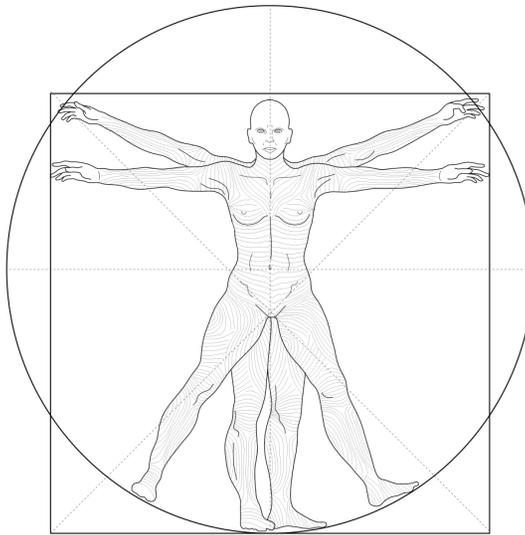
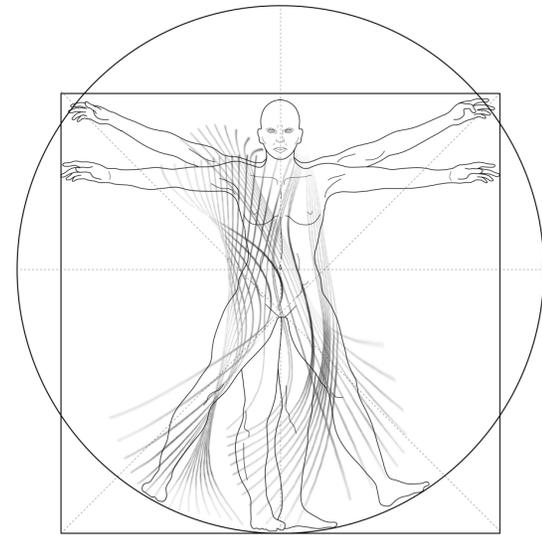


UTILITAS



FIRMITAS MOLLITIA



VENUSTAS

ARCHITECTURE ANDROGYNE UNE PLACE PUBLIQUE POST-GENRE

Par Gala Chauvette-Groulx

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

Université Laval
École d'architecture 2015

ARCHITECTURE ANDROGYNE
UNE PLACE PUBLIQUE POST-GENRE

Par Gala Chauvette-Groulx

« L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants, y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. »¹

- Charles Beaudelaire

Superviseur : M. Georges Teysot



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

Université Laval
École d'architecture
Hiver 2015

RÉSUMÉ

L'androgynie peut être défini comme un corps ambigu partageant à la fois les qualités du féminin et du masculin. En ce sens, l'androgynéité se comprend comme un éventail de possibilités... un corps en *devenir*. Dans un contexte postmoderne, l'androgynie ne se limite plus à la binarité du genre, et devient ce que Donna Haraway appelle *post-genre* dans son *Manifeste cyborg*. L'entité androgynie dépasse alors les limites du corps naturel et devient cybernétique, une forme accélérée voire amplifiée du corps qui s'unie à la haute technologie. Le cyborg, androgynie post-genre et possiblement post-humain, est le corps de l'avenir. Il faut alors réfléchir sur les nouvelles formes que doivent prendre l'architecture pour refléter cette réalité. *Architecture androgynie* explore l'étendue de cette question en faisant le survol de la théorie qui s'y relie, en particulier sur les questions du genre, du féminisme et de la philosophie contemporaine. L'essai tente également d'historiciser l'androgynie (comme corps mais également comme métaphore) par le biais de l'art, de la mythologie, et bien sur, de l'architecture.

La recherche théorique entamée dans l'essai permet l'élaboration du projet d'architecture explorant le même thème. Le contexte politique du site devient l'élément déclencheur. Il s'agit d'un lot délabré au centre-ville d'Ottawa, évalué sous une lentille séxospécifique. On s'intéresse plus précisément au jeu de pouvoir unique à la ville et son influence sur le cadre bâti. Une architecture androgynie, suivant des principes esthétiques inédits afin de rompre la monotonie du site, se matérialise. Elle se compose d'une place publique d'envergure avec zones de rencontre multiples, le tout se liant à une station de train

souterraine. Son concept puise ses racines dans la nature fibreuse de la chair, davantage concrétisé par l'emploi de longs câbles d'acier ondulés et entrelacés. Des cadres rigides suivant ces courbes s'étirent jusqu'au sol, creux de deux étages. À l'intérieur des cadres se dressent des bulles de latex, mou et flexible, qui permettent aux usagers de faire une diversité d'expériences sensorielles, dont se promener, se reposer, se nicher, se rassembler, ou encore se brancher, éclairer par les fibres optiques lumineuses. Le projet s'imagine alors que la nature ambiguë d'une architecture androgynie, tant au niveau spatial que programmatique, ainsi que l'exploration du grotesque par ses matériaux *inluents*, révèlent subtilement aux usagers leur vraie nature : des corps cybernétiques issu d'une réalité post-genre.

ABSTRACT

The androgyne is understood to be an ambiguous body sharing the polar qualities of the feminine and the masculine. In a sense, androgynous bodies are on a wide spectrum and forever changing, *becoming*. Within a post-modern context, the androgyne can also take on a new form, going beyond male or female, in what can best be described as *post-gender*, a term coined by Donna Haraway in her *Cyborg Manifesto*. The androgyne entity moves beyond normal human experience and explores life through its plugged-in cybernetic body, the accelerated form of a body married to high technology. The cyborg, or androgyne by extension, post-gender and likely post-human, is the form of the future. How does architecture react to such a perplexing reality? *Androgynous Architecture* explores that very question through research and theory by investigating themes such as gender, feminism and philosophy. It also focuses on the history of androgyny (both as corporeality and metaphor) in art, mythology, and of course architecture.

The described research is a prelude to the second part of the essay, which seeks to propose an architectural project that follows the above-mentioned theme. The first step is to establish a physical context suitable for such an intervention, in this case an open lot in downtown Ottawa. Here, we can better understand the many ways in which gender has shaped the built landscape. The play of power, in the context of Ottawa, becomes of particular importance. An androgynous architecture, here a public square with multiple zones suited to gathering, connects to a future underground train station. The proposition aims to break the monotony of gendered space by proposing a new aesthetic

norm. Taking cues from the fibrous nature of flesh, *Androgynous Architecture* creates a realm of long cables intertwined and convoluted. Under these, rigid structural membranes reach for the excavated ground. Within these, bubbles of malleable latex span between the cables, creating soft zones for exploring, resting, retreating, meeting or again, for recharging under its glowing network of lights. The project therefore materialises the ambiguous nature of androgyny in spatial and programmatic terms, exploring the almost grotesque qualities of its *inherent* materials, thus exposing users to their true form: cybernetic bodies in a post-gendered world.

ENCADREMENT ET MEMBRES DU JURY

Georges Teyssot – Superviseur
Professeur (Ph. D.), École d'architecture, Université Laval

Samuel Bernier-Lavigne – Membre du jury
Professeur adjoint (Ph. D.), École d'architecture, Université Laval

Étienne Bernier – Membre du jury
Chargé de cours, Architecte, Hatem + D

Maurice Martel – Membre du jury
Architecte, Open Form Architecture

REMERCIEMENTS

Le parcours en architecture est hors norme et demande un effort soutenu qui épuise parfois corps et âme. Je tiens donc à remercier tous ceux qui m'ont encouragé à travers les années, et qui ont su recharger ma confiance et me donner le soutien nécessaire à la poursuite.

Tout d'abord, merci à ma famille, en particulier à ma mère, qui sait toujours dire les bonnes choses au bon moment. Merci à mes amis, futurs architectes de l'Université Laval, qui ont été à la fois source de rigolade et d'appui. Merci à mes amis chers d'Ottawa, qui même à longue distance, m'ont écouté et encouragé sans fin.

Enfin, un merci tout spécial à l'encadrement donné par mon superviseur, Georges Teyssot, pour sa connaissance presque infinie en matière de théorie de l'architecture. Merci également à mon groupe d'atelier, qui s'est rencontré périodiquement pour permettre à tous les projets d'évoluer élégamment. Vous avez joué un rôle essentiel dans l'élaboration du projet et je vous en suis reconnaissante.

Enfin, je souhaite à tous de grandes réussites futures et une transition fluide entre l'académie et le milieu professionnel. Vous êtes de fervents visionnaires.

0.0 | TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Encadrement et membres du jury	iii
Remerciements	iii
1.0 Introduction	1
2.0 Cadre conceptuel	3
<i>L'androgynisme – un symbole et une théorie</i>	
2.1 L'androgynisme : un survol historique	3
2.1.1 Définition et philosophie	3
2.1.2 L'androgynisme dans le mythe et la religion	4
2.1.3 L'androgynisme dans la réflexion artistique	7
2.2 L'androgynisme : un survol théorique	14
2.2.1 Le théorie féministe : mise en contexte	14
2.2.3 Deleuze, Guattari, et la Femme	18
2.2.4 Une critique deleuzienne et féministe	19
2.3 L'androgynisme : un survol architectural	21
2.3.1 Vers une architecture androgynisme	21
2.3.2 Deux explorations sur le thème	24
3.0 Cadre contextuel	29
<i>L'espace – Ottawa comme lieu politique</i>	
3.1 Ottawa : une histoire institutionnelle	29
3.2 Les rapports de pouvoir : entre lieu et genre	32
3.3 Le site en contexte : du présent au futur	35
4.0 Cadre méthodologique	39
<i>L'architecture – un lieu de rencontre</i>	
4.1 Démarche et intentions de design	39
4.2 Une place publique post-genre : description du projet	42
4.3 Évaluation critique	45
5.0 Conclusion	48
6.0 Bibliographie	49
7.0 Annexe I	52
8.0 Annexe II	56

0.1 | LISTE DES FIGURES

Figure 0 – <i>Variations sur l'homme de Vitruve</i> [page-titre]	
Figure 1 – <i>The Myth of Aristophanes</i>	4
Figure 2 – <i>Statue de Dionysos</i>	5
Figure 3 – <i>Saint Jean Baptiste</i>	7
Figure 4 – <i>Cadavre Exquis</i>	10
Figure 5 – <i>Femme spirale</i>	10
Figure 6 – <i>Costume en latex</i>	10
Figure 7 – <i>Ghost in the Shell</i>	12
Figure 8 – <i>Collection unisexe</i>	13
Figure 9 – <i>Endless House</i>	22
Figure 10 – <i>Projet de cénotaphe à Newton</i>	23
Figure 11 – <i>Méandre</i>	24
Figure 12 – <i>Blur Building</i>	26
Figure 13 – <i>Gamepod</i>	27
Figure 14 – <i>Kunsthau</i>	28
Figure 15 – <i>Édifce Commémoratif de l'Ouest</i>	31
Figure 16 – <i>Centre des congrès d'Ottawa</i>	32
Figure 17 – <i>Hôtel de ville de Londres</i>	34
Figure 18 – <i>Vue du site Lyon et Queen</i>	35
Figure 19 – <i>Comparaison du prestige</i>	37
Figure 20 – <i>Analyse de site et du flux piétonnier</i>	40
Figure 21 – <i>Trois parcours d'entités post-genre</i>	40
Figure 22 – <i>Relief au sol et en toiture</i>	41
Figure 23 – <i>Démarche paramétrique</i>	42
Figure 24 – <i>Axonométrie détaillée</i>	43
Figure 25 – <i>Plan au sol et plan de toiture</i>	44
Figure 26 – <i>Quatre vues en perspective</i>	45

1.0 | INTRODUCTION

Il est impossible d'échapper à la réalité du genre. Nous naissons tous avec un code biologique qui marque notre physiologie et, selon la nouvelle science, certains traits de psychologie. Pourtant, la question du genre repousse les limites du cadre normatif que constitue l'identité, et ce, bien de-delà du corps. Depuis les féministes, la question du genre a fait l'objet de multiples théories et a influencé nombre de domaines, des arts à la philosophie. Le thème de l'androgynéité est, dans un sens contemporain, encore plus fascinant. Il marque davantage notre siècle que d'autres, et l'ambiguïté qu'il représente se retrouve partout dans la culture populaire. En revanche, ce discours ne s'est pas encore propagé à l'architecture. *Androgynéité et architecture* cherche alors à comprendre la portée du terme dans le domaine de l'architecture et veut garantir une place solide aux questions du genre dans la conception des espaces.

Pour se faire, le projet met l'accent sur la théorie des genres par le biais des féministes, et sur la philosophie contemporaine par le biais de Deleuze et Guattari. La théorie sert ici à comprendre la poétique de l'intervention. Le projet se base également sur une réalité politique, celle de son site, soit le centre-ville d'Ottawa. Avec une lecture de la ville axée sur le rapport de pouvoir entre le genre, l'argument pour une place publique, grâce à la philosophie de Hannah Arendt, sera établi. Le projet, dans son entièreté, vise à comprendre la potentiel complet que peut générer l'androgynéité comme symbole et lieu de rencontre, et toutes les dimensions connexes qui peuvent en découler. En ce sens, il a

pour mission de mettre de l'avant une méthode de conception androgyne basée sur une représentation contemporaine du corps (et exprimant à la fois le féminin et le masculin) ainsi qu'à saisir la dimension sociale du lieu de rencontre comme place d'action. Il s'agit d'une approche conceptuelle au projet de recherche-crédation qui espère travailler l'altérité afin de soumettre une solution inédite.

La composition de cet essai se fait en trois parties. La première, le cadre conceptuel, a pour but d'évaluer la théorie, de faire des liens au thème, et d'en condenser une essence pour la conception architecturale. Pour ce faire, elle est segmentée en trois chapitres. Le premier propose une définition complète du terme ainsi qu'un survol historique de l'androgynéité à travers le temps, la religion, et les médiums de diffusion artistiques. L'approche multidisciplinaire est importante puisque l'androgynéité et les arts, pris ensemble plutôt que séparément, mettent en lumière la thèse. Le deuxième chapitre porte sur la théorie et examine d'abord l'apport des féministes, puis la philosophie deleuzienne, pour enfin marier les deux dans une optique architecturale. Le troisième chapitre évalue de plus près une architecture de l'androgynéité. Elle fait l'inventaire des projets connexes et des réflexions des architectes sur le mot.

La théorie féministe a été choisie dans le cadre de cet essai afin de mieux comprendre le rapport entre masculin et féminin et la gamme complète qui se trouve entre les deux. Il est présumé, par cet essai mais aussi par les multiples architectes faisant l'objet du discours féministe,

que l'architecture est de prédominance masculine. Nous ne faisons que gratter la surface de la question du genre dans le domaine. Dans l'optique d'un projet androgyne, il faut donc comprendre le sentiment de l'autre, de la partie lacunaire du cadre bâti.

Si cette première partie se dit comprendre le genre de façon symbolique (voir poétique) dans la conception des espaces, ce deuxième chapitre peut se dire examiner la facette sociale. C'est dans le cadre contextuel que l'androgynéité pourra désigner une réalité de vie et de culture, bien ancré dans son milieu. Il sera ici question d'explorer le contexte en trois sections. La première se base sur le contexte de la ville, Ottawa, et de l'architecture institutionnelle qui la démarque. La seconde partie s'agira d'une exploration des rapports de pouvoirs comme outil autoritaire dans la ville, par l'entremise du gouvernement. Elle emploiera également une logique du genre pour donner sens à ce rapport. Dans une troisième et finale section, le site et son quartier seront évalués.

La troisième partie s'agit du cadre méthodologique, qui sera le résultat concis du projet d'architecture entamé à la suite de la recherche théorique. Ce survol se fera en trois sections, avec une première qui explique la démarche et le concept, une seconde qui analyse l'architecture en décrivant ses ambiances, et enfin une troisième qui fait l'analyse critique de l'approche et le résumé des commentaires du jury. L'essai(projet) se terminera sur cette note, et à titre de conclusion, posera un dernier jugement sur le résultat du projet de recherche-crédation.

2.0 | CADRE CONCEPTUEL

L'androgynie – un symbole et une théorie

2.1 | *L'androgynéité : un survol historique*

Cette première partie de l'essai(projet) fait un survol historiciste de l'androgynéité, question de mieux comprendre la représentation de l'androgynie à travers l'histoire et les différentes cultures. Notons que le terme constitue, aujourd'hui encore, une facette importante du discours populaire. Afin de bien saisir la portée du terme *androgynie*, la première section vise à en définir une essence philosophique. La seconde retrace la thématique de l'androgynie dans la religion à travers le temps, en débutant par l'Antiquité pour en arriver à une conception judéo-chrétienne. Pour l'époque subséquente, s'étirant du 18^e siècle jusqu'au 20^e siècle, nous évaluerons l'androgynéité en passant par les différents médiums d'expression artistique dont la littérature, les beaux-arts, le théâtre, le cinéma et la mode. En ce qui concerne l'architecture, la toute dernière section s'attaquera à son analyse. Enfin, en conclusion, la valeur et l'intérêt du thème seront justifiés.

2.1.1 | *Définition et philosophie*

Le mot *androgynie* puise ses racines dans le grec ancien et est composé de deux mots: *andros*, qui signifie homme et *gunê* qui signifie femme. Il s'agit donc de l'union des deux genres. L'androgynéité est, par extension, la principale caractéristique de cette union des genres. On peut en

tirer deux lectures : la première de l'androgynie comme « dual » (dualiste), et la seconde de l'androgynie comme unique (moniste).¹ Dans cette vision double, l'androgynie est à la fois homme et femme présentés comme deux êtres opposés qui se repoussent en une sorte de lutte intérieure. Dans cette vision de l'un, l'homme et la femme coexistent et forme une sorte de symbiose, une entité propre, genre de troisième sexe. Il ne s'agit pas d'une situation d'opposition (l'un contre l'autre), mais d'intégration (l'un à l'autre). Cette approche moniste du genre est, dans le cadre de cette thèse, davantage génératrice d'une vision contemporaine. Elle sera davantage évaluée en lien avec la théorie. Dans cette vision, on comprend l'androgynie de façon spectrale, sorte de continuum du genre. L'androgynie ne souffre pas d'une neutralité du genre, et ne pourra, en aucun cas, se définir comme « castrée ».

Dans cette compréhension dualiste, l'androgynie est intrinsèque au corps et rappelle le mot corolaire *hermaphrodite*. L'hermaphrodite se décrit par un phénomène appréhensible, quantifiable : la représentation des deux sexes au niveau physiologique.² Le mot provient également du grec, résultat de l'union entre Hermès et Aphrodite : l'enfant hermaphrodite à deux sexes.³ En revanche, l'androgynie est la forme abstraite, voire idéalisée, de l'hermaphrodisme. C'est la manifestation des sexes, souvent de façon complémentaire. En ce sens, l'androgynie peut se cons-

¹ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*. Stuttgart/London : Édition Axel Menges, p.9

² *Ibid*, p.13

³ *Ibid*. p.13

truire par une psychologie de l'être.⁴ C'est une manifestation ambiguë qui peut se faire dans l'esprit, mais également par le corps. L'androgynité peut aussi être concept, au-delà du physique, et donc désincarnée. On parle alors d'une littérature androgyne, d'un art androgyne, d'une ligne androgyne. Il s'agit d'un langage poétique, voire une vision complémentaire d'attributs entre deux pôles, le féminin et le masculin.

2.1.2 | L'androgynie dans le mythe et la religion

L'androgynie, dans les mythes anciens, réfère presque toujours à une cosmogonie ou encore à la genèse. Il existe une grande diversité de cultures qui parlent des qualités androgynes en référence à leurs déités. Parfois, cette androgynie est davantage marquée par l'hermaphrodisme ; ailleurs, il d'agit d'une lecture ambiguë du masculin et du féminin. Nous ferons ici un bref survol des mythes et religions qui intègrent les concepts du genre à leurs croyances. Pour se faire, débutons par l'exemple antique le plus connu, le mythe de l'androgynie selon Platon (voir Figure 1).

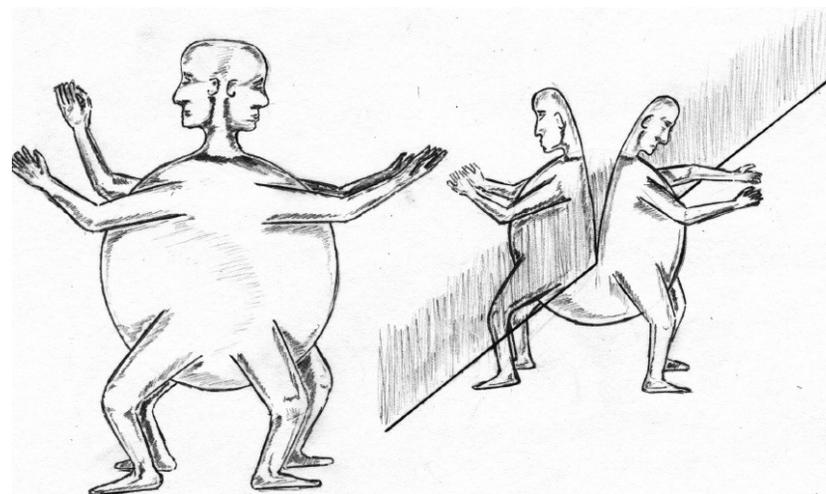


Figure 1 : STOCKMANN, Tom, *The Myth of Aristophanes*, dessin au crayon

Dans « Le Banquet », Platon raconte l'origine de l'humain et de l'amour. On dit qu'au début, il y avait trois types d'êtres : l'homme-homme, la femme-femme, et l'homme-femme. Ce troisième type s'appelait l'androgynie. Les trois êtres étaient de forme sphérique et étaient composés d'une tête à deux visages, de quatre jambes et de quatre bras. Ils avaient l'unique habileté de marcher de l'avant comme de l'arrière, en plus de pouvoir culbuter afin de se déplacer.

