



Le plus petit commun diviseur

Un peu avant l'aube, trois personnes marchent solitaires sous la voûte gauffrée du Panthéon, attendant les premiers rayons du soleil. Arrive la lumière et l'une dit : "Que c'est beau !" "Oui, c'est beau", répondent les deux autres unanimes.

"Mais, vous parlez français ?", dit la première. "En effet !", dit la deuxième. La troisième conclut : "Quelle coïncidence !"

"Je viens de Belgique", dit la première. "Idem", répond la deuxième. "Ah ! Du nord de la France, pour ma part, mais cela revient au même ; nous aussi nous aimons les frites", dit à son tour la troisième. Toutes trois s'étonnent d'une telle rencontre ; si loin, si proches.

"Au fait, je suis architecte", dit la deuxième. "Pas croyable ! Moi aussi", dit la troisième se tournant avec curiosité vers la première qui opine joyeusement. Toutes trois sourient, complices.

"Beau métier que le nôtre." "Un peu dur des fois." "Mais exaltant ponctuellement." Les trois architectes en conviennent.

"Pour ma part, j'ai la chance d'enseigner", dit la personne française. Les deux Belges enthousiastes : "nous aussi !" Et les trois enseignants se réjouissent de leurs points communs.

"Enseigner... On reçoit tellement plus qu'on ne donne." "Vous trouvez?" "Belle connerie !" La voûte du Panthéon résonne de leurs rires entendus.

"Et où enseignez-vous ?", demande la première. "À l'UCL", répondent les autres. La première exulte : "Moi aussi ! Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme."

Les trois francophones, architectes, enseignants et membres de LOCI sortent du Panthéon ensemble...

Mais, sous le couvert du pronaos, l'une d'elles demande fébrile : "Et... sur quel site ?" "Bruxelles", dit l'une. "Louvain-la-Neuve" dit l'autre. "Tournai", dit la troisième.

"C'en est trop." "J'ai à faire." "Restons-en là." ...

Renaud Pleitinx

Une cité des peintres en Uchronie

par Damien Claeys, Benoît Cruysmans,
Jean-Jacques Jungers, Anna Puigjaner
et Marie-Christine Raucent

En Uchronie, deux archéologues belges ont découvert dans un lieu qu'ils préfèrent garder secret une curieuse cité. Il semblerait que celle-ci fût dédiée à la pratique de la peinture, cet art qu'aujourd'hui seuls quelques initiés perpétuent et qui consiste à représenter ou à exprimer une idée personnelle en appliquant des matières sur une surface choisie.

Les spécificités de chacune des unités constitutives de la cité seraient à ce point proche des particularités de certaines œuvres picturales connues qu'elles permettraient, selon les archéologues, d'identifier avec certitude les artistes qui les auraient occupées.

Une énigme reste sans réponse : comment des peintres de périodes différentes auraient-ils pu se retrouver simultanément dans cette cité ?

Le contexte pédagogique

Sur le site de Bruxelles, le dispositif pédagogique des ateliers d'architecture proposé aux étudiants de première année de bachelier – année d'initiation à l'architecture – prévoit quatre projets. Outre les techniques de représentation, ils abordent successivement les dimensions esthétique (la forme), d'usage (la fonction), constructive (la structure) et contextuelle (le lieu). Dans ce projet de cité des peintres, les étudiants sont confrontés, pour la première fois de leur cursus, à un programme constitué de plusieurs fonctions destinées à un usager défini.

Répondre à cette demande n'est pas chose facile. L'exercice est donc organisé en deux temps.

Dans un premier temps, *la phase d'analyse*, l'étudiant collecte et analyse les données qui vont lui permettre de générer une idée qui le guidera dans la matérialisation de son projet. Il expérimente spatialement les mesures utiles pour chacune des fonctions constitutives du programme et il analyse ce dernier pour aboutir à la rédaction d'un scénario.

Dans un second temps, *la phase de synthèse*, l'étudiant ajuste son idée de manière itérative, utilisant le travail en maquette et le dessin. À partir de son scénario, il matérialise son idée génératrice afin d'obtenir un artefact formant un tout cohérent.

Tout au long de l'exercice, l'enseignant accompagne l'étudiant dans ce processus qui lui est inconnu l'aidant à synthétiser un nombre important d'informations et/ou de contraintes afin d'en extraire une idée qu'il transcrita spatialement. L'étudiant découvre ainsi quelques éléments du jeu architectural que sont l'agencement de fonctions, de matières, d'espaces... et, petit à petit, prend conscience de l'implication des choix architecturaux qu'il pose (signification, cohérence, usage...).

La cité des peintres

Faisant écho, entre autres, à *Utopia* de Thomas Mores¹, aux unités d'habitation de Le Corbusier, à la ville générique de Rem Koolhaas, aux approches pédagogiques de Cédric Libert², aux *Cités obscures* dévoilées par François Schuiten et Benoît Peeters... un projet de cité des peintres en Uchronie³ a été proposé aux étudiants.

Cette cité est constituée d'unités génériques traversées par des circulations (cf. figure 5). L'unité est un volume capable parallélépipédique de dimensions données (6x6x15 m) dans lequel quatre percements de section carrée sont imposés (2,4 m de côté), ils connectent les différentes unités entre elles (cf. figure 2). Par soustractions volumiques successives, l'étudiant inscrit son projet dans le parallélépipède en veillant à ce que les parois extérieures conservent une épaisseur minimale de 30 cm. Le projet



1 - Le mot *utopie* vient du grec *ou* (ne pas) et *topos* (le lieu), il désigne donc littéralement un lieu qui n'existe pas. Certains voient dans le *u* initial un *eu* grec, le mot a alors le sens de "lieu bon" ou de "lieu excellent". L'Utopie est le nom d'un pays imaginaire créé par Thomas More dans *Utopia* (1516).

2 - Voir à ce propos la conférence donnée par Cédric Libert au Musée de la civilisation à Québec le 6 octobre 2011 dans le cadre des Instantanés d'architecture 2011-2012 de l'École d'architecture de l'Université Laval sur <http://vimeo.com/32712676>.

3 - Le philosophe français Charles Renouvier a défini le concept d'*uchronie* à partir de celui d'*utopie* dans *Uchronie: L'utopie dans l'histoire* (1876). Sur le modèle du mot *utopie*, le mot *uchronie* vient des racines grecques *ou* (ne pas) et *chronos* (le temps). Le caractère uchronique d'un fait présuppose une liberté d'interprétation et une contingence de l'histoire. Dès qu'une personne cherche "ce qui serait arrivé si...", elle déplace son discours en Uchronie.

consiste en l'aménagement d'un atelier d'artiste, dont l'étudiant aura préalablement choisi un tableau. Celui-ci comprend : un espace atelier, un espace d'exposition, un sanitaire, un rangement de matériel, un point d'eau pour nettoyer les pinceaux, un lieu de collation, ainsi que la prise en compte des circulations intérieures/extérieures.

À la fin du projet, une cinquantaine de travaux d'étudiants sont sélectionnés consécutivement à la remise. Les maquettes de ces projets ont permis de reconstituer la cité des peintres lors d'une exposition (cf. figure 3).

Retours de Bruxelles

Tout en s'inscrivant dans la continuité d'autres projets proposés lors des années précédentes, cet énoncé remanié permet aux étudiants d'appréhender plus finement certaines questions architecturales, ce qui enrichit les performances pédagogiques et propédeutiques du projet.

1/ Les relations entre trois échelles spatiales sont interrogées puisque l'étudiant doit constamment équilibrer celles de la cité, de l'unité et de la pièce. Il doit donc à la fois contextualiser son projet (une unité) à partir d'un environnement qui le dépasse (la cité) et le développer pour qu'il puisse, à son tour, être le contexte de mise en place des pièces qui le constituent. L'étudiant développe ainsi davantage son esprit critique et positionne directement sa réflexion dans un contexte plus vaste, il travaille sur un projet qui fait partie d'un ensemble et dont les contraintes prennent un sens lorsqu'il observe ses pièces à l'échelle de l'unité ou son unité à l'échelle de la cité.

2/ Les différents usages propres aux trois échelles mobilisent l'étudiant sur

le caractère privatif des lieux. Différents types d'usagers parcourent et habitent la cité. Une unité peut être traversée par des artistes d'autres unités ou par de simples promeneurs. L'étudiant doit donc développer le rapport subtil entre le privé et le public, entre son unité et la cité, ou même au sein de l'unité entre les pièces. Il étudie alors le rythme, la taille, l'épaisseur et la qualité des ouvertures et des vues qu'il projette dans son volume. Des questions telles que le vivre ensemble, le grand nombre ou la densité peuvent ainsi être appréhendées.

3/ Une incertitude relative propre au contexte de la cité met en tension tout projet d'unité. Si l'unité parallélépipédique constitue à priori un microcosme bien défini, le hasard et l'incertitude surgissent dans le projet de l'étudiant dès que celui-ci prend conscience qu'il ne peut prévoir quelles seront les unités qui vont l'entourer lors de leur assemblage dans la cité des peintres. Pas plus qu'il ne peut prévoir les circulations transversales d'usagers en promenade dans la cité et susceptibles de traverser certaines unités pour en rejoindre d'autres.

4/ Le rapport entre un volume capable, aux dimensions figées, et des espaces fonctionnels internes, aux tailles variées et initialement indéterminées, est difficile à gérer. Au départ, les dimensions exactes et la géométrie simple de l'unité paraissent rassurantes pour les étudiants débutants dont le premier réflexe est bien souvent de diviser l'espace pour l'organiser. Mais ils se retrouvent inévitablement confrontés à la question de la globalité, seule issue véritable au rétablissement de l'équilibre précaire à organiser "le plan comme une société de pièces"¹⁴.

5/ La nature des circulations et des enveloppes est questionnée. L'étudiant gère les circulations internes à son unité, entre/dans les pièces, mais il doit

4 - Louis I. Kahn à la conférence du Memorial John William Lawrence, école d'architecture de l'université de Tulane, La Nouvelle Orléans en 1972.



également gérer celles qui permettent les échanges entre l'unité et la cité. La qualité de ces échanges s'exprime pleinement dans le travail des limites intérieures des pièces et de l'enveloppe extérieure de l'unité. Lorsque toutes les unités sont assemblées, aléatoirement, pour former la cité, de nouveaux parcours émergent au gré des raccourcis ou des chemins de traverses créés par les étudiants.

Cet énoncé remanié permet également aux enseignants une mise en situation pédagogique différente puisqu'au-delà d'un projet individuel classique, celui-ci devient un projet d'atelier. L'atelier devient fédérateur par essence et son organisation table sur l'émulation collaborative du groupe plutôt que sur la réception individuelle d'un enseignement. Les craintes de certains enseignants quant à l'augmentation du nombre de contraintes prises en compte lors de ce type de projet ont été apaisées grâce aux bons résultats des étudiants. Cette réussite démontre qu'il est possible d'aborder des questions complexes, bien balisées par les enseignants, dès le premier quadrimestre de la première année de bachelier.

Retours de Barcelone

Une particularité du projet présenté ici est d'avoir réuni le temps d'un exercice des étudiants de deux écoles d'architecture. Après analyse des objectifs pédagogiques et détermination des convergences de programmes, il nous est apparu que le contenu des formations et les acquis des étudiants des deux institutions étaient relativement similaires. De plus, les contingences de planning et les modalités liées à la mobilité enseignante étaient favorables à notre entreprise.

À l'issue de la phase d'analyse, trente scénarios ont été sélectionnés à Bruxelles et transmis à Barcelone, aux étudiants de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (Etsav). Sachant que des scénarios seraient sélectionnés pour servir de points de départ à des projets menés à Barcelone, les étudiants de Bruxelles ont accordé une attention toute particulière à la qualité de la dimension communicative de leur présentation.

La deuxième phase de l'exercice a été réalisée parallèlement à Bruxelles et à Barcelone, puisque trente projets y ont été réalisés à partir des scénarios mis en commun.

