du sud de Quito, secteur relégué par la croissance du XX^e siècle qui favorisa le nord de la ville. Handel Guayasamín, *Libro de obra*, p. 139.

¹¹³ Pour le premier centenaire de l'indépendance du pays (1922), la ville se dote d'infrastructures modernes, dont des nouvelles voies et le tramway vers ses confins au nord. Ces premiers gestes permettront d'amorcer le développement de cette période dont la citadelle Mariscal Sucre est emblématique. Luc Mougeot et Raquel Toñáñez, « El Barrio Mariscal Sucre : anatomía urbanística del proceso de valorización en una ciudadela residencial de Quito ». *Revista Geográfica*, No. 84.

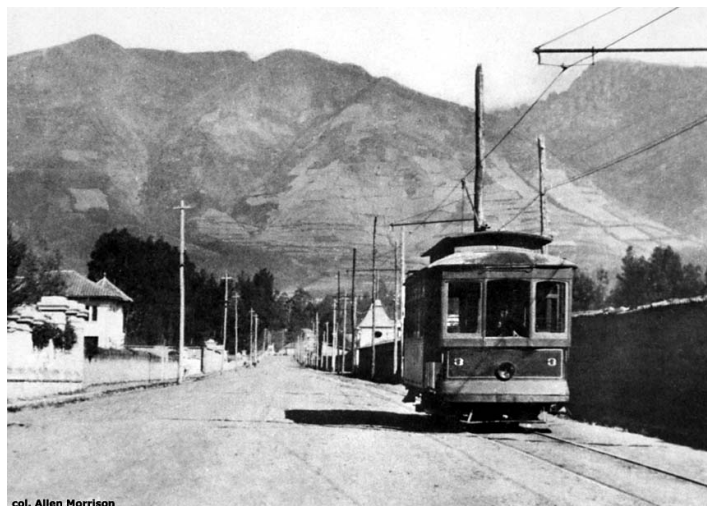


Figure 3.3. (Anonyme) *Ciudadela Mariscal Sucre : vue vers l'ouest sur l'avenue Colón près du terminus nord (v. 1930).*

Tiré de Collection Allen Morrison Tramz.com : www.tramz.com/ec/q/q03.jpg. Consulté le 11 sept. 2018. Reproduit avec permission.

Ciudadela Mariscal Sucre

Ce quartier bourgeois, au nord du Quito colonial, emprunta quelques éléments des modèles urbanistiques anglo-saxons (City Beautiful, ville-jardin). Ces importations incluaient aussi des adaptations de modèles architecturaux « California style », adaptations qui étaient un phénomène paradoxal assez répandu en Amérique latine tel que soulevé par M. Waisman¹¹⁴. De plus, quelques « extravagances architecturales » aux réminiscences orientalistes se trouvent éparpillées çà et là dans le secteur. Un nouveau rapport entre la ville et le paysage émergea durant cette première vague de croissance urbaine et hors du centre colonial qui

¹¹⁴ « The paradox of turning to the Spanish tradition through the United States was ideologically absurd: once the urban and architectural types are examined, the profound contradictions of the operation become evident. The traditional type of house that had prevailed in many parts of the subcontinent since colonial times – a series of patios surrounded by galleries- was rejected in favor of a compact arrangement originated in countries with cold climates; the galleries, main places for family life, were replaced by tiny porches. On the other hand, the urban tradition of Latin American cities, deriving from a Mediterranean sense of urban life –houses aligned along a street, with borders defined by their continuous façades- was abandoned, as it was inappropriate to the new architectural types. The urban layout proper to this type of housing, that is, the garden city pattern, spread out in every suburb, with differences in scale according to the different social groups ». Marina Waisman, « Introduction », *Latin American Architecture: Six Voices*, Malcolm Quantrill (éd.), pp. 6-7.

commence, quant à lui, à être abandonné par la bourgeoisie des propriétaires. Le nouveau mode d'implantation des maisons –isolées au milieu des parcelles à la différence du cadre bâti contigu de la ville coloniale- laissait de la place pour la végétation autour des édifices. Au niveau de la voirie, celle-ci a des chaussées et des trottoirs plus larges, incluant désormais des plantations d'arbres, quelque chose que n'existait pas, ou presque pas, dans l'espace urbain de la ville coloniale. À part La Mariscal, d'autres quartiers ont vu le jour au nord du centre historique. C'est le cas de La Floresta au nord-est et du quartier América (nord-ouest). À différence de La Mariscal, ces deux secteurs se retrouvent sur des terrains en pente.

3.2. LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE AU MILIEU DU XX^e SIÈCLE

Si la modernité architecturale d'influence rationaliste connut un départ relativement tardif en Équateur, comparativement à d'autres pays d'Amérique latine¹¹⁵, les premières générations ont été très actives et elles ont initié un processus vigoureux. L'arrivée de la modernité architecturale est incarnée par les travaux des professionnels pionniers du domaine qui, dès le départ, confronteront l'enjeu topographique.

Jones Odriozola aura l'occasion de s'exercer en tant qu'architecte dans le contexte de pentes du nord de la ville, avec un projet résidentiel aux réminiscences « wrightiennes » (maison Tous, 1948). Un autre pionnier venu de l'étranger fut Karl Kohn, architecte et artiste tchèque très important sur la scène locale et auteur de nombreuses résidences, dont un important exemple a été érigé en pente, soit la maison Neustatter (1953).

Dans son étude sur la première étape de la modernité architecturale en Équateur, Augusta Hermida écrit : « À partir de la décennie de 1950, la production résidentielle moderne prend une ampleur inattendue en Équateur, plus précisément à Quito ; ces résidences prirent place dans les zones d'expansion de la ville nouvelle. À cette époque, les jeunes architectes, dont quelques-uns venaient de l'étranger et d'autres étaient des diplômés de la Faculté d'architecture récemment créée à l'Université Centrale, commencent à produire cette

¹¹⁵ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pp. 634-635.

nouvelle architecture ajustée aux possibilités réelles du milieu et à ses propres traditions et circonstances »¹¹⁶.

Comptant avec ces diverses personnalités équatoriennes et étrangères, la Faculté d'architecture de l'Université Centrale devient le lieu propice pour le débat disciplinaire et pour la diffusion et le rayonnement de l'architecture et de l'art moderne à Quito durant les décennies de 1950 et 1960. Parmi les artistes qui ont enseigné et influencé les jeunes architectes se retrouvaient le sculpteur Jaime Andrade Moscoso (figures 3.4 et 3.5) et le peintre Jan Schreuder, qui aideront la géométrisation abstraite s'installer à Quito.

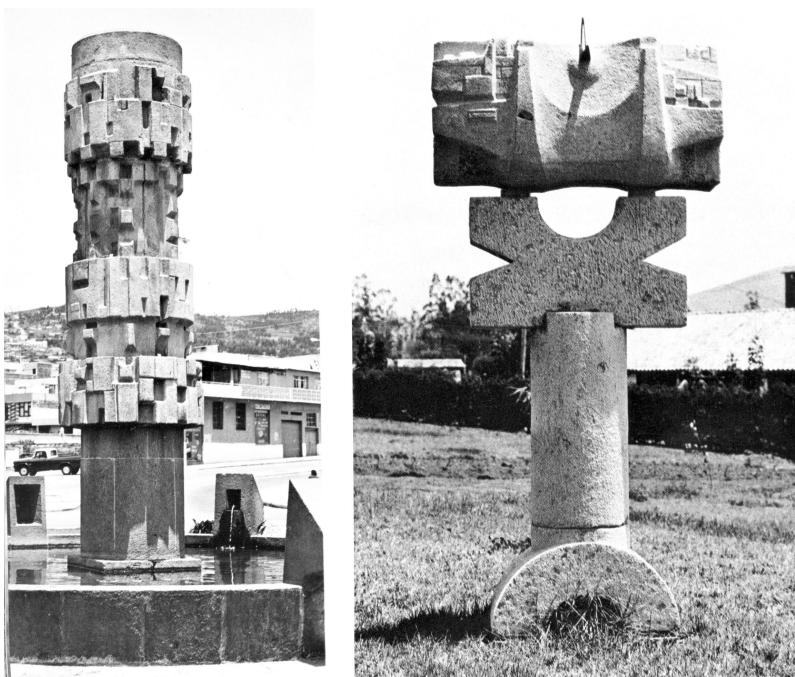


Figure 3.4. Bodo Wuth : *Sculptures de Jaime Andrade Moscoso.*

À gauche : *Fontaine à Villa Flora au sud de Quito.* À droite : *Horloge solaire.* Jaime Andrade, *obra escultórica y gráfica.* 1968, 1976. Grupo de arte experimental. Quito: Mariscal, 1977. Figs. 58, 70.

Reproduit avec permission.

¹¹⁶ *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador. Maitrise sur la forme moderne, Vol. 2, p. 11.* Notre traduction. Cette publication compile les études de cas de bâtiments construits entre les années 1950-1970 dans la maîtrise dirigée par Augusta Hermida dans le cadre d'un partenariat Université de Cuenca- UPC Barcelone. L'effort disciplinaire d'Augusta Hermida à propos de l'étude de la première architecture moderne équatorienne inclut la création, avec des collègues, du groupe DOCOMOMO Équateur.

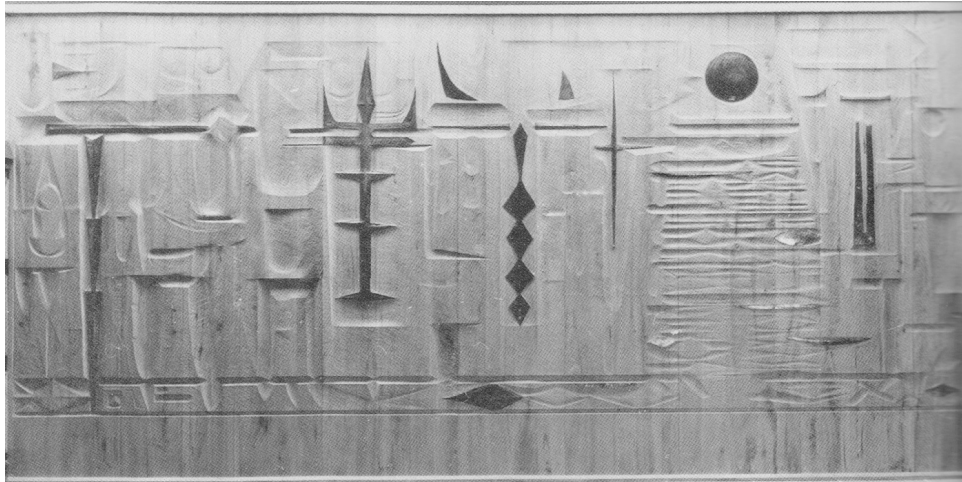


Figure 3.5. Jaime Andrade Heymann : *Art mural de Jaime Andrade Moscoso*
Tiré de *Mural en madera y metales en el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social*. 1960, Quito 30 años de arquitectura moderna, Inés del Pino (éd.). Quito : Trama, 2004. p. 50, fig. 22.

Il s'agit d'une production prolifique ; parmi les architectes qui se démarquent nous retrouvons Luis Oleas, Milton Barragán, Fausto et Diego Banderas ainsi qu'Oswaldo de la Torre. Leurs travaux dans les pentes qui s'urbanisent au nord de Quito explorent une spatialité enrichie grâce au dénivellement. De Oleas, on dit que ses maisons ont représenté une « modernité confortable » et « qu'il a appris à bien vivre à la bourgeoisie »¹¹⁷. C'est le cas de la maison Oleas Serrano, où l'architecte déploie la transparence et la continuité spatiales propres au mouvement moderne, et explore la luminosité verticale du soleil équatorial dans l'espace intérieur (figure 3.6), tandis qu'à l'extérieur, cette luminosité, jumelée au traitement sculptural, nous fait penser au *jeu des volumes sous le soleil* corbuséen, réalisé dans le contexte des pentes de Quito (figure 3.7).

¹¹⁷ Augusta Hermida, *op. cit.*, p. 110.

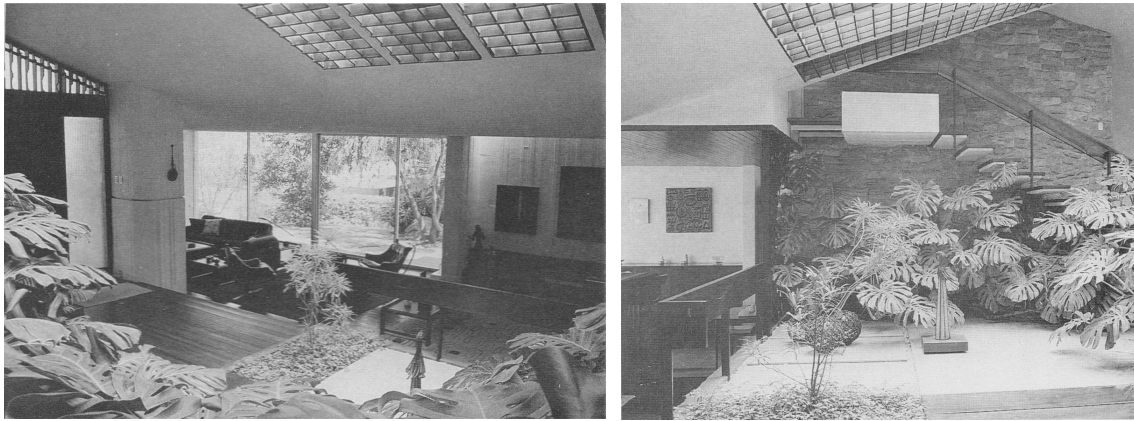


Figure 3.6. Luis Oleas : *Intérieur de la maison Oleas Serrano*. Architecte : Luis Oleas (1971).
Tiré de l'archive d'Arquitectos Oleas. Reproduit avec permission.

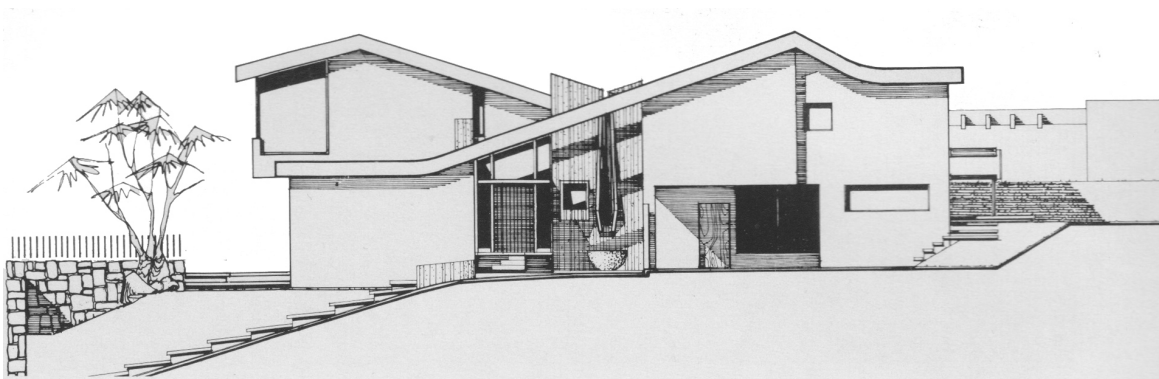


Figure 3.7. *Façade latérale de la maison Oleas Serrano*. Architecte : Luis Oleas (1971).
Tiré de l'archive d'Arquitectos Oleas. Reproduit avec permission.

Le traitement sculptural apparaîtra rehaussé dans la tendance brutaliste présente dans des projets institutionnels tels que l'auditorium à l'École Polytechnique, par O. de la Torre (figure 3.8). Parmi les exemples évoqués par J. Liernur pour illustrer l'influence brutaliste en Amérique latine durant cette période, nous en remarquons un à Quito : le bâtiment CIESPAL, par Milton Barragán avec la collaboration de Ovidio Wappenstein. Un déploiement sculptural-structurel caractérise ce projet¹¹⁸ (figure 3.9). Un autre projet de Barragán, l'église de La Dolorosa, au nord de la ville (figure 3.10), semble dialoguer avec le profil montagneux du Pichincha.

¹¹⁸ J. F. Liernur, *op. cit.*, pp. 80-81.



Figure 3.8. Xavier Saltos : Auditorium, *École Polytechnique, Quito*. Architecte : Oswaldo de la Torre (1965).

Tiré de

https://images.adsttc.com/media/images/51db/19f8/e8e4/4e49/6400/0001/slideshow/xavier_saltos.jpg?1373313525. Reproduit avec permission.

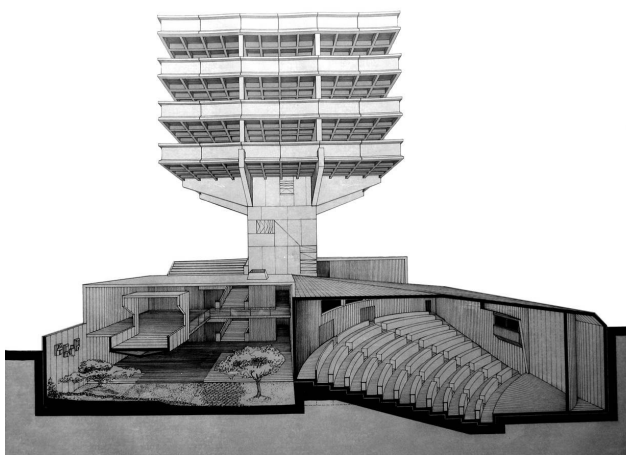


Figure 3.9. Édifice CIESPAL, Quito. Architecte : Milton Barragán (1972-1976).

Tiré de

https://images.adsttc.com/media/images/54c6/7f6e/e58e/cefa/a000/000a/large_jpg/foto6.jpg?1422294891. Archive de Milton Barragán. Reproduit avec permission.



Figure 3.10.: *Templo de La Dolorosa, au nord de la ville. Architecte : Milton Barragán (1970).*

Tiré de

https://images.adsttc.com/media/images/54c6/7fa3/e58e/ce8e/4800/0009/large_jpg/foto17.jpg?1422294943. Archive de Milton Barragán. Consulté le 05 sept. 2018. Reproduit avec permission.

3.3. LES ANNÉES 1970

Le dynamisme dans la formation disciplinaire des deux premières décennies à l'Université Centrale connut un frein au début des années 1970, quand la massification de l'enseignement universitaire, jumelée au climat politique du moment, ont fait de sorte que le regard sociologique s'impose au détriment des aspects disciplinaires spécifiques à l'architecture¹¹⁹. D'autre part, les années 1970 connaîtront l'essor sans précédent de l'industrie de la construction dans les secteurs public et privé du pays. Ceci est dérivé du *boom pétrolier*, et entrainera une croissance urbaine plus accélérée et un souffle de modernisation qui posera des risques pour les aires historiques.

¹¹⁹ En entrevue avec l'auteur (voir en annexe), l'architecte Mauricio Moreno, qui a suivi ses études à l'Université Centrale vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, fait état de l'appauvrissement de la formation des architectes qui résulte de la massification de l'éducation universitaire. Parmi les auteurs qui évoquent cette problématique se retrouvent Lenín Oña, *Arquitectura en Ecuador, panorama contemporáneo*, p. 28) et Handel Guayasamín, « Espacios Humanos », p. 51.

Vers la fin de cette décennie, on assiste à trois événements majeurs qui revitalisent la scène disciplinaire et lui donnent un élan pour les décennies à venir. Il s'agit de la création de la revue Trama, le lancement de la Biennale d'architecture, et l'inscription du Vieux Quito à la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO.

Concernant Trama, il s'agit d'une publication bimensuelle d'analyse et critique architecturale et urbanistique, initiée à Quito en 1977 à l'initiative d'Evelia Peralta et de Rolando Moya, architectes argentins installés en Équateur. Cette expérience fondatrice au pays s'est développée au fil des ans comme un projet éditorial à l'origine de différents types de publications, devenant un acteur majeur dans la diffusion des débats et des pratiques professionnelles en architecture ainsi que dans les autres disciplines de l'aménagement en Équateur, avec un certain rayonnement régional latino-américain. Au fil des années le projet éditorial s'est diversifié et il est à l'origine de multiples publications spécialisées notamment en architecture contemporaine et patrimoine bâti.

La Biennale d'architecture de Quito a vu le jour en 1978, organisée par le Colegio de Arquitectos (Ordre des architectes), à l'époque sous la direction de Luis Oleas et avec l'appui de la revue Trama. L'événement s'est consolidé au fil des ans, devenant une contribution majeure à la culture architecturale à l'échelle du sous-continent. Devenue biennale panaméricaine depuis 1994, cette vitrine privilégiée des pratiques et débats régionaux est devenue un lieu propice aux échanges académiques et professionnels à l'intérieur de l'Amérique latine ainsi qu'à un niveau international plus vaste.

La désignation de Quito comme ville du Patrimoine mondial par l'UNESCO en 1978 a apporté un intérêt nouveau à l'architecture et à la forme urbaine traditionnelles de la ville, une des premières conséquences étant la restauration du patrimoine bâti du Vieux Quito, notamment ses églises. Ceci a contribué à une conscience disciplinaire et plus largement, citoyenne sur la valeur de vieille ville qui demeurait plutôt négligée durant la croissance du Quito moderne. L'émergence d'un intérêt disciplinaire à propos de la restauration et de la conservation du patrimoine bâti s'est traduite par l'établissement de formations et de

pratiques spécialisées. Cela survient dans le cadre de la mise en question de la modernité connue durant l'ère postmoderne, tel que décrit par Marina Waisman. Ainsi, l'intérêt aux études typo-morphologiques et ses retombées pratiques, Influencées par la figure d'Aldo Rossi et son texte *L'architecture de la ville*, prennent une place grandissante¹²⁰, notamment dans le milieu institutionnel municipal.

¹²⁰ On retrouvera un intérêt au discours de Aldo Rossi, mais surtout un certain engouement pour les formalismes de cet architecte. À l'échelle de l'Amérique latine, un regard critique sur des phénomènes similaires est apporté par Marina Waisman et par Silvia Arango.

PARTIE II

CHAPITRE 4 CAS CONTEXTUELS

INTRODUCTION

Les postulats et l'hypothèse de la thèse seront examinés dans la présentation des études de cas réalisées à partir du matériel recueilli durant l'étape de travail de terrain (2016), lors des visites des bâtiments ainsi que des entretiens entre le chercheur et les architectes auteurs de ces projets. Les notions étudiées dans le cadre théorique de la thèse seront mises à profit dans cette présentation qui vise à une démonstration préliminaire de la thèse. Pour ce faire, deux cas ont été retenus et seront étudiés dans ce chapitre. Ces deux sont le préalable à l'étude de cas principal de la thèse présenté au chapitre 5. Les critères de ces choix finaux, extraits de la sélection préliminaire présentée en annexe, sont énoncés plus loin. D'abord, il convient de faire un retour sur les postulats de la thèse ainsi que sur son cadre théorique.

Cette présentation d'exemples d'architecture contemporaine s'appuie sur les volets théoriques ainsi que sur ce qui a été exposé dans le chapitre 3. Bien que la modernité architecturale connut un développement relativement tardif en Équateur¹²¹, celle-ci finit par s'installer dans sa capitale. Le développement et l'acceptation de la modernité furent alors rapides¹²². Le nord de Quito -véritable ville nouvelle- devient le lieu privilégié d'un développement urbanistique et architectural qui s'empare vite des pentes. Les nouveaux lotissements sur les collines et les contreforts du nord, encadrés par le plan régulateur de Guillermo Jones Odriozola, deviennent un terrain de jeu privilégié pour l'exploration spatiale et constructive et seront particulièrement prisés pour leurs vues panoramiques. On part donc d'une familiarité avec la forme moderne, acquise par une première génération d'architectes et mise en œuvre dans des terrains fréquemment en pente au nord de la ville. Il s'agit d'un

¹²¹ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, «La arquitectura contemporánea, 1930-1980», pp. 634-636.

¹²² Augusta Hermida, *Miradas a la Arquitectura moderna en el Ecuador*, vol. 2, p. 11.

territoire en transformation depuis les années 1940's, où l'on peut dire qu'une modernité locale pragmatique a vu le jour.

Sur la sélection des cas

Afin de se concentrer sur les études de cas, ce chapitre apporte des critères pour préciser quels exemples sont retenus parmi la présélection obtenue préalablement (voir annexe). À l'intérieur de cette présélection, comprenant des exemples d'architecture moderne et contemporaine en pente situés dans des secteurs urbains diversifiés de la ville de Quito, on a sélectionné ceux qui se retrouvent dans les vieux quartiers adjacents ou inscrits dans les aires de la ville classées patrimoniales. Ainsi, la thèse tourne maintenant le regard vers le vieux Quito, et examine la manière dont la forme moderne s'insère dans les pentes adjacentes à son centre colonial. Ainsi, les cas à l'étude se retrouvent dans des secteurs fortement reliés à celui-ci autant dans l'imaginaire collectif qu'au niveau administratif, qu'ils soient des quartiers contigus au noyau colonial (La Tola, sur la colline du Itchimbia), contigus et partiellement intégrés (San Juan, sur les versants du Pichincha) ou encore détachés mais intégrés au Quito colonial (Guápulo). Ces différents lieux sont investis à l'origine par des formes bâties traditionnelles, avec une forte présence d'architectures populaires – vernaculaires qui reflètent la topographie abrupte, les particularités du sol et celles du tissu urbain et qui constituent des faits culturels propres à leurs milieux. En s'insérant dans ces secteurs de la ville, l'architecture contemporaine se retrouve face à des conditions paysagères intenses, autant *in visu* que *in situ*.

Avant d'entamer l'étude des projets d'architecture moderne retenus, les quartiers concernés sont identifiés dans le contexte urbanistique et paysager de Quito, tout en faisant ressortir leurs relations avec le noyau central et historique de la vieille ville. Ceci permettra de mettre en lumière certaines caractéristiques urbaines et paysagères saillantes rencontrées dans ces quartiers, ce qui servira pour contextualiser l'étude des projets architecturaux sélectionnés.

San Juan et La Tola : deux quartiers face à face



Figure 4.1. Karine Peyronnie et René de Maximy, *Carte modifiée des quartiers du centre historique de Quito dans leur environnement morphologique* (2017). Tiré de *Quito Inattendu : Le Centre Historique en devenir*, CNRS ÉDITIONS, 2002, p. 28, fig. 3.

San Juan et La Tola sont deux quartiers consolidés et denses de la périphérie immédiate du noyau colonial de Quito. Si la carte les montre proches l'un de l'autre (figure 4.1), ces quartiers sont pourtant clairement séparés au niveau physico-spatial, la topographie en est à l'origine (figure 4.2). Les deux quartiers sont pratiquement face à face, séparés par le rétrécissement du creux de la vallée de Quito. Dans ce secteur, la vallée devient une bande étroite qui n'est cependant pas banale. En fait, ce goulot d'étranglement est d'une grande importance dans l'image de la ville, car il joue le rôle de porte d'entrée ou de sortie de la ville coloniale. De plus, les axes longitudinaux de voirie qui traversent ce morceau de tissu urbain qui sépare les quartiers l'un de l'autre se transforment en avenues majeures dès qu'ils

franchissent la vieille ville en direction nord, tel qu'envisagé dans le plan régulateur de Guillermo Jones Odriozola¹²³.