Forts et malins, les humains se sont attaqués aux dieux en grimpant jusqu'au ciel. Les dieux ont dû délibérer pour choisir leur sort. Ils ont puni l'insolence humaine en tranchant les êtres-sphères en deux. Ainsi, ils seraient obligés de se déplacer sur deux jambes. Apollon eu alors la tâche de remodeler les deux moitiés. Il leur a retourné la tête vers la

⁴ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.13

moitié coupée et a recousu le creux pur former le torse. Il leur a laissé quelques plis et un petit orifice, le nombril, à titre de châtement. Les moitiés, maintenant orphelines, ont voulu se retrouver pour redevenir « une », mais sans suite. Pris de pitié, Zeus leur plaça les organes générateurs sur le devant, de façon à permettre la satiété des êtres et à assurer la perpétuation de la race. L'amour naît donc du besoin primordial de fondre deux êtres ensemble, question de combler sa moitié perdue.⁵

Pour les Grecs, cette origine justifie l'androgynéité comme un état normal. Outre le mythe de Platon, on retrouve des références à l'androgynéité par l'intermédiaire de l'auto-génération, qualité de plusieurs déités dont Zeus, Héra, Dionysos et bien d'autres. Cette qualité se comprend comme l'enfantement d'êtres indépendamment du sexe physique (sans coït).⁶ Aussi, les Grecs, qui nous ont légués plusieurs canons de beauté en art, représentent de façon ambiguë leurs déités. On remarque des traits à la fois féminins et masculins dans les sculptures de Bacchus (nom Romain de Dionysos) et d'Apollon. Les représentations hellénistes de ces dieux mélangent habituellement des courbes féminines à des proportions masculines.⁷ En citant Winckelmann, le livre *Androgynos* écrit : « Thanks to the unification of the two sexes that the poets gave to Bacchus and Apollo, these deities, [...], display a mixed and androgynous nature which approximates to the bodies of eunuchs

⁵ Platon, *Le Banquet*, trad. de E. Chambry, 189d. 193d., disponible en-ligne : <http://www.philolog.fr/le-mythe-de-landrogyne-texte-de-platon/>

⁶ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.21

⁷ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.41

and women, due to the fullness and greater curvature of the hips and to the delicate, plump limbs »⁸. Dans le culte de Bacchus/Dionysos, le dieu tend à être représenté en rondeur, avec des seins marqués, en directe opposition à son membre en érection (voir Figure 2). Dans presque tous les festivals en son honneur, un homme se déguise en femme.⁹

Les Grecs et Romains ne sont pas les seuls à avoir réfléchi aux questions de le genèse. La mythologie égyptienne fait allusion à l'androgynéité comme être auto-générateur. On parle spécifiquement d'une unicité primordiale qui, avant sa fracture, constituait un rien.¹⁰ Le premier Dieu à apparaître, Atoum, crée le genre en concevant d'autres déités. Ce genre de naissance d'un être asexué s'appelle la parthénogénèse, qualité d'un grand nombre de dieux et déesses à travers les religions.¹¹ En fait, plus une déité est jugée puissante, moins son sexe semble déterminé. Outre Atoum,



Figure 2 : Statue de Dionysos, style Helléniste, Louvre (Paris), 2e siècle,

⁸ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.41

⁹ *Ibid*, p.41

¹⁰ *Ibid*, p.21

¹¹ *Ibid*, p.21

Isis, Hathor et Neith sont également considérés androgynes.¹² Sur le plan de la représentation, la perfection de la déesse égyptienne « was only achieved when female and male characteristics were present at the same time : the phallus, being the creative original power of nature, was added to the female body. »¹³ Le portrait des déités se fait presque toujours de façon sexuellement ambiguë. On peut également parler d'androgynité puisque le symbole de ces déités, à travers la parthénogénèse, est l'unicité et donc, le rejet du genre binaire.¹⁴

On compte une multitude de visions similaires ailleurs dans les grandes cultures du monde, dont celles de l'Inde, de la Chine et de la Perse ainsi que chez les peuples autochtones de l'Afrique et des Amériques. Par contre, en matière d'influence, ce sont les conceptions judéo-chrétiennes de l'androgynie qui marquent davantage la culture occidentale. Dieu est habituellement anthropomorphe, à l'image de l'homme. Pourtant, s'il est réellement tout puissant, certains théoriciens avancent que Dieu aurait davantage été compris comme androgynie.¹⁵ Malheureusement, l'ancien testament est fortement ancré dans la patriarchie, et donc toute notion ancienne de ce concept semblerait perdue. Néanmoins, quelques pistes persistent. Par exemple, la conception de la sagesse de Dieu comme personnifié par la femme, Sophia, partie

intégrale à la Sainte Trinité.¹⁶ En ce qui concerne la genèse, Adam est parfois également compris comme androgynie, en particulier s'il est à l'image de son créateur, aussi androgynie. Certains penseurs argumentent qu'Adam a été créé à la fois homme et femme et que c'est seulement plus tard qu'on le décomposa dans ses deux genres.¹⁷ Il semblerait que cette hypothèse soit corroborée par la kabbale juive.¹⁸

Adam est explicitement secondaire à Jésus, le Christ. De façon très généraliste, Jésus peut être perçu comme androgynie de par sa psychologie féminine, à l'écart de la vision rude de l'homme de l'époque. À titre d'exemple, il ne se gêne pas pour pleurer, est démonstrativement sensible, et reste vierge toute sa vie.¹⁹ Cette idée du Christ androgynie s'apparente davantage au concept du mariage. L'union au sens catholique et le symbole ultime de l'unicité du genre, de l'homme et de la femme devenant un, le *duo in carne una*.²⁰ Jésus est lui aussi marié, similairement à l'homme et la femme, mais avec l'église. En se mariant à elle, on suppose que l'église est effectivement féminine. Jésus est alors en union avec la sagesse, Sofia, qui représente l'église. Mais l'église est Jésus, qui est Dieu. Cette confusion du genre, de la Trinité, voire de l'iconographie de Marie comme Sofia et de Jésus comme Marie, brouille la lecture et construit un argument favorable du Christ comme androgynie. Enfin, en terminant sur l'iconographie du Christ, il est essentiel de

¹² FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.37

¹³ *Ibid*, p.37

¹⁴ *Ibid*, p.21

¹⁵ *Ibid*, p.45

¹⁶ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.47

¹⁷ *Ibid*, p.47

¹⁸ *Ibid*, p.47

¹⁹ *Ibid*, p.47

²⁰ *Ibid*, p.51

mentionner les grands peintres de la Renaissance qui ont représenté Jésus, ses apôtres et autres Saints par des traits féminins.²¹ Jésus se mêle à l'image de la mère, parfois de sa propre mère, en contenant sa bonne grâce, sa bonté, et sa beauté.²² L'exemple le plus démonstratif de ceci se retrouve dans la représentation de Saint-Jean-Baptiste dans les peintures de Leonardo da Vinci (voir Figure 3).



Figure 3 : DA VINCI, Leonardo, *Saint Jean Baptiste*, huile sur bois, Louvre (Paris), 1513-1516

²¹ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.63

²² *Ibid*, p.63

2.1.3 | *L'androgynie dans la réflexion artistique*

La religion et la mythologie ont profondément marqué l'expression artistique et ce, jusqu'à la fin-de-siècle. Le ritualisme et la doctrine du sacrée, si importante du 16^e siècle au 18^e siècle, finissent par s'effacer avec l'arrivée de la culture industrielle proto-moderne. Les nouvelles idéologies de la fin-de-siècle apportent avec elles une panoplie de nouveaux médiums artistiques et de thèmes pour la représentation. Dans cette dernière section, nous évaluerons divers médiums d'expression comme plateformes d'exploration du genre. Pour se faire, nous débiterons par la littérature et les retrouvailles du mythe de Platon sur l'androgynie. Nous passerons ensuite à l'art, au théâtre, au cinéma et à la mode.

Dans la littérature, le symbole et la métaphore reviennent en force chez les auteurs du 19^e siècle. Il s'agit d'une préoccupation pour l'érotisme et la décadence et d'un intérêt marqué pour les sources anciennes. Dans l'écriture, l'androgynie est partout comme métaphore, mais également comme outil politique.²³ On tend à vouloir briser avec l'ancien système, scinder les arts de la bourgeoisie trop puissante, en employant des thèmes tabous. L'époque est aussi fortement touchée par les courants néoclassique et romantique, mais également par l'arrivée d'une nouvelle philosophie, le modernisme. Trois auteurs, en particulier, oscillent entre ces courants et discutent explicitement de l'androgynie. Mentionnons

²³ DIJKSTRA, Bram (Hiver 1974) « The Androgynie in Nineteenth-Century Art and Literature », *Comparative Literature*, Vol. 26, No. 1, p.62

Charles Baudelaire, lui-même considéré androgyne en raison de son allure flamboyante qui détonne de l'homme d'époque. Dans sa poésie, Baudelaire se préoccupe de l'androgyne au sens créatif. C'est l'idée du poète hystérique, androgyne de l'âme, qui atteint l'exaltation de cet état par l'œuvre de création.²⁴ On comprend cette fascination pour l'androgyne avec Emma, personnage de *Madame Bovary* : « [...] ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin »²⁵. Une citation plus connue et plus révélatrice de Baudelaire nous résume encore mieux ce sentiment :

*« L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants, y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet ».*²⁶

Beaudelaire voit dans le mythe de l'androgyne une certaine liberté de pensée, un élément impératif à la folie, qui à son tour, mène à la création.

Pour Walter Benjamin, davantage ancré au modernisme, l'image verbale et le langage dialectique de son écriture se basent sur la femme et

l'homme et, bien souvent, l'androgyne.²⁷ Sans tomber dans une longue discussion sur Benjamin, mentionnons rapidement que l'érotisme fait partie intégrante de son œuvre. Les thèmes récurrents de la prostituée et de la lesbienne lui permettent d'explorer le genre de façon retirée de la convention.²⁸ Quoiqu'une lecture de Benjamin apporte une grande variété d'interprétations, une chose est certaine pour Dianne Chisholm dans son essai « Benjamin's Gender, Sex, and Eros » : « Images of ambiguous gender and sex appear more frequently in Benjamin's Writing than those of straight femininity and masculinity »²⁹. L'image de l'androgyne, pour Benjamin, se matérialise dans la conception qu'il se fait de l'ange androgyne, et qu'il rapporte à l'architecture Saint-Simonisme. Il y voit « a post-historical unity of the masculine and the feminine, of the creative and the procreative, in the wake of modernity's obsession with catastrophic progress »³⁰.

Enfin, concluons sur le ton de Gaston Bachelard, fort plus intéressé par la notion poétique de l'androgyne. Il dit : « Qui parle d'androgynéité, frôle, avec une double antenne, les profondeurs de son propre inconscient »³¹ Dans « La poétique de la rêverie », Bachelard nous rappelle que

²⁴ DIJKSTRA, Bram (Hiver 1974) « The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature », *Comparative Literature*, Vol. 26, No. 1, p.73

²⁵ BAUDELAIRE, Charles (1867) « Madame Bovary par Gustave Flaubert » tiré de *L'Artiste*, Collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, disponible en-ligne :

<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>

²⁶ BAUDELAIRE, Charles, (1980) « Les Paradis artificiels », tiré des *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 293

²⁷ CHRISOLM, Dianne (2009) « Benjamin's Gender, Sex and Eros », tiré de *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, édité par Rolf Goebel, Rochester, NY : Camden House, p.247

²⁸ *Ibid*, p.250

²⁹ *Ibid*, p.264

³⁰ *Ibid*, p.264

³¹ BACHELARD, Gaston (1960) *La poétique de la rêverie*. Quatrième édition (1968), Presse Universitaire de France, p.65 disponible en-ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf

l'androgynie est la nature primitive de l'humain, comme l'indique le mythe de Platon, et symbolise notre état d'équilibre original. « Notre seule ambition est d'attirer l'attention sur une poétique de l'androgynie, qui se développerait dans le sens d'une double idéalisation de l'humain. »³² Comme l'être sphérique de Platon, l'androgynie est pour Bachelard une tête à deux cerveaux, unissant masculin et féminin, permettant alors une réflexion créative profonde.

Nous avons déjà mentionnée à la section sur la religion l'influence des arts, en particulier de la peinture iconographique, dans l'exploration du thème d'androgynité. Ce qui démarque l'œuvre de création au 20^e siècle, c'est le désir presque outré de renverser le code, sorte de révolte ostentatoire. L'art moderne est synonyme de discorde et explore certaines antithèses.³³ Le genre n'est pas exclu. Le renversement de rôle le plus connu est l'ajout d'une moustache et d'une barbe à la Mona Lisa par Marcel Duchamp. La peinture d'une femme, considérée androgynie, devient alors celle d'un homme tout court.³⁴ Entre les Dadas et les Sur-réalistes, le corps prend également une nouvelle perspective. C'est la désincarnation. Le cadavre exquis, à la fois phénomène de littérature et d'art, constitue l'amalgame étrange, voire hermaphrodite, de l'homme et de la femme (avec plusieurs autres bouts décousus d'objets et

d'animaux)³⁵ (voir Figure 4). Le thème a également été exploré par Louise Bourgeois, en particulier dans sa sculpture. Ses humains fragmentés, avec des symboles sexuels à outrance, portent à réflexion sur la nature du genre. Sa *Femme Spirale* est particulièrement intéressante et confond le lien entre psychologie et corps avec une représentation moitié femme, moitié *blob* torsadé (voir Figure 5). Pour Louise Bourgeois, les questions du genre peuvent également prendre un côté grotesque, comme ses explorations en latex des années '70 l'illustre. Dans son costume (voir Figure 6), le corps de l'artiste est déformé par l'enveloppe charnue composée de multiples extrusions mammaires. Cette attention aux perceptions du genre à travers les organes sexuels, mais de façon complètement difforme, rejoint l'idée d'un corps contemporain qui dépasse les limites du cadre normatif. Les explorations de Louise Bourgeois pourraient même être définies comme *post-genre*, un terme de Donna Haraway qui sera évalué sous peu.

En photographie, l'androgynie représente l'interchangeabilité du genre, au-delà du déguisement.³⁶ Il s'agit de relativiser la vision du soi, tout comme le fait Warhol dans *Andy Warhol as Woman* de Chris Makos. L'effet d'ambiguïté constitue un attrait pour les photographes qui, par la lentille, sont dits tenir un outil qui définit la réalité.

³² BACHELARD, Gaston (1960) *La poétique de la rêverie*, p. 90

³³ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.91

³⁴ *Ibid*, p.93

³⁵ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.95

³⁶ *Ibid*, p.77

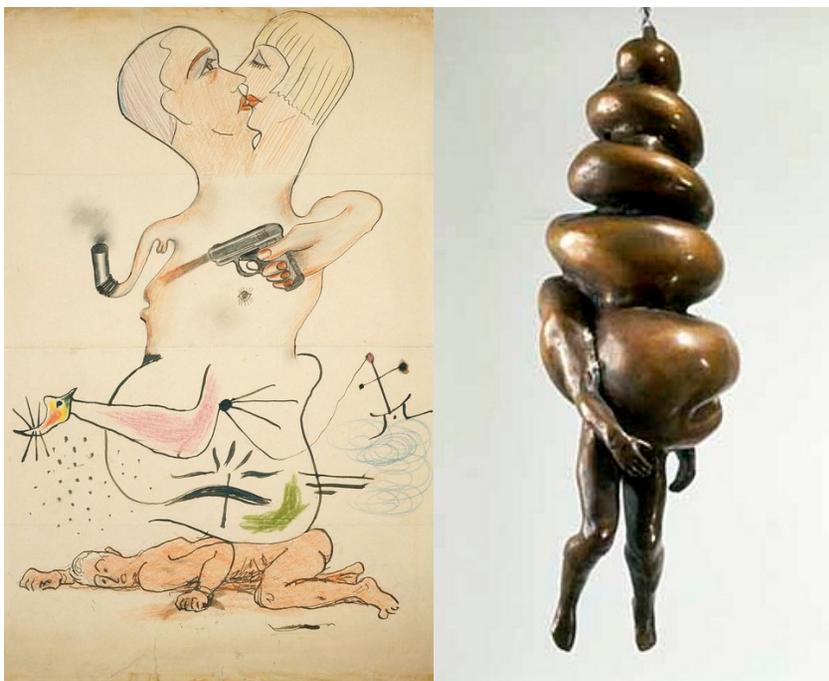


Figure 4 : RAY, Man, Yves Tanguy Joan Miro, Max Morise, *Cadavre Exquis*, dessin au crayon, The Art Institute (Chicago), 1928

Figure 5 : BOURGEOIS, Louise, *Femme spirale*, sculpture de bronze, 1951-52

Les artistes du 20^e siècle ont donc voulu créer des œuvres qui avaient comme sujet le genre confondu. Ce besoin d'affirmation, du symbole féminin en particulier, fait bien sur écho au mouvement féminisme qui prend de l'ampleur. Somme toute, l'art contemporain souligne, aujourd'hui plus que jamais, une fascination pour les corps androgynes.



Figure 6 : BOURGEOIS, Louise, *Costume en latex*, 1975

Au théâtre, l'androgynéité se décrit davantage par le rôle, et donc par le renversement du rôle du genre. À titre d'exemple, les femmes jouent parfois des rôles d'hommes, et les hommes jouent parfois des rôles de femmes. La raison vient probablement de la longue histoire du théâtre qui, à l'origine, ne laissait aucune place à la femme, donc tous les rôles féminins étant joués par des hommes.³⁷ Il n'est pas surprenant qu'au 19^e siècle, lorsque la femme monte sur scène, que celle-ci prenne parfois l'habit de l'homme. Même chose pendant l'apogée du Baroque, lorsque l'opéra est parsemé de *castrats*, des eunuques à la voix aigüe de soprano. Cette voix féminisée n'était pas uniquement pour les rôles de femme, mais sert également aux rôles d'homme, en particulier les grands héros mythologiques. La qualité du castrat confère aux personnages une androgynéité intéressante, les eunuques étant étrangement grands et donc en contradiction avec leur voix angélique.³⁸ Aujourd'hui, le théâtre constitue un milieu ouvert où le tabou semble disparaître. C'est ici que la question du genre et de la sexualité se concrétisent, à travers le texte, mais également par le jeu des acteurs. Le théâtre féministe a particulièrement joué sur l'idée de l'androgyne en posant la question du genre sur la scène et en dévoilant les qualités illusives de nos perceptions.

Au cinéma, la question du genre se pose comme au théâtre, c'est-à-dire en présentant la femme comme ayant des qualités masculines (à la

Greta Garbo dans *Queen Christine*) ou l'homme comme ayant des qualités féminines (à la Dustin Hoffman dans *Tootsie*)³⁹. Chose plus fascinante encore est l'arrivée des cyborgs au cinéma, soit ces robots-humains détenant certaines qualités anthropomorphiques tout en constituant autre chose. Le futurisme des années 1950 a réellement lancé cette vague de fureur pour hommes et femmes mécanisées. Le robot, n'ayant pas d'organes et donc, aucun sexe, repousse les limites du genre et reflète une nouvelle perspective des choses. La thèse de Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto » vise à expliquer ce phénomène. Haraway sait que la relation entre l'humain et l'animal n'est pas claire depuis le darwinisme et conclut que la relation entre l'humain et la machine est également floue. La réflexion veut réorienter le concept discursif de l'identité vers celui de l'affinité. Il s'agit d'une position *post-genre* qui cherche à briser tous les dualismes qui sur-simplifient la conception du soi et à séparer le cadre rigide du genre.⁴⁰ Le post-genre est donc la qualité des corps cybernétiques, qui vivent de la haute technologie. Il s'agit d'un concept allant bien au-delà du mécanique, et qui met en perspective notre vision contemporaine du soi. Haraway explique éloquentement que nos corps se transforment petit à petit en cyborg par nos liens intimes avec la haute technologie et le virtuel. L'androgyne post-genre, voire post-humain, est compris comme le corps de l'avenir.

³⁷ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p. 77

³⁸ *Ibid.*, p.79

³⁹ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.82-83

⁴⁰ HARAWAY, Donna (1991) « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » tiré de *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge, p.181

Le cyborg a été aussi exploré sous forme de cyberpunk. Le robot comme créature érotique a davantage apparu sur les écrans de films de science-fiction que le cybernétique de Haraway. Fait étrange, le robot érotique se démarque souvent par son incapacité à aimer et par la disparité entre son physique (ici féminin) et son code (neutre, *post-genre*). Que ce soit Rachel dans *Blade Runner*, Maria dans *Metropolis* ou encore la Reine des Borgs dans *Star Trek*, le robot comme entité féminine n'est jamais réellement femme. Il est androgyne. Le meilleur exemple de cette androgynéité se comprend à l'instar du manga japonais *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii (1995) (voir Figure 7).

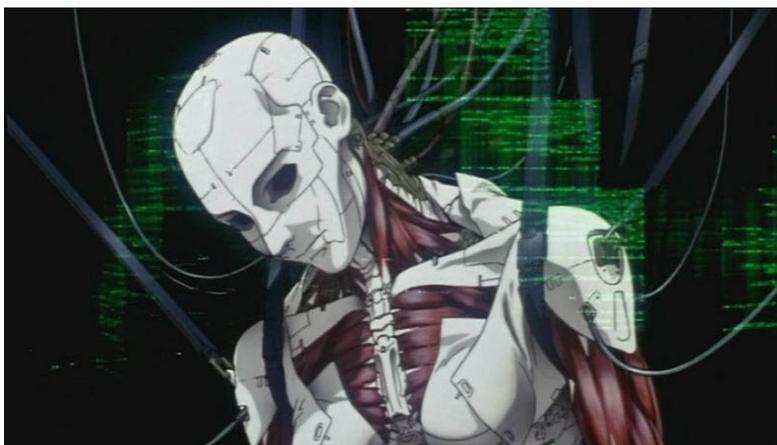


Figure 7 : OSHII, Mamoru, *Ghost in the Shell*, capture d'écran (film), 1995

L'article de Livia Monnet, « Towards the Feminine Sublime », analyse le symbole féminin dans le film. Matoko, une cyborg codifiée femme, doit unir son « cerveau » avec celui d'un homme, le Marionnettiste (*Puppet*

Master), en un genre de mariage psychique leur permettant de s'ouvrir à une nouvelle dimension du savoir.⁴¹ Cette collaboration du cerveau femme-homme rappelle deux concepts importants de l'esprit androgyne, soit la désincarnation et la déssexualisation.⁴² Dans l'union, l'esprit de Matoko se complète et est illuminé par la perception de l'autre. Comme Baudelaire ou Bachelard, l'être créatif est complet dans l'union de ses attributs féminins et masculins.

Dans cette dernière section, discutons brièvement de l'influence de la mode sur le genre. Dans l'histoire, la binarité du sexe se déclarait de façon officielle par l'habit. La femme ne pouvait jamais se travestir en homme et le contraire, quoique moins grave, n'était certes pas pratique courante. Le pantalon a pris de longues années avant d'être jugé acceptable comme vêtement féminin. Il n'est populaire qu'à la moitié du 20^e siècle.⁴³ Les modes ont souvent été assujettis à des carcans culturels. Aux goûts du jour, le maquillage élaboré et le port d'une perruque auraient repoussé les limites de l'allure androgyne chez l'homme. Pourtant, dans la haute société française du rococo, il s'agit d'une norme. Le vrai changement vient, pour les femmes, pendant les années 1920. La taille de guêpe disparaît, le corps féminin s'efface en une ligne masculinisée, cachant les courbes autrefois augmentées. Ce geste, davantage politique et en lien avec le suffrage recherché par les femmes,

⁴¹ MONNET, Livia (2002) « Towards the feminine sublime, or the story of a 'twinkling monad, shape-shifting across dimension' : intermediality, fantasy and special effects in cyberpunk film and animation ». *Japan Forum*, 14(2), p.250

⁴² *Ibid*, p.250

⁴³ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.87

s'accompagne de nouvelles coiffures féminines, plus courtes, à l'image de celles de l'homme. Ce renversement du code ne dure pas très longtemps et est plutôt unilatéral (à savoir que la femme se masculinise tandis que l'homme ne se féminise pas pour autant).

Plus tard, la mode prend un autre tournant. L'androgynéité décrit les nouvelles collections et ce, depuis les années 1970. Tout à coup, la femme apparaît sur les pages de magazines en *tomboy*, un terme aujourd'hui péjoratif. L'industrie de la mode a cherché à faire rupture avec les principes codifiés du masculin et du féminin avec un look androgyne qui se limite à interchanger le code selon le sexe. C'est-à-dire la femme en complet, chemisier blanc, et l'homme en jupe. Aujourd'hui, une nouvelle vision se développe. Ici, l'homme et la femme sont sur un même plateau; l'androgynéité se partage avec des coupes qui accentuent l'humain tout court. Ce n'est plus l'un pour l'autre, mais tous pour un. Un exemple au goût du jour sont les créations de Rad Hourani, qui conçoit des pièces unisexes, rectilignes et d'une neutralité étonnante (voir Figure 8). C'est une réelle vision d'entre-deux, sans esthétique polaire du féminin et du masculin. Cette approche est même, pour certains concepteurs de mode, une nouvelle norme sur les passerelles. Il s'agit peut être d'un signe que le genre se conçoit, finalement, par une altérité subjective.



Figure 8 : HOURANI, Rad, *Collection unisex*, 2013

L'androgynéité est un concept populaire qui forme l'esprit du 21^e siècle. Il semblerait qu'une tolérance à la marginalité, voire une célébration de tout ce qui est autre, ladite « non-conformité », ait permis aux œuvres de création de repousser les frontières du genre. Il suffit de passer quelques heures sur *YouTube* pour comprendre que les Boy George et David Bowie de ce monde persistent. Ce sont Lady Gaga, Marilyn Manson, Stromae et leurs émules. Les deux chanteuses sœurs de *CocoRosie* ne sortent pas en public sans se coller une moustache. Depuis 2010, Andrej Pejic fait le tour du monde comme mannequin et hante les passerelles en homme comme en femme. Un androgyne du corps, Pejic révèle le potentiel d'un troisième sexe. L'androgynéité délivre les stéréotypes et nous rappelle l'influence de la perception et de la subjectivité. Le genre est peut-être manifesté biologiquement, mais il se comprend par la psychologie et les affinités intérieures du féminin et du masculin. Chose certaine, la question du genre concerne l'humain. Elle est ancrée depuis des siècles dans son histoire, ses mythes, ses religions et ses arts, d'où l'importance d'ouvrir le discours à l'architecture.

2.2 | L'androgynéité : un survol théorique

Tel qu'expliqué dans l'introduction, cette thèse tente d'évaluer le thème à la lumière de deux grandes théories : le féminisme et la philosophie deleuzienne. La prise en compte de ces théories permettra, à la troisième section, d'établir des barèmes de design en lien avec le projet. Cette analyse sert donc à informer les décisions pour la partie subséquente de l'essai.

2.2.1 | La théorie féministe : mise en contexte

Débutons en jetant un regard sur les écrits des féministes, surtout celles des années 1990, dans le domaine de l'architecture. La contribution de ces femmes, mères, professionnelles et architectes, est l'avènement d'un nouveau discours sur le rôle de la femme dans le métier, mais aussi comme utilisatrice des espaces. Plusieurs événements ont été mis en place afin de réfléchir aux questions qui touchent la femme, en particulier *Mop-Up Work* (organisé par ANY, New-York, 1994) sous la direction de Diana Agrest et sa suite logique, *Alterities* (Université de Paris, 1999) sous la direction de Doina Petrascu. Dans une arène discursive d'ouverture, les femmes ont affirmé leur prise de position avec vigueur. On discourait sur l'importance de la femme en architecture, affirmant qu'il y avait au moins quarante ans de travail à faire sur le sujet.⁴⁴ Malheureusement, ce discours semble s'être éteint au tournant du millénaire. Il existe, en revanche, quelques articles et livres qui retracent les deux événements et qui servent de piste aux personnes qui voudraient relancer le débat.

