



## Nous avons les moyens de vous faire parler...

Parler, écrire,... Faire connaître, divulguer, livrer, publier, révéler, faire partager, rendre commun, transmettre. Être et se mettre en relation. Bref, communiquer. Voilà le grand mot lâché !

Tout un enjeu pour notre jeune faculté au contexte particulier puisqu'elle est à la fois multi-sites, multi-diplômes et qu'elle émane de trois institutions différentes ayant chacune une localisation, une culture, une histoire et des pratiques différentes. Ces aspects plaident de toute évidence pour la nécessaire construction d'une communication interne qui a pour but la création d'un véritable sentiment d'appartenance auprès de tous ses membres, qu'ils soient enseignants, administratifs ou étudiants. Après une première année durant laquelle les actions de communication menées ont, principalement, été guidées par l'urgence, nous avons élaboré une politique de communication proactive et à long terme. Cette perspective met l'accent sur la mobilisation des énergies de chacun et s'intéresse à la qualité et à la nature des relations qui unissent et fédèrent autour d'une vision commune.

D'ores et déjà, une série d'actions de communication, réparties dans plusieurs domaines spécifiques, sont projetées. L'action prioritaire sera l'augmentation de la performance des outils de communication et de leur adéquation, tout en augmentant leur interactivité. S'inscrivent ici la finalisation du site internet de la faculté et le développement du portail par l'introduction de nouveaux supports d'information tels que des valves électroniques et une newsletter « Loci Infos ». Une deuxième action est la mise en place d'événements rassembleurs qui, appuyés par une campagne de communication adaptée, motiveront la participation et l'appropriation de ceux-ci par les membres de la faculté et susciteront une large participation. Outre le fait que ces événements impliqueront inévitablement l'extérieur et manifesteront ainsi l'existence de la faculté dans une sphère plus large, ils offriront à tout un chacun l'opportunité d'identifier une vision facultaire commune.

Enfin, un renforcement des contacts directs avec les étudiants et les membres du personnel participera d'une démarche de dialogue visant la mobilisation d'acteurs et favorisera la qualité et la nature des relations qui fédèrent autour d'une vision commune et conduisent à son adhésion. L'objectif de ces mesures et de ces actions sera d'encourager les comportements d'écoute, de faire circuler l'information, de faciliter le travail en commun, de promouvoir l'esprit de coopération. En un mot, de développer le sens du collectif.

À ce titre, la présente revue « Lieux-dits » entame le processus. En effet, s'investir dans un projet éditorial commande de prendre ses marques dans le monde des idées. Espace de savoir et de réflexion, notre revue est à la fois un contenu et un contenant faisant appel à des compétences et à des profils très variés, chacun pouvant donc trouver sa place dans une communauté où l'esprit de corps est essentiel pour en assurer le succès. Informer, ouvrir, décloisonner, favoriser le dialogue, développer la reconnaissance et matérialiser la mémoire de la faculté en sont ses principales attributions tout en dessinant un territoire de sens et de valeurs communes et donner vie aux évolutions, aux projets, aux initiatives et aux décisions.

Notre faculté doit s'affirmer, consolider son identité, positionner une image différente des autres institutions universitaires par le caractère unique de sa composition. Elle est donc amenée à développer un discours sur elle-même pour légitimer sa place dans la société. Elle doit mettre en avant ce qui nous relie. En un mot, elle est contrainte à communiquer.

Les moyens pour faire entendre sa parole existent. Ceux que nous avons mis en place se veulent des facilitateurs autorisant une grande marge de manœuvre.

À vous d'en saisir les opportunités !

*Jean-Paul Verleyen, vice-doyen  
chargé de la communication*

## Interview de Jürg Conzett

*Bernard Wittevrongel - Benoît Vandenbulcke*

*Chaque année, le site Loci Tournai organise un séminaire ayant alternativement pour thème la dimension artistique de l'architecture et sa matérialité. A l'occasion du séminaire matérialité, Jürg Conzett, l'ingénieur suisse du bureau Conzett, Bronzini et Gartmann nous a fait l'honneur d'accepter notre invitation. Il a encadré le projet d'architecture proposé aux étudiants de Master 1 durant le mois de février 2011. Sa venue s'est clôturée par un jury et une conférence publique qui s'est tenue le 4 mars 2011.*

*Jürg Conzett fait ses études à l'École polytechnique fédérale de Lausanne et à l'École polytechnique fédérale à Zurich. De 1981 à 1987, il collabore dans le bureau d'architecture de Peter Zumthor. Il fonde son propre bureau d'ingénierie en 1988 et devient partenaire du bureau Conzett, Bronzini, Gartmann en 1999. La même année, il obtient le Grand Prix d'architecture alpine, conjointement avec Peter Zumthor. Parmi ses principales réalisations, on compte les passerelles Traversina en Suisse et Murau en Autriche, le pont Coupure à Bruges et plus récemment les ponts et passerelles de Vals. Parallèlement, il collabore sur la question structurelle avec bon nombre d'architectes prestigieux.*



**BW: Qu'est ce qui a motivé le choix d'embrasser des études d'ingénieur ?**

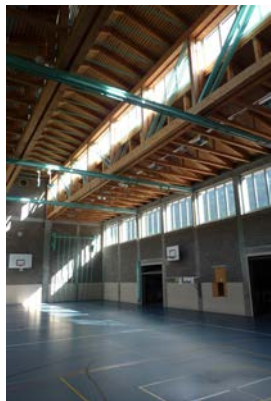
Je n'avais pas le choix, j'ai toujours été intéressé par les ponts. J'ai suivi un enseignement secondaire classique. Mon père était ingénieur en géodésie. Plus tard, cela m'a influencé, d'où mon intérêt pour le paysage, pour les livres d'Edouard Imhof, pour les cartes topographiques, pour la représentation du paysage... Je me souviens, dans les années 1960, je devais avoir dix ans, mon père avait développé des calculs pour les courbes transitoires des autoroutes entre les droites et les arcs de cercle, les clothoïdes. En particulier, il avait travaillé pour l'autoroute longeant en surplomb le lac de Zurich. Une semaine avant l'ouverture de l'autoroute, nous avons tous les deux pris le train et avons marché vingt-cinq kilomètres sur l'autoroute, ce qui donne un sens de l'échelle formidable. C'était à la fois étrange et fascinant. C'était la passion commune entre

mon père et moi. Et puis ma mère était d'une famille de charpentiers... C'est le mélange de ces deux contextes qui m'a quelque peu influencé.

