

lieuxdits #4



État de crise

Que la *crise* puisse être considérée comme un état est, en soi, paradoxal. L'état – des choses ou du monde – est généralement entendu comme stable ; la *crise* vient fracturer la constance tranquille de l'état.

Faisant fi de ce paradoxe, la *crise* est devenue un fait structurant depuis plusieurs dizaines d'années, au moins dans les discours ambiants qui ont l'ambition de donner la parole aux faits : à force de la pointer comme la caractéristique principale de nos situations sociales, économiques, culturelles (globales, dit-on), elle paraît être (devenue) le moteur même de l'organisation des faits humains ! La *crise* ne serait pas de l'ordre de la contingence, du concours malheureux et occasionnel, mais un fait constitutif du *monde comme il va* ! A porter cette réflexion au plan d'une anthropologie générale, nous ne sommes pas loin de postuler : les sociétés fonctionnent et dysfonctionnent simultanément !

Bien, mais il devrait y avoir comme une échelle de Richter des crises, des dysfonctionnements. Et là où nous en sommes, ces derniers mois, ces dernières années, le curseur persiste à enregistrer des secousses d'un niveau insupportablement élevé. Si la crise est l'état du monde, cet état n'est pas acceptable où nous en sommes et où nous allons.

Ces propos ne sont pas déplacés dans *Lieuxdits*, la revue produite par une faculté qui se préoccupe des lieux et des dispositifs physiques où les diverses collectivités du monde habitent *de facto* ensemble.

On sait que l'état intense de la *crise* actuelle a été causé, pour partie, par un imaginaire de l'habitat et de la propriété individuels qui règne à l'horizon de références des occidentaux. Nous, architectes, urbanistes (et les universitaires qui sont proches de nous), avons partie liée à l'imaginaire de l'habitat individuel, que nous y adhérons ou non. Je dirais aujourd'hui plus : nous avons la responsabilité d'éclairer la compréhension des causes de la *crise* et de (re)construire un imaginaire de l'habiter positif en soi et qui ne soit pas vecteur critique de destruction massive.

On sait aussi avec quelle "politique" les "états" entendent modérer les effets de la *crise*, sous les injonctions de macro institutions (FMI, UE, OCDE, etc.) qui ne possèdent guère de légitimité représentative, sinon celle qu'elles s'octroient à soutenir *le monde comme il va*, c'est-à-dire en *crise* : il s'agit de la politique de réduction des dépenses engagées pour le bien-être des collectivités. Cela se décline en mots d'ordre divers dont celui-ci : la réduction (pour ne pas dire parfois : la liquidation) des institutions et des patrimoines publics et leur vente au secteur privé ! On le sait : les contrôles du foncier et de l'immobilier constituent, parmi d'autres, les bases d'une politique publique volontaire. Les orientations en cours sont dès lors, en elles-mêmes, vecteurs de sur-activation de la *crise*. Nous connaissons le cas des installations portuaires du Pirée vendues à un opérateur tiers : l'État grec ne dispose plus, d'ores et déjà, d'un instrument majeur pour orienter sa politique territoriale.

A l'égard de ces politiques de crise qui touchent aux conditions de l'habiter collectif, nous ne pouvons demeurer dans le rôle de sismographes ! Si poser les diagnostics corrects appartient certainement aux défis que nous devons relever, la force de proposition quant aux orientations politiques à donner à l'habiter collectif me paraît devoir mobiliser nos questionnements, nos travaux et nos transmissions : dans les lieux où nous enseignons et dans les lieux où nous cherchons. On pourrait appeler cela : un programme de *crise*.

Jean Stillemans

Roberto Gargiani

par Bernard Wittevrongel

avec la collaboration de Denis Zastavni et d'Alexandre Santin

L'architecte Roberto Gargiani nous a fait l'honneur d'inaugurer par sa leçon intitulée "Apologie de la construction" l'année académique 2011-2012 de la faculté Loci site de Tournai. A cette occasion, il nous a accordé une interview.

BW : En se basant sur tes écrits, et plus particulièrement "Histoire de l'architecture moderne, Structure et re-vêtement", je m'imagine que ta manière d'enseigner l'histoire ne correspond pas à un enseignement "académique" s'appuyant sur un système de classification de styles, faisant passer au second plan l'acte de bâtir. D'où t'est venu cet angle d'attaque particulier ?

RG : Là on rentre dans une réponse personnelle. Tu me demandes pourquoi. Dès que j'étais étudiant à la faculté à Florence, j'ai voulu radicaliser la question de l'architecture et pour moi, la radicaliser ça signifiait la ramener aux choses basiques transmissibles. A l'époque, je voyais ces choses simplement dans l'art de bâtir. Je me souviens, lorsque je lisais, j'allais tout de suite, non pas à l'interprétation de la chose, mais à la transmission des données qui m'étaient délivrées à travers la lecture. Il y avait donc une espèce de refus d'un raisonnement intellectuel donné comme certitude à prendre. Et le besoin de reprendre l'élément de base de ce raisonnement pour bâtir moi-même un raisonnement qui serait éventuellement alternatif. Après il est devenu évident pour moi que ramener l'architecture à la question des matériaux et de la construction était un acte de terrorisme contre les idéologies. Je pense au grand Tafuri. J'ai un grand respect pour des historiens de ce niveau. Mais ça appartenait à la dernière phase des grands idéologues du 19^e siècle. Après le jugement de Tafuri quelque chose d'autre était à mettre sur la table. Cet autre chose était pour moi la construction dans laquelle je vois un acte marxiste plus fort que celui de l'école qui s'est déclarée marxiste mais qui est restée idéologique. Pour moi la construction c'était plus proche de Grammschi lorsqu'il disait que l'historien doit connaître la poussière des soudeurs... Moi, je voyais cette chose-là. Après il y a une question toute personnelle. Je n'ai jamais participé au cercle d'intellectuels. J'habitais un petit village à côté de Florence, dans la banlieue.

J'étais en dehors de la culture, d'une famille de maçons. J'ai vu les chantiers. Cette dimension autobiographique était devenue lourde, je me suis senti hors du monde que je considérais comme l'avant-garde intellectuelle. A un certain moment j'ai eu la force de dire est-ce qu'il y a un autre monde ? Est-ce que mon monde peut devenir puissant ? Est-ce qu'il peut générer une autre vision ? Et maintenant la réponse est claire. Les générations à venir, la mienne et les autres, doivent avoir la force de créer un barrage contre certaines visions qu'on a hérité, avoir la force de réinventer, de regarder avec étonnement l'histoire de l'architecture, reconstruire les choses, les raconter d'une autre façon avec de la fantaisie différente. Pour moi, c'est la chose solide, c'est la construction. C'est un acte de terrorisme pur.

BW : Dans le fameux organigramme de Gropius pour le programme pédagogique du Bauhaus, aucune mention n'est faite d'un cours d'histoire de l'architecture ? Aujourd'hui ce n'est plus pensable. Pour toi, quelle est la place de l'histoire dans l'enseignement de l'architecture ?

RG : Il y a plusieurs façons de faire l'histoire de l'architecture. Je ne peux que parler de la mienne qui est limitée à une certaine vision de l'architecture et qui a décidé d'axer la réflexion sur les éléments qui concernent les matériaux, la structure, donc la construction et qui a comme but, dès l'antiquité, de montrer aux étudiants comment un objet d'architecture est fait à travers un processus de démontage. De faire comprendre comment les matériaux sont assemblés et partir de la construction pour faire comprendre qu'il y a un raisonnement beaucoup plus humble que certains détails techniques. Que la technique contient une vision puissante. Je reconnais que c'est une vision partielle de l'histoire de l'architecture. On est passé à travers des enseignements beaucoup plus complexes dans lesquels l'interprétation idéologique de l'oeuvre était plus importante. Si on regarde les

cours d'histoire du 15^e et 16^e siècle, c'est l'histoire des commanditaires. Il y a plusieurs façons de faire. J'ai pu constater qu'il y a un côté didactique intéressant qui peut captiver l'étudiant quand tu fais le raisonnement sur l'objet construit. Parce que la leçon est directe. Même si tu parles de Brunelleschi, l'étudiant peut se passionner parce que tu ne lui parles pas des Medicis qui lui ont passé commande. Tu ne rentres pas dans des dispositions historiographiques qui ont à voir avec l'histoire universelle et plus généralement avec l'histoire de l'art. Tu rentres dans le corps de leur propre discipline et tu fais voir ce qu'est la pensée derrière. Je trouve qu'un enseignement de l'architecture qui est lié à cet aspect a un résultat immédiat sur les étudiants. Je ne vais pas dire que c'est la voie la plus correcte, parce qu'on peut dire qu'il y a plusieurs visions sur l'histoire de l'architecture. Et donc une histoire comme je la fais ne rentre pas forcément dans la vision d'un autre qui pense que l'architecture est liée à d'autres problématiques. De toute façon, au-delà de la vision que tu possèdes, toi professeur qui enseigne l'histoire de l'architecture dans une école d'architecture, la chose basique est de s'approprier cette dimension temporelle ample. Je déteste le goût académique du savoir. Je n'ai pas une formation encyclopédique, je n'ai pas un savoir. Ce n'est pas ça qu'on vise. Donner à l'étudiant des repères puissants pour lui monter une espèce de tour d'observation à partir de laquelle il puisse tout regarder avec courage... Il y a des professeurs qui sont poussés à tout mettre sur l'actualité et l'imagination du futur. Voir les objets construits 'historiques' comme quelque chose qui n'a plus rien à donner... Je suis perturbé par cette vision obtuse. Etre d'avant-garde signifie n'avoir aucun préjugé vis-à-vis des personnes et vis-à-vis des architectures. Nous sommes encore dans une civilisation de préjugés. Aujourd'hui qui ose parler de Krier par exemple ?

BW : Dans l'ouvrage "Histoire de l'architecture moderne, Structure et re-vêtement" tu fais référence à deux théoriciens de l'architecture appartenant à des horizons culturels différents que sont Semper et Viollet-le-Duc qui se rencontrent merveilleusement dans la Bourse de Berlage. Par contre, dans le musée de La Haye, n'assistons-nous pas à une architecture pleinement "semperienne" ? Il y a évidemment la brique, mais l'appareillage ne laisse planer aucun doute sur la nature non-porteuse et non-structurale de la paroi.

RG : Il y a des photos qui montrent la beauté du chantier avant l'arrivée de l'habillage. Berlage s'est fait photographier sur le fond du musée en construction. Il dessine cette ossature. Il la

dessine comme Le Corbusier dessine l'ossature domino. Il y a des analogies puissantes entre cette vision de Berlage et celle de Le Corbusier pour l'ossature domino. Sauf que l'ossature de Berlage est générée par la modularité spécifique de ce programme de musée. C'est une séquence "semperienne". Le Corbusier dessine l'ossature domino sur fond de programme de maison. Mais en réalité ce même principe peut fonctionner de manière autonome. Donc c'est vrai, le côté "semperien" de ce musée est puissant. Mais le regard que porte Berlage sur cette merveille générée par l'espace qui est la structure révèle son intelligence constructive. Après, l'intervention puissante à la fois "semperienne" et "viollet-le-ducienne", habiller ce système avec de la brique se doit d'être honnête. C'est vrai que cette honnêteté on peut l'interpréter comme le font les viennois avec le revêtement, c'est-à-dire être honnête vis-à-vis de la logique du revêtement. On peut dire que l'habillage de Berlage est honnête dans le sens où il révèle qu'il s'agit d'un revêtement. Mais en plus il y a la brique. C'est ça la question. C'est ça la différence. Aucun viennois n'osera faire une chose semblable. Après, il y a la brique avec laquelle on construit les murs.