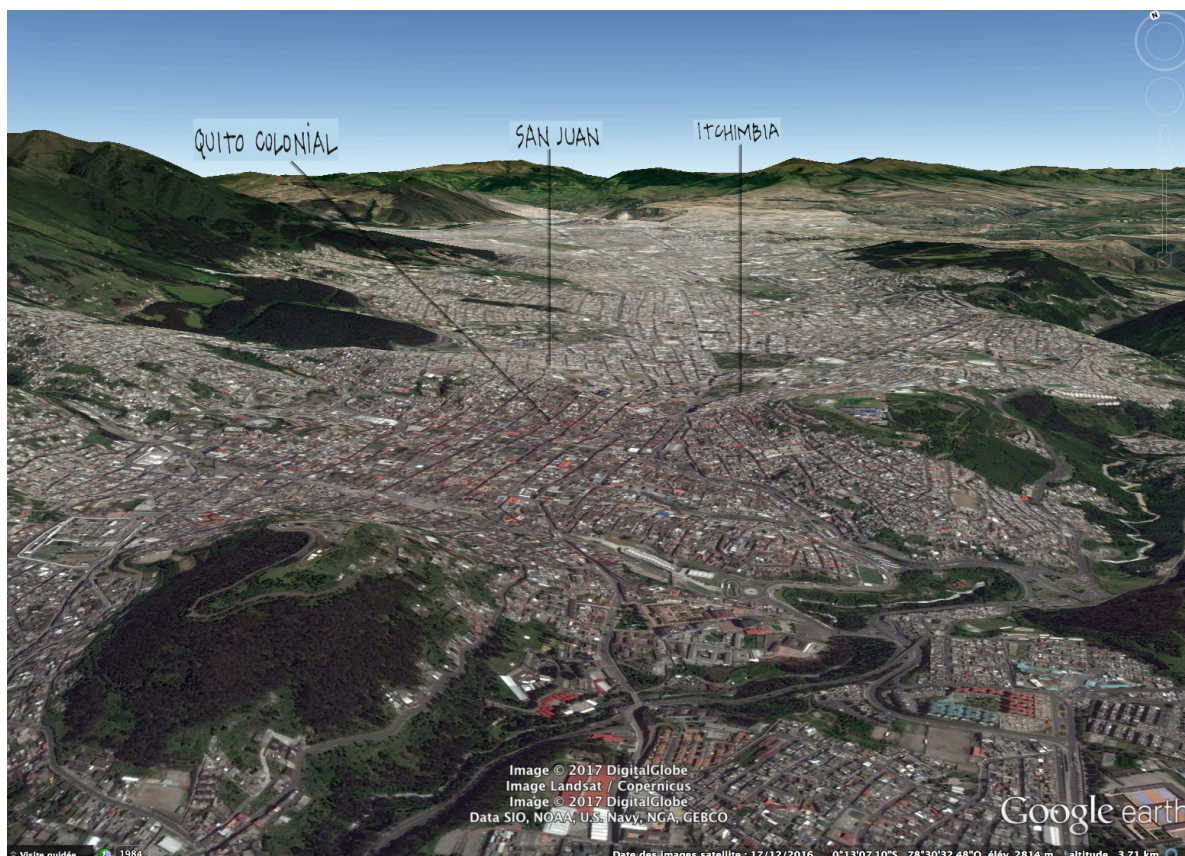


Figure 4.2. *La topographie de la vallée de Quito, vue du centre vers le nord.*
Tiré de Google Earth

Ces deux quartiers physiquement séparés et à la fois rapprochés partagent une origine populaire. Quant à leur peuplement, il s'est produit à des temps différents. San Juan, situé sur les versants du volcan Pichincha dans la périphérie ouest de la cité coloniale, est un établissement indigène qui date du début de la ville coloniale à laquelle il fournissait de la main d'œuvre. Des peuples précolombiens et pré-incas ont occupé ces lieux

¹²³ Les avenues América et Diez de Agosto, Seis de Diciembre, Doce de Octubre sont des axes structurants Sud-Nord du plan régulateur Jones Odriozola. Le plan Jones consolida une tendance préliminaire qui préfigurait une expansion urbaine linéaire. La création de la cité-jardin Mariscal Sucre ressort dans cette tendance initiale d'expansion vers le nord.

préalablement¹²⁴. De l'autre côté, au pied de la colline de l'Itchimbía dans la périphérie est de la vieille cité, le noyau de San Blas (figure 4.3), se constitue autour d'une église vouée à catéchiser la population autochtone de la périphérie nord-est de Quito au début de la période coloniale. Les secteurs adjacents autour et vers le haut (El Dorado et La Tola) se développent plus tardivement. Au fil du temps, autant San Juan que La Tola partagent des liens spatiaux et culturels étroits avec la cité coloniale.



Figure 4.3 David Adam Kess : *Église de San Blas, point de rencontre de l'Itchimbía et le Quito colonial en bas; Centro Histórico de Quito, Plaza de San Blas*

Tiré de *Wikimedia Commons*;

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/62/Centro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_\(pic.bb2\)aa.jpg/450px-Centro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_\(pic.bb2\)aa.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/62/Centro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_(pic.bb2)aa.jpg/450px-Centro_Histórico_de_Quito_Plaza_de_San_Blas_(pic.bb2)aa.jpg);
CC BY-SA 4.0. Consulté de 12 mars 2017. Reproduit avec permission.

¹²⁴ L'architecte et chercheuse Inés del Pino nous renseigne sur un mode d'établissement dispersé sur les divers paliers écologiques à travers de la contrée (Quito et vallées voisines). On parle d'une occupation faite de continuités et ruptures, de départs et retours rythmés par les occurrences volcaniques, sismiques et climatiques. Des travaux archéologiques révèlent des traces de présence humaine alternées avec les couches de cendre, confirmant une préférence de la part de ces peuples pour certains endroits situés dans une frange altitudinale entre 2500 m et 3000 m, correspondant aux paliers écologiques «Quechua» y «Sumi», suivant la classification du géographe péruvien Javier Pulgar Vidal. Le noyau de Quito proprement dit demeura un point d'échanges privilégié pour les peuples pré-Incas. Ces derniers s'en servirent du site, de même que les espagnols qui leur succèderont. Inés Del Pino, *La casa popular de Quito : « otra » estética, « otra » vida*, p.17.

Faisant référence aux différents quartiers périphériques de la ville, Peyronnie et Maximy soulignent : « Il est vrai que les faubourgs abritaient de nombreux artisans et les gens modestes y avaient leur logement, mais ces faubourgs étaient fortement attachés au Centre, en étaient un prolongement intégré »¹²⁵. Ce mode de fonctionnement social de la ville demeura inchangé depuis les temps coloniaux jusqu'au début du XX^e siècle. Ce fut le moment d'une première vague de modernisation spatiale qui comportera le développement urbain graduel au nord du centre et marquera le début de l'abandon du noyau colonial comme lieu de résidence de la bourgeoisie¹²⁶.

À propos des aspects paysagers à San Juan et à La Tola

Des enjeux liés à l'intérêt visuel des paysages panoramiques ressortent quand on aborde la problématique paysagère dans les différents quartiers à Quito. Les deux quartiers à l'étude, aux origines modestes et surplombant la cité coloniale, bénéficient de vues panoramiques privilégiées sur la ville et sur le territoire grâce à leur situation en pente. L'enjeu des réalités socio-culturelles contrastées ressort des regards différenciés posés sur ces paysages¹²⁷. La ville qui s'étend devant et le territoire environnant sont les composantes majeures du

¹²⁵ Depuis leur perspective disciplinaire, ces géographes urbains étudieront les processus de changement qui se sont produits au centre colonial et ses quartiers adjacents. Ils se pencheront sur l'appropriation du centre par les secteurs populaires suite à son abandon par la bourgeoisie. Karine Peyronnie et René de Maximy, *Quito inattendu : le centre historique en devenir*, p. 87.

¹²⁶ Durant les années 1930 à 1950, la *ciudadela* Mariscal Sucre incarnera ce déplacement hors du centre et vers le nord. Située dans des vastes terrains plats et suivant un tracé en grille, il s'agit d'un modèle aux influences ville jardin. On peut faire le lien avec les observations faites par Marina Waisman à propos de l'adoption d'un tel modèle à travers l'Amérique Latine. Marina Waisman, « Introduction », *Latin American Architecture : six voices*, Malcolm Quintrill (éd.), pp. 6-7.

¹²⁷ Il s'agit surtout d'un intérêt d'un public urbain privilégié ; ça ne va pas de même pour les habitants fondateurs des quartiers populaires, tel que renseigné par Inés del Pino. Cette auteure s'intéresse aux vues panoramiques depuis différents quartiers de Quito, soulevant qu'autant des quartiers riches que des quartiers pauvres bénéficient de vues intéressantes vers le paysage lointain, mais ses habitants ne le regardent pas de la même manière : si dans le cas des quartiers riches cela devient un facteur d'appréciation esthétique et de plus-value foncière, ce n'est pas ainsi pour les quartiers populaires. Inés del Pino, *op. cit.*, pp. 40-41. Bien que la thèse ne fondera pas dans l'analyse sociologique, force est d'admettre que les pentes sont devenues un territoire propice pour l'observation de réalités sociales et culturelles contrastées, et que le paysage participe de cela.

paysage panoramique depuis ces quartiers. Ils ont une certaine réciprocité paysagère : depuis La Tola-Itchimbia, on regarde la ville étendue aux pieds du colossal volcan Pichincha, tandis que depuis San Juan, greffé aux versants de ce volcan, on peut contempler la ville contenue par les collines et la cordillère de l'Est (dont l'Itchimbia) ainsi que les sommets de ses volcans en arrière-plan. À l'échelle territoriale, les conditions archétypales du paysage andin équatorien ressortent de par la présence des montagnes, notamment les volcans qui constituent des points de repère à l'échelle géographique.

Ces secteurs possèdent un intérêt relié au paysage construit : on assiste à des rapports des plus intenses entre les formes bâties et la topographie de la ville d'où ressort une relation complexe entre géographie et géométrie propre à la ville coloniale et à son aménagement urbanistique. Une telle complexité et l'aspect « héroïque » de l'entreprise d'urbanisation poursuivie au fil du temps ont été évoqués par Correa¹²⁸. La grille de la colonisation espagnole est confrontée à une topographie très irrégulière et la grille même fait l'objet de débats, selon qu'on la voit comme un système rigide ou comme une structure ayant démontré une certaine adaptabilité. Ce tracé rigoureux et ce qui l'accompagne, soit le parcellaire et les formes bâties, se déclinent au fur et à mesure qu'ils sont confrontés à une topographie très abrupte. Des auteurs comme Peyronnie et Maximy mettent l'accent sur sa présence marquante « presque partout Quito »¹²⁹. D'autres comme Pérez Ramos y voient

¹²⁸ La complexité de cette relation (« an intricate relationship between geography and geometry ») est décrite par Felipe Correa, qui évoque les opérations d'aménagement entreprises depuis la colonisation espagnole : «the site of the historic core was originally sliced by seven deep ravines. These crevasses were slowly filled as the imprint of the Spanish grid became relentlessly inscribed in the Andes. The acts of infilling, leveling, bridging and containing served as infrastructural ploys that mediated between the abstract project imposed by the Spanish crown and the realities of the site and its extreme topography, resulting in the most heroic urban enterprise in the city's history. An effective public works project has allowed Quito to operate in a dual condition as an urban center, becoming one of the richest depositories of art and culture in the Americas, and a remote and chimerical location, vertically displaced and close to the sky»), Felipe Correa, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹²⁹ À propos de San Juan, Peyronnie et de Maximy écrivent : « En d'autres contrées, non soumises aux directives de Philippe II qui ne furent jamais remises en question, le tracé des voies aurait probablement épousé les formes d'un relief contraignant. Mais ici, comme presque partout dans Quito, c'est le tracé en damier qui s'est imposé, quoique dans ses parties les plus abruptes des distorsions plus ou moins fortes indiquent une adaptation partielle de la trame aux impératifs

une certaine élasticité¹³⁰. Enfin, il y a ceux qui trouvent que Quito n'aurait pas été si assujettie à une telle rigueur de tracé. Gilles Clément commente ainsi :

« En Amérique latine, j'ai été séduit par Quito parce que c'est la seule capitale qui n'obéit pas au quadrillage à cause du relief. Du coup, les gens ont fait avec, ils se sont mis dans la meilleure commodité par rapport à ce relief. Cela lui confère une dimension très humaine »¹³¹.

Ces impressions de Clément sembleraient s'adresser moins à San Juan, où la grille coloniale demeure quand même présente, et davantage à certaines parties de La Tola, ou encore à Guápulo, tel que nous présenterons au chapitre 5. Ainsi, plutôt que minimiser le rôle de la grille, un système qui fait ressortir le choix instrumental de la colonisation espagnole quant au territoire et au paysage, nous faisons le point sur comment ce système déployé à l'échelle du continent manifesterait quelques nuances particulières à Quito. Sous une approche pittoresque, ces particularités sont présentes dans les tableaux d'Oswaldo Muñoz Mariño, chroniqueur visuel de la ville à travers ses nombreuses aquarelles et dessins, dans lesquels émergent les composantes majeures d'un paysage local (*in situ*) et d'où ressortent tantôt la grille de rues et ses déclinaisons, tantôt des trajets sinueux.

morphologiques ». Karine Peyronnie et René de Maximy, *op. cit.*, p. 166.

¹³⁰ Pablo Pérez Ramos soutient que la grille coloniale espagnole, un système à priori rigide, peut aussi être vu comme un modèle d'occupation territoriale élastique : « A development pattern consistently repeats itself, based on a foundational grid of approximately ten by ten city blocks, generally implemented over a geographic space with neutral base conditions, or approximated to the tabula rasa idea : relatively flat surfaces, with no important geographical difficulties that could disfigure the grid's abstract schematic. Lesser problems, for example, small ravines originally in the area of what today is the historical center of Quito, were corrected in the interest of consolidating a homogeneous space of approximately one square kilometer. However, beyond the physical limits of these consolidated centers, historical colonial cartography anticipates another constant which South American city planning must face in later phases of urban expansion, which is none other than the existence of extreme geographical conditions in the almost immediate surroundings of the foundational grid (...) A more elastic interpretation of the grid idea maintains the idea that a grid geometry distorted by the imprecise form of geography continues to be a grid since it maintains some structural properties and certain functional capacities inherent to the grid ». Pablo Pérez Ramos, « The elastic grid », *A line in the Andes*, Felipe Correa (éd.), pp. 80-81, 86.

¹³¹ Gilles Clément, entrevue par Thierry Paquot, 1999.

Dans ces paysages façonnés par le relief, on remarque aussi la présence du sol volcanique connu sous le nom de *cangahua*, un élément qui aura souvent des conséquences sur la forme bâtie urbaine et architecturale. Ce type de sol est très présent à Quito étant donné l'emplacement de la ville aux pieds du Pichincha et entourée de plusieurs autres volcans, qui constituent la célèbre « avenue des volcans » d'après A. Humboldt. La présence de ce type de sol demeure marquante par endroits, là où les coûteux efforts pour aplanir les terrains ne sont pas arrivés. Cependant, dans la ville moderne du Nord, on voit moins les formations en *cangahua*, les travaux publics et les lotissements des promoteurs privés dotés de moyens plus avancés que les générations précédentes qui ont souvent aplani les sites, tel que critiqué dans les théories de Frampton¹³².

4.1. CAS CONTEXTUEL 1 : MAISON DÍAZ (QUARTIER LA TOLA, COLLINE ITCHIMBÍA)

Ce projet de deux unités unifamiliales jumelées, situé dans la partie haute du quartier La Tola au versant ouest de la colline Itchimbía et surplombant le noyau colonial de Quito, a été conçu et construit par l'architecte Guido Díaz¹³³, qui l'habite depuis que le projet a été mené à terme en 1995. Nous présenterons le projet architectural selon trois composantes majeures : panoramique, urbanistique-contextuel et architectural. La topographie traverse ces trois aspects qui s'entrecroisent. Avant de présenter ce projet, nous nous attarderons à des précisions sur cette partie du territoire de Quito.

¹³² Parmi ses « Six points », Frampton fait ressortir l'intérêt apporté à la topographie, aspect négligé par la civilisation universelle. Ainsi, il dénonce le « geste technocratique » qui, en vue de créer les conditions pour une construction *optimisée*, favorise les moyens mécaniques du bulldozer, entraînant l'aplatissement absolu des terrains à topographie irrégulière, créant ainsi des non-lieux, ce que l'auteur nomme *placelessness*. Kenneth Frampton, « Critical Regionalism. Six points for an architecture of resistance », *The Anti - aesthetic: essays on postmodern culture*, Hal Foster (éd.), p. 26.

¹³³ Guido Díaz s'est diplômé au début des années 1970 à la Faculté d'architecture de l'Université Centrale de l'Équateur où il a eu comme enseignants des membres de la première génération d'architectes formés à Quito. À son tour, Díaz fera une carrière dans l'enseignement universitaire. Intéressé à la problématique du patrimoine, il est responsable de plusieurs restaurations au centre historique, en tant que professionnel et comme ancien directeur du Fondo de Salvamento, la division municipale chargée de la gestion du patrimoine architectural de la ville de Quito.

À propos de la colline de l'Itchimbía et du quartier La Tola

L'Itchimbía¹³⁴ est un massif mineur qui fait partie du système de collines que contient la vallée de Quito sur son flanc Est. Le quartier La Tola se situe sur le versant ouest de cette colline, face au centre historique de la ville. À l'instar de l'ensemble de la région de Quito, il n'y a pas eu d'architecture précolombienne monumentale sur cette colline, mais des établissements antérieurs aux Incas datant de 1200 AEC ont été identifiés¹³⁵. La présence de ces populations s'inscrirait dans un mode d'occupation fait de continuités et de ruptures, les facteurs naturels (volcaniques et de climat) étant à l'origine d'une succession de départs et de retours des anciens peuples¹³⁶. Ce mode d'occupation a été interrompu par la colonisation espagnole durant laquelle la colline de l'Itchimbía ne fut pas investie, sauf par l'établissement, à ses pieds, du noyau paroissial de San Blas.

Paysage territorial depuis l'Itchimbía

La colline de l'Itchimbía est un élément géographique charnière entre le centre et le nord de la vallée de Quito. Elle bénéficie d'un avantage visuel grâce à cette situation et du fait de son élévation. Ceci la rend très propice comme point de vue pour observer les caractéristiques paysagères territoriales. Depuis le versant ouest de la colline, et plus précisément depuis le fragment urbain où se situe le projet à l'étude, on se retrouve en relation de frontalité vers l'ouest, avec le noyau colonial occupant le creux de vallée et le massif du volcan Pichincha qui s'étale en arrière-plan. Dans une première observation, nous notons que la topographie est protagoniste à l'échelle territoriale. Ainsi, la ville semble assujettie à l'ordre imposé par la présence colossale du massif du volcan Pichincha qui structure le paysage à cette échelle (figures 4.4 et 4.5).

¹³⁴ Il n'y a pas un consensus sur l'étymologie mais la plupart des chercheurs s'entendent sur l'origine pré-Inca du terme Itchimbía. Voir M. Vásconez, « Ecuador 12: sobre el significado del nombre Itchimbía ». <http://mariovasconez.blogspot.ca/2011/09/ecuador-12-sobre-el-significado-del.html>. Consulté le 20 oct. 2018.

¹³⁵ L'étymologie du terme quichua Tola (tombe en forme de monticule, appartenant aux anciens autochtones) serait aussi un indice des occupations précolombiennes.

¹³⁶ Inés del Pino, *op. cit.*, p. 17.



Figure 4.4. Vue panoramique de Quito depuis la rue Valparaíso à La Tola (2016). Photographie de l'auteur.

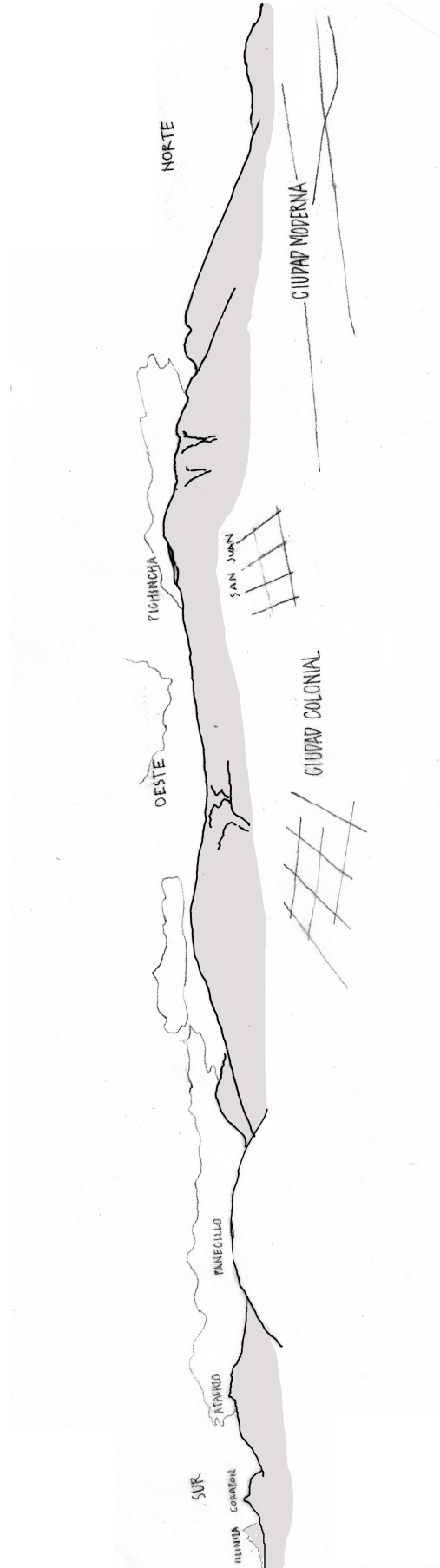


Figure 4.4. Éléments saillants de la structure spatiale du paysage : les Andes occidentales allant dans le sens nord-sud, ciel, quartiers de la ville.
Dessin de l'auteur.

Ces enjeux paysagers peuvent être abordés depuis un angle phénoménologique, à l’instar de Christian Norberg-Schulz :

« Dès le début des temps, l’homme s’est rendu compte que la nature était faite d’éléments reliés entre eux, qui expriment des aspects fondamentaux de l’être. Le paysage de notre vie n’est pas un pur flot de phénomènes, il a des structures et des significations. Structures et significations qui, à un moment donné originel, ont été ces mythologies (cosmologie et cosmogonie) qui ont constitué les bases de l’habiter. (...) Toute connaissance du milieu naturel provient d’une expérience primordiale avec la nature en tant qu’elle représente une multitude de ‘forces’ vitales »¹³⁷.

Depuis l’Itchimbia, c’est l’échelle imposante du volcan et la condition linéaire de la cordillère qui ressortent. L’étendue des montagnes qui se prolongent au-delà de la vue vers le nord et vers le sud, nous donne l’impression d’une extension infinie, cosmique. Une telle condition cosmique, qui avait déjà interpellé Humboldt lors de son séjour en Équateur¹³⁸, rejoint un autre élément évoqué par Norberg-Schulz au sujet des modes de connaissance du phénomène naturel : l’abstraction d’un ordre cosmique systématique dérivé du flux des événements. Selon l’auteur, « un tel ordre est basé surtout sur la parabole solaire (phénomène naturel le plus important) et sur les points cardinaux. Dans certains pays, l’ordre cosmique peut aussi dépendre de la structure géographique locale »¹³⁹. Il poursuit : « Ce type d’ordre implique une conception du monde comme espace structuré où les directions principales représentent des qualités ou des sens différents ». Dans le cas de Quito, la projection horizontale du parcours solaire est perpendiculaire à l’axe nord-sud de la cordillère, ce qui détermine que le versant ouest de Quito envisage le lever du soleil (le cas de San Juan), et le versant est son coucher (le cas de La Tola). La latitude zéro détermine un

¹³⁷ Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁸ Humboldt séjourna en Équateur et fut très interpellé par les Andes. Il grimpa quelques unes et nomma le corridor Andin équatorien *l’avenue des volcans*.

¹³⁹ L’auteur évoque le cas de l’Égypte, où la direction du cours du Nil, du Sud au Nord, constitue un élément fondamental de l’orientation. Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 28.

cycle temporaire constant avec peu de variations dans la durée du jour au fil de l'an. Le parcours solaire contribue ainsi à la clarté de la structure spatiale et particularise l'expérience du lieu à Quito, interagissant avec la topographie et renforçant le sens d'un ordre cosmique, immuable.

Les conditions atmosphériques participent à cet ordre et le nuancent : à plus de 2,800 m. d'altitude et sur l'équateur, la luminosité est intense et le ciel changeant, donnant lieu à des variations de l'atmosphère sur la ville, telles que présentes dans les tableaux d'Oswaldo Guayasamín sur Quito (figure 4.6). Dans un expressionisme moderne, ce peintre, davantage connu par ses tableaux de la série *L'âge de la colère* qui dénonce l'injustice sociale, saisira la puissance de la montagne, renforcée par des ciels dramatiques qui changent selon les conditions atmosphériques sous l'intense lumière équatoriale, dans une sorte de réinvention de ce paysage montagneux avec la ville à ses pieds. À l'instar d'Alain Roger, on pourrait dire que le peintre modèle le regard du public et qu'il découvre, voire réinvente le paysage, sujet qui était déjà enraciné dans la culture nationale¹⁴⁰ sous l'influence du sublime et qui est désormais assujetti à un nouveau regard.



Figure 4.6. Oswaldo Guayasamín : *Quito niebla verde* (1960). Fundación Guayasamín, Bellavista, Quito.

Tiré de <http://www.capilladelhombre.com/images/k2/paisajes-flores/10-1-050.jpg>. Consulté le 03 sept. 2018. Reproduit avec permission.

¹⁴⁰ Alexandra Kennedy-Troya, *op. cit.*, pp. 23-46.

Ainsi, dans un esprit du temps moderne, nous retrouvons des éléments du *espace-temps* qui intéressent Giedion : sous l'égide du cubisme, collaborent peinture, sculpture et architecture. On avait assisté à une telle convergence lors de la création de la nouvelle école d'architecture à l'Université Centrale. Ceci s'est poursuivi dans la pratique des premières générations d'architectes modernes qui explorent les principes de continuité intérieur-extérieur et d'interpénétration spatiale et qui participent aussi à cette réinvention du paysage.

Paysage local du quartier La Tola

La rigueur du tracé colonial en grille est nuancée dans ce secteur adjacent au centre, développé plus tard. S'il y a une continuité partielle de la voirie transversale qui se prolonge en sens approximatif ouest-est depuis le noyau colonial vers La Tola, dans la plupart des cas cette voirie se décline en escaliers (figure 4.7). Quant à la voirie longitudinale nord-sud, elle suit le contour de la colline (figure 4.8). Les différents gestes d'urbanisme en réponse à la topographie, tel que la mutation de la voirie en escaliers, ou bien l'adaptation de celle-ci au contour, assouplissent la rigidité du tracé orthogonal du vieux Quito. De la rencontre des composantes de la ville avec le sol de *cangahua*, et le creusage de celui-ci, ressort un côté sculptural retrouvé dans les escaliers, les socles des trottoirs et ceux des maisons.



Figure 4.7. Oswaldo Muñoz Mariño : *Escaliers sur rue Chile* (voie traverse Est-Ouest) à *La Tola*. O. Muñoz Mariño

Tiré de *Memorias del Camino* ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 66 ; Reproduit avec permission.



Figure 4.8. Oswaldo Muñoz Mariño : *Rue Los Rios* (voie longitudinale Nord-Sud) à *La Tola*. O. Muñoz Mariño.

Tiré de *Memorias del Camino* ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 72 ; Reproduit avec permission.

4.1.1. PROJET ET VUES PANORAMIQUES

Nous abordons maintenant le projet d'architecture. Le site du projet, un terrain en pente de 400 m² de superficie, est un mirador privilégié pour observer du haut et de près la vieille ville coloniale, située au centre d'un continuum urbain nord-sud qui s'inscrit dans un territoire clairement structuré par les imposants éléments naturels. Comment la maison s'inscrit-elle dans cet ordre paysager si puissant ? Comment se greffe-t-elle à la ville, au territoire et au paysage ? Que doit faire l'architecture pour s'inscrire dans ces différents niveaux ? Voyons ce que l'architecte Díaz fait dans sa maison à La Tola.

La riche vue panoramique depuis le site en pente dictera un parti architectural simple et catégorique : le projet d'architecture s'ouvrira complètement vers l'ouest pour bénéficier de ce paysage qui est *déjà là*. Pour ce faire, des formules de la modernité telles que la transparence et fluidité spatiales étudiées par Sigfried Giedion seront mises en œuvre dans l'espace intérieur de la maison. Depuis le hall d'entrée au côté Est (figure 4.8), l'espace intérieur dégagé se dirige vers le côté ouest de la maison, celui qui s'ouvre vers la vue panoramique. Des volées d'escaliers qui montent et descendent par demi-niveaux, conduisent vers ce côté où l'espace aboutit à des fenêtres en bande horizontale. Cet élément

canonique de l'architecture moderne permet de saisir l'étendue urbaine et paysagère qui s'ouvre au-devant de la maison (figure 4.9).



Figure 4.9. *Maison Díaz : Vue depuis le hall d'entrée vers l'ouest*
Tiré de *Casas del Ecuador 3*, éditions Trama. Reproduit avec permission.



Figure 4.10. *Maison Díaz : Vue à travers la fenêtre panoramique au côté ouest de la maison*
Photographies de l'auteur.

Si un volet visuel panoramique aussi riche semble attirer toute l'attention, le rapport avec le paysage et le territoire ne se limite pas à cet aspect et d'autres dimensions sont présentes¹⁴¹.

L'ensoleillement

Ce phénomène intéresse le projet depuis différents angles, et fait ressortir l'entrecroisement des composantes à l'étude. Associé à la fenêtre, de laquelle l'ensoleillement dépend, la modernité de différentes souches (de Le Corbusier à Louis Kahn) s'intéresse au rôle de celui-ci dans l'espace intérieur, veillant à sa présence. Dans le projet à l'étude, la fluidité spatiale aidera à intensifier cet aspect majeur de la spatialité moderne.

En lien avec ces caractéristiques, on y trouve le rythme du soleil, phénomène cosmique relié à ce que Norberg-Schulz nomme *le flux des phénomènes*¹⁴². Ce facteur participe à la conception de la maison ; le parcours solaire est présent dans l'espace intérieur de différentes manières durant la journée (figure 4.10), ce qui contribue à qualifier l'espace, en lui apportant une certaine ritualité. La façade du côté Est (par laquelle on accède) reçoit l'ensoleillement matinal. La fenêtre qui s'ouvre sur la vieille ville et vers le Pichincha coïncide avec l'orientation ouest de la fin du parcours solaire : capter les vues de l'est permet en même temps d'ensoleiller l'espace intérieur en après-midi, fait apprécié dans les environnements domestiques des villes de montagne équatoriennes¹⁴³. D'autre part, une bande vitrée sur le toit s'ouvre au soleil du midi, introduisant la verticalité du soleil équatorial. En articulant l'espace intérieur avec le soleil et ses rythmes dans le projet

¹⁴¹ L'attention aux autres dimensions expérientielles doit être appréciée comme contrepoids à l'attention exclusive à l'image dans la culture contemporaine : déjà en 1983, avant que ceci fut exacerbé par l'essor du numérique et de l'Internet, Kenneth Frampton souleva la priorité donnée au visuel par rapport au tactile dans l'expérience spatiale, et plaida pour une attention accrue aux autres modes de perception : « One has in mind a whole range of complementary sensory perceptions which are registered by the labile body: the intensity of light, darkness, heat and cold; the feeling of humidity; the aroma of material; the almost palpable presence of masonry as the body senses its own confinement; the momentum of an induced gait and the relative inertia of the body as it traverses the floor; the echoing resonance of our own footfall. » Kenneth Frampton, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴² Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 28, 166.