Il existe des firmes d'architecture qui s'affichent comme féministes et qui sont composées uniquement de femmes œuvrant pour leur propre bienfait. Les deux groupes les plus connus sont MUF et Matrix, deux firmes britanniques établies à Londres. La lecture des entrevues et publications de ces architectes fait ressortir leur essence. En pratique,

⁴⁴ BLOOMER, Jenniffer (1994) « Mop-up Work », tiré de « Architecture and the Feminine : Mop-Up Work », ANY : *Architecture New York*, p.8

elles se démarquent par leur désir de créer des espaces sensibles à « l'autre ».⁴⁵ Petrescu parle souvent de cet autre, ou *alter*, comme étant digne d'une architecture qui célèbre la différence. C'est un point de vue positif sur l'hétérogénéité culturelle, loin des visions dogmatiques et fermées du passé, qui laisse libre cours à une pensée créative subjective.⁴⁶ On parle alors d'une architecture complexe, fluide et multiple, ancrée dans sa réalité culturelle.

Afin de comprendre l'essence du féminin en architecture et d'établir des liens avec le thème d'androgynéité, survolons le texte « The F Word in Architecture : Feminist Analyses in/of/for Architecture » de Sherry Ahrentzen. L'auteure raconte qu'il faut d'abord comprendre l'ascension du féminisme par le désir d'égalité des femmes, mais aussi par leur besoin de vulgariser le problème de discrimination associé au discours phallogentrique. « Phallogentrism in architecture is not so much the dominance of the phallus as the pervasive, unacknowledged use of the male or masculine to represent the human and the physical environment »⁴⁷. Ce que cherche à dire Ahrentzen ici se comprend à la lumière du texte de Lance Hosey.

⁴⁵ PETRESCU, Doina (2007) *Altering Practices : Feminist Politics and Poetics of Space*, New-York : Routledge, p.36

⁴⁶ *Ibid*, p.8

⁴⁷ AHRENTZEN, Sherry (1996) « The F Word in Architecture : Feminist Analyses in/of/for Architecture » tiré de *Reconstructing Architecture : Critical Discourses and Social Practices*, édité par Thomas A. Dutton et Lian Hurst Mann, Minneapolis : University of Minnesota Press, p.74

L'essai « Hidden Lines : Gender, Race and the Body » de Hosey se veut une réflexion sur les standards de représentation graphique en architecture. Lorsqu'un corps apparaît dans un dessin, il s'agit presque exclusivement de celui de l'homme. Depuis Vitruve, le masculin est un modèle de géométrie parfaite, dit d'une grande beauté : le modèle de base. L'architecte féministe Diana Agrest est d'avis que la prédominance du corps masculin dans la représentation architecturale est sexiste. Cette exclusion serait un signe d'oppression, typique au modernisme découlant d'une vision freudienne des choses, à savoir que la femme est présentée comme une créature frustrée envieuse du phallus. Hosey raconte que lorsque la femme apparaît dans le *Graphics Standards*, elle se représente habituellement par fragments et semble incomplète : « [...] the female body is only hinted at in one partial detail »⁴⁸. Puis encore, ce fragment du corps est souvent fétichisé par l'utilisation d'accessoires ou ornements frivoles, tel un talon-haut sur un bout de jambe flottant. La femme est rarement complète. Son corps se brise, déformé, pour être reconstruit à la manière d'un objet. Le message est clair : « Man is complete, and woman is not »⁴⁹.

En ce sens, on a légué aux architectes féministes une vision masculine de l'architecture, en particulier à la fin du 20^e siècle. Pour Jeniffer Bloomer la corporalité féminine a un tout autre symbolisme. Selon la métaphore de Haraway qu'elle explique dans *Mop-Up Work* en ré-

⁴⁸ HOSEY, Lance (2001) « Hidden Lines : Gender, Race and the Body » dans *Introducing Architectural Theory : Debating a Discipline*, tiré de Smith Korydon (2012). New York : Routledge Taylor and Francis Group, p.231

⁴⁹ *Ibid*, p.231

ponse à Diana Agrest, la femme est un réceptacle à l'image de la nature (la Terre). « There is a grand tradition of figuration of the female body as container, as vase, intimately tied to the figuration of the earth as female body, as receptacle »⁵⁰. Ce même concept est repris dans « Big Jugs », où elle se pose des questions sur la nature de l'esthétisme en architecture. Elle maintient l'argument que la formalité, ou plutôt l'obsession visuelle, est masculine. Elle propose d'effacer les carcans dérivés de Vitruve, solidité, commodité et beauté, et de placer l'accent sur le contenu et non le contenant. Elle voit, en ce sens, une architecture de service et non une architecture d'art ou encore de technologie.⁵¹

Pour revenir à Ahrentzen, la pratique de l'architecture et de la femme peut se comprendre selon trois visions du féminisme. D'une part, il y a les féministes libérales, qui veulent placer l'homme et la femme au même titre, à égalité. D'autre part, il y a les féministes culturelles qui reconnaissent les différences entre hommes et femmes et qui veulent célébrer ces différences sans pour autant marginaliser la femme. Enfin, il y a les féministes contextuelles, qui ne voient pas le sexe biologique comme partie centrale à la discussion féministe. Elles évaluent à la place les conditions sociales qui influencent le rôle de la femme et déterminent son identité.

⁵⁰ BLOOMER, Jenniffer (1994) « Mop-up Work », tiré de « Architecture and the Feminine : Mop-Up Work », *ANY : Architecture New York*, p.8

⁵¹ BLOOMER, Jenniffer (1991) « Big Jugs », tiré de *The Hysterical Male : New Feminist Theory*, édité par Arthur Kroker et Marilouise Kroker, Montréal : New World Perspectives CultureTexts Series

Pour les libérales égalitaires, il s'agit de garantir aux femmes les mêmes droits et avantages que les hommes. En lien avec l'architecture, cela fait référence des pratiques de design sans différences qui reposent sur une même plateforme. Cette vision, selon Ahrentzen, demeure ancrée dans la patriarchie puisque le référent de base est toujours l'homme (être *aussi bonne* que lui). Certaines féministes libérales ont également un point de vue androgyne de l'humanité⁵² et appellent cette vision le « paradigme androgyne ». Il s'agit de comprendre le genre comme s'étalant sur un spectre du féminin au masculin, où les attributs qui nous plaisent sont choisis et constituent notre identité, notre genre psychologique. Pour les féministes culturelles, la question de l'expérience du sexe est davantage importante, ce qui revient à dire que la classe sociale ou l'ethnie pèse davantage dans la construction du soi.⁵³ L'architecture, en ce sens, se définit comme « [...] a treatment of space that enhances cooperation or social connection among residents or visitors, non-hierarchy and equity between women and men, connection to space and the symbolic and social embodiments of that space, and an ethic of care and responsiveness to the needs of others ».⁵⁴ Le danger ici, c'est la généralisation : les femmes sont sensibles et bienveillantes et devraient donc bâtir des hôpitaux ; les hommes sont forts et compétitifs et devraient donc bâtir des bureaux.

⁵² AHRENTZEN, Sherry (1996) « The F Word in Architecture : Feminism Analyses in/of/for Architecture » tiré de *Reconstructing Architecture : Critical Discourses and Social Practices*, p.85

⁵³ *Ibid*, p.86

⁵⁴ *Ibid*, p.89

L'identité de la femme se construit en parallèle à sa culture. Qui peut dire si ses attributs « sensibles » sont réellement féminins, ou plutôt le résultat d'une éducation à caractère patriarcal ? Voilà où le troisième groupe intervient. Les féministes contextuelles prennent en compte les dimensions totales de la société. Ahrentzen affirme que : « the structure of the built environment can be understood only within the economic, judicial, social et political systems in which it is embedded ». ⁵⁵ L'identité transperce le genre, et s'éloigne de toute dichotomie entre homme et femme. Elle se comprend comme une relation de pouvoir. Ces féministes sont davantage politisées et certaines, dites *transformatives*, cherchent à changer les institutions mêmes qui structurent le genre et le contexte sociétal dans lequel nous vivons. ⁵⁶ Il faut aussi proposer une alternative lorsqu'une lacune est découverte. C'est donc le processus complet de l'architecture qui doit être pris en compte et non seulement le résultat. Pour Ahrentzen, « architecture as an advocacy profession for social justice would not only seek new programs but, more important, would also restructure the social relationships of those involved in placemaking ». ⁵⁷

Ahrentzen conclut en mettant l'accent sur un mot qui semble englober les intentions des féministes contextuelles : la multiplicité. Il faut voir la solution au problème de façon stratifiée plutôt que linéaire.

⁵⁵ AHRENTZEN, Sherry (1996) « The F Word in Architecture : Feminism Analyses in/of/for Architecture » tiré de *Reconstructing Architecture : Critical Discourses and Social Practices*, p.91

⁵⁶ *Ibid*, p.94

⁵⁷ *Ibid*, p.95

L'architecture doit répondre aux problèmes à différentes échelles, le long d'une ligne de temps imaginaire. Cela revient à dire que la vision doit se faire à court terme comme à long terme. Afin d'établir des interventions qui transforment la société, voire ses valeurs, il faut les situer quelque part entre le pragmatisme et l'utopie. ⁵⁸ Il serait impératif de ne pas perdre de vue ce que Petrascu appelle l'*alter* en architecture, soit l'expérience marginalisée des groupes minoritaires. L'architecture féministe cherche, en ce sens, à leur donner une voix et, surtout, une place.

Ce qu'il faut retenir de cette section sur la théorie féministe, c'est que les pistes de design ne sont pas claires. Le discours est d'un ton sérieux et d'une rhétorique parfois obscure. Ahrentzen parle d'un monologue épuisant qui s'écarte du désir (pourtant à l'origine du féminisme) d'entamer un dialogue. Quoi qu'il en soit, la théorie sur le genre est fondée sur une réflexion importante sur la place sociale des femmes. À travers les lectures, il a été possible de comprendre ce discours comme preuve que la femme n'a pas toujours eu sa place en architecture, tant au niveau du métier que des espaces bâtis. En revanche, les féministes demeurent lacunaires. Elles n'offrent que très rarement des outils de design pour ledit changement recherché. Dans le cadre de cette thèse, il devient nécessaire d'ouvrir la discussion à une traduction plus abstraite du genre en architecture.

⁵⁸ AHRENTZEN, Sherry (1996) « The F Word in Architecture : Feminism Analyses in/of/for Architecture » tiré de *Reconstructing Architecture : Critical Discourses and Social Practices*, p. 107

2.2.2 | *Deleuze, Guattari, et la Femme*

La philosophie contemporaine est, encore aujourd'hui, fortement marquée par les penseurs du 20^e siècle. Parmi les plus influents, mentionnons Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces deux penseurs ont su saisir le *zeitgeist* de notre société capitaliste et médiatisée. Leur philosophie, reprise dans plusieurs domaines incluant l'architecture, définit une multitude de concepts abstraits pour comprendre et surtout, situer notre propre existence. Il est intéressant de noter qu'en lien avec le thème de cette thèse, Deleuze et Guattari ont entamé une discussion explicitement liée à la dualité homme-femme. Pour leur part, exerçant elles aussi une forte influence, les architectes féministes ont repris des éléments du discours pour mettre en lumière certaines positions. La section suivante décrit la relation entre Deleuze, architecture et genre, en examinant ces deux volets.

Le premier concept à décrire est celui du *devenir* qui, malgré l'utilisation de la femme comme métaphore, s'apparente à tous les organismes et objets. Dans *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Deleuze et Guattari cherchent à expliquer une nouvelle façon de comprendre une réalité. En parlant du *devenir-femme*, on mentionne qu'il faut d'abord comprendre la femme comme entité molaire (ici la forme, les fonctions biologiques, les organes... bref le sujet)⁵⁹. Par contre, afin de comprendre le devenir-femme, il faut distancer celle-ci

⁵⁹ DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, (1980) *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 337

de son corps, donc de sa molarité. Il faut faire la reconstruction du corps sans organes. Ce nouveau corps, genre de réalité secondaire et complexe, se compose d'une essence où passe sans cesse un flux d'information, et qui sert à construire le potentiel intérieur. Pour être devenir-femme, il faut d'abord être un corps *inorgane*.⁶⁰

Le corps sans organes est une réalité en soi. Le devenir-femme, disons en lien avec l'enfant, n'est pas un acte de transformation. On ne devient jamais réellement quelque chose d'autre. Deleuze et Guattari tentent d'expliquer que le devenir est en soi une sorte de continuum. « C'est le devenir lui-même qui est enfant ou jeune fille. L'enfant ne devient pas adulte, pas plus que la jeune fille ne devient femme ; mais la jeune fille est le devenir-femme de chaque sexe, comme l'enfant le devenir-jeune de chaque âge »⁶¹. En lien avec l'androgynie, ce concept de Deleuze nous permet de briser la binarité du genre. On ne comprend plus l'homme à titre de comparaison avec la femme, et vice-versa. Au contraire, on y voit un devenir, oscillant entre différents corps sans organes (lire possibilités) du genre. Il explique : « La sexualité met en jeu des devenirs conjugués trop divers qui sont comme *n* sexes »⁶². L'androgynie pourrait possiblement caractériser ce devenir entre les polarités du genre, une création de devenir-femme et de devenir-homme singulier et à part.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, (1980) *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, p.338

⁶¹ *Ibid*, p.340

⁶² *Ibid*, p.341

2.2.3 | Une critique deleuzienne et féministe

Deleuze et Guattari, à travers leur œuvre, citent à maintes reprises Virginia Woolf, auteure et féministe moderne. Parlant d'elle, les auteurs commentent : « quand on interroge Virginia Woolf sur une écriture proprement féminine, elle s'effare à l'idée d'écrire « en tant que femme ». Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir ». ⁶³

Ce retour au concept rappelle que le devenir-femme passe ici par l'écriture. Et donc pourquoi pas par l'architecture ? Avant de pousser cette réflexion plus loin, mentionnons l'écriture de Woolf qui se rapporte au thème via le concept de l'esprit créatif androgyne.

Dans son célèbre essai, « A Room of One's Own », Woolf mentionne que la dualité des sexes existe dans l'esprit, en une sorte de coexistence. Parlant de cette qualité androgyne de la pensée, elle la définit comme : « [...] resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided » ⁶⁴. Nous avons tous des attributs des deux genres dans l'esprit, mais le mode de répartition de ces attributs diffère de l'un à l'autre. Il s'agit d'une sorte de fluctuation constante de l'esprit, capable de jouer un côté ou l'autre selon la convention. Ce qui est important, c'est la reconnaissance de ce

⁶³ DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, (1980) *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, p. 338

⁶⁴ WOOLF, Virginia (1928), *A Room of One's Own*, Project Gutenberg of Australia (version eBook, 2002)

subjectif du soi pour laisser libre-cour à la créativité. Pour citer Woolf une fois de plus, « Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated » ⁶⁵. Pour elle, l'esprit créatif est androgyne parce qu'il est poreux et multiple. En lien avec Deleuze, ou encore Haraway, on lit chez l'auteure une définition du genre comme un continuum indéterminé et désincarné du corps.

L'essai de Karen Burns, « Architecture, Feminism, Deleuze : Before and After the Fold » jette un nouveau regard sur la philosophie deleuzienne en lien avec le genre et l'architecture. L'auteure débute en expliquant le concept d'architecture mineure, qui se lie à celui de la littérature mineure de Deleuze. C'est l'œuvre des poststructuralistes, qui ravivent l'idée du texte (écriture) en architecture, dans un discours qui fait également référence à Jacques Derrida. ⁶⁶ Pour Jeniffer Bloomer, c'est le projet « Big Jugs » mentionné ci-haut, qui explore ces questions. Elle est particulièrement préoccupée par l'influence de la vue en tant que perception de l'architecture, et surtout, de sa prédominance dans la conception. Elle joue sur l'idée du mondain : la défécation, les carcasses animales, les fluides corporels, etc. pour construire une architecture

⁶⁵ WOOLF, Virginia (1928), *A Room of One's Own*

⁶⁶ BURNS, Karen (2013) « Becomings : Architecture, Feminism, Deleuze – Before and after the Fold », tiré de *Deleuze and Architecture*, édité par Hélène Frichot et Stephen Loo, Edinburg : Edinburgh University Press, p.17

différente et à part.⁶⁷ Elle utilise également le texte comme outil de déstabilisation en rapport à l'objet. « The transfer of literary tactics into architecture revealed the complexity of the relationship between writing and making architecture/space. »⁶⁸ Bref, elle tente de définir une architecture mineure, une architecture de l'ordinaire. En jouant sur le laid, le vernaculaire, l'animalier et le texte gribouillé, Bloomer a voulu décentraliser l'homme (dans ses deux sens, donc l'Homme également) du discours architectural.

Un second lien entre le féminisme, l'architecture et Deleuze peut être décelé dans l'essai de Claire Robinson, « The Material Fold : Towards a variable Narrative of Anomalous Topologies ». Cette dernière s'est intéressée aux topologies de surfaces discontinues. Dans cet examen, elle se rend compte que l'altérité, c'est-à-dire la discontinuation, a une matérialité.⁶⁹ Burns explique qu'il s'agit, en fait, d'une critique sur le pli tel qu'on l'emploie dans le discours architectural des années 1990. En ce sens, Robinson comprend le pli davantage comme Irigaray, féministe que l'on compare souvent à Deleuze en raison de son discours sur la multiplicité, voire la fluidité.⁷⁰ Un terme est proposé qui rappelle les devenirs de Deleuze : le *chora*. Il s'agit ici d'un concept analogue au processus du changement, dans toutes ses formes et possibilités.⁷¹ Robinson explique sa pensée en donnant l'exemple de l'algue qui, dans

⁶⁷ BURNS, Karen (2013) « Becomings : Architecture, Feminism, Deleuze – Before and after the Fold, tiré de *Deleuze and Architecture*, p.18

⁶⁸ *Ibid*, p.18

⁶⁹ *Ibid*, p.29

⁷⁰ *Ibid*, p.26

⁷¹ *Ibid*, p.29

l'eau, répond au flux des mouvements en se pliant et se repliant infiniment.⁷² Le matériel-même est le flux ; voilà une théorie du pli fort intéressante. Enfin, Robinson y voit également des références féminines de la maternité, avec le pli comme membrane intérieure de la femme, rappelant l'utérus, et donc le processus de gestation.⁷³

Elizabeth Diller fait aussi la critique du pli par son exploration conceptuelle du repassage, décrit dans le projet « Dissident ironing ». En repassant une série de chemises blanches, Diller demande d'évaluer la pliure et non le pli (en anglais, *crease vs fold*) formé par le pliage et/ou le repassage au fer. La pliure forme, selon elle, une métaphore plus intéressante par sa nature tenace, voire semi-permanente.⁷⁴ C'est un pli avec une mémoire, qui ne peut être effacé sans qu'il faille repenser l'ordre des choses (puisque la chemise représente un code imprégné, un point de départ).

L'essai de Burns conclut avec les nouvelles théories du 21^e siècle sur Deleuze qui, remarque-t-elle, tournent autour du discours de Bloomer. Il s'agit de la question du matériel. Par contre, il faut faire bien attention de ne pas associer matérialité et formalité.⁷⁵ Les architectes féministes revendiquent ici en faveur d'un continuum dans la pratique de l'architecture. Les espaces sont constamment assujettis à des change-

⁷² BURNS, Karen (2013) « Becomings : Architecture, Feminism, Deleuze – Before and after the Fold, tiré de *Deleuze and Architecture*, p.30

⁷³ *Ibid*, p.30

⁷⁴ *Ibid*, p.31

⁷⁵ *Ibid*, p.34

ments, avec des relations multiples entre les utilisateurs et le cadre bâti. Il s'agit de comprendre l'architecture comme une action performative où les espaces répondent aux besoins de tous. Il faut éviter les pièges deleuziens, comme repousser les frontières de la forme, un outil très à la mode grâce au paramétrique. Il peut être intéressant sur le plan esthétique travailler la forme, mais pour les féministes, c'est un but insignifiant qui n'influence d'aucune façon la dimension sociale de l'architecture.⁷⁶

Cette section visait à expliquer une facette de la pensée deleuzienne en architecture, surtout en ce qui concerne le thème de cet essai. Il nous a été possible de comprendre les devenirs qui, pour les féministes, ont permis de recadrer la conception du genre d'une nouvelle façon. En ce qui concerne le pli, les féministes se sont intéressées au discours pour sa popularité, mais l'on critiqué. Traduire le pli comme un pli ne lui rend pas justice, puisque sa complexité dépasse largement les questions de formalité. Enfin, l'idée d'une architecture mineure à l'image de la littérature mineure de Deleuze a permis aux féministes de décentraliser la question esthétique et l'image de l'homme comme tout puissant, seul créateur de l'œuvre. Elles ont reconnu le potentiel transformateur de l'architecture pour ses utilisateurs et pour l'environnement. Cette de position est analogue aux conditions nécessaires pour une approche androgyne.

⁷⁶ BURNS, Karen (2013) « Becomings : Architecture, Feminism, Deleuze – Before and after the Fold, tiré de *Deleuze and Architecture*, p.36

2.3 | L'androgynéité : un survol architectural

Il faut maintenant faire un retour sur la question de départ. Cette section se veut la traduction, en termes architecturaux, d'une architecture androgyne. Passant par l'histoire de l'androgynéité à travers le temps et les arts ainsi que par le survol de la théorie féministe et son rattachement à Deleuze et Guattari, il nous sera possible d'établir des liens et se formuler certaines pistes de design. Pour se faire, la section suivante sert à comprendre la matérialisation potentielle du projet.

Pour des motifs de clarté, cette section est décomposée en deux parties. La première porte sur l'évaluation de l'architecture en lien direct avec l'androgynéité. Il s'agit d'un bref survol de ce qui a été fait et dit en lien avec le thème. Sur les plans sociaux et culturels, l'androgynéité est une extrapolation, voire une lecture personnelle, sur les incidences possibles. Cette vision sociale et politique est explorée au second chapitre, en lien avec le site.

2.3.1 | Vers une architecture androgyne

L'androgynéité est présente dans plusieurs mythes de genèse. L'état même de l'humain, voire de l'univers, se compare presque toujours à la forme sphérique ou ovoïde. Dans l'ancienne cosmogonie, on parle d'un ciel masculin et d'une terre féminine, qui s'unissent pour former la

sphère.⁷⁷ La sphère devient la forme auto-génératrice, symbole de genèse, cyclique. L'œuf et l'utérus forment également une facette de cette vision de la sphère/ovoïde comme entité géométriquement parfaite. L'unité est symboliquement androgyne. Cette vision de l'un s'oppose au dualisme, qui sera exploré par après. Pour revenir à la sphère comme élément englobant, mentionnons quelques projets architecturaux notables. D'une part, *Endless House* de Freidrich Kiesler, un projet illustrant ses intentions pour une architecture holistique, totale (voir Figure 9). Le projet résidentiel est ovoïde et ressemble à un œuf. Pour Kiesler, la métaphore est maternelle. Il voit dans son projet un effet de cocoon que seule une mère sait offrir.⁷⁸ C'est la continuité, la vie, l'infini.