BW : Dans "Structure et revêtement", J. A. Lux parle du rejet du projet de Wagner et de son somptueux revêtement de marbre.

RG : Le fait d'avoir employé la brique demande une réflexion plus approfondie. Chez Berlage, la brique est habituellement un élément constructif du mur. La réduire à une enveloppe illustre cette passion du tressage constructif que la brique génère, de la polychromie, et de la variation que ce matériau propose par rapport à l'enduit, à la surface continue sans structure. Donc il y a un degré de



nostalgie dans l'emploi de cette brique qui est capable de faire chanter et qui ne porte rien. Il la tresse de façon indiscutablement claire. Les murs saillants deviennent vraiment comme des rideaux pendants. Et il y a aussi une habilité dans l'exposition de la structure que tu devines ou que tu ne devines pas lorsque tu rentres dans le hall, parce que dans la vue perspective et dans les photos de chantier tu la vois mais après intervient ce cloisonnement... Tu devines des lignes de force mais pas tout l'ensemble. La structure est un peu ensevelie dans le revêtement, elle est prise dans le remplissage. Et maintenant je pense au dessin de Berlage qu'il a fait quand il était à Florence, jeune, à peine diplômé, le dessin de la Laurentiana, le vestibule de Michel-Ange dans lequel il y a les colonnes qui sont insérées dans le mur et qui créent une dialectique magique entre colonnes et murs. Mais de toute façon, la colonne de Michel-Ange n'est pas vue comme une partie du système trilitique dans lequel il y a toute la structure générée par la colonne. C'est enseveli dans le mur pour le rendre plus résistant. Donc il y a une dialectique ambiguë : tu ne sais plus qui porte quoi. Tu sais que cette colonne est la partie résistante du mur mais la chose qui se trouve à côté porte aussi. Et si tu rentres dans le hall, tu ne trouves pas la cohérence de Michel-Ange. Mais tu trouves une dialectique ambiguë qui peut expliquer pourquoi il est intrigué par ce dessin quand il est jeune. Probablement, il y a dans le vestibule du musée quelque chose de Michel-Ange par rapport à la structure ensevelie.

BW : Quand tu vois la bourse, quand tu vas à La Haye, chez Berlage, qu'est-ce qui le fait passer de cette architecture de mur, massive, à une architecture en béton, à ossature.

RG : Sa recherche éthique d'honnêteté personnelle vis-à-vis des matériaux.

C'est un peu le même cas chez Viollet-le-Duc qui était contestataire vis-à-vis de la structure métallique lorsqu'elle apparaît. Il prend des positions polémiques vis-à-vis de Boileau mais après, poussé par ses propres principes de recherche de la vérité de la structure à n'importe quel prix, il va accepter la présence du métal. Mais ses yeux le refusent à l'origine parce qu'il est habitué à la coupe de pierre. Donc la glacialité métallique, il ne peut pas l'accepter. Mais il y arrive à travers un raisonnement théorique. Il y arrive jusqu'à un certain point, parce qu'il ne sera jamais l'apôtre du métal. Pour Viollet-le-Duc, le métal sera employé pour exploiter au mieux la maçonnerie. Les raisons de Berlage sont tout à fait semblables. Il est attaché à cette tradition de la brique qui est nécessairement constructive, constructiviste. Elle doit faire les murs et les arcs mais en même temps il y a l'apparition de cet autre être qui est la charpente en béton armé et parfois aussi la charpente métallique. Mais la question qui se pose violemment c'est celle de la charpente en béton armé. Et donc il se lance, poussé par ses principes, dans cette expérimentation, même s'il sait que cette expérimentation va tuer les principes de base qui l'ont guidé jusqu'à ce moment-là. La continuité, le mur qui peut se dissoudre en piliers mais sans jamais devenir ossature. Il y a chez Berlage toujours une réduction du mur dans les parties résistantes sans jamais se transformer en squelette. Après 1905, après un colloque à Madrid, dans lequel on parle du béton, il commence à réfléchir à la question du béton. Il prend comme exemple les ciments armés d'Anatole de Baudot. Ce n'est pas un hasard parce qu'ils contiennent de la brique. Donc il va voir dans ce ciment la possibilité de faire survivre sa brique. Il ne va pas chercher d'autres types de solutions.

Finalement l'utilisation de la brique sera





réduite dans les oeuvres de Berlage après la première guerre mondiale. Ce sera réduit à un remplissage d'une ossature. Dans le bâtiment De Nederlanden de 1845, on assiste au point de non-retour de son expérimentation. Là il est excessif. Il se lance dans cette destruction de la vision "semperienne" de la continuité. On accepte l'ossature en béton armé. On réduit la brique à un remplissage et on montre le squelette.

La réponse à quelques questions théoriques posées dans la bourse est livrée par le musée qui t'intrigue, celui de La Haye. L'ossature est là mais la brique n'est pas réduite à un remplissage. C'est quelque chose qui enveloppe le tout et qui reprend de la dominance comme dans la Bourse sauf qu'il déclare qu'elle ne peut plus être ce qui porte parce que sa place a été prise par le squelette. Et le squelette, il est évoqué parce que

Berlage a besoin d'être honnête. Ce squelette, on ne le voit pas systématiquement, on le découvre par fragments, enseveli qu'il est dans quelque habillage.

BW : Mais en même temps dans la bourse, qu'on soit à l'intérieur ou à l'extérieur, on est dans le même rapport à la matière. A Amsterdam, on a cette image d'honnêteté à laquelle on associe Berlage. A La Haye, on emballe et on ne fait plus transparent. Quand vous êtes à l'extérieur du musée de La Haye, vous ne pouvez pas vous imaginer ce qu'il y a. C'est quand même un changement total qui, pour Berlage, ne serait que mental ? Mentalement, il est fidèle à ses principes en changeant totalement sa façon d'agir ?

RG : Je pense que la question que tu

poses est très, très compliquée. Pour arriver à une réponse cohérente, il faudrait connaître par coeur la construction de ce musée. Le fait d'avoir introduit de l'enduit et de la céramique à l'intérieur, est-ce parce que le béton armé ne peut pas être laissé apparent ? Est-ce parce qu'il y a un problème entre cet habillage qui forme le vêtement extérieur et ce qui se passe à l'intérieur ? Laissez-tu cette structure comme ça ? Ce n'est pas comme Kahn à Yale... C'est plus compliqué à l'époque de Berlage. Arriver à ce qu'il fait, c'est demander un peu trop à Berlage à la fin des années 1920.

L'intrusion de ce mécanisme-là, la non maîtrise du béton brut - ce n'est pas un Perret - ainsi que la destination du musée ont probablement obligé Berlage à recourir à l'habillage intérieur. Même si dans la villa Henny, Berlage avait eu un courage inattendu allant jusqu'à détruire la perception de l'espace pour rester fidèle à la volonté d'exprimer la brique même à l'intérieur, même dans la salle de séjour, même dans le hall. Toute la brique est laissée apparente, dans des espaces de dimensions réduites qui ne sont pas celles de la bourse. Ça veut dire rentrer dans un espace qui est déjà réduit. A Pompéi les maisons étaient petites, plus petites que celles de Berlage, mais le revêtement polychrome et la peinture te faisaient rêver, te donnaient un illusionnisme spatial différent. Lui, par théorie et par principe, arrive à créer un théorème. Là on est sûr. C'est probable que l'emploi des matériaux dans le musée de La Haye est issu de questionnements semblables. On est dans des domaines passionnants. Comprendre l'architecture c'est ça. Comprendre et démonter l'architecture c'est savoir pourquoi il a choisi cet enduit. Lorsqu'on arrivera à répondre à cette question, on sera capable d'enseigner. Sauf qu'arriver à faire une analyse - tu le sais mieux que

moi d'après les cours que tu donnes - faire une analyse d'un certain niveau, c'est fou, c'est un travail fou, tu dois avoir la main ferme d'un chirurgien lors d'une opération chirurgicale et tu ne peux pas te permettre d'inventer. Tu dois faire une analyse au microscope de l'objet, mais c'est l'unique possibilité pour comprendre ce qu'un architecte a voulu faire. Après, les déclarations des architectes, sont généralement - ce n'est pas le cas de Berlage qui fait partie des architectes capables d'écrire sur les matériaux, une philosophie sur les matériaux - des déclarations plus vastes et intéressantes mais qui n'arrivent pas à te faire comprendre cette dimension.

BW : A ton avis, l'histoire ou la référence ont-ils leur place dans l'enseignement du projet d'architecture ? Si oui, comment la définir, comment l'instrumentaliser ?

RG : Question d'une difficulté extrême. Si avec la question tu laisses soupçonner qu'on peut commencer un projet à partir d'une référence historique qui peut être l'histoire d'aujourd'hui de Le Corbusier, de Mies, de Perret ou même d'avant-hier... Je pense que c'est une limite dans l'apprentissage du projet. N'étant pas professeur de projet cela m'est difficile à comprendre. Probablement que dans certaines années d'étude c'est utile d'un point de vue didactique de faire une démarche de cette nature. Il y a aussi une hiérarchie didactique dans les années d'apprentissage. La question est probablement à nuancer par rapport à ça mais si je l'extrapole de la dimension temporelle et je la prends comme une dimension plus conceptuelle, valable en général, considérant comme dépassée la phase didactique primordiale où l'étudiant a déjà une autonomie, j'aurais tendance à dire non. Si c'est le point de départ du projet je la vois mal. Au moins



*Hendrik Petrus Berlage,
Bureaux De Nederlanden Den Haag*

il faut s'entendre : Toutes les références doivent se stratifier dans cette boîte à penser qu'est la tête. Tu dois avoir une stratification déjà accumulée. Mais le projet je le vois plutôt comme un acte dans lequel cette stratification produit une naissance. On ne commence pas par un exemple historique. Si je dois projeter une maison et je commence par prendre la Farnsworth et je la réélabore, alors il peut y avoir une utilité dans le sens d'un projet critique d'architecture, mais je parle vraiment du projet d'architecture qui a une volonté narrative et critique vis-à-vis d'un moment spécifique qu'on vit aujourd'hui. Reposer certaines questions à travers le projet. Si je prends un bâtiment qui existe comme point de référence de départ de mon projet c'est parce que je fais un discours culturel fort qui est déterminé par un contexte spécifique du *hic et nunc* d'aujourd'hui. (tape sur la table) Mais c'est transitoire. Parce qu'après il faut vomir sa propre vision qui se fait à travers des références et d'un mélange beaucoup plus surréel et compliqué dans le processus créatif. Ça peut exister directement et ponctuellement mais alors c'est une stratégie culturelle que quelqu'un décide de suivre. Il a envie de dessiner un parcours, il fait un projet critique dans ce sens là mais on s'attendra après à une évolution importante.