¹⁴³ Dans le climat de montagne andin, les températures chutent en fin d'après-midi ; l'ensoleillement des espaces intérieurs en après-midi vient à l'aide.

d'architecture (figure 4.11), l'architecte ne se limite pas aux considérations concernant le confort visuel et thermique : il vise inscrire sa maison dans la phénoménologie du territoire. La mémoire des lieux rattachée aux anciennes cultures précolombiennes qui se sont succédées sur ce territoire, présente notamment dans la toponymie, est un sujet qui interpelle la conscience culturelle équatorienne¹⁴⁴ et qui ressort dans la conversation avec Díaz. La reconnaissance de ces aspects intéresse aussi l'architecte et fait partie de sa démarche intellectuelle et professionnelle¹⁴⁵.

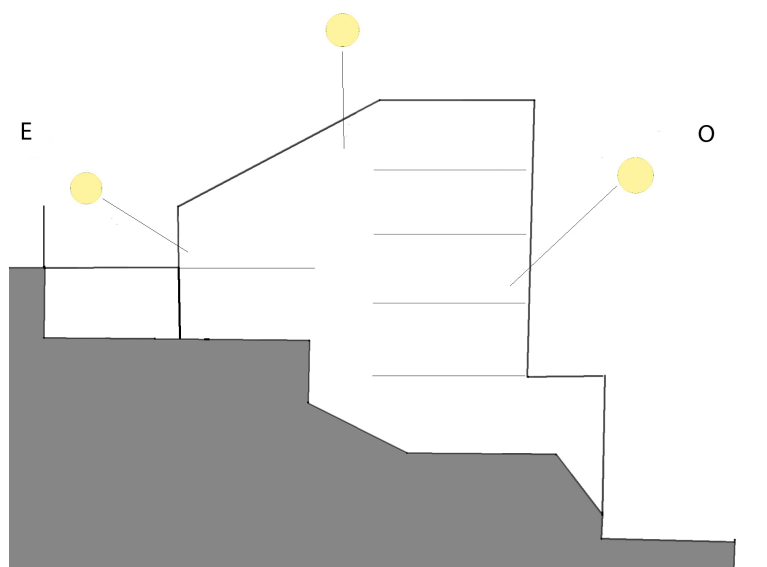


Figure 4.11. *Les trois temps dans l'ensoleillement : matin = est ; midi= ciel ; après – midi = ouest.*
Dessin de l'auteur.

L'attention portée au parcours solaire peut ainsi s'interpréter comme un geste subtil en consonance avec la cosmovision des peuples anciens qui ont investi ces lieux, un intérêt aux

¹⁴⁴ La colonisation hispanique entraîna l'anéantissement des cultures autochtones dont la continuité fut brisée; toutefois, des chercheurs s'entendent sur la présence continue d'établissements de la période Inca et pré-Inca sur la colline Itchimbia, ainsi que sur autres surélévations de la vallée de Quito. Voir Inés del Pino, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁵ Autres projets postérieurs de l'architecte Díaz, reliés au côté interprétatif, tel que le Musée de l'eau et son parcours dans la nature, lui permettront de poursuivre l'exploration des dimensions territoriales et les volets culturels rattachés, notamment dans le cas des anciennes cultures et leurs savoirs.

dimensions mythiques. Il s'agit d'un intérêt qui n'est pas accompagné d'une littéralité formelle. Cette démarche fait partie d'une architecture résolument moderne donc universelle et à la fois locale, non parachutée, ce qui rejoint le paradoxe du Régionalisme critique.

4.1.2. PROJET ET ASPECTS URBANISTIQUES

Situé dans un quartier traditionnel, le lotissement où la maison a été bâtie est assez récent. Le parcellaire de cette partie de La Tola résulte du lotissement et de la mise en marché d'un ancien domaine propriété de la Curie de Quito. Les relations de voisinage immédiat se sont constituées par la suite. On remarquera la monotonie des murs de clôture dans le lotissement de ce tronçon de la rue Valparaiso (4.12), ce qui diffère de la richesse et de la variété visuelle que l'on retrouve dans le cadre bâti traditionnel environnant, plus ancien et plus dense, sans marges de recul et en même temps avec une volumétrie d'ensemble éclatée et plus riche. Tout de même, l'utilisation du bois dans la clôture de la maison à l'étude introduit des qualités de texture, couleur et de matérialité dans ce secteur.



Figure 4.12. *Tronçon de la rue Valparaíso avec la maison Díaz à son côté ouest.*
Tiré de Google Earth. Consulté le 14 juin 2017.

Vue de l'extérieur, depuis San Juan, on remarque que la maison est intégrée en termes d'échelle et de forme à l'ensemble urbain sur la pente de l'Itchimbía. La maison fait partie d'un cadre bâti plutôt hétéroclite de construction assez récente, dans ce secteur du Quito central. De par son échelle et proportions, le bâtiment se fond dans son milieu (figure 4.13).



Figure 4.13. La maison à l'étude et son secteur urbain, vus depuis San Juan (2016).
Photographie de l'auteur.

4.1.3. PROJET ET SOL : TOPOGRAPHIE, ESPACE ET MATÉRIALITÉ

Le parti pris d'ouverture au panorama et les stratégies qui l'accompagnent, dont la fenêtre en longueur et la transparence spatiale, ont été abordés : il s'agit de formules canoniques de la modernité. En poursuivant l'examen de la conception du projet et le rôle du paysage dans celle-ci, nous verrons comment l'ouverture au paysage grâce à l'espace fluide, est accompagnée d'une stratégie topographique permettant d'implanter le bâtiment sur une pente prononcée de plus de 30 degrés et sur un sol de type volcanique. Des aspects de la matérialité du projet aideront à renforcer les liens avec le paysage régional.

Regardons plus en détail des aspects de spatialité, et comment ils interagissent avec le rapport au sol, et comment tout cela reflète et amplifie la topographie locale :

La transparence et la fluidité si chères à la spatialité intérieure moderne sont à la base de la conception de la maison. En coupe, le décalage vertical de la moitié ouest de la maison (celle qui fait face au bas de la pente et à la ville), intensifie la fluidité spatiale et la transparence interne et donne lieu à des demis niveaux (figure 4.14). Il y a ainsi un arrimage de la section avec le sol. Tout cela participe à la création d'un espace intérieur continu, fluide et transparent, où les escaliers jouent un rôle majeur bien au-delà du fonctionnel.

Face à cette profusion d'escaliers, cette fois-ci intérieurs, nous pouvons faire un lien avec l'expérience vécue à l'échelle du quartier où nous retrouvons des nombreux escaliers publics. Tout cela accentue le rapport avec la condition inclinée du terrain, et plus largement, avec la colline de l'Itchimbía et avec le territoire de Quito.

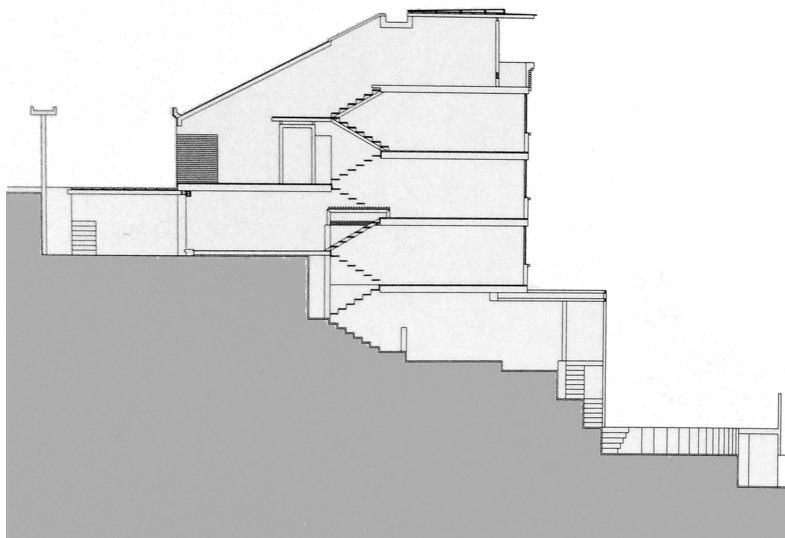


Figure 4.14. Section de la maison Díaz.

Image traitée par l'auteur, à partir d'image tirée de *Casas del Ecuador 3*, éditions Trama, 2003.

L'ensoleillement vertical interne signale le centre de la maison et favorise une végétation intérieure constituée des exemplaires de *schefflera* qui soulignent l'axe vertical à l'intérieur de la maison (figure 4.15).



Figure 4.15. Guido Díaz : *Intérieur de la maison Díaz.*
Tiré des archives de G. Díaz. Reproduit avec permission.

Le paysage régional apparaît aussi d'une autre façon, transformé en matériaux de construction qui font l'identité intérieure et extérieure de la maison Díaz. À l'intérieur, la boiserie a une place importante, de par l'utilisation de bois tropicaux des provinces aux terres basses, adjacentes à la cordillère. Le *chanul* est utilisé pour l'ébénisterie intérieure, ainsi que le *mascarey*, utilisé autant pour les marches des escaliers que pour leur structure (figure 4.15).

À l'extérieur, on retrouve des briques et des tuiles en provenance de la province voisine de Cotopaxi, aux pieds du volcan du même nom au sud de Quito, dont les sols argileux sont la matière première d'une production artisanale de matériaux de construction ; Ces matériaux régionaux, se combinent en façade et en toiture avec la vitre, matériel industriel et moderne, qui prédomine sur la façade ouest et qui constitue aussi une frange de la toiture.

Une telle combinaison de matériels fait ressortir la dualité universel- régional. Cela se rajoute aux autres volets où ressort cette dualité, tel que l'engagement à la topographie jumelé à une spatialité moderne qui profite aussi de l'ensoleillement et des vues panoramiques. Tout cela s'avère très riche dans les volets *in visu* et *in situ*, et en consonance avec les postulats du régionalisme critique.

4.2. CAS PRÉLIMINAIRE 2 : MAISON À SAN JUAN

Ce projet résidentiel à San Juan est composé d'une maison centenaire et d'un jardin auquel s'intégrera une propriété adjacente. Dans ce site, nous assistons à un rapport archaïque entre les formes bâties et les pentes prononcées, les sols durcis résultant de l'activité volcanique. La nouvelle forme bâtie se greffera à ces derniers.

Si au tournant du XXI^e siècle, déménager dans les vieilles demeures du centre historique est loin de faire l'unanimité pour les classes moyennes et aisées établies depuis des décennies dans le Quito moderne au Nord de ce centre et plus récemment aux vallées de l'Est¹⁴⁶, un intérêt envers la vieille ville comme milieu de vie existe de la part d'un public sensible à l'architecture, à l'art, à l'histoire, et plus généralement, à une ambiance qui résulte de la combinaison de ces aspects. Cette attitude culturelle est à l'origine du réinvestissement de quelques vieilles maisons du noyau colonial et de ses quartiers adjacents. C'est le cas du projet qu'on présentera par la suite.

Attirés par le centre historique comme milieu de vie pour leur famille, un couple de professionnels achète une maison située dans la partie est de San Juan, vers le bas du quartier, en zone jouxtant le noyau de la ville coloniale. La maison n'est pas d'origine cossue comme en on retrouve plusieurs dans le noyau colonial ; elle n'est pas particulièrement humble non plus. Elle est surtout exemplaire de la transition entre le centre colonial prestigieux et ses vieux quartiers populaires, ces faubourgs qui grimpent l'énorme contrefort du volcan Pichincha. Pour réhabiliter et agrandir la maison, les nouveaux propriétaires embauchent l'architecte José María Sáez¹⁴⁷, lui aussi voisin du secteur, pour élaborer le projet architectural (2004). David Barragán collaborera avec Sáez dans ce projet.

¹⁴⁶ La bourgeoisie de Quito est ambivalente à cet égard. Les préjugés sociaux envers la population pauvre que l'on retrouve aujourd'hui au centre sont toujours lourds.

¹⁴⁷ Emigré en Équateur en 1994 depuis Madrid, Espagne, où il a été diplômé en architecture vers 1990, José María Sáez est l'un des fondateurs de l'école d'architecture de l'Université pontificale catholique de l'Équateur à Quito. Ses réalisations professionnelles gardent une continuité avec la ligne de pensée architecturale préconisée dans son enseignement universitaire, auquel il demeure

San Juan comme contexte urbain du projet

Le faubourg de San Juan, historiquement rattaché au noyau de la ville coloniale, surplombe celui-ci du côté Nord-Ouest. Grâce à son emplacement surélevé, San Juan bénéficie des vues panoramiques du centre colonial et du nord moderne de la ville. En arrière-plan lointain se trouve la cordillère orientale des Andes, au-delà des vallées de l'Est. Comme le disent Peyronnie et de Maximy, ce secteur de la ville est un exemple clair du tracé en damier qui s'est imposé, quoique dans ses parties les plus abruptes, des distorsions plus ou moins fortes indiquent une adaptation partielle de la trame aux impératifs morphologiques¹⁴⁸.

Topographie, tracé et cadre bâti

À San Juan, le damier ou la grille se concrétise dans une voirie qui a dû être creusée par endroits au fil du temps pour son élargissement, faute de quoi, dans les endroits trop pentus, le tracé se décline en escaliers. C'est surtout le cas du haut San Juan, où l'aménagement de rues s'arrête et ces dernières continuent en escaliers (figure 4.16).



Figure 4.16. Oswaldo Muñoz Mariño : *Habitat populaire et escaliers du haut San Juan*. O. Muñoz Mariño

Tiré de *Memorias del Camino* ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 66 ; Reproduit avec permission.

très impliqué. Voir J. M. Sáez, dans *Latitudes*, Hoidn (éd.), pp. 153-170 ; voir aussi J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, p. 151.

¹⁴⁸ Peyronnie et de Maximy, *op. cit.*, p. 166.

Poursuivons avec Peyronnie et de Maximy :

« Ses pentes extrêmement fortes expliquent les énormes murs de soutènement qui les consolident, tant au nord qu'à l'est et au sud, ainsi que ses nombreuses rues tracées en déblai et plus rarement en corniche, se terminant en impasses ou se prolongeant en des plongées d'escaliers immenses le rattachant à la ville basse dont l'avenue Occidentale et un échangeur à l'entrée des tunnels autoroutiers l'ont relativement isolé »¹⁴⁹.

Cette description, qui fait état de la coexistence parfois difficile entre les vieux quartiers centraux et la ville moderne au nord, nous parle aussi de l'importance du relief des pentes du volcan Pichincha. Une autre caractéristique observable dans l'ensemble du territoire montagneux régional ressort de façon concrète dans ce quartier : l'énergie éteinte du volcan s'est convertie en sol. Ces phénomènes de l'histoire naturelle deviennent visibles dans les fragments de *cangahua* creusés lors de l'aménagement des rues. Plusieurs bâtiments du secteur sont édifiés sur des tels fragments.

La présence de la roche par endroits rend l'espace urbain plus connecté avec la topographie et la géologie locales. Sur la rue Benalcázar, vis-à-vis le projet à l'étude, on retrouve aussi un socle en *cangahua* (figure 4.17).

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 168.



Figure 4.17. *Rocher de cangahua sur la rue Benalcázar (2016).* Photographie de l'auteur.

C'est aussi le cas de la maison à l'étude : nous retrouvons aussi des fragments de *cangahua* dans la parcelle du projet sur la pente de la rue Carchi. Ceci renforce la condition archétypale de montagne dans le projet même. Nous observerons comment la forme bâtie se greffe à la roche à travers des opérations *in situ*. Mais d'abord, nous allons aborder les volets panoramiques du projet.

4.2.1. PROJET ET OUVERTURE AU PAYSAGE *IN VISU*

Les transformations introduites par le projet architectural dans la maison préexistante répondent en partie à l'importance qu'un public urbain contemporain attribue au paysage et elles illustrent les attitudes changeantes au fil du temps de la part des bâtisseurs et du public envers le paysage de Quito.

La maison originale a pignon sur la rue Benalcázar où se trouve son seul accès (Figure 4.18). Cette façade demeurera inchangée dans le projet. L'arrière de la maison est orienté vers l'est où se trouvent la ville, le lever du soleil et l'horizon montagneux.



Figure 4.18. *Façade ouest de la maison sur la rue Benalcázar vers le coin de la rue Carchi (2016).*
Photographie de l'auteur.

À l'instar des vieilles demeures de Quito, même si elle est dépourvue du patio traditionnel des maisons prestigieuses, la maison possède un verger (ou jardin) en arrière. Dans ce cas particulier, entre la maison et le jardin, il y a une terrasse étroite qui est surélevée par rapport au jardin en raison de la topographie du site (figure 4.19). Le jardin attira beaucoup l'attention des futurs propriétaires, notamment en raison des arbres présents, des *arrayanes*¹⁵⁰ (myrtes).

¹⁵⁰ David Barragán soulève l'intérêt de ce jardin arborisé dont on remarque la largeur comparativement à la taille et aux caractéristiques modestes de la maison originale. «Entrevista al arquitecto David Barragán», septembre 2016.

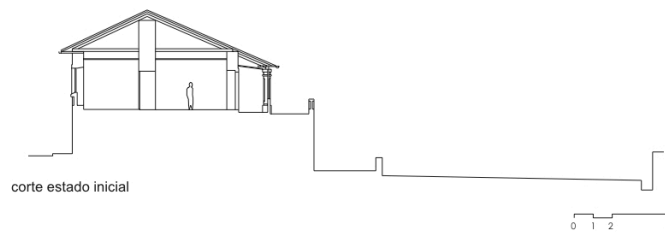
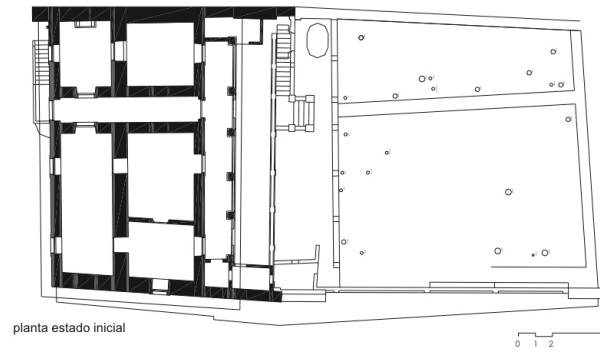


Figure 4.19. *Plan et coupe de l'état initial de la maison surélevée sur une formation de cangahua.*
Tiré des archives de J.M. Sáez. Reproduit avec permission.

Les stratégies architecturales en lien avec le paysage panoramique sont mises à l'œuvre. Ainsi, la transformation du bâtiment existant permet de « découvrir » voire de mettre en valeur le paysage observable depuis cette maison surélevée grâce à la topographie. Un retournement s'opère : on donne à la partie arrière de la maison un rôle qu'elle ne possédait pas, celui de salon principal. Cet espace privilégié dans la vie des nouveaux propriétaires jouit des vues qui s'ouvrent devant, dont la ville à ses pieds et les sommets de la cordillère de l'est en arrière-plan. À proximité, ce sont les vues du centre historique adjacent dominé par les tours de la Basilique, tel qu'apparaît sur le schéma de l'architecte (figure 4.20). Nous assistons à la jouissance esthétique évoquée par del Pino, à l'invention du paysage mise de l'avant par Roger.

Notons aussi dans ce schéma qu'un contact direct avec la nature est envisagé dans le jardin. Ce dernier cessera d'être un espace peu valorisé situé en arrière de la maison originale pour devenir un lieu privilégié de la maison réaménagée dont l'importance ressort dans le schéma de l'architecte (figure 4.20). La nouvelle qualité acquise renvoie à un autre niveau de relation paysagère : non panoramique, plus intime. Il y a donc une réflexion sur le rôle du jardin à retenir.

Un troisième élément relié à la grande échelle, le soleil, aura une présence rituelle à l'intérieur de la maison, ce qui ressort dans les schémas de l'architecte (figures 4.20 et 4.25) ; ceci reflète la condition équatoriale de Quito.



Figure 4.20. Schéma par l'architecte montrant des éléments à exploiter dans le projet. On peut faire le lien avec l'archétype architectural du podium, dans ce cas une formation de *cangahua*. On remarque l'interaction entre maison, topographie, vues à exploiter et l'axe vertical du soleil.

4.2.2. LE PROJET DANS SON CONTEXTE URBANISTIQUE : UN PAYSAGE *IN SITU*

Après avoir analysé les aspects panoramiques du projet dans lesquels le territoire montagneux et la ville de Quito vue du haut sont les protagonistes, nous passons aux rapports entretenus par le projet avec le niveau plus local, celui du fragment de ville autour de la maison San Juan. Nous cherchons à mettre en lumière les relations entre le projet et des éléments du contexte urbanistique dans lequel il s'insère. Ainsi, à l'intérêt panoramique

se rajoute celui des ambiances pittoresques de proximité qui ressortent dans les tableaux d'Oswaldo Muñoz Mariño. Suivant les termes paysagers empruntés à Alain Roger, on peut dire que l'on passera d'un paysage *in visu* au paysage *in situ*. Ainsi, au lieu de regarder vers le panorama lointain, nous jetterons notre regard vers la maison et le quartier qui l'entoure.

Une aquarelle de Muñoz Mariño peinte quelques années avant la réalisation du projet nous montre le paysage de ce tronçon de la rue Carchi, avec la maison à l'étude et son verger au centre. Le rocher (côté droit de la rue) et les murs de rétention (côté gauche) révèlent l'excavation de la colline pour construire la rue, à l'instar de plusieurs autres endroits du vieux Quito (figure 4.21).



Figure 4.21. Oswaldo Muñoz Mariño : *Vue de la rue Carchi* (vers 1995). O. Muñoz Mariño
Tiré de *Memorias del Camino* ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; p. 80 ; Reproduit avec permission.

L'arrivée des nouveaux propriétaires et leur achat subséquent de la propriété voisine en bas du verger, très détériorée par des pluies et mise en vente par la suite, permet d'élargir l'emprise du projet. À cet endroit est édifié le garage, besoin contemporain apporté par les nouveaux propriétaires et dont la construction était prévue initialement sous le jardin de la

parcelle originale, ce qui les aurait obligé à creuser la roche de *cangahua*. Finalement, ce socle rocheux du jardin reste intact.

Cette maison qui fournit une expérience du panorama depuis l'intérieur devient aussi une composante remarquable dans la construction du paysage local de cette partie du quartier (figure 4.22). Ceci pose quelques défis bureaucratiques lors de l'obtention des permis pour le projet. Ainsi, des enjeux d'intervention et d'insertion en contexte urbain consolidé ressortent dans le projet. À propos d'un certain façadisme souvent relié à une vision fossilisée des tissus urbains patrimoniaux¹⁵¹, l'architecte se déclare peu intéressé à ce type d'exercice stylistique. Il s'intéresse plutôt à la matérialité et à la temporalité des éléments existants et insérés.



Figure 4.22. Vue d'ensemble sur la rue Carchi (2016). Photographie de l'auteur.

José María Sáez s'exprime ainsi:

« Si nous faisons quelque chose de neuf dans un lieu qui possède une histoire, nous partons de deux principes : laisser des cicatrices qu'à la vieille maison -dans la réhabilitation,

¹⁵¹ « comme dans plusieurs des aires urbaines considérées patrimoniales, le sort du Centre Historique de Quito oscille entre une conversion latente en quartier purement touristique (...) et la possible fossilisation de son tissu, protégé des changements qui demande la vie contemporaine par des normes de conservation pas toujours bien appliquées. (...) Heureusement, il existent des cas qui donnent une piste optimiste sur des possibles développements ». Patricio Mardones, « Dos casas en Quito », *ARQ*, No. 68, p. 22. Notre traduction.

ne pas mettre à neuf ce qui est brisé, plutôt le mettre en évidence parce que l'ancien est valorisé-. Et pour ce qui est neuf, utiliser des matériaux qui reflètent le passage du temps, qui reflètent leur transformation : la brique (extérieure) est originale mais à l'intérieur nous avons mis une brique poreuse qui prend une tonalité verte avec le passage du temps. Ou nous utilisons de l'acier oxydé comme le font Chillida ou Serra : un élément qui ne cache pas le fait qu'il est contemporain tout en syntonisant avec ce thème de la transformation, du passage du temps: soit parce que nous transformons des choses, soit parce que celles-ci se sont brisées au fil du temps, soit parce que la nature oxyde ou parce qu'elle colorie la brique, etc.; disons alors que le point de départ conceptuel est le passage du temps qui devient visible et qui se transmet comme une valeur »¹⁵².

Les réflexions de l'architecte par rapport à la matérialité de la maison et les stratégies qu'il adopte nous permettent de faire le lien avec la sensibilité envers les transformations des matériaux au fil du temps que l'on retrouve chez Rogelio Salmona telles qu'évoquées par Ricardo Castro¹⁵³.

4.2.3. À L'INTÉRIEUR DE LA MAISON

Le geste architectural initial du schéma en coupe (figure 4.20) a mis en lumière les rapports que l'intérieur de la maison entretient avec le paysage, autant par des vues panoramiques que par le rapport plus direct avec le jardin. Ceci se concrétise dans le projet architectural.

D'autre part, et tel qu'on vient de le voir, il y a des dimensions paysagères *in situ* dans la relation avec le contexte de proximité aux abords de la maison.

¹⁵² José María Sáez, durant la visite à la maison San Juan. Octobre 2016. Notre traduction.

¹⁵³ « La parution de mousse dans les fentes d'un mur en brique, l'effet de l'eau sur la superficie, la dissolution du paysage par la force du vent et autres événements qui laissent les traces de la nature sur l'architecture, en la réduisant éventuellement à des ruines, c'est un phénomène que Salmona comprend bien. Il est capable de contrôler le processus d'usure en choisissant des matériaux et des stratégies de construction qui travaillent en concert avec les éléments ». Ricardo Castro, *Rogelio Salmona*, p. 24. Notre traduction.

Maintenant, nous nous penchons sur d'autres éléments architecturaux internes. Ou encore, à l'instar de l'architecte, pourrions-nous parler des actions constructives et de leur primauté dans le projet : « les actions constructives sont les protagonistes et renforcent la qualité matérielle de la maison originale et son terrain »¹⁵⁴. Il s'agit de pendre une poutre, placer une toiture sur des murs porteurs, creuser un fossé pour surmonter le fort dénivellement. Ces actions s'engagent avec des éléments déjà présents dans le territoire et dans le contexte, dans les paysages *in visu* et *in situ*. Ces éléments, autant naturels qu'artificiels, ont une condition primaire : le soleil, le rocher de *cangahua*, les murs épais d'adobe, les toitures.

Creuser / sculpter

La relation de l'architecture avec l'emplacement, présente au niveau du contexte, se décline à l'intérieur de la maison. Des actions constructives particulièrement importantes renforcent le lien de l'architecture avec la topographie. L'ancrage dans le sol de *cangahua* s'incarne dans les excavations (fossé et tunnel) contenant les volées de marches (Figures 4.23, 4.24). Les ouvertures dans les murs massifs d'adobe s'avèrent aussi des opérations avec un sens sculptural.

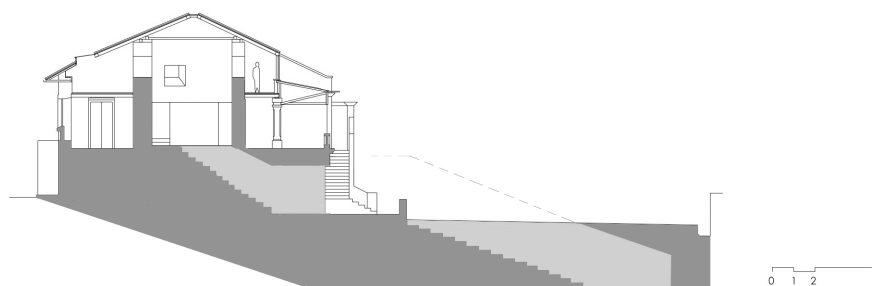
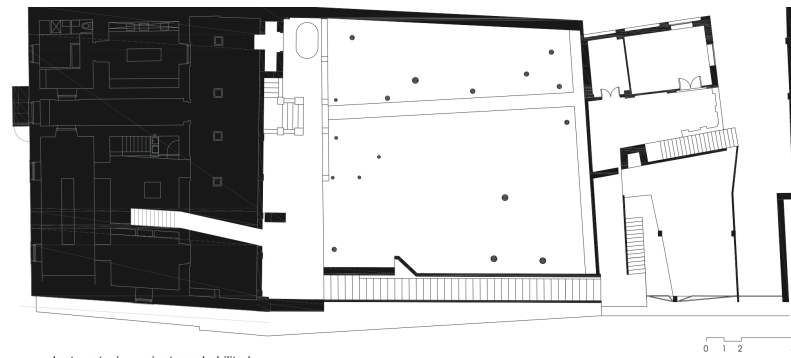
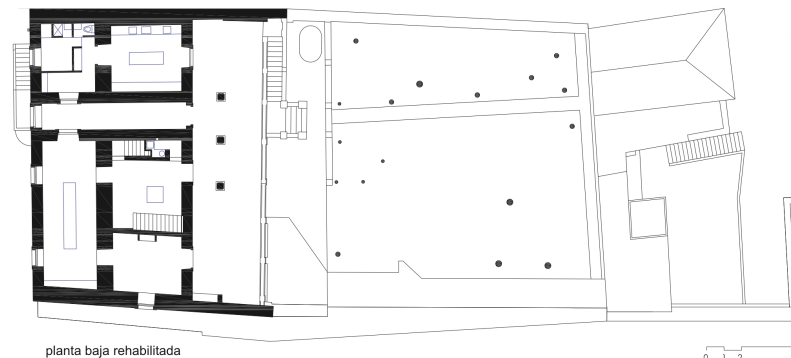


Figure 4.23. *Maison San Juan : coupe de la section projetée.*
Dessin de l'auteur élaboré à partir de dessin de l'architecte.