**BW : Quel regard portez-vous rétrospectivement sur vos études d'ingénieur ?**

Je savais assez bien ce que je voulais et je n'ai pas vraiment trouvé ça dans mes études. Dans les années 1970, les questions de conception des structures n'étaient pas traitées dans les études, que ce soit à Zurich ou à Lausanne. C'étaient des études de niveau très élevé, théoriques, enseignant en quelque sorte l'artisanat de la profession, à savoir, le dimensionnement, le travail concret des armatures et des ancrages, etc. Cet aspect des études était excellent. A l'époque, il m'a manqué la dimension conceptuelle. C'est pourquoi je suis allé faire un stage chez Zumthor. Je voulais sortir de cette atmosphère un

*illustration :  
Pont. Vals. Jürg Conzett  
photo de Wilfried Dechau*



École à Churwalden. Peter Zumthor.

peu rigide, un peu limitée, un peu technocratique. J'ai vraiment appris beaucoup de choses durant mes études, mais l'aspect architectural me manquait. On ne discutait pas autour du projet. On n'abordait que marginalement l'aspect historique. Les professeurs, à l'exception de personnages comme Angelo Pozzi et Hans Hauri, qui avaient beaucoup travaillé avec des architectes - Pozzi, avait collaboré avec Pei - n'abordaient pas la dimension architecturale. Les autres étaient des théoriciens ou constructeurs de ponts comme Menn, des ingénieurs civils. Pozzi disait : « Allez chez les architectes, c'est intéressant », mais c'était une exception.

Je me souviens, on avait un exercice en géotechnique. On devait poser un gratte-ciel le long de la rive d'un lac. C'était très difficile. Moi, j'avais répondu : « il ne faudrait pas faire un gratte-ciel à cet endroit ! » (rires) Tout le monde s'est un peu moqué de ça. Moi j'étais sérieux, je dirais encore toujours cette chose aujourd'hui. Ca c'est une question de conception.

**BV : Pour vous, quelle est la place du dessin dans l'ingénierie ?**

Faire des esquisses, s'approcher lentement par approximations successives du projet, c'est important. C'est une technique que j'ai apprise chez l'architecte, avec les calques. On redessine... C'étaient des choses nouvelles.

**BV : Dans la formation, le dessin est un outil de représentation et vous avez appris au contact d'un architecte que le dessin est un outil de conception. Aujourd'hui, quand vous dessinez un ouvrage d'art, vous faites**

**un travail d'architecte ? Connaissez-vous Peter Zumthor auparavant ?**

C'est un peu par hasard qu'on s'est rencontré au cours d'une soirée chez des amis. Il transformait un vieux bâtiment. Nous avons commencé à discuter. Ce qu'il faisait semblait intéressant. Il a proposé à ses clients de faire un petit tour en Argovie pour voir de nouveaux bâtiments du groupe "Metron Architectes", une coopérative d'architectes qui faisait du logement social.

J'ai demandé à participer à la visite et le samedi on est allé en Argovie. C'était très intéressant parce que c'étaient des bâtiments avec des parois en briques calcaires et en béton brut. C'était proche de la construction. C'est une manière de faire les choses qui m'intéressait vraiment. A partir de là, l'idée de collaborer m'est venue.

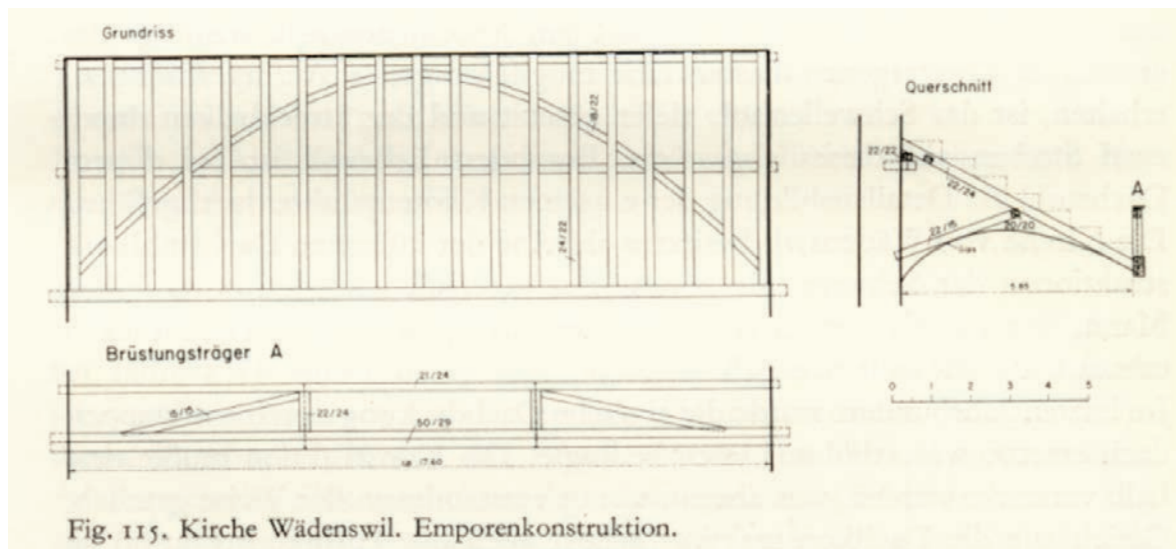
**BV : Quelle a été votre première mission chez Zumthor ?**

La première chose que j'ai faite était un dessin en perspective pour la présentation d'une école. Le premier concours qu'il avait gagné. L'extension d'une école existante à Churwalden.

Ce projet a débuté quand je suis arrivé chez Zumthor. J'ai dessiné la perspective et après j'ai commencé à construire, à aider à construire, à dessiner, à développer les plans, la géométrie des briques. Finalement, j'ai fait aussi la surveillance du chantier de l'école et pour moi c'était l'expérience d'un bâtiment depuis le concours jusqu'au calcul final.

**BV : Un vrai travail d'architecte ?**

Oui et j'avais à représenter les intérêts de l'architecte envers les ingénieurs qui ont collaboré à ce projet. C'était une très bonne expérience.



Frères Grubenmann, Eglise Wädenswil.

**BV : Votre formation d'ingénieur a-t-elle eu une réelle influence sur ce travail ?**

C'est arrivé à un moment intéressant parce que là j'ai pu faire la conception de la structure avec l'architecte. Les ingénieurs appréciaient de quelqu'un fasse cela. *(rire)* C'est un peu un travail préliminaire pour les autres. C'est le rôle que j'ai trouvé.

**BW : Vous disiez que votre surprise était grande, qu'eux ne proposaient pas grand-chose. C'est vous qui deviez à chaque fois proposer quelque chose.**

Je faisais des petits modèles. Par exemple, il y avait un hall de gymnastique qui était assez grand : quinze mètres sur vingt-six. Pour améliorer la lumière, on a élevé la moitié du toit, un peu comme dans une cathédrale. Je me suis souvenu de certaines œuvres des frères Grubenmann du XVIII<sup>e</sup> siècle où ils plaçaient des poutres longitudinales pour éviter la poussée latérale. J'ai trouvé une bonne idée de mettre deux trillis parallèles aux fenêtres en longueur. C'était très convaincant comme conception. Il y a le mur et il y a les poutres avec la verrière. Ça donne un flux de lumière qui n'est pas appâté par des pièces de construction.