BW : Le béton occupe une place centrale et toute particulière dans vos recherches du moment. D'où vient cette fascination pour le béton ? Exerce-t-elle une fascination plus grande qu'un autre matériau ? Où est-ce de circonstance ?

RG : J'ai commencé à m'intéresser à Perret quand j'étais étudiant. Parce qu'il avait une logique du projet qui correspondait, à l'époque, à l'école de Muratori. Il avait une rigueur dans la mise en oeuvre de l'architecture qui m'a porté à lui. La thèse de doctorat c'était le béton. C'est Perret qui m'a introduit à cette matière. La découverte de la potentialité artistique formidable du béton est liée à lui, à Le Corbusier et à l'idée que j'ai lancée pour cette recherche financée par la Communauté européenne. A un certain moment je me suis imaginé quelque chose qui avait à voir avec l'empreinte. L'opération du coffrage m'intéressait. Tu fabriques quelque chose et tu coules dedans. C'était ce type d'opération plutôt que le béton armé. Et j'avais même imaginé une espèce d'histoire du moule à partir de la terre cuite jusqu'au béton. Probablement parce qu'aujourd'hui, grâce à ma collaboration avec mademoiselle Anna Rosellini j'ai regardé le béton avec des yeux différents qui ne sont pas ceux de la vérité de la structure du béton qui forme un squelette et de la passion qu'il peut y avoir derrière ce thème. Il y a aussi cet autre aspect. C'est une matière

fantastique qu'il faut aussi savoir contrôler parce que l'étalement mou peut facilement t'emmener vers une dérive décorative. C'est une matière qui te met en confrontation avec ton éthique, tes limites, ta capacité d'explorer jusqu'où et jusque quand tu es capable de revenir en arrière pour ne pas être pris dans un jeu. C'est un exercice qui n'est pas donné à tous les matériaux. C'est un matériau de toutes possibilités. Tu n'as aucune limite, c'est à toi d'inventer une stratégie par rapport à ça, à tous niveaux. Il te permet de faire le mur, le pilier, n'importe quoi. Il te permet la surface courbe, il te permet n'importe quel type d'empreinte. Alors là, tu as la possibilité d'être toi-même.

BW : La fascination pour le potentiel du béton et qui te renvoie à toi-même.

BW : Tu as étudié l'oeuvre de Rem Koolhaas. Te retrouves-tu dans l'analyse de l'attitude de Koolhaas par Bart Verschaffel, lorsqu'il écrit que pour Koolhaas, "la vie en communauté n'a ni but ni orientation" et que "les idéaux politiques ou l'engagement politique n'ont plus de sens"

RG : C'est qui l'architecte qui a des engagements politiques aujourd'hui ? De qui peut-on dire qu'il est engagé politiquement ? Koolhaas a pris des positions même 'désagréables'. Récemment il a même eu des collusions avec des marxistes comme Mario Tronti ou Toni Negri. On a refusé la conférence de Koolhaas à Florence parce qu'il avait demandé à être introduit par Toni Negri. L'université n'a pas accepté, parce que c'était un ex Brigado Rossi. Donc l'engagement politique... Moi j'ai toujours fait une distinction entre l'engagement politique dans le sens ample, générique et social de quelqu'un et le raisonnement que Koolhaas fait sur l'architecture. Je ne vais pas considérer l'oeuvre de Terragni, – je sais ce que je dis est critiquable – en fonction du fait qu'il est fasciste. Malheureusement je fais une distinction forte entre le contexte social et politique et l'oeuvre. On peut me le reprocher parce que ce n'est pas correct d'un point de vue historique, décontextualiser l'oeuvre. Tout l'enseignement de l'historiographie te dit ça : il y a un contexte qui a généré une oeuvre. Je crois que l'oeuvre a une vie tellement autonome – les oeuvres que je regarde qui ne sont pas celles de Piacentini pour faire plaisir au contexte de Mussolini. Je ne regarde pas les oeuvres de Fukasas qui s'offre à n'importe quel type de pouvoir qui peut exister. Ce qui est important c'est construire. Il y a des architectes qui ont des positions politiques que je ne regarde pas. Ça ne m'intéresse pas, à moins que le niveau architectural qu'ils sont en train de produire puisse être intéressant. Si Terragni est un fasciste et après fait des oeuvres importantes... Je

donne une importance cruciale à l'œuvre comme si c'était un enfant et tu n'as pas, en tant que parent, le droit de le contrôler jusqu'à sa mort. Il a une vie autonome et il s'exprime. À ce moment l'œuvre échappe à celui qui l'a faite. Si elle est forte et capable d'un rayonnement qui dépasse le commanditaire, l'argent, le contexte politique, ça m'intéresse. Moi j'espère m'intéresser à quelque chose qui a ce niveau aussi parce qu'on a une vie brève. On va mourir très rapidement, il faut s'intéresser aux choses qu'on considère comme les plus importantes pour ne pas perdre du temps. Je trouve que Koolhaas a produit une oeuvre d'un niveau culturel et créatif capable de poser et reposer certains questionnements vis-à-vis de la discipline à n'importe quel type d'échelle. Ces idéaux politiques, je ne suis pas sensible à cette dimension. C'est vrai que les oeuvres sont toujours le reflet des personnes. Là c'est clair. Je m'amuse lorsque j'interprète un bâtiment comme une espèce d'autoportrait. Tu sens la personne qui l'a fait. Tu sens ce qu'il était en train de penser.

DZ : Faire de l'histoire, c'est aussi se préparer à anticiper demain. Quel sera pour vous le matériau de demain (tant existant qu'à inventer) ? La construction de demain ? A quoi ouvre (ouvrirait)-t-il architecturalement parlant ?

RG : C'est une question qui demande des compétences que je ne peux pas avoir. Je ne sais pas répondre, c'est difficile. Faire de l'histoire c'est comprendre l'actuel. C'est poser des questions, c'est activer une réflexion autour de l'architecture. Poser des questions et aller chercher dans les siècles les différents aspects. C'est aussi ouvrir la porte à l'imprévu. Tu ne peux pas toujours imaginer ce que ça peut questionner ou susciter de travailler sur certains aspects plutôt que d'autres. On fait de l'histoire pour trouver un maximum de plaisir. Ce qu'on doit faire en tant qu'être humain c'est toujours trouver du plaisir. Après on a une capacité à s'orienter sur des sujets plutôt que d'autres. La chose importante est de faire les choses en lesquelles on croit et qu'on aime parce qu'alors on donne le meilleur de soi-même. Lorsque tu donnes le meilleur de toi-même dans la recherche ou dans l'enseignement, même si le sujet n'est pas celui de l'autre il peut t'intéresser parce qu'il comprend ta vision. La vision du matériau de demain ? Il faut le mettre au pluriel. On a toujours construit avec je ne sais combien de types de matériaux. Si je pense à l'Afrique, si je pense à la Suisse, il y a une incroyable multiplicité de matériaux. Si j'ose répondre à cette question là il faudrait étudier les matériaux de la construction vernaculaire, et, pourquoi pas les ressources locales. Ne pas revenir à un type de panneaux

performants, ... Il faut avoir le courage d'oser jeter tout ça à la poubelle. Faire une parenthèse, partir d'un autre point de vue. Avoir le courage de remanipuler les techniques de façon différente plutôt que corriger l'orientation qu'on a prise. Maintenant on s'efforce de la corriger. On peut même lancer des recherches qui sont à l'opposé. En usant les ressources locales on réinvente avec ce qu'on a à disposition. Ce sont des pratiques à réinventer. C'est un monde à restructurer qui concerne les entrepreneurs, les ouvriers de la construction, les ressources locales. Si on regarde au niveau mondial, la réponse est multiple. Je ne sais pas combien de types de réponses il y a. C'est compliqué. Par passion je dirais le béton, mais c'est trop personnel.

AS : Selon Kahn, la colonne serait issue de la déconstruction du mur. Selon Laugier le mur serait le remplissage de l'entrecolonnement. Quelle hypothèse vous semble la plus crédible ?

RG : L'hypothèse la plus crédible est que la colonne n'a pas existé jusqu'à un certain point. Elle est venue bien après, après cette question basique que même Laugier imagine de poser. La petite cabane rustique de Laugier, c'est une invention à posteriori pour démontrer dans le siècle des lumières la 'laugicité' conceptuelle et non constructive du temple. Donc, l'autorité de la colonne. Tout ce qu'il écrit est un habile mensonge pour construire un théorème qui démontre qu'il y a la colonne comme organisme important et après il y a le mur qui va cloisonner et qui doit être un peu mis en arrière. Mais en vérité il met en crise cette autorité qui est la colonne. Là chez Laugier, c'est un artifice. La réponse est dans la construction primitive, dans la cabane réelle et non dans la cabane conceptuelle comme on l'a construite. Pas non plus réelle la réponse kahnienne fascinante mais qui est une réponse elle aussi conceptuelle qui dérive probablement de la lecture de Wittkower avec son livre sur le principe de l'architecture de l'humanisme qui avait été empruntée par Colin Rowe. Wittkower ne fait pas autre chose qu'interpréter Alberti sur l'origine de la colonne comme la partie la plus résistante du mur. Là on est dans une dimension conceptuelle dans laquelle toutes les hypothèses sont vraies, parce que ce sont des énonciations théoriques et poétiques en même temps. La chose qui fait plaisir est que dans toutes les époques savantes de l'architecture, lorsqu'on avait un élément de construction, on s'est posé la question de sa signification, de son origine, de son futur. On avait cet élément et on savait que c'était une pièce de culture qui possédait une âme et on devait la mettre dans une certaine position. Toutes les deux positions



5- Représentation de la hutte primitive de l'abbé Laugier

sont justes dans la mesure dans laquelle ce sont des leçons pour nous, pour que lorsqu'on tire une ligne, savoir quelle position a cette ligne par rapport au tout. Après la question de l'origine de la vérité c'est un peu mystique. Aujourd'hui j'aurais tendance à dire que la colonne ce n'était pas la question basique de la construction de l'habitat. Elle est venue lorsqu'on a voulu célébrer cet habitat. Lorsqu'on a voulu faire de la maison un monument, on a construit des colliers, des colliers nobles que sont la rangée de colonnes qui sont inutiles dans l'organisme du temple. Vous aurez de toute façon celles qui tiennent debout et qui portent son toit. Toute cette chose qui se monte tout autour c'est une espèce de collier exprimant que ce mur est un mur qui abrite quelque chose d'important et qui n'est pas un mur anonyme. Après, naturellement, on a travaillé la nature de ce mur. On l'a géométrisé pour le rendre en syntonie avec ce collier et tout est devenu monumental.