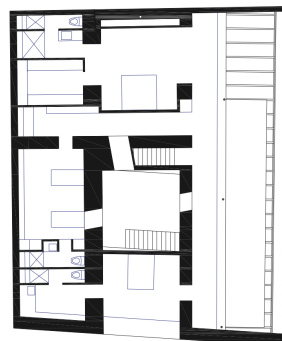
¹⁵⁴ José María Sáez, *Libro de la Bienal de Arquitectura de Quito*, No. 16, p. 32. Notre traduction.



planta estacionamientos rehabilitada



planta baja rehabilitada



planta alta rehabilitada

Figure 4.24. Plans de la maison San Juan.

Tiré des archives de J.M. Sáez. Reproduit avec permission.

Regardons l'escalier d'accès depuis le garage, mi-creusé dans la *cangahua*, et l'intérêt porté à une certaine ritualité qui découle des explications de l'architecte : si les marches sont dimensionnées pour franchir une hauteur sur une certaine distance, cela vient de paire avec

une intention de ralentir le processus d'arrivée de la ville à la maison¹⁵⁵. Le faible éclairage contribue au caractère rituel (figure 4.25). Ici, la topographie est modelée et intervient dans le mode de vie¹⁵⁶.



Figure 4.25. Escalier d'accès depuis le garage mi-creusé dans la cangahua, adjacent au jardin et longeant le mur limitrophe à la rue Carchi.

Tiré des archives de J. M. Sáez. Reproduit avec permission.

¹⁵⁵ José María Sáez, durant la visite à la maison San Juan. Octobre 2016.

¹⁵⁶ L'escalier comme mécanisme d'introspection est décrit par Alejandro Aravena, qui observera l'escalier d'accès à la bibliothèque de l'École d'architecture à Santiago : « C'est vrai que le rythme des marches et des contre-marches d'un escalier naît du rythme de nos pas et non d'une loi interne, autoréférentielle, purement formelle : le sens de sa forme est en dehors d'elle. Néanmoins, un escalier est aussi une proposition d'un rythme. Le rythme proposé par l'escalier de l'École d'architecture de l'Université pontificale catholique du Chili, nous oblige à marcher très lentement pour rentrer dans le rythme des marches proposées. Si nous ne nous adaptons pas à cette lenteur proposée, l'escalier devient inconfortable. Cette adaptation de la vie à l'objet n'est pas autre chose que l'adaptation nécessaire à l'étude : la construction d'un domaine de silence. En ce sens, l'architecture, même si elle doit tendre à correspondre avec la vie, ne l'imité pas : elle la modifie ». Alejandro Aravena, *Los Hechos de la arquitectura* (1999), p. 19, Fernando Pérez Oyarzún (éd.). Notre traduction.

Cette ritualité se poursuit une fois arrivés à l'intérieur de la maison à travers le deuxième tronçon d'escaliers, creusé sous la maison existante. Nous sommes au vestibule (Figure 4.26); « À travers une lucarne, la lumière tombe dans une ligne complètement verticale à midi durant les deux équinoxes, nous rappelant que Quito est située sur l'équateur »¹⁵⁷.

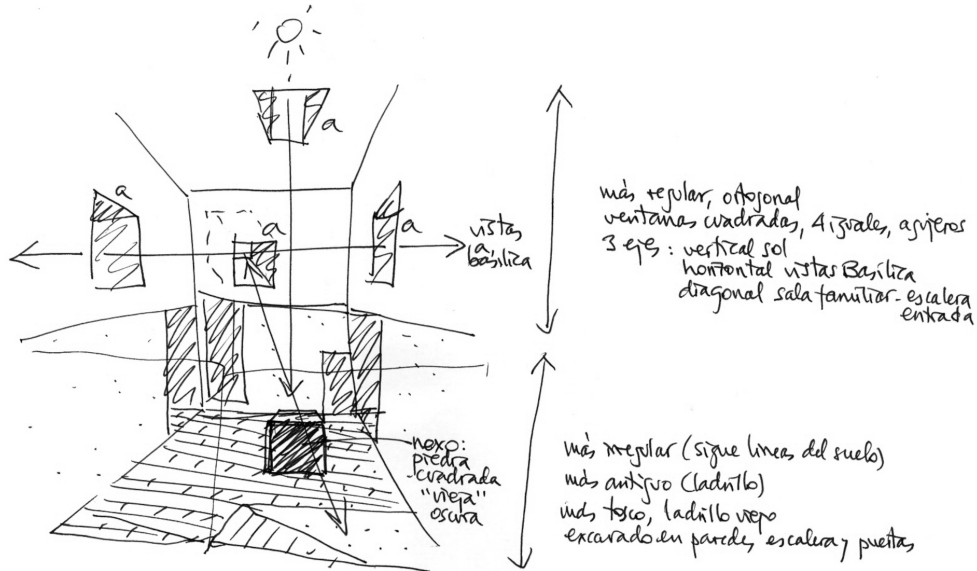


Figure 4.26. Schéma de l'architecte : le vestibule, point d'arrivée à l'intérieur de la maison à travers le deuxième tronçon d'escaliers, creusé sous la maison existante. Reproduit avec permission.

On peut aussi relier ces opérations de creusage des masses existantes (sol rocheux, murs d'adobe) avec la notion de *stéréotomie* introduite par Kenneth Frampton. Un tel travail avec la topographie concrétise, dans les pentes de Quito, ce que Frampton présente d'une manière générale dans ses textes sur le régionalisme critique¹⁵⁸.

¹⁵⁷ José María Sáez, dans *Latitudes, Architecture in the Americas* (2012), p. 163, Barbara Hoidn (éd.). Notre traduction.

¹⁵⁸ Frampton traitera en profondeur des aspects reliés à la tectonique dans un cadre universel dans *Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*.

Ici, il y a un discours sur la matérialité qui est mis en œuvre. Il s'agit d'une des lignes d'exploration des dernières années en Amérique latine, mouvement auquel Sáez participe. L'architecte a donc précisé et enrichi certains postulats du régionalisme critique.

INTRODUCTION

Le chapitre précédent s'est appuyé sur des exemples d'architecture contemporaine des années 1990 et 2000, situés dans des parcelles en pente à Quito, et a fait ressortir différents aspects qui se retrouvent au cœur de la thèse. Ainsi, nous avons vu que la topographie accidentée de l'environnement montagneux joue un rôle majeur dans le façonnement de l'architecture et celui des secteurs de la ville étudiée. Nous avons vu que cette topographie est déterminante dans le paysage et ses déclinaisons, qui vont du paysage lointain *in visu* sous forme de sommets de cordillère, jusqu'aux paysages plus locaux, *in situ*, allant du quartier jusqu'à l'architecture elle-même. Enfin, nous avons vu comment des aspects de la modernité architecturale tels que la continuité spatiale, la relation intérieur-extérieur et l'intérêt aux vues panoramiques, dialoguent avec les différents niveaux du paysage.

Libre de contraintes de forme urbaine, l'architecture moderne a évolué dès le milieu du XX^e siècle au nord de Quito. Ce développement urbain de l'ancienne périphérie rurale s'est vu favorisé par des dynamiques spatiales et socioéconomiques incarnées par le plan régulateur de l'architecte uruguayen Guillermo Jones Odriozola, mis en œuvre dès 1946, et par un marché immobilier naissant¹⁵⁹. Or, les exemples étudiés au chapitre 4 –des cas d'architecture moderne– se retrouvent dans des quartiers du vieux Quito adjacents au noyau colonial et assujettis au fil du temps à l'influence de ce dernier. Il y a un intérêt à cette condition : les projets doivent interagir avec un contexte urbain consolidé et fort. Il s'agit de quartiers où on a historiquement assisté à une transition spatiale et culturelle entre l'officiel-traditionnel et

¹⁵⁹ Dans « La forme urbaine de Quito : une histoire de centres et de périphéries », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 43 (3), Fernando Carrión s'attarde à la naissance d'un marché immobilier dans le cadre des transformations économiques du XX^e siècle. Si le plan régulateur de Jones Odriozola a été un instrument de développement d'un marché immobilier et de promotion favorable aux intérêts économiques des classes propriétaires comme le laisse entendre Carrión, il nous semble pertinent aussi de faire ressortir les intentions paysagères de ce plan ; ceci est abordé par Martín Cobas dans « The distant gaze : Jones Odriozola an en route modernity », *op. cit.*, pp. 120-152.

le populaire, ainsi qu'à des interactions intenses entre forme bâtie et paysage, où la topographie joue un rôle majeur.

Le projet retenu pour l'étude de cas principale de la thèse se retrouve dans une situation urbaine paradoxale, celle de la paroisse de Guápulo, un quartier traditionnel-populaire situé au contrefort nord-est de Quito, derrière la ville et orienté vers les vallées voisines (figure 5.1).



Figure 5.1. *Vue vers le nord-ouest.* En premier plan, le contrefort est de la ville (2001).
Tiré de Instituto Geográfico Militar. Reproduit avec permission.

Bien que détaché physiquement du continuum urbain linéaire nord-sud, ce quartier est rattaché culturellement et administrativement au noyau colonial et aux quartiers adjacents en raison de son statut patrimonial. D'autre part, ce quartier populaire se trouve à proximité d'un secteur aisé iconique de la ville moderne, l'avenue González Suárez. Il est donc à l'interface entre plusieurs conditions urbanistiques et paysagères de Quito et son district métropolitain, où cohabitent modernité et tradition, quartier riche et quartier populaire, ville et nature.

L'étude de cas entend démontrer comment les aspects qui intéressent la thèse se retrouvent intensifiés dans le projet Habitat Guápulo. Pensons notamment à la vue panoramique, aux rapports du projet avec les formes urbaines préexistantes et à l'inclinaison même du terrain. La négociation entre le régional et la modernité universelle est aussi à souligner. Ainsi, on s'attend à ce que l'analyse du cas permette de valider l'hypothèse de la thèse en montrant :

- qu'il y a une modernité architecturale en Équateur qui répond au paysage naturel, incarné à Quito par la topographie montagneuse.
- qu'il y a une réponse locale reliée à la modernité internationale / universelle, avec son côté expérimental et *héroïque*. Il ne s'agit pas d'une modernité « parachutée ».
- qu'il y a un engagement de la part des architectes envers l'architecture traditionnelle et vernaculaire.

Finalement, en lien avec les phénomènes de la ville contemporaine à la merci des lois du marché, l'étude émet une critique envers une certaine gentrification à laquelle le quartier de Guápulo assiste dès nos jours, de même qu'à propos de l'étalement de Quito vers sa contrée orientale, phénomène visible depuis le projet à l'étude.

Composantes de l'étude

Les aspects architecturaux, urbanistiques et paysagers se superposent et interagissent dans les exemples architecturaux précédents et dans les disciplines elles-mêmes ; leurs frontières

sont remises en question dans les débats et les pratiques contemporains¹⁶⁰. L'étude de cas présentera des enjeux qui correspondent aux objectifs de la thèse ; pour ce faire, nous nous servirons du découpage tripartite proposé dont les composantes sont :

- composantes paysagères (paysage *in visu*) : la topographie permet de jouir de vues exceptionnelles depuis les pentes de Guápulo, ce qui fait émerger la composante panoramique. En arrière-plan, on retrouve l'alignement des montagnes de la cordillère orientale, toile de fond de la vue sur une vallée qui devient progressivement une aire urbanisée, la nature étant en retraite.

- composantes urbanistiques (paysage *in situ*) : Guápulo est un ensemble très conditionné par la topographie, dans un environnement de quartier ou villageois, à caractère surtout vernaculaire-populaire. Le projet à l'étude s'insère à ce niveau, avec une présence sculpturale *in situ* dans ce contexte urbanistique et topographique.

- composantes architecturales : tout en tenant compte des composantes précédentes, l'architecture moderne avec sa spatialité interne et externe-volumétrique se concrétise dans les limites de la parcelle où un milieu de vie (un *habitat*) est créé. La dimension sculpturale se décline à ce niveau.

Tout en reconnaissant la spécificité de chacun de ces volets, nous nous efforçons de faire ressortir les liens entre les aspects analysés, envisant à faire interagir les dimensions architecturale, urbanistique et paysagère.

Aspects méthodologiques

Le projet Habitat Guápulo possède des avantages pour la réalisation d'une étude de cas qui peut être considérée comme paradigmatique¹⁶¹, où convergent de façon claire différents aspects qui intéressent la thèse : paysagers, urbanistiques, architecturaux. Le facteur

¹⁶⁰ Voir Iñaki Abalos, *Atlas pintoresco*, vol. 1 *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁶¹ Robert Stake, *op. cit.*, pp. 232-233.

temporel est aussi favorable : le temps écoulé depuis sa conception et sa réalisation et l'actualité permet d'avoir une perspective plus large d'un projet qui, tout en étant contemporain, a confronté des transformations dans l'architecture et dans la forme urbaine. Un tel recul temporel en donne une perspective élargie¹⁶².

Concernant l'accès aux informations relatives au projet, les architectes sont présents et accessibles. Ils sont toujours actifs sur la scène disciplinaire équatorienne ainsi que dans l'enseignement, et ils sont ouverts à participer à cette recherche.

TABLEAU V. Données générales du projet Hábitat Guápulo

NOM DU PROJET:

Conjunto residencial Habitat Guápulo (Ensemble résidentiel Habitat Guápulo)

SITUATION:

Paroisse de Guápulo, Quito

CHRONOLOGIE DU PROJET:

DESIGN/PLANIFICATION: 1982-1985

CONSTRUCTION: 1984-1988

SUPERFICIE:

Terrain: 1870 m²

Occupée: 3100 m²

15 logements (maisons et appartements), un bureau, un local commercial, des aires communes et des services (terrasses et jardins, salon, circulations, ascenseurs, conciergerie).

ARCHITECTES :

Jaime Andrade et Mauricio Moreno, architectes (Taller 4)

CONSTRUCTION :

Jaime Andrade et Mauricio Moreno, architectes (Taller 4)

CLIENTS :

Acheteurs privés

PROFESSIONNELS EN STRUCTURES ET SOLS:

Projet structurel : José Chacón Toral Étude de sols : ADEC/ Oswaldo Ulloa

¹⁶² Pour Robert Yin, une étude de cas vise normalement des exemples que l'on peut considérer comme contemporains ; Mark Francis apporte comme nuance l'intérêt de bénéficier d'un écart temporel. Voir R. Yin, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi M. Francis, *op. cit.*, p. 18.

5.1. CONTEXTE DU PROJET : GUÁPULO, UNE ENCLAVE TRADITIONNELLE À L'EST DE QUITO

Au nord, dans la ville moderne, la colline de La Paz a été urbanisée dès les années 1950. La crête de la colline, parcourue par l'avenue González Suárez, constitue une limite de Quito vers l'est. Cette limite est davantage accentuée dès la fin des années 1970 par des tours résidentielles de haute plus-value dont la construction se poursuit jusqu'à maintenant et qui incarnent l'essor de la ville moderne « mondialisée ». Le couronnement de tours de la colline surplombe la paroisse de Guápulo et prolonge la verticalité du versant est. Le logement populaire accompagne le relief de ce versant (figure 5.2).



Figure 5.2. Jorge Oquendo : *Vue de Guápulo sur le versant de la colline et la ville moderne en arrière* (vers 2009). Tiré des archives de J. Oquendo. Reproduit avec permission.

En franchissant cette limite, on se retrouve au contrefort oriental de la ville, qui descend vers les vallées avoisinantes de façon abrupte (figure 5.3). Sur ce versant se situe la paroisse de Guápulo, vieux quartier constitué autour d'un sanctuaire monumental et le long des vieux chemins des Conquistadores et de Orellana (figure 5.4), les légendaires parcours empruntés par les conquistadors pour s'aventurer vers l'Amazonie. Bien que détaché physiquement du noyau historique du Quito colonial, Guápulo est incorporé administrativement à celui-ci. Le

quartier, à forte identité sociale, spatiale et paysagère, est resté en marge de la croissance du Quito moderne de par son accessibilité restreinte tributaire du relief. Une classe populaire très enracinée y habite, à laquelle se sont ajoutés au fil des ans des citadins, notamment des artistes. On y retrouve aussi quelques demeures seigneuriales clairsemées dont certaines sont occupées de nos jours par des résidences d'ambassades.

Une situation en marge est sur pente abrupte envisageant les vallées basses, des voies d'accès restreintes et une population enracinée : ces facteurs ont contribué à un certain enclavement de Guápulo vis-à-vis le continuum urbain étalé vers le Nord.



Figure 5.3. *Situation de Guápulo au contrefort du nord-est de Quito (2002)*

Image traitée par l'auteur à partir de photographie aérienne tirée de Instituto Geográfico Militar.

Reproduit avec permission.

5.1.1. IMAGINAIRE ET ARCHÉTYPES PAYSAGERS : *VOLET IN VISU*

Quant aux vues depuis Guápulo, la vue lointaine vers la vallée basse de Cumbayá-Tumbaco (Figure 5.4) dégage un caractère paisible étant donné son ampleur et son horizontalité ainsi que par l'évocation du monde rural que ces lieux suscitent toujours dans l'imaginaire collectif des *quiteños* et cela, malgré l'avancement rapide et chaotique de l'urbanisation de la vallée durant les dernières décennies¹⁶³. Éléments archétypaux du paysage andin équatorien sont présents : ensemble bâti villageois et monument religieux en premier plan, dans un contexte abrupt de pente et de ravins, suivis par la contrée rurale (vallée de Tumbaco) et la chaîne montagneuse avec volcan en arrière-plan.

En arrière-plan, la cordillère orientale, ponctuée par les sommets des volcans, réaffirme la présence puissante des montagnes, éléments majeurs qui sous-tendent l'imaginaire collectif national, forgé dans les visions du *sublime* aux débuts de la république au XIX^e siècle¹⁶⁴. Jouir d'une vue vers ces sommets depuis la ville est toujours très apprécié à Quito¹⁶⁵.

¹⁶³ L'ouverture du nouvel aéroport international de Quito dans cette vallée (janvier 2013), avec un réseau autoroutier qui y donne accès, est un fait marquant dans la transformation du paysage des vallées de Cumbayá et Tumbaco et plus largement, dans l'évolution urbaine de Quito, qui a traditionnellement suivi un axe nord-sud et qui est dorénavant orientée vers l'est. Les processus de spéculation connus par ces vallées ont été étudiés par Fernando Carrión (2003).

¹⁶⁴ Dans *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*, Alexandra Kennedy-Troya étudie le rôle des représentations visuelles et autres formes culturelles dans l'idée de nation en Équateur. On peut faire le lien avec ce passage de Simon Schama : « ...it is clear that landscape myths and memories share two common characteristics: their surprising endurance through the centuries and their power to shape institutions that we still live with. National identity, to take just the most obvious example, would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a homeland. » *Landscape and Memory*, p. 15.

¹⁶⁵ Cette appréciation varie dépendamment du groupe social ; selon Inés del Pino, les résidents des quartiers riches sont plus enclins à une appréciation esthétique du paysage, associée désormais à une plus-value. Quant aux résidents des quartiers pauvres, souvent d'origine paysanne, personne ne les a initiés à une telle appréciation. Inés del Pino, *op. cit.*, pp. 38-39.

On peut aussi faire un parallèle avec la notion de paysage « cosmique »¹⁶⁶, de par la clarté des rapports entre les composantes du lieu naturel, où ressortent la claire orientation nord-sud de la cordillère, le parcours du soleil perpendiculaire à celle-ci et les sommets enneigés des volcans qui émergent éparpillés et qui font partie de ce que Humboldt nomma *Avenue des volcans*.



Figure 5.4. *Vue depuis le Haut Guapulo vers le noyau paroissial et vers la vallée de Tumbaco (2016).*
Photographie de l’auteur.

5.1.2. TOPOGRAPHIE, FORMES BÂTIES, EXPÉRIENCE DU PAYSAGE LOCAL : VOLET *IN SITU*

En contraste, un caractère *vertigineux* et *dramatique* ressort dans les plans les plus rapprochés dû au rapport immédiat avec la topographie abrupte du contrefort oriental. Ceci

¹⁶⁶ À propos de l’esprit du lieu naturel et les paysages cosmiques, voir Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 42-48.

inclut les profonds ravins adjacents et l'alignement de tours résidentielles de l'avenue González Suárez couronnant le versant en haut et accentuant ainsi la verticalité existante dans le paysage.

Les *stimuli* sensoriels sont variés, intenses. La topographie abrupte, si importante dans l'évolution urbanistique de Quito, joue un rôle essentiel dans l'expérience du lieu à Guápulo. Des aspects qui découlent de l'inclinaison du terrain, tels que les méandres des rues et le cadre bâti fragmenté, interagissent dans cette expérience.

Ces aspects façonnent un tissu urbain dont une certaine ambiance pittoresque ressort dans les représentations d'artistes locaux, notamment celles de l'architecte-aquarelliste renommé Oswaldo Muñoz Mariño (Figure 5.5). Les représentations de Muñoz Mariño participent de la création du paysage à partir de ce qu'à priori aurait pu être perçu par un public aisé comme étant seulement un quartier pauvre, des préjugés sur lesquels s'attarde Inés del Pino¹⁶⁷. Les interactions entre le cadre bâti composé de volumes éclatés et la topographie, la végétation et le ciel clair des montagnes seront ainsi « découverts » et feront désormais objet d'appréciation, atteignant un nouveau statut paysager dans l'imaginaire de ce public. L'interaction des volets urbanistique et paysager passe par l'architecture vernaculaire locale.

Le tracé sinueux de la voirie à Guápulo contraste avec ceux des autres quartiers populaires traditionnels de Quito, adjacents au noyau central du vieux Quito (San Juan, La Tola, La Loma), où le quadrillage rigoureux de ce dernier se prolonge et s'adapte par endroits aux exigences topographiques. Guápulo, paroisse détachée du vieux noyau à environ 8 km. de celui-ci, et orientée hors de la ville, ne connaît pas une telle continuité avec le tissu urbain de Quito, un tissu d'ailleurs diversifié que l'architecte Mauricio Moreno décrira comme un « patchwork »¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Inés del Pino, op. cit., p. 39.

¹⁶⁸ Mauricio Moreno, « Entrevista al arquitecto Mauricio Moreno », Juillet 2016. Notre traduction.

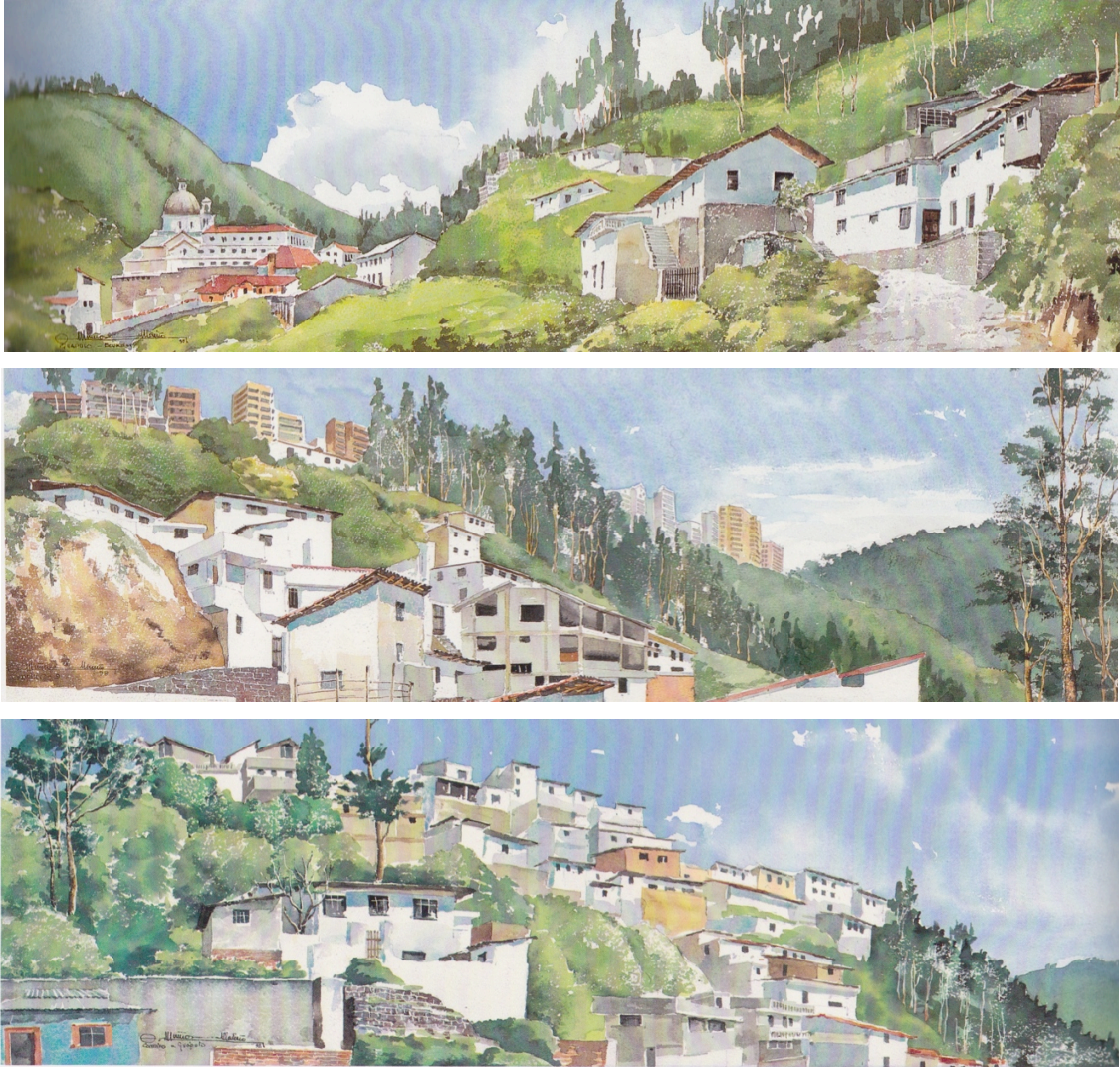


Figure 5.5. Oswaldo Muñoz Mariño : *Guápulo et son environnement immédiat*. O. Muñoz Mariño
Tiré de *Memorias del Camino* ; Quito, Ed. Americana, 2000 ; pp. 51, 46, 152 ; Reproduit avec
permission.

On peut donc dire, à l'instar d'Alain Roger¹⁶⁹ que ce paysage local « pittoresque » a été découvert, voire inventé par les artistes qui l'on représenté. Ce secteur modeste a acquis une popularité auprès un public citadin aisé grâce à son ambiance.

5.1.3. MODERNITÉ ARCHITECTURALE : DÉBATS ET PRATIQUES

Si l'enclavement physique et social limite un développement moderne généralisé semblable à celui qui s'est produit dans les quartiers urbains avoisinants, la modernité architecturale et urbanistique est quand même arrivée dans ce secteur. L'hôtel Quito surplombe le secteur et dans le secteur lui-même, on retrouve la maison Müller (figure 5.6), projet de l'architecte Milton Barragán situé dans le secteur de grandes parcelles à proximité du sanctuaire; dans le contexte de pente à Guápulo, l'architecte-sculpteur achève une « version corbuséenne soignée »¹⁷⁰. Ceci ressort autant dans la spatialité extérieure de la maison que dans l'espace intérieur qui contient une rampe¹⁷¹. Un autre projet remarquable bâti plus tard dans le secteur est Casas de Guápulo, de l'architecte Handel Guayasamín (1987).

L'alignement de tours résidentielles de l'avenue González Suárez qui surplombent le quartier deviendra aussi un paysage *in visu* pour les résidants de Guápulo. Le contraste est intense entre ce développement immobilier de la fin du XX^e siècle et le logement traditionnel-populaire d'en bas.

¹⁶⁹ Alain Roger affirme que l'origine du paysage est humaine et artistique, et que l'art constitue le véritable médiateur. Il cite Oscar Wilde : « les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés ». A. Roger, *Court traité du paysage*, pp. 10, 14.

¹⁷⁰ Ramón Gutiérrez, *op. cit.*, p. 635.

¹⁷¹ D'après Evelia Peralta (2002), cette maison est le résultat d'une vision moderne commune, celle du client, l'artiste et entrepreneur européen Kurt Müller, immigré en Équateur en 1939 et dont des gravures se retrouvent au Musée National, et celle de l'architecte-sculpteur Milton Barragán. E. Peralta, « La casa moderna », *Casa Ecuatoriana*, Juan Ordoñez (éd.), p. 358.