Déjà quand j'ai fait mes études, ces constructions des frères Grubenmann, une dynastie de charpentiers entrepreneurs généraux du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'Appenzell, m'intéressaient. C'est vraiment très intéressant ce qu'ils ont fait du point de vue conceptuel. Ils ont tout essayé avec les structures en bois. Des arcs inclinés pour rigidifier des surfaces, des plans inclinés, pliés. etc. C'était toujours une grande inspiration. Il y a tant de toits d'églises qui existent toujours qui utilisent ces techniques.

Par exemple, il y a le toit de configuration normale avec une petite voûte intérieure en plâtre. Ceci permettait d'épargner de la maçonnerie, évitant de devoir l'élever jusqu'au sommet de la voûte. Ils y ont mis des fermes croisées en bois, ce qui posait des problèmes de poussée. Ils ont introduit des arcs inclinés dans les deux plans du toit qui ont concentré les forces dans les angles de la maçonnerie. C'était plus rigide. Dans certains cas, ils introduisaient des poutres longitudinales pour éviter cette poussée latérale. Vous pouvez le voir dans l'église du petit village de Brunnadern dans le Toggenburg. Tout cela est encore là et ça fonctionne bien.

**BW : Mies Van Der Rohe pense que l'architecte devrait un peu mieux comprendre l'ingénierie et que l'ingénieur devrait acquérir un peu plus de savoirs en architecture. Vous en êtes la preuve vivante. Qu'est-ce qui vous semble essentiel à enseigner à des architectes ? Dans le domaine de**

**l'ingénierie, j'entends.**

J'ai fait certaines expériences avec des étudiants architectes. On a pris des exemples de qualité : des bâtiments de Louis Kahn par exemple. On leur a fait analyser cela dans le sens : quelle est la structure ? Les étudiants ont commencé à faire des maquettes de structure, les squelettes des bâtiments. On a constaté qu'ils ont fait cela avec grande passion. A partir de là, les questions se sont posées. Pourquoi c'est comme cela ? Comment cela fonctionne-t-il ?

Je pense qu'avec des exemples, on peut créer un intérêt pour le fond, pour les théories qui sont derrière cela. Un architecte intéressé arrive à concevoir des structures lui-même. Concevoir, pas dimensionner, mais concevoir. Je trouve qu'il y a tant de cas où le matériau béton est exposé. C'est, dans ce cas, la technologie du béton qui intervient. La technologie des matériaux, les différentes sortes de bois... Où place-t-on les joints en bois ? Ce n'est pas le calcul qui est la première chose pour l'architecte. Parfois il commence à s'intéresser à la statique graphique. La statique graphique est un élément puissant mais qui n'est pas simple. Il faut de la pratique et ça prend du temps.

**BW : Étudier la référence vous semble un outil intéressant pour l'architecte ?**

Et aussi pour les ingénieurs. C'est toujours par les références que la fascination se développe.

**BW : Donc, pour vous, l'histoire est une source d'inspiration continue dans votre travail.**

Je trouve naturel qu'on s'intéresse à l'histoire. Ça doit venir de soi.

**BW : Bötticher fait la distinction entre Werkform et Kunstform. Dans votre travail, est-ce que ce rapport intervient ? A un certain moment le calcul et le dimensionnement vous indiquent quelque chose alors que pour obtenir un équilibre visuel d'autres paramètres interviennent ? Tout à coup, vous vous dites : La Kunstform a sa place dans mon travail ?**

**BV : Pour prolonger la question, je pensais au pont de Vals avec sa position en biais ?**

Disons que je connais très bien la tension entre ce qu'on s'imagine et ce qu'on calcule. Il y a une différence. Et puis, il faut travailler jusqu'à ce que la différence perde son sens. C'est finalement une ambition de mettre les choses ensemble, de ne plus pouvoir faire cette distinction. Le pont à Vals c'est vraiment une structure construite. Il n'y pas de *Kunstform* appliqué sur la construction, elle est la *Kunstform*. Bien sûr, il y a des décisions concernant la géométrie. La décision de faire un pont en biais. Ce sont plus des décisions architecturales. Finalement il



Pont. Suransuns. Jürg Conzett.

n'y a pas d'ornement appliqué. C'est marrant ! Il y a une semaine j'étais à Vals. J'ai rencontré quelqu'un qui m'a demandé sur le pont s'il avait vraiment compris la structure. Il m'a expliqué ce qu'il avait compris. Il a exactement dit ce qui était à l'intérieur et j'étais vraiment très heureux de voir que les petites choses comme les plaques rectangulaires indiquent qu'il y a des cales à l'intérieur. Il a vraiment remarqué comment ça fonctionnait. Peut-être que c'est une chose importante. On ne peut pas démontrer la structure moderne, le béton précontraint par exemple. Nous ne sommes plus au temps d'Eiffel. Mais on peut donner de petits indices. C'est peut-être ça qu'on pourrait appeler Kunstform. Dans l'école du bois à Biel, la façade en bois ne peut rien porter. C'est vraiment la couche protectrice de la structure qu'on observe. Mais on a essayé avec la direction des planches d'indiquer un peu ce qui se passe en dessous.

**BW : C'est une démarche tectonique. C'est l'expression de ce qui pourrait se passer en-dessous.**

Dans la construction en bois, ça peut arriver qu'il faille cacher la structure. On a fait un projet de concours pour un pont en béquille en bois. Et puis on s'est dit, parce que c'était un lieu dans une forêt, humide, avec peu de soleil en hiver, qu'il fallait mettre des parois protectrices. Alors là on a dessiné un revêtement plutôt sophistiqué pour montrer la structure à l'intérieur de cette couche protectrice. Dans la construction en bois, il peut arriver qu'on ait le thème de structure et du revêtement.

**BW : C'est bien ça la tectonique : donner des indices, offrir à lire comment les choses pourraient porter. Permettre aux gens de comprendre la logique du système même si derrière ça il a un système plus sophistiqué qui dépasse l'entendement du non-spécialiste, où la structure cachée est un peu plus complexe que ce que l'on comprend a priori.**

D'habitude, dans le travail d'un pont, on essaie d'éviter les couches successives, comme à Peiden Bad. C'est une question de concept de voir le bois protégé par le béton. On voit directement ce qui se passe statiquement. Par contre, dans le domaine du bâtiment ce n'est pas souvent le cas. C'est peut-être la raison de ma fascination pour la structure porteuse à l'extérieur, comme dans le Blockbau, ou dans l'hôtel de ville de Chur où le béton est à l'extérieur. On peut peut-être inverser les indices, les rendre lisibles à l'intérieur : dans l'hôtel de ville, à l'intérieur, les allèges portantes sont d'une épaisseur variable indiquant qu'il y a les ancrages de précontrainte. Ça varie entre quarante et septante centimètres de largeur. C'est un indice sur ce qui se passe derrière.