Alors que Bruxelles a considéré le projet en deux phases dont la première a fait l'objet d'une remise intermédiaire, l'énoncé de la deuxième phase du projet a été pratiquement identique à Bruxelles et à Barcelone. Si ce n'est qu'à Barcelone l'exercice a été divisé en huit micro-exercices d'une durée d'un jour ou deux. Les étudiants ont ignorés jusqu'à la dernière étape du projet l'objet final de l'exercice, l'atelier du peintre. Ils ont conçu l'atelier en séquences, petit à petit, sans être conscients de la globalité. L'introduction de l'exercice donnée par un enseignant de Bruxelles a permis aux étudiants de Barcelone de se confronter à un nouveau type de contenu et de méthodologie. Ils ont été immédiatement conscients de la dimension internationale de l'exercice et de l'apprentissage qu'ils pouvaient en tirer.

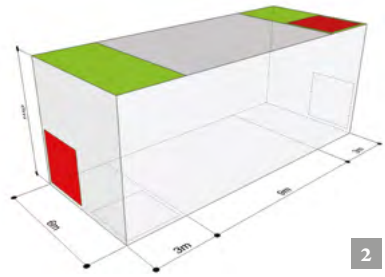


1

La Cité des peintres à Bruxelles (photos et montage : Thierry Delcommune et Jean-Jacques Jungers).

Vers un exercice international et/ou intersites en bac 1 ?

Le réel apport de la dimension internationale de cet exercice pose question. Force est de constater que la production des étudiants de Bruxelles et de Barcelone est encore à ce jour inconnue des uns et des autres, un blog sera réalisé à cet effet en collaboration avec l'université barcelonaise⁵ mais la distance ainsi que le nombre important d'étudiants en première année rend difficile un réel échange. Si nous décidons de poursuivre dans cette voie, une réflexion importante devra être menée en collaboration avec les commissions de programme et internationale de notre faculté bénéficiant d'une importante expertise dans le domaine afin de déterminer de quelle manière cette entreprise peut bénéficier davantage aux étudiants. Ce qui nous amène à nous demander si cet essai ne pourrait être transformé, à l'avenir, en collaboration avec les deux autres sites de notre faculté ? Sans présenter les difficultés logistiques précitées, un exercice commun aux trois sites dès le début de leur formation permettrait aux étudiants – ainsi qu'à leurs enseignants – de rencontrer leurs alter-ego en favorisant les échanges à venir et en tirant parti du caractère multi-site de notre belle faculté !



2



3



4

Auteurs de projets illustrés dans la figure 1 :

Madeleine Accarain | Morgane Blesch | Sixtine Bodard | Sandrine Borgniet | Caroline Creyf | Roselyne Deprez | Dorine Dispa | Henri de Fonvent | Ludovica De Gaudenzi | Stéphanie Charles de la Brousse | Alice Di Pompeo | Céline Ghanai | Corentin Gillet | Mathias Gommier | Emile de Hemptinne | Elliott Housiaux | Victor Kisielewicz | Gilles Libert | Roland Mangin | Adrien Mangon | Camille Matthews | Félix Mayaux | Grégoire Nelis | Juliette Poësson | Valentine Prouff | Katarzyna Skorowska | Cécile Struvay | Jean-Baptiste Tribolet | Xavier Van Bladel | Margaux Vande Berg | Louis Vierin | Timothy Walla | Manon Zizi

Enseignants du projet :

Marie-Christine Raucet (coordinatrice) | Jean-Luc Capron | Francesco Cipolat | Damien Claeys | Benoît Cruysmans | Thierry Delcommune | Jean-Jacques Jungers | Gérald Ledent | Michèle De Myttenaere | Michel Procès | Jean-Denis Thiry | Pascale van de Kerchove | David Vandembroucke | Cécile Vandernoot

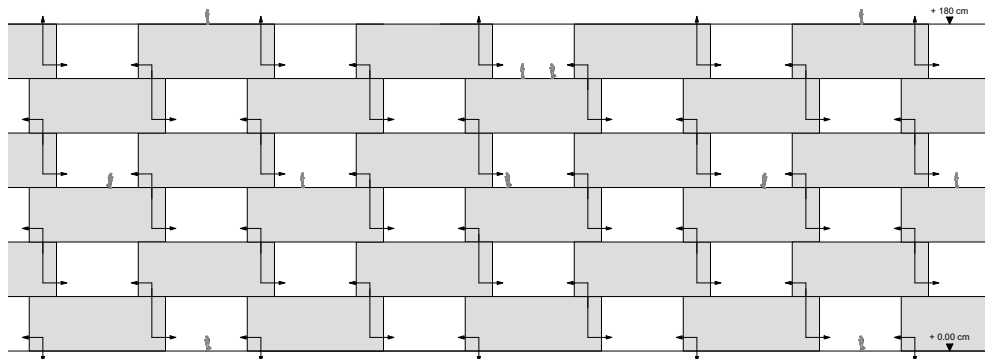
2. L'unité générique : volume capable donné, zones de superposition en vert et zones de percements déterminés en rouge (Benoit Cruysmans et Jean-Jacques Jungers).

3. La Cité des peintres à Bruxelles (photo : Damien Claeys).

4. La Cité des peintres à Barcelone (photo : Anna Puigjaner).

5. La cité des peintres : assemblage des maquettes et circulation de base (Benoit Cruysmans et Jean-Jacques Jungers).

5 - Voir le blog en ligne sur <http://cursintroduccio13-14.blogspot.com.es>.



5

Structure, isolation, illusion

Jean-Sébastien Mouthuy

Nous rêvons d'espaces ouverts, coulant entre des murs qui ne sont que des traits d'union entre l'intérieur et l'extérieur. Nous rêvons de dalles, fines, tranchant des façades légères pour créer terrasses et bandeaux ou pour lier, horizontalement, l'intérieur à l'extérieur. Nous rêvons aussi de pièces, bien construites, entourées de murs épais. Des lieux construits par de la masse ou dans la masse, constitués d'une structure porteuse claire et lisible, évidente. Nous rêvons de murs intègres, simplement entaillés pour en révéler l'épaisseur. Nous rêvons, pour finir, de pouvoir exprimer tout cela.

En réalité, nous bâtissons des structures intérieures sur lesquelles nous rapportons des accessoires signifiant "la dalle", "le mur porteur", "le lien". Nous collons des images sur un isolant qui veut et doit entourer l'intérieur pour contrôler les échanges thermiques. Les plus doués d'entre nous parviennent, au prix de détails d'une grande complexité, à torturer la structure et l'isolant pour reconstituer la forme dont ils rêvent. Mais jamais le fond.

Bien sûr, nous avons toujours menti. Il serait aisé de considérer qu'il est naïf de croire qu'une architecture puisse être vraie et de tirer un trait sur cette question. Mais ce que nous construisons aujourd'hui est-il comparable à, par exemple, la pétrification du temple grec ? Une des premières grandes questions de l'histoire de l'architecture et pourtant un type qui ne se laisse pas oublier. Aux oeuvres de serrureries métalliques ancrées dans la colonnade de la façade est du Louvre de Perrault ? Aux voûtes tombantes de la chapelle d'Henry VII à l'abbaye de Westminster ? Ou, plus simplement, nous octroyons-nous les revêtements différenciés que Perret lui-même accordait à la structure béton et au remplissage dans l'immeuble de la rue Franklin à Paris ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons aborder, dans un premier temps, quelques exemples afin de mieux définir ce que nous bâtissons, réellement, aujourd'hui. À la lumière de ce qui aura été découvert, nous comparerons la situation actuelle avec certains des exemples mentionnés ci-dessus : le temple grec, le gothique flamboyant et l'immeuble de la rue Franklin. Nous tenterons de comprendre, par ce biais, si cette situation est neuve ou si elle a déjà eu lieu par le passé. Pour terminer et répondre à cette intime conviction qu'une architecture simple et vraie reste possible aujourd'hui, nous tenterons d'identifier, sur base des écrits de Gottfried Semper et Kenneth Frampton, des éléments tectoniques suffisamment simples que pour pouvoir être considérés comme vrais et qui pourraient ser-

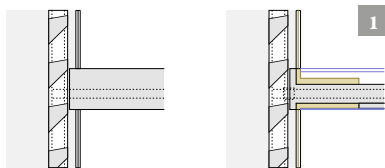
vir de base à l'analyse d'oeuvres bâties. Peut-être pourraient-elles même, qui sait, se révéler être un outil instinctif fiable pour la conception d'oeuvres tectoniquement vraies.

La problématique

Xaveer De Geyter conçoit, pour le Collège Européen à Bruges en 1997 (cf. figure 1), un projet insérant du neuf dans un intérieur d'ilot existant et créant trois cours. Les bâtiments neufs sont structurés au moyen de façades porteuses en béton, libérant le plan. À ces façades s'accrochent les dalles en béton armé. Il s'agit donc d'un système composé d'une façade porteuse, située hors de l'enveloppe climatique, supportant des dalles qui se situent à l'intérieur de l'enveloppe climatique. Ce simple constat implique, dès le concept, des écarts.

Afin de limiter le pont thermique à l'intérieur du bâtiment, une isolation est prévue sur un mètre. Outre le fait que cette technique n'est pas optimale sur le plan énergétique, il est curieux de voir ce que cela induit. Dans une situation intérieur/intérieur, les pré-dalles s'arrêtent à un mètre de la façade et sont remplacées par un isolant. Le tout est ultérieurement caché par une couche de plâtre.

Ce qui est remarquable également, c'est que la façade porteuse est littéralement détachée de la façade effective. Les armatures de la dalle se retrouvent donc contraintes à sortir de leur béton par un nœud tectonique pour rejoindre celles de la façade. Il y a une contradiction entre ce que la chose, simplement, voudrait être, et ce qu'elle est forcée de devenir.



1 XGDA, Collège européen à Bruges
– Coupe de principe du nœud constructif
– Idée et réalité (photo : XGDA, Collège européen de Bruges).

Dans le projet d'école d'hôtellerie qu'il réalise en 2003 pour le CERIA à Bruxelles (cf. figure 2), le même architecte propose une réorganisation / développement de l'ensemble du campus néerlandophone. Un détail de la résidence pour étudiants illustre la problématique. Côté nord, le bâtiment propose un plan simple composé d'une circulation ouverte au nord-ouest et de chambres au sud-est. Les couloirs s'expriment en façade pour ce qu'ils sont, des couloirs. Donc, des dalles, tranchant la façade. Pour marquer ceci, les dalles traversent l'enveloppe climatique et s'expriment sur toute la longueur. Le détail donne accès à la réalité de la chose : la dalle, qui voudrait sortir, reste pourtant à l'intérieur et est entourée d'isolant, un petit capot en béton fait illusion à l'extérieur.

Christian Kerez, dans un immeuble de logements réalisé à Zurich en 2003 (cf. figure 3), propose un système composé de dalles et de voiles en béton, les voiles se décalant de niveaux en niveaux. Les voiles, comme les dalles, s'expriment à l'extérieur. Il y a une grande fluidité entre l'intérieur et l'extérieur et la continuité est assurée, tant au niveau des plans verticaux que des plans horizontaux. Il y a cette sorte de force poétique brute qui est recherchée, ce désir d'exprimer les choses telles qu'elles sont. Et pourtant, bien entendu, l'artifice est visible dans chaque détail. Les voiles sont in-

terrompus entre l'intérieur et l'extérieur. Les dalles de même sont doublement complexifiées. D'une part, une rupture de l'isolation rompt la continuité voulue. D'autre part, la nécessité de récolter l'eau et/ou d'isoler entre un intérieur et un extérieur induit un évidement conséquent de la dalle afin d'accueillir tout le complexe requis. Le tout est revêtu de grandes dalles en béton refermant la véritable dalle et faisant, presque, illusion. Ces exemples sont symptomatiques d'une manière de penser.

Premièrement, le refus d'accepter ce que l'enveloppe thermique veut être : englobante. L'isolation veut et doit entourer la structure et l'intérieur pour contrôler les échanges entretenus avec l'environnement extérieur.