Pour répondre je pense comme Goethe : À l'origine, il y a le mur. Goethe qui répond à Laugier en disant : ta petite cabane n'existe pas. À l'origine il y a le mur, il y a la continuité il y a un abri qui fait comme ça.

BW : Semper part aussi de la lutte avec sa structure première et ensuite le cloisonnement de l'espace. Il fait aussi cette dissociation et se réfère aussi à la hutte primitive. C'est une espèce de constante.

RG : Lui aussi pose cette question proche de celle de Laugier et plus tard de celle de Kahn. Parce que pour lui c'était justement ce tressage qui constituait une continuité tout autour. Donc il n'acceptait pas que cet organisme colonne prenne un rôle important qui formait une espèce d'ossature. C'est vrai, mais pour Semper la colonne est surtout un objet symbolique. À certains moments il y a plusieurs idées de colonnes chez Semper comme il y a plusieurs idées de colonnes chez Alberti. À un moment il peut imaginer la naissance de la colonne à partir du tripode, à partir de cet organisme à trois pieds qui porte un container pour l'eau. Après il dit : on a mis un quatrième élément au milieu pour le renforcer. Après on s'est rendu compte que c'était ça et c'est pas du tout bizarre parce que si on pense à l'origine du chapiteau dans la théorie architecturale elle parle du chapiteau comme d'un vase pour l'eau. C'est amusant. Pour certains la colonne

est hors de l'organisme structurel et basique. C'est l'opposé de Laugier et aussi des desseins qui soutiennent Kahn.

BW : La maison à Tavole de Herzog & de Meuron. J'ai l'impression que c'est très proche de Semper cette manière dont on réalise l'espace habité et l'espace qui se trouve en dehors. Vois-tu le parallèle entre les deux ?

RG : La maison à Tavole c'est intense. C'est un petit objet très intense. C'est un jeu compliqué à la Berlage entre l'existence d'une charpente en béton armé qui, à l'intérieur, forme une croix de murs et après un remplissage qui révèle et ne révèle pas le système. Et ensuite toute cette charpente qui sort et se révèle pour créer la pergola. C'est clair et comme elle est dessinée avec une grande sensibilité artistique conceptuelle, c'est un objet qui fait penser dans sa petitesse, dans sa dimension réduite parce qu'elle possède toute cette question à la fois semperienne et laugierienne, artistique. C'est juste de l'évoquer dans ce contexte de Semper et de Laugier. Je ne sais pas s'il y a une liaison directe avec Semper. À un certain moment Herzog & de Meuron ont déclaré quelque chose à propos de la force et de l'importance de Semper. C'est clair qu'ils ont une passion pour la surface et la dimension artistique de la surface. La surface qui est construite de façon puissamment artistique. Le tatouage est important pour eux. Pour moi, c'est le parcours de Herzog & de Meuron. À un certain moment ils croisent par coïncidence Laugier et Semper parce que la critique et l'historiographie les ont fait remonter. Ils se croisent comme ça. Ils sont dans une dimension autre et même la petite cabane de Tavole entre en résonance avec ça. Il y a un raisonnement vraiment élémentariste sur la dimension conceptuelle de la structure qui ne peut plus être la structure Domino.

Mais alors qu'est-ce qu'on invente si elle n'est pas la Domino ? Comment on s'arrange par rapport aux espaces, comment elle règle, comment elle devient mur ? Toutes les choses sont évoquées. Et en plus ce remplissage qui est fait en pierre sèche. C'est clair que c'est un objet intense comme beaucoup d'autres qu'ils ont fait à cette époque-là. Plus intense que ce qu'ils ont fait récemment.

"Mécanismes-lumière"

Le cas des bibliothèques d'Alvar Aalto

Jean-Denis Thiry, Jean-Luc Capron

La lumière naturelle est essentielle à l'expérience de l'espace architectural. Avec les connaissances et moyens de l'époque, l'architecte moderniste finlandais Alvar Aalto a conçu des mécanismes d'éclairage naturel innovants et exemplaires. Malgré le faible ensoleillement sous des latitudes qualifiées d'arctiques, l'architecte nous plonge dans des ambiances lumineuses d'une grande qualité.

Pour caractériser les effets spatiaux et dispositifs architecturaux associés, nous ferons appel à deux concepts, "espace-lumière" et "mécanisme-lumière" :

- Un "espace-lumière" est un espace défini par la lumière, telle une bulle de lumière quasi-tangible. Plusieurs unités peuvent être combinées selon une mise en scène spatiale sensible. Ainsi, en guise d'espaces de transition ou de seuils, Alvar Aalto utilise des zones d'ombre, agissant sur la perception de l'espace, sans avoir recours aux limites physiques que sont sol, murs et plafond.
- Un "mécanisme-lumière" est un dispositif capable de guider la lumière naturelle depuis l'extérieur vers l'intérieur d'un bâtiment, avec une intensité et une directionnalité maîtrisées, dans le but de répondre aux besoins d'usages donnés.

Parmi les approches permettant de simuler le niveau d'éclairement d'un bâtiment, très peu considèrent les qualités spatiales, plastiques et humaines que la lumière naturelle peut apporter à l'architecture, par défaut de connaissances et de données rigoureuses.

Par l'analyse d'exemples majeurs de l'architecture, ces recherches tendent

à articuler techniques d'éclairage naturel et conception architecturale. Pour ce faire, des bibliothèques localisées selon un axe nord-sud, de Rovaniemi en Laponie Finlandaise, jusqu'à Wolfsburg en Allemagne, ont été étudiées en détail dans le cadre du mémoire de fin d'études.

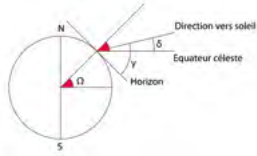
La lumière naturelle fut étudiée sous plusieurs aspects :

- Les caractéristiques d'un éclairage naturel suffisant, agréable et surtout adapté à chaque fonction d'une bibliothèque. Celles-ci sont exprimées par les niveaux d'éclairement relevés *in situ* et représentés en "fausses-couleurs" apposés sur les coupes des bâtiments analysés.

- La spécificité des ambiances lumineuses des "espaces-lumière" associée aux "mécanismes-lumière". Ceux-ci ont été analysés individuellement, puis classifiés selon leurs caractéristiques spatiales et architectoniques.

L'architecte utilise habilement la structure du bâtiment afin de moduler l'apport en lumière naturelle. Les surfaces courbes ou obliques agissent tels des réflecteurs qui constituent des surfaces émissives secondaires et procurent un éclairage indirect, évitant l'inconfort dû à l'éblouissement ou des contrastes trop excessifs dans les salles de lecture. Cependant, les subtiles variations qui caractérisent la lumière naturelle participent à garder un contact avec la dimension temporelle de la lumière extérieure. Aussi, faut-il veiller à obtenir un juste équilibre entre une lumière plus intense à certains endroits et constante sur les zones de lecture. "L'éclairage devient ainsi un outil

1 - J.-L. CAPRON, *Lumière et environnement construit*, in Architecture UCLouvain - St-Luc Architecture - Site de Bruxelles 2010-3, UCL, Bruxelles, 2010.



[fig.1]

L'insolation des lieux étudiés :

- Soit Ω la latitude du lieu étudié ;
- Soit γ l'angle d'incidence solaire ;
- Soit D l'intervalle lever-coucher du soleil ;
- Soit δ la déclinaison solaire.

de conception architecturale"¹.

Afin d'étudier ou d'élaborer un "mécanisme-lumière", le calcul des valeurs d'insolation revêt ici toute son importance. Les angles maxima et minima d'incidence solaire ont été calculés aux solstices pour les bibliothèques étudiées, ainsi que l'intervalle de temps entre le lever et le coucher du soleil. [fig.1]

Afin d'obtenir les données les plus complètes, les prises de mesures ont été répétées à divers moments de la journée selon la grille du transect, et ce en période hivernale et estivale. Ces valeurs d'éclairage sont exprimées par des coupes en fausses-couleurs qui, selon Merete Madsen, sont les plus adaptées pour mettre en évidence et analyser les "espaces-lumière"².

	Ω latitude nord	γ 21-12 à 12h	γ 21-06 à 12h	D 21-12 à 12h	D 21-06 à 12h
Rovaniemi	66° 30'	0°	47°	8'	23h15'
Seinäjoki	62° 47'	3,7°	50,7°	4h21'	19h38'
Jyväskylä	62° 14'	4,3°	51,3°	4h38'	19h21'
Viipuri	60° 42'	5,8°	52,8°	5h16'	18h43'
Helsinki	60° 10'	6,4°	53,3°	5h27'	18h32'
Wolfsburg	52° 25'	14,1°	61,1°	7h26'	16h33'



[fig.2]

- 1 - Rovaniemi, 1961-65, bibliothèque municipale ;
- 2 - Jyväskylä, 1953-55, bibliothèque de l'Université de Jyväskylä ;
- 3 - Seinäjoki, 1960-65, bibliothèque municipale ;
- 4 - Viipuri, 1927-1935, bibliothèque municipale (auj. Vyborg, Russie) ;
- 5 - Helsinki, 1953-56, bibliothèque de l'Institut national des pensions ;
- 6 - Wolfsburg, 1959-62, bibliothèque du centre culturel municipal.

Étapes du processus d'analyse

La première étape fut de collationner, au centre d'archives de la Fondation Alvar Aalto à Jyväskylä, tous les plans et détails des bibliothèques étudiées et de les retracer avec précision. Sur cette base, des transects de prises de mesures furent définis et dix voyages d'études furent ensuite effectués dans les différentes bibliothèques [fig.2] afin d'y réaliser 3.600 mesures de niveaux d'éclairage à l'aide d'un luxmètre.

Les mesures ont été effectuées selon des transects mis en place afin de passer sous tous les "mécanismes-lumière" significatifs. Comme indiqué sur le plan de la bibliothèque de Rovaniemi [fig.3], les points de mesures ont été choisis en fonction de la configuration des espaces, et répartis selon une grille dont les points d'intersection sont espacés de 50 cm, et ce jusqu'à 2,5 m de hauteur.

Analyse comparative de deux bibliothèques

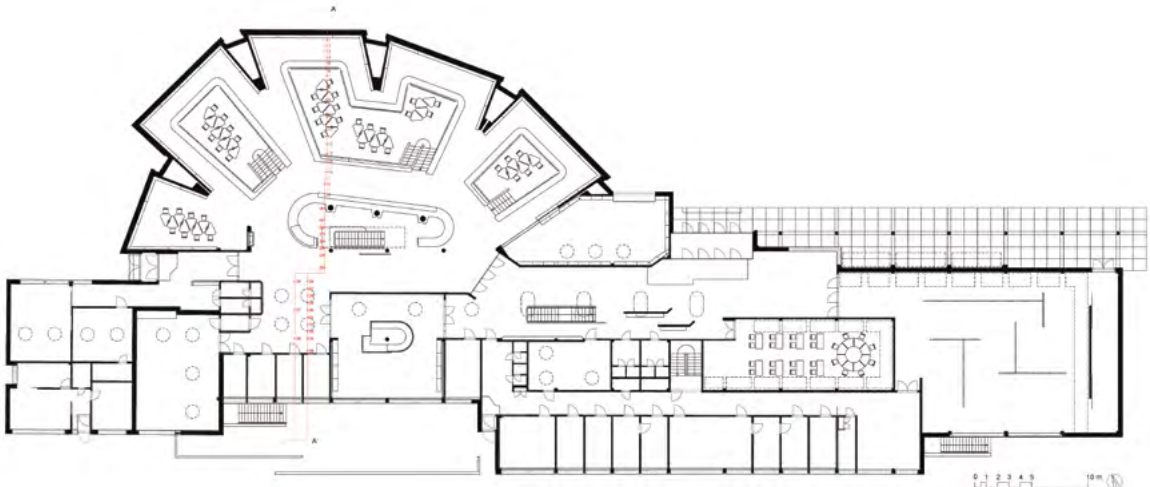
La comparaison de deux types de bibliothèques permet de mettre en exergue la corrélation entre "espaces-lumière" et "mécanismes-lumière".