**BV : La matière, est-elle présente tout de suite ? Que ce soit pour un bâtiment ou pour un pont, est-ce quelque chose qui est présent d'emblée ou est-ce que cela vient au fur et à mesure du dessin ?**

Ça dépend. Les deux choses sont possibles. Parfois c'est le matériau qui s'impose comme la pierre à Vals, ou à Peiden Bad où l'on voulait un pont en bois. Mais il y a des situations où il faut faire des comparaisons entre différents matériaux.

**BV : La réflexion est-elle présente dans les premiers dessins ? Comment se manifeste la présence de la matière ou des matériaux ?**

Je me souviens d'un projet où j'ai lié les câbles d'un pont suspendu au tablier au milieu de la portée pour réduire les vibrations. Il fallait fixer le tablier dans les culées. Comment faire ?

Finalement, j'ai pensé que le bois serait le matériau juste parce que les dilatactions thermiques sont très faibles dans le sens longitudinal. C'était plutôt une recherche technique qui a conduit au matériau. C'est possible. Il faut toujours penser au concret et à l'expression. Souvent on trouve des projets en bois où on a l'impression qu'ils ont pris une construction en acier réalisée en bois. Je trouve que construire en bois, c'est bien autre chose que construire avec d'autres matériaux. Ces questions de protection sont vraiment fondamentales. Il faut commencer avec ça si on construit en bois. Il est vrai qu'on cherche à trouver très tôt le matériel juste.

**BW : Imaginons que des calculs démontreraient qu'un arc doit être un peu plus haut ou un peu plus bas. Pourriez-vous dessiner l'arc d'une certaine façon, même s'il serait un peu plus efficace plus haut ou plus bas. Ou, pour prendre un autre exemple, est-ce qu'un poteau, par rapport à sa dimension calculée, peut, pour l'équilibre visuel, devenir un peu plus gros, un peu différent ?**

Je trouve que la technique n'est jamais aussi précise. Pour le premier pont du Traversina on avait une limite de poids. L'hélicoptère peut prendre 4300 kg et pas plus. On dirait que c'est une condition extrêmement dure mais on a comparé différents systèmes pour arriver à la décision que la hauteur du treillis devrait être plus ou moins comme cela. La forme ne changeait pas tellement le poids. Finalement, il y a toujours une certaine liberté de choix. Au niveau du concept, parfois on ne peut pas faire grand-chose. Il faut choisir un certain système, mieux qu'un autre, mais après, dans l'élaboration, on a une toujours une assez grande liberté.

**BW : Si je peux revenir au thème précédent : Dans l'analyse que vous avez**



Pont Vals. Jürg Conzett.



Premier pont Traversina. Jürg Conzett.



École à Biel. Meili et Peter.

**faite du Palazzo della Regione de Libera et de l'ingénieur Musmeci, vous qualifiez les attitudes de Musmeci et de l'architecte Libera comme non didactiques. Vous dites à un certain moment qu'il n'y a pas moyen de comprendre exactement comment les choses portent. Vous faites plusieurs hypothèses. Quelle est votre position par rapport à cela ? À un certain moment ça rend les choses difficilement lisibles ?**

J'ai cherché l'intention derrière l'expression de la matière. Pour prendre l'exemple de la structure en branches d'arbre, on aimerait exprimer que ça travaille en flexion et non comme un élément d'un treillis. Des choses comme ça, c'est peut-être la spécialité de Libera : réfléchir à un certain effet architectural. On peut dire que c'est beaucoup de *Kunstform* et de *Kernform* (rires) avec beaucoup de contradictions. Ce n'est pas la façon dont je travaille normalement avec les architectes.

Il y a ce projet de Bennauer Steg que j'ai publié dans *Structure as Space*. La poutre en bois continue sur les trois séquences a sa plus grande hauteur au milieu. Je l'ai justifié par rapport aux vibrations. Par contre, c'est en contradiction avec les moments fléchissant. Ça ne correspond pas du tout au moment, mais à la vibration. Et là j'avais vraiment l'idée que, si quelqu'un voit cette structure, il aura l'impression que le poids se concentre au milieu et soulage les extrémités. C'est proche du fait que l'impression que l'on a ne correspond pas à la justification technique de la forme. Mais, techniquement, la forme est aussi justifiée.

**BW : La subjectivité de l'ingénieur réside-t-elle dans la manière dont vous voulez lire la question ?**

Je me souviens à l'exposition à Venise, on a tant d'exemples comme la Quai-brücke à Zurich. On a voulu répéter la forme, la silhouette du pont en pierre voisin en acier. Une poutre continue avec une forme d'une séquence d'arc. Ce n'est pas complètement faux, on peut le faire. La conséquence est que la poutre croît vers l'appui. Ce sont des petites choses. On peut tricher. J'apprécie l'effort de trouver une expression d'ensemble.

De mon côté, je cherche la performance. Ce n'est pas toujours le minimum matériel, mais j'aime faire des choses vraiment construites, conséquentes au niveau technique.

Vals, par exemple, est vraiment une œuvre construite. Une anecdote intéressante : les appuis, ces blocs en béton aux extrémités des parois, j'ai commencé à les faire plus petits parce que je n'ai pas osé aller trop loin avec les murs dans l'espace routier. Une fois, j'ai rencontré Zumthor et j'ai discuté du projet.

Pour lui, ils étaient un peu trop courts, il m'a demandé de les augmenter. Je lui ai dit : tu m'as épargné deux semaines de travail pour arriver à cela. Finalement, j'aurais mis trop d'acier dedans. Cela aurait demandé tant d'efforts. Il s'avère que ce n'était vraiment pas un problème d'allonger cela. Ce sont des considérations formelles de l'architecte mais qui correspondent à l'action technique.

**BW : Mais qui ont une logique !**

Oui. Je trouve intéressant de discuter d'un projet avec un architecte : là, j'ai l'impression que quelque chose n'est pas juste ! Souvent c'est vraiment le cas. Un problème formel indique une difficulté technique. C'est l'idéal quand les deux choses se rejoignent et se renforcent mutuellement.

**BV : Pour revenir à la question de la matière, des matériaux. Y a-t-il une sorte de réduction qui se fabrique au fur et à mesure de l'avancée du projet ? On pense à certaines choses et on y associe certains matériaux, ou on pense à certains matériaux et l'on cherche un type de performance ? Après cela, comment ça transparait au travers des dessins, de maquettes ? Comment ça se fabrique dans le processus au bureau ?**

Tout ensemble. Des fois, c'est vraiment difficile. Souvent, c'est à partir d'une petite maquette produite par ma femme qui n'a pas nécessairement les données exactes. On regarde et ça produit des idées, des idées peut-être totalement différentes... Voir ça inscrit dans le contexte et en trois dimensions, produit quelque chose dans le cerveau. C'est important. Les esquisses le sont aussi mais la maquette est un moyen très fort. On voit toute la complexité dans l'espace, c'est vraiment merveilleux. Des questions comme celles-là, on peut les traiter avec les maquettes de manière vraiment excellente.