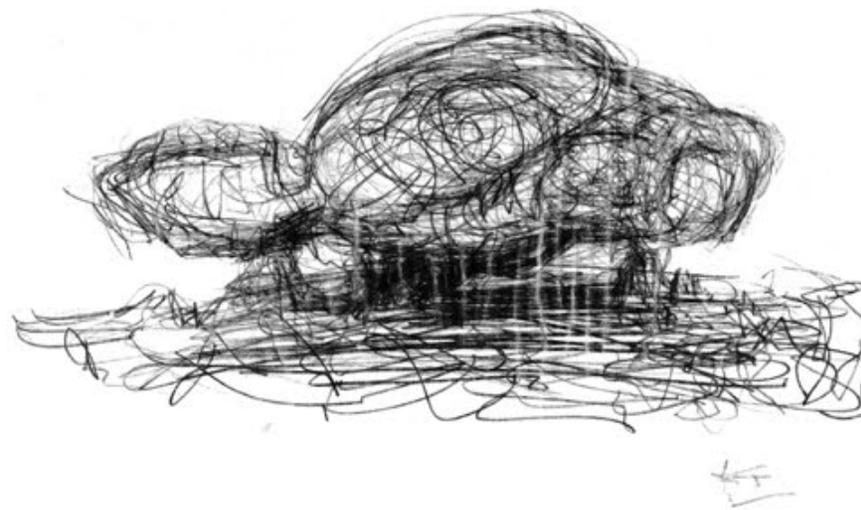
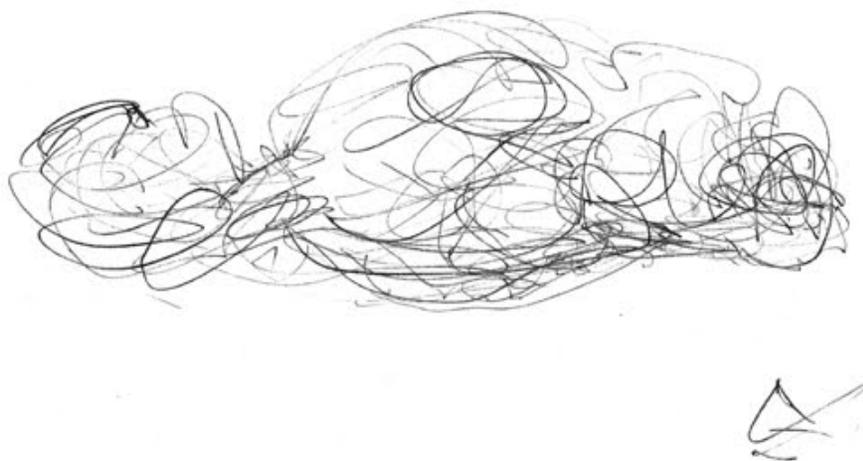


Figure 9 : KIESLER, Freidrich, *Endless House*, dessin au crayon, 1950-60

⁷⁷ FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*, p.19

⁷⁸ *Ibid*, p.17

Encore en lien avec la genèse, il y a l'essai « The Sphere : Reading a Gender Metaphor » de Suzanne von Falkenhausen. Ici, l'auteure souligne l'importance de la métaphore (de la sphère) au niveau politique et, par extension, au niveau du genre. Cette conception de la sphère est particulièrement éclairante pendant le début du modernisme, avec les projets avant-gardistes de Boullée et Ledoux. Dans son projet de *Cénotaphe à Newton*, Étienne-Louis Boullée crée une énorme sphère, forme stéréométrique et parfaite, symbole du cosmos (voir Figure 10).⁷⁹ Cette vision du cosmos, imprégné de néoclassicisme, est double. D'une part on comprend le cénotaphe comme une totalité, une perfection de la mathématique infinie, et d'une autre part, on comprend la réalité matérielle du projet qui s'ancre à la terre. Cette nature terrestre symbolise l'ordre des choses, la nature, féminine, qui oppose la raison, neutre.⁸⁰ Il y a donc une relation de pouvoir entre nature et raison. L'auteur explique : « It is precisely this relationship which seems perfectly expressed in the metaphoric dyad sphere-universe and maternal-body-earth – the one supposedly gender neutral, abstract and total, the other female, material and particular »⁸¹. L'auteur poursuit en expliquant que ce mythe féminin de la nature se représente en soi comme la grotte. La sphère est donc androgyne et la grotte féminine.⁸²

⁷⁹ FALKENHAUSEN, Susanna von (juin 1997) « The Sphere : Reading a gender metaphor in the architecture of modern cults of identity », *Art History*, Vol.20, No.2, p.246

⁸⁰ *Ibid*, p.265

⁸¹ *Ibid*, p.256

⁸² *Ibid*, p.265



Figure 10 : BOULLÉE, Étienne-Louis, *Projet de cénotaphe à Newton*, vue en coupe, dessin, 1784

Peu d'architectes parlent d'androgynéité en architecture. L'un des rare à l'avoir mentionné est Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en discutant d'ornements dans l'architecture russe. En faisant le survol de différents méandres, il s'attarde au culte de Mithra où « il est dit comment Meschia naquit mâle et femelle d'un arbre produit par la portion de la semence de Kaïomorts qui avait été confiée à la terre, et comment le corps androgyne de Meschia se divisa en deux corps: l'un mâle qui retint le nom de Meschia, l'autre femelle qui s'appela Meschiané »⁸³. Avant cette séparation « ils étaient si unis l'un à l'autre, qu'on ne voyait

⁸³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1877) *L'art Russe : Ses origines, ses ciments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : VA. Morel et Cie, Éditeurs (Version eBook, 2006), p.54

pas qui était le mâle, qui était la femelle »⁸⁴. Le méandre, ornement décoratif qu'on voit dans plusieurs cultures, en particulier en Grèce, en Perse et en Russie, offre une métaphore intéressante à l'androgynie (voir Figure 11). Il s'agit d'une figure qui s'entrelace, habituellement en un pattern de répétition, de façon à toujours suivre une même courbe. Cette continuité rappelle le mot d'origine, qui dénote un fleuve au parcours sinueux. En architecture contemporaine, le méandre peut se traduire par une série de parties interreliées. On peut y lire une philosophie sur le textile.

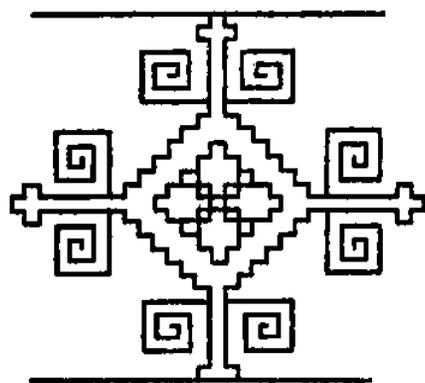


Figure 11 : VIOLLET-LE-DUC, *Méandre*, dans *L'art Russe*, 1877

En lien, l'architecte féministe Ann Bergren voit dans l'architecture un lien important au textile. Dans son essai « Female Fetish Form », en réponse à une analyse freudienne de la femme, elle remarque que la

⁸⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1877) *L'art Russe : Ses origines, ses ciments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : VA. Morel et Cie, Éditeurs (Version eBook, 2006), p.55

femme comme couturière et tisseuse rappelle l'étymologie de l'architecte. Dans TEXTile, elle lit TECTonique, qu'elle rapporte à archi-TECTure. Elle se demande si, à l'origine, l'architecture n'aurait pas relevé du domaine des femmes, en particulier dans le milieu domestique. Quoi qu'il en soit, le méandre ouvre une discussion sur le tissage comme symboliquement androgynie. Dans l'unicité du tissage, formé comme une tapisserie, on retrouve la multiplicité. Il est possible ici d'en faire une lecture deleuzienne. Le textile mène bien sûr aux plis et, pour plaire à Diller, possiblement au creux. On peut également y voir une relation à la nature, sorte de bio-mimétisme, ainsi qu'aux thèmes de la flexibilité et de la malléabilité.

2.3.2 | Deux explorations sur le thème

Il existe peu d'exemples architecturaux qui discutent, en termes concrets, de la question d'androgynité. Par contre, un atelier d'architecture de l'Université du Colorado, sous la direction de Barbara Ambach, a entamé un exercice analogue au thème. Dans un article connexe intitulé « Wrapping the Architectural Body », Ambach explique sa vision de l'androgynité, fait la liste des intentions de design qui en découlent et résume les résultats de l'exploration conceptuelle de ses étudiants.

L'identité androgynie se comprend, selon elle, en lien avec les pratiques d'enveloppement du corps, ou deux forces sont en opposition : d'une part, l'enveloppe qui limite le mouvement et, d'une autre part, l'objet

soumis aux pressions de l'enveloppe qui, aussitôt, en subit la transformation. Il s'agit là d'un rapport de réciprocité qui crée un élément d'interdépendance entre l'enveloppe et l'objet enveloppé. En passant du corps au bâtiment, on entend l'androgynéité comme cette même interaction de l'enveloppe comme enceinte, et de l'espace contenu comme objet soumis.

Elle poursuit son analyse et parle brièvement des Modernes qui, à l'instar du Corbusier, ont joué avec l'idée de la corporalité comme métaphore. Il existe, en revanche, un nouveau courant chez les architectes contemporains visant à obscurcir les délimitations cartésiennes de l'enveloppe. Chez Diller et Scofidio, par exemple, le *Blur Building* n'a pas d'enveloppe au sens propre. La tectonique demeure invisible, à savoir qu'il n'y a aucun contenant qui délimite l'espace. À la place, on retrouve une brume, sorte de nuage de vapeur d'eau, en constante mutation autour d'une plateforme pédestre (voir Figure 12). Pour Ambach, la notion androgyne du *Blur Building* se définit par l'intégration fluide de ses espaces ... à la fois spectaculaires et momentanés. Il n'est pas réellement ancré au site, et n'a pas d'identité au sens propre. Ces nouveaux projets, aux yeux de l'auteur, se décrivent comme : « [...] androgynous in their inability to be categorized within any conventional or historical milieu. They reside in a state of flux, reliant upon an audience [...] ». ⁸⁵

⁸⁵ AMBACH, Barbara, « Wrapping the Architectural Body ». *Fresh Air*, Drexel University et University of Pennsylvania, Mars 2007, p.49

Dans l'atelier de design, *BodyWraps* et *BuildingWraps*, Ambach traduit cette idée par une installation d'architecture en lien réciproque avec son site. Cette réciprocité évoque certaines dualités, dont le mâle-femelle, le privé-public, l'intérieur-extérieur, le séduisant-confortable et le caché-révéilé. En retournant au principe d'enveloppement, les étudiants ont tenté de saisir son potentiel transformateur et son influence quant à l'intégration de l'espace. Avec *BodyWraps*, l'exploration consistait à envelopper des parties du corps, tel un corset pour un torse, ou un gant pour la main. Avec *BuildingWraps*, les édifices du campus ont servi le rôle de l'objet (ou du corps) pour l'enveloppement. En fabriquant des panneaux de bois et de métal à l'image du tissu, donc de fibres entrecroisées, l'installation a servi à réorganiser (voire remodeler) l'intérieur des édifices, leur cédant une qualité malléable.

Pour Ambach, l'exercice se résume à un questionnement sur notre perception de l'architecture et l'échappement au piège de la convention et de la catégorisation traditionnelle. En ce sens, il devient possible de créer un projet androgyne, c'est-à-dire qui n'est pas sujet à une identité ou à un style prescrit. Envelopper les parties du corps a donc servi d'exploration conceptuelle pour la manipulation du matériel. Par après, ce même tissage de relations entre l'enveloppe et l'objet enveloppé, s'est traduit à l'installation architecturale. L'architecture androgyne se définit donc par son caractère nuancé et les interactions multiples qui se forment entre l'enceinte et l'espace. Le « contenant » de cet espace prend donc une forme malléable, voire intemporelle.



Figure 12 : DILLER, Elizabeth, et Ricardo Scofidio, *Blur Building*, photographie, 2002

Enfin, il existe un dernier auteur qui discute et créer des prototypes d'architecture qui pourraient être définis comme androgynes. Marco Cruz, dans son livre « *The Inhabitable Flesh of Architecture* », parle davantage du corps comme métaphore de design que de l'androgynie, quoique sa théorie s'apparente de proche à l'analyse entamée tout au long de cet essai. En premier lieu, il est important de rappeler la conception contemporaine du corps selon l'auteur, qui est la même que celle de Haraway, soit celle du corps cybernétique. Sur une ligne du temps, le cyborg précède le corps moderne, qui précède les conceptions bourgeoises, qui eux proviennent du corps médiéval, qui suit le corps classique.⁸⁶ Toutes ces conceptions, et leurs époques, ont eu une vision propre de l'humain. Qu'il soit idéalisé, déformé, ou exécré, le plus

⁸⁶ CRUZ, Marco (2013) *The Inhabitable Flesh of Architecture*, Farnham, Surrey : Ashgate Publishing Company, p.10-17

grand changement se voit dans la conception contemporaine du corps, qui ici, est amplifié. Qu'il s'agisse de se brancher à la haute technologie, de remplacer ou améliorer des organes/parties du corps, d'augmenter ses expériences sensorielles, ou encore de faire évasion à la réalité, la technologie repousse les limites du possible pour l'humain. Le corps bionique possède donc une nouvelle esthétique, et comme le grotesque, déforme ses formes autrefois idéalisées. Le corps mutilé à des fins artistiques, ou encore décoré par des appareils qui brouillent ses formes (à la Louise Bourgeois), devient la norme. Selon Cruz, il existe que très peu de pistes architecturales pouvant faire écho à cette conception du corps.

L'idée de design la plus génératrice est ce que Cruz appelle le *néoplasme synthétique*. Ce qu'il entend par néoplasme peut, au premier regard, ressembler au blob de Greg Lynn. Quoique similaire dans sa forme molle et ronde, le néoplasme doit se composer d'une diversité de qualités auxquels les blobs ne sont pas assujettis. Pour décrire ces qualités, Cruz s'inspire de la science-fiction, en particulier d'un accessoire de film, le *bioport* utilisé par David Cronenberg dans son film *eXistenz* (1998). Genre de gamepod mutante, machine biologique charnue, le bioport permet aux usagers de se brancher à un monde de jeu virtuel (voir Figure 13). Sa forme rappelle la chair, avec ses contours nodulaires et plissés. C'est l'irrégularité de la forme, ou plutôt son manque forme, qui marque le néoplasme. En tant que machine vivante, le bioport est également hybride, un entredeux d'inertie et de vie.



Figure 13 : CRONENBERG, David, *Gamepod*, scène dans *eXistenz*, 1999

Un élément crucial à la conception du néoplasme pour Cruz est bien sûr le matériau, qui s'apparente à la peau. Dans un corps cybernétique et postmoderne, la peau est une membrane extensible qui agit comme interface avec la technologie. Elle peut être mutilée, étirée, modifiée, tatouée, percée, etc. La peau est liée au corps, au point à se marier à sa chair, et forme l'organisme complet. Pour revenir au bioport, Cruz parle de sa qualité post-genre, ou « genderless ». Il en perçoit des qualités féminines et masculines. D'une part, la limpidité de la couleur et la qualité molle et mammaire de la forme dénote le féminin. Par ailleurs, la peau semble résistante et une fois activée, la machine est impénétrable. Pour l'auteur, ces qualités sont issues du masculin. L'ambiguïté formelle n'échappe donc pas à l'auteur, qui poursuit :

« [...] the sexual ambivalence of neoplasms is definitely neither a recognition of them being « neuter », nor can it be explained by the traditional feminist discourse on gender difference. [...] it is worth advancing with the speculation that the neoplastic identity of Cronenberg's gamepod, and thus of other synthetic neoplasms, is based on the assumption that a new understanding of gender difference is required, including multi-gendered and androgynous conditions, or perhaps genderlessness, or even a third and completely new gender altogether ».⁸⁷

Il conclut que dans le monde de Haraway, un mode post-genre, le néoplasme trouve sa place.

Une dernière qualité est décrite pour expliquer les propriétés du néoplasme. Cruz parle d'une peau *inlucent*, un mot latin qui désigne la qualité opalescente et limpide de la peau. Le gamepod serait sans couleur, neutre, telle la peau d'un albinos. Comme il se fait, à ce jour, la peau artificielle créée en laboratoire ne contient aucun pigment. Une membrane *inlucent* qui révèle des réseaux intérieurs, ou encore la chair qui la supporte, tel le gamepod d'*eXistenz*, est donc caractéristique. En termes architecturaux, il s'agit d'une semi-translucidité ayant une qualité dimensionnelle qui brouille l'intérieur de l'extérieur.

Enfin, faisons le survol rapide d'un projet d'architecture ayant retenu les qualités du néoplasme selon Cruz. *Kunsthau Graz* par Peter Cook et Colin Fournier est un projet situé en Autriche. Le projet intéresse l'auteur en particulier à l'étape de la compétition (le résultat final ayant perdu les qualités initiales). Dans leur exploration, les architectes ont modelé une forme fortuite en argile et l'ont peinte avec des couches

⁸⁷ CRUZ, Marco (2013) *The Inhabitable Flesh of Architecture*, p.172

successives de latex (voir Figure 14).⁸⁸ Cette vision d'une architecture biotechnique est au cœur du néoplasme. Cette membrane, telle une peau, doit respirer et posséder les qualités *inlucent* décrites ci-haut. Intelligente et réceptive, l'intention était qu'elle réagisse à son environnement et à ses usagers. Le model, pour Cruz, demeure la partie la plus intéressante du projet. Visqueuse, plissée, odorante, grotesque... c'est une proposition hors norme. Le projet, déclare-t-il, « [is] naked [...] with an unclear gender »⁸⁹. Voilà donc un autre exemple d'architecture androgyne mais qui ici passe ici par la métaphore de la chair.



Figure 14 : COOK, Peter et Colin Fournier David, *Kunsthau*s, modèle en latex, 2000

⁸⁸ CRUZ, Marco (2013) *The Inhabitable Flesh of Architecture*, p.184

⁸⁹ *Ibid*, p.185

Somme toute, le cadre conceptuel a fait le survol des concepts en lien avec le thème. À travers la théorie féministe, l'idée de la multiplicité et d'une architecture mineure étaient d'intérêt particulier. Une dimension malléable, creuse et plissée évoque des qualités qui renversent la patriarchie et contre l'idée d'une architecture solide invoquée par Vitruve. Au niveau social, cette architecture doit travailler l'altérité en brisant les systèmes de hiérarchie traditionnels. Le projet à l'image de la philosophie féministe est ouvert à tous, transparent. En lien avec Deleuze, Haraway et Cruz, le projet doit comprendre le corps en son sens contemporain et cybernétique. L'androgyne est post-genre et dépasse la binarité du genre, se transformant toujours en d'autres choses. C'est un corps en devenir, version branchée. Une architecture androgyne est sujette à ce symbolisme, c'est-à-dire ambiguë, impermanente, changeante. Enfin, au niveau conceptuel, l'architecture androgyne peut suivre l'idée du méandre, ce fil conducteur qui tisse d'un même geste un projet unifié, ou encore de la chair, peau *inlucent* aux qualités fibreuses et amplifiées du corps cybernétiques. Toutes ces pistes sont intégrales à l'élaboration du projet.

3.0 | CADRE CONTEXTUEL

L'espace – Ottawa comme lieu politique

Cette deuxième partie de l'essai s'attaque à la réalité physique qui entoure le projet final décrit au dernier chapitre. Pour se faire, il débute par un survol de la ville, de ses enjeux et, plus précisément, du site d'intervention. Dans l'introduction, il a été question du programme comme lieu public de rencontre. Celui-ci n'a pas fait partie de la discussion conceptuelle, qui portait plutôt sur le genre et la place de l'androgynéité en architecture. Cette section permet de comprendre le choix du programme et justifie son emplacement à la lumière du contexte bâti d'Ottawa. Pour ce faire, une évaluation de la ville et du quartier est entreprise avec, comme lentille d'analyse, le rôle du gouvernement. Par après, un survol du pouvoir et de son importance en lien avec la théorie est entrepris. Enfin, la dernière section présente le site et les enjeux présents et futurs.

3.1 | Ottawa : une histoire institutionnelle

Le sentiment général qu'évoque la ville d'Ottawa pour ses citoyens (et ses nombreux touristes) se lie de façon intime à son histoire politique. De fait, l'architecture et le développement urbain de la ville se comprennent à la lumière des besoins évolutifs du gouvernement fédéral. Presque tous les grands édifices ont été payés avec des fonds publics. Les styles choisis, largement homogènes, sont à l'image du gouvernement au pouvoir. En ce qui concerne le quartier étudié, le centre-ville,

les caractéristiques stylistiques ont servi de médium de diffusion de pouvoir par la ville. Le symbole est clair : Ottawa est une capitale qui cherche à affirmer son rôle autoritaire par l'intermédiaire d'un cadre bâti prestigieux.

L'historienne Rhoda Bellamy décrit, dans son essai « The Architecture of Government » l'évolution de la ville d'Ottawa par l'exemple de son architecture institutionnelle. La prochaine section résume les grandes lignes de son tracé historique afin de mieux comprendre le contexte d'intervention.

Ottawa est, à l'origine, un petit village largement tributaire de l'industrie du bois. Dès le début du 19^e siècle, il regroupe une population de bûcherons, d'entrepreneurs autonomes et de militaires qui œuvrent à la construction du canal Rideau. Son emplacement central aux confins de trois rivières, Outaouais, Rideau et Gatineau, lui confère un avantage stratégique important. La ville gagne la course à la capitale et se fait attitrée officiellement par la reine Victoria en 1857, au désespoir de ses rivales plus peuplées (Montréal, Québec, Toronto et Kingston). Ottawa connaît alors une croissance rapide.

Le premier édifice à faire l'objet de grandes discussions est le Parlement du Canada, érigé sur *Barracks Hill*, ancien lieu d'hébergement militaire. Le site, situé au pied d'une falaise qui se jette dans la rivière des Outaouais, est issu d'une beauté pittoresque qui plait aux colons anglais. On planifie trois édifices dans le style anglais populaire à l'époque, le

néogothique, avec une touche ornementale de la grande époque victorienne. Construit entre 1859 et 1866, le Parlement est le pinacle du centre-ville, visible à un rayon de près d'un kilomètre. Il sert à représenter le prestige canadien et réaffirme la présence d'un gouvernement uni dans l'ensemble du Dominion. À l'époque, ce symbole de prestige forme un contraste important avec la dure réalité des ouvriers d'Ottawa.

Malgré une certaine méfiance de la part des politiciens, la ville d'Ottawa se montre un choix judicieux. Elle grandit et se dote de réseaux et d'infrastructures modernes. L'arrivée du chemin de fer transcanadien entraîne une hausse rapide de la population. Cette croissance permet à Ottawa d'offrir davantage de services et de construire plusieurs institutions publiques. Afin de répondre à la demande, le gouvernement fonde le ministère des Travaux publics. On embauche plusieurs architectes et urbanistes qui font l'ébauche du plan de la ville. L'horizon d'Ottawa se dessine donc presque uniquement par la main du gouvernement sans recours à la pratique privée. Il en résulte une architecture d'une grande homogénéité. On peut dire que les édifices érigés pendant la première moitié du 20^e siècle sont interchangeables.

Vers la deuxième moitié du siècle, Ottawa s'ouvre sur le style international et adopte la même vision que les grandes villes en quête de modernité, soit la communion entre la ville et la nature. Bellamy explique : « The City Beautiful and Garden City planning movements promoted a broad program of objectives : scenic parks to link nature with urban existence, monumental roadways and vistas, a clean and healthy envi-

ronment, and the development of a social conscience for improving the lot of the lower classes ». ⁹⁰ La traduction de ces initiatives européennes à l'échelle de la ville est le Plan Gréber qui, dès les années 1940, devient un plan d'attaque important pour améliorer la morphologie décousue de la ville. Le plan qu'entreprend Jacques Gréber, architecte et urbaniste français, vise à régler les problèmes associés à une croissance rapide et un peu improvisée de la ville. En améliorant le cadre bâti et la planification générale d'Ottawa, on souhaite générer une transformation qui confère à la ville toutes les qualités d'une capitale moderne.

Suivant le plan Gréber, Ottawa s'embellit en respectant presque toutes les recommandations. Trois édifices conseillés par Gréber sont bâtis le long de la rue Wellington, dont Bibliothèque et Archives Canada et les édifices Commémoratifs de l'Est et de l'Ouest (siège du ministère des Anciens combattant), tous à proximité du site d'intervention. Ces trois édifices sont d'un néoclassique retenu et épuré. Pour une ville hautement conservatrice, ces trois édifices constituent un pas concret vers le style international (voir Figure 15).

⁹⁰ BELLAMY, Rhoda (2001) « The Architecture of Government », tiré de *Ottawa : Construire une capitale*, édité par Jeff Keshen et Nicole St-Onge, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, p.441



Figure 15 : Édifice Commémoratif de l'Ouest, Ottawa, 1958

Pour le centenaire du Canada, un projet d'envergure est planifié en hommage aux arts et la culture, le Centre National des arts (1969). Le projet s'éloigne, pour la première fois, du carcan néogothique/néoclassique du passé. Pour le gouvernement, c'est l'arrivée du modernisme. Le projet est unique dans son contexte puisqu'il ne se limite pas à des restrictions budgétaires. Aujourd'hui, les projets institutionnels se font rares et sont davantage fonctionnalistes, donc à coûts réduits. Outre les musées nationaux, la ville d'Ottawa se caractérise, depuis les années 1980, par une médiocrité architecturale. Le fil conducteur a été perdu. Les nouveaux ministères s'éloignent du centre-ville et se parsèment à travers la banlieue.

La tendance de la décentralisation marque la ville depuis années, mais une vague de changement se sent. Il semblerait que la ville cherche maintenant à contrer la monotonie du cadre bâti. Depuis le 21^e siècle, un discours sur l'urbanité reprend le dessus. Le dernier projet à se démarquer est celui du Centre des congrès d'Ottawa. Ouvert depuis 2011, il se caractérise par sa surface de verre courbée et miroitante et sa structure d'acier complexe (voir Figure 16). Un article paru dans le quotidien *Ottawa Citizen* en 2010 discute de la forme audacieuse, qu'on compare à une tulipe, voire à un bustier qui contourne les formes de la femme. En citant un architecte, l'article écrit: « The architects are clearly trying to feminize the architectural landscape of Centretown. The phallic towers of Centre and West Blocks, even Safdie's Great Hall, now have generated a counterpoint in equally obvious references to female anatomy. »⁹¹ On ajoute également que le projet « [...] is a bold counterpoint to the drab downtown context. [...] It clearly stands out as unique and in sharp contrast to the rest of its mundane surroundings ». On peut lire dans ces déclarations que l'architecture institutionnelle qui distingue Ottawa, s'ancre dans un conservatisme banal qui cherche davantage à faire des liens historicistes qu'à innover. Le Centre des congrès est une exception qui donne un nouveau ton au Centre-ville. Ce que l'article souligne également est une hypothèse intéressante en lien avec la thèse, à savoir que la ville d'Ottawa, en particulier le quartier

⁹¹ COOK, Maria (2010) « Landmark Design or Bytown Bustier ? : Architects have their say on the new Ottawa Convention Centre », *Ottawa Citizen*, disponible en-ligne : <http://www2.canada.com/ottawacitizen/news/observer/story.html?id=23d71aa1-0b02-4423-9fe5-762530814932>

des affaires, est marqué par un ton masculin. Ce genre d'affirmation, quoique chargée, souligne la présence d'un rapport de pouvoir intéressant.