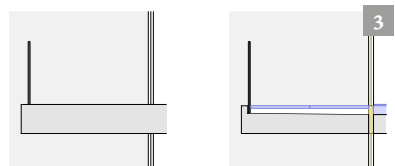
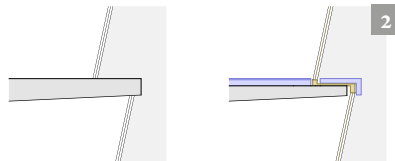
Deuxièmement, la volonté de recourir à des détails d'une grande complexité technique afin de faire survivre une image issue d'une manière de concevoir et construire jadis logiquement. La volonté de proposer une façade extérieure porteuse ira, presque toujours, à l'encontre de la continuité de l'enveloppe climatique. Ce refus légitime d'accepter que la façade ne devienne qu'un simple jeu de peaux implique cependant l'usage d'artifices tout aussi discutables destinés à obtenir la rupture thermique de manière plus ou moins (souvent moins) efficace. Le désir de lier l'intérieur à l'extérieur et d'offrir une grande fluidité spatiale pose la même question. Les continuités de plafond et de sol entre l'intérieur et l'extérieur n'étant jamais plus que l'image d'une continuité refabriquée.

Grecs, gothiques et modernes

Certains seraient tentés de faire le rapprochement avec la problématique, largement débattue au XIX^e siècle, de la pétrification du temple grec. D'après Auguste Choisy, notamment, le temple grec tel que nous le connaissons avait initialement été conçu en bois. L'entablement classique composé de triglyphes et de métopes dérive, comme le montrent ses dessins, d'une pétrification des poutres en bois (cf. figure 4).

Le parallèle est évident : les grecs adoptent une nouvelle technologie et la forme n'est pas remise en question, nous sommes confrontés à de nouvelles réglementations impliquant de nouvelles technologies mais la forme ne doit pas nécessairement être refondée pour autant.

La première nuance à apporter, c'est que le temple grec était destiné à être peint. La finalité initiale n'était pas de construire un temple en bois mais bien un temple polychrome. L'apparence finale n'a donc pas été changée. On ne pourrait argumenter que les grecs ont construit un faux temple en bois puisque



2. XGDA, Campus du Ceria à Bruxelles – Coupe de principe du noeud constructif – Idée et réalité (photo : XGDA, Campus du Ceria à Bruxelles).

3. Christian Kerez, Immeuble de logements à Zurich – Coupe de principe du noeud constructif – Idée et réalité (photo : Christian Kerez, Immeuble de logements à Zurich).

1 - G. SEMPER. *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869.* Traduit de l'allemand par Jacques Soullouou avec la collaboration de Nathalie Neumann. Marseille : Editions Parenthèses, 2007, p.71-72.

le bois n'a jamais été visible. Ils ont simplement choisi, pour leurs bâtiments les plus prestigieux, le marbre blanc pour les raisons suivantes que Gottfried Semper énumère :

"1/ Parce que le marbre blanc était susceptible d'être traité parfaitement en raison de sa dureté et de sa finesse.

2/ Parce qu'il rendait inutile le revêtement de stuc (*stuckbekleidung*). La dernière couche de tous les revêtements de stuc de l'Antiquité est constituée d'une fine poussière de marbre qui semble avoir été requise par l'utilisation de la peinture encaustique. [...]

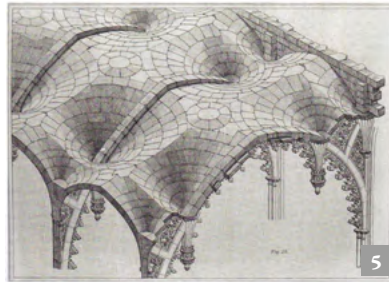
3/ Parce qu'on attachait beaucoup d'importance au coût du matériau lui-même. Ce qui n'était pas visible n'en devait pas moins être conforme dans sa teneur à l'extérieur brillant. [...]"¹

Dans cet état d'esprit, il est plus aisé de comprendre comment la matière constructive a pu être changée sans retour sur la forme. Ils ont conservé un motif décoratif issu de la construction en bois.

La seconde chose qui doit être soulignée est le caractère intègre de la structure, qu'elle soit de bois ou de pierre. Les grecs n'ont jamais tailladé leurs temples ou appliqué du bois sur un squelette de pierre. Les peintures polychromes dont il était revêtu ne peuvent être comparées à nos pratiques actuelles puisque, à moins de simuler un autre matériau, elle ne ment pas sur ce qu'elle est. Personne ne peut croire qu'il s'agit d'un temple de "peinture" comme nous construirions aujourd'hui un temple de "briques". John Ruskin en témoigne en ces termes : "Par suite, la peinture, reconnue telle, ne sera évidemment pas un mensonge. Qu'elle soit sur bois, sur pierre, ou, comme on le pensera naturellement sur plâtre, peu importe. Quelle que soit la matière, la bonne peinture la rend plus précieuse. L'on ne peut davantage soutenir qu'elle nous trompe sur la matière qu'elle recouvre, et dont elle ne nous donne aucune idée."²

Un point à mettre en exergue concernant la question du temple grec, cependant, est que le moment d'aboutissement de sa forme pétrifiée est un moment où la forme et le fond se sont accordés avec une grande perfection. Il est décrit par Auguste Choisy : "[...] la forme a été le point de départ ; et la structure, loin de lui avoir imposé ses exigences, ne s'est mise que lentement en concordance avec elle : ce fut l'honneur du siècle de Périclès de réaliser cette concordance, qui du reste ne lui survécut guère."³

Ce point de perfection est un point de basculement car il est implicite que, une fois le fond accordé à la forme, la suite des recherches se fera, souvent, sur la forme. Cette cristallisation, cet avènement de la forme, voire même cette domination de la forme sur le fond me paraît cruciale. Cela ne veut pas dire que la suite ne donnera pas de bâtiments



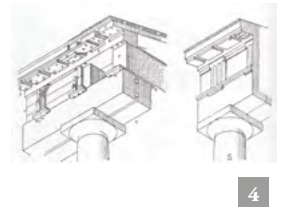
d'intérêt, cela veut dire que la suite se fera d'une manière plus formelle, plus décomplexée aussi.

John Ruskin identifie un moment similaire pour l'architecture gothique : "Ce fut la substitution de la ligne à la masse, comme élément de décoration."⁴ Il base son propos sur une analyse des rosaces de la cathédrale de Rouen comme étant les premiers où la fenêtre n'est plus un évident fait dans le mur mais où les nœuds de pierre constituant les rosaces deviennent premiers. Ce renversement se produit également dans le dessin des nervures supportant les voûtes du gothique (cf. figure 5). Les nervures deviennent libres, les entrelacs proposés se multiplient et relèvent plus du jeu que de la structure, aboutissant aux pendants tombants de la chapelle d'Henry VII à Westminster. John Ruskin dit, assez radicalement, de ce moment : "De cet unique abandon de son intégrité, de cet unique effort pour s'attribuer l'aspect de ce qu'elle n'était pas, jaillirent, les formes multiples de maladie et de décrépitude qui pourrissent les piliers de sa suprématie"⁵.

Si nous revenons aux questions abordées précédemment, nous pouvons constater cette même dominance de la forme sur le fond. Les architectures moderne et brutaliste nous ont abreuvé de dalles s'exprimant en façade, d'espaces fluides, de murs porteurs extérieurs. Aujourd'hui, le fond de tout ça nous est interdit, du moins dans une application littérale pour la bonne et simple raison que l'isolation veut et doit entourer l'ensemble du bâtiment.

Nous pourrions tenter de nous rassurer en affirmant que, malgré tout, la forme ne prime pas puisque, malgré tout, nous nous attachons à des principes solides : exprimer la structure, offrir de la muraille... Auguste Perret lui-même, dans l'immeuble qu'il a construit rue Franklin à Paris en 1903, différencie le squelette de béton armé et le remplissage au moyen de céramiques particulières. Soyons pragmatiques !

Certaines différences capitales sont à souligner. Perret utilisa ce dispositif parce qu'il ne pouvait être certain, à l'époque, de la faculté du béton armé de rester apparent et d'être confronté aux intempéries. Il n'hésitera pas, ultérieurement, à aller beaucoup plus loin dans cette démarche. Deuxièmement, la céramique s'exprime pour ce qu'elle est,



4 - Temple en bois et temple en pierre, Figures extraites de Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899, Tome I, p.288 reprises dans Lucan, Jacques. *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 240.

5 - Pendants tombants de la chapelle d'Henry VII. Dessin de Robert Willis datant de 1842 repris dans Evans, Robin. *The projective cast: Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge : The MIT Press, 1995, p.235. *ture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 240.

2 - J. RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*. Traduit de l'anglais par George Elwall. Péronnas : Klincksieck, 2011, p.48.

3 - A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1899, Tome I, p.304 in Lucan, Jacques. *Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.242.

4 - J. RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*. Traduit de l'anglais par George Elwall. Péronnas : Klincksieck, 2011, p.63.

5 - J. RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*. Traduit de l'anglais par George Elwall. Péronnas : Klincksieck, 2011, p.70.

6 - R. KOOLHAAS, *Junkspace*. op.cit. (traduction de "Junkspace", A+U, numéro spécial OMA@work.a+u, mai 2000), p.747 in Lucan, Jacques. *Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.551.

elle ne ment pas sur sa nature. Et enfin, à nouveau, le mur reste intègre dans sa constitution.

Le véritable pragmatisme, si c'est la voie désirée, est d'accepter que, aujourd'hui : "Le joint ne fait plus problème : les transitions se font par agrafage et collage, [...] des verbes inconnus de l'histoire de l'architecture sont devenus indispensables : serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer."⁶ C'est accepter les nouvelles techniques telles qu'elles viennent et accepter, peut-être, le caractère curieusement éphémère que revêt l'architecture.

Pourtant, ceux qui utilisent les mécanismes abordés précédemment sont, souvent, à mi-chemin entre l'idéalisme et le formalisme et cherchent, justement, à se départir de l'arbitraire, de la simple subjectivité. Ils cherchent à fonder et objectiver leur démarche et exprimer leurs projets pour ce qu'ils sont... ou ne sont, malheureusement, plus.

Un archétype, deux archétypes, trois actes fondamentaux

Gottfried Semper, théoricien (et praticien) de l'architecture du XIX^e siècle propose un système théorique basé sur un archétype, la hutte des Caraïbes, qu'il a vue à l'exposition universelle de Londres. Il en déduit que l'architecture peut être ramenée à quatre éléments fondamentaux auxquels il associe un matériau.

Le foyer, au centre, entretient des relations intimes avec la céramique.

La substructure, travail de sol – socle, procède d'un empilement stéréotomique et est donc liée à la maçonnerie et la pierre.

Le toit, oeuvre de couverture, émane de la tectonique et se lie au bois.

La clôture, tissée, entretient des liens privilégiés avec le monde textile.

La métallurgie, résistant à la rigidité du classement, devient un cinquième matériau qui peut se rapporter aux quatre éléments fondamentaux.

Kenneth Frampton, théoricien de l'architecture du XX^e siècle, propose, sur base des écrits de Semper et Viollet-Le-Duc, un système théorique basé sur deux archétypes. Du premier, les ouvrages en terre, découle les principes de la stéréotomie ou de l'architecture massive. Du second, les ouvrages de toiture, est issu la tectonique ou architecture filigrane.

Il y aurait donc, selon Frampton, deux archétypes de la construction auxquels correspondent deux philosophies constructives différentes qui entretiennent chacune un lien particulier à la matière. La stéréotomie, architecture de terre à l'origine, développe un langage complet issu de l'empilement de matières résistantes principalement à la compression. Les murs, massifs,

définissent des espaces. La tectonique, provenant d'une architecture de toiture, procède de l'assemblage d'éléments linéaires pour former une structure ou un treillis bi ou tridimensionnel. La structure, dès lors, est première et à claire-voie et ne délimite pas directement un espace.