**BW : Je voudrais poser une question quelque peu délicate. Quand on voit le Coupurebrug que vous avez réalisé à Bruges, je me suis dit que cela aurait pu sortir de l'esprit d'un enfant. Cette manière de lever les choses. On a l'impression que ce pont n'est pas du domaine de l'ingénierie mais plutôt du domaine du rêve. (rire de Conzett) Si, en tant que gosse, je voulais faire ça avec mon meccano, j'aurais fait la même chose. On n'a pas l'impression qu'il s'agit de l'œuvre d'un ingénieur. Alors que c'est sophistiqué ! Comment ça s'est passé ?**

(rires et silence) C'était peut-être exactement ce que vous dites. J'ai pensé : il faut faire quelque chose de simple. Au début, c'était l'analyse normale. Qu'est-ce qu'il y a comme type de pont mouvant ? On s'est aperçu qu'on n'avait pas l'espace pour un pont basculant avec



Pont Peiden Bad, Jürg Conzett.



Hôtel de ville, Chur. Stauffer Hassler.



Palazzo de la Regione. Sergio Musmeci et Adalberto Libera.



Bennauer Steg, Jürg Conzett.

contrepois. C'est peut-être dangereux de dire ça, mais j'avais l'impression qu'une structure comme la branche des arbres voisins qui sont à un niveau précis au-dessus du niveau du sol pourrait s'intégrer dans ce lieu. C'était une idée de base. Puis on a vraiment cherché une chose simple, primitive. Peut-être est-ce l'esprit de la ville qui est entré dans ce pont. Mais autrement, si j'y pense aujourd'hui, est-ce que l'on pourrait faire ce pont différemment ? Je n'ai pas de réponse. C'est vraiment un système adapté au problème. Il y a bien le pont de Laurent Ney qui bascule dans le sens perpendiculaire à l'axe...

Cette réflexion s'est faite assez tard en soirée. (rires) On attend des idées et on en rejette nonante pourcents. Mais du point de vue technique, je trouve que ça a du sens, d'avoir le tube encastré, l'élément lourd qui reste à sa place et le tablier léger. Ça fonctionne du point de vue technique !

**BV : Vous avez pu fabriquer deux grandes poutres en l'air avec un autre type de mécanisme. Ce qui est étonnant ce sont les tubes qui tournent. C'est ça le côté magique !**

**BW : Ce n'est pas simple à concevoir, les problèmes de flèches et tout ça ?** C'est l'encastrement. Au début ça prend du temps. Parfois on a une idée assez forte. Après, il faut trouver un système qui marche. Je me souviens du Zweiter Traversiner Steg, l'escalier en courbe. Ça, je l'ai dessiné très tôt. J'ai discuté avec ma femme. Il fallait absolument le faire comme ça. Et je n'en percevais pas encore toutes les conséquences. C'est peut-être une intuition qu'on a acquise avec les années de travail. Peut-être que l'esthétique de l'ingénieur est basée sur le fonctionnement technique. Ça me plaît si quelque chose est raisonnable.



Quaibrücke, Zurich.

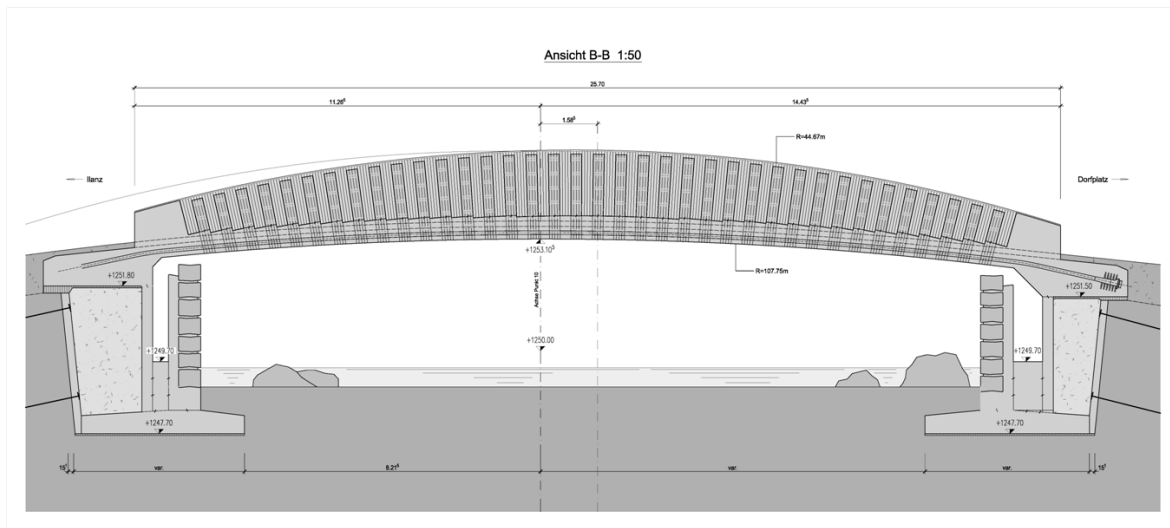
Ça part d'une perception esthétique. Chaque travail conceptuel a un côté intuitif. On croit que ça peut se développer en une chose qui fait sens. Des fois ce n'est pas le cas. Alors il faut changer de concept.

**BV : Vous avez expliqué que le contexte dans lequel vous travaillez est assez particulier, ces vallées escarpées, et une main d'œuvre où tout le monde sait un peu tout faire. Est-ce que le fait que vous ayez ce type de main d'œuvre a une influence ? L'accès aux matériaux, la difficulté d'acheminement, est-ce que ça a une influence sur le travail ?**

Oui. Je pense que le pont de Vals n'était possible qu'à Vals. Aussi du point de vue de l'entrepreneur. C'était vraiment un bonheur de trouver l'entrepreneur qui voulait faire ça.

En Allemagne, j'ai eu quelques difficultés avec un projet pour l'entreprise Trumpf à Stuttgart où j'avais prévu de grandes poutres précontraintes. Ils n'ont pas trouvé d'entrepreneur qui ait voulu le réaliser. Alors peut-être qu'en Allemagne, les entreprises sont plus spécialisées et c'est difficile d'appliquer les techniques de construction des ponts dans un bâtiment où ça coûte énormément d'argent parce que les gens ne sont pas habitués à faire ça. C'est quelque chose de très important.

**BV : Ce que je trouve fascinant dans votre histoire c'est qu'en réalité on est dans une forme d'artisanat... Ce n'est pas par hasard que vous faites ce type de ponts, ce type de bâtiments dans cette région là. Je me disais : finalement, Vals ce n'est pas très loin de Bâle. Des architectes comme Herzog et De Meuron ont une production qui est pourtant à l'oppo-**



Pont, Vals, Jürg Conzett.



**sé. On pourrait dire qu'il y a un côté fortement régional ?**

Je pourrais m'imaginer que ces différentes choses conduisent à une certaine, pathétiquement dit, ouverture de pensée qui donne une certaine adaptabilité. (*silence*) À Bruges, c'était très fascinant de voir comment ils ont traité l'acier. C'était une expérience nouvelle pour moi. Et je m'imaginais que cela aurait pu encore aller plus loin avec ces entreprises qui font de grands bateaux.