Figure 16 : BRISBIN, Ritchard et BBB Architects, *Centre des congrès d'Ottawa*, 2011

3.2 | Les rapports de pouvoirs : entre lieu et genre

Toute connotation de pouvoir, en particulier dans le contexte urbain, se comprend en lien avec l'écriture de la philosophe Hannah Arendt. La présente section présente sa philosophie, soit la politique du lieu. À la lumière de son texte, nous pourrions comprendre pourquoi la rencontre est importante dans le contexte du genre. À la suite, une analyse du féminin et du masculin en lien avec la ville permettra de soulever les problèmes associés au pouvoir dans la capitale nationale. Il s'agira de comprendre la perspective féminine dans le cadre bâti dit démocra-

tique. Cette féminisation, selon la théorie, se comprend également comme androgyne dans le sens où elle est inclusive et sans polarité. L'un de ses grands buts, après tout, consiste à faire obstacle à la hiérarchie traditionnelle.

Dans la *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt évalue l'évolution de l'homme à travers le temps et cerne trois modes d'activités humaine : le travail, l'œuvre, et l'action. Le travail est l'activité au service du corps humain, de ses besoins biologiques (alimentation, hébergement, etc.)⁹². L'œuvre est l'activité de création d'artifices à son service, à l'amélioration de son confort. L'action est de nature plurielle; ce sont les activités de l'homme en tant que créature sociale et politique. L'action est l'activité des arts, de la pensée et de la discussion. Elle constitue la condition essentielle à la mémoire collective, donc à l'histoire. Pour Arendt, la *vita activa*, où la vie active, est la capacité de l'homme à agir, en particulier dans le domaine public. C'est le seul outil dont dispose l'homme pour laisser sa trace. L'action, en ce sens, lui permet d'affirmer son existence au-delà du temps, donc de sa propre mortalité.⁹³

Dans le domaine public, on dit que les Anciens ont démontré une *vita activa* florissante. On voyait, à l'époque, les places publiques se remplir et les arts promus dans la sphère publique, loin du privé. Pour les Mo-

⁹² ARENDT, Hannah (1998) *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, p.7

⁹³ *Ibid*, p.9

dernes, c'est le contraire. Les préoccupations pour l'action se sont dissipées sous l'aile protectrice des gouvernements (l'État social) et avec l'avènement de la société de consommation. Le privé et le public, devenus confondus, ne laissent plus de place à l'action. Arendt tente, dans son livre, de situer les activités dans un domaine ou l'autre afin de clarifier la *vita activa*. La place publique, affirme-t-elle, est menacée. Le lieu d'action n'existe plus. En dernier lieu, elle demande à la société d'être courageuse et de s'exposer dans le lieu public. L'action, quelle compare souvent aux arts, s'ancre dans le temps, mais aussi dans l'espace. Elle explique à titre d'exemple, que « in the performance of the dancer or play-actor, the "product" is identical with the performing act itself. »⁹⁴

En ce sens, la place publique est un endroit où apparaissent les acteurs, où s'exposent les arts dans un acte final et temporel. Le lieu de rassemblement constitue, selon la philosophie, une plateforme pour l'action qui célèbre le pouvoir collectif et contre l'État social trop présent dans nos vies. En lien avec les idées féministes, les espaces issus de cette liberté, comme le comprend Arendt, permettent aux utilisateurs de ces espaces de se voir comme des égaux. Lorsque la discussion se tourne vers le concept d'inclusion, le discours peut être illustratif. Le statut, la classe sociale, l'ethnie et, bien sûr, le sexe, ne constituent plus un obstacle. Cette égalité devient alors possible puisque dans les lieux d'apparence, les relations sont ouvertes et libres.

⁹⁴ ARENDT, Hannah (1998) *The Human Condition*, p.227

Pour revenir à Ottawa, le choix de l'intervention comme lieu de rassemblement est impératif puisque, selon le sentiment général, la ville souffre d'une sorte de « machisme » issu du rôle de l'omniprésent gouvernement. Il s'agit d'une aura de pouvoir autoritaire, ressentie dans l'article de presse susmentionné sur le nouveau Centre des congrès. Sur le plan de la lutte de pouvoir, la ville d'Ottawa est, depuis ses débuts, politiquement chargée. Son choix même comme capitale visait à unir deux opposants : les francophones du Bas-Canada et les anglophones du Haut-Canada. On remarque également que le désir de rendre Ottawa une ville plus inclusive illustre, depuis ses débuts, cette même relation. À titre d'exemple, le boulevard de la Confédération, artère prestigieuse de la ville, forme également un circuit entre ses deux oppositions, Gatineau et Ottawa.⁹⁵

Traditionnellement, la sphère publique exclu la femme. Les politiciens n'ont pas été très différents des architectes. Leur architecture et leur plan urbain ont été le reflet des valeurs du temps. Dans son article « The Yonic Moon and Gendered Space », Marinetti parle de la notion de pouvoir autoritaire en architecture. « It came to personify not the inclusive and open architecture of democracy but rather the monumental and projecting built environment of what amounted to a members-only club. »⁹⁶ Elle affirme, en revanche, que la nouvelle architecture tend à détruire l'ancien carcan. Elle mentionne le dôme qui, de par sa

⁹⁵ MINKENBERG, Michael (2014) *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*, New York : Berghahn Books, p.68

⁹⁶ *Ibid* p.9

forme, représente l'ouverture. Similairement, la première partie de l'essai s'est attardée à la question de la sphère comme symbole de pouvoir entre les genres. On peut donc en faire une lecture androgyne ici, en lien avec le thème. Marinetti argumente également que l'hôtel de ville de Londres (Foster and Partners, 2002), genre de bulle ou ellipse, maximise la transparence par l'utilisation de la vitre.⁹⁷ Il crée ainsi une sorte de salon urbain (voir Figure 17).



Figure 17 : FOSTNER, and Partners, *Hôtel de ville de Londres*, 2002

Avec cet exemple, on s'éloigne de la tradition institutionnelle du passé, désuète, imbue de pouvoir masculin avec son rapport fermé. Le gouvernement n'a pas à se cacher. L'image est antidémocratique. Les nou-

⁹⁷ MINKENBERG, Michael (2014) *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*, p.10

veaux types d'édifices, comme à Londres, sont différents. « [They] describe open, freely moving spaces which welcome public interaction. These are not monumental designs in the traditional sense, but feminised, inclusive arenas which rest effortlessly in the city they represent. »⁹⁸ La nouvelle architecture institutionnelle est participative et communique avec son environnement, voire ses utilisateurs. L'inclusion de places publiques comme lieux de rassemblement est cruciale dans la démocratisation des espaces, surtout urbains et publics. Les édifices doivent « bouger », comme le dit Manretti, sans séparer les classes, les ethnies et surtout, les genres.

Mentionnons une troisième auteure, Melissa K. Rombout. Dans son essai « Ottawa : On Display », elle rappelle qu'une capitale est avant tout (étymologiquement) une tête : un lieu de pouvoir et de réflexion. Mais pour Rombout, c'est un hochement de la tête qui fait aller de l'avant. Ottawa est, dans sa lecture, une grande scène de vie. Ottawa comme « [...] concept of centre stage, a focal point for the idea where performers take place. » Il y a les spectateurs, ceux qui regardent, et les acteurs, ceux qui se font observés.⁹⁹ Il y a, en ce sens, une certaine orchestration de ce que l'on peut voir, et ce que l'on ne peut pas voir. Dans un contexte d'ouverture, une scène ouverte publique, démocratique, ainsi qu'une architecture à son reflet, est un argument convain-

⁹⁸ MARINETTI, FT (sept-nov 1999) « The Yonic Moon and Gendered Space », *Make* 85, p.10

⁹⁹ KOMBOUT, Melissa K. (2001) « Ottawa : On Display », tiré de *Ottawa : Construire une capitale*, édité par Jeff Keshen et Nicole St-Onge, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, p.469

cant. Le projet androgyne est, en ce sens, une grande scène pour le spectacle urbain.

Pour conclure, cette section a mis en relation deux grandes idées sur le pouvoir, soit celle de Hannah Arendt sur le lieu public comme plateforme d'action, et celle du pouvoir comme rapport de genre. On remarque aujourd'hui un retour vers une ouverture au public, comme le souhaitait Arendt. Cette dernière section justifie l'intervention du projet comme devant nécessairement être un lieu de rencontre. L'androgyneité se comprend alors comme symbole, par la première partie de l'essai, et comme lieu d'action, par cette seconde.

3.3 | Le site en contexte : du présent au futur

Dans cette dernière section, nous évaluons les enjeux relatifs au site dans ses contextes présent et futur. Le projet proposé est situé à l'angle des rues Queen, Lyon, Bay et Albert, au cœur du quartier des affaires de la ville d'Ottawa, le centre-ville ou *Centretown* en anglais (Figure 18). L'îlot présente, du côté ouest, une tour d'habitation de 13 étages et, du côté nord, un petit édifice commercial qui comprend un restaurant, le Glue Pot Pub, et un club de danseuses, le Barbarella's Diamond Cabaret. Dans le cadre du projet, le commerce est à démolir. Le reste de l'îlot, non-construit, se compose d'un stationnement de surface.

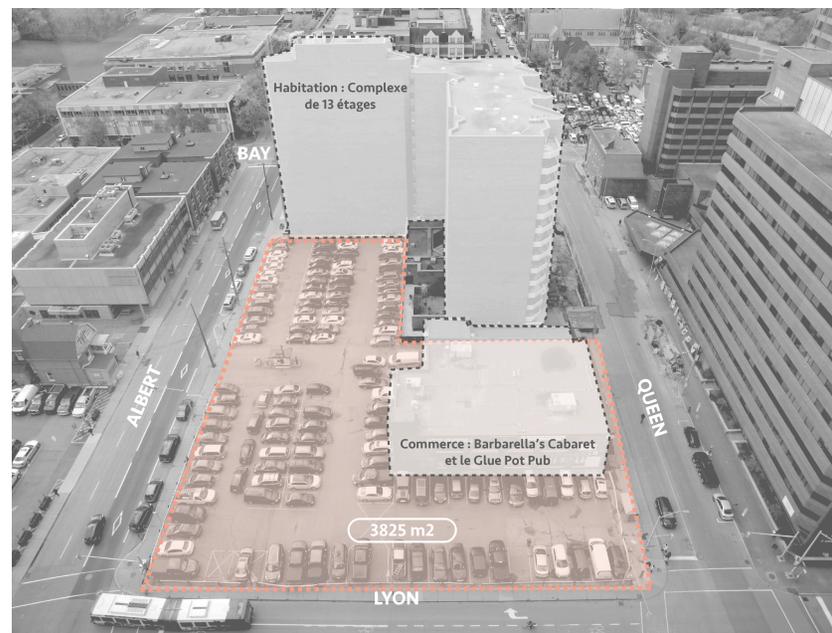


Figure 18 : Vue du site Lyon et Queen, photographie, 2014

Le site se retrouve dans un rayon d'un kilomètre des grandes institutions gouvernementales susmentionnées, dont le Parlement, la Cour suprême et Bibliothèque et Archives Canada. Les édifices patrimoniaux et institutionnels à haute valeur architecturale sont presque tous situés le long de la rue Wellington. Celle-ci forme la promenade prestigieuse du Boulevard de la Confédération. Le quartier se découpe en deux sections distinctes, soit au nord de Gloucester (qu'on dit *downtown* en anglais), et au sud de Gloucester. Au nord, ce sont presque exclusivement des bâtiments institutionnels et des commerces. Au sud, il y a une bonne mixité avec davantage de logis résidentiels. À titre de comparaison, le centre-ville nord compte 4 123

habitants répartie sur un petit territoire 1,26 km², et le sud compte 20 513 habitants sur un territoire presqu'aussi petit de 2,1 km².¹⁰⁰ On en conclut que le quartier au nord est peu habité, donc actif le jour avec ses milliers de fonctionnaires, mais abandonné la nuit. Une étude récente démontre qu'entre 1 000 et 2 000 piétons passent devant le site aux heures de pointe.¹⁰¹

Avant de passer aux attributs du site et aux raisons justifiant son choix, retournons au plan Gréber mentionné ci-haut. Le rapport publié en 1950 nous intéresse puisque Gréber s'est attardé sur le sort du site de façon directe. En discutant du centre-ville, il décrit sa vision du prestige que pourraient avoir les rues adjacentes à Wellington. Il décrit, en particulier, une série de trois îlots le long de Lyon nécessitant de l'attention : « Several city blocks present a poor appearance; Lyon Street, from Wellington to Albert, crosses a blighted area. It is most desirable that this section be rapidly improved ». ¹⁰² Une photo comparative du modèle d'implantation de Gréber et de l'état actuel du site démontre bien l'écart entre la vision et la réalité (voir Figure 19). Il est intéressant de noter que ces trois îlots sont les seuls à n'avoir pas évolué depuis le rapport, il y a près de 65 ans.

¹⁰⁰ Statistique Canada, 2012, GéoRecherche. Recensement de 2011. No 92-142-XWF au catalogue de Statistique Canada. Ottawa (Ontario).

<http://geodepot.statcan.gc.ca/GeoSearch2011GeoRecherche2011/GeoSearch2011-GeoRecherche2011.jsp?lang=F&otherLang=E> (4 novembre 2014)

¹⁰¹ Ville d'Ottawa, « Réaménagement de la rue Queen », p.9

<http://www.confederationline.ca/wp-content/uploads/2013/12/queen-street-all-exhibits-dec-10-2013-part-1.pdf> (le 5 décembre 2014)

¹⁰² GRÉBER, Jacques (1950) *General Report Submitted to the Capital Planning Committee*, National Capital Planning Service, Ottawa, p.213

Gréber poursuit : « we propose that the four blocks from Sparks to Albert, between Kent and Bay, be acquired, and that in the middle, i.e., centered on Lyon Street, a large Auditorium-Convention Hall be erected »¹⁰³. Il s'agit ici de la vision de la ville pour un lieu de rassemblement important et subventionnée par le gouvernement. Gréber observe :

« To complete the monumental treatment of this part of the city, we have indicated on our plans a plaza, extending from Sparks to Albert, on either side of Lyon Street, in the centre of which the auditorium could be erected. Its annexes on either side of the plaza, with arcaded sidewalks, will create a monumental frame to the central building. [...] The National Theatre, Municipal Auditorium and Convention Hall would provide, in our opinion, the necessary start for the theatrical facilities of the Capital and would be soon completed by other theatres under private management, for stage or screen performances. »¹⁰⁴

Ce qu'il s'imagine ici est un projet de la même envergure que le Centre national des Arts et/ou le Centre des congrès, tous deux construits à l'extrémité est du quartier des affaires, au bord du canal Rideau. La vision a donc été exécutée selon le plan, mais dans un autre lieu. Il demeure que cette petite section de la rue Lyon possède certaines caractéristiques qui la rendent apte à l'intervention publique. L'opinion de Gréber est en synchronie avec celle du projet. Le lieu de rencontre planifié complète sa vision.

¹⁰³ GRÉBER, Jacques (1950) *General Report Submitted to the Capital Planning Committee*, National Capital Planning Service, Ottawa, p.205

¹⁰⁴ *Ibid*, p.214

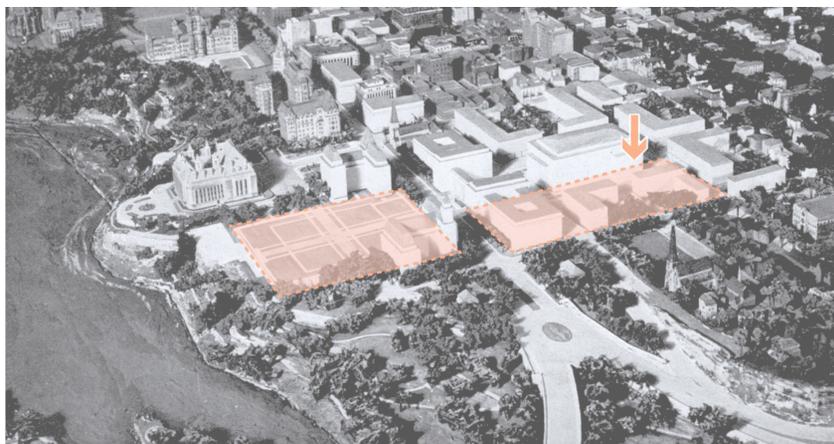
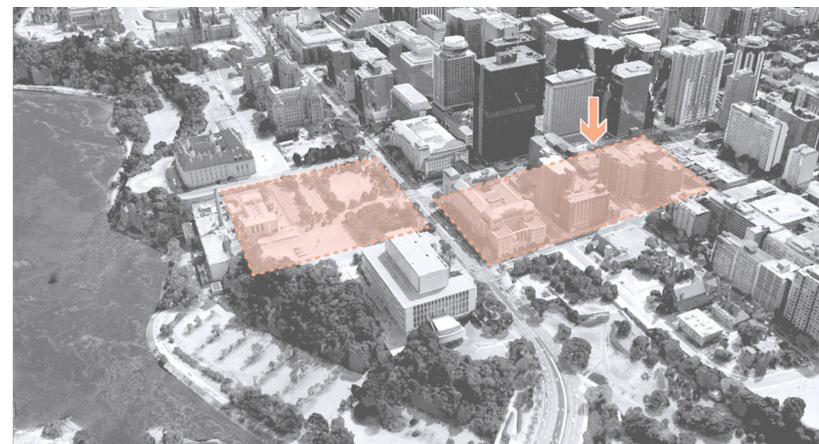


Figure 19 : Comparaison entre la vision initiale et la réalité, vue érienne d'Ottawa, 1950 vs 2014



Parlons maintenant des enjeux réels, présents et futurs, associés au site. Le choix de l'îlot est survenu grâce aux relations de pouvoir intéressantes et uniques au quartier des affaires, et l'état délabré de l'îlot justifiant une intervention. Il existe, en revanche, un autre attribut important. Le site est situé au-dessus de la future plateforme de train sur rail léger de la Ville d'Ottawa. Ce train formera un parcours important entre l'Est et l'Ouest de la ville (nommé la Ligne de la Confédération). Au centre-ville, le tunnel est présentement en voie de construction. Il passera sous la rue Queen, enfoui à une profondeur équivalente à six étages. Dans le quartier, il y aura un premier arrêt au Parlement, au coin de la rue Metcalfe, et un deuxième à la rue Lyon. La ville compte construire un accès à la bouche de train au pied du bâtiment de la Place de Ville, à l'est de Lyon. En ce qui concerne un

deuxième lieu, des options ont été mentionnées, mais sans décision finale. Le projet propose donc une bouche secondaire directement sur l'îlot. L'arrivée du train et d'une station connexe signifie un flux pédestre important en lien avec le site, d'où l'importance d'un projet qui répond à des besoins uniques.

Enfin, pour terminer la description du site, prenons en compte les projets planifiés à proximité du quartier. L'un des plus grands plans de la ville est le redéveloppement des plaines Lebreton. Depuis près de 20 ans, la ville d'Ottawa et la CCN discutent d'une intervention notable sur les plaines qui s'étendent sur près de 20 hectares.¹⁰⁵ Il y a quelques années, il était question de densification avec l'ajout d'une centaine d'habitations formant des complexes à usages mixtes.¹⁰⁶ Aujourd'hui, la CCN lance un concours et ouvre la discussion aux soumissions alternatives. Elle est d'opinion qu'un projet d'envergure, de type national, serait préférable. On devra attendre pour prendre connaissance des projets des finalistes.¹⁰⁷ Quoiqu'il en soit, il faut retenir qu'une transformation notable est planifiée à moins d'un kilomètre du site. Avec l'arrivée de la Ligne de la Confédération, il faut prévoir un niveau d'activité croissant dans le quartier et ses environs. Il est également possible que le centre-ville subisse une hausse rapide de population. Sur le plan stratégique, il est crucial d'aménager le site au coin de Lyon et Queen rapidement, puisqu'il constitue un lien important vers les plaines.

¹⁰⁵ Commission de la capitale nationale, article « Réaménagement des plaines Lebreton » <http://www.ccn-ncc.gc.ca/planifier/plans-directeurs/plaines-lebreton/reamenagement-des-plaines-lebreton> (le 6 décembre 2014)

¹⁰⁶ Ville d'Ottawa, « Plan de secteur du district de l'escarpement » (Novembre 2008), *Stratégie de conception urbaine du centre-ville d'Ottawa 20/20*, Urban Strategies Inc. <http://documents.ottawa.ca/sites/documents.ottawa.ca/files/documents/con055241.pdf>

¹⁰⁷ Commission de la capitale nationale, article « Réaménagement des plaines Lebreton » <http://www.ccn-ncc.gc.ca/planifier/plans-directeurs/plaines-lebreton/reamenagement-des-plaines-lebreton> (le 6 décembre 2014)

4.0 | CADRE MÉTHODOLOGIQUE

L'architecture – un lieu de rencontre

Ce dernier chapitre fait l'inventaire des intentions de design du projet architectural en décrivant toutes les étapes de conception du début à l'aboutissement, incluant sa réception par les membres du jury. Pour ce faire, il est divisé en trois sections distinctes. La première fait le survol de la démarche, c'est-à-dire l'exploration préliminaire qui a généré le projet. La deuxième plonge directement dans les espaces et décrit les qualités du projet d'architecture. La troisième fait la synthèse critique de l'approche androgyne et résume les commentaires des critiques invités afin de comprendre l'efficacité du thème en lien avec la thèse de recherche-crédation. Le but de ce dernier chapitre est de comprendre le lien entre la théorie et le projet présenté.

4.1 | Démarche et intentions de design

La théorie élaborée dans les deux premiers chapitres a permis d'éclairer le sujet choisi, soit l'androgynité, et d'imaginer son lien possible avec l'architecture. L'analyse a permis de conclure que le projet doit à la fois s'orienter vers la métaphore du corps et contenir une dimension sociale importante. Rappelons alors la mission préliminaire : le projet cherche à mettre de l'avant une méthode de conception androgyne basée sur une représentation contemporaine du corps (et exprimant à la fois le féminin et le masculin) ainsi qu'à saisir la di-

mension sociale du lieu de rencontre comme place d'action. Les enjeux en cause sont donc liés aux questions du genre, de la représentation, de la rencontre et de l'action. Le but est de concevoir un projet qui se dessine comme un réseau complexe et fluide, permettant une multiplicité de rencontres aux sens formel et informel. Par son architecture, le projet cherche à (1) s'inspirer du corps androgyne comme *devenir* (Deleuze et Guattari) et comme entité cybernétique (Haraway) en plus de (2) renverser les hiérarchies de pouvoir et de contrôle traditionnelles. Le choix du programme, soit une place publique, a déjà été argumenté et appuie l'objectif 2. Nous trouverons donc à la prochaine section les étapes menant à la matérialisation de l'objectif 1.

Le projet prend forme tout d'abord grâce à son site, c'est à dire son contexte géopolitique. Il y a des données réelles qui justifient son choix, principalement en raison de son potentiel d'utilisation. Les deux intersections à l'Est du site sont fréquemment utilisées et comptent un peu moins de 2 000 personnes par jour. La ville estime que sur les îlots adjacents on retrouve entre 1 000 et 4 000 employés (voir Figure 20)¹⁰⁸. Avec l'arrivée d'une station de train sur rail léger, il est normal de prévoir une hausse importante du flux piétonnier. Cette analyse rapide justifie donc le choix du site ainsi que le choix du programme, soit une place publique, qui sert de parcours de transition, d'espace d'attente ou de rencontre.

¹⁰⁸ Ville d'Ottawa, « Réaménagement de la rue Queen », p.9 http://www.confederationline.ca/wp-content/uploads/2013/12/queen-street-all-exhibits_dec-10-2013_part-1.pdf (le 28 avril 2015)



Figure 20 : CHAUVETTE-G., Gala, *Analyse de site et du flux pédestre*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Puisque la place publique est un réseau de parcours, la seconde analyse a voulu s'imaginer des trajets uniques selon le type d'utilisateur. En demeurant fidèle au concept du corps post-genre, trois entités cybernétiques ont été dessinées (voir Figure 21). Chaque corps se présente comme une vision analogue à l'humain. D'une part, on retrouve le cyborg robotique qui, dans son trajet, est prédictible en rectiligne. C'est un clin d'œil à l'ouvrier, assez présent dans le contexte du site, qui suit une logique de métro-boulot-dodo. Son parcours normatif fait les allées et retours de la station de train aux intersections du site, sans trop s'égarer. Le second corps cybernétique est celui du cyborg augmenté, qu'on imagine amplifié par la technologie, et qui cherche à compléter

l'expérience du site. Son trajet est également rectiligne, mais cherche davantage les zones de programme spécifiques. Il vient sur le site dans le but d'explorer un peu et donc, son parcours est expérientiel. Enfin, le troisième cyborg est virtuel. Sa logique dépasse les normes de l'entendement. C'est une entité post-humaine. Le parcours est au-delà de la compréhension et peut être modifié en tout temps. Caractérisé par des lignes sinueuses faisant le tour complet du site, le cyborg virtuel a un but en tête, l'expérience amplifiée, voire virtuelle. C'est le type de corps qui flâne la nuit, branché dans son gamepod, à la eXistenz. Ces trajets seront importants dans la matérialisation du projet qui ensuit.