S'il est aisé de comprendre comment ces outils permettent d'analyser les œuvres d'architecture, il est toutefois légitime de se questionner sur la possibilité réelle d'aborder tous les édifices d'aujourd'hui au moyen de ce couple d'archétypes. Depuis que, en 1910, Anatole de Baudot a composé une salle des fêtes constituée d'une grande salle carrée dont la toiture repose sur seize colonnes cylindriques, le tandem pose question. En effet, les colonnes se séparent en diverses nervures formant poutres et dômes aplatis. Ce qui est radicalement différent à partir de ce point, c'est qu'une même matière, le béton armé, travaille en compression dans le poteau et en flexion dans la poutre sans nœud constructif particulier comme cela aurait été le cas dans une structure filigrane. La matière est continue.

Serait-il possible de proposer, dès lors, de se départir de la notion d'archétype et de proposer un système théorique qui découlerait de trois actes fondamentaux et indissociables de mise en œuvre de matériaux. Pour soutenir cette proposition, la notion de trace est capitale. Chaque procédé laisse une trace dans l'ouvrage différente en fonction de la manière dont elle venue au monde.

Le premier acte fondamental serait celui



de l'empilement. La trace laissée par l'empilement est le joint.

Le second acte fondamental serait celui de l'assemblage. La trace laissée par l'assemblage est le nœud.

Le troisième acte fondamental serait celui du coulage. La trace laissée par le coulage est l'empreinte (ou l'absence d'empreinte) du coffrage utilisé.

Les ouvrages qui procéderaient uniquement d'actes d'empilement s'apparenteraient au domaine théorique de la stéréotomie. Un type d'élément premier est implicitement associé à cet acte fondamental : le bloc. Ces blocs sont empilés et les formes générées travaillent en compression. Le dessin des joints, traces de leur venue au monde, est central.

Les ouvrages qui seraient issus d'actes d'assemblage rejoindraient le domaine de la tectonique. Un type d'élément

⁶ Anatole de Baudot, *Salle des fêtes*, c.1910 repris dans Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: MIT press, 1995, p.57.

premier est implicitement lié à cet acte : l'élément linéaire. Ces éléments linéaires sont assemblés par l'intermédiaire de nœuds bi- ou tridimensionnels. La trace de l'assemblage, le nœud, est décliné à travers l'histoire de l'architecture sous des angles multiples.

Il serait capital de préciser le référent théorique créé par l'acte fondamental du coulage. Mais ceci dépasse la portée de cet article. Le côté hybride de la construction coulée est cependant à souligner. Il tire parti d'un pôle résistant à la compression – le béton – et d'un pôle résistant à la traction – l'armature. Cette interdépendance des deux pôles et le fait que les propriétés mécaniques du tout ne sont pas une simple somme des propriétés mécaniques des parties pourraient justifier la création de ce troisième acte fondamental. Examiner le lien que cet acte fondamental entretient avec son cofrage pourrait nourrir la réflexion. Cette proposition de classification pourrait ouvrir un nouveau champ d'analyse qui n'est, ni directement lié à une matière, ni à un archétype, et qui aurait le potentiel d'aborder les œuvres construites avec des outils simples et intuitifs.

Conclusion

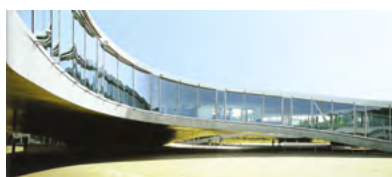
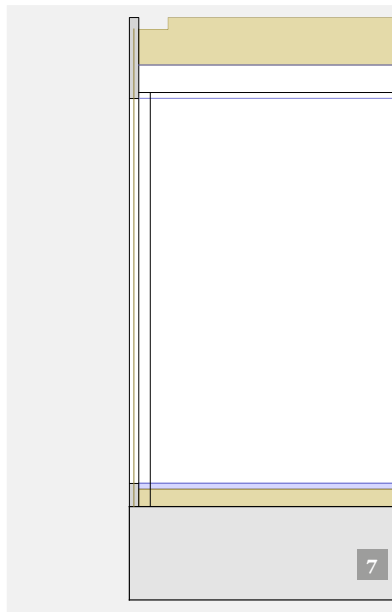
Nous avons pu voir que la question de la vérité en architecture, éternelle, se pose aujourd'hui sur de nouveaux terrains. Nous avons tenté de mieux cerner cette problématique et de la confronter à certains exemples historiques qui différaient sur deux points capitaux : ils ne se donnaient pas l'apparence de ce qu'ils n'étaient pas et ils étaient intègres dans leur masse. Les écrits de Gottfried Semper et Kenneth Frampton ont servi de base à une nouvelle proposition d'analyse des formes bâties sur base de trois actes fondamentaux et indissociables de mise en oeuvre de matériaux.

En guise de conclusion, nous aimerions proposer, au moyen de ces outils, une analyse succincte d'un bâtiment qui, sans entrer dans la logique du serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer, semble apporter une réponse cohérente à un certain nombre des questions qui nous préoccupent.

Sanaa, pour l'école polytechnique de Lausanne, propose un bâtiment composé d'un grand sol-paysage en béton sur lequel repose une structure légère en acier (cf. figure 7). Le bâtiment est donc assis sur cette grande dalle, issue de l'acte fondamental du coulage et s'exprimant comme tel à l'extérieur avec force et franchise. L'isolation se fait par l'intérieur ce qui, certes, interdit tout accès à l'inertie, mais permet de garder cette expression puissante et intègre. Les façades et la toiture, issues d'un processus d'assemblage, s'expriment comme tel tant à l'intérieur qu'à l'extérieur avec

toute la légèreté que cet acte permet de convoquer. L'appui de cette structure tectonique sur la dalle nécessite, certes, une rupture de pont thermique, mais la rencontre même de ces deux éléments issus d'actes élémentaires différents implique, intrinsèquement, une pièce particulière. La présence d'un faux-plafond masquant, de l'intérieur, la structure tectonique de la toiture pourrait être regrettée.

Néanmoins, ce projet, eu égard à sa conception tectonique, ouvre certaines portes. Sans pragmatisme élémentaire, il offre à chaque élément d'être ce qu'il veut être. Le sol coulé se déploie avec puissance et s'exprime, brut et vrai, à l'extérieur. La structure tectonique vient s'ancrer sur ce sol avec toute la légèreté qui lui sied. L'isolation, enfin, tourne tranquillement autour de l'enveloppe sans être torturée, pincée, séparée, écrasée, tirée, poussée, coupée... jetée. Les choses sont, sereines. Il s'agit d'une réponse. Il y en aura d'autre. Les créativité multiples d'une génération d'architectes s'attèleront à y apporter des réponses adéquates et, espérons-le, dégager de nouvelles lignes de forces capables de soutenir une architecture forte et vraie.



■ Sanaa, Learning center à Lausanne, Coupe de principe du nœud constructif – Idée et réalité (photo : Sanaa, Rolex Learning Center à Lausanne).

Pierre Van Assche

Cécile Vandernoot

Pierre Van Assche, architecte et urbaniste, a récemment reçu le titre de Professeur Emérite et quitté les 'bancs' de notre Faculté LOCI. Dans un café saint-gillois, le temps d'une longue conversation, nous revenons sur les projets jalonnant son parcours, ses idéaux qui ont contribué dans les années septante à la rénovation urbaine de Bruxelles et participé à convaincre les autorités de l'importance de préserver le patrimoine. Sa pratique d'architecte l'a mené à concevoir des projets de différentes envergures, pour des clients privés comme pour des maîtres d'ouvrage publics. Familier à la procédure des contrats de quartier, Pierre Van Assche est aujourd'hui particulièrement attentif aux zones plus fragilisées et ses projets plus récents, qu'il décrit comme de modestes maillons dans ce processus de redéveloppement urbain bruxellois, dévoilent une part de l'engagement de l'architecte. Ceux qui le côtoient, liront entre ces lignes sa modestie et son enthousiasme. Pour ceux qui le connaissent moins, ce moment partagé laisse transparaître la cohérence de la démarche et la réflexion critique de l'architecte et de l'enseignant, tout comme la sensibilité de l'homme.

Il y a tout juste dix ans, tu fondais ton agence d'architecture, l'Atelier Gigogne. Cette appellation exprime ta préoccupation d'agir à différentes échelles mais également à tous les niveaux d'imbrications entre elles : de l'échelle du territoire et de la ville jusqu'à celle du détail. Cela fait en réalité un peu plus de quarante ans que tu exerces ton métier avec brio. Peux-tu nous expliquer quel était le contexte à tes débuts ?

J'ai terminé mes études d'architecte (ISA Saint-Luc Bruxelles) à une époque où l'on croyait que tout était possible, en plein dans les Trente Glorieuses. Pourtant, assez vite, dans ce contexte un

de ce qui est en présence. Parallèlement à mes débuts d'architecte consacrés à quelques maisons individuelles et à la collaboration sur plusieurs bâtiments à Louvain-la-Neuve sortant de terre, je me suis plongé dans des études et des recherches en urbanisme qui ont occupé en grande partie la première décennie de ma carrière. Mes travaux menés au sein d'équipes pluridisciplinaires, notamment, ont été l'embryon de la cartographie qui a été appliquée à ce qui allait devenir les contrats de quartiers. J'ai ensuite redonné la priorité à l'échelle de l'édifice. Sans perdre mon intérêt pour l'urbain, je souhaitais plutôt travailler sur le détail de ce qui fait la qualité de la ville. Comme en musique, l'excellence recherchée de la conception et de son écriture ne peut être ressentie que si l'interprétation est de qualité.

Il me paraît essentiel de préciser que tu as entamé ta carrière avec une opération sauvetage de vingt-six maisons situées au cœur de Bruxelles, rue aux Laines. Ce projet réunissait déjà deux de tes préoccupations : la sauvegarde du patrimoine et le logement pour tous. Peux-tu revenir sur ces prémices ?

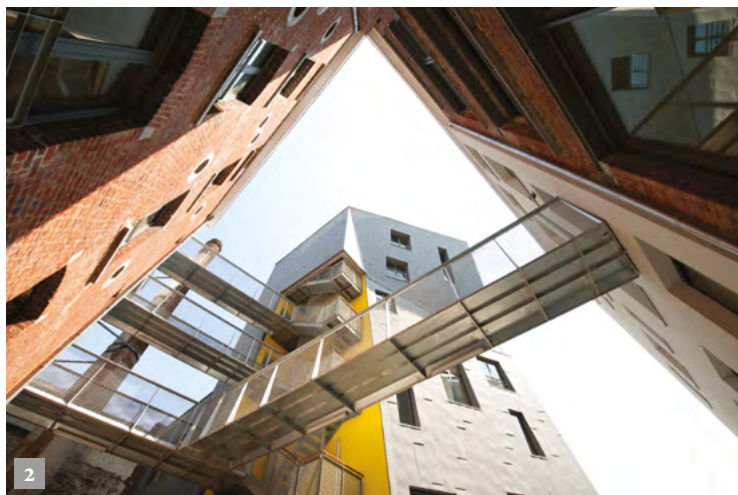
La ville de Bruxelles n'avait, en 1975, encore jamais restauré de bâtiment dans son patrimoine de logement. J'ai participé à poser là un acte fort en remettant en cause la rénovation urbaine telle qu'on la pratiquait alors, en portant 'atteinte' à un projet de reconstruction sur le terrain convoité d'un ensemble urbain d'une grande qualité et injustement méprisé. Mais ma jeunesse et mon expérience encore toute relative ne m'assuraient pas d'être écouté. Fraîchement diplômé, je travaillais avec un ami, Alain Smeets, et entamais mes études d'urbanisme ; nous nous sommes associés à l'architecte et urbaniste Georges Vranckx pour partir plus armés dans l'aventure.

peu naïf de la fin des années soixante, je me suis rendu compte que la ville et le patrimoine étaient très peu considérés. Le patrimoine se rapprochait alors plus d'une notion limitée à l'entretien du bâti et beaucoup de quartiers du centre de Bruxelles souffraient d'opérations immobilières dévastatrices. J'ai toujours été soucieux de préserver les traces du passé, d'analyser et de comprendre celles-ci par une observation attentive



1

0



2

1 Cheval Noir, Bruxelles, 2010
a.m. L'Escaut - Gigogne.

2 Cheval Noir, Bruxelles, 2010
a.m. L'Escaut - Gigogne
(photo : Marc Detiff).



Georges Vranckx qui était ton enseignant à Saint-Luc, puis à l'Institut Supérieur d'Urbanisme et de Rénovation Urbaine (ISURU) - dont tu as été le premier étudiant inscrit - et qui était sur le point de créer le Centre de Recherches en Urbanisme (ERU)...