**BV : C'est une entreprise belge qui l'a fait ?**

Oui, l'entreprise Aelterman à Antwerpen. Une fois, j'ai rencontré l'ingénieur japonais Matsuro Sasaki. Il nous a expliqué cette médiathèque à Sendai au Japon. Nippon steel is fireproof ! (*rires*) Ces planchers, ces caissons en acier, doivent être extrêmement chers. Ce sont des entreprises qui construisent des bateaux. C'était très simple. Là j'avais l'impression qu'il connaissait son industrie. Il utilise ce que cette industrie peut faire, ce qui génère des choses intéressantes. Se pose la question de la collaboration. Comment peut-on établir la collaboration ? Peut-être que chez nous le marché n'étant pas tellement ouvert, on sait un peu avec qui on peut travailler. Il faut prendre cela en considération très tôt. Si je n'avais pas pu prévoir comment traiter la pierre de Vals, cela aurait été absolument difficile.

**BV : Finalement la connaissance du monde de l'entreprise proche de chez vous, des savoirs locaux, c'est très important.**

Un autre exemple c'est l'école de Biel. C'était à l'époque le plus grand bâtiment en bois de Suisse. Là on avait vraiment le problème, quel système choisir pour les dalles ? Et c'était l'idée de l'architecte Markus Peter, qui souhaitait connaître le système préalablement. En début de projet on a lancé un concours d'entreprises pour avoir des propositions de dalles. On a établi un jury composé des clients et de membres de l'école. On s'est dit : on fait un contrat avancé pour la livraison des dalles et tout le reste viendra plus tard. Mais pour pouvoir faire le projet, il faut décider du principe de dalle. On ne pouvait laisser cela au hasard. Le danger c'était que lors de la soumission globale, des contre-propositions soient faites par les entreprises. Si elles s'avéraient 20% meilleures marché, on aurait pu les ignorer. Il fallait éviter cela. Il fallait introduire ce processus en début du projet. C'était très intéressant de le faire parce qu'on avait encore le temps. Les entrepreneurs se sont beaucoup intéressés à cela. On a fait une publication, analysé les avantages, les désavantages. Ça a aidé le projet. Mais c'était une stratégie spécifique appliquée à ce bâtiment.

**BW : L'ingénierie des ouvrages d'art**

**et l'ingénierie des bâtiments, ce n'est pas vraiment le même métier ?**

On a tendance à rapprocher cela. Nous, on aime bien concevoir un bâtiment comme un pont et vice versa. Je me souviens, Sasaki était un peu jaloux. Au Japon, il y a l'ingénieur structurel qui fait les études avec les architectes pendant quatre ans. Une formation longue. Mais il y a aussi l'ingénieur civil qui fait des ponts. Ce sont des domaines complètement séparés. En Suisse c'est toujours l'idée que l'ingénieur structurel fait l'un et l'autre. C'est une petite économie qui impose cela.

**BV : Quand vous travaillez les matériaux, il y a le principe d'assemblage. Ce que vous avez fait à Hanovre c'est assez particulier comme type d'assemblage. Est-ce que l'assemblage représente quelque chose d'important ? Comment ça se travaille ?**

Je trouve qu'il y a là un travail d'architecte dans ce que vous faites comme assemblage. Il y a une espèce de composition.

L'histoire de l'ingénierie provient de la question de l'assemblage. Comment considérer un cintre ? C'est vraiment une chose centrale. La construction des ponts, le lancement, l'encorbellement,... Mais en architecture on a un peu perdu ce sens qui existait dans les dalles à élever (*lift slab system*), ou le contraire, ces coffrages qu'on abaisse, etc. Si on lit la collaboration entre Kommandant et Louis Kahn pour la tour des laboratoires à Philadelphie avec les éléments préfabriqués et la précontrainte, ils s'imaginaient que cette recherche d'assemblage serait celle du futur.

**BV : Et ça peut modifier totalement un projet ? Dans le processus, il y a des retournements qui font qu'on change tout ?**

On espère que ce ne sera pas le cas. C'est pour cette raison qu'on cherche à penser à l'assemblage dès le début.

**BV : Est-ce qu'il y a une pensée du projet qui se développe hors matériaux ?**

Non. (*rires*)

**BV : Et si oui, qu'est-ce que ça pourrait concerner ? De conceptualisation, d'idées ?**

Je vois que ce que je peux faire moi-même est un peu différent de ce que j'aime analyser.

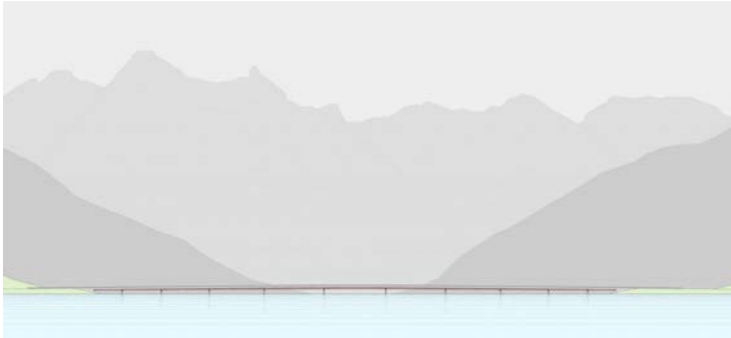
Un exemple banal : une dalle en carré uniformément chargée. La réaction verticale négative dans les angles. On peut se représenter cela avec des poutres à 45° aux parois qui donnent un appui à l'autre poutre. Pour moi c'est une représentation physique pour l'effet de torsion. Ce sont des considérations abstraites. J'ai été confronté à un système avec une dalle assez longue, disons dix



Coupurebrug, Bruges, Jürg Conzett.



Pont Ruppertswil, Jürg Conzett.



Steinbachviadukt.  
Dessin Jürg Conzett.



Zweite Traversina Steg.  
Jürg Conzett.

sur cinquante mètres, et appuyée sur trois bords. On dirait qu'il faut mettre une poutre en longueur sur l'arête libre. C'est évident. On pourrait également dire : c'est une poutre longitudinale à l'axe qui est appuyée un peu excentriquement, mais avec des portées très petites et un certain effet de torsion. De cette manière on arrive à mettre le matériau sur l'arrête supportée et à créer le porte à faux, porte à faux qui est tenu par l'effet de torsion donnant une construction tout à fait différente. Ce sont des choses abstraites.

**BV : Ce sont des schémas de répartition des efforts.**

Comme des outils que nous pouvons utiliser de manière abstraite. Comme les outils qui ne sont pas directement liés au travail.

Le pont de Basento de Musmeci. Comment peut-il être comme ça ? Le fils de Musmeci m'a dit : tout est calculé pour une quantité minimum de matériau. Je ne peux pas croire cela.