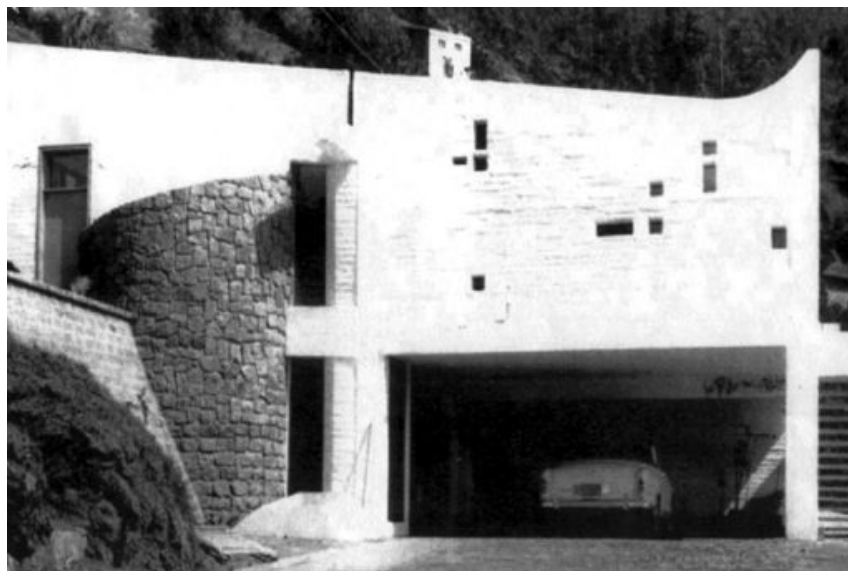


Figure 5.6. *Maison Muller à Guápulo. Architecte : Milton Barragán (1964).*

Tiré des archives personnelles de Milton Barragán. Reproduit avec permission.

La première génération d'architectes modernes équatoriens réussit à enraciner la modernité architecturale et urbanistique à Quito durant la période 1950-1980. Les débats du milieu des années 1980, qui incluent notamment celui sur le rapport entre les architectures moderne et traditionnelle, sont issus d'une prise de conscience des quelques méfaits d'une modernité irréfléchie dans la ville centrale et ses abords. Cette conscience s'est amplifiée durant les années qui ont suivi la nomination du Quito colonial comme une des premières villes du patrimoine mondial par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), en 1978. Dans le cas de Guápulo, ceci devient un enjeu majeur, étant donné le statut patrimonial accordé peu après à ce secteur qui devient rattaché administrativement au centre colonial.

Durant les dernières décennies, le secteur devient de plus en plus convoité par les promoteurs immobiliers visant implanter des projets résidentiels luxueux. C'est l'effet de la proximité d'un secteur de forte plus-value, l'avenue Gonzalez Suarez, ainsi que d'un engouement suscité par l'ambiance pittoresque de Guápulo et les vues qu'il offre, des qualités esthétiques qui attirent une clientèle urbaine.

Le statut d'aire historique et les restrictions que cela comporte aident en principe à contrer cette spéculation immobilière ou du moins à mieux la gérer. Durant les dernières années, les résidents et les citoyens intéressés aux enjeux urbanistiques s'inquiètent de l'échelle des initiatives immobilières, autant sur le plan morphologique que sur leurs potentiels effets sociaux, ainsi que de la capacité et la volonté municipales à contrer ces problèmes. On craint une certaine gentrification dans ce quartier socialement équilibré, essentiellement populaire, avec aussi quelques résidences aisées, dont des ambassades.

5.2. NAISSANCE ET ENJEUX DU PROJET HÁBITAT GUÁPULO

Comparativement aux dernières décennies (années 1990 et postérieures), durant les années 1980 la croissance urbaine de Quito semblait assez ordonnée, encore sous l'élan du plan régulateur de Guillermo Jones Odriozola. Cette croissance connaît un ralentissement en raison de l'incertitude de l'économie équatorienne après la prospérité des années 1970 dérivée du « boom pétrolier ». D'autre part, durant les années 1980, on commence à prêter une attention accrue à l'architecture traditionnelle et aux ensembles urbains constitués par celle-ci, une conséquence de la nomination de Quito à la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO en 1978. C'est dans ce contexte que voit le jour l'initiative des architectes Jaime Andrade et Mauricio Moreno pour développer un projet résidentiel à Guápulo.

Héritiers de la première génération d'architectes modernes, Andrade et Moreno sont partenaires et fondateurs, avec d'autres diplômés de la Faculté d'architecture à l'Université centrale de l'Équateur, de l'agence d'architecture *Taller 4*¹⁷². Ce groupe est formé de professionnels ayant réalisé leurs études entre la fin des années 1960 et les débuts des années 1970. Ils ont eu comme professeurs des membres de la première génération d'architectes modernes locaux dont certains commençaient à explorer la sculpture, s'intéressant au brutalisme. C'était le cas de Milton Barragán et d'Oswaldo de la Torre. Jaime Andrade, lui-même fils du réputé sculpteur et enseignant Jaime Andrade Moscoso, voulait au

¹⁷² *Taller 4* compta à l'origine Carlos Veloz et Alberto Mackliff comme partenaires. Mauricio Moreno, «Entrevista a los arquitectos Jaime Andrade y Mauricio Moreno», Juillet 2016.

départ suivre les pas de son père. Mauricio Moreno nous parle de l'intérêt des jeunes architectes pour trouver leur propre voix :

« En même temps que nous avons été éduqués et que nous avons été formés grâce à la critique de ces bons professionnels, nous avons développé aussi un sens autocritique et de dépassement et nous avons commencé à chercher d'autres canons. Parce que nous pensions que le premier modernisme s'épuisait un peu dans *la boîte, le parallélépipède (...)* nous avons commencé à explorer des thèmes tels que le site, notre nature, les traditions constructives. Et un thème qui nous a paru important par opposition au premier modernisme, nous influença beaucoup : le brutalisme. Nous discutons beaucoup sur le brutalisme et sur l'inclusion de la diagonale dans l'architecture comme élément dynamisant des volumes »¹⁷³.

Ces architectes sont aussi des bâtisseurs qui prennent en charge la construction de leurs projets, combinaison habituelle dans la pratique professionnelle à l'époque. Ils deviendront des constructeurs chevronnés, passionnés par ce volet du métier. En parallèle, ils enseignent à la Faculté d'architecture. Durant une brève mais fructueuse période, l'agence *Taller 4* réalisera à Quito et dans d'autres régions du pays, plusieurs projets d'architecture résidentielle (unifamiliale et logement collectif) et d'architecture institutionnelle. Ils participent aussi à des projets sculpturaux¹⁷⁴.

5.2.1. VISIONS POUR GUÁPULO : À PROPOS DU SITE

Vers la fin des années 1970, Jaime Andrade collabore comme designer au sein de la firme Artectum, créée par l'architecte Fernando Jaramillo, dans l'élaboration de l'avant-projet d'un ensemble résidentiel à Guápulo promu par l'architecte Hugo Galarza sur le Camino de Orellana, voie qui fait des méandres en descendant depuis la ville vers l'est. Bien que sans aboutir à un projet construit, un tel exercice de conception a permis aux designers

¹⁷³ Mauricio Moreno, « Entrevista al arquitecto Mauricio Moreno », Juillet 2016. Notre traduction.

¹⁷⁴ Voir José M. Mantilla, « visita al edificio Habitat Guápulo a los 35 años de su concepción », site Internet, *Colegio de Arquitectos del Ecuador*. <http://www.cae.org.ec>. Consulté le 20 oct. 2018. Voir aussi *Trama* Nos. 25 (décembre 1981) et 35 (avril-mai 1985).

d'Arctectum de spéculer sur l'insertion d'éléments d'architecture contemporaine dans ce tissu traditionnel aux conditions topographiques exigeantes et aux vues imprenables.

Cet intérêt demeura dans l'esprit de Jaime Andrade, qui cible un grand terrain vacant (1870 m²) semi-abandonné situé sur le Camino de Orellana dans la partie haute de Guápulo. Andrade et Moreno réussissent à rassembler un groupe d'intéressés pour lancer ensemble une initiative immobilière ayant comme carte de présentation des vues imprenables vers le paysage à l'est de la ville, tout en restant connectés à des axes majeurs du Quito moderne, dont l'avenue 12 de Octubre, très proche du site. Une telle situation entraîne une caractéristique frappante : son isolement de la ville qui est située à côté. Il s'agit d'un terrain à la fois « rapproché et éloigné, qui regarde ailleurs », selon Jaime Andrade¹⁷⁵.

La parcelle a un double front, tous les deux étant accessibles: vers le haut (ouest), c'est la rue Rafael L. Larrea et vers le bas (est), le Camino de Orellana. Comme dans l'ensemble de la partie haute du quartier, la pente naturelle du terrain est prononcée, avec une inclinaison d'environ 45 degrés. De façon approximative, sur une distance horizontale d'environ 42 m dans le sens est-ouest du terrain, le dénivelé de celui-ci est de 35 m et plus. Le front est de 46 m sur la rue Larrea et de 45 m sur le Camino de Orellana. À part la pente, les autres caractéristiques à remarquer sont la présence de fissures traversant la parcelle ainsi que de la condition hétéroclite d'un sol composé d'un mélange de résidus volcaniques, incluant *cangahua*, un sol volcanique durci très répandu dans la région de Quito¹⁷⁶.

La forte pente et la condition fissurée du sol, jumelées au risque sismique élevé que connaît le pays, demandent une collaboration étroite entre les architectes-constructeurs et des professionnels en génie des sols et en calcul structurel, dès l'origine du projet.

¹⁷⁵ Jaime Andrade, *op. cit.* Notre traduction.

¹⁷⁶ Cette croute solidifiée d'origine volcanique possède une dureté qui se rapproche à celle d'un sol rocheux. Ailleurs dans la région, ce type de sol apparaît moins mélangé et donne lieu à des sols très résistants, prisés par leur solidité et stabilité. Ici par contre, il est fissuré.

5.2.2. ENJEUX LIÉS À L'IMMENSE PAYSAGE : VOLET IN VISU

Une volonté de contemplation de *l'étendue qui s'ouvre devant* nourrit le projet architectural dès le départ : le projet a été lancé sur la base de son potentiel panoramique. Le site bénéficie de la réputée vue vers l'est dont jouit Guápulo, sur une étendue encore rurale à l'époque de la conception du projet, surplombant le sanctuaire de Guápulo et le Camino de Orellana, qui descend en méandres. Une telle richesse visuelle est un atout majeur pour convaincre les clients potentiels, intéressés d'embarquer dans ce projet imaginé par des jeunes architectes, ce qui comportait une bonne dose d'incertitude, notamment sur le plan immobilier. Mauricio Moreno fait état de l'engouement que les vues depuis le terrain suscitaient auprès des visiteurs et des potentiels clients-partenaires dans cette initiative :

« Nous avons dû faire des analyses urbaines ainsi qu'architecturales et constructives pour pouvoir démarrer la construction. Convaincre n'a pas été si dur : on emmenait les intéressés sur le site et quiconque a été ici et a regardé vers l'est, est tombé amoureux de la vue »¹⁷⁷.

À propos du rapport entre architecture et paysage panoramique, Moreno l'aborde ainsi :

« À Quito, le paysage est un cadeau qui nous a toujours été offert (...) ; à Guápulo, le paysage *est fait* et c'est quelque chose de plus ou moins définitif à Quito, tu n'inventes pas le paysage, tu n'as pas le besoin de recréer le paysage parce que dans une ville en montagne la chance est d'avoir ce paysage qui est déjà là, alors, ce que l'architecture fait, c'est de se centrer sur ce paysage (...) »¹⁷⁸.

Or, ce paysage naturel lointain « qui est déjà fait » est à l'origine une invention humaine, notamment celle des peintres qui ont modelé le regard du public, créant ces paysages *in visu* dont nous parle Alain Roger. La richesse panoramique du site est donc un atout majeur que

¹⁷⁷ Mauricio Moreno, « Entrevista al arquitecto Mauricio Moreno », Juillet 2016. Notre traduction.

¹⁷⁸ *Ibid.*

l'on compte privilégier dans le projet architectural : une prémisses pour celui-ci est que tous les logements devront bénéficier de façon équitable des vues vers l'est.

Dans des plans visuels plus rapprochés, où l'on retrouve les éléments de paysage construit tels que le sanctuaire de Guápulo et le cadre bâti autour, on doit noter les connotations légendaires de l'ancienne voirie qui longe le site: les rues Camino de Orellana et des Conquistadores, anciens chemins de sortie vers l'est, associés à la découverte de l'Amazone et au mythe de l'El Dorado¹⁷⁹. Là aussi, il s'agit d'éléments qui frappent l'imaginaire collectif.

Le projet doit aussi composer avec les particularités de l'ensoleillement, enjeu relié aux aspects visuels, notamment à l'orientation et à l'envergure des fenêtres : nous sommes à la latitude 0, avec l'équateur traversant les confins nord du district métropolitain de Quito. D'autre part, l'ensemble projeté est orienté vers l'Est sur une pente d'une inclinaison prononcée (autour de 45 degrés), ce qui fait que l'exposition solaire directe sur le site soit réduite de 25 %, et cesse vers 15h. Comparativement, les terrains en aires de plateau dans cette latitude reçoivent grosso modo de l'ensoleillement de 6 h à 18 h à longueur d'année.

5.2.3. ENJEUX LIÉS AU PAYSAGE LOCAL : VOLET *IN SITU*

Dans son explication de l'insertion du projet dans la pente de Guápulo, Jaime Andrade aborde cette autre dimension du paysage, le paysage construit :

« Nous avons une conception du paysage non seulement comme celui que l'on regarde, mais aussi comme celui auquel on contribue, c'est-à-dire le projet ferait partie du paysage et ne serait pas un élément étranger (...) »¹⁸⁰. Dans ce cas, il s'agit de la création d'un paysage *in situ*. Son façonnement doit répondre à des considérations contextuelles ainsi qu'architecturales.

¹⁷⁹ Il s'agit des anciennes routes empruntées par le conquistador espagnol Francisco de Orellana en 1542 dans sa légendaire expédition qui lui a permis de rencontrer l'Amazone.

¹⁸⁰ Jaime Andrade, *op. cit.* Notre traduction.

Le projet Habitat Guápulo est lancé et conçu à une époque durant laquelle les modalités d'insertion de l'architecture dans des aires consolidées, voire son rapport avec le contexte urbain, commencent à recevoir une attention jusque-là inconnue. Ici convergent les débats internationaux, des débats et des pratiques latino-américaines¹⁸¹, ainsi que le nouveau statut de Quito comme ville du patrimoine mondial. Les architectes Andrade et Moreno ont, dans leurs bagages, une solide formation moderne. Attentifs aux débats et aux courants internationaux qui orientent et inspirent leur pratique, celle-ci est en même temps ancrée dans les conditions géographiques et culturelles équatoriennes. Leur attitude engagée et proactive à cet égard ressort dans leur projet pour Guápulo. Si l'approche réglementaire-normative qui s'instaure dans le cas des aires patrimoniales risque trop souvent d'être restrictive et nuisible à l'enrichissement architectural et urbanistique, et même hostile à l'expérimentation au cœur de leur façon de comprendre la modernité, les architectes feront valoir une approche qui intègre forme et spatialité modernes avec les caractéristiques d'un contexte urbain marqué par son architecture populaire-vernaculaire en pente.

L'enjeu est de concevoir un objet d'architecture contemporaine qui garde une continuité avec l'échelle et les formes prédominantes du cadre bâti existant composé majoritairement d'une architecture populaire-vernaculaire et édifiée sur un parcellaire réduit conditionné par la topographie et par les moyens modestes qui prédominent chez des résidents locaux. Les architectes sont explicites dès le départ sur leurs intentions envers le contexte, fondées sur le respect et sur l'intérêt envers les différentes conditions morphologiques et matérielles propres à la forme bâtie populaire-vernaculaire, d'ailleurs hétéroclite¹⁸².

¹⁸¹ Voir Silvia Arango, sur l'intérêt suscité en Amérique latine en général durant les années 1980's par l'intérêt envers l'architecture urbaine et des aspects de la mémoire collective revendiqués par Aldo Rossi, comme réaction au « fonctionnalisme naïf ». Arango nuancera la pertinence de l'approche rossienne fondée sur des abstractions -les typologies- et confrontera celles-ci à l'« architecture de la réalité » préconisée par Rogelio Salmons en Colombie. Arango, « Identidad y espacio urbano », *Arquitectura y espacio urbano. Memorias del futuro (SAL 15)*, p. 19.

¹⁸² Inés del Pino, *op. cit.*, pp. 40-41, 43.

Il y aura aussi des enjeux de voisinage et de vie urbaine. La volonté d'aboutir à une architecture qui devienne partie du quartier et de la pente d'un point de vue formel, comporte aussi une réflexion d'un point de vue social et de culture urbaine. Bien que ces unités soient planifiées pour une clientèle extérieure au quartier plus aisée que les résidents de celui-ci, on veut quand même avoir pignon sur les deux rues. « Même si la vie de quartier n'est pas si intense, il s'agit de partager une présence », dira Andrade¹⁸³.

Dans ce cas, parmi les restrictions municipales à observer, on trouve les hauteurs des façades sur les rues, le ratio vides/pleins à ne pas dépasser et l'utilisation de toits inclinés. Vraisemblablement, les fonctionnaires s'attendent à une littéralité, voire des répliques des formes traditionnelles existantes à Guápulo et ailleurs dans le Vieux Quito, avec une utilisation de ces formes. Or, pour Andrade et Moreno, cela devient une occasion de faire valoir la faisabilité d'une architecture résolument contemporaine tout en participant de l'échelle, des traits formels et du caractère du contexte existant. Ce défi sera envisagé de façon créative. Les architectes s'en serviront de photomontages faits à la façon de l'époque pré-informatique pour simuler l'insertion, depuis plusieurs points de vue, de la maquette du projet dans le contexte urbain (figures 5.7, 5.8, 5.9). Ils réussissent à convaincre les fonctionnaires de la Commission du Centre Historique de Quito et obtiennent leur acceptation du projet.

¹⁸³ Jaime Andrade, *op. cit.* Notre traduction.



Figure 5.7. Camilo Luzuriaga : *Le projet dans le contexte de Guápulo et sous l'Hôtel Quito.* Photomontage (v. 1984). Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

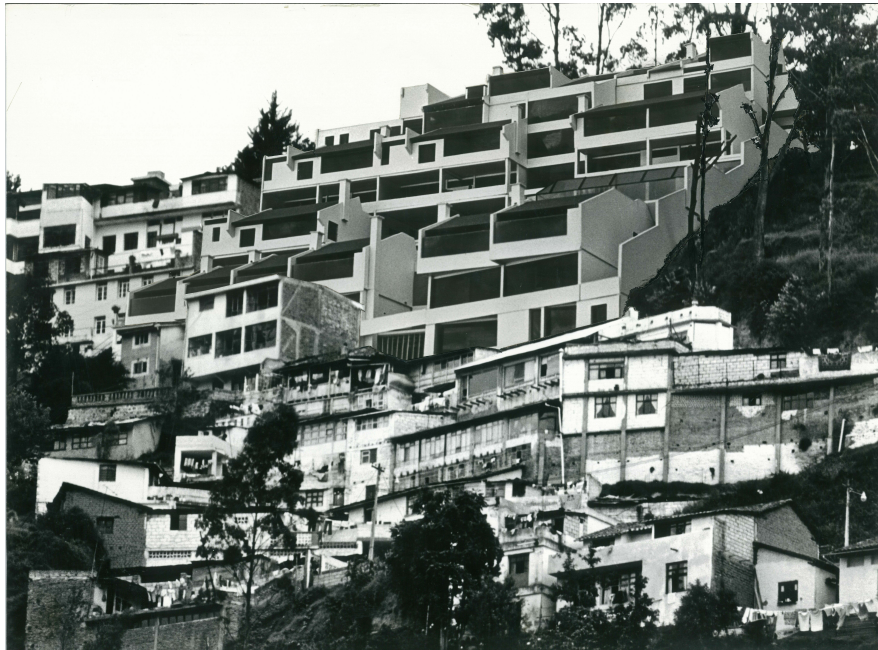


Figure 5.8. Camilo Luzuriaga : *Le projet et le cadre bâti populaire.* Photomontage (v. 1984). Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

5.2.4. ENJEUX FORMELS ET CONSTRUCTIFS DU BÂTIMENT

À Quito, si les architectes sont habitués à travailler sur les pentes, chaque nouveau projet suscite des réflexions. Mauricio Moreno nous dit :

« ... ce qui est difficile à Quito, c'est de trouver un terrain plat. Alors on s'exerce à travailler sur la pente et chaque fois que tu fais face à une pente, tu te demandes : Suis-je en train de bien faire? Devrais-je enfoncer l'architecture davantage dans le sol? Dois-je me détacher du terrain? Pour ne pas perturber le terrain? Enfin, il y a plusieurs choses qu'on se demande... »¹⁸⁴.

Dans le projet Habitat Guápulo, ces réflexions s'entrecroisent avec celles sur le logement collectif, et avec une demande du public pour la spatialité moderne adoptée depuis les années 1950 et 1960 ainsi qu'avec les importants aspects paysagers et urbanistiques propres à cette partie de Quito. Si la pente facilite la vue panoramique dont la jouissance est une des prémisses du projet, en revanche, celui-ci devra composer avec les conditions compliquées du terrain. Selon Mauricio Moreno, « ce terrain n'était pas vide par hasard, il était vide parce qu'il était extrêmement difficile »¹⁸⁵.

Il y a donc un important défi d'ordre structurel-constructif posé par les presque 45 degrés d'inclinaison d'un terrain composé d'un sol hétéroclite, traversé par des fissures, le tout sous des importantes conditions sismiques propres à « la ceinture de feu » de l'ensemble Andes/Pacifique.

¹⁸⁴ Mauricio Moreno, *op. cit.* Notre traduction.

¹⁸⁵ Mauricio Moreno, «Entrevista a los arquitectos Jaime Andrade y Mauricio Moreno».



Figure 5.9. Camilo Luzuriaga : *Vue de la façade est du projet sur la pente du Camino de Orellana.* Photomontage (v. 1984) Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

Le sol compte une partie de *cangahua*, ce matériel volcanique très compact propre à Quito et sa région environnante. Ce qui devrait être un atout ne l'est pas puisque la *cangahua* apparaît ici mélangée puis fissurée : on trouve deux fissures traversant le terrain dans un sens nord-sud, produit du tassement du sol par sections et dû à la pente prononcée, tel qu'expliqué par José Chacón, ingénieur en calcul structurel qui collaborera dans le projet dès le départ¹⁸⁶.

Influences : la première modernité, le brutalisme, Habitat 67

La spatialité moderne ayant pris racine à Quito entre 1950 et 1980, un défi du projet est de poursuivre et d'approfondir l'expérimentation de la modernité sur les pentes de Quito enclenchée par la génération précédente et ainsi de créer à Guápulo un bâtiment de logement collectif inscrit dans les courants contemporains d'une modernité influencée par le structuralisme et le brutalisme. Ce dernier jouit déjà d'une présence dans l'architecture

¹⁸⁶ Ces fissures seront remplies avec du béton maigre au début des travaux au chantier. « Entrevista al ingeniero José Chacón ».

institutionnelle et résidentielle locale, notamment dans le travail de Milton Barragán et de Oswaldo de la Torre.

Il s'agira de consolider certains acquis modernes que les architectes tiennent à cœur, tout en innovant dans la façon de concevoir le logement. On veut se démarquer de la modernité architecturale rigide affine au style international et on s'intéresse aux architectures et ensembles urbains traditionnels, tout en restant modernes et explorant d'autres filières de la modernité. À ce chapitre, Habitat 67 à Montréal, le projet emblématique de l'architecte Moshe Safdie, est un référent et une source d'inspiration pour Andrade et Moreno. L'enjeu architectural est multiple : expérimenter avec un logement collectif dans la lignée d'Habitat 67 mais conçu pour cette topographie, comporte aussi des conséquences dans le contexte urbain, un autre volet que les architectes tiennent à cœur.

La spatialité moderne étant présente au niveau résidentiel auprès de la clientèle urbaine à Quito, le projet doit satisfaire cette demande. Ceci inclut une continuité spatiale interne, une continuité spatiale intérieur-extérieur, et des espaces intérieurs ensoleillés. Les conséquences de la pente du terrain et son orientation sur l'ensoleillement intérieur –aspect très cher à l'architecture moderne- sont un autre enjeu à confronter. Il s'agit des aspects clés de la spatialité intérieure, celle que Sigfried Giedion nomma le « deuxième type ».

Dans le projet, pour ces architectes qui tiennent à cœur l'interaction du design avec l'art, notamment la sculpture, il y aura aussi un enjeu concernant ce que Giedion nomma spatialité du « troisième type », soit une spatialité volumétrique et extérieure dérivée des formes qui rayonnent dans l'espace (*space emanating volumes*)¹⁸⁷. D'autre part, les architectes expriment le vif intérêt qui les animait à cette époque envers le brutalisme, dont le bâtiment de la Banque Centrale à Riobamba est un exemple éloquent. Ce projet, dont ils avaient gagné le concours pour le design architectural quelques années auparavant, était en train d'être construit quand ils se sont engagés dans le projet à Guápulo.

¹⁸⁷ Sigfrid Giedion, *op. cit.*, pp. 24-30.

5.3. STRATÉGIES ARCHITECTURALES

Pour répondre aux enjeux multiples liés à l'étude, les architectes déploieront une série de stratégies architecturales ayant aussi une portée urbanistique et paysagère. À l'aide des différentes sources directes, dont nos entretiens avec les architectes, du matériel fourni par eux, et nos propres photographies et nos schémas, nous ferons une présentation des stratégies retenues pour l'étude. Nous allons voir comment ces stratégies architecturales adressent la pente, condition paysagère majeure où émergent les dimensions *in visu* et *in situ* ; la spatialité moderne ; le tout inséré dans l'univers paysager déjà décrit, ce paysage andin « cosmique ».

5.3.1. PENTE ET FORMES BÂTIES

La coupe échelonnée

Un parti est pris pour l'échelonnement, envisagé comme stratégie primaire de l'ensemble résidentiel. Cette stratégie interpelle les différents niveaux : architectural, urbanistique et paysager. Le geste d'accompagner la pente, créateur d'un paysage *in situ*, a pour intention de favoriser des vues panoramiques, donc le paysage *in visu*, depuis le bâtiment. L'échelonnement, en accompagnant la pente, crée les conditions que l'on pourrait nommer d'amphithéâtre, aidant à ce que la vue vers le bas et vers l'horizon ne soit pas obstruée par les unités en avant. Le geste d'échelonnement est en soi un geste primaire et fort : celui de se greffer au terrain. Ce parti pris pour le terrassement qui s'oppose à l'aplatissement absolu du terrain -la tabula rasa du stéréotype moderne- peut être vu dans ces termes énoncés par Kenneth Frampton :

« The bulldozing of an irregular topography into a flat site is clearly a technocratic gesture which aspires to a condition of absolute *placelessness*, whereas terracing the same site to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of *cultivating* the site »¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance », dans Foster, H., *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, p. 26.

Fragmentation des volumes

Si l'échelonnement comporte déjà une fragmentation spatiale que la coupe montre clairement, ici, la fragmentation ne se limite pas à la coupe, comme cela pourrait être le cas dans d'autres exemples d'échelonnement dont l'ensemble Colinas del Pichincha au Nord-ouest de la ville. Dans l'ensemble que nous étudions, la fragmentation a une portée spatiale accrue. Visant l'enjeu d'insertion dans le contexte urbain, ainsi que celui d'expérimenter avec des langages et des idées analogues à celles des référents de la modernité récente du logement collectif tel que Habitat 67 à Montréal, les architectes reprennent la fragmentation de l'architecture populaire locale constituée de volumes réduits, dont le caractère spontané et éclaté ressort dans l'expérience du quartier : Mauricio Moreno décrit l'architecture populaire à Guápulo comme «une série d'incrustations blanches dans la montagne »¹⁸⁹. Pour sa part, Jaime Andrade dira à propos du projet: « On ne voulait pas faire un édifice qui rassemble les logements, on voulait que le rassemblement de logements constitue l'édifice »¹⁹⁰. Bien que le projet soit à priori un édifice, chaque logement constituera un volume autonome. Un tel rapport entre unités et ensemble a une parenté avec ce que l'on retrouve à Habitat 67 à Montréal¹⁹¹.

La stratégie volumétrique-spatiale est aussi structurelle, grâce à la création de modules à squelette en béton raccordés aux espaces architecturaux. Les architectes, appuyés par les ingénieurs (structurel et de sols), synthétisent ainsi les différents besoins d'ordre spatial et contextuel ainsi que ceux de stabilité et ceux de réponse aux séismes¹⁹².

¹⁸⁹ Mauricio Moreno, «Entrevista al arquitecto Mauricio Moreno». Notre traduction.

¹⁹⁰ Jaime Andrade, *op. cit.* Notre traduction.

¹⁹¹ Moshe Safdie, <http://www.cbc.ca/archives/entry/moshe-safdie-on-habitat-67>

Dans cet entretien, Safdie fait ressortir l'influence des architectures vernaculaires à travers le monde dans son travail, et évoque l'aspect systémique de ces architectures.

¹⁹² « ... l'ingénieur commença à travailler tôt dans le projet quand on avait à peine l'avant-projet. D'un côté, nous commençons à nous orienter mutuellement vers un système modulaire pour donner un ordre autant à la structure qu'aux espaces d'habitation. Nous nous sommes mis d'accord sur un module qui s'est appliqué rigoureusement, si l'on veut, mais de façon suffisamment flexible à la fois

Du point de vue de la séquence de construction, l'échelonnement envisagé entraîne le besoin de murs de rétention en béton de grande envergure, autant dans le sens nord-sud (contour du terrain) que dans le sens latéral. Le besoin de ces éléments, dont le coût élevé rajoute une couche de difficulté au projet, est envisagé dès le départ par les architectes. Aux murs de rétention s'articule un squelette de colonnes et de poutres en béton, adapté à la sismicité élevée propre à la région.