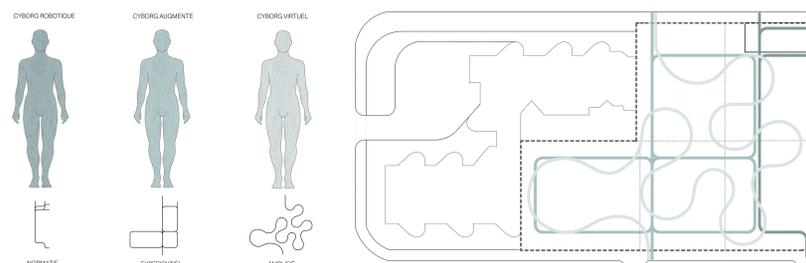


Figure 21 : CHAUVETTE-G., Gala, *Parcours de trois entités post-genre*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Enfin, une troisième exploration justifie les choix formels de l'architecture. Il s'agit des topographies, ou encore reliefs, dessinés au sol et en toiture (voir Figure 22). Les explorations entamées dans les débuts du projet ont cherché à comprendre les meilleures façons d'adresser le site. Il a été décidé que le projet resterait à échelle humaine, sans trop s'élever en hauteur. Par contre, la station de train

nécessitait une réflexion additionnelle. Au sol, le relief est en pente douce et se creuse lentement de deux étages (du Nord au Sud). Ce geste implique que la station de train est accessible à deux niveaux, de la rue et à l'intérieur même du projet. Elle gagne deux étages en excavation, ce qui la rend illuminée de jour et donc, lui confère un sens de sécurité augmenté et une ambiance de qualité. En toiture, le relief est un jeu de hauteurs qui réagit aux bâtiments environnants en s'ouvrant vers les plus hauts et en s'inclinant devant les plus bas. Le quartier des affaires est parsemé de tours de près de 100 m. La place publique proposée brise donc le rythme rigoureux et envahissant des tours et offre une expérience agréable pour le piéton, chose qui ne se retrouve pas ailleurs.

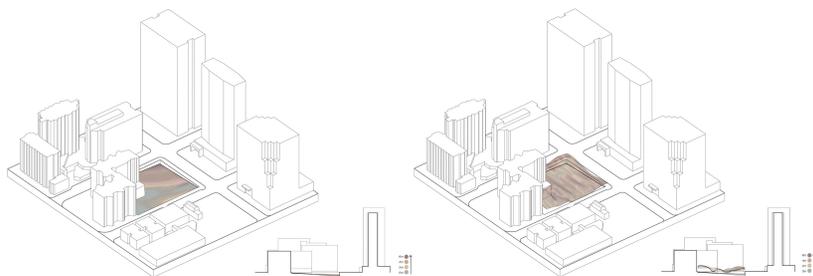


Figure 22 : CHAUVETTE-G., Gala, *Relief au sol et en toiture*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Parlons maintenant de l'architecture résultant de ces premiers gestes analytiques. Tout d'abord, le projet s'est exploré par la recherche tactile de ses matériaux. À l'étape préliminaire, il s'orientait davantage vers le concept du néoplasme synthétique tel que compris par Marco Cruz (voir le premier chapitre). Une série de peaux en latex a donc

été créée, explorant les qualités tactiles voire grotesques de celui-ci, et pouvant s'intégrer au projet d'architecture. D'une part, on retrouve une peau striée, suivie d'une peau nodulaire, d'une peau trouée et d'une peau lisse. Formellement, des moulages d'argile recouverts de latex ont été placés sur le site et modelés fortuitement. L'exploration voulait inclure le mou et ses qualités en tant que chair. On a vite découvert, toutefois, que la peau seule ne suffisait pas. La chair est dotée d'un réseau fibreux qui la garde dense, complète et dimensionnelle. La peau de latex nécessite un élément dur pour contrecarrer sa flexibilité. La fibre comme élément de la chair (du réseau sanguin au muscle) est venu résoudre ce problème. Le fibreux génère alors une vision restructurée du corps cybernétique et garde le mou (le latex) en place, sans toutefois qu'il perde son intégrité structurale. Il s'agit d'une co-dépendance des deux concepts. Aux fins du projet, la fibre est un geste organisateur.

Pour revenir à nos trois parcours, le projet se matérialise par sa paramétrisation. Un algorithme Grasshopper a été utilisé afin de créer le mouvement préliminaire des fibres sur le site. Celles-ci sont issues d'une grille dimensionnée à des intervalles réguliers d'un mètre. Dans ce script, les parcours servent de géométrie attractive, donc les fibres sont déformées par leur présence (voir Figure 23). Toute intersection entre la grille et le parcours donne un résultat d'attraction ou de répulsion. L'effet remarqué est un réseau complexe, mais organisé, de courbes suivant une seule direction. Le choix d'avoir des fibres unidirectionnelles est à des fins de clarté et pour donner un sens de mou-

vement vers les aller-retour des zones denses à la station de train. D'autres explorations ont été entamées, dont des fibres multidirectionnelles, mais celles-ci donnaient un effet chaotique qui s'agençait mal à l'échelle du site. Enfin, une dernière étape consistait à placer les zones de latex sous les fibres. Les parcours ont ici aussi servi de guide dans le positionnement des creux. Le résultat est une place publique ayant une diversité de zones à explorer selon une infinité de trajets (et donc ne se limite pas aux parcours générateurs). Dans la création du modèle par ordinateur, les fibres sont extrudées en cadres rigides, suivant les deux reliefs en sol et en toiture, et ces derniers sont creusés aux endroits établis comme zone de latex.

4.2 | Une place publique post-genre : description du projet

Suivant l'approche paramétrique, le projet prend forme et sa matérialité est conférée. L'axonométrie détaillée permet de comprendre le projet en visualisant les couches structurales qui la forment (voir Figure 24). En partant du haut, l'architecture proposée se forme de câbles d'acier rapprochés qui tissent l'entièreté des fibres en un seul système. Ces câbles permettent également au projet d'être accédé en surface et certaines zones au niveau de la rue se transforment en parcours de marche. L'expérience du dur, de la froideur de l'acier, contraste l'expérience du mou qui sera décrite sous peu. Les fibres générées par les trajets des cyborg sont perçues en second, et en dessous, des cadres rigides de verre teinté s'élançant jusqu'au sol. Les cadres de verre permettent de brouiller les perceptions, d'être d'une même semi-translucidité que le latex, tout en demeurant structuraux. Le choix d'un matériau épuré et simple n'a pas été fait sans grande considéra-

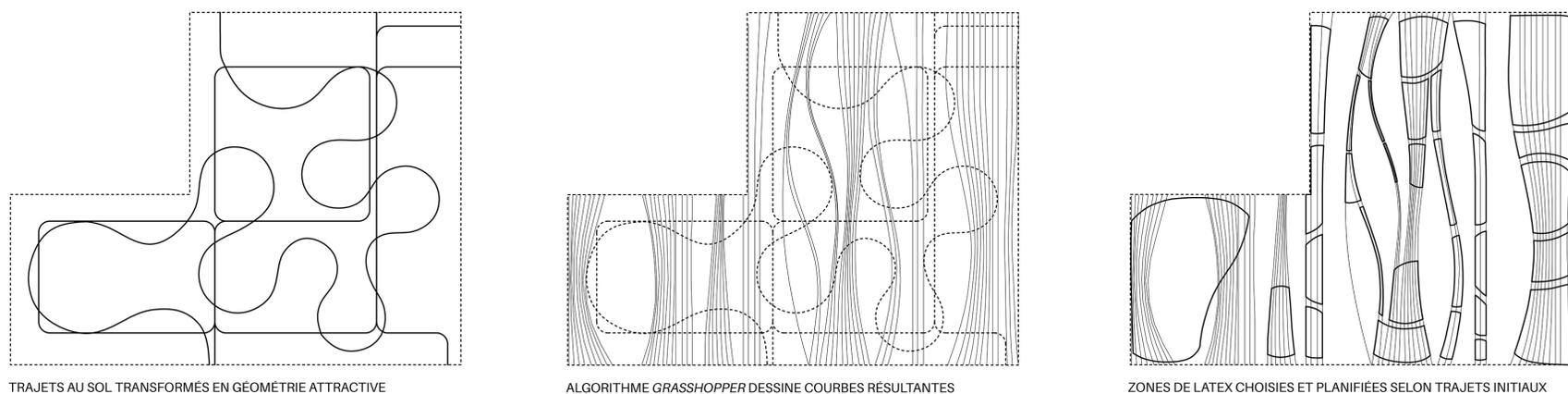


Figure 23 : CHAUVETTE-G., Gala, *Démarche paramétrique*, dessin assisté par ordinateur, 2015

tion. Nombre d'explorations et de tests ont été effectués avant le choix du verre. Le verdict final a préféré l'élégance de ce matériau à la complexité/fidélité du concept. Enfin, dans les creux extrudés selon le plan préliminaire (voir ci-dessus), le latex est ajouté et enrobe les parois. Chaque cadre, placé à un mètre l'un de l'autre, possède des zones de latex pouvant se mouler et s'étirer selon le bon vouloir des usagers. Ces zones molles deviennent alors interstices dans la place publique, lieux multiples de rencontre.

À titre d'exemple, cinq schémas représentent les diverses façons de vivre l'expérience du latex. D'une part, on peut se promener. C'est une façon passive de vivre l'expérience du latex sans contact direct. Il y a également des zones pour se reposer. Plusieurs sections sont profilées en bancs, parfois courts et parfois longs, ou encore en sorte de hamac. En termes de rencontre, le niveau d'intimité dépend de la zone. Certaines sont grandes de plusieurs mètres et pourraient facilement accommoder de 20 à 30 personnes. D'autres sont faites pour les individus seuls. On retrouve aussi des zones pour se nicher. Ici, le degré d'expérience tactile est à son maximum, puisque l'utilisateur doit grimper et marcher dans la bulle de latex. Des grandeurs variées de cette bulle expérimentale se retrouvent à travers le projet, dont certaines pouvant regrouper près de 50 personnes. Une autre zone, davantage ancrée au concept du rassemblement, est proposée. Il s'agit du latex en surface, qui agit un peu comme un banc pour le spectacle ou encore comme un petit tremplin. Ces zones peuvent attirer les grands groupes et, dans la section de l'agora, pourraient facilement accommoder jusqu'à 200

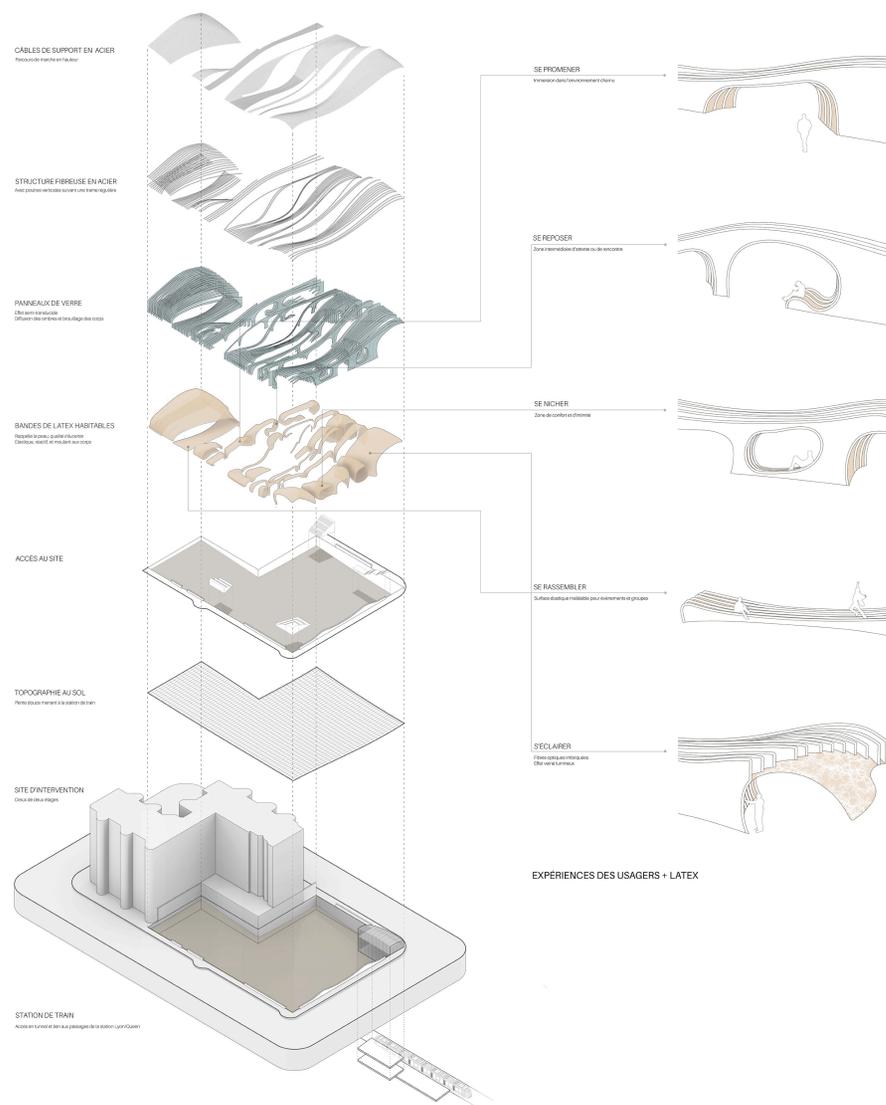


Figure 24 : CHAUVETTE-G., Gala, Axométrie détaillée, dessin assisté par ordinateur, 2015

personnes. Le latex de surface présente les qualités de la bulle sans effet de confinement. Enfin, une dernière expérience est possible, soit celle d'être illuminée, qui sera décrite plus tard.

Au niveau du plan, on remarque bien les zones de dégagement qui permettent la circulation (voir Figure 25). Le degré d'intimité et d'extimité du projet dépend largement de la grosseur de la zone de latex et de l'expérience qu'on peut en faire. Le programme est donc souple et les usagers sont libres de choisir où se rencontrer et quel évènement y organiser. Il y a, par contre, quelques sections qui se distinguent des autres. La plus importante est la zone la plus à l'Ouest du site, dans un endroit protégé des vents, caché par le bâtiment voisin. C'est un genre d'agora public, ou encore zone de concert de plein air. Cette intervention est unique puisqu'elle est la seule à utiliser le latex à deux niveaux, soit au sol en surface pour ses bancs marchables et en toiture, en un espèce de semi-dôme protecteur (Voir Figure 26). Dans le contexte d'une place publique permettant la rencontre et les évènements publics, une zone de grand rassemblement, légèrement plus formelle, a été nécessaire.

La toiture montre également deux parcours au niveau du sol qui agissent soit comme pont, soit comme rampe descendante vers le site. Les escaliers monumentaux aux quatre coins du site permettent, avec les surfaces de marche en toiture, une diversité d'accès à la place publique et au moins trois axes directs qui la traversent du Nord au Sud, dont le principal à travers la station de train (coin droit supérieur).

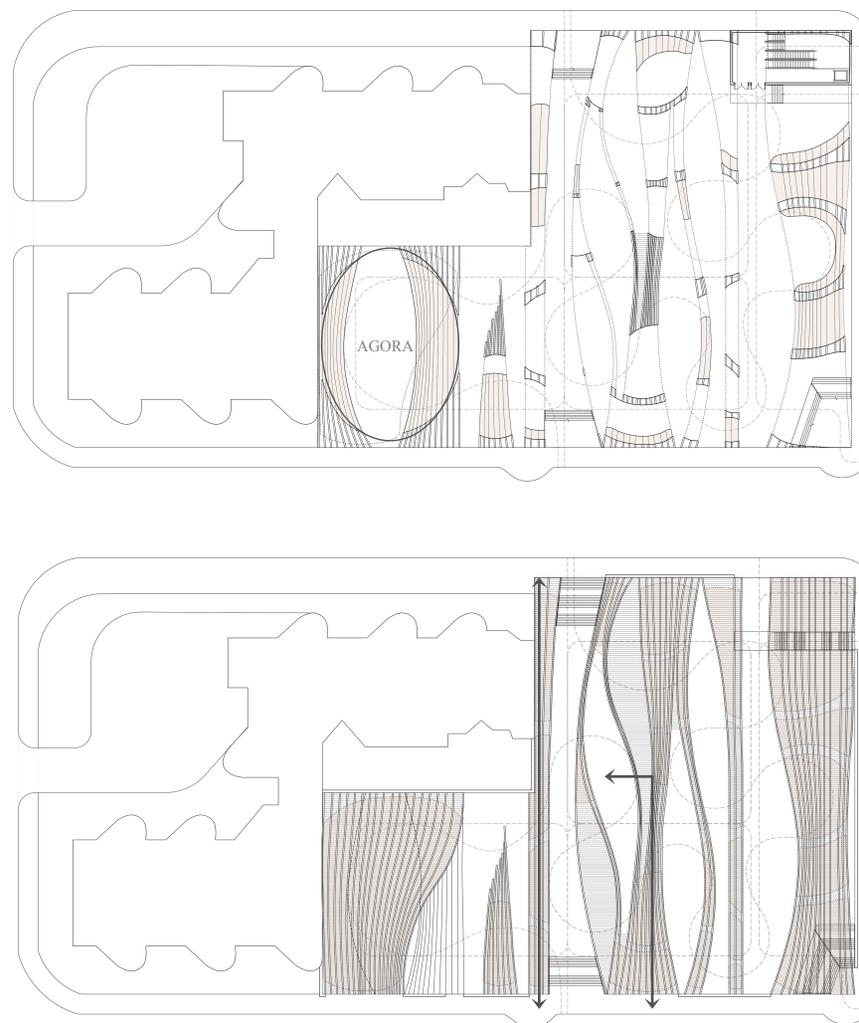


Figure 25 : CHAUVETTE-G., Gala, Plan au sol et plan de toiture, dessin assisté par ordinateur, 2015

Enfin, au niveau des ambiances, les perspectives sont assez illustratives (voir Figure 26). Le projet demeure largement conceptuel et le choix du latex est purement expérientiel. Le projet d'architecture se veut un mariage du mou et du dur, du luisant et du mat, de la chair et de la prosthétique. Le choix du métal, ici de l'acier, qui enrobe la chair, évoque l'image du cyborg branché, avec ses réseaux et sa peau double, cocon protecteur et métallique. La palette de couleurs sert également à montrer cette dualité, avec la transparence rosé de la peau (chair) et le bleuté froid du métal (haute technologie). Une dernière ambiance doit être mentionnée, apercevable seulement de nuit. Il s'agit du réseau de fibres optiques imbriquées dans le latex. Comme un réseau sanguin lumineux, le latex devient source de clarté et ses bulles s'illuminent d'une lueur douce qui guide les passants. On pourrait imaginer que dans cet environnement de nuit, les corps se transforment en de véritables machines cybernétiques où le jeu virtuel est encouragé. Les fibres optiques pourraient réagir au toucher, ou encore s'éteindre et s'allumer selon une logique prédéterminée. Dans le contexte d'un quartier des affaires, rarement occupé le soir, la place publique devient un lieu de rassemblement 24 heures, de vie et d'excitation, un point focus pour l'Ouest du quartier.

4.3 | Évaluation critique

L'approche conceptuelle entamée dans ce projet de recherche-crédation connaît certaines lacunes et certains points forts. D'une part, le lien avec la théorie constitue une grande force. Résumons donc rapidement

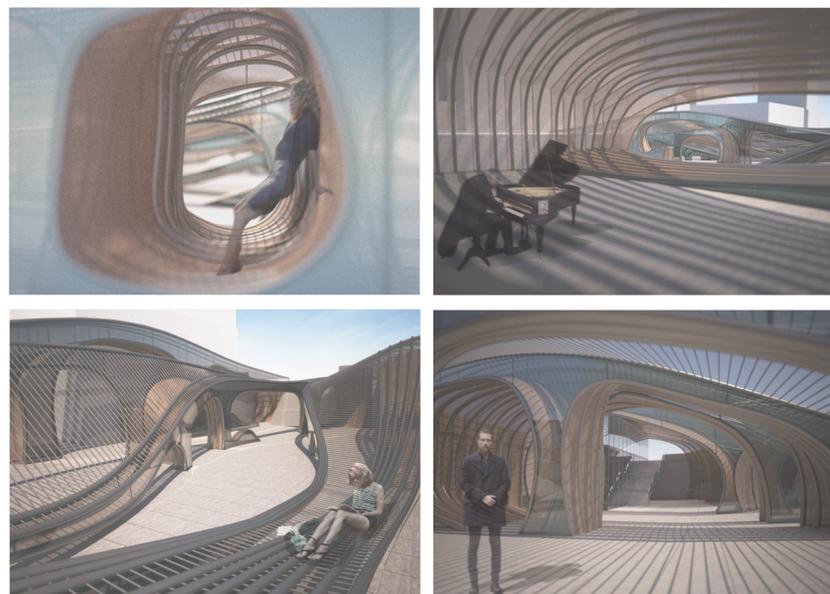


Figure 26 : CHAUVETTE-G., Gala, *Quatre vues en perspective*, dessins assistés par ordinateur, 2015

comment *Une place publique Post-genre* réussit à faire le lien avec les deux premiers chapitres de l'essai. En premier, les explorations en latex viennent chercher les recherches et écrits de Marco Cruz, qui a lui-même beaucoup examiné le matériau dans le cadre de son livre. Le latex possède les mêmes qualités que la chair et devient androgyne en dépassant les normes formelles habituelles. Sa translucidité, son toucher un peu visqueux, son odeur, etc. forment ce que l'auteur appelle des attributs grotesques et post-genre. Ce concept vient également chercher les écrits féministes, surtout ceux de Jennifer Bloomer. En parlant d'une architecture mineure, Bloomer demande que

l'architecture explore le côté laid et parfois salissant du corps humain (en particulier de la mère). C'est une sorte d'anti-formalité qui contredit l'architecture pure et stérile des Modernes.

Encore en lien avec les féministes, et même avec Deleuze, on voit dans l'idée des zones de latex un rappel au pli ou encore, comme Diller l'appelle, le creux, un pli avec la mémoire d'un passage. L'infinité de moulages que peut faire le latex des corps qui le touchent rappelle le potentiel infini des usagers face au site et donc, à l'infinité du pli. Dans le cas du latex, le matériau-même et non la forme est le symbole du pli, ce qui le lie davantage aux féministes qu'à Deleuze. Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté programmatique et l'ancrage indéfini au site sont en lien avec l'idée féministe de la multiplicité. Il n'y a pas de politique dans une architecture androgyne qui cherche à intégrer des gens de tous les milieux, qu'ils soient professionnels ou itinérants. Appuyé par les idées de Arendt, on comprend que la place publique, comme zone de rencontre, est politisante. Une arène discursive ouverte à tous s'ancre donc parfaitement dans la conception sociale d'interaction et d'action voulue à travers la recherche/création.

En lien avec certains symboles de l'androgyne, le rappel à la sphère est aussi compris avec les zones de latex en bulles, qui englobent les usagers d'une géométrie qu'on pourrait presque caractériser comme intra-utérine. Ce genre de zone rappelle Kiesler, qui voulait que sa *Endless House* soit aussi confortable que l'intérieur d'une mère. En un autre sens, l'architecture peut se traduire en peau double et se porter. La

membrane de latex se plie au corps, exerçant une force qui, au retour, se marie au corps, tel un textile. Elle laisse transpercer les formes humanoïdes, qui se perçoivent à travers la paroi transparente des cadres rigides par les autres passagers. Les bulles sont donc des parois habitables en extension du corps. Aussi, le caractère hybride des réseaux lumineux souligne l'hybridité du corps cybernétique. Comme le bioport dans *eXistenz*, le latex est amplifié et représente une machine biologique réceptive à ceux qui en font l'expérience.

Pour conclure, la structure complète s'apparente aussi à l'idée du méandre, qui veut que l'architecture soit une sorte de tissage complexe issu d'un seul fil conducteur. La fibre se montre utile à presque tous les niveaux du projet. À grande échelle, elle régit les cadres structuraux. À moyenne échelle, elle forme les câbles qui unifient le tout et crée une surface de marche accessible. À petite échelle, elle rigidifie le latex et lui donne l'allure d'un réseau sanguin lumineux. Le méandre, ondulation ou tissage, est donc conceptuellement ancré à la réalisation du projet.