L'ERU a du coup pris son envol sur base de ce projet : ce qui était sur le papier s'est concrétisé dans la rénovation de la rue aux Laines. Une nouvelle manière de pratiquer l'urbanisme sous la forme d'équipes pluridisciplinaires se mettait en place. Architectes et urbanistes travaillaient de concert avec des sociologues, des techniciens engagés sur le terrain opérant le rôle majeur d'interface entre les pouvoirs publics et les comités d'habitants. Nous avons réussi à convaincre la ville de Bruxelles, initialement réticente à notre projet, grâce à notre discours respectueux de son devenir, qui prenait en considération les habitants du quartier et revalorisait le logement social. Le projet démontrait que les maisons comportaient de nombreuses qualités architecturales historiques et que leur restauration permettait de loger autant de personnes que le bâtiment neuf envisagé. Ceci dit, en réalité, notre projet a été partiellement détourné de l'objectif social initial, le pouvoir politique ayant privilégié l'aspect culturel et patrimonial dans ce cas-ci.

Un premier pas vers le patrimoine...

Oui, une pratique qui s'est par la suite développée dans pas mal de projets. Depuis une dizaine d'années, ceux-ci se nourrissent plus encore de la dimension historique par la présence de Catherine Titeux, architecte et historienne de l'art, au sein de l'Atelier Gigogne.

... et un pas vers une manière de travailler également. Je pense aux différentes sociétés que tu as contribué à créer : ERU, puis Cooparch avec

notamment Jean de Salle et Daniel Poisson, Ozon avec Christophe Gillis et Benoît Thielemans, et enfin l'Atelier Gigogne. Je pense aussi aux nombreuses associations auxquelles tu as participé tout au long de ton parcours : L'Escaut Architectures avec Olivier Bastin, Architectes Associés avec Marc Lacour, ZED avec Christine Fontaine et Ariane Van Craen, et, plus récemment, Vers.A avec Guillaume Becker et Kobe Van Praet. Difficile de toutes les mentionner. Pourquoi favoriser les collaborations, n'est-ce pas toujours plus délicat à gérer ?

Travailler en équipe permet de se nourrir de l'expertise d'autres disciplines et d'autres approches. Ce qui caractérise la nôtre réside dans la force d'anticipation et la faculté de projeter. Les collaborations ont une durée limitée, certaines soudent des amitiés qui augurent d'autres belles expériences. Une autre raison de cette pratique en associations réside dans mon engagement dans l'enseignement du projet. Outre la richesse des rencontres que ces associations procurent, elles m'ont permis de mener de front l'activité académique avec une pratique sur le terrain pour des projets d'une envergure qui dépassait la capacité de mon bureau.



3 - Artobèque, Mons, en cours a.m. Gigogne - L'Escaut (photo : Pierre Van Assche).

4 - Artobèque, Mons, en cours a.m. Gigogne - L'Escaut.

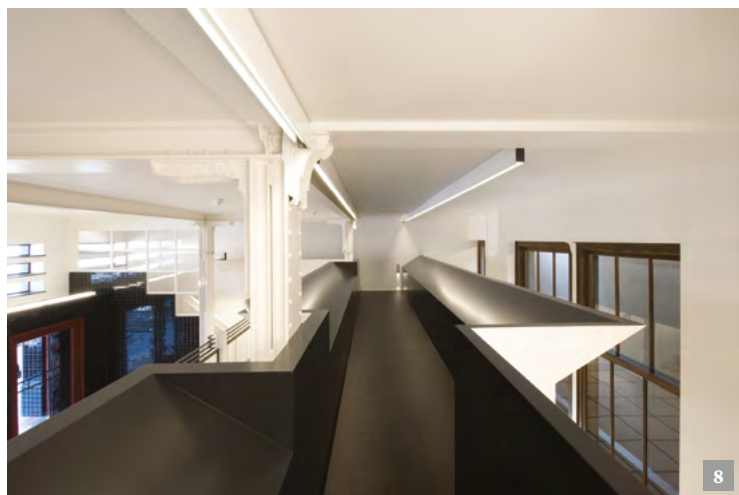
5 - Logements rue des Commerçants, Bruxelles, 2013
Atelier Gigogne
(photo : Marc Detiffe).

6 - Théâtre National, Bruxelles, 2004
Architectes Associés - L'Escaut Architectures - Atelier Gigogne
(dessin Pierre Van Assche).



Quelle place occupes-tu au sein de ces équipes ?

Je me considère comme un homme de synthèse et de compromis, arrivant plus aisément à formuler le mot de la fin qu'à entamer le débat, à aboutir à un accord suite à une conversation mouvementée où les avis divergent. Malgré tout, je suis souvent perçu comme un individualiste



dans les groupes. Tout simplement, parce que, parfois, j'ai le besoin irrésistible de suivre mes intuitions quand je pense avoir raison.

La synthèse prend parfois également la forme d'un dessin...

PVA: Le dessin est en effet un de mes outils de communication de prédilection, de persuasion aussi. Je suis notamment fier d'un croquis décisif de la façade du Théâtre National, par exemple. Nous étions trois bureaux d'architecture en association momentanée : Architectes Associés, L'Escaut et l'Atelier Gigogne. Ce dessin synthétisait ce que l'on avait pu chacun mettre déjà sur papier. Nous partageons l'idée de parvenir à une transparence, un trouble, de dématéria-

liser cette façade en verre. Grâce, entre autres, à la compétence technique d'un industriel de la façade-rideau, il a suffi d'une réunion pour trouver toutes les solutions constructives pour obtenir le rendu désiré. Le verre n'est finalement pas structurel, mais il a gardé une raison d'être architecturalement. L'effet induit fut pour nous une merveille. Les après-midis ensoleillés, lorsque les rayons viennent de face, les lames de verre donnent un éclat inouï au bâtiment dans l'environnement perçu à contre-jour. On ne s'attendait pas à ce que ce soit si beau...

Cette communication graphique a néanmoins évoluée, tu as adopté l'outil informatique et te sers aujourd'hui plus souvent de logiciels de dessin pour concevoir tes projets...

En fait, après ces années de travail sur le Théâtre National, j'ai découvert la puissance des logiciels de dessin en 3D. J'ai une très bonne vision dans l'espace mais j'étais fasciné comme un enfant en utilisant pour la première fois ces logiciels. Cette simulation quasi instantanée de l'espace en conception m'a fait délaisser quelque peu, et sans doute temporairement, la composition au crayon sur papier. Ceci n'a cependant pas altéré mon plaisir à transmettre la pratique du dessin aux étudiants, en les accompagnant dans la lumière de l'espace architectural par le croquis.

Quel regard poses-tu sur l'architecture, celle que tu as produite, celle qui te semble 'juste' aujourd'hui ?

Je me méfie des courants et des modes. Longtemps, j'ai cherché à atteindre une architecture intemporelle, universelle. Je me suis rendu compte que c'était vain : nous sommes toujours quelque part et à un moment donné. Le contexte évolue, comme les techniques. J'ai aujourd'hui suffisamment de distance pour poser un regard critique sur le passé, sur ce que j'ai réalisé, ainsi que sur la production de mes contemporains. Durant la période postmoderne, certaines choses étaient communément admises par tous, ou du moins par une grande majorité. Ces certitudes ont fini par se déliter avec le temps, jusqu'à paraître ridicules... Certainement en réaction à cela, je désire dorénavant concevoir une architecture qui n'est pas trop marquée par le temps mais qui est par contre capable de le traverser. Je dis souvent que le développement durable n'a de sens que s'il est 'culturellement' durable. Selon moi, un bâtiment qui traverse le temps, c'est un édifice que les gens veulent conserver car ils y sont attachés culturellement, cela dépasse la question de technicité énergétique ou de diminution de consommation.

Théâtre National, Bruxelles, 2004
Architectes Associés - L'Escaut Architectures - Atelier Gigogne
(phot: Marc Detiffe).

Fondation Marc Sleen, Bruxelles, 2008 - Atelier Gigogne
(photo: Marc Detiffe).

La durabilité culturelle et l'influence du contexte sont deux notions qui agissent et façonnent donc tes projets.

Le contexte façonne tout projet ; mais toute architecture modifie également son contexte. Cette modification doit pouvoir néanmoins s'opérer en douceur. Je suis plutôt partisan d'une évolution douce. Je ne m'oppose pas pour autant à certaines formes de rupture. Je suis même fasciné par ces idées géniales qui éclosent subitement et qui sont totalement nouvelles.

Je me rappelle t'avoir entendu, lors de la conférence que tu avais intitulée 'Intuitions partagées', nommer 'saveur' la précision d'une finition qui donne de la qualité à l'espace public ou l'objet architectural. Qu'est-ce qui est pour toi vecteur de qualité dans une composition spatiale ?

Dans l'organisation du plan, la recherche de spatialité et de qualité des espaces sous la lumière est pour moi essentielle. Cette recherche passe par l'observation des variations de rythme, de profondeur, de largeur et d'équilibre entre les éléments. La programmation et la durée temporelle rentrent aussi en ligne de compte dans la composition. Je ne m'en cache pas, j'ai été fort influencé par l'architecte Willy Serneels, qui fut mon premier professeur, puis ami. Sous son impulsion, Le Corbusier, puis Louis Kahn ont été longtemps mes principales références. L'ordre de la géométrie et de la répétition d'éléments, la relation plastique entre les pleins et les vides, la rigueur de la symétrie, d'une certaine centralité sont des notions, des valeurs qui m'ont longtemps parlé, pour laisser ensuite plus de place à une liberté formelle, sans doute plus corbuséenne.

Quels sont les programmes qui t'intéressent particulièrement ?

J'ai toujours été intéressé par les programmes de logement collectif urbain, la recherche d'une qualité de logement pour tous. C'est clairement ma réflexion sur la ville qui m'a mené à cette préoccupation. J'affectionne tout particulièrement aussi les programmes culturels, même si, malgré mon intérêt et pas mal de concours, je n'ai eu que peu de commandes dans le domaine des arts.

Et pourtant quelques réalisations récentes correspondent à ces affinités programmatiques : le Théâtre National, le projet Cheval Noir qui combine logements et ateliers pour artistes, l'Artothèque à Mons, actuellement en cours de chantier. Cette reconversion de l'ancienne Chapelle des Ursulines est destinée à accueillir une biblio-



thèque d'œuvres d'art, peux-tu en dire plus ?

Les trois projets que tu cites sont réalisés en association avec L'Escaut. La scénographie du projet de l'Artothèque joue sur le croisement de différentes époques et la mécanique du nouveau fonctionnement de l'édifice. Cette 'machine à préserver' rend visible le stockage des œuvres d'art : une intention peu habituelle. Elle prend place dans un monument historique qui a été plus que malmené : seule reste l'enveloppe du bâti, une peau texturée dans un ensemble monumental qui raconte une histoire incroyable. Cette paroi, scrupuleusement restaurée à l'extérieur mais laissée à l'intérieur dans un état présentant de profondes cicatrices, confère une étonnante âme au lieu. Le côté dramatique de cette matérialité, liée à une modénature très forte à l'origine, me rappelle combien les anciens savaient jouer avec la lumière naturelle. La volonté de préserver cette magie a déterminé l'aménagement de l'intérieur. Complètement phagocyté dans les années cinquante par sept niveaux de plancher en béton, l'espace s'ouvre dorénavant sur toute la hauteur et la longueur de la nef grâce à une immense faille verticale, tandis que le rez-de-chaussée est entièrement libéré par la transparence des parois, pour que les trois dimensions du volume global originel de la chapelle soient perceptibles, malgré une occupation maximale.

La lumière, on y revient. Que dire de la lumière au travers tes différents projets ?