Toits inclinés

Cette stratégie se relie à différents enjeux : la continuité avec les formes bâties existantes, l'ordre volumétrique/sculptural et la spatialité interne. On adoptera la forme de toiture traditionnelle à double versant, normalement en tuiles d'argile cuite, propre au logement populaire local et connue sous le nom de *dos aguas*. Ainsi, les toitures des volumes adressent l'enjeu d'insertion dans le contexte urbain et répondent aux exigences en vigueur pour les édifications dans les aires historiques, tout en exprimant un caractère moderne vers l'extérieur (figure 5.10) et déployant une spatialité intérieure enrichie (figure 5.11). Cet aspect constitue une claire rupture avec le premier modernisme¹⁹³.

de sorte de pouvoir avoir à l'intérieur ces espaces habitables. C'était un module de 6 x 8 m. La superficie assez généreuse du terrain facilita le raccord des systèmes structurel et architectural (...). Jaime Andrade, *op. cit.* Notre traduction.

¹⁹³ Christian Norberg-Schulz revient sur ses années comme étudiant d'architecture suite à la Deuxième guerre mondiale, quand « il était tout simplement pas permis d'utiliser des toits inclinés si l'on voulait être *moderne* ». Norberg-Schulz, « La nueva tradición », *Cuadernos Escala*, No. 21, p. 4. Notre traduction.



Figure 5.10. Camilo Luzuriaga : *Vue de la façade ouest, façade sur la rue Rafael Larrea. Photomontage* (v. 1984). Tiré des archives de l'architecte Jaime Andrade. Reproduit avec permission.



Figure 5.11. *Vue intérieure de la toiture dans la résidence de l'architecte Jaime Andrade* (2016). Photographie de l'auteur.

5.3.2. PANORAMA ET ENSOLEILLEMENT

La fenêtre horizontale

Par rapport à la vue panoramique, les fenestrations horizontales sont une stratégie implicite de la modernité. En Amérique latine, il s'agit d'un héritage surtout corbuséen, selon Miquel Adrià¹⁹⁴. Les fenestrations du projet Hábitat Guápulo, notamment celles des façades surplombant Guápulo et envisageant *l'étendue qui s'ouvre devant*, participent de cet aspect de la modernité (figure 5.12).

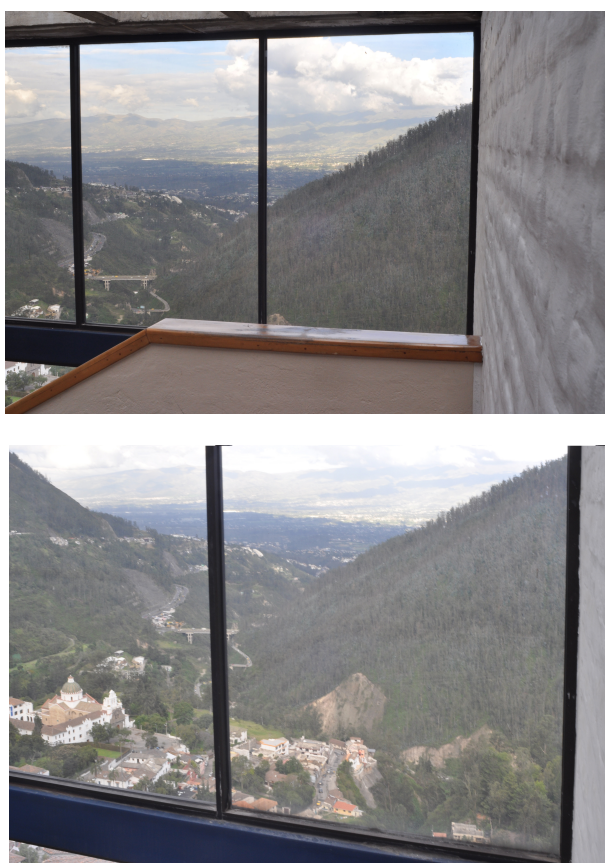


Figure 5.12. *Vue vers l'est depuis aire commune d'escaliers* (2016). Photographies de l'auteur.

¹⁹⁴ Miquel Adrià met l'accent sur l'influence majeure de Le Corbusier en Amérique latine. Ceci aura des conséquences comme celle de l'horizontalité des fenêtres. « La fenêtre en longueur -comme un des cinq points de l'architecture qu'il postula- confirme l'emphase sur la vision horizontale et panoramique du monde à l'intérieur de la maison ». Adrià, «Paisaje Latinoamericano», *Nuevo Paisaje Latino americano*, 2G Dossier, p. 12. Notre traduction.

Patios et terrasse-jardin

Mauricio Moreno explique l'adoption du patio comme stratégie d'ensoleillement, ce dernier aspect étant très contraint par la pente :

« Nous avons résolu cela au moyen d'une typologie qui nous a servi autant pour les maisons ainsi que pour les appartements : c'était le patio interne. Le patio interne nous donnait une façade interne, nous permettait de rentrer dans la montagne, tout en laissant la lumière et l'ensoleillement atteindre l'arrière. Parce que nous savions d'avance que sur une pente de 45 degrés, nous devions couper très profondément pour pouvoir construire. Alors le patio interne nous assurait une travée frontale avec la vue panoramique et une en arrière que généralement, nous dédions aux choses où la vue n'est pas prioritaire, mais qui ont quand même besoin d'être des espaces habitables, éclairés et confortables. Dans cet ordre d'idées, le patio intérieur est un élément générateur d'une typologie architecturale très enracinée ici (...) pratiquement tous les appartements ont des patios internes. Les appartements se développent en deux étages quand il est nécessaire pour compenser le manque de profondeur et, quand il y a de la profondeur, le patio interne fournit un ensoleillement direct en plus de d'une ventilation »¹⁹⁵.

Il s'agit de composer avec topographie, ensoleillement et vues. Toutes les unités auront une vue frontale vers l'est en bas. L'ensoleillement des aires hors front est résolu par des patios intérieurs (figures 5.13, 5.14, 5.15).

¹⁹⁵ Mauricio Moreno, *op. cit.* Notre traduction.

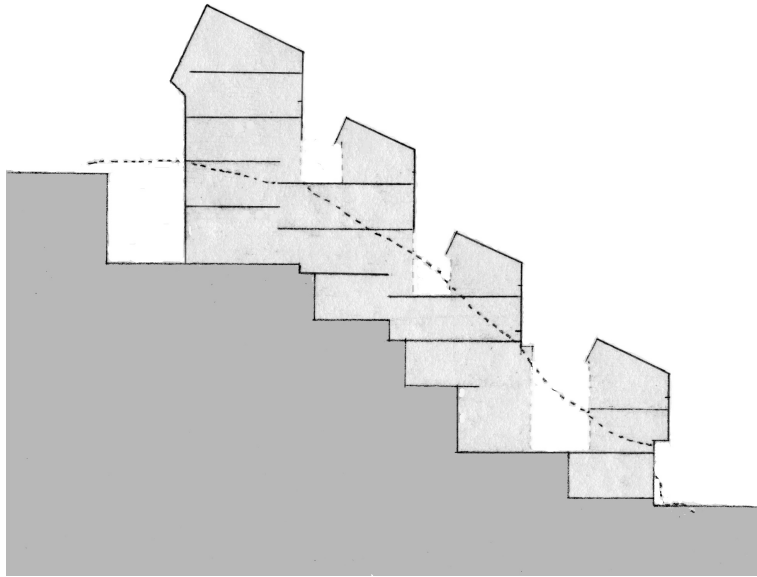


Figure 5.13. *Schéma en coupe montrant les patios.* Dessin de l'auteur.

Patio et fenêtres relient le bâtiment avec l'extérieur, et cela va au-delà du fonctionnel : le patio devient ainsi une fenêtre vers le ciel, enrichissant la dimension expérientielle et poétique de l'espace¹⁹⁶.

¹⁹⁶ En appelant le patio « fenêtre vers le ciel », nous voulons faire le lien avec l'idée de la place comme « façade vers le ciel », énoncée par l'architecte mexicain Luis Barragán comme suggestion pour l'espace ouvert central de l'institut Salk de Louis Kahn à La Jolla, Californie ; José Antonio Aldrete-Haas utilisera aussi le terme « ventana al cielo » en référence aux patios de Barragán. Voir J. A. Aldrete-Haas, «El legado de Luis Barragán», *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, No. 67, 1995.



Figure 5.14. *Patio intérieur de la résidence de l'architecte J. Andrade (2016).* Photographie de l'auteur.



Figure 5.15. *Vue extérieure des toitures avec vitres sur les patios (2016).* Photographie de l'auteur.

Nous finissons ce parcours à Hábitat Guápulo dans sa terrasse-jardin. On pourrait bien parler d'un jardin en pierre, agrémenté par les sculptures de Jaime Andrade (figure 5.16). Il y a une expérience intense au niveau *in situ* qui ressort dans ce *lieu*. La terrasse s'ouvre à l'immense *paysage* de la vallée et les montagnes (figure 5.17) et nous offre une intense expérience *in visu*.



Figure 5.16 Terrasse-jardin avec sculptures créées par Jaime Andrade (2016). Photographie de l'auteur.



Figure 5.17. Terrasse et vue vers l'est (2016). Photographie de l'auteur.

Hábitat Guápulo exemplifie un intérêt à différents niveaux : architectural, urbanistique et paysager. Ces niveaux se relient entre eux dans le projet. Ce cas illustre aussi un engagement résolu de la part des architectes dans plusieurs fronts du projet, incluant sa construction.

Il y a un intérêt paysager qui est aussi un intérêt aux formes urbaines et à la topographie. Si les vues panoramiques si prisées par le public sont exploitées, soit le niveau *in visu*, les architectes s'engagent aussi à un niveau *in situ* avec la condition fragmentée du logement populaire que prédomine dans le quartier. Une approche sculpturale est présente dans le traitement volumétrique. Le projet s'intègre ainsi au contrefort et renforce le caractère de *pente sculptée* propre à Guápulo.

L'ouverture à l'expérimentation est une caractéristique du projet, et l'intérêt des architectes envers Habitat 67 à Montréal fait partie de ça. Ce côté expérimental relie art et technique ; les architectes, bâtisseurs eux-mêmes, iront jusqu'à concevoir un ascenseur ouvert et commanderont sa fabrication à un ingénieur mécanique local. Les contrepoids sont des plaques en béton traitées de façon sculpturale : des sculptures en mouvement. Cette volonté de pousser plus loin les capacités techniques locales rejoint un aspect du brutalisme devenu une expression régionaliste et progressiste en Amérique latine durant la deuxième moitié du XX^e siècle.

CHAPITRE 6 RETOUR SUR NOS OBSERVATIONS

Dans les deux chapitres précédents de cette deuxième partie de la thèse, nous avons présenté les projets d'architecture retenus, à l'aide des notions introduites dans la première partie, et encadrés par une problématique axée sur le régionalisme en architecture, dans laquelle nous avons mis l'accent sur des dimensions paysagères. Dès le début de la thèse, nous postulons que la modernité architecturale trouverait des conditions favorables dans ce cadre paysager andin dans lequel la composante topographique est déterminante.

Ce postulat s'est précisé dans les exemples étudiés. Ainsi, dans ce chapitre final, nous allons présenter ce que nous avons découvert dans l'étude de cas multiple, et nous allons faire un retour sur les motivations de recherche en revisitant les propos critiques de la thèse et en ouvrant la porte à des sujets qui ont émergé durant sa réalisation. Certains de ces sujets pourront constituer des pistes vers des recherches futures.

6.1. ÉCLAIRAGES

Nous avons établi trois niveaux d'analyse : territorial, urbanistique et architectural. Nous les avons observé sous différents angles, reliés aux trois sources conceptuelles principales : la distinction In visu/in situ, l'expérience du lieu et la spatialité moderne. À l'intérieur de ce paysage, nous avons mis l'accent sur sa composante topographique.

Sans qu'il y ait de correspondance recherchée ou attendue d'emblée, il ressort que certaines notions sont reliées à un niveau de l'environnement en particulier. Prenons en guise d'exemple, la notion de *paysage cosmique* basée sur les études de Norberg-Schulz. Cette notion est d'abord associée à un niveau de paysage territorial. Par la suite, cet aspect se décline dans l'architecture, comme dans le cas des stratégies adoptées par les architectes par rapport à l'ensoleillement, phénomène qui relève du domaine que cet auteur nomme *cosmique*.

6.1.1. IN VISU / IN SITU

Nous avons adopté cette dualité, retenue de notre lecture du texte d'Alain Roger, comme outil pour faire la distinction de base, pourtant cruciale, entre le paysage panoramique, celui que l'on observe à distance depuis le projet d'architecture, et le paysage local, celui dans lequel le projet d'architecture se retrouve et où il joue un rôle. Le recours à cette dualité sert aussi pour insister sur notre positionnement critique : il y a la nécessité de faire ressortir le fait que le paysage est aussi celui que l'architecture construit. Le statut paysager le plus connu, accepté collectivement et qui prévaut est celui du paysage panoramique, extérieur et distant par rapport à l'architecture. Il s'agit souvent d'une approche paysagère incomplète à travers laquelle on veut seulement saisir le paysage panoramique depuis l'architecture, sans trop réfléchir au rôle que celle-ci joue comme paysage. Nous pouvons parler d'une inconscience paysagère *in situ*¹⁹⁷. Notre critique, appuyée par des auteurs équatoriens et d'ailleurs¹⁹⁸, a déjà soulevé la déresponsabilisation et le laissez-faire, propres à l'approche marchande dominante dans le façonnement de l'environnement bâti d'aujourd'hui, comme des facteurs qui amplifient ce problème.

Si au niveau de la critique, nous avons soulevé le fait que, trop souvent, les pratiques contemporaines négligent le volet *in situ*, ceci n'est pas le cas des exemples étudiés : ceux-ci s'engagent avec les différents niveaux paysagers, allant des vues panoramiques qui nous permettent de saisir un ordre paysager *cosmique* puissant, jusqu'au rapport avec le sol. Ainsi, dans les termes que nous avons utilisés, nous croyons avoir montré qu'il existe en même temps une relation directe (*in situ*) qui est cette modalité « adhérente » de laquelle parle

¹⁹⁷ Nous pouvons relier ceci à des commentaires critiques de Mauricio Moreno à propos de la mauvaise architecture moderne répandue à Quito. M. Moreno, *op. cit.*

¹⁹⁸ Le paysage est trop souvent menacé par des interventions non contrôlées tel qu'évoqué par Oña. Nous avons aussi trouvé des propos similaires de la part de l'architecte portugais Alvaro Siza. Siza, *Imaginer l'évidence*, pp. 25, 30.

Roger¹⁹⁹, et une relation indirecte (*in visu*) qui est la modalité panoramique, et que les deux interagissent dans le façonnement de l'architecture.

Concernant ces projets et leur condition *in situ*, comme paysages construits, il y a une volonté de contribution accompagnée de gestes concrets de forme, d'échelle et de matérialité. La démarche de Hábitat Guápulo exemplifie cela : la préoccupation pour faire partie du paysage du contrefort en s'adaptant au profil de la pente et en s'approchant aux formes bâties existantes a été étudiée par ses architectes dans un processus très méticuleux. Les photomontages en rendent compte.

La réhabilitation de la maison à San Juan constitue un exemple de la volonté de l'architecte d'explorer une poétique de la matérialité dans l'espace urbain. Ses spéculations sur le passage du temps et le caractère archaïque associé, semblent très pertinents et sensibles à l'atmosphère environnante du vieux Quito.

La maison à La Tola, située dans un emplacement relativement moins contraignant en l'absence d'un contexte adjacent préexistant, est une édification qui témoigne d'une présence sobre dans le paysage de la colline Itchimbía.

Des telles pratiques alimentent le débat et mettent la barre plus haute pour les architectes, le public et les institutions municipales ou autres, quand il s'agit d'intervenir sur le cadre bâti ancien des contextes patrimoniaux.

6.1.2. L'EXPÉRIENCE DU LIEU

Lieu, espace, caractère

Ces notions reliées ont été utiles pour aborder les différents niveaux de l'environnement dans les études de cas. Concernant le lieu proprement dit et sa désignation par des noms, Quito et son territoire sont exemplaires d'un lieu particulier à l'échelle territoriale, ce tronçon du corridor inter-andin auquel Humboldt donna le nom d'*Avenue des volcans*.

¹⁹⁹ Alain Roger, *op. cit.*, p 18.

L'utilisation d'adjectifs dans la description du caractère, présentée par Norberg-Schulz, fait partie de nos analyses aux niveaux du paysage territorial, du contexte urbain et du bâtiment. Ainsi, depuis les différentes pentes étudiées à Quito, nous regardons un paysage à caractère *grandiose* où ressortent les conditions archétypales des volcans –qui peuvent être *intimidants*- et autres éléments paysagers signifiants, le tout compris dans les dimensions cosmiques décrites par Christian Norberg-Schulz, et dans les *immenses paysages* évoqués par Anita Berrizbeitia (figure 6.1).



Figure 6.1. *Hábitat Guápulo : Un caractère vertigineux coexiste avec le calme de la vallée.*
Photographie de l'auteur.

Au niveau du contexte urbain ainsi qu'au niveau architectural proprement dit, nous avons fait ressortir un caractère *archaïque* –ainsi que sa contrepartie *contemporaine*- présent dans la maison à San Juan. À Hábitat Guápulo, nous pouvons évoquer un caractère *éclaté*, en consonance avec son contexte initial, un cadre bâti fragmenté constitué d'architecture vernaculaire.

Archétype

La notion d'archétype est transversale aussi : elle est présente aux différents niveaux et échelles de l'environnement. Nous nous en sommes servi d'abord pour parler du *paysage cosmique* qui est associé au niveau territorial, et qui contient des composantes archétypales tel que les volcans, mais encore les ravins, les vallées et les pentes.

Ces montagnes et volcans, au cœur de la thématique de la thèse, sont des archétypes par excellence ; ils font partie du paysage panoramique que l'on observe depuis les projets étudiés. Jouir de leur vue, que ce soit des contreforts ou des sommets des volcans de la cordillère de l'Ouest ou de celle de l'Est, a une grande importance dans la culture locale.

Au niveau des bâtiments et de leur contexte de quartier (que ce soit La Tola, San Juan ou Guápulo), ceux-ci sont édifiés sur des pentes, où les conditions volcaniques du sol sont souvent très présentes : c'est le cas de la maison à San Juan, assise sur une formation de *cangahua*. L'intervention architecturale contemporaine encadre et fait ressortir la présence de cet élément volcanique, mettant en lumière l'appartenance de la maison et du tissu urbain aux Andes.

Des rapports archétypaux concernant la relation du bâtiment avec sol sont apparus, tels qu'*échelonnement* à HÁbitat Guápulo et à la maison à La Tola, et *podium* et *tunnel* à la maison à San Juan (tableau VI).

Il y aura aussi des archétypes comme le patio, déjà évoqué comme moyen pour faciliter l'ensoleillement.

Maintenant, nous voulons aborder un aspect qui ressort parmi nos observations : le lien entre cette forte condition archétypale de montagne présente comme paysage autant *in visu* que *in situ*, et la spatialité volumétrique de l'architecture moderne.

6.1.3. SPATIALITÉ MODERNE ET PENTES SCULPTÉES

Les montagnes sont ces formes archétypales puissantes situées autour des villes du corridor inter-andin équatorien. Dans les pentes habitées de Quito, nous nous sommes intéressés à la double condition de regarder les montagnes et aussi au fait de faire partie de celles-ci. Cette présence sur les montagnes prend souvent des caractéristiques sculpturales ; à ce sujet, la thèse fait ressortir la convergence des influences de la modernité architecturale européenne d'après-guerre et de la sculpture, pratiquée par plusieurs architectes des premières générations modernes, tel que présenté par Lenin Oña²⁰⁰. C'est aussi le cas de Jaime Andrade, architecte, sculpteur et artisan, lui-même fils du sculpteur Jaime Andrade Moscoso.

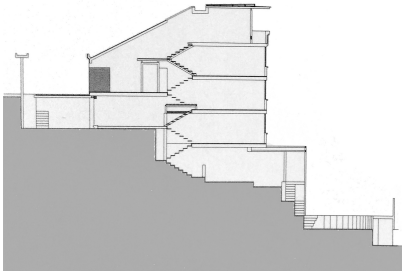
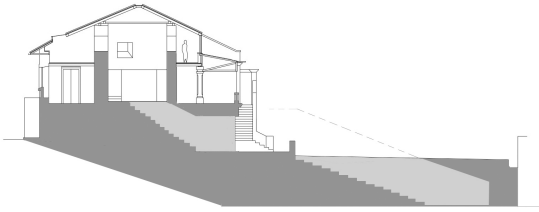
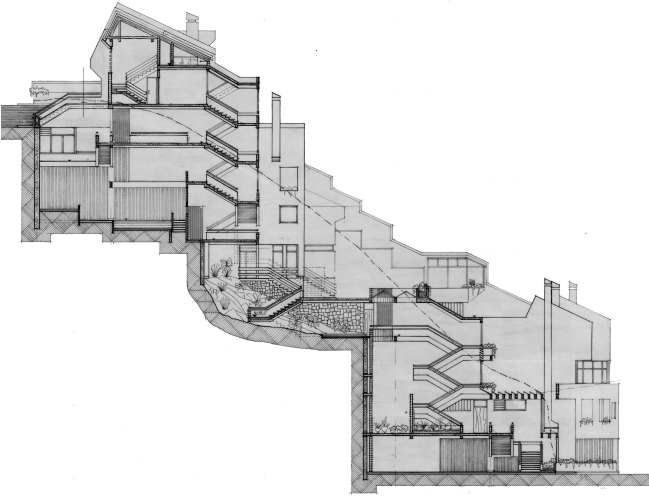
La notion d'un espace volumétrique, nommé du « 3^{ème} type » par Sigfried Giedion, avec des propriétés sculpturales et de rayonnement spatial, est au centre de la thèse. Nous avons retrouvé que ces propriétés prennent un caractère et une intensité particulières en raison de la topographie dans les exemples étudiés aux quartiers de La Tola, San Juan et Guápulo.

Le sol en pente, qui fournit des conditions d'observation avantageuses des paysages panoramiques *in visu*, donne lieu à des rapports particuliers *in situ* entre ce sol et les bâtiments qui s'y implantent. Les coupes des bâtiments nous montrent les stratégies adoptées par les architectes par rapport à la topographie des quartiers étudiés à Quito (tableau VI) ; le terrassement est la stratégie en coupe la plus répandue et celle que l'on retrouve dans le projet principal, Hábitat Guápulo, qui a nécessité des excavations importantes. La maison Díaz suit ce même principe dans une moindre mesure. La vieille maison à San Juan reste perchée sur une formation de sol volcanique durci (*canguahua*) qui agit comme podium ; ce sol a été excavé par endroits dans le projet de réhabilitation de la maison, pour créer des nouveaux accès.

²⁰⁰ Oña fait ressortir comment parmi les premières générations d'architectes à Quito, plusieurs se démarquent dans les arts plastiques. Lenin Oña, «Entorno histórico y cultural de la arquitectura ecuatoriana contemporánea». *Arquitectura en Ecuador : Panorama contemporáneo*, p. 28.

Le tableau VI nous montre un récapitulatif de la stratégie en coupe adoptée, incluant les modalités de rapport des bâtiments au sol.

TABLEAU VI. Projets étudiés : coupes

PROJET	stratégie en coupe	modalités de rapport bâtiment - sol	structure porteuse
<p>maison à La Tola</p>		<p>terrassement</p>	<p>structure en béton armé, parois en brique</p>
<p>maison à San Juan</p>		<p>podium, tunnels</p>	<p>murs porteurs originaux en terre non cuite et brique. Nouvelle structure en béton</p>
<p>Hábitat Guápulo</p>		<p>terrassement</p>	<p>structure en béton armé, parois en brique</p>

6.2. RETOUR SUR LE RÉGIONALISME CRITIQUE

Nous revenons sur des aspects de la problématique et nous nous attardons à des aspects du régionalisme critique, revisité à partir de l'étude des cas de la thèse.

Le régionalisme critique est un discours ou plutôt une série de discours et thèmes : ses principaux instigateurs, Alexander Tzonis et Kenneth Frampton, ont rassemblé sous ce terme plusieurs sujets aussi divers que la phénoménologie et les aspects politiques. Cet ensemble d'idées est controversé et a été suffisamment critiqué²⁰¹. Les versions latino-américaines, telles qu'énoncées par Marina Waisman et présentes dans le travail d'architectes tels que Rogelio Salmona, ont attiré notre intérêt dans l'esprit de recadrer ce discours.

Si des critiques du régionalisme critique ont été émises en raison d'un certain flou ou d'une lassitude qui se sont installés autour du terme et son utilisation, permettant ainsi d'inclure sous cette rubrique des projets trop éloignés de son esprit progressiste original, nous adhérons toujours à cet esprit.

Des exemples plus vraisemblables que ceux diffusés par les centres culturels hégémoniques aideraient les discours régionalistes-critiques à (re)gagner de la crédibilité. Nous croyons que Hábitat Guápulo, le projet au centre de cette étude, aide à remettre les pendules de ces discours à l'heure, en adressant clairement et sans ambiguïtés des principes fondateurs énoncés par Frampton, notamment l'accent mis sur la spécificité topographique du site ; une tendance aux échelles réduites ; une réponse aux conditions d'ensoleillement ; une double référence à une modernité universelle et au caractère local. À ces volets nous devons ajouter, de nos jours, celui d'une conscience écologique accrue.

²⁰¹ Parmi les critiques émises, nous nous intéressons entre autres à celle de Keith Eggerer, qui met en cause le statut de Luis Barragán comme architecte régionaliste critique attribué par Frampton. Un argument provocateur avec lequel nous pouvons être d'accord, tout en demeurant certains de l'importance de Barragán pour l'architecture et cultures de l'Amérique latine et universelles. En revanche, il nous semble flagrant de trouver Santiago Calatrava, architecte qui incarne le *star system* international au plus haut degré, inclus dans la monographie sur le Régionalisme critique publiée par Lefaivre et Tzonis. Voir Lefaivre et Tzonis, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, pp. 124-127.

Revisiter donc ce discours et même son nom est une tâche que la thèse a amorcé et qui devra se poursuivre. La Biennale Panaméricaine d'Architecture de Quito, un évènement disciplinaire où convergent la critique et la pratique à l'échelle continentale, est un lieu de choix pour prendre le pouls de l'état de l'art dans la production de la discipline en Amérique latine. Il nous semble donc une instance propice pour faire avancer le débat autour du régionalisme en architecture, un avancement qui inclut une présence accrue des enjeux paysagers.

6.2.1. PAYSAGES EN TRANSFORMATION

Les conditions ont changé depuis la réalisation de Hábitat Guápulo : depuis ce temps-là, la ville et le pays ont connu une importante croissance urbaine, ce qui est un phénomène contemporain à l'échelle planétaire, et qui rencontre en Équateur des conditions paysagères particulièrement intenses. Le marché immobilier spéculatif est devenu plus sophistiqué et hélas, omniprésent : la marchandisation du territoire en témoigne, tel est le cas des vallées à l'est de Quito, en bas de Guápulo.

Il semble intéressant de savoir que des cris d'alarme concernant ce type d'étalement urbain avaient été lancés durant les décennies précédentes, et que des projets comme Hábitat Guápulo étaient appelés à jouer un rôle. José Miguel Mantilla nous renseigne sur le fait qu'au début des années 1980, quand ce projet fut conçu, on débattait sur l'intérêt de densifier les pentes autour de la ville pour ainsi préserver les vallées comme réserve agricole et paysagère²⁰². Mais ceci est loin déjà, et nous en connaissons le dénouement : une croissance urbaine spéculative s'est installée, sans qu'il y ait eu une vision urbanistique et paysagère encadrant ces processus.

Les architectes des projets à l'étude ont poursuivi leur travail, un peu en marge de ces processus d'expansion urbaine. Le lien entre architecture et sculpture que nous avons fait ressortir dans la théorie de Giedion, s'incarne dans leurs pratiques. Cet engagement de

²⁰² José Miguel Mantilla, «Visita al edificio Hábitat Guápulo a los 35 años de su concepción». *Colegio de Arquitectos del Ecuador*.

l'architecture avec le travail sculptural et artisanal, notamment dans le cas de Jaime Andrade, fait penser au nécessaire ancrage dans la réalité locale que l'architecture doit avoir. En même temps, cet intérêt s'inscrit dans le contexte latino-américain, où des expériences comme celle de l'intégration des arts, méritent d'être revisitées.

À l'intérieur du pays

La recherche d'expressions spatiales modernes en dialogue avec les paysages et les cultures locales est sans contredit un apport que l'on retrouve dans le travail d'Andrade et de *Taller 4*. Leur projet pour l'édifice de la Banque Centrale à Riobamba (figure 6.2), une ville à l'intérieur du pays aux pieds du majestueux volcan Chimborazo, lauréat au concours tenu en 1981 et construit par la suite, est un parfait exemple du courant brutaliste en rapport avec une géographie imposante et avec une culture locale.