Outre la théorie, le projet connaît aussi certaines lacunes. En ce sens, les commentaires du jury sont révélateurs. Tous les projets de l'atelier ont été reçus de façon positive et déclarés réussis. Dans le cas de l'architecture androgyne, les lacunes étaient principalement liées au niveau d'avancement du projet. En fait, pour la créatrice, l'approche conceptuelle s'est révélée un casse-tête théorique qui n'avancait qu'à petits coups. Chaque décision présente une infinité de possibilités, qui

sont parfois impossibles à justifier voire quantifier. Cette liberté d'expression dans la formalité du projet peut être accablante. Dans sa réalisation, le projet manquait un peu de réalisme et constructivement, n'était pas convainquant. Le choix du latex, il a été mentionné, est impossible à traduire à une architecture construite, surtout en plein air. Le choix du latex, conceptuellement intéressant, constituait la meilleure analogie possible à la théorie. Hélas, en réalité, ce n'est pas un matériau utilisable. Les critiques ont également souligné qu'à la dernière étape, un saut à la réalité aurait profité au projet. Un autre point de désaccord avait trait aux accès et parcours, qui étaient peu convaincants dû à la nature rigide des explorations préliminaires. On se sentait un peu pris entre la logique du site, cartésienne, et le désir de faire rêver les usagers par les qualités science-fiction du projet, au-delà de la réalité prescrite. Ce point est pertinent puisque l'approche conceptuelle diffère un peu de l'approche programmatique ou encore urbanistique fort plus utilisée dans les écoles d'architecture. Avec le désir de se justifier, il est facile de perdre l'idée que l'architecture est avant tout une histoire, un trajet idiosyncratique de la part de l'auteur qui n'a pas besoin d'être linéaire. Même si le projet ne convainquait pas sur toute ses points, le jury a estimé que le parcours théorique entamé était rigoureux et bien saisi. Il a été noté que la question d'androgynité est intéressante et originale. La démarche et la matérialisation du projet resteraient peut-être à peaufiner.

5.0 | CONCLUSION

En conclusion, *Architecture androgyne* s'est révélé un projet de recherche-crédation extrêmement complexe qui aurait bénéficié d'une thèse plus ardue que celle du niveau de la maîtrise. Quoique intéressante de façon préliminaire, la théorie explorée ne représente que la surface que ce que le genre peut évoquer en matière de réflexion. Le projet conçu à la suite de cette recherche a également été victime de la complexité du sujet et a pris un peu trop de temps à se matérialiser. Néanmoins, les liens avec la théorie ont été établis et l'intention de design s'est effectivement transmise. En ce qui concerne la pertinence du projet, il est à souhaiter que les questions de genre et de féminisme fassent partie du discours architectural dans les décennies à suivre. Comme Bloomer le mentionne, il reste encore plusieurs années de recherche à faire. La conclusion, s'il y en a une, de cet essai (projet) est que la question du genre et la conception contemporaine du corps comme androgyne sont pertinents au discours populaire.

Ajoutons finalement, à titre d'ouverture, que le genre est un concept fondamental à l'entendement humain, c'est-à-dire à la compréhension du soi. On tend aujourd'hui à normaliser la place de l'homme et de la femme de façon à ce qu'ils soient sur une même plateforme homogène. Il peut être utile de trouver les liens qui nous unissent, mais il y a également avantage à délimiter ceux qui nous différencient. Non pas pour en faire une rupture, mais pour mieux les comprendre. Par la compréhension, on réussit à peindre le genre de façon spectrale. Seule cette

compréhension nous permet de tracer une image de l'humain juste et précise. La célébration des différences est une réalité qui s'ancre dans notre mosaïque culturelle. L'architecture est toujours un reflet de sa société et des valeurs qu'elle partage. L'exploration androgyne est importante dans le sens où elle touche la réalité qui nous entoure. En faisant la promotion du lieu de rencontre, inclusif et sans barrières, nous témoignons d'une sensibilité face aux utilisateurs. Cette architecture est, en ce sens, aussi significative de par son côté symbolique que sa réalité physique. La gamme complète et poétique de cette approche contribue, il est espéré, à une vision contemporaine et authentique du monde. *Une place publique post-genre* n'est donc réussie que si elle témoigne d'une vérité qui se transmet aux utilisateurs, soit leur lente mutation vers des corps cybernétiques issus d'un monde de plus en plus technologique.

6.0 | BIBLIOGRAPHIE

AUTEURS :

AHRENTZEN, Sherry (1996) « The F Word in Architecture : Feminism Analyses in/of/for Architecture » tiré de *Reconstructing Architecture : Critical Discourses and Social Practices*, édité par Thomas A. Dutton et Lian Hurst Mann, Minneapolis : University of Minnesota Press, p.71-118

AMBACH, Barbara (mars 2007) « Wrapping the Architectural Body ». *Fresh Air*, Drexel University et University of Pennsylvania, p. 48-52

ARENDRT, Hannah (1998) *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press

BURNS, Karen (2013) « Becomings : Architecture, Feminism, Deleuze – Before and after the Fold, tiré de *Deleuze and Architecture*, édité par Hélène Frichot et Stephen Loo, Edingburgh : Edinburgh University Press

BACHELARD, Gaston (1960) *La poétique de la rêverie*. Quatrième édition (1968), Presse Universitaire de France, disponible en-ligne : http://classiques.ugac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf

BAUDELAIRE, Charles (1867) « Madame Bovary par Gustave Flaubert » tiré de *L'Artiste*, Collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, disponible en-ligne : <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>

BAUDELAIRE, Charles, (1980) « Les Paradis artificiels », tiré des *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 293

BELLAMY, Rhoda (2001) « The Architecture of Government », tiré de *Ottawa : Construire une capitale*, édité par Jeff Keshen et Nicole St-Onge, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, p.433-466

BLOOMER, Jenniffer (1994) « Mop-up Work », tiré de « Architecture and the Feminine : Mop-Up Work », *ANY : Architecture New York*, No. 4

BLOOMER, Jenniffer (1991) « Big Jugs », tiré de *The Hysterical Male : New Feminist Theory*, édité par Arthur Kroker et Marilouise Kroker, Montréal : New World Perspectives CultureTexts Series

CHRISOLM, Dianne (2009) « Benjamin's Gender, Sex and Eros », tiré de *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, édité par Rolf Goebel, Rochester, NY : Camden House

COOK, Maria (2010) « Landmark Design or Bytown Bustier ? : Architects have their say on the new Ottawa Convention Centre », *Ottawa Citizen*, disponible en-ligne : <http://www2.canada.com/ottawacitizen/news/observer/story.html?id=23d71aa1-0b02-4423-9fe5-762530814932>

CRUZ, Marco (2013) *The Inhabitable Flesh of Architecture*, Farnham, Surrey : Ashgate Publishing Company

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, (1980) *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Les Éditions de Minuit

DIJKSTRA, Bram (Hiver 1974) « The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature », *Comparative Literature*, Vol. 26, No. 1, p.62-73

FALKENHAUSEN, Susanna von (juin 1997) « The Sphere : Reading a gender metaphor in the architecture of modern cults of identity », *Art History*, Vol.20, No.2, p.238-267

FEUERSTEIN, Gunther, Johanna Krenn et Elke Wikidal (1997) *Androgynos : The Male-Female in Art and Architecture*. Stuttgart/London : Édition Axel Menges

GRÉBER, Jacques (1950) *General Report Submitted to the Capital Planning Committee*, National Capital Planning Service, Ottawa, p.214

HARAWAY, Donna (1991) « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » tiré de *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge

HOSEY, Lance (2001) « Hidden Lines : Gender, Race and the Body » dans *Introducing Architectural Theory : Debating a Discipline* de Smith Korydon (2012). New York : Routledge Taylor and Francis Group

KOMBOUT, Melissa K. (2001) « Ottawa : On Display », tiré de *Ottawa : Construire une capitale*, édité par Jeff Keshen et Nicole St-Onge, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, p.467-482

MARINETTI, FT (sept-nov 1999) « The Yonic Moon and Gendered Space », *Make 85*, p.8-10

MONNET, Livia (2002) « Towards the feminine sublime, or the story of a 'twin-kling monad, shape-shifting across dimension' : intermediality, fantasy and special effects in cyberpunk film and animation ». *Japan Forum*, 14(2), p.225-268

MINKENBERG, Michael (2014) *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*, New York : Berghahn Books

PETRESCU, Doina (2007) *Altering Practices : Feminist Politics and Poetics of Space*, New-York : Routledge

PLATON, *Le Banquet*, trad. de E. Chambry, 189d. 193d., disponible en-ligne : <http://www.philolog.fr/le-mythe-de-landrogyne-texte-de-platon/>

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1877) *L'art Russe : Ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : VA. Morel et Cie, Éditeurs (version eBook, 2006)

WOOLF, Virginia (1928), *A Room of One's Own*, Project Gutenberg of Australia (version eBook, 2002)

ORGANISMES ET COMMISSIONS :

Commission de la capitale nationale, article « Réaménagement des plaines Lebreton » <http://www.ccn-ncc.gc.ca/planifier/plans-directeurs/plaines-lebreton/reamenagement-des-plaines-lebreton> (le 6 décembre 2014)

Statistique Canada, 2012, GéoRecherche. Recensement de 2011. No 92-142-XWF au catalogue de Statistique Canada. Ottawa (Ontario). <http://geodepot.statcan.gc.ca/GeoSearch2011-GeoRecherche2011/GeoSearch2011-GeoRecherche2011.jsp?lang=F&otherLang=E> (4 novembre 2014)

Ville d'Ottawa, « Plan de secteur du district de l'escarpement » (Novembre 2008), *Stratégie de conception urbaine du centre-ville d'Ottawa 20/20*, Urban

Strategies Inc.

<http://documents.ottawa.ca/sites/documents.ottawa.ca/files/documents/con055241.pdf>

Ville d'Ottawa, « Réaménagement de la rue Queen », p.9

http://www.confederationline.ca/wp-content/uploads/2013/12/queen-street-all-exhibits_dec-10-2013_part-1.pdf (le 5 décembre 2014)

West Side Action, article « Condo Development linked to LRT »

<http://westsideaction.blogspot.ca/2010/06/condo-development-linked-to-lrt-will.html> (le 1er novembre 2014)

FIGURES :

Figure 0 – [Page titre] CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Variation sur l'homme de Vitruve : Trois corps androgynes*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 1 : STOCKMANN, Tom, *The Myth of Aristophanes*, dessin au crayon. <http://outr-monde.com/2010/09/25/platonic-myths-the-myth-of-aristophanes/>

Figure 2 :

Statue de Dionysos, style Helléniste, Louvre, 2e siècle.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Dionysus#mediaviewer/File:Dionysos Louvre Ma87_n2.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Dionysus#mediaviewer/File:Dionysos_Louvre_Ma87_n2.jpg)

Figure 3 : DA VINCI, Leonardo, *Saint Jean Baptiste*, huile sur bois, Louvre (Paris), 1513-1516

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_\(Léonard_de_Vinci\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean-Baptiste_(Léonard_de_Vinci))

Figure 4 : RAY, Man, Yves Tanguy Joan Miro, Max Morise, *Cadavre Exquis*, dessin au crayon, The Art Institute (Chicago), 1928

<http://catalogue.successiomiro.com/catalogues/drawings-i/untitled-cadavre-exquis-by-man-ray-yves-tanguy-joan-miro-max-morise-1928-247.html>

Figure 5 : BOURGEOIS, Louise, *Femme spirale*, sculpture de bronze, 1951-52

<http://fernandavalete.weebly.com/louise-bourgeois1.html>

Figure 6 : BOURGEOIS, Louise, *Costume en latex*, 1975

<http://fe.helenamartinfranco.com/artemisa-diana-louise-bourgeois/>

Figure 7 : OSHII, Mamoru, *Ghost in the Shell*, capture d'écran (film), 1995
<http://filmconnoisseur.blogspot.ca/2011/06/ghost-in-shell-1995.html>

Figure 8 : HOURANI, Rad, *Collection unisex*, 2013
<http://www.fashionbeans.com/2013/rad-by-rad-hourani-unisex-clothing-collection/>

Figure 9 : KIESLER, Freidrich, *Endless House*, dessin au crayon, 1950-60
<http://www.pencil.com/gallery1.php?show=7234&p=597985174590>

Figure 10 : BOULLÉE, Étienne-Louis, *Projet de cénotaphe à Newton*, vue en coupe, dessin, 1784
http://fr.wikipedia.org/wiki/Étienne-Louis_Boullée#mediaviewer/File:Boullée_-_Cénotaphe_à_Newton_-_Coupe.jpg

Figure 11 : VIOLLET-LE-DUC, *Méandre*, 1877 dans *L'art Russe : Ses origines, ses ciments constitutifs, son apogée, son avenir*, Paris : VA. Morel et Cie, Éditeurs (version eBook, 2006)

Figure 12 : DILLER, Elizabeth, et Ricardo Scofidio, *Blur Building*, photographie, 2002
<http://www.dsny.com/#/projects/blur-building>

Figure 13 : COOK, Peter et Colin Fournier David, *Kunsthau*, modèle en latex, 2000, du livre CRUZ, Marco (2013) *The Inhabitable Flesh of Architecture*, Farnham, Surrey : Ashgate Publishing Company

Figure 14 : CRONENBERG, David, *Gamepod*, scène dans eXistenz, 1999
<http://a133.idata.over-blog.com/3/20/70/51/Auteur-Oeuvre/existenz/Un-gamepod.jpg>

Figure 15 : *Édifice Commémoratif de l'Ouest*, Ottawa, 1958
<http://wikimapia.org/4816907/West-Memorial-Building>

Figure 16 : BRISBIN, Ritchard et BBB Architects, *Centre des congrès d'Ottawa*, 2011
<http://www.urbanfile.org/files/project/403-TheOttawaConventionCentre.jpg>

Figure 17 : FOSTNER, and Partners, *Hôtel de ville de Londres*, 2002
<http://e.maxicours.com/img/4/4/1/7/441734.jpg>

Figure 18 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Vue du site Lyon et Queen*, photographie, 2014

Figure 19 : CHAUVETTE-GROULX, Gala *Comparaison entre la vision initiale et la réalité*, vue aérienne d'Ottawa, 1950 vs 2014

Figure 20 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Analyse de site et du flux pédestre*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 21 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Trois parcours d'entités post-genre*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 22 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Relief au sol et en toiture*, dessin assisté par ordinateur, 2015

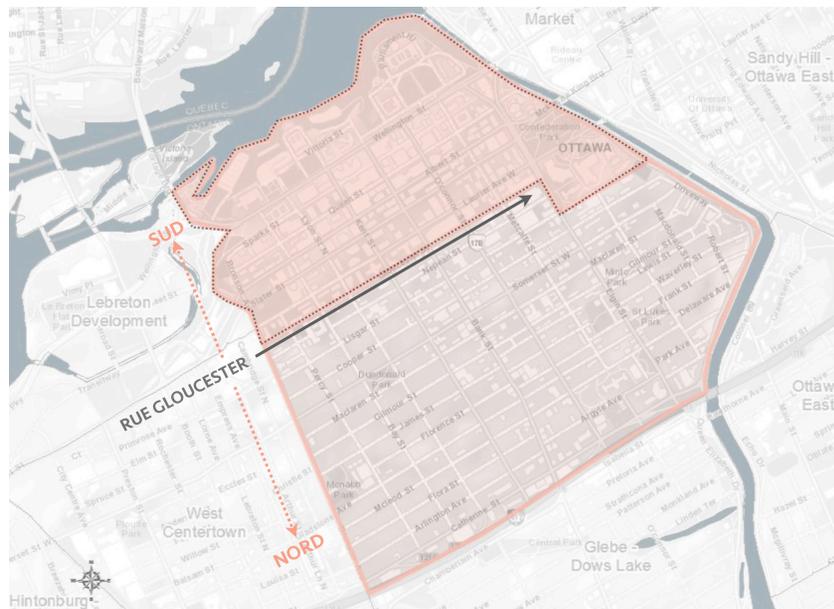
Figure 23 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Démarche paramétrique*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 24 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Axonométrie détaillée*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 25 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Plan au sol et plan de toiture*, dessin assisté par ordinateur, 2015

Figure 26 : CHAUVETTE-GROULX, Gala, *Quatre vues en perspective*, dessin assisté par ordinateur, 2015

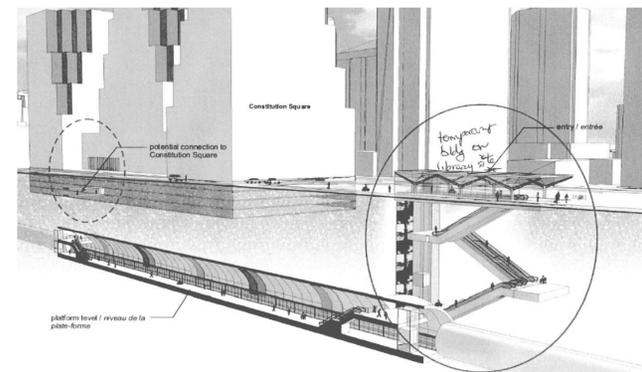
7.0 | ANNEXES I : Informations complémentaires



CARTE DU QUARTIER



VUE AÉRIENNE DU CENTRE-VILLE D'OTTAWA



VISION DE LA VILLE DU TRAIN SUR RAIL LÉGER

- Surface de stationnement
- Surface du bâti au sol
- Site d'intervention (Queen et Lyon)
- Espace public et vert
- Espace semi-public
- Rivière des Outaouais

CARTE DU CADRE BÂTI



- Résidentiel [haute densité]
- Résidentiel [moyenne densité]
- Résidentiel [faible densité]

CARTE DE L'OCCUPATION AU SOL
[RÉSIDENTIEL]



- Institutionnel
- Bureaux

CARTE DE L'OCCUPATION AU SOL
[INSTITUTIONNEL ET BUREAUX]



- Transport
- Commercial et mixte

CARTE DE L'OCCUPATION AU SOL
[COMMERCIAL]



- Parcours d'autobus Transitway
- Parcours d'autobus secondaire
- Plateforme de train + station
- Ligne de la Confédération (TLR)

CARTE DES RÉSEAUX
DE TRANSPORT



CARTE DES LIEUX DE PRESTIGE

-  Zone de vue dynamique (CCN)
-  Place publique ou monument
-  Site de conservation patrimoniale
-  Rue piétonne (Sparks)
-  Rue de paysage prioritaire
-  Rue modèle
-  Bâtiment prestigieux



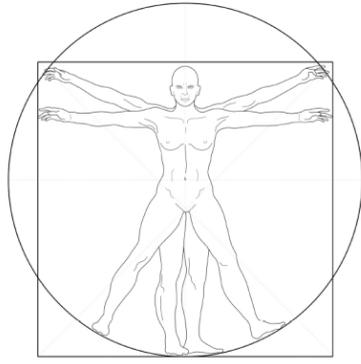
- 1- Hôtel de ville d'Ottawa
- 2- Édifice patrimonial de l'Hôtel de ville
- 3- Palais de justice d'Ottawa
- 4- Centre national des Arts
- 5- Monument commémoratif de guerre
- 6- Parlement du Canada (Bloc du Centre, de l'Est et de l'Ouest)
- 7- Colline du Parlement
- 8- Édifice Langevin
- 9- Bureau de poste central
- 10- Place publique de la World Exchange Plaza
- 11- World Exchange Plaza
- 12- Musée du portrait du Canada
- 13- Édifice Victoria
- 14- Édifice Wellington et Édifice national de la Presse
- 15- Édifice de la Confédération
- 16- Édifice de la Justice
- 17- Place publique de la Banque du Canada
- 18- Banque du Canada
- 19- Édifice C.D. Howe
- 20- Cour Suprême du Canada
- 21- Site éventuel du Monument aux victimes du communisme
- 22- Église St.-Andrew's
- 23- Édifice commémoratif de l'Est
- 24- Arche commémorative
- 25- Édifice commémoratif de l'Ouest
- 26- Place de ville
- 27- Bibliothèque et Archives Canada
- 28- Jardins des provinces et territoires
- 29- Cathédrale Christ Church



8.0 | **ANNEXE II** : Planches telles que présentées à la critique finale

ARCHITECTURE ANDROGYNE

UNE PLACE PUBLIQUE POST-GENRE

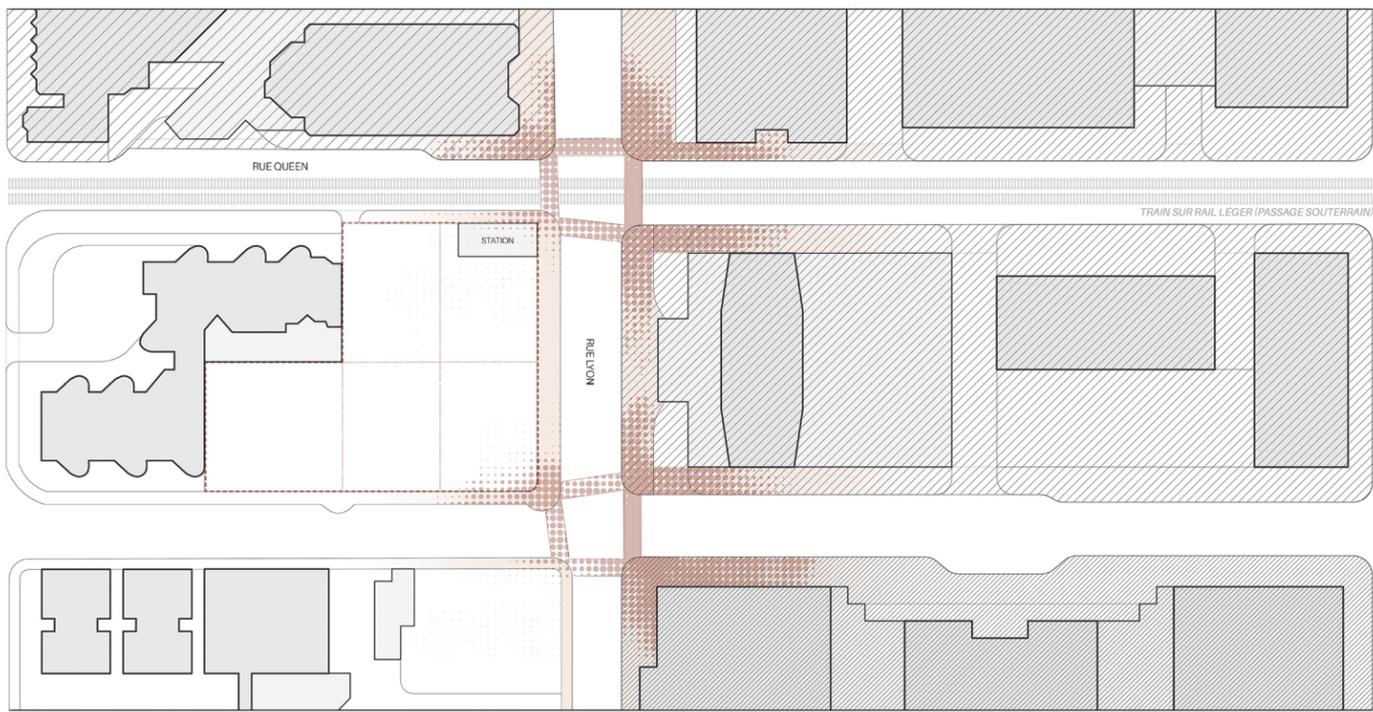


UTILITAS

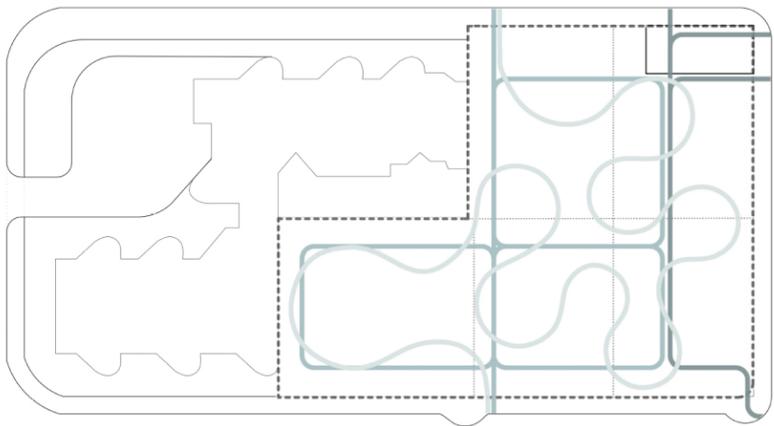
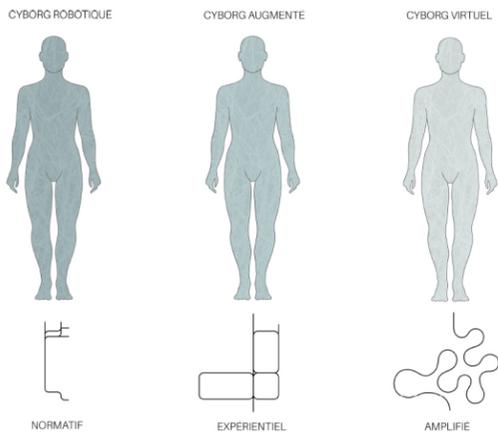


QUARTIER DES AFFAIRES (OTTAWA)