Que la lumière et l'espace sont des obsessions... Peu importe la taille du projet, le programme, le budget. Je suis notamment attentif au travail des continuités,

Maison des Femmes, Schaerbeek, 2010 - a.m. Zed - Gigogne (photo : Marc Detiffé)



des alignements, des perspectives qui amplifient la sensation d'espace, en particulier dans les contextes denses et serrés. C'est à partir de l'œuvre de Victor Horta, lors de la transformation des magasins Waucquez pour accueillir le Centre Belge de la Bande Dessinée, que j'ai pu appréhender au plus près le travail de la lumière. Le traitement de l'apport de lumière en indirect m'a toujours paru tout aussi important que la maîtrise de la lumière directe. L'équilibre entre la profondeur et la transversalité se retrouve dans la coupe de la Maison des Femmes à Schaerbeek (association momentanée avec ZED) ou bien encore dans le foyer du Théâtre National. Quant à l'éclairage artificiel, il permet également de jouer sur la perception des volumes. En face des magasins Waucquez, se situe la Fondation Marc Sleen, bâtiment Art Déco - ancien Siège du quotidien socialiste 'Le Peuple' - construit par Richard Pringiers, un des collaborateurs d'Horta. Je suis fier de ce petit projet public, portant sur la réaffectation de l'ancienne salle des guichets au rez, qui abrite désormais l'univers de Nero, le personnage dessiné par Sleen. Tout en finesse par rapport à l'existant classé et déjà restauré, nous avons défini des limites de manière à ce que la muséographie se passe à l'arrière du local dont l'espace utile a

été doublé par une nouvelle passerelle. Malgré son volume envahissant, celle-ci disparaît littéralement dans le décor, notamment grâce à un éclairage intégré au niveau des arêtes. Nonobstant cette intervention, l'espace garde une grande simplicité.

La sensibilité dont tu fais preuve mène parfois à de subtils tours de passe-passe. Un dernier mot, celui de la fin, sur le contexte universitaire que tu viens de quitter après avoir vécu la période de transition ?

J'ai observé le passage de l'enseignement de l'architecture à l'université avec enthousiasme. C'est principalement à l'occasion des activités de Locus (ateliers de projets partagés avec l'UA de l'UCL et l'ISA St-Luc Tournai) que j'ai vécu personnellement cette transition vers une autre échelle de l'institution. Je vois notamment deux opportunités à ce nouveau statut de l'enseignement de l'architecture. Tout d'abord, il y a la possibilité d'exploiter au bénéfice de la société, l'énorme potentiel que constituent les ateliers de projets et les doctorats par l'intermédiaire de laboratoires de recherche appliquée, axés sur les grandes questions de notre temps liées à l'édifice, à l'urbain et à l'aménagement du territoire. Par ailleurs, la puissance du monde universitaire donne la possibilité de redéfinir en son sein et vis-à-vis des milieux administratifs et professionnels, les champs spécifiques de l'architecture et de l'ingénierie architecturale. Ceci me semble indispensable dans le contexte des défis nouveaux auquel doit faire face la pratique de plus en plus complexe de notre discipline sur le terrain.



10 - Maison des Femmes, Schaerbeek, 2010 - a.m. Zed - Gigogne (photo : Marc Detiffé)

11 - Logements de transit rue Waelbem, Schaerbeek, 2010 - a.m. Zed - Gigogne (photo : Michael De Lausnay)

La chapelle des Bois (Skogskapellet) à Stockholm / Gunnar Asplund - 1920

Jean-Paul Verleyen



1

Lorsque après un long parcours processionnel dans le Cimetière des Bois (Skogskyrkogården), au sud de la ville de Stockholm, le visiteur arrive enfin à proximité de la petite chapelle des Bois (Skogskapellet) conçue en 1920 par Gunnar Asplund, il a déjà croisé une variété de séquences spatiales dont l'ordonnement associe édifices, végétation et paysage.

Ce dispositif séquentiel l'a en réalité happé dès l'allée d'accès au cimetière plantée de tilleuls écimés. Franchissant l'entrée bordée d'un long et haut mur de soutènement, constitué de pierres de granit à l'appareillage cyclopéen et agrémenté d'une fontaine symbolisant le temps qui coule, il a atteint une large prairie, exempte de sépulture, à partir de laquelle il a perçu d'emblée l'organisation spatiale du site.

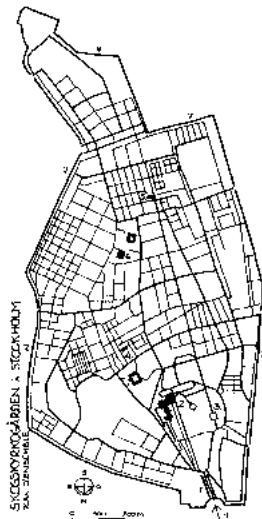
À sa droite, vers l'ouest, se dresse contre le ciel, sur un tertre, un bouquet d'ormes (*almhøjden*) destiné à la méditation auquel on accède par un long escalier dont la hauteur des marches s'amenuise au fur et à mesure afin de faciliter la montée.

Face à lui, déportée latéralement par rapport à l'axe du vallon de manière à ne pas troubler la paix du paysage, une allée de dalles brutes, dominée par une imposante croix de granit noir, monte régulièrement la colline vers le sud et le conduit vers un vaste et rigoureux portique en aval duquel est implanté un ensemble de chapelles construites entre 1937 et 1940 par le même Asplund.

Au fond de la perspective se dessinent déjà les frondaisons de la forêt dont l'orée est constituée d'un bois de bouleaux dont la blancheur des troncs contraste avec la masse sombre des sapins à l'arrière plan. Parcourant le sous bois dont l'engazonnement assure une homogénéité visuelle, le visiteur atteint un petit porche à fronton et, le franchissant, débouche sur une esplanade s'ouvrant devant la masse sombre de la toiture basse de la chapelle des Bois ponctuée par la petite sculpture en cuivre doré de Carl Milles "l'Ange de la Mort".

Le travail d'une vie

C'est en 1912 que le Conseil municipal de Stockholm acquit, au sud de la ville, un terrain de 96 ha de sable et de graviers plantés de sapins dans l'intention de créer un nouveau cimetière destiné à désengorger les cimetières existants. Un concours international fut alors organisé avec les contraintes suivantes : le plan de base devait être clair, simple et efficace, et ne pas modifier sans raison les contours naturels de la forêt existante. De plus, la forme naturelle des carrières de graviers devait être utilisée autant que possible pour former vallées et vallons. Enfin, la dignité devait jouer un rôle primordial dans la conception. Le premier prix fut remporté par deux jeunes architectes suédois alors âgés de trente ans, Erik Gunnar Asplund et Sigurd Lewerentz.

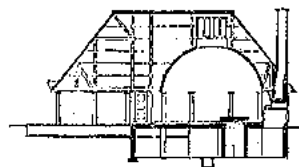


Plan général du cimetière des Bois à Stockholm :

1. Entrée principale
2. Chapelles de la Foi, de l'Espoir, de la Sainte-Croix et crématorium, Gunnar Asplund, 1935
3. Almhöjden
4. La chapelle des Bois, Gunnar Asplund, 1920
5. La chapelle de la Résurrection, Sigurd Lewerentz, 1925
6. Bâtiment de service, Gunnar Asplund, 1924
7. Mur d'enceinte



La chapelle des Bois - Plan



La chapelle des Bois - Coupe longitudinale

La chapelle des Bois à Stockholm, vue dans l'axe de l'entrée.

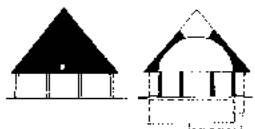


Fig. A: Le contraste des masses



Fig. B: La structure: Colonnes - Murs
Ouverture - Fermeture



Fig. C: La trame carrée: Hiérarchie
Juxtaposition - Fusion



Fig. D: La trame carrée: Caractère 6-9
Non centralité - Centralité

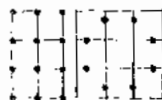


Fig. E: La relation trame/structure
Correspondance - Non correspondance

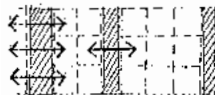


Fig. F: La trame carrée:
Les lieux - Les transitions



Fig. G: La centralité: Position des éléments
par rapport à la centralité



Fig. H: L'axialité:
La rencontre des 2 axes

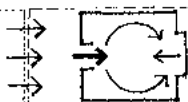


Fig. I: L'axialité:
La pratique de l'espace

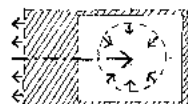


Fig. J: L'axialité:
Liaison - Concentration

Les travaux commencèrent en 1917 ; la consécration officielle du cimetière et de la première chapelle, conçue par Asplund, eut lieu en 1920. Le Conseil du Cimetière de Stockholm mit parallèlement en place certaines prescriptions relatives à la taille et à la forme des pierres tombales du nouveau cimetière, prescriptions toujours en vigueur aujourd'hui. Mais la chapelle des Bois, qui ne pouvait accueillir que trente-cinq personnes, devint vite trop petite. C'est pourquoi la chapelle de la Résurrection, édifice austère et solennel de conception classique conçu par Lewerentz, fut ajoutée en 1925. En 1923-1924, un bâtiment d'entretien, également dessiné par Asplund fut édifié.

Les incinérations se faisant de plus en plus nombreuses, le Conseil de la ville chargea Asplund en 1935 de dessiner le plan d'un nouvel ensemble à proximité de l'entrée principale du cimetière. Le groupe comprenait trois chapelles (chapelles de la Foi, de l'Espoir et de la Sainte-Croix), une morgue et un crématorium. Ce dernier fut terminé en 1940, peu avant la mort d'Asplund. Son enterrement fut l'un des premiers à s'y dérouler.

Référence incontestée du renouveau des cimetières et de l'architecture funéraire dans le monde entier, le Cimetière des Bois est l'une des quelques œuvres du xx^e siècle classées Patrimoine Mondial par l'Unesco.

De l'ombre à la lumière

Arrivant à la chapelle des Bois, le visiteur a donc traversé un vaste ensemble fait de gestes retenus, dominé par les lignes ondulantes du paysage qui semble ouvert sur le ciel dans un geste de libération. Toute la conception du Cimetière des Bois est ainsi basée sur le vécu, c'est-à-dire ici le deuil et les sentiments qui l'accompagnent. C'est ainsi que les parcours qui mènent aux chapelles sont conçus pour permettre aux proches de trouver l'état d'esprit adapté à la cérémonie de l'adieu. Après la séparation, l'attention est dirigée vers la forêt afin de permettre aux proches d'accepter leur deuil, rendant ainsi l'homme et la nature indissociable. Pour reprendre les mots de Caroline Constant, Asplund et Lewerentz ont "doté le paysage de la notion d'épaisseur et de saine mélancolie. Un

tel état d'esprit est emprunté à l'essence rituelle du cimetière et, d'une façon plus générale, aux comportements nordiques vis à vis de la nature. Associant des images à la fois païennes et bibliques, nordiques et classiques, les architectes ont cherché à augmenter les qualités spirituelles de l'ordonnement du parcours processionnel d'une façon directement accessible aux émotions"¹.

La forêt sombre et dense qui enveloppe la chapelle constitue, nous l'avons vu, un premier élément d'une séquence spatiale particulièrement intense. En effet, la "ritualisation" de l'accès à la chapelle et de son espace intérieur ne s'arrête pas là. Asplund met en place une série de dispositifs architecturaux subtils que nous allons analyser graphiquement² afin de faire apparaître une richesse de composition qui, sous des dehors d'humilité et nonobstant l'échelle réduite du bâtiment, est au service de la dignité du lieu et des occupants de manière exemplaire.

L'approche de la chapelle nous introduit dès l'abord au registre spatial utilisé. Un toit sombre à portée de main, perçu comme une pyramide par le visiteur qui arrive obligatoirement de face, est posé sur une série de neuf colonnes en bois de forme dorique, lisses et blanches, donnant ainsi à la toiture un caractère "suspendu", quasi aérien malgré sa masse visuelle. Ce caractère est accentué par le fait que les chapiteaux des colonnes sont, au niveau du détail d'exécution, détachés du plafond du porche d'entrée par un profond joint en creux, laissant ainsi supposer que le toit n'est pas porté, mais qu'il flotte littéralement. L'intérieur de la chapelle, quant à lui, travaille en contraste par rapport à la zone d'entrée sombre et basse sous porche en offrant un espace demi-sphérique, totalement blanc et lumineux. Ici encore, les huit colonnes soutenant la demi-sphère participent à la qualification de l'espace, accentuant le contraste avec l'extérieur : ces colonnes sont sombres et cannelées, en opposition avec la blancheur lisse des colonnes du porche (fig. A). Le visiteur passe ainsi de l'ombre à la lumière, parcourant d'abord un espace bas, plat et sombre pour aboutir à un espace courbe, haut et lumineux.