Bibliothèque municipale, Rovaniemi (1962-1966)

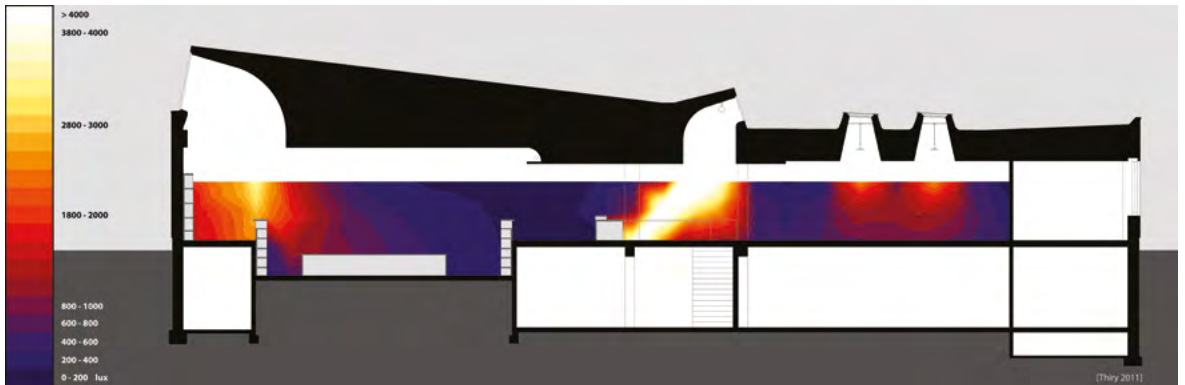
Comme nous pouvons le voir sur les représentations en fausses-couleurs de la bibliothèque de Rovaniemi, la répartition des zones de lumière est non uniforme. [fig.4] Nous pouvons y dénombrer trois "espaces-lumière" singuliers, séparés entre eux par deux zones d'ombre :

- Une zone de lumière dans chaque niche de l'éventail apportant une lumière du nord sur les étagères, et jusque dans les différentes fosses de lecture. [fig.5]
- Une zone de lumière sur le bureau

2 - M. MADSEN, *Light-zone(s): as concept and tool: an architectural approach to the assessment of spatial and formgiving characteristics of daylight*, in Ikke angivet. ARCC/EAAE, Philadelphia, 2006.



[fig.3] Plans retracés de la bibliothèque de Rovaniemi (avec points de mesures)



[fig.4] Rovaniemi, représentation fausses-couleurs, relevé du 06-06-2011, 2^e passage, 11h30-12h30, extérieur de 60700 à 75700 lux

central de prêt de livres, apportant l'éclairage naturel nécessaire aux différentes tâches administratives des bibliothécaires, et soulignant le point focal de la bibliothèque. [fig.6-7]

- Une zone de lumière générée par quatre puits de lumière coniques répartis en carré au-dessus du petit salon de lecture.

Chacun de ces trois "espaces-lumière" souligne une fonction spécifique, soit selon l'axe du transect : chercher, emprunter et lire un livre.

Les zones d'ombre correspondent aux zones de circulation devant et derrière le bureau central de prêt de livres, séparant ainsi les trois zones de lumière naturelle. La rencontre des lecteurs et des bibliothécaires se fait, de manière symbolique, à la jonction d'une zone d'ombre et de lumière.

Bibliothèque de l'Institut national des pensions, Helsinki (1953-1956)

A contrario, et comme le font apparaître les coupes en fausses-couleurs de la bibliothèque de l'Institut national des pensions à Helsinki [fig.8], ces "mécanismes-lumière" offrent une lumière naturelle totalement indirecte et diffuse, propice à la concentration, sans ombre portée ni éblouissement, et avec un bon niveau d'éclairage [fig. 9]. De plus, les livres sont ainsi protégés de toute dégradation par des rayons solaires directs [fig.10-11].

Cependant, l'éclairage trop uniforme rend l'espace monotone et estompe sa matérialité. En oblitérant tout contraste, le modelé et les textures des objets s'atténuent fortement, et la relation à l'environnement extérieur, les variations temporelles d'éclairage, est très peu perceptible. La répartition uniforme des prises de lumière et leur caractère non-hétérotopique³ en sont sans doute la cause.

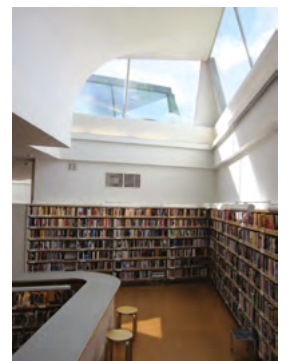
Synthèse des recherches

Les coupes des bibliothèques analysées ont été décomposées en "mécanismes-lumière" [fig. 12], puis classées et répertoriées dans un tableau à double entrée [fig. 13], avec les latitudes en ordonnée et en abscisse deux grandes catégories :

- Les mécanismes de type "réflecteurs linéaires", regroupant les réflecteurs courbes, inclinés ou verticaux, et les ouvertures zénithales oblongues.
- Les mécanismes de type "diffuseurs ponctuels", regroupant les puits de lumière coniques.

Ce tableau fait apparaître la logique architecturale qui régit la conception des dispositifs de prise de lumière. Les coupes schématiques présentent la réflexion des rayons solaires, basée sur une réflexion spéculaire des rayons solaires incidents, y compris pour la lumière diffuse du nord. Cette démarche a pour objectif de tester, de manière théorique, les "mécanismes-lumière" aux conditions d'ensoleillement extrême.

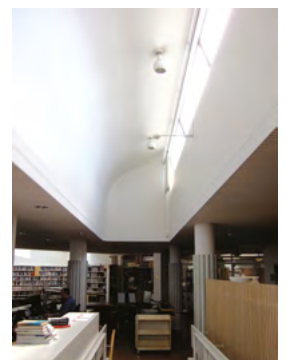
Selon les lois de la réflexion spéculaire, plus l'angle d'incidence solaire est faible, plus il est nécessaire d'avoir une forte inclinaison/courbure du réflecteur afin de faire pénétrer un maximum de rayons indirects dans la pièce. Ainsi, les réflecteurs principaux situés au-dessus des alcôves de lecture de la bibliothèque de Rovaniemi présentent une forte courbure afin de capter les rayons du soleil, presque horizontaux en période hivernale. De la même manière, les puits de lumière coniques ont leurs parois fortement inclinées, en forme d'entonnoir, afin de réfléchir un maximum de rayons jusqu'à l'intérieur.



[fig.5] Rovaniemi, 05-06-2011



[fig.6] Rovaniemi, 05-06-2011



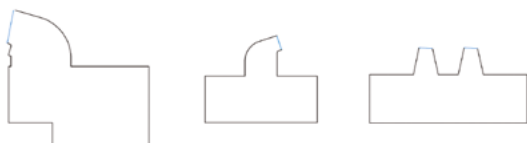
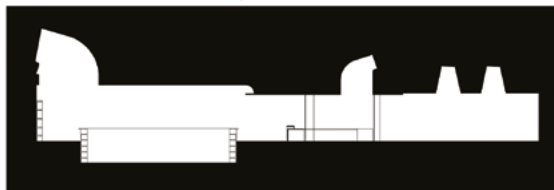
[fig.7] Rovaniemi, 05-06-2011

3 - M. NORVASUO, *Taivaskattoinen Huone, Ylävalon temetiikka Alvar Aallon arkkitehtuurissa 1927-1956*, Helsinki University of Technology, Espoo, 2009

Coupes longues schématiques

Classement selon leurs latitudes respectives

Décomposition des différents "mécanismes-lumière"



66° 30' ROVANIEMI

Salle principale

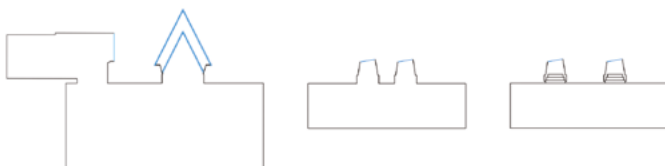


66° 30' ROVANIEMI

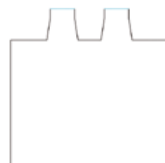
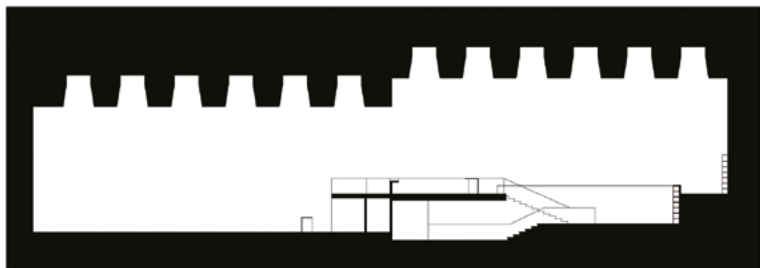
Salle de presse



62° 47' SEINÄJOKI



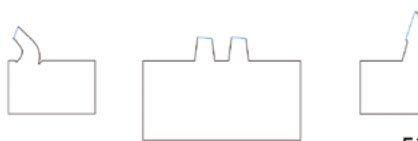
62° 14' JYVÄSKYLÄ



60° 42' VIIPURI



60° 10' HELSINKI



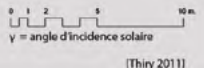
52° 25' WOLFSBURG



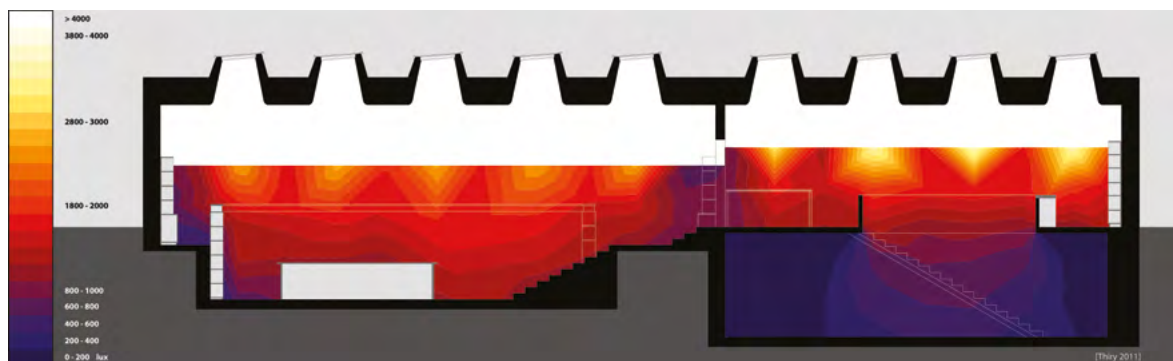
[Thiry, 2011]