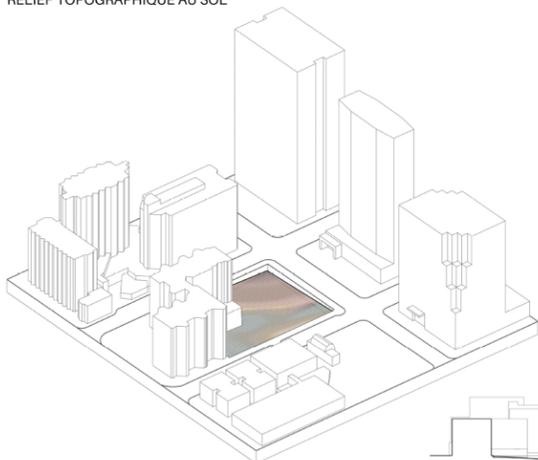
TRAJET DU TRAIN SUR TAIL LÉGER



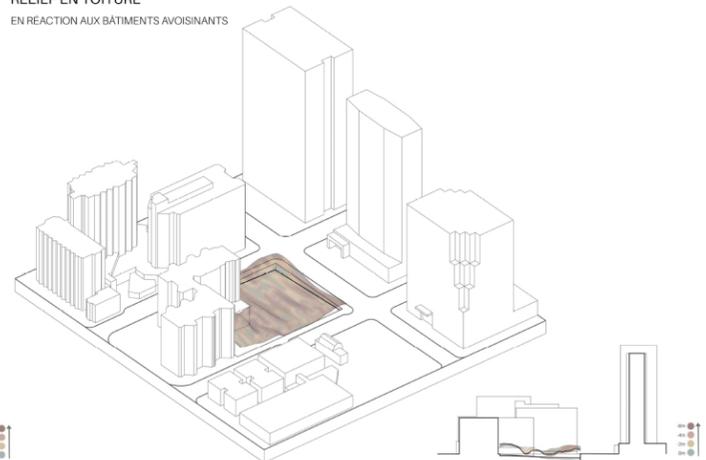
TROIS PARCOURS D'ENTITES POST-GENRE

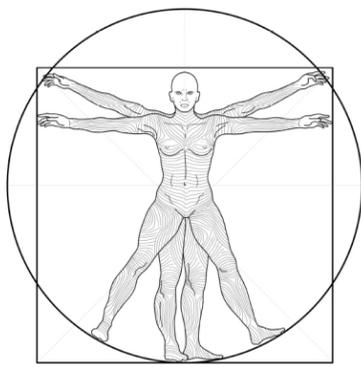


RELIEF TOPOGRAPHIQUE AU SOL

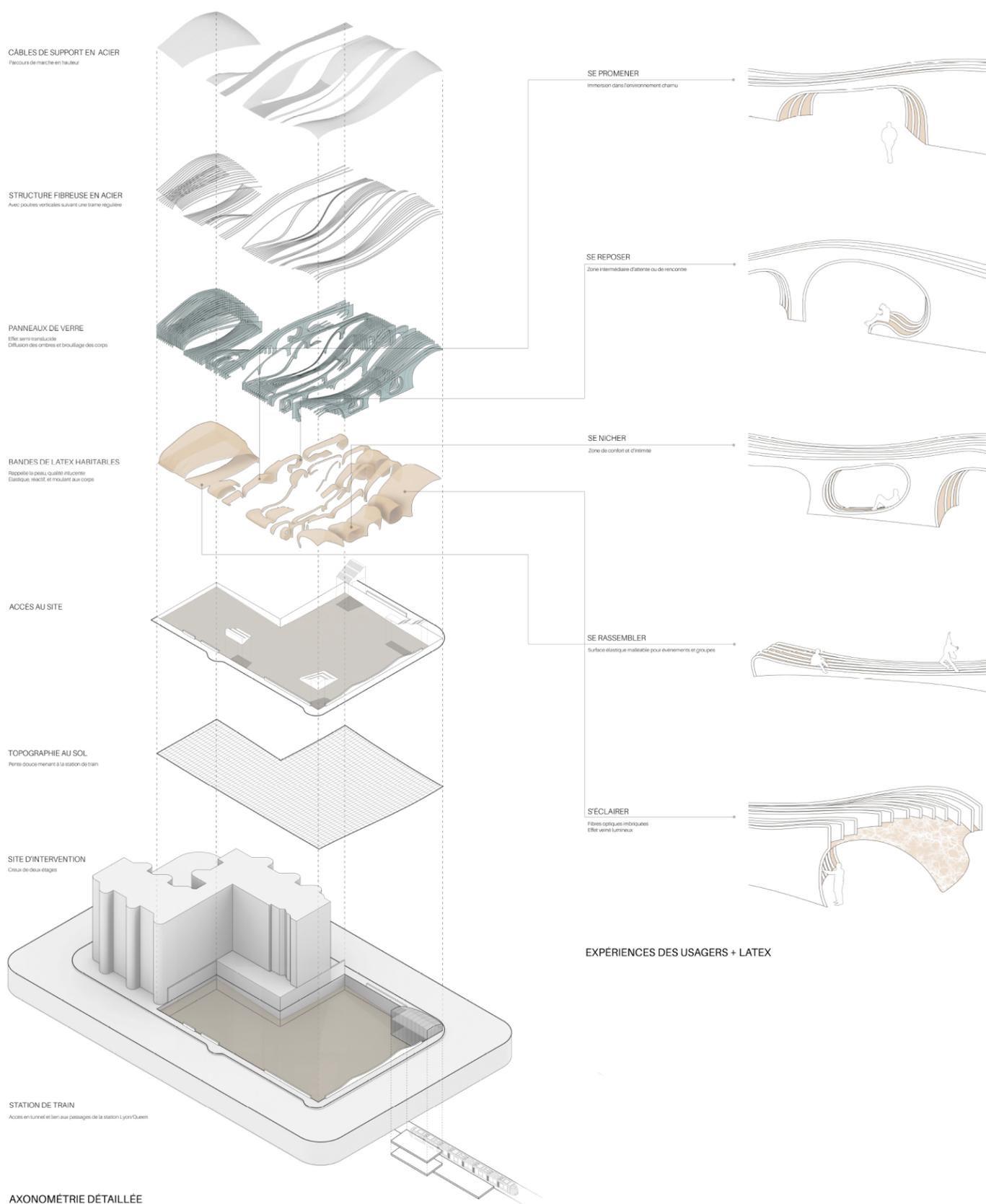
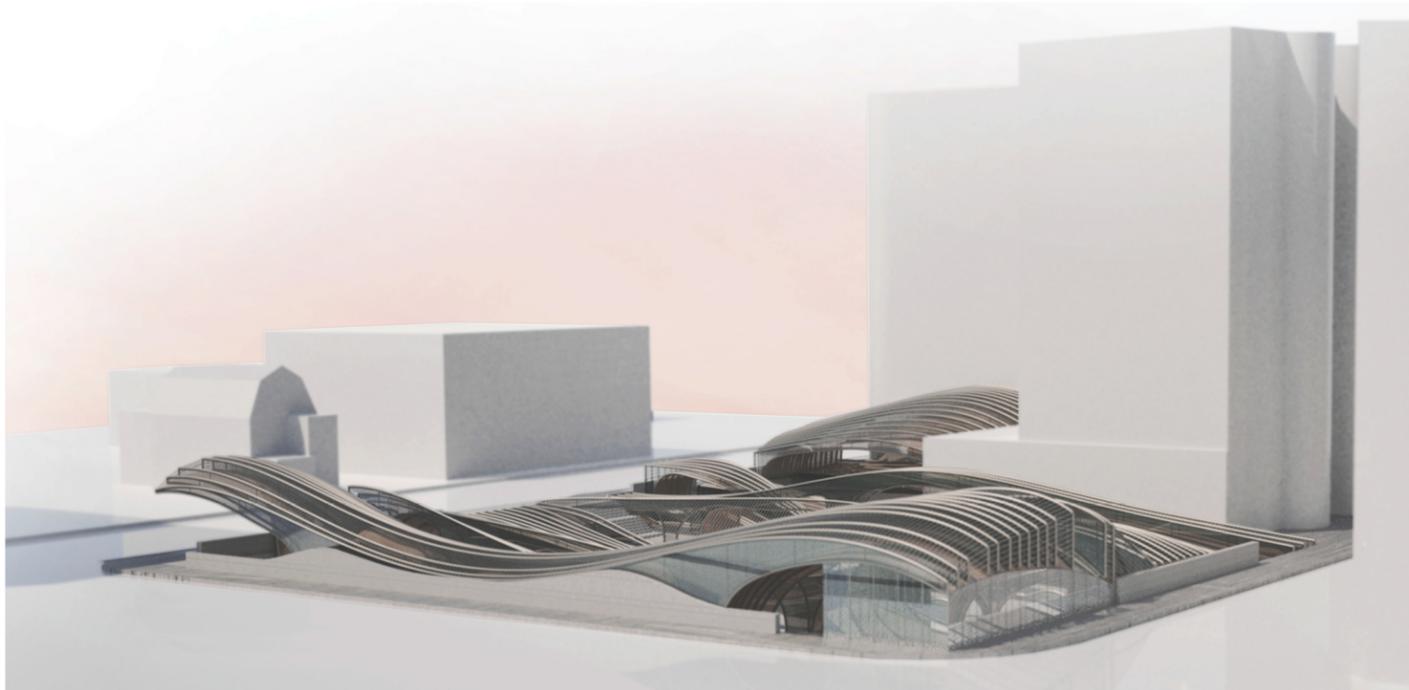


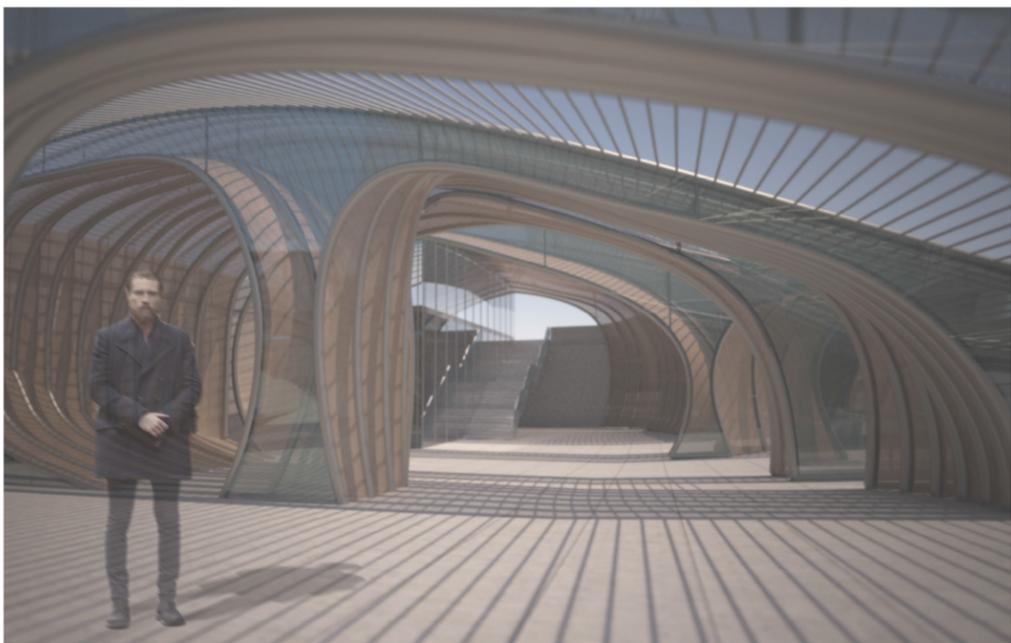
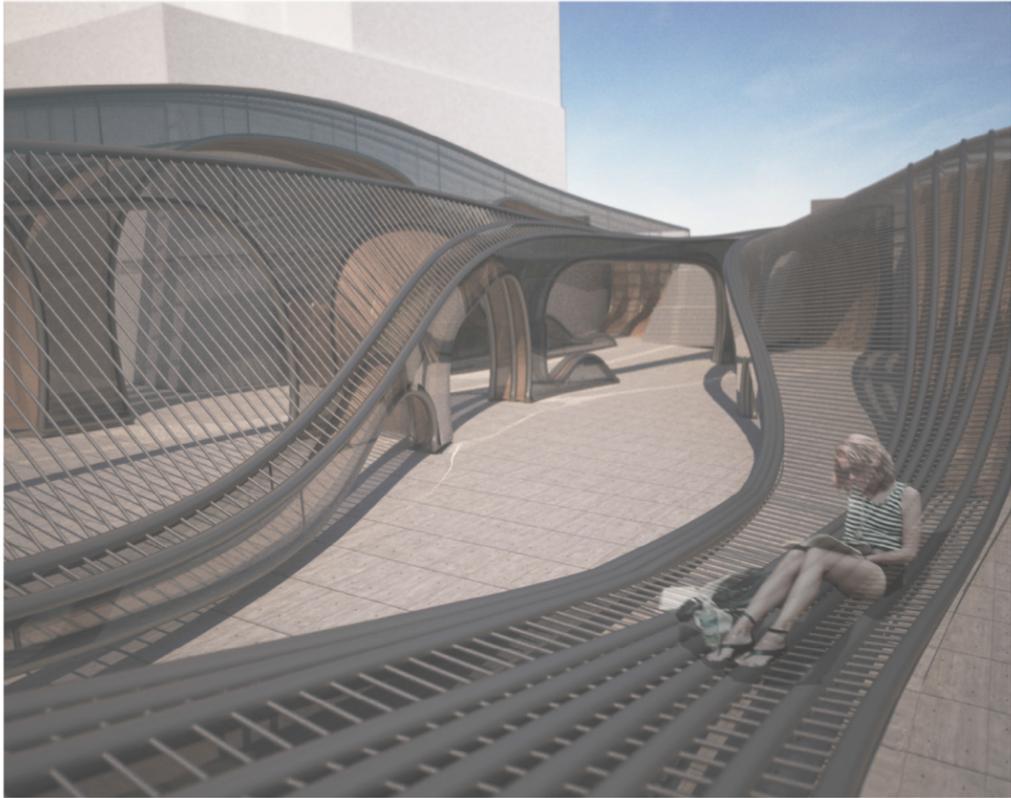
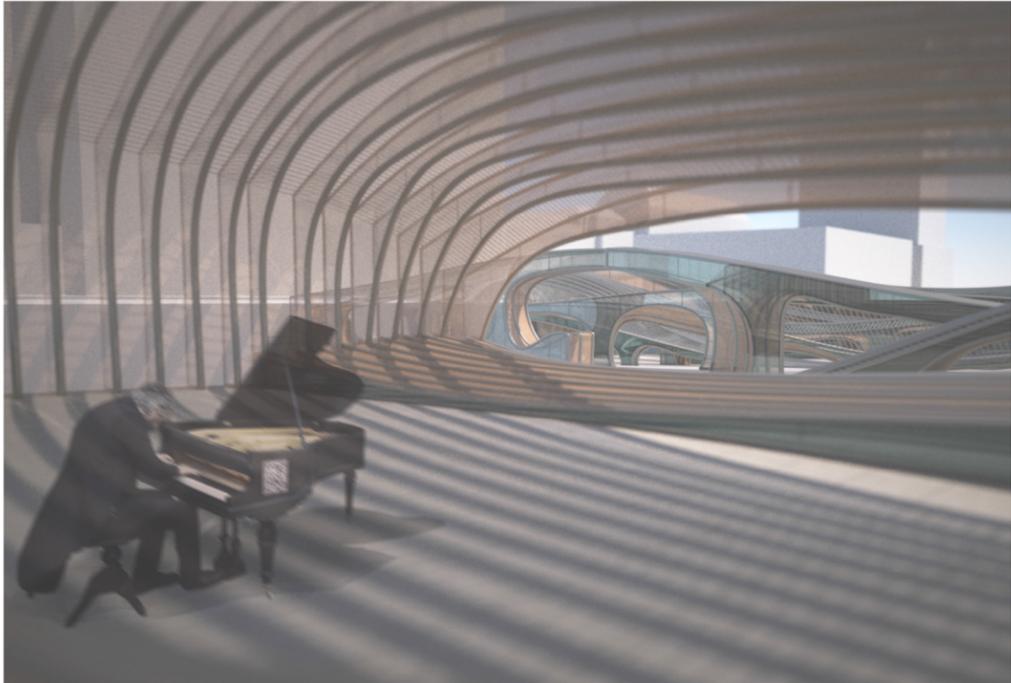
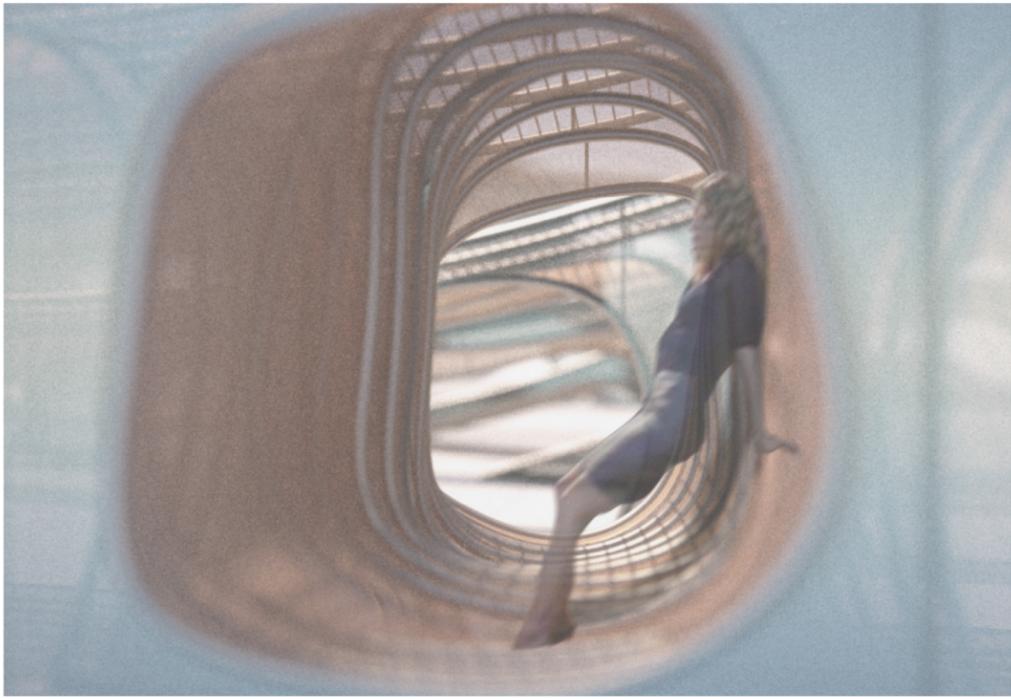
RELIEF EN TOITURE
EN REACTION AUX BATIMENTS AVOISINANTS

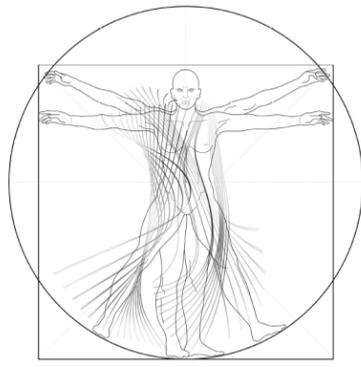




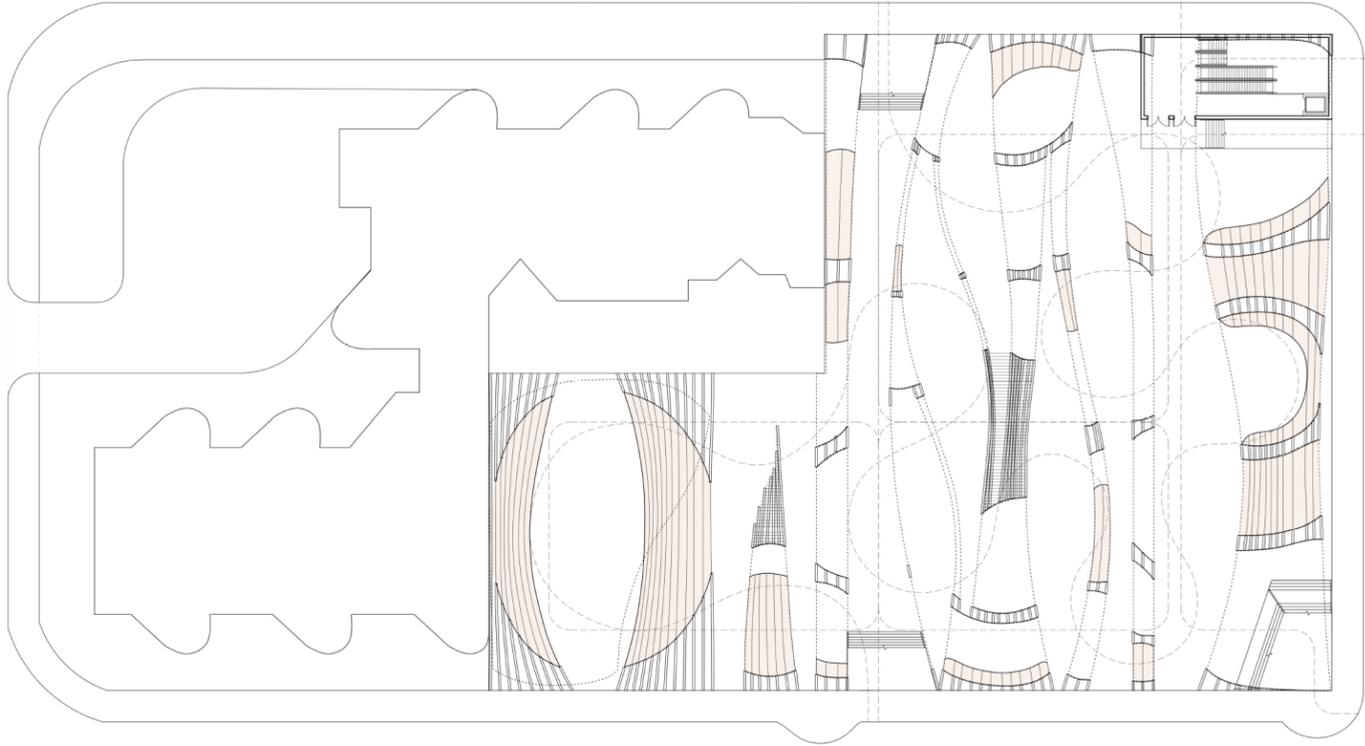
FIRMITAS MOLLITIA



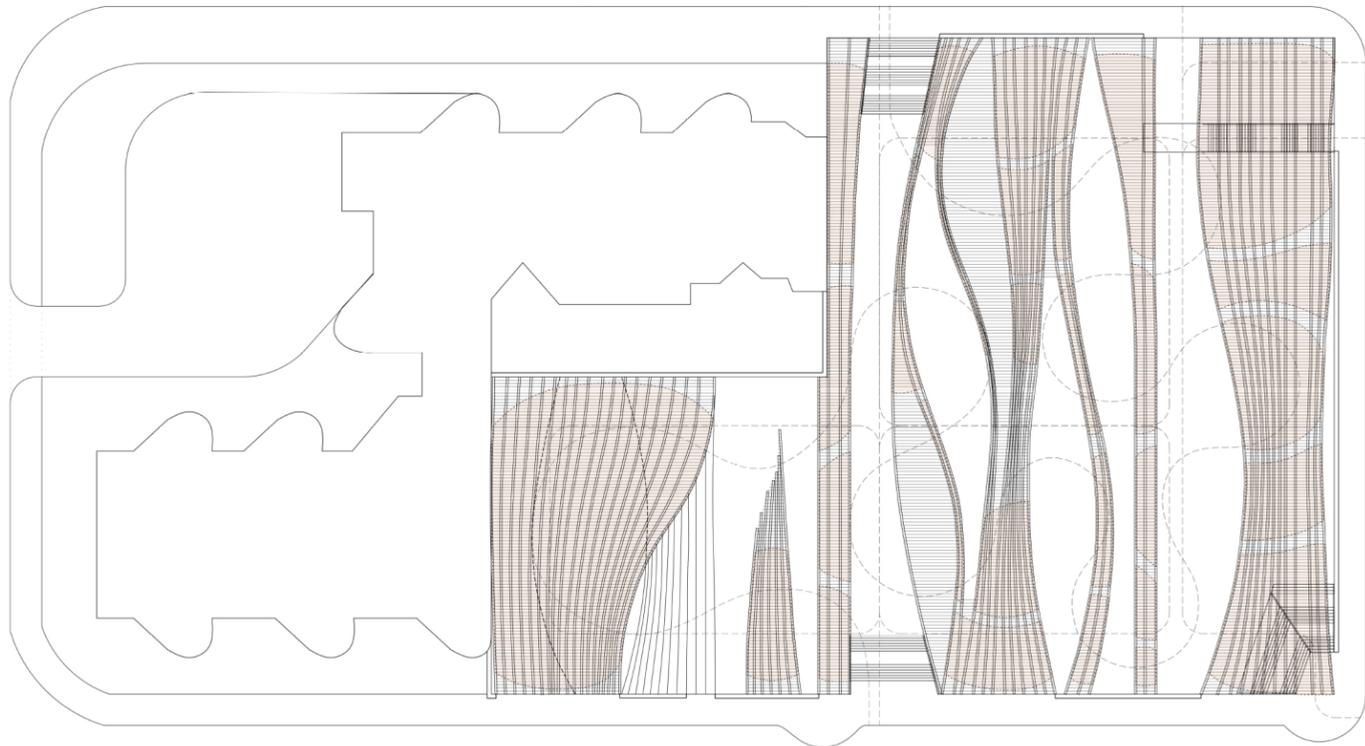




VENUSTAS



PLAN AU SOL



PLAN DE TOITURE



VUE DE NUIT ILLUMINÉES PAR FIBRES OPTIQUES