1- C. CONSTANT, *Vers un paysage spirituel*, Pages Paysages, 1996, p.58.

2- Tous les schémas sont de Jean-Paul Verleyen.

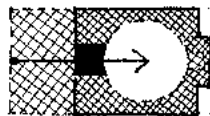


Fig. K: L'axialité:
De l'ombre à la lumière

Une analyse plus fine du plan de la chapelle permet de déceler d'autres éléments qui participent au contraste entre les deux parties principales de l'édifice, à savoir le porche et l'espace cérémoniel proprement dit. La structure portante juxtaposant colonnes et murs, oppose ouverture et fermeture (fig. B), tandis que la trame, articulée en modules de six ou neuf carrés, permet de jouer sur les contrastes de juxtaposition/fusion (fig. C), de non-centralité/centralité (fig. D) et, dans sa relation avec la structure porteuse, de correspondance/non correspondance, puisque les vingt colonnes présentes sont pour une part implantées sur les points de croisement de la trame, dans le cas du porche, et, d'autre part, sur la trame dans le cas de l'espace cérémoniel intérieur (fig. E). Le passage entre les zones à trame carrée se fait au moyen de transitions neutres qui assurent ainsi l'articulation spatiale nécessaire à l'identification claires des espaces principaux (fig. F).

Les deux autres dispositifs spatiaux activés par Asplund sont la centralité et l'axialité. Dans le cas de la centralité, le positionnement des éléments par rapport à cette dernière est symptomatique de l'esprit dans lequel a travaillé l'architecte. En effet, le socle sur lequel vient se déposer le cercueil, quoique lancé vers l'espace circulaire, n'en atteint cependant pas le centre, illustrant ainsi l'humilité d'une attitude qui laisse la vraie centralité à un point virtuel symbolisant le mystère du passage de la vie à la mort (fig. G).

Cet esprit est renforcé par la manière dont l'axialité est manifestée. Résultant de la rencontre de deux axes se faisant face (fig. H), l'axialité est traitée de façon virtuelle dans son aboutissement, induisant une pratique de l'espace qui confère, ici aussi, une grande importance au vide central, puisque celui-ci est libéré de toute occupation (fig. I). La concentration qui en résulte construit une tension spatiale qui se libère verticalement vers la lumière zénithale de la coupole demi-sphérique, associant alors axes horizontaux et axe vertical (fig. J et M). Le travail du sol, du point de vue du calpinage, contribue à cette concentration dirigée sur le catafalque autour duquel s'installent, sous un espace perçu comme infini, les participants à la cérémonie des funérailles (fig. L).

Vers l'unité spatiale

Les séquences spatiales mises en place par Asplund et révélées par l'analyse de la coupe, dévoilent la volonté de créer une tension entre espaces extérieur et intérieur de la chapelle (fig. N). Passant de l'accueil extérieur couvert d'un plafond très bas qui, nonobstant sa couleur blanche, n'en n'est pas moins pesant, le visiteur franchit le court vestibule extrêmement sombre et exigü pour déboucher finalement dans l'espace cérémoniel lumineux (fig. K). En une dizaine de mètres, il est conduit d'un sentiment d'oppression à celui de dilatation, processus dans lequel on pourrait déceler l'allégorie d'un cheminement allant de la perte à la libération (fig. N, O et P). Mais le sentiment d'unité spatiale exemplaire dont témoigne le lieu est sans doute généré par l'étonnante similitude formelle qui existe entre plan et coupe et que l'analyse graphique permet de déceler (fig. Q).

Le processus graphique développé ici a permis de montrer que tous les dispositifs spatiaux et formels articulés par Asplund dans ce petit édifice de 110 m², d'apparence humble et modeste, concourent à construire un lieu dont le caractère dépasse le côté morbide de la mort qu'il accueille pour en faire un lieu de dignité. Asplund montre dans la chapelle des Bois "que l'architecture consiste dans le fait de révéler des qualités qui concernent le vécu. L'usage se référant ici à la mort, la définition du lieu se charge plus encore de sens puisque l'essentiel correspond à l'éternité"¹³. La chapelle, tout comme l'ensemble du cimetière de Skogskyrkogården, "illustre le devoir de l'homme qui, selon Rilke, est de "dire" les choses, ce qui présuppose qu'il en comprenne l'interaction dont il est partie intégrante en tant que mortel"¹⁴.

C'est cette idée fondatrice que nous rappelons l'œuvre de Gunnar Asplund.



2

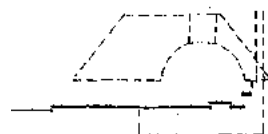


Fig. L: Le traitement du sol



Fig. M: La coupe:
La rencontre des axes

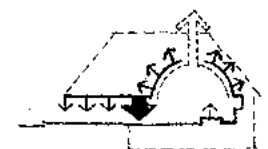


Fig. N: La coupe:
Les séquences spatiales



Fig. O: La coupe:
L'espace matérialisé

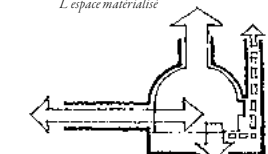


Fig. P: Les relations spatiales

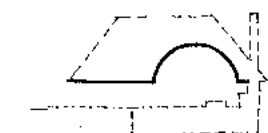


Fig. Q: Le plan - La coupe:
L'unité spatiale

2 - La chapelle des Bois à Stockholm, vue de l'espace cérémoniel.

3 - C. NORBERG-SCHULZ, *Habiter. Vers une architecture figurative*, Electra Monitor, Collection Architecture - Essais et documents, Paris, 1985.

4 - C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci: Paysage, Ambiance, Architecture*, Mardaga, Bruxelles, 1981, p.185.

École buissonnière ¹

Corentin Haubruge et Guillaume Vanneste

L'UCL est sur le point d'acquiescer un nouveau bâtiment au centre de Tournai afin d'y reloger sa Faculté d'architecture, actuellement sise à Ramegnies-Chin et à l'étroit dans ses locaux.

Dès la rentrée 2015-2016, les étudiants de l'UCL pourront donc suivre leurs cours au sein des 7000 m² des bâtiments détenus aujourd'hui par le Groupe 3SI.²

Genèse

À quelques mois de remplir nos cartons de livres et de vestiges de maquettes, avant de voir débarquer un convoi de camions déménageurs embarquer anonymement des tonnes d'objets de mémoire, avant de s'installer dans de nouveaux murs, revenons sur le contexte du départ et ce qu'il a provoqué au sein de l'école.

Entre l'excitation face au changement et la nostalgie de devoir quitter d'anciens lieux chargés d'une histoire longue, complexe et surtout commune à plusieurs générations d'architectes. Atavismes et opportunités. Ce texte n'ambitionne pas de retracer le parcours exhaustif de l'institution ou de rédiger une exégèse historique, mais simplement de dresser le portrait et de faire l'état des lieux de ce moment zéro qui précède le déménagement.

Des questions reviennent, lancinantes, ou apparaissent, encore inexplorées. Quels devraient être les lieux pour l'enseignement de l'architecture ? Peut-on apprendre aussi bien l'architecture dans la banlieue française, dans un couvent isolé du Tournaisis, au fond de la Suisse italienne ou au cœur de la Cité ? Pourquoi le lieu où l'on enseigne importerait plus en architecture que pour une autre discipline ? Ou comment apprendre la ville si on ne la voit pas, si on n'y est pas ? Un "campus" tel qu'a pu l'être Passy-Froyennes, n'est-il pourtant pas déjà pensé comme une petite cité en soi ?

Ou encore : voulions-nous vraiment déménager ? Quelle symbolique, quelle posture cherchons-nous à adopter à l'occasion de ce déménagement ? Quelle est la marge entre les choix délibérés et les contraintes politiques, contextuelles, budgétaires ? Face à la ruine, avions-nous la possibilité ou l'envie de rénover ? A cela, les murs de la chapelle font écho à la rumeur enthousiaste ou craintive,

aux projets d'étudiants, aux bruits de couloirs des "pros et contras", à des commissions de recherche de bâtiments, à une exposition en centre-ville, comme autant d'essais de laboratoire, destinés à tester ou à jauger ce que sera la vraie expérience, grandeur nature. A cette occasion, l'école met à l'épreuve sa posture, son enseignement de l'architecture.

État des lieux

Cet enseignement trouve ses fondements en 1877, année de la construction de l'école Saint-Luc à Tournai, la seconde du genre en Belgique après celle de Gand. Initialement école de dessin située à la rue du Four-chapitre, puis rue du Curé Notre-Dame, elle dispense en 1887 des cours de menuiserie et de sculpture sur bois, avant de déménager rue des Clairisses, et d'intégrer les cours de peinture décorative et de sculpture sur pierre.

Après un passage en 1896 à la rue Tête d'or, l'année 1911 marque un tournant, puisque tout l'enseignement professionnel et artistique de l'école se base désormais sur l'architecture. À cette époque, la "pédagogie artistique originale est développée prônant la maîtrise parfaite et le dévouement de l'artisan à son métier et l'expression d'un message socioreligieux émanant de l'architecture contribuant à former la personnalité de l'élève"³

Suite aux bombardements de mai 1940, les différentes sections se retrouvent éclatées dans la ville, l'architecture s'établissant rue du Chambge. Il faut attendre l'après-guerre et le rapatriement en France du collège parisien de Passy-Froyennes pour que l'école déménage sur le site actuel, en 1960.

Cet édifice néo-gothique monumental créé en 1904 par les frères de Passy-

1 - Références aux écoles clandestines dites "buissonnières" tenues dans les campagnes par les luthériens dans les années 1550.

2 - Extrait du communiqué officiel UCL du 25 juin 2013 (<http://www.uclouvain.be/446035.html>).

3 - D. MAURAGE, Passy-Froyennes: 1904-2004.

Paris, en réaction à la Loi Combes garde la trace de ce passage de frontière, comme en témoignent les ornements de tous styles reprenant le motif du lys de France.

De cette école et de son esprit, que subsiste-t-il finalement ? La nationalité majoritaire de ses hôtes (85 % des étudiants sont français) et l'architecture sans doute, le temps ayant eu raison des usages initiaux.

Témoin de cette évolution, un géant d'antan, le château d'eau, est aujourd'hui décapité. N'occultons pas les progrès de l'hydraulique urbaine qui ont eu, entre autres, raison de ce totem faisant écho au clocher de la chapelle, mais retenons-en la part symbolique. Celui de l'autarcie monacale, à l'usage des étudiants de Paris qui débarquaient en train au beau milieu du site, logés en pension la semaine, rapatriés le week-end. Le musée, le gymnase, le terrain de tennis, la piscine, la boulangerie, le lavoir, les potagers, et dans une certaine mesure le pensionnat ont fini par disparaître.



Aujourd'hui, l'école est devenue un lieu de passage, d'apprentissage et d'échange ponctuel, un milieu attractif-répulsif de "learn & go". Ce retournement des usages, de l'oasis au désert, est en grande partie le résultat de l'individualisation des moyens de déplacements.

L'histoire est bien connue, symbole moderne de progrès et de liberté⁵, l'automobile est devenue une nuisance. La pollution, la sur-mobilité menant à l'immobilité des réseaux saturés, le stationnement des centres urbains entre autres sont autant reproches qui lui sont adressés.

Conte ou cauchemar, la voiture n'en reste pas moins une des conditions actuelles de la survie de l'école de LOCI à Froyennes. Le parking inspire et expire au rythme de l'horaire de l'école, drainant les flux d'étudiants venant pratiquer l'architecture sous une règle de composition - la symétrie - d'un autre temps, voire dans des espaces complètement réappropriés - la ferme de l'école pour

les années de Master.