[fig.12] Décomposition des différents "mécanismes-lumière". Classement selon leurs latitudes respectives

▼	"Mécanismes-lumière" de type réflecteurs linéaires			"Mécanismes-lumière" de type diffuseurs ponctuels	
	Solstice d'été (21-06)		Solstice d'hiver (21-12)	Solstice d'été (21-06)	Solstice d'hiver (21-12)
66° 30' ROVANIEMI	Rayons directs, orientation Sud $\gamma = 47^\circ$	Rayons diffus, orientation Nord 	Rayons directs, orientation Sud $\gamma = 0^\circ$	Rayons directs, orientation Sud $\gamma = 47^\circ$	Rayons directs, orientation Sud $\gamma = 0^\circ$
62° 47' SEINÄJOKI	 $\gamma = 50,7^\circ$	 $\gamma = 3,7^\circ$			
62° 14' JYVÄSKYLÄ	 $\gamma = 51,3^\circ$	 $\gamma = 4,3^\circ$		 $\gamma = 51,3^\circ$	 $\gamma = 4,3^\circ$
60° 42' VIIPURI				 $\gamma = 52,8^\circ$	 $\gamma = 5,8^\circ$
60° 10' HELSINKI				 $\gamma = 53,3^\circ$	 $\gamma = 6,4^\circ$
52° 25' WOLFSBURG	 $\gamma = 61,1^\circ$	 $\gamma = 14,1^\circ$		 $\gamma = 61,1^\circ$	 $\gamma = 14,1^\circ$



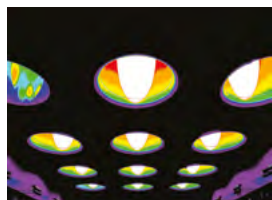
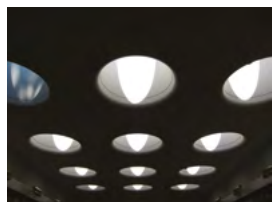
[fig.13] Synthèse des "mécanismes-lumière" étudiés. Représentation des rayons solaires incidents aux solstices, selon le principe de réflexion spéculaire



[fig.8] Helsinki, représentation fausses-couleurs, relevé du 01-06-2011, 2^e passage, 15h30-16h00, extérieur de 71300 à 69800 lux.



[fig.9] Helsinki, 26-05-2011



[fig.10-11] Mise en évidence des niveaux de luminance relative par le biais d'un logiciel de traitement d'image élaboré à cette fin ; Helsinki, 01-06-2011, 10h58

A contrario, sous de plus basses latitudes, les parois du réflecteur doivent se rapprocher de la verticale afin de ne pas laisser pénétrer une lumière directe gênante. Comme constaté lors de l'analyse de la bibliothèque de l'Institut national des pensions, les prises de lumière ponctuelles coniques n'offrent pas un niveau d'éclairage optimal lorsque les hauteurs sous plafond sont importantes. Afin de conserver un éclairage indirect tout au long de l'année dans la bibliothèque de Viipuri particulièrement haute sous plafond, Alvar Aalto a percé des puits de lumière d'un diamètre beaucoup plus important, tout en augmentant la hauteur du réflecteur conique.

Quant à la bibliothèque située la plus au sud, en Allemagne, l'architecte y redresse l'inclinaison de ses réflecteurs courbes et diminue la taille des ouvertures vitrées afin de maîtriser un ensoleillement trop direct.

Si sous certains mécanismes, des niveaux d'éclairage trop importants ou trop faibles ont pu être relevés (principalement en période hivernale), la pertinence de ces "mécanismes-lumière" nous donnent la preuve, en tous points, du génie d'Alvar Aalto et de l'exigence de son travail.

Conclusion et perspectives

Avec cette étude, et pour la première fois, les niveaux d'éclairage ont été mesurés à grande échelle, en été et en hiver, dans les bâtiments d'Alvar Aalto. Une approche rigoureuse, basée sur des mesures effectuées *in situ* et leur représentation par la technique des fausses-couleurs, se révèle être un point de départ pertinent pour l'analyse des "espaces-lumière". Tandis que l'étude systématique des "mécanismes-lumière" développés pour éclairer naturellement une typologie fonctionnelle spécifique offre une perspective d'avenir pour la conception de dispositifs de prise de lumière performants, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif.

Les cas étudiés fournissent un répertoire d'exemples de compositions et de structures d'espaces par la lumière naturelle. Le lien établi entre analyse des "espaces-lumière", techniques d'éclairage et conception architecturale est essentiel pour faire avancer la recherche et la compréhension des caractéristiques spatiales, plastiques et humaines de la lumière naturelle en architecture. Aussi, des analyses similaires pourraient utilement être menées avec pour support d'autres architectures remarquables, en d'autres lieux, avec d'autres fonctions, voire d'autres cultures.

Le Champ des possibles

Contribution spéculative à la Réflexion sur la Recherche par le projet

Renaud Pleitinx



Depuis peu, une discipline réclame le droit d'exister à l'Université et plus particulièrement dans les facultés d'architecture. Elle porte un nom déjà, en forme de programme : Recherche par le projet d'architecture (RPP). Mais, ses statuts autant que ses devoirs sont encore trop mal définis pour lui permettre d'accéder aussitôt au titre de recherche universitaire. Il lui faut encore montrer patte blanche, convaincre que sa pratique participe bien des missions de l'Université.

Le propos à suivre est une contribution à la construction des arguments en faveur de la RPP ; il est donc de parti pris. Pourtant, il tend à problématiser la RPP, en réfutant les sophismes complaisants mais surtout en lui opposant de sévères objections. L'enjeu de cette approche sceptique est ultimement de retourner les arguments à charge, comme on le fait d'un gant, pour faire valoir le domaine spéculatif propre à la RPP et en déduire les démarches qui garantissent finalement son "objectivité".

Deux traditions à concilier

Pour permettre de poser les questions que soulève la RPP, il est nécessaire de dissiper une confusion courante sur laquelle s'appuie un raisonnement controuvé, qui, pour abonder dans le sens de la RPP, fournit de manière dommageable une raison de ne pas en interroger les fondements, de ne jamais la mettre en cause.

En accordant au vocable son sens usuel, on peut affirmer que les architectes "cherchent" lorsqu'ils élaborent un ouvrage, lorsqu'ils s'adonnent au projet d'architecture. Tirant argument d'une imprécision, d'aucuns en concluent que les architectes sont des "chercheurs" et conjointement que la pratique du projet d'architecture s'inscrit de fait dans les missions de "recherche" confiées à l'Université. L'argument, qui n'est pas dénué de malice, repose tout entier sur un usage peu scrupuleux du vocable "recherche". Le procédé est connu, en désignant deux choses différentes par un même mot on produit le mythe de leur profonde identité. On induit ainsi une confusion dont profite la démonstration : l'architecte cherche, donc le projet d'architecture est une recherche, et par la même occasion l'architecte est un chercheur. L'usurpation de titre n'est pas la pire conséquence de cette confusion. Il faut surtout s'inquiéter du fait qu'elle annule logiquement toute question. Si le projet d'architecture est par la seule force des mots assimilé à une recherche universitaire, poser la question d'une RPP devient trivial.

Pour néanmoins laisser une chance à la question, il faut admettre que la recherche universitaire et le projet d'architecture relèvent de traditions disciplinaires distinctes dont les tâches et les centres d'intérêts diffèrent radicalement. Refuser de les confondre est une condition à remplir pour pouvoir énoncer les questions que pose leur rencontre inopinée : comment le projet d'architecture, tel que pratiqué par les architectes, peut-il s'inscrire dans la recherche confiée aux chercheurs universitaires ? Quels accords sont nécessaires entre ces deux traditions pour donner sens et vigueur à l'expression "Recherche par le projet" ?

Il importe de rappeler, à toutes fins utiles, ce qui distingue la recherche universitaire et le projet d'architecture. Depuis la fondation des universités, il y a bientôt mille ans, la recherche universitaire est consacrée, quels qu'en soient les protocoles autorisés, à l'établissement du savoir, c'est-à-dire, au bas mot, à la saisie conceptuelle d'objets, à leur catégorisation et à leur compréhension. Cette tâche, mobilise en première instance notre faculté langagière appliquée à nos capacités perceptives et symboliques. Autrement dit, l'élément dans lequel baigne le chercheur universitaire — celui que l'on nomme aussi : le savant — est essentiellement verbal. En témoignent de manière tangible les précipités de paroles que sont : les mémoires, les articles scientifiques et les thèses dont regorgent les bibliothèques facultaires. Le projet d'architecture en revanche est dévolu à l'élaboration de l'habitat qui précède sa mise en œuvre et en service. Cette élaboration mobilise autant notre faculté à produire, à formuler, à mettre au point un artefact, qu'à légitimer nos désirs. Il s'agit là de deux compétences distinctes qui pour être aussi rationnelles que le langage n'en sont pas moins indépendantes. Ainsi, l'architecte, à qui la division des métiers a confié le soin du projet d'architecture, fait à la fois preuve d'une agilité artistique, proprement technico-productive, et en même temps traverse peu ou prou les affres d'un débat éthico-moral.

Par vocation donc, le savant et l'architecte opèrent au sein de dimensions distinctes de la culture. Cela veut dire que les points d'application de leurs efforts respectifs siègent en des plans séparés et que leurs résultats — connaissance d'une part et habitat projeté de l'autre — ont des raisons radicalement différentes. On comprend alors que la recherche savante n'est pas en mesure de produire un habitat, pas même un projet d'habitat, mais aussi que le projet d'architecture n'est pas en soi producteur de savoir.

Si l'Université a pour mission d'établir des savoirs, il est requis que la RPP — puisqu'elle souhaite trouver place à l'Université — ait pour résultat un surcroît de connaissance. Or sur ce point, le projet d'architecture fait définitive-

ment défaut. La question se pose alors : comment admettre qu'il puisse compter parmi les démarches de la recherche universitaire ?

D'aucuns ont proposé une parade au mutisme de l'habitat et à la foncière incompetence encyclopédique du projet d'architecture. Elle consiste à envisager le projet d'architecture, non comme une fin en soi, mais comme "un instrument de connaissance".

Il est remarquable qu'une option semblable ait été défendue dans le milieu littéraire. De nombreux auteurs ont en effet défini le roman comme un "instrument de connaissance". Les tenants de cette ligne accordent un puissant pouvoir d'élucidation à la fiction littéraire, pouvoir capable de rivaliser avec l'efficacité des démarches scientifiques.