Je cherche l'aspect de vérité qu'on a mis en évidence dans le mouvement moderne. C'est un idéal pour mon propre travail. En même temps, j'aime bien analyser des exemples où ce n'est pas le cas, ce qui me permet de ne pas devenir dogmatique. J'ai eu la chance dans la plupart de nos projets d'arriver à réaliser une certaine honnêteté structurelle. Ça peut conduire à une vérité triviale qui élimine certaines questions. Cet argument de vérité a beaucoup été utilisé par des ingénieurs pour échapper à la discussion architecturale, par exemple.

**BV : Quand vous parlez de vérité, ça n'échappe pas à l'espace. Un ingénieur pourrait se cacher derrière ses calculs.**

Je me souviens que dans les années septante, on a construit très près du très beau pont de chemin de fer en arc de Solis un pont routier. Un pont à béquilles. Ça ne va vraiment pas ensemble. Le constructeur s'est défendu en disant qu'on aurait pu construire quelque chose de différent mais que ça n'aurait pas été vrai. Plus tard, j'ai fait sa connaissance. C'était un homme vraiment très cultivé. Pour lui, c'était clair : c'est notre temps, on fait comme ça. Une solution qui fonctionne et qui donne un contraste. C'est un très bon ingénieur mais je trouve que la plupart des constructions qu'il a faites sont vilaines. Cette attitude un peu dogmatique s'est finalement révélée destructrice. Et ça, je veux absolument l'éviter. Rino Tami qui est un grand architecte, prétend qu'on doit toujours exprimer la vérité structurelle quand il s'agit de ponts et de routes. On peut se demander si ses culées inclinées, c'est toujours ça ?

**BV : Il y a un moment où architecture et structure se confondent.**

Oui. À Trento, c'est vraiment formidable. J'étais là en novembre. Le soir je suis arrivé à la gare. On sort et on se trouve devant la façade de la Giunta. C'est tellement parfait, cet ensemble dans la ville. Ai-je fait moi-même des choses comme ça ? Peut-être le foyer du Swiss-Re avec Meili & Peter. On a des grandes poutres précontraintes en bois. Un foyer avec un jardin extérieur. On voulait une grande transparence. La question concernait des poutres en porte-à-faux de treize mètres, à l'extérieur sans rompre la façade. Dix minutes de calcul pour dire non, ce n'est pas possible. Les moments sont trop grands. Ils voulaient des poutres en bois qui traversent de l'intérieur à l'extérieur pour l'effet thermique.

L'idée était d'inverser les effets par la précontrainte de façon à ce qu'il y ait un support tendu. La précontrainte serait tellement forte que la poutre veut se mouvoir vers le haut. Elle est retenue. Finalement, on a mis les barres tendues à part des poutres pour échapper visuellement à l'image du pilier. C'est un peu un exercice de ce type.

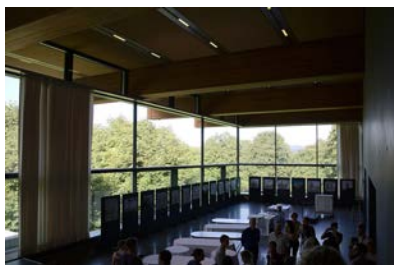
**BV : La question de la structure est terriblement difficile. Problèmes énergétiques et autres obligations. On aimerait bien que la structure apparaisse, ... J'aime bien ce que vous dites au sujet de la vérité. C'est difficile la vérité. Mais en même temps il y a une espèce d'équilibre entre la question des espaces, la question de l'effort, dans la matière, la question de la matière elle-même...**

Il faut accepter toutes ces contraintes sans s'y soumettre. Cela peut produire une innovation. J'aime la sentence de l'architecte Hermann Czech, qui dit qu'on ne peut franchir le fonctionnalisme qu'en étant encore plus fonctionnaliste.

**BW : Merci !**



Pont sur le Basento 1967-1969.  
Sergio Musmeci



SwissRe. Ruschlikon 2008.  
Marcel Meili et Markus Peter.

## Causes et états de la recherche en LOCI

Mots d'introduction à la journée de la recherche en LOCI, le 20 octobre 2011

Jean Stillemans

Quelles sont nos responsabilités – universitaires, sociales, politiques – en matière de recherche ?

Quelles sont nos responsabilités dans la nouvelle configuration universitaire de la Communauté française de Belgique (CFB) où l'architecture est placée pleinement à l'université ?

Quelles sont nos responsabilités dans la situation de notre nouvelle faculté au sein de l'UCL ?

Si nous sommes capables de déterminer ces responsabilités, il nous faudra ensuite mesurer nos engagements avec ces deux questions supplémentaires :

- où en sommes-nous à l'égard de nos responsabilités (ce qui suppose une vue à la fois rétrospective et prospective) ?  
- où en sommes-nous à l'égard des "autres", c'est-à-dire de ceux qui portent les mêmes responsabilités en CFB, en Belgique, ailleurs en Europe et au plan large de l'international ?

Il y a un préalable pour aborder la question de nos responsabilités, c'est d'identifier le ou les champs où nous opérons et, dès lors, le(s) champ(s) à partir d'où nos responsabilités s'engagent.

En procédant de manière très pragmatique, nous pourrions partir des trois vocables qui nomment notre faculté : architecture, ingénierie architecturale, urbanisme. D'entrée de jeu, nous savons qu'il en manque au moins un parce qu'il est disputé par d'autres facultés : le vocable '*aménagement et développement territorial*'. Cependant, en l'ajoutant à cette liste facultaire, ce qui est à l'évidence légitime, nous augmenterions ce qui, pour beaucoup – beaucoup, cela veut dire 'en grande partie', mais aussi 'beaucoup de monde' – relève d'une indéfinition disciplinaire. Car, selon des opinions très répandues, aucun des quatre noms ne pourrait convoquer un corpus disciplinaire autonome et chacun relèverait d'une hybridation des connaissances et des pratiques. Cela remonte loin, souvenons-nous de Vitruve, cela s'entend aujourd'hui ; référons-nous, parmi d'autres, à la charte de l'AEAA

relative à la recherche :

*'By embracing aspects of rationality and intuition, objectivity and inter-subjectivity, technique and emotion, logic and creativity, architectural research enriches the understanding of the world'.<sup>1</sup>*

Il ne s'agit pas seulement d'opinions extérieures à notre milieu facultaire. En notre propre communauté, certains revendiquent le recours responsable à une hybridation des connaissances et des pratiques. Nous oscillerions *de facto* entre 'discipline(s)' et 'hybride(s)' de disciplines.

Qui dit 'hybride' suppose la disponibilité de souches originaires à partir desquelles cette hybridation pourrait s'opérer. Où demeurent donc ces souches ? Sont-elles développées ailleurs qu'en notre sein, dans d'autres facultés ou instituts, côté sciences exactes ou côté sciences humaines, puisqu'on nous prête volontiers d'occuper une intersection entre ces familles scientifiques ? Serions-nous alors une faculté secondaire, à entendre au pied de la lettre : c'est-à-dire une faculté de deuxième ordre, conséquence logique de l'existence de savoirs maîtres dont nous dériverions ?