Tout aussi dépassée soit-elle, l'école délivre chaque année son lot de projets, dont la qualité globale peut être jugée inversement proportionnelle à celle de la qualité des lieux d'un point de vue organisationnel et logistique. Fruit d'une cohérence et d'une générosité à mettre au crédit du corps enseignant, ainsi que de la culture débrouillardise des étudiants, ce miracle local est régulièrement souligné, par les professeurs invités notamment. Un constat que nous pouvons encore poser au terme de cette année, qui livre un large éventail de visions et de positions affirmées dans divers ateliers répondant à la question "quelle école d'architecture idéale à Tournai ?"

À notre connaissance cependant, aucun n'étudiant n'avait jeté son dévolu sur le site retenu finalement par les autorités de l'UCL. L'idéal de l'école d'architecture ne semblait donc pas s'imaginer sur ce site, le dénommé "Cofidis", ou "3 Suisses". D'autres lieux ont mieux incarné le rêve d'étudiants pour les générations à venir : la plaine des manœuvres, la friche et le rempart de la caserne Saint-Jean, les bords de l'Escaut et ses innombrables dilatations urbaines, les abords de la gare et des friches ferroviaires, les quais jouxtant le Pont des Troues, la maison des Prêtres, le GB (seul édifice à caractère moderne au centre-ville), les carrières, les friches industrielles, les édifices et îlots à rénover...

1- L'autarcie sous la symétrie de pierre et de lys (photo issue de la galerie de photos du site du pensionnat de Saint-Luc Froyennes : <http://www.pslt.be/galerie-de-photos>)

2- Tournai, ville pétrifiée, réalisation de Guilbhem Chuilon, étudiant Master 2, LOCI TRN, 2012-2013.

5- "Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique."
In R. BARTHES, *La nouvelle Citroën*, extrait de *Mythologies*, 1957



2

Fort de ce matériel, une exposition de travaux d'étudiants a habillé l'office du tourisme le temps de l'été 2013, diffusant au cœur de ville une série de projets réalisés sur des sites de Tournai. Opportunité culturelle et politique, l'évènement se veut la vitrine d'un savoir-penser et d'un savoir-faire transversaux, du territoire au détail.

Une visibilité et un moyen de communiquer avec l'habitant et le passant, des amateurs aux acteurs. Une mission de transmission et d'éveil, impossible sur le site actuel de Froyennes, qui rend compte du contenu (les travaux réalisés) et du statut universitaire récent de l'école.

Cette exposition peut être perçue comme un premier jalon du retour intramuros. Un orteil en ville au pied de la cathédrale. Une première pierre posée, qui en appelle d'autres, partie visible de la dynamique en cours précédant un tournant historique.

Cas d'écoles

D'autres écoles d'architecture ont déménagé ailleurs en Europe. Du campus à la ville. Ou l'inverse. L'école de Porto pétrifie un renouveau de l'architecture portugaise. La faculté d'architecture de Lausanne est la dernière à rejoindre le campus de l'EPFL. L'école d'architecture de Nantes ancre une opération de redéveloppement urbain sur une friche industrielle au cœur de l'agglomération. Lyon décentre son école nationale d'architecture dans sa périphérie nord. Et beaucoup d'autres.

Choix libres ou contraintes externes. Sans vouloir tirer de conclusions

directes, on peut simplement chercher à comprendre les choix opérés et faire un tour d'horizon des solutions choisies.

À Porto, en 1987 lorsque l'école des Beaux-Arts devient trop petite pour accueillir la masse grandissante des étudiants en architecture, la construction de l'école d'architecture est confiée à l'architecte Alvaro Siza. La nouvelle implantation de l'école, maintenant autonome, correspond aussi à une sorte de reconnaissance d'un modernisme régionaliste dans le nord du Portugal avec pour chefs de file, Alvaro Siza puis Souto de Moura.

L'expérience portugaise : un atelier en plein air au centre de la pédagogie

En plein cœur de l'île de Nantes, l'école d'architecture est construite, au sein du plan guide d'Alexandre Chemetov qui définit la reconversion de cette grande friche industrielle. Sint-Lucas à Gand, grand sœur historique de Tournai, a récemment fait construire des ateliers pour la branche arts visuels par l'architecte Xaveer de Geyter, offrant une certaine visibilité, appréciée ou non, dans le centre-ville.

Le pari est inverse à Lyon en 1982, à Lille en 1977 ou encore à Lausanne qui rejoint en 2000 le reste du campus des années 1980. Ces écoles nationales ou fédérales d'architecture déménagent sur de grands campus dans des territoires nouveaux et souvent périphériques. À ce moment-là, Vaux-en-Velin, Ville-neuve-d'Ascq et Ecublens étaient ces nouveaux territoires où les questions de la ville contemporaine se posaient et auxquelles l'université a cherché à montrer par sa présence son implication dans ces questions.



3 L'expérience portugaise : un atelier en plein air au centre de la pédagogie (photo : Corentin Haubruge, septembre 2012, Porto)

Ces cas d'école, outsiders, ont en commun une situation singulière. En marge de la ville, du reste de l'université, traînant le pied sur les trottoirs quand celle-ci construit en plein champ, s'éloignant quand les autres institutions se concentrent. Comme si le champ disciplinaire dispensé dans ces facultés les amenaient toutes à se positionner, à chercher une manière d'apporter une contribution à la ville, de dire quelque chose de la cité à la cité.

Essayer les plâtres

Comment transformer un espace déjà fonctionnel (ce qui semble être démontré) mais finalement peu visible bien que situé en ville, et qui semble être le résultat de compromis en une réelle assise pour un nouveau départ de l'école ?

Aujourd'hui, le choix de la faculté en ville est une certitude. Le lieu et la date sont fixés, la crémaillère attend d'être pendue. Mais tout reste à faire.

Qu'attendre d'une institution comme une école d'architecture dans la ville ? Six cents élèves en plein cœur de la cité aux cinq clochers seront plus qu'à même de susciter à eux seuls des réactions, économiques, sociales, artistiques ou culturelles. A contrario, la ville autour de l'école est un agent, un stimulus du développement d'une pensée de l'architecture. Vivre au cœur de faits urbains c'est voir et donc penser la ville chaque jour. C'est bien là le rôle des architectes.

Mais suffira-t-il de poser nos livres et crayons, de brancher quelques prises, de plaquer un peu de plâtre pour faire naître une école d'architecture, par notre seule présence ?

Comme les exemples de nos voisins européens, l'occasion de concevoir une nouvelle faculté d'architecture, au-delà de la portée politique de l'évènement, ne doit-elle pas faire montre d'un caractère exemplaire dans ce champ ? Pourrait-on imaginer qu'un architecte propose un projet démontrant ce que pourrait être une école d'architecture dans cette ville réticente au renouvellement contemporain ? Ou entamer une expérimentation maîtrisée en offrant la possibilité à de jeunes architectes de réaliser le projet de rénovation du nouveau bâtiment ?

Les modes opératoires sont multiples, l'essentiel étant finalement que l'hypothèse formulée repose sur des valeurs, et pas seulement sur un programme, un métré ou un cahier des charges. Que le projet présente une cohérence entre la pédagogie et l'espace de l'école où le savoir serait au service du faire, avec comme pièce centrale l'atelier de projet. Que le projet porte une vision d'école comme vision du monde. C'est la prise de position que doit assumer l'université, une prise de position à la fois formelle, projectuelle et politique. Espérons que Tournai également attende de sa nouvelle école d'architecture qu'elle soit aussi de l'architecture.



4 Démontage du chateau d'eau à Saint Luc Froyennes. (photo : Timothée Lunel-photoclub LOCITRN)

lieuxdits #7

Mars 2014

Edito - Billet d'humeur

Renaud Pleitinx

Une cité des peintres en Uchronie

Damien Claeys, Benoît Cruysmans, Jean-Jacques Jungers, Anna Puigjaner et Marie-Christine Raucent

Structure, isolation, illusion

Jean-Sébastien Moubuy

Interview Pierre Van Assche

Cécile Vandernoot

La chapelle des Bois à Stockholm

Jean-Paul Verleyen

École buissonnière

Corentin Haubrye et Guillaume Vanneste

2

3

7

12

17

20

Lee Christopher Roland

Bruxelles comme palimpseste : Épistémologie d'une écologie

La thèse a pour terrain Bruxelles au sein de la métropole diffuse. Ce faisant, elle s'intéresse tant aux structures physiques formées par les sols, les flux et les usages, qu'à une série d'actes de production hautement symboliques qui procèdent de la limite et de la frontière. Par la description empirique et cartographique qu'elle propose, elle démontre que l'écologie et l'habiter demandent de s'émanciper d'une lecture moderne du territoire : davantage qu'une collection de figures spatialement circonscrites, le territoire fait palimpseste ; sa représentation est une présentation du social.

<http://hdl.handle.net/2078.1/132589>

Coralie Cauwerts

Influence of presentation modes on visual perceptions of daylight spaces

Architectes et chercheurs ont régulièrement recours aux rendus virtuels pour évaluer les qualités spatiales et lumineuses des espaces. À l'aide d'enquêtes par questionnaire, la thèse questionne l'équivalence perceptuelle entre des environnements réels éclairés naturellement et leur reproduction en image. Deux types d'images – des photographies et des rendus virtuels (réalisés avec le logiciel Radiance) – ont été étudiés ainsi que quatre modes de présentation – l'image 2D traditionnelle, la panoramique QTVR, un écran 3D et un écran haute luminosité.

<http://hdl.handle.net/2078.1/135934>

Corentin Fivet

Constraint-Based Graphic Statics

Durant presque un siècle, la statique graphique fut un outil de choix pour concevoir des structures pertinentes et expressives. Nécessitant un dessin manuel pouvant être long et sans résultat, elle est aujourd'hui peu utilisée par les praticiens alors que ses qualités restent inégalées. Cette thèse définit un nouvel environnement informatique améliorant la statique graphique classique en la rendant plus interactive et en élargissant son champ d'application. Les dispositifs théoriques déployés encouragent l'émergence de nouvelles méthodes de conception des structures.

<http://dial.academielouvain.be/handle/boreal:137169>

Gérald Ledent

Potentiels Relationnels

L'aptitude des dispositifs physiques de l'habitat à soutenir la sociabilité Bruxelles, le cas des immeubles élevés et isolés de logement

Par le biais du logement, l'architecture soutient l'articulation sociale de l'homme. Une hypothèse préside à l'ouvrage selon laquelle tout dispositif d'habitat renferme quatre propriétés universelles - les potentiels relationnels - qui soutiennent l'établissement de relations sociales. Cette hypothèse est éprouvée par un corpus critique : les immeubles élevés et isolés de logement à Bruxelles. Leurs régularités correspondent aux quatre potentiels relationnels. Enfin, à travers l'analyse de ces régularités, la thèse fait apparaître quatre opérations de socialisation fondamentales pour habiter.

un nouveau lieu pour notre faculté

Le déménagement du site tournaisien de la faculté LOCI se rapproche. Prochainement, la faculté déménagera au centre de la ville de Tournai dans un édifice proche des quais. Le projet avance rapidement pour installer étudiants, enseignant et chercheurs dans leurs nouveaux locaux. À l'appel d'offre public lancé à la fin de l'année 2013 une quinzaine d'équipes d'architectes et entrepreneurs ont répondu. Après étude de leurs dossiers, cinq équipes ont été retenues. Parmi elles des architectes reconnus : Paul Robbrecht et Hilde Daem, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, le bureau V+ et le bureau Van Oost. Une équipe sera prochainement sélectionnée pour réaliser le mandat de réhabilitation. Résultats dans quelques semaines !



ISSN 2294-9046

e-ISSN 2565-6996

Éditeur responsable : Jean-Paul Verleyen, place des Sciences, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve

Comité de rédaction : Martin Buysse, Damien Claeys, Gauthier Coton,

Jean-Philippe De Visscher, Guillaume Vanneste, Jean-Paul Verleyen

Conception graphique : Nicolas Lorent

Impression : école d'imprimerie Saint-Luc Tournai