S'agissant d'architecture, accorder au projet le statut d'instrument, c'est en faire un auxiliaire de la connaissance. C'est admettre, en d'autres termes, que l'étude savante et le projet d'architecture puissent collaborer de telle sorte que la première constitue un savoir par l'entremise des résultats du second, comme l'astronomie s'appuie sur l'observation d'images saisies par des télescopes. Considérer le projet d'architecture comme un moyen de connaissance donne un vigoureux espoir à la RPP. Se munissant du projet d'architecture comme d'un instrument et en accordant une place nécessaire à l'acquisition de connaissance, elle serait en effet apte à remplir l'exigence minimale requise par les statuts de l'Université : constituer du savoir.

Cependant, la métaphore de l'instrument d'optique, malgré son élégance, présente pour le moins deux difficultés. Deux questions subsistent en effet qui mettent en cause le supposé pouvoir d'élucidation du projet d'architecture. La première question interroge le statut des objets que le projet porte à notre connaissance et s'inquiète du champ d'étude qui serait celui de la RPP. Si à titre d'hypothèse on peut admettre que le projet est un instrument de connaissance, peut-on préciser à quelles choses, à quel réel, il donne finalement accès ? De prime abord, le résultat patent d'un projet d'architecture n'est

rien de plus qu'un habitat projeté dont l'existence est conditionnelle. Mais pour la connaissance, quelle sorte d'objet est-ce là qui n'existe pas sinon sur un mode potentiel ? D'aucun répondrait à bon droit : une chimère. Et au regard des recherches attelées à la compréhension des réalités, quelle consistance peut avoir le champ d'investigation ainsi offert à la recherche par le biais du projet sinon celle, toute onirique, du pays des merveilles ?

La seconde question qui met en doute la fiabilité du projet d'architecture comme instrument de connaissance porte sur l'engagement erratique qui fonde tout projet. Quelle peut être "l'objectivité" d'une RPP dont le point de départ est toujours une proposition, un parti, autant dire plus simplement : un pari ? Si tout projet porte au jour les conséquences d'une supposition, comment accepter que s'imisce dans la recherche une telle incertitude ? Incertitude elle-même suspendue à la personnalité de l'auteur du projet, aux usages qui sont les siens en matière d'habitat, à ses obsessions et ses travers, à ses faiblesses ou à son habileté.

La délimitation d'un champ de connaissance consistant ainsi que l'objectivité ou l'impartialité de la connaissance sont des exigences scientifiques incontournables. On comprend alors que ces deux questions portent un sérieux coup à l'ambition de faire admettre la RPP au sein de l'Université, quand bien même le projet serait considéré comme un instrument de connaissance.

Pour un savoir du possible

Si on souhaite ne pas laisser choir la RPP dans une impasse épistémologique, il convient de lever les doutes légitimes auxquels elle se trouve exposée. Pour ce faire, à vrai dire, il suffit de confirmer leurs arguments. Ce n'est en effet qu'en admettant le caractère radicalement chimérique des résultats du projet d'architecture que l'on pourra "cerner" le domaine propre de la RPP et plus loin définir les protocoles par lesquels elle est en mesure d'accéder à l'objectivité. Ainsi, nous ferons des apparentes faiblesses de la RPP ses meilleurs atouts.

1 - MUSIL R., *L'homme sans qualités*, p. 40

2 - HALLWARD P., *Tout est possible*, dans *La Revue internationale des Livres et des Idées*.

Abruptement, on pourrait proposer de fonder la RPP sur deux affirmations incontestables :

1. Un projet (d'architecture) est un coup de sonde dans le champ infini des (habitats) possibles. Autrement dit, le résultat de tout projet d'architecture, un habitat projeté, est un échantillon des possibilités de l'habitat.
2. Le domaine d'étude offert à la RPP d'architecture est le champ des habitats possibles.

On déduirait aisément de ces deux propositions que la tâche de la RPP consiste à étudier les possibilités offertes à l'habitat en général, voire à un habitat particulier. Connaître, c'est-à-dire constater et expliquer, l'espace des possibles, telle serait en définitive la tâche de la RPP.

Il est remarquable que le champ des possibles inclut de fait la réalité. Car celle-ci n'est jamais qu'un possible parmi d'autres. Cela implique qu'une connaissance du possible ne peut faire exception de ce qui existe. De ce fait, la RPP ne pourra ignorer la diversité des habitats existants. Mais elle ne pourra pas s'en contenter. On peut en effet s'attendre à ce que le champ des possibles possède une extension infinie. Chaque secteur de l'habitat (territoire, ville, logement, équipement, ameublement, véhicule), chaque situation (qu'elle soit particulière ou générale) recèlent en effet une quantité inépuisable de potentialités. Pour autant, le champ des possibles pourrait présenter des aires de densités variables, comporter des limites internes. Des forces pourraient y imprimer des mouvements qui configurerait un territoire accidenté, déchiré, plissé. Il devrait ainsi exister une géographie du possible dont la RPP aurait à rendre compte.

Constituer un savoir du possible réclame sans doute une épistémologie adéquate qui ne restreigne pas la portée du domaine de la connaissance à l'existant mais l'étende au champ du possible. Pour qu'un tel mode de pensée puisse s'épanouir, il faut sans doute une sensibilité propice à son émergence ; "un sens du possible", comme le définit

Robert Musil : "la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas¹." Entraînés à imaginer ce que les choses pourraient être, par de-delà ce qu'elles sont, les architectes ont un sens du possible affuté, qualité que la RPP réclame.

S'agissant par ailleurs d'une pensée du possible, il faut noter l'émergence récente d'un courant philosophique dénommé : le réalisme spéculatif (RS) dont les arguments pourraient aider à stabiliser les fondements épistémologiques de la RPP. Si la majeure partie de ses protagonistes sont d'origine anglo-saxonne, la figure de proue du RS est hexagonale : il s'agit de Quentin Meillassoux. Le nœud du propos de Meillassoux est la démonstration rationnelle de l'absolue contingence des lois naturelles, et finalement de toutes choses. Les thèses radicales de Quentin Meillassoux ré-ouvrent le champ de l'ontologie. Comme l'affirme Peter Hallward : "Pour Meillassoux, tout comme pour Platon ou Hegel, la préoccupation première de la philosophie concerne la nature de la réalité absolue, mais telle que Meillassoux la conçoit, la nature de cette réalité requiert que la philosophie s'astreigne à penser non "ce qui est, mais ce qui peut possiblement être". (...) Si Meillassoux peut être défini comme un "réaliste", alors la réalité qui le préoccupe n'implique pas tant les choses telles qu'elles sont, que la possibilité qu'elles puissent toujours être autrement²."

Sens du possible et pensée spéculative seraient opportunément mis au service la RPP. Ils aideraient du moins à prendre la mesure de la tâche et à ne pas trembler face à son énormité. Car, le possible n'est pas seulement le probable, il renferme aussi bien l'improbable. A priori, rien ne devrait obliger la RPP à se plier aux urgences du métier d'architecte sur lequel pèse l'incontournable exigence de faisabilité prochaine. Toutes les contrées du possible devraient être investiguées. On ne négligerait ainsi aucune fantaisie, aucune utopie. Alice courant derrière le lapin blanc deviendrait l'exemple à suivre ; le docteur Faustroll serait un maître ; la science-fiction un paradigme. Comme toujours lorsque le savoir gagne en autonomie, il faudra répondre à la

question pragmatique : quelle utilité peut avoir une RPP ? Vouée à la connaissance du possible, la RPP n'aurait pas pour vocation de prévoir ou prédire l'avenir en spéculant sur un enchaînement de causes toujours douteux dès lors qu'il s'agit de l'Histoire des hommes. Elle devrait encore moins prétendre imposer un avenir. S'il ne faut attendre de la RPP aucune prédiction et s'il faut lui refuser toute autorité prescriptive, il n'est cependant pas exclu que l'une ou l'autre des potentialités mises à jour et étudiées par celle-ci, puisse être historiquement appropriée — être choisie par des gens — et une fois mise en œuvre, devenir réalité. On verrait alors l'intérêt pratique de la RPP : faire saillir et méditer des points de décision collective quant à notre habitat.

En résumé, pour peu qu'elle ne se suffise pas du projet mais envisage ce dernier comme un instrument de connaissance, la RPP pourrait prétendre à un domaine de compétence propre : les possibilités de l'habitat, champ d'investigation qui inclut de fait la réalité, mais la déborde de très loin. Rétroactivement, l'incertitude foncière du projet d'architecture s'avère être la condition de possibilité d'une investigation du possible et par la même occasion la pierre angulaire de la RPP. Car c'est très précisément l'engagement conditionnel de tout projet, le pari inhérent à son parti, qui force les limites de ce qui est, et conduit, en un saut sans mesure, au domaine du possible. Si un projet ouvre comme une porte sur le possible, son incertitude primitive en est la clef. Finalement, si on admet que la RPP a pour objet les possibilités de l'habitat, le projet d'architecture s'avère être son instrument indispensable.

Quelques points de méthode

De sa définition même et de la nature de son champ d'étude, on peut déduire les démarches de la RPP. Par définition, la RPP devrait inclure deux types de démarche : projective d'une part, et cognitive d'autre part. Comme "instruments" de connaissance, les démarches inhérentes au projet (décision, élaboration par le dessin) seraient nécessairement

premières. Les démarches cognitives supposant un habitat projeté, seraient donc consécutives au projet. Cet ordre n'exclurait pas d'éventuelles itérations. On admettrait bien sûr qu'un territoire déjà balisé fasse entrevoir des régions encore inexplorées qui justifient de nouvelles investigations.

Dans un premier temps donc, la tâche assignée au projet serait de faire émerger des possibles ; son objectif serait d'échantillonner les possibilités. De prime abord tout projet, dans la mesure où il grossit l'échantillon, serait bon à prendre. Une complète liberté d'action devrait être laissée aux architectes quant à leurs moyens d'investigations. Peu importe que le projet prenne appui sur les formes de l'habitat ou sur les paramètres d'une situation. Peu importe le style adopté ou l'éthique gouvernant les projets. Peu importe surtout la probabilité attachée aux possibilités mises à jour. La seule contrainte véritable serait de multiplier les projets. Pour permettre de baliser correctement le champ des possibilités étudié, il conviendrait en effet de répéter les coups de sonde. Ceci obligerait les auteurs de projet impliqués dans la recherche à diversifier leurs points de départ, leurs angles d'approches, pour varier leurs propositions. La multiplication des projets demanderait à leurs auteurs de suspendre leurs déterminations personnelles pour dépasser leurs préjugés, leurs attendus, pour aller là où ils ne sont pas et même là où ils se refuseraient d'aller. La tâche serait opportunément remplie de manière collective, mais si un projeteur devait se retrouver seul, il lui faudrait composer, tel Fernando Pessoa sous une foule d'hétéronymes. Le projet d'architecture mis au service de la connaissance du possible serait ainsi une démarche impersonnelle ; rendue méthodiquement indifférente à toute signature. La personnalité des auteurs n'aurait ainsi pas d'incidence sur l'échantillonnage du possible, et partant la RPP pourrait prétendre à l'impartialité voire à l'objectivité.