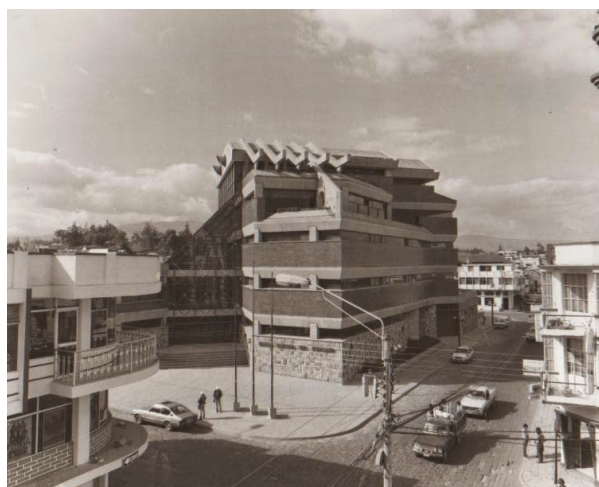


Figure 6.2. Jaime Andrade Heymann : *Immeuble de la Banque Centrale de l'Équateur à la ville de Riobamba*. Architectes : *Taller 4*. Tiré des archives de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

Ce bâtiment est emblématique dans le parcours des architectes du *Taller 4* et il est révélateur de leur attitude engagée envers la culture et les paysages locaux équatoriens²⁰³. Cet édifice

²⁰³ À propos de ce bâtiment, Mauricio Moreno dira : « En même temps qu'expérimenter avec des énormes structures en métal, pour atténuer cela nous les avons combiné avec du bois ; nous avons travaillé des muraux avec des tuiles artisanales, en achetant les tuiles aux artisans.

est aussi un indice de la présence de la modernité architecturale à l'intérieur du pays, une présence qui nous semble hétéroclite et généralement moins maîtrisée que dans le cas du bâtiment en question.

Ceci fait partie des processus de modernisation de ces régions à l'intérieur du pays, qui constituent le lieu d'anciennes cultures, incluant celles des populations amérindiennes toujours très présentes. Les impacts paysagers de ces processus, notamment l'architecture et les formes urbaines qu'on y trouve, méritent d'être étudiés de façon critique, ce qui constitue une autre piste de recherche à considérer.

6.3. VERS UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DE L'ARCHITECTURE MODERNE EN ÉQUATEUR

Nous avons mis en lumière un corpus d'architecture moderne équatorienne dont un des aspects les plus marquants est son rapport au paysage, particulièrement le paysage montagneux, volcanique et abrupte dans lequel s'insère Quito. Si cette ville est bien connue comme objet d'étude en raison de son patrimoine d'architecture et d'art coloniaux, nous avons montré l'intérêt d'étudier aussi son architecture moderne et contemporaine.

La thèse aurait montré qu'il existe en Équateur, et notamment dans sa ville capitale, une importante production architecturale moderne et contemporaine, relativement peu connue à l'international. Ainsi, cette thèse se veut une contribution à une meilleure connaissance de l'architecture contemporaine en Équateur.

6.3.1. CORPUS ET CONCEPTUALISATION *IN VISU* / *IN SITU*

Si ça va de soi que cette production est connue localement, ses rapports avec le paysage nécessitent d'être mieux compris par ses propres architectes. En entamant l'étude de ces rapports, et en le faisant d'une façon nouvelle, notamment par l'introduction du modèle

L'auditorium est aussi recouvert de tuiles artisanales. Et la plinthe du bâtiment est traitée avec de la pierre volcanique en brut. (...) Peut-être sommes-nous allés trop loin, devenus trop baroques dans cette architecture. Mais en définitive, ça fut une expression, et je me maintiens toujours dans cette ligne : ne pas perdre une vision internationale des choses, tout en gardant un pied sur terre pour savoir où je construis ». Mauricio Moreno, *op. cit.* Notre traduction.

d'analyse *in visu / in situ*, nous croyons avoir contribué de façon concrète et originale à élargir la connaissance de ces enjeux, ce qui intéresse les architectes, les urbanistes et les architectes de paysage équatoriens, autant praticiens que chercheurs. Cette contribution vise aussi des spécialistes ailleurs en Amérique latine et au niveau international plus vaste.

Dans une optique transdisciplinaire, nous avons mis le postulat *in visu / in situ* au profit de l'étude de l'architecture. Nous avons trouvé qu'une telle exploration conceptuelle inspirée des études sur le paysage d'Alan Roger, et son application, se sont vues favorisées notamment par l'existence d'un corpus important de représentations artistiques portant sur le paysage.

La thèse a fait ressortir des aspects favorables à cette démarche, dont le lien fort entre architecture et arts, ainsi que la condition montagnaise comme un ingrédient important de l'art et l'architecture équatoriens.

6.3.2. PEINTURE ET TOPOGRAPHIE

Le volet topographique, qui a un caractère très technique, mesurable et quantifiable, est aussi une composante de faits aux niveaux architectural, paysager et artistique, qui relèvent de l'expérientiel-sensoriel. Les dimensions technique et artistique sont nécessaires pour comprendre la réalité physique, territoriale, paysagère. Ainsi, dans la thèse, nous nous sommes servis des représentations artistiques d'une part, et d'autre part, des dessins techniques (plans et coupes architecturales notamment).

La peinture s'est avérée un moyen privilégié pour montrer la topographie aux différentes échelles, autant au niveau plus large des Andes équatoriennes, ainsi qu'au niveau de la ville déclinée en quartiers, rues et architecture. Ce corpus artistique qui témoigne de l'importance de la topographie dans le paysage est aussi témoin des regards diversifiés posés sur celui-ci. Une telle diversité nous a aidé dans l'application du modèle *in visu / in situ*.

Ainsi, l'intérêt aux vues panoramiques que nous associons aux paysages *in visu* est présent au sublime romantique à l'instar de l'art de Frederic Church et de celle des peintres locaux qui

s'y sont inspirés, dont Rafael Troya. Il est aussi présent dans l'expressionnisme d'Oswaldo Guayasamín en syntonie avec une visualité moderne et les points de vue multiples propres au cubisme.

Le regard plus localisé à l'échelle du quartier et tourné vers l'architecture nous aura servi pour aborder le volet *in situ*. Les aquarelles de Oswaldo Muñoz Mariño se sont avérées une source très riche et stimulante pour étudier ces rapports. Cet artiste opère surtout dans une échelle intermédiaire, celle du quartier et de la rue. Les éléments montrés (architecturaux, urbanistiques et paysagers) et la proximité avec ceux-ci mettent en évidence la relation de l'architecture avec la topographie.

6.4. AILLEURS EN AMÉRIQUE LATINE : LUIS BARRAGÁN ET ROGELIO SALMONA

Dans le cadre de l'étude de la relation entre l'architecture moderne et le paysage régional des Andes équatoriennes, la thèse a étudié les rapports entretenus par les bâtiments avec la topographie et le sol. Ailleurs en Amérique latine, nous nous sommes intéressés à des œuvres architecturales dans lesquelles ces rapports jouent un rôle majeur.

Ainsi, nous avons tourné le regard vers les leçons des maîtres Luis Barragán et Rogelio Salmona. Nous nous intéressons particulièrement aux relations sol-architecture et eau-architecture présentes dans leurs projets.

6.4.1. SOL ET ARCHITECTURE

Un exemple qui nous semble très évocateur dans le cadre de la thèse est l'intervention de Barragán dans le paysage volcanique du sud-ouest de Mexico où s'implante le projet résidentiel Jardines del Pedregal. Le design des espaces ouverts de ce lotissement est en consonance avec les formations de lave qui caractérisent le terrain. Nous voyons une relation entre cette caractéristique territoriale prise en compte par l'architecte et la condition volcanique des Andes équatoriennes mise en évidence dans des interventions architecturales contemporaines. C'est le cas de la maison San Juan, construite sur une formation de *cangahua*, le sol volcanique durci sur lequel est assise une bonne partie de la ville de Quito.

Chez Salmons, des sols argileux que l'on retrouve répandus dans les régions andines colombiennes apparaissent transformés en matériel de construction, soit la brique. L'architecte a exploré et développé l'utilisation de ce matériel et il est à l'origine de ce trait répandu dans l'architecture contemporaine en Colombie. Outre les murs, la brique apparaît dans l'ensemble des superficies dont celles des patios et d'autres espaces extérieurs (figure 6.3). Une telle matérialité devient une composante clé de ce que nous pouvons appeler des récréations topographiques de l'architecte qui peuvent être associées à la notion de *topothesia*²⁰⁴.



Figure 6.3. Glenn : *Museo de Oro Quimbaya* de l'architecte Rogelio Salmons. Tiré de *Museo de Oro Quimbaya.jpg* ; Flickr. <https://www.flickr.com/photos/neuglex/2196117308>. Consulté le 20 oct. 2018. Reproduit avec permission.

²⁰⁴ Ricardo Castro a avancé la notion de *topothesia*, « La qualité des designs qui caractérise non seulement les bâtiments, tel qu'habituellement entendu par la critique, mais aussi les lieux ou topographies spécifiques qui semblent intemporels, qui semblent avoir évolué progressivement vers leur état actuel ». Castro évoque entre autre l'Acropole athénienne et Delphi en Grèce; les complexes précolombiens aux Amériques; les palais islamiques; les lieux sacrés japonais. R. Castro, *Rogelio Salmons : A Tribute*, p. 29. Notre traduction.

Patios

En étudiant la relation de la forme bâtie au sol, nous nous intéressons aux patios. La récréation de cet archétype spatial au cœur de l'architecture hispano-andalouse répandue durant la période coloniale fait partie de l'architecture de Barragán et de celle de Salmona. Une telle récréation n'est pas un fait isolé : nous avons vu comment, dans l'architecture contemporaine à Quito, le patio est aussi présent, réinterprété dans le contexte des pentes en tant que mécanisme d'ensoleillement intérieur comme dans le cas d'Hábitat Guápulo. Des précédents de la modernité locale comme la maison Oleas montrent aussi des caractéristiques similaires.

Dans la structure spatiale de la ville traditionnelle latino-américaine, le patio trouve son équivalent à l'échelle urbaine : la place (*plaza*). Il y a aussi un lien à faire avec l'héritage des cultures précolombiennes des Amériques et leur spatialité, dont les plateformes et les vastes esplanades. Nous nous intéressons aussi au rôle joué par l'eau dans ces espaces ouverts, autant au niveau domestique que dans les espaces publics.

6.4.2. EAU ET ARCHITECTURE

L'eau fait partie des patios de l'architecture traditionnelle latino-américaine, souvent sous forme de fontaine et par la présence de la pluie au centre des maisons. L'architecture andalouse musulmane et ses jardins, dont l'Alhambra, est un référent majeur pour les deux architectes. L'utilisation contemporaine de l'eau dans les patios et espaces ouverts devient un aspect marquant de leur œuvre (figure 6.3).

Daniëlle Pauly s'intéresse à l'utilisation de l'eau dans les jardins et patios de Barragán :

« L'eau joue avec le minéral : elle met en valeur la couleur sombre de la pierre volcanique, souvent présente dans les jardins et patios. Elle souligne aussi les formes régulières des galets ou des pierres taillées sur les quelles elle affleure. Lorsqu'elle stagne en

plans horizontaux dans les bassins, elle dédouble, en les reflétant, les lignes géométriques des murs »²⁰⁵.

Barragán est aussi à l'origine de l'utilisation de l'eau dans un fait majeur de l'architecture du XX^e siècle, l'Institut Salk à La Jolla (Californie), de Louis Kahn. L'architecte mexicain conseilla Kahn dans la conception de l'espace ouvert central de ce complexe qui surplombe l'océan Pacifique²⁰⁶. Cet espace nous rappelle aussi la notion de *topothesia*.

L'eau et la ville

Chez Rogelio Salmona, nous nous intéressons à l'utilisation de l'eau dans des projets à caractère public et à l'échelle urbaine dans les villes colombiennes. Cela fait partie de sa contribution au domaine public qui est soulevée par Ramón Gutiérrez :

« Rogelio Salmona a mis en valeur l'esprit du lieu en le reliant aux modes de vie et au respect à l'environnement et il a visé en priorité la revendication de l'espace public. Sans se désintéresser des précédents historiques comme source d'expériences réussies, sa tâche a été de faire une architecture qui démontre la viabilité du respect au bien commun face à la spéculation immobilière propre à une architecture détachée de sa responsabilité envers la ville »²⁰⁷.

À Bogotá comme dans d'autres villes, le développement urbain moderne n'a pas épargné les cours d'eau²⁰⁸ : dans la thèse, nous avons évoqué de façon critique le sort des ravins

²⁰⁵ Danièle Pauly, « Barragán : l'espace et l'ombre, le mur et la couleur », pp. 84-86.

²⁰⁶ « Alors que Barragán imagine, à la demande de Louis I. Kahn, en 1965, l'aménagement de l'espace entre les deux bâtiments à redents du Salk Institute, il choisit de fendre un sol entièrement minéralisé par une étroite rigole d'eau qui trace une ligne de perspective vers l'horizon ». *Ibid*, p. 86.

²⁰⁷ Tiré de Ramón Gutiérrez, «Miradas transversales», dans *La arquitectura moderna en Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos*, pp. 10-11. Ana Esteban Maluenda (éd). Notre traduction.

²⁰⁸ La croissance de Bogotá durant le XX^e siècle a affecté ses ravins, tel que présenté par Yamid Alvarado et Celia Gómez dans « Transformaciones del paisaje en la cuenca de las quebradas La Vieja y Los Rosales : una mirada desde la historia ambiental ». *Perspectivas sobre el paisaje*, pp. 273-310. Susana Barrera et Edith Monroy (éd).

remblayés au fil du temps à Quito. Le réaménagement de l'avenue Jiménez à Bogotá est un geste important pour répondre à une problématique similaire. Ce projet est particulièrement pertinent pour illustrer l'intérêt que Salmona a porté à l'eau, à l'espace public et à l'environnement.

Le projet a été conçu par Salmona en collaboration avec l'architecte Luis Kopec et fait partie d'un projet urbain majeur partiellement réalisé : l'axe environnemental (*eje ambiental*). Il consiste en la récupération d'un cours d'eau canalisé (rivière San Francisco) et en l'aménagement en allée piétonne de l'avenue Jiménez adjacente à la rivière; selon Ricardo Castro, cet espace public ouvert est devenu l'un des plus significatifs du centre-ville de Bogotá²⁰⁹.

6.5. RETOUR AUX ANDES ÉQUATORIENNES

6.5.1. VILLES, RIVIÈRES ET RAVINS

Les cours d'eau qui ont leur source dans les Andes équatoriennes sont tributaires des fleuves qui se dirigent en alternance vers l'océan Pacifique ou vers le bassin amazonien. La rivière Tomebamba et ses abords, connus comme le *barranco* (falaise) sont emblématiques de Cuenca (figure 6.4); au fil du temps, cette ville des Andes équatoriennes a réussi à garder son rapport à cette rivière dont les eaux descendent vers le bassin amazonien à l'est des Andes.

Les milieux humides en haute montagne autour de Cuenca, notamment le *páramo*²¹⁰ du massif El Cajas, sont les sources des rivières en aval. Certaines politiques municipales à

²⁰⁹ À propos de ce projet, voir Ricardo Castro, *op. cit.*, pp. 64-71.

²¹⁰ Le *páramo* se situe entre les 3 000 m et 4 300 m d'altitude le long des Andes du Nord. Source : <https://programs.wcs.org/osoandino/Datos-e-información/Galería-de-imágenes/Hábitat/Páramo-andino.aspx>.

l'égard de ces territoires ont mené à leur désignation comme aires protégées dès les années 1980²¹¹.



Figure 6.4. La rivière Tomebamba à Cuenca à côté du Barranco et la vieille ville (droite) avec le massif El Cajas en arrière plan. Photo de l'auteur (2017).

D'autres sources sont les ravins dont le sort est mitigé à l'échelle du pays. Une croissance urbanistique dans les différentes villes andines, exacerbée par la marchandisation du territoire, n'a pas veillé au maintien de ces traits naturels. Souvent délaissées dans les projets et travaux publics et privés, ces éléments ont connu une attention récente. Malgré avoir été négligés dans les processus de croissance, ces ravins existent dans l'imaginaire collectif en tant qu'espaces ludiques, comme lieux de jeu avec l'eau ainsi que comme lieux d'expériences spatiales diverses qui constituent des expériences paysagères *in situ*. Il y a de la diversité dans leur caractère, allant des plus accueillants aux plus intimidants comme ceux plus profonds et inclinés qui deviennent parfois des précipices. Dévoiler leurs caractéristiques paysagères est une autre piste de recherche à surveiller.

²¹¹ La protection environnementale de ces territoires de haute montagne s'est vu renforcée au fil des ans grâce à la création du parc national El Cajas et par la désignation du parc et de la ville de Cuenca comme réserve de la biosphère par l'UNESCO en 2013. Cuenca est aussi une ville classée par l'UNESCO dans sa liste du patrimoine mondial depuis 1999.

6.5.2. GENIUS LOCI

Parmi les pistes qui émergent de cette thèse, nous trouvons que les notions de lieu, de paysage, et de caractère, parmi d'autres comme celle d'archétype, que nous avons abordé principalement par l'entremise de Christian Norberg-Schulz, ont un grand potentiel d'application en Équateur où nous avons remarqué le besoin d'outils conceptuels pour la compréhension du paysage de la part des architectes²¹². Il y a donc une lacune disciplinaire à combler, à laquelle nous aimerions nous attaquer dans le cadre d'un dialogue entre l'architecture et l'architecture de paysage, une discipline naissante en Équateur.

La notion du *genius loci*, l'esprit du lieu, apparue lors des premières discussions autour de ce projet de recherche, demeure toujours attrayante pour nous. À l'instar de Norberg-Schulz, qui a étudié l'esprit du lieu à l'échelle de villes telles que Rome, Prague et Khartoum, nous pourrions songer à des études semblables à Quito et dans d'autres villes andines, pour poursuivre le fil thématique de la topographie montagneuse exploré dans la thèse.

Une cartographie expérientielle des différents niveaux du paysage, géographiques et urbains, pourrait être explorée. Ces derniers aspects nous interpellent aussi : nous pouvons faire le lien avec l'approche de l'« imagibilité » de Kevin Lynch²¹³ qui nous est familière, ayant fait partie de nos enseignements universitaires en Équateur et au Canada.

OUVERTURES

Dans les Andes équatoriennes, les éléments archétypaux géographiques et paysagers, aussi puissants qu'ils soient, attendent de nouvelles lectures, sensibles et engagées. Nous avons évoqué des lacunes dans les pratiques architecturales et urbanistiques que la spéculation immobilière et foncière amplifient ; le volet critique est présent dans la thèse dénonçant

²¹² Le livre *Genius loci* ne connaît pas une traduction à l'espagnol jusqu'à aujourd'hui.

²¹³ Nous parlons de l'approche que Lynch propose dans *L'Image de la cité*, où il décortique le paysage de la ville en cinq composantes : parcours, points de repère, quartiers, nœuds, limites.

cela. D'autre part, nous avons fait ressortir la pertinence d'importantes pratiques contemporaines qui sont des inflexions locales de la modernité.

Les cas étudiés et les référents évoqués nous montrent une sensibilité accrue envers le paysage dans les pentes de Quito, où d'importants gestes paysagers ont été posés par des architectes contemporains. En plus de profiter du paysage *in visu*, ces derniers ont créé des paysages *in situ* marquants mettant en œuvre des principes de spatialité moderne. L'architecture contemporaine est ainsi capable de trouver sa place dans le paysage ; elle participe activement à la formation de celui-ci en interagissant avec la topographie et les formes bâties traditionnelles. D'autres aspects tels que l'ensoleillement équatorial sont aussi considérés. Cette architecture, dont les liens avec la sculpture ont été soulevés, intègre les techniques de construction modernes et les savoir-faire et matériaux régionaux ; elle devient ainsi une composante importante de la culture locale. Tout cela donne un nouveau souffle aux discours du régionalisme critique.

Les approches conceptuelles et méthodologiques élaborées dans la thèse ont montré leur pertinence et peuvent être utilisées pour étendre cette recherche sur différents secteurs de la ville. Des recherches similaires peuvent être envisagées aussi dans d'autres régions, autant en Équateur qu'ailleurs. De cette manière, nous pourrions étudier les relations que d'autres projets architecturaux modernes et contemporains entretiennent avec le grand cadre paysager ainsi que leurs rapports au niveau local avec les formes bâties et la topographie de leurs quartiers respectifs. Ces nouvelles études peuvent reprendre la combinaison de différentes stratégies de recherche à l'intérieur des études de cas, ce qui permet d'éclairer ces cas depuis divers angles.

Continuer à travailler avec les outils déployés dans la thèse ainsi que poursuivre les nouvelles pistes de recherche qui ont émergé s'annonce prometteur : ça nous encourage à contribuer davantage à l'élargissement de la connaissance à propos du rôle du paysage dans l'architecture et dans la ville, et réciproquement, à propos du rôle de l'architecture et de la ville dans le paysage.

BIBLIOGRAPHIE

- Abalos, Iñaki. *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelone : Gustavo Gili, 2005.
- «Latin American Architecture Today». *Architectures of Latin America – Harvard Design Magazine*, No. 34, pp. 16-23. Cambridge, Mass.: Harvard University – GSD, 2011.
- Ades, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era, 1920-1980*. New Haven ; Londres : Yale University Press, 1989.
- Adriá, Miquel. «Latin American landscape». *New Latin American Landscape Architecture*, 2G Dossier, pp. 11-19. Barcelone : Gustavo Gili, 2009.
- Aldrete-Haas, José Antonio. «El legado de Luis Barragán y la renovación de la cultura». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [En línea], 17.67 (1995): pp. 69-95. Web. Consulté le 20 oct. 2018.
- Allen, Stan. *Landform Building*. Baden ; Princeton : Lars Miller Publishers ; Princeton University School of Architecture, 2011.
- Alvarado, Yasmid et Carla Gómez. «Transformaciones del paisaje en la cuenca de las quebradas La Vieja y Los Rosales: una mirada desde la historia ambiental». Y. Alvarado et C. Gómez. *Perspectivas sobre el paisaje*. Susana Barrera et Edith Monroy, (éd.). Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- Andrade H. Jaime et Mauricio Moreno. «Hábitat Guápulo». *Trama*, No. 35, pp. 24-30. Quito : Trama, 1985.
- «Trama entrevista a los arqs. Mauricio Moreno y Jaime Andrade». *Trama*, No. 24-25. pp. 94-95. Quito : Trama, 1981.
- «Entrevista a los arquitectos Jaime Andrade y Mauricio Moreno». Interviewés par Juan Malo le 20.07.2016.
- Arango, Silvia. «Identidad y espacio urbano», *Arquitectura y espacio urbano. Memorias del futuro*, pp. 14-24. Bogotá : Fundación Rogelio Salmona, 2013.
- *Seis generaciones que hicieron la América Latina moderna*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Aravena, Alejandro. «Los hechos de la arquitectura». *Los hechos de la arquitectura*. Fernando Pérez Oyarzún (éd.). Santiago : ediciones ARQ, 2002.

- Banderas, Fausto. «Entrevista al arquitecto Fausto Banderas». Interviewé par Juan Malo le 23.09.2016.
- Banderas, Marcelo. «Entrevista al arquitecto Marcelo Banderas». Interviewé par Juan Malo le 20.09.2016.
- Barragán, David. «Entrevista al arquitecto David Barragán». Interviewé par Juan Malo le 22.09.2016.
- Benavides Solís, Jorge. *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito : Banco Central, 1995.
- Bergdoll, Barry. «Learning from Latin America : Public Space, Housing and Landscape», *Latin America in Construction : Architecture, 1955-1980*, pp.16-39. New York : The Museum of Modern Art, 2015.
- Berlanda, Tomà. *Architectural Topographies*. New York : Routledge, 2014.
- Berrizbeitia, Anita. «Latin American geographies: A glance over an immense landscape». *Architectures of Latin America – Harvard Design Magazine*, No. 34, pp. 4-13. Cambridge, Mass.: Harvard University GSD, 2011.
- Bilodeau, Denis. « Le territoire comme traité d'architecture, ou la modernité revisitée ». *Concours d'architecture et imaginaire territorial*. Montréal : LEAP ; Centre Design, 2005.
- Burkhardt, François. «Roots intertwined is mother of all things», *Rassegna* 83, pp. 5-7. Bologne : C.I.P.I.A., 2006.
- «Is Critical Regionalism still an issue? François Burkhardt interviews Kenneth Frampton», *Rassegna* 83, pp. 8-19. Bologne : C.I.P.I.A., 2006.
- Busquets, Joan et Felipe Correa. *Quito: A Flatbed Site as an Agent for a New Centrality*. Cambridge : Harvard University-GSD, 2007.
- Carchipulla, Nancy. *Trama revista de arquitectura 1977-1982*. Cuenca : Facultad de arquitectura, Universidad de Cuenca, 2008.
- Carranza, Luis E. et Fernando Luiz Lara. *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology and Utopia*. Austin : University of Texas Press, 2014.
- Carrión, Fernando. *Atlas del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito : Municipio de Quito, 1992.

----- «La forma urbana de Quito: una historia de centros y periferias». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* / 2012, 41 (3). <https://journals.openedition.org/bifea/361>
Consulté le 20 oct. 2018.

Castro, Ricardo. *Rogelio Salmons*. Bogotá : Villegas editores, 1998.

----- *Rogelio Salmons : tributo*. Bogotá : Villegas editores, 2008.

Cetto, Max. «Influencias externas y el significado de la tradición», *América Latina en su arquitectura*, Roberto Segre (éd.), pp. México : UNESCO ; Siglo XXI editores, 1975.

Chacón, José. «Entrevista al ingeniero José Chacón». Interviewé par Juan Malo le 08.03.2017.

Chanady, Amaryll. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Clément, Gilles. *Gilles Clément interviewé par Thierry Pacquot*. Juin 1999.

Cobas, Martín. «The distant gaze: Jones Odriozola and en route modernity». Felipe Correa (éd.). *A line in the Andes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014.

Colegio de Arquitectos del Ecuador. *Bienal de Arquitectura de Quito* (catalogues). Quito : Trama, 1978 - 2016.

Correa, Felipe (éd.). *A Line in the Andes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014.

----- «Quito: the section as an instigator of urbanism». *Cities by Design 2 Reader*. Cambridge, Mass.: Harvard University GSD, 2012.

De Solà-Morales Ignasi. *Differences : topographies of contemporary architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.

Del Pino, Inés (éd.). *Quito, 30 años de arquitectura moderna. 1950-1980*. Quito : Pontificia Universidad Católica del Ecuador & Trama, 2004.

----- *La casa popular de Quito : «otra» estética, «otra» vida*. Quito : Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala/CFN, 2010.

Del Real, Patricio. «Bibliography», *Latin America in Construction: Architecture, 1955-1980*, pp. 296-297. New York : The Museum of Modern Art, 2015.

Díaz, Guido. «Entrevista al arquitecto Guido Díaz». Interviewé par Juan Malo. Quito, 02.08.2016.

- Durán, Ana María. «Arquitectura contemporanea de Ecuador (1999-2015): el florecimiento de una crisis». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*. 2015. ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/55. Consulté le 20 oct. 2018.
- Eggener, Keith. *Luis Barragán's gardens of El Pedregal*. New York : Princeton Architectural Press, 2001.
- «Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism», *Journal of Architectural Education*, Vol. 55, No. 4, Wiley / Jstor 2002. <http://www.jstor.org/stable/1425724>. Consulté le 20 oct. 2018.
- Flyvbjerg, Bent. «Five misunderstandings about case-study research». *Qualitative Inquiry*, 12, 219, 2006.
- Frampton, Kenneth. *L'architecture moderne. Une histoire critique*. Paris: Thames and Hudson, 2009. Version française de *Modern Architecture: a Critical History*. New York et Toronto : Oxford University Press, 2007, 1980.
- *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge : MIT Press, 1995.
- « Le régionalisme dans l'architecture contemporaine », *ARQ/Architecture Québec*, 14, pp.11-15. Montréal : Groupe Culturel Lafontaine, 1983.
- «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance». *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Hal Foster (éd.). Port Townsend : Bay Press, 1983.
- Francis, Mark. «A Case Study Method for Landscape Architecture», *Landscape Journal*, 20, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F. : Grijalbo, 1990.
- Giedion, Sigfried. *Espace, temps, architecture. Space, Time and Architecture*. Paris: Denoël, 2004. Version française de *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- Grupo Experimental de Arte. *Jaime Andrade, obra escultórica y gráfica*. Quito : Mariscal, 1977.
- Guayasamín, Handel. *Libro de Obra*. Quito : Editorial Abya-Yala, 2004.

- «Aprender a vivir desde la arquitectura» *Espacios Humanos*. Quito : Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2016.
- «Entrevista al arquitecto Handel Guayasamín». Interviewé par Juan Malo le 15.09.2016.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. 4^e édition. Madrid : Ediciones Cátedra-Grupo Anaya, 2002.
- « Miradas transversales ». *La arquitectura moderna en Latinoamérica*. Ana Esteban Maluenda (éd.). Barcelone : Editorial Reverté, 2016.
- Hartoonian, Gevork. «Critical Regionalism Reloaded». *Fabrications*, 16:2, Décembre 2006. <https://doi.org/10.1080/10331867.2006.10539591>. Consulté le 20 oct. 2018.
- Hermida, María Augusta (éd.). *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador*. Volúmenes 1-3. Cuenca : Universidad de Cuenca, 2009-2010.
- Hernández, Felipe. *Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America*. Basel : Birkhäuser, 2010.
- Howat, John. *Frederic Church*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Ingersoll, Richard. «Context and Modernity». *Journal of Architectural Education*, vol. 44, n.2. Taylor and Francis, 1990.
- Jacobs, Peter. De/Re/In(form)ing Landscape. *Theory in Landscape Architecture. A Reader*, Simon Swaffield, ed. (2002). Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1991.
- «Where have all the flowers gone?». *Landscape and Urban Planning*, 100, 2011.
- Kennedy-Troya, Alexandra. *Élites y la nación en obras : visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca : Universidad de Cuenca, 2016.
- Lefaivre, Liane & Alexander Tzonis. *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. Munich : Prestel, 2003.
- Liernur, Jorge Francisco. «For a Latin American criticism of contemporary architecture». *Architectures of Latin America – Harvard Design Magazine*, No. 34. Cambridge, Mass.: Harvard University GSD, 2011.
- *Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980. Latin America in Construction: Architecture, 1955-1980*. New York : The Museum of Modern Art, 2015.

- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.
- Malo, Juan Xavier. «Patrimonio arquitectónico : generalizaciones y omisiones». *Ecuador Terra Incognita*, No. 30, Août 2004.
http://www.terraecuador.net/revista_30/30_patrimonio_arquitectonico.htm.
 Consulté le 20 oct. 2018.
- «Espíritu de lugar y borde urbano». *SAL 15. Compendio de trabajos presentados. Arquitectura y espacio urbano, Memorias del futuro*. Bogotá: Fundación Rogelio Salmona/SAL, 2013.
- Mantilla, José Miguel. «Visita al edificio Hábitat Guápulo a los 35 años de su concepción ». *Colegio de Arquitectos del Ecuador*. <https://www.cae.org.ec/visita-al-edificio-habitat-guapulo-a-los-35-anos-de-su-concepcion/>. Consulté le 20 oct. 2018.
- «Entrevista al arquitecto José Miguel Mantilla». Interviewé par Juan Malo. Quito, 06.10.2016.
- Mardones, Patricio. «Dos casas en Quito: Quito, Ecuador». (Présentation). *ARQ (Santiago)*, No. 68, 2008, p. 22. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000100003>.
 Consulté le 20 oct. 2018.
- Miles, Matthew & M. Huberman. *Analyse des données qualitatives*. Paris : De Boeck, 2003.
- Miller, Nicola. *Reinventing Modernity in Latin America. Intellectuals Imagine the Future, 1900-1930*. New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada*. Barcelone : Gustavo Gili, 2011.
- *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires : Nobuko, 2011.
- «Ensayo sobre arquitectura y lugar». La Coruña: Boletín Académico Escola Técnica Superior de Arquitectura, 1994.
- Monard, Shayarina. *Karl Kohn. Arquitecto diseñador artista*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Moreno, Daniel. «Entrevista al arquitecto Daniel Moreno». Interviewé par Juan Malo, 11.07.2016.
- Moreno, Mauricio. «Entrevista al arquitecto Mauricio Moreno». Interviewé par Juan Malo le 15.07.2016.

- Moya Tasquer, Rolando et Evelia Peralta. «Texto introductorio», *Oswaldo Muñoz Mariño, Memorias del Camino*. Quito : Editora Americana, 2000.
- *Casas del Ecuador 3: espacios para habitar, unifamiliares y multifamiliares*. Quito : Trama, 2000.
- Mougeot, Luc et Raquel Toñáñez. «El Barrio Mariscal Sucre: anatomía urbanística del proceso de valorización en una ciudadela residencial de Quito». *Revista Geográfica*, No. 84, 1976, pp. 133–154. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/40992304. Consulté le 20 oct. 2018.
- Muñoz Mariño, Oswaldo. *Memorias del camino*. Quito : Editora Americana, 2000.
- Norberg Schulz, Christian. *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles : Mardaga, 1981.
- «La nueva tradición». *Cuadernos Escala*, No. 21. Bogotá : Escala, 1992.
- Oleas, Diego (éd.). *Arquitectura en Ecuador. Panorama contemporáneo*. Colección SomoSur, No. 16. Bogotá : Escala, 1994.
- *Casas y arquitectos modernos en Quito: una generación referencial*. Quito : Universidad San Francisco de Quito, 2011.
- Oña, Lenin et Jorge E. Adoum. *En la tierra, Quito: la ciudad, la pintura*. Quito : Archipiélago, 2004.
- Oña, Lenin. «Entorno histórico y cultural de la arquitectura ecuatoriana contemporánea». *Arquitectura en Ecuador. Panorama contemporáneo*. Diego Oleas (éd.). Colección SomoSur, No. 16. Bogotá : Escala, 1994.
- Ortíz, Alfonso. *Guía de arquitectura de Quito*, Vol. 1. Seville : Junta de Andalucía, 2004.
- Pauly, Danièle. *Barragán : L'espace et l'ombre, le mur et la lumière*. Basel : Birkhäuser, 2002.
- Peralta, Evelia. Quito: *Guía arquitectónica*. Quito : Editorial Trama, 2007.
- « La casa moderna». *Casa Ecuatoriana*. Quito : Municipio de Quito, 2002.
- Pérez Oyarzún, Fernando. «Chile, matter and landscape». *Architectures of Latin America – Harvard Design Magazine*, No. 34. Cambridge, Mass.: Harvard University GSD, 2011.
- Pérez Ramos, Pablo. «The elastic grid». *A line in the Andes*. Felipe Correa (éd.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014.

- Peyronnie, Karine et René de Maximy. *Quito inattendu : le Centre Historique en devenir*. Paris : Institut français d'études andines, 2002.
- Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador*. Quito : Banco Central, 1995.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
- «Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins». *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. Actes du colloque de Lyon. François Dagognet (éd.). Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1988.
- *Nus et paysages : essays sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 1978.
- Rykwert, Joseph. «Giedion and the notion of style». *Rassegna*, No. 25. Vittorio Gregotti (éd.). Bologne : Editrice CIPIA, 1986.
- Savoie-Zajc, Lorraine. « L'entrevue semi-dirigée ». Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*. B. Gauthier (dir.). Québec : PUQ, 4^e édition, 2006.
- Sábato, Ernesto. « Qu'est-ce l'identité d'une nation ? ». *Le monde diplomatique*, 1991 (11).
- Sáez, José María. «Jose María Sáez Vaquero.» *Latitudes. Architecture in the Americas, vol 1*. Barbara Hoidn (éd.). Austin : University of Texas, 2012.
- Sáez, José María et Mónica Moreira. «Dos casas en Quito: Quito, Ecuador.» *ARQ (Santiago)*, No. 68, 2008, pp. 22-27. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000100003>. Consulté le 20 oct. 2018.
- Safdie, Moshe. «Habitat 67». *Brutalism*. pp. 74-77. New York : Clog 2013.
- «Moshe Safdie on Habitat 67». Enregistrement vidéo de l'entretien diffusé le 25 octobre 1966. <http://www.cbc.ca/archives/entry/moshe-safdie-on-habitat-67>. Consulté le 20 oct. 2018.
- Salmona, Rogelio. «La arquitectura desde el lugar». *Arquitectonics. Mind, Land & Society*. No. 15. Josep Muntañola (éd.). Barcelone : Edicions UPC, 2008.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York : Alfred Knopf, 1995.
- Siza, Alvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid : Abada, 2003.

- Stake, Robert. «Case Studies». *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks : SAGE Publications Incorporated, 1994.
- *Qualitative research: studying how things work*. New York : Guilford Press 2010.
- Téllez, Germán. *Rogelio Salmona. Arquitectura y poética del lugar*. Colección SomoSur No. 11. Bogotá : Escala, 1991.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974.
- Vásconez, Mario. «Ecuador 12: sobre el significado del nombre Itchimbía». <http://mariovasconez.blogspot.ca/2011/09/ecuador-12-sobre-el-significado-del.html>. Consultado le 20 oct. 2018.
- Vidler, Anthony. «Brutalism, aesthetic or ethic ?». *Brutalism*. pp. 16-17. New York : Clog, 2013.
- Waisman, Marina. *El interior de la historia*. Bogotá : Escala, deuxième édition, 1993.
- «Cuestión de divergencia: sobre el regionalismo crítico». *Arquitectura Viva*, vol 12. n. 43. Madrid : Arquitectura Viva, 1990.
- «Introduction». *Latin American Architecture: Six Voices*. Malcolm Quantrill (éd.). College Station : Texas A&M University Press, 2000.
- «Presentación». *Rogelio Salmona. Arquitectura y poética del lugar*. Germán Téllez (éd.). Colección SomoSur No. 11. Bogotá : Escala, 1991.
- «La arquitectura de la era posmoderna», *Cuadernos Escala*, # 17. Bogotá : Escala, 1991.
- Yin, Robert. *Case study research: Design and methods*. Beverly Hills : SAGE Publications, Fourth Edition, 2009.
- Zardini, Mirko. «Towards a sensorial urbanism», Thibaud, Jean-Paul and Siret, Daniel. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s)* - International Congress on Ambiances, Montréal : International Ambiances Network, 2012. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745041>. Consultado le 20 oct. 2018.
- «Seemingly seamless», *Landform Building*, pp. 61-62. Baden; Princeton : Lars Miller Publishers, Princeton University School of Architecture, 2011.

ANNEXE

A.1. LISTE PRÉLIMINAIRE DES PROJETS (avril 2016)

(Liste élaborée avant le séjour de recherche à Quito, lors duquel des critères de sélection ont été précisés et autres bâtiments ont été considérés)

Tableau A.I. Liste préliminaire des projets (avril 2016)

	projet	architecte	situation
architecture résidentielle	casa Algarrobos casa Entremuros casa Pentimento casa Cotacachi casa X casa Rumilahua casa Nayón casa Huarango casa San Juan casa-Taller casa en quebrada casa en acantilado casa Los Faiques casa Misicata casa el Barranco	J.M. Sáez/ D. Moreno D. Barragán/ P. Gangotena J. M. Sáez Arquitectura X Arquitectura X T. López/ E. López MCM+A B. Bustamante J.M. Sáez/ D. Barragán F. Ursúa S. Zalamea S. Zalamea Durán-Hermida arqs. Durán-Hermida arqs. C. Espinoza	Quito Quito Quito Province d'Imbabura Quito Province de Cotopaxi Quito Quito Quito Quito Cuenca Sta. Elena Province d'Azuay Cuenca Cuenca
architecture institutionnelle	iglesia La Dolorosa museo del agua museo arqueológico escuela del milenio aulario U. de Cuenca	M. Barragán G. Díaz MCM+A Durán-Hermida arqs. Durán-Hermida arqs.	Quito Quito Province d'Orellana Province d'Azuay Cuenca
loisirs / autre	Mashpi lodge mirador Quilotoa parque El Coca entrada para Quito* *non construit	A. Ribadeneira D. Moreno/J. Andrade/J. Mera MCM+A H. Guayasamín/ J.M. Sáez	Province de Pichincha Province de Cotopaxi Province d'Orellana Quito

A.2. À PROPOS DES ENTREVUES

A.2.1. SUR LES ENTREVUES À PROPOS DU PROJET PRINCIPAL

Concernant le projet Hábitat Guápulo, nous avons réalisé deux entrevues semi-dirigées avec ses architectes : la première avec Mauricio Moreno et la deuxième avec Jaime Andrade et Mauricio Moreno. La deuxième entrevue a été faite à la maison de Jaime Andrade située à Hábitat Guápulo, ce qui a permis de combiner l'entrevue et la visite du bâtiment à l'étude. D'autre part, nous avons interviewé l'ingénieur José Chacón, qui a fait le calcul structurel du projet.

Entrevue avec Mauricio Moreno (11.07.2016)

Mauricio Moreno aborde le rapport historique de Quito à la topographie et pose un regard critique sur sa croissance urbanistique contemporaine. Une faiblesse en termes de design urbain est aussi mentionnée. L'importance du rapport de l'architecture au lieu, l'idée du Genius Loci et celle du régionalisme critique de Kenneth Frampton sont soulevées par l'architecte. Il aborde la relation de l'architecture et le paysage montagneux à Quito et les avantages et les défis de construire sur les pentes de la ville.

Concernant le projet Hábitat Guápulo, l'interviewé évoque des enjeux tels que les vues, l'accès et l'ensoleillement ainsi que des enjeux contextuels de Guápulo en tant que quartier historique de Quito. Il fait ressortir l'arrimage du moderne et du local dans le projet ; il évoque les défis constructifs, topographiques et urbanistiques envisagés et l'importance accordée aux aspects techniques et de matérialité dans le processus de design, le tout ayant un caractère expérimental. L'engagement des architectes dans tous les volets du projet, incluant sa promotion et sa construction, est aussi soulevé. Le projet répond ainsi à la topographie, au sol volcanique fissuré et aux caractéristiques de forme et d'échelle retrouvées dans le parcellaire fragmenté de Guápulo.

Concernant sa formation universitaire entre les années 1960 et 1970, Moreno évoquera ses apprentissages auprès du maître Oswaldo Muñoz Mariño et d'autres membres de la

première génération d'architectes modernes locaux. Ensuite l'interviewé parlera des quêtes propres aux membres de sa génération, notamment leur intérêt envers le brutalisme, ainsi que leur rapprochement aux pratiques artistiques.

Entrevue avec Jaime Andrade et Mauricio Moreno (20.07.2016)

Jaime Andrade parle de la situation géographique singulière du projet dans le contexte urbain et paysager de Quito ainsi que de la volonté des architectes de contribuer au paysage. Il évoque leur intérêt envers les architectures existantes à Guápulo. Concernant le projet Hábitat Guápulo, il explique l'accord entre les systèmes modulaire, structurel et spatial et la réponse du design aux conditions d'ensoleillement propres aux pentes de Guápulo. Cette réponse donne comme résultat la génération de typologies de logement qui permettent un mode de vie sur plusieurs niveaux. La volonté d'intégration du projet à la rue et au quartier est aussi évoquée par l'interviewé. Andrade fait valoir l'intérêt pédagogique de la méthode de travail développée à Hábitat Guápulo, qu'il a proposée comme outil pour résoudre des logements multiples en pente dans le cadre de son enseignement universitaire. Il évoque aussi l'influence de l'art dans sa trajectoire, notamment son propre travail comme sculpteur influencé par son père, Jaime Andrade Moscoso, qui fut un sculpteur éminent.

Autant Andrade que Moreno reconnaissent des influences du projet Habitat 67 de l'architecte Moshe Safdie à Montréal dans leur projet Hábitat Guápulo ainsi que dans leur étape formative universitaire.

Entrevue avec José Chacón (08.03.2017)

L'ingénieur José Chacón fait un portrait des conditions du terrain où se trouve le projet et souligne son inclinaison très prononcée et la condition fissurée du sol. De plus, il s'agit d'un secteur de risque sismique. Selon l'ingénieur, le projet structural a dû répondre à ces conditions ainsi qu'aux particularités d'un projet « non caractéristique » : non une tour aux plans répétitifs mais une série d'unités dans le cadre d'une occupation du terrain en terrasses. Le design structurel a inclus d'importants murs de rétention.

L'interviewé nous a éclairé sur les sols à Quito, notamment le sol volcanique endurci connu comme *cangahua*.

A.2.2. SUR LES ENTREVUES À PROPOS DES PROJETS CONTEXTUELS

Concernant le premier projet contextuel, nous avons interviewé Guido Díaz dans sa maison à La Tola. Concernant la maison à San Juan, nous avons interviewé David Barragán, qui collabora avec José María Sáez dans ce projet. Nous avons aussi eu l'occasion de participer à une visite guidée par l'architecte Sáez à la maison San Juan (01.10.2016). Ce projet avait été choisi par le Colegio de Arquitectos del Ecuador (CAE) dans le cadre de son activité périodique « CAE visita ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'une entrevue, nous avons interagi avec l'architecte Sáez dans le cadre de cette visite et nous avons recueilli certains de ses propos qui ont été intégrés dans la thèse.

Entrevue avec Guido Díaz (02.08.2016)

Quand l'entrevue avec Guido Díaz fut réalisée, notre intérêt portait sur son projet Musée de l'eau (*Museo del agua*) situé sur les pentes du volcan Pichincha, et qui faisait partie de la liste préliminaire de vingt-quatre projets élaborée avant notre séjour de recherche à Quito (Tableau A.I, p. 1 annexe). Plus tard, quand le choix de nous concentrer sur l'architecture résidentielle a été effectué, la maison de l'architecte elle-même, que nous avons visité lors de cette entrevue, s'est avérée très adéquate dans le cadre de l'étude de cas.

En entrevue, Díaz a abordé le rapport de Quito avec son environnement montagneux, particulièrement celui du massif volcanique du Pichincha sur les pentes duquel se trouve le Musée de l'eau. Le sujet des sources d'eau fut évoqué, incluant les ravins et l'écosystème de haute montagne. Concernant la conception du Musée de l'eau, l'interviewé s'est attardé aux défis techniques de ce projet construit en acier et en vitre sur l'emplacement des anciens réservoirs d'approvisionnement d'eau de la ville, surplombant celle-ci.

Entrevue avec David Barragán (22.09.2016)

David Barragán nous a parlé d'abord du projet de la maison Entremuros qui fait partie de la présélection de neuf projets résidentiels élaborée durant le séjour de recherche à Quito (Tableau III, p. 65) et dont il est l'auteur avec Pascual Gangotena, son partenaire-fondateur de l'agence d'architecture alBorde. Cette agence est représentative d'une génération plus récente d'architectes formés à Quito durant les années 2000. Barragán insiste sur le caractère pragmatique et non théorique de son travail. Il explique que dans le projet pour la maison Entremuros, construite en terre sur des pentes du volcan Ilaló en dehors de la ville, il s'agit d'optimiser les ressources et de limiter l'impact sur l'écosystème. L'adaptation à la topographie fait partie de ceci.

Concernant la maison à San Juan, les conditions préexistantes sont une maison, une vue et la topographie. Basé sur ces conditions, le projet établit une logique de connexion des parties de la maison transformée. L'importance du travail avec le sol de *cangahua* lors de l'intervention est soulevée par l'interviewé, qui évoque aussi les caractéristiques modestes de la maison existante ainsi que l'attrait que constituent son jardin et les arbres que s'y trouvent.

A.2.3. AUTRES ENTREVUES

En lien avec les autres bâtiments faisant partie de la liste de neuf projets présélectionnés élaborée durant le séjour de recherche à Quito (Tableau III, p. 65), nous avons interviewé les architectes José Miguel Mantilla, Daniel Moreno, Fausto Banderas et Marcelo Banderas. Nous avons aussi interviewé l'architecte Handel Guayasamín en tant que président de l'Ordre des architectes et de la Biennale d'architecture.

Entrevue avec José Miguel Mantilla (06.10.2016)

José Miguel Mantilla est l'architecte de deux projets présélectionnés : celui du bâtiment Juan Díaz, situé sur les pentes du volcan Pichincha au nord moderne de la ville, ainsi que celui de la maison Freile Salgado, située sur les pentes du volcan Ilaló dans la vallée avoisinante de

Tumbaco. Le rôle de la topographie dans la conception de ces deux projets sera abordé par cet architecte formé à l'Université San Francisco de Quito durant les années 1990; il aussi enseignant universitaire et chercheur. Ces dernières caractéristiques de l'interviewé ressortent dans l'entrevue. Durant l'explication de ses projets, il fera des liens avec la pensée architecturale du XX^e siècle, notamment par des références à Le Corbusier. Rogelio Salmona et son projet Torres del Parque à Bogotá, ainsi qu'un projet résidentiel de Milton Barragán à Quito sont aussi évoqués par Mantilla durant l'entretien.

Entrevue avec Daniel Moreno (11.07.2016)

Daniel Moreno est l'architecte qui a collaboré avec José Maria Sáez dans le projet de la maison Algarrobos, située aux confins du district métropolitain en bordure du canyon de la rivière Chiche qui traverse la vallée de Tumbaco. D. Moreno est aussi un des auteurs du mirador Quilotoa surplombant le lac du même nom, inclus dans la liste préliminaire de vingt-quatre projets élaborée avant le séjour de travail à Quito. Tout comme David Barragán, il fait partie d'une génération plus récente d'architectes, formée à l'Université catholique pontificale durant les années 2000. Une approche ludique à la conception architecturale ressort dans les propos de l'interviewé, de même qu'un rapport étroit au paysage qui se manifeste dans son intérêt à la problématique des ravins (*quebradas*).

Entrevues avec Fausto Banderas et Marcelo Banderas (20.09.2016 et 23.09.2016)

Fausto Banderas fait partie de la première génération d'architectes modernes à Quito et il est auteur de nombreux projets depuis les années 1960. Il a aussi été enseignant universitaire. L'entrevue est axée sur le projet Vistaleste qu'il a réalisé en collaboration avec son fils Marcelo Banderas et avec l'architecte Carlos Pallares. L'interviewé fait un portrait de cet ensemble résidentiel bâti sur un terrain incliné de 4000 m² qui couronne le quartier de La Floresta et qui domine la vallée de Tumbaco à l'est. Il explique les stratégies adoptées par rapport aux vues et à la topographie, ainsi que les conditions du sol volcanique (*cangahua*) présent, distinct des sols sédimentaires du creux de la vallée de Quito. La problématique de la croissance dérégulée de la ville vers son ancien pourtour agricole-paysager des vallées de

l'est a aussi été évoquée. De sa part, Marcelo Banderas, pratiquant et enseignant, aborde des aspects théoriques dont des énoncés de Kenneth Frampton sur la condition régionaliste-critique et sur la tectonique. A propos du paysage, il soulève la dualité entre paysage direct et paysage distant. Grâce à son traitement paysager intérieur et les vues lointaines dont il bénéficie, le projet Vistaleste permet d'observer cette dualité.

Entrevue avec Handel Guayasamín (15.09.2016)

Handel Guayasamín, président du Colegio de arquitectos (Ordre des architectes), et ancien sous-directeur de planification à la Ville de Quito, est l'auteur de nombreux projets résidentiels et institutionnels ; il est aussi enseignant universitaire. L'interviewé met l'accent sur l'importance de l'héritage architectural précolombien dans les pays andins, ainsi que sur les rapports entretenus par les cultures autochtones avec le territoire. Les effets de la mondialisation dans l'architecture et l'urbanisme en Équateur sont abordés par l'architecte, qui pose un regard critique sur la croissance liée à la spéculation et ses effets néfastes sur le paysage. À Quito, la privatisation du paysage affecte des lieux qui bénéficient des vues panoramiques privilégiées. Le secteur de l'avenue González Suárez, surplombant Guápulo et les vallées à l'est de la ville, est présenté comme un exemple de cela.

A.3. EXTRAITS DES PLANS D'HÁBITAT GUÁPULO

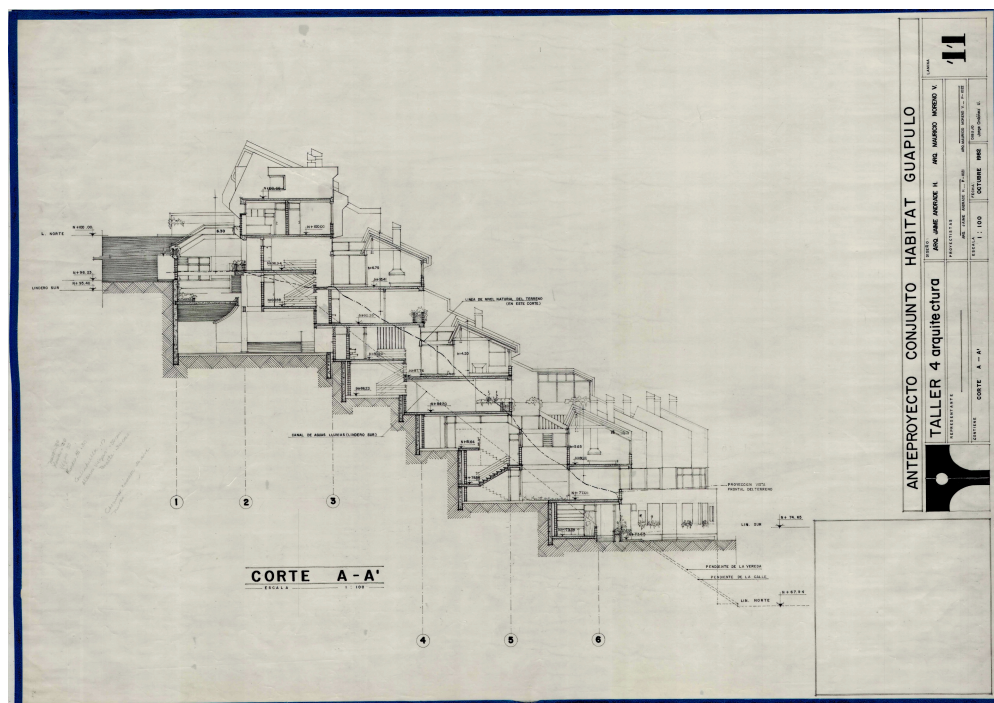


Figure A.1. J. Andrade et M. Moreno : *Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe A-A'* (1982)
Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

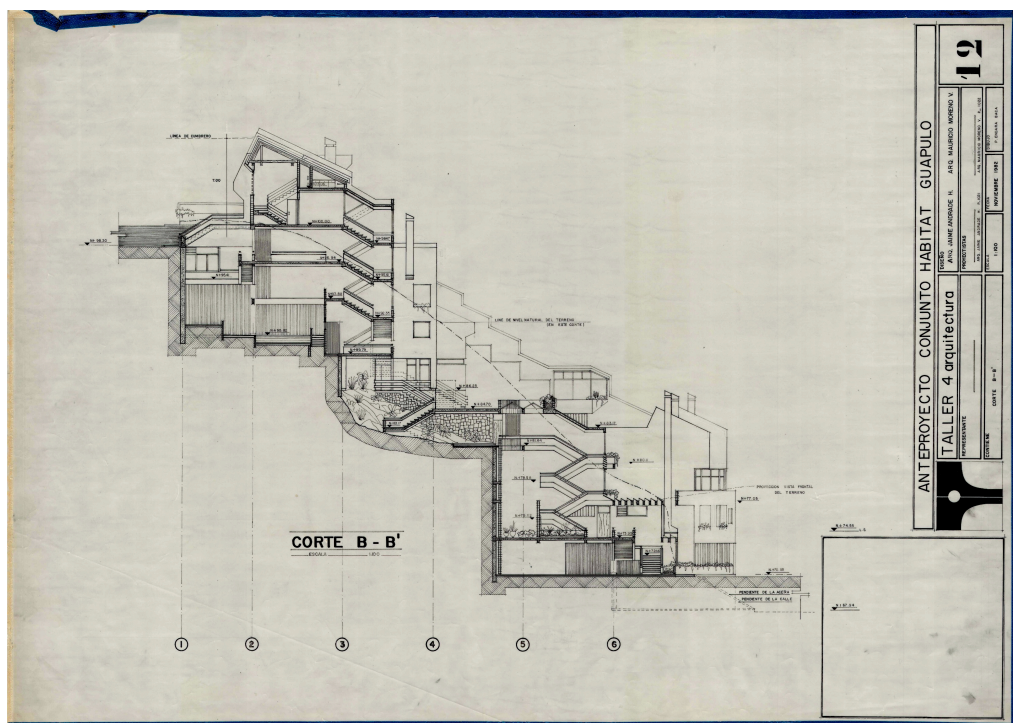


Figure A.2. J. Andrade et M. Moreno : *Avant projet Hábitat Guápulo. Coupe B-B'* (1982)
Tiré de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.

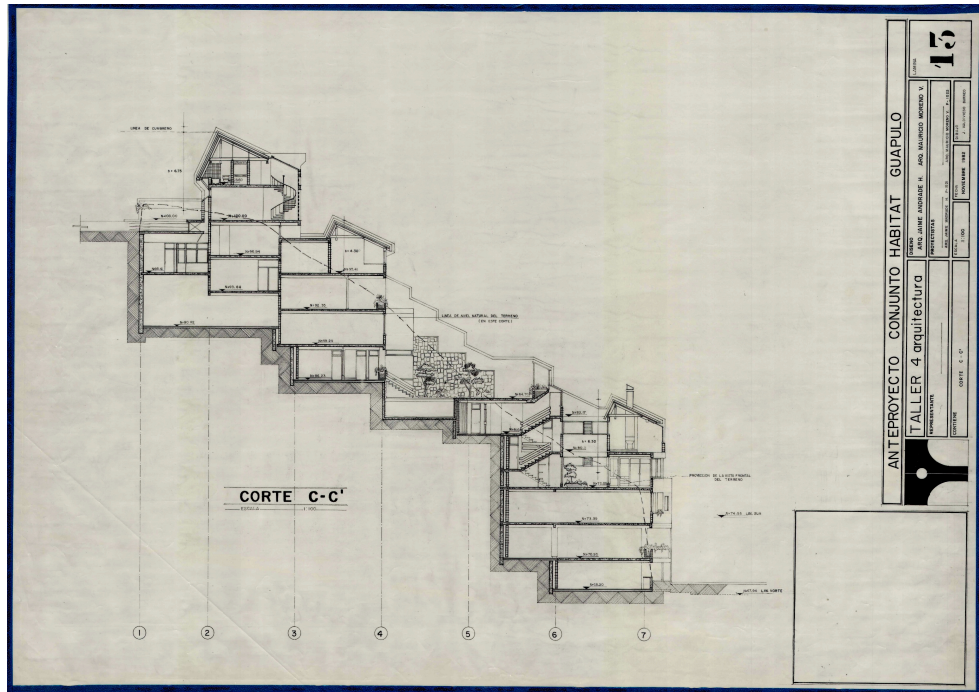


Figure A.3. J. Andrade et M. Moreno, *Avant projet Habitat Guapulo. Coupe C-C'* (1982)
Tire de l'archive de Jaime Andrade. Reproduit avec permission.