Nous savons tous ici qu'un tel tableau n'est pas à prendre au sérieux. Nos responsabilités ne sont pas dérivées, elles se portent en des champs dont nos actions quotidiennes témoignent, mieux : prouvent, qu'ils sont cohérents, quand même le concours de sciences hétérogènes en serait le terreau.

Pour avancer, un pas de côté s'impose et je vais le prendre en considérant une discipline à qui personne ne se risquerait à ôter le titre de discipline : c'est la médecine. Ce détour possède le mérite de nous distraire d'une exception que nous pensons, trop souvent, être la nôtre au fil d'un narcissisme dont nous devrions nous méfier.

<sup>1</sup> - disponible sur le site de l'AEAA : <http://www.eaac.be>

La médecine vise la santé. Pour ce faire, elle mobilise le concours de multiples sciences et techniques (la chimie, la physique, la biologie, la génétique, l'imagerie numérique, etc. quasiment *ad infinitum*) ; elle s'intéresse au somatique et au psychosomatique, elle se dispose dans une logique de santé publique ; elle va de la prévention aux soins. Bref, elle brasse et embrasse très large.

La médecine vise la santé. Qu'est-ce donc que la santé ? Une définition en a été proposée, il y a plus de 70 ans par René Leriche, une définition intrigante, mais qui fait néanmoins mouche, tout en ne faisant pas l'unanimité. La santé – la bonne santé –, à suivre René Leriche, ce serait 'le silence des organes'. Pour prolonger cette définition, nous pourrions dire que la médecine, en tant qu'elle est une discipline théorique et pratique, touche les corps (la médecine d'évidence touche les corps), mais aussi les esprits (c'est l'hypothétique santé mentale) pour qu'ils ne soient pas touchés par des bruits qui troubleraient le silence où les corps devraient demeurer tranquillement.

Cette définition, qui n'en est pas une, sinon sur ce mode curieux qui consiste à ne pas tracer un périmètre précis, est pourtant terriblement efficace parce qu'une condition est nommée, une condition qui est visée dans les faits par divers actes de connaissances et divers actes pratiques qui confluent vers sa garde. Ce qui est multiple et hétérogène – le domaine médical – trouve en cette formule la visée d'un partage, d'une condition partagée par ceux qui pratiquent la discipline médicale et par ceux qui servent l'exercice de cette pratique. Donc : si les actes de connaissance et les actes pratiques sont multiples et hétérogènes, ils servent une visée partagée.

Alors quoi ? Que nous apporte un tel détour ? Disposerions-nous également d'une condition visée et partagée (à la manière du 'silence des organes') ? Mais quelle serait-elle, cette condition

qui verrait confluer les connaissances et les actes, théoriques et pratiques, multiples, qui sont les nôtres – au sein d'une faculté comme la nôtre ? A quoi veillerions-nous et quels seraient les actes qui concrétisent cette veille ?

Si la médecine se préoccupe des corps et des esprits, nous pourrions entendre que nous aussi, mais avec un pluriel accusé, un pluriel définitoire, parce que, plus directement que la médecine, nos responsabilités engagent le collectif, le commun, le public, le 'toujours déjà' partagé. Pour le dire de manière plus serrée : 'le vivre ensemble', 'le vivre avec les autres'. Il est temps, à présent, de convoquer des mots qui nous sont coutumiers : *l'habiter* ou *l'habitat* ou *l'habitation*, formes verbales ou substantives qui impliquent des engagements distincts et donc des nuances, méritant des études appropriées que nous laissons ici de côté. En poussant plus loin, nous pourrions soutenir que 'notre' condition, celle à laquelle nous veillons, serait d'assurer un habitat, une habitation, au sens large – on habite les villes et les paysages – un habitat dont le silence laisserait advenir le 'vivre avec', le 'vivre ensemble' (c'est une définition positive) ; un habitat, une habitation, qui ne fasse pas de bruit, qui ne fasse pas mal au 'vivre ensemble' (c'est une définition négative).

Mais ceci est angélique, empreint d'un idéal harmonieux dont nous avons appris à nous méfier. Freud nous a enseigné que la civilisation est malade, par structure. Marx nous a enseigné que les rapports de force constituent et divisent à la fois le 'vivre ensemble'. L'architecture, l'urbanisme, le développement territorial sont gros de ces adversités, ils en portent la trace, ils en sont la marque.

Mais c'est peut-être, précisément, parce que l'adversité règne – par structure – qu'il est nécessaire, éthiquement, de veiller à la condition dont nous avons la responsabilité. La santé est condamnée, quoiqu'il en soit, à être mise en échec ; la justice est condamnée à être mise à mal (j'adjoins la justice à nos considé-

rations). Ce qui n'empêche l'exigence qui les vise. Au contraire : la maladie qui est chronique et l'injustice qui se répète fondent la nécessité de la médecine et du droit. Ainsi en va-t-il, sans doute, de nos domaines !

Et cette veille – veiller à notre 'silence des organes' – existe par des actes. L'acte, nous devons y penser, est un mot clé pour nommer les responsabilités de notre faculté, une catégorie où les situer, spécifiquement du côté des exigences de la recherche.

Si certaines disciplines scientifiques se mobilisent pour et par l'accroissement de connaissances théoriques susceptibles d'être appliquées au gré des desideratas d'agents politiques ou économiques (ce qui est de plus en plus le cas aujourd'hui), nous opérons, comme en médecine ou en droit, sous l'impératif immédiat d'une condition sociétale qui nous appelle à agir.

Agir le monde, plus qu'agir dans le monde, transformer le monde, à la marge bien sûr : dans la multiplication sans cesse multipliée d'actes à la marge, ceci serait notre cause. Ne nous méprenons pas, il est question ici de tout autre chose que ce qu'entendait Le Corbusier qui déclamait : 'architecture ou révolution'. Point d'orgueil réactionnaire ou d'espoir de collaboration avec un régime autoritaire, mais l'implication *ordinaire-ment éthique* ou *éthiquement ordinaire* d'actes eux-mêmes impliqués par les conditions matérielles de l'habitat qui laisse advenir le 'vivre ensemble'.

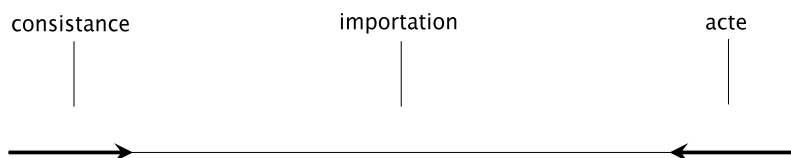
Quand le concept de profession libérale s'est dessiné – professions libérales où le législateur a placé la médecine, le droit et l'architecture – il s'agissait d'instituer des places où les responsabilités de ces disciplines pourraient demeurer indemnes, au dehors de la mêlée mercantile où