Consécutif à ce premier temps exploratoire, le moment réflexif de la recherche aurait pour tâche d'étudier les habitats projetés. Muni d'un échantillon de possibilités, on pourrait en première

approche décrire la structure du possible. En comparant tant la mise au point technique des habitats projetés que leurs partis constitutifs, on relèverait les différences qui les opposent autant que les similitudes qui les apparentent. En outre, envisageant les habitats projetés comme des unités combinables, on pourrait tester leur compatibilité ; voir s'ils peuvent s'emboîter les uns dans les autres ou s'enchaîner les uns aux autres. On irait plus loin encore, en étudiant les transformations admises par les divers habitats projetés. Les questions seraient alors : considérant deux habitats possibles quelles opérations permettent de passer de l'un à l'autre ? Que faut-il retrancher, ajouter ou faire varier ? Que faut-il par ailleurs admettre ou refuser sinon apprendre à apprécier ? La prise en compte de ces transformations ouvrirait en définitive la question délicate des conditions de faisabilité des projets. Elle mettrait en évidence les obstacles ou les dogmes qui empêchent ou interdisent la transformation de tel habitat en tel autre. Point à point, on pourrait ainsi tracer une carte du possible. On y verrait apparaître les contours diffus du domaine de la réalité, car la plupart des projets se rassembleront probablement aux marges de ce qui existe déjà. Mais on y verrait aussi des points esseulés aux confins du possible, fruits de quelques architectes aventureux qui auraient perdu ou refusé d'exercer leur sens des réalités. Dans la densité moyenne des possibles peu à peu révélés, apparaîtraient sûrement des amas concentriques indiquant l'existence d'options en apparence incontournables : des dispositifs indispensables ou des valeurs inamovibles sur lesquelles nombres de projets auront insisté. Il faudra relever scrupuleusement ces lieux de convergence. Ils permettraient de fonder quelques certitudes quant aux tenants et aboutissants de l'habitat. Et puis, sur le tableau pointilliste des localités inventoriées, apparaîtraient peut-être des régions oubliées, des territoires tabou où aucun projet ne semble ni pouvoir ni vouloir s'établir. Il faudra prêter grande attention à ces friches du possible ; savoir ce qui en barre l'accès ; trouver les moyens de le forcer. Car dans ces contrées dédaignées réside peut-être l'invention véritable.

La rencontre inopinée de la recherche universitaire et du projet d'architecture a fait surgir l'idée d'une RPP. Il s'est agi de montrer ici qu'aucun ne perdrait au change. Chacun devrait certes renoncer à ses habitudes ; du côté de l'Université, il faudrait ne plus restreindre la recherche au domaine des réalités ; du côté du projet d'architecture, il faudrait renoncer à la signature singulière et au droit d'auteur. Mais, un domaine d'étude illimité serait ouvert — une mine à exploiter — dont l'Université ne pourrait que se féliciter, et le projet d'architecture serait promu au rang de démarche scientifique indispensable à l'étude d'un champ, celui des possibles.

Bibliographie

- HALLWARD, Peter, "Tout est possible", dans *La Revue internationale des Livres et des Idées*, 2009.
- MASSON, Olivier et LEDENT, Gérald, *Le projet d'architecture à l'épreuve de la recherche, un profit pour l'enseignement*, texte non publié.
- MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Seuil, 2004, coll. "Points".

5 équipes LOCI primées au concours ECOconçu

Promouvoir les initiatives et les innovations en matière d'Ecoconstruction chez les étudiants en architecture ou ingénieur civil architecte inscrits dans une des institutions universitaires de la Fédération Wallonie-Bruxelles, tel était l'objectif de la première édition du concours ECOconçu organisé par l'Agence de stimulation économique et le Cluster Ecoconstruction dans le cadre du Plan Marschall 2.vert.

Les 3 axes d'évaluation des projets définis par les organisateurs étaient : la qualité architecturale et urbanistique, l'esprit d'entreprendre et l'innovation, le choix des matériaux, de la technologie de construction et des systèmes constructifs, la stratégie énergétique et l'intégration des principes de développement durable.

Sur les 27 groupes d'étudiants ayant participé au concours, la faculté LOCI de l'UCL décroche 5 de 11 prix attribués dont :

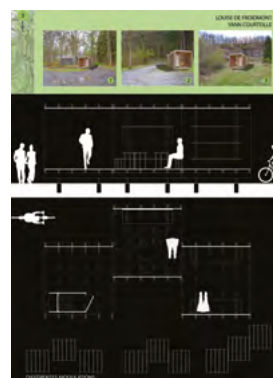
- Le 1er Prix ECOconçu au projet de Michael Lequeu et Lucie Gryspeert, intitulé "Le Collectif Anderlechtois" (MA1 LOCI-BXL) ;
- Le Prix spécial ECOconçu des matériaux et des systèmes constructifs au projet de Florence Schepkens "Une brasserie à Bruxelles" (MA2 LOCI-TRN) ;
- Trois Mentions ECOconçu aux projets de Niels Waelbroeck "A la conquête des espaces perdus : une maison des jeunes à Molenbeek" (MA2 LOCI-LLN), de Maxime Mouquet intitulé "Maison du paysage" (MA1 LOCI-TRN) et de Tanguy Soudan " Un chai à Vila Nova Di Gaia" (MA2 LOCI-TRN) ;

Les lauréats ont été proclamés lors du séminaire "La construction ne fera pas l'économie du développement durable – Le développement durable construit l'économie" organisé par l'ASE le 26 octobre 2012 au Namur Expo dans le cadre du salon Energie et Habitat.

Concours d'architecture de la Forêt du Pays de Chimay : 1er Prix et Prix Spécial du Jury attribués aux équipes de LOCI Bruxelles

Le concours, organisé par la Région Wallonne, via le Commissariat général au Tourisme, était ouvert aux étudiants de BAC1 en architecture. C'est ainsi que les enseignants d'atelier de BAC1 de LOCI-BXL, Cécile Vandernoot et Francesco Cipolat, ont décidé de proposer aux étudiants doubleurs et dispensés du projet d'architecture, de participer à ce concours.

L'exercice demandé consistait à concevoir le projet d'un refuge forestier en kit pour la Forêt du Pays de Chimay. Le 1er Prix du concours a été attribué au projet de l'équipe composée de Louise de Froidmont et Yann Courteille, tandis que le Prix Spécial du Jury était attribué à l'équipe des étudiants Justine Belin, Fanny Bocquien et Hélène Dorny. Le projet de l'équipe lauréate est amené à être réalisé prochainement en un ou plusieurs exemplaires.



Deux projets d'étudiants LOCI primés à l'International Velux Award

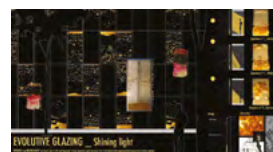
Les étudiants du site de LOCI-BXL participent à l'International Velux Award (IVA) depuis la première édition. Encadrés par Jean-Luc Capron, ils proposent des projets en équipe, en lien direct avec les cours Lumière/Couleur et environnement construit. L'édition 2012 a concrétisé leurs efforts puisque deux équipes figurent parmi les 14 nominés primés par le jury lors de la cérémonie de remise des prix qui s'est déroulée à Porto le 4 octobre.

Près de 1000 projets en provenance de 59 pays ont répondu à la problématique posée par les organisateurs du concours qui était, pour la présente édition, "Daylight in architecture", dont l'objectif était d'encourager les étudiants à explorer et à exploiter la lumière du jour dans son sens large.

Les deux équipes nominées étaient composées des étudiants suivants :

- Manu Simon, Maïté Oldenhove, Simon Verstraet et Laura Schmitt avec le projet "Atmosphere évolutive surface",
- Martin Vandevoorde, Florent Schoenagel et Michaël Lequeu avec le projet "Evolutive glazing-Shining light".

http://iva.velux.com/about_the_award/winners2012



lieuxdits #4 décembre 2012

Edito	2
<i>Jean Stillemans</i>	
Interview : Robert Gargiani	3
<i>Bernard Wittevrongel</i> <i>avec la collaboration de Denis Zastavni</i> <i>et d'Alexandre Santin</i>	
Mémoire : "Mécanismes-lumière"	11
<i>Jean-Denis Thiry et Jean-Luc Capron</i>	
Le Champ des Possibles	17
<i>Renaud Pleitinx</i>	
Résultats de concours	23

Sophie Trachte

Matériau, Matière d'Architecture Sustainable. Choix responsable des matériaux de construction pour une conception globale de l'architecture soutenable.

Cette thèse questionne les enjeux des matériaux dans la conception de l'architecture soutenable. Le matériau de construction joue un rôle prépondérant en répondant à des exigences de protection, de confort et de performances techniques tout en favorisant un langage architectural et des sensations. Mais le rôle des matériaux dépasse la notion d'image ou de performance : il doit aujourd'hui répondre à des exigences de préservation des ressources, d'impact environnemental et sanitaire, mais aussi à des exigences de réutilisation ou de recyclage.

La question du choix est abordée suivant une approche :

- prospective, car elle tient compte à la fois des impacts environnementaux et sanitaires scientifiquement avérés et "présomés" ;
- globale, car elle tient compte de l'ensemble des étapes du cycle de vie des matériaux et du bâtiment ;
- multidisciplinaire, car elle développe autour du matériau de construction, des aspects sensibles, scientifiques, historiques, industriels, techniques, environnementaux, sanitaires, etc. ;

Cette vision holistique du matériau permet d'élargir le champ des considérations en conjuguant les matérialités visibles, intrinsèques et soutenables.

<http://dial.academielouvain.be/handle/boreal:112728>

Cécile Chanvillard

Au seuil de l'architecture, le sacré

Partant – comme condition à l'habiter – de la nécessité d'un sol distinct, l'édification convoque deux artefacts : le socle et l'enclos. Le premier fait du lieu par addition de sol, le second par entour de sol. De là, différents composés artefactuels sont envisagés a priori, selon diverses modalités d'engagement de leurs matérialités. Ces dispositifs convoquent tous le bord en tant que matière déposée, le pli qui distingue les limites du bord, le sol qui peut être habitable ou inhabitable, le seuil en tant que condition aux limites du bord et le sacré comme incomplétude de l'habiter.

<http://hdl.handle.net/2078.1/112733>

Renaud Pleitinx

Les visées adossées

La thèse est qu'il existe deux manières de produire l'habitat : réaliste ou formaliste. L'une vise à rendre les formes adéquates aux choses, l'autre tend à rendre les choses adéquates aux formes. Une théorie de l'architecture, fondée sur les hypothèses de la Théorie de la médiation, permet d'affirmer que l'alternative entre ces deux visées est inhérente à tout acte architectural. Leur juste compréhension permet d'observer que les architectes dits "modernes" ont adopté une visée réaliste tandis que les architectes réputés "postmodernes" ont épousé une visée formaliste.

<http://hdl.handle.net/2078.1/110726>



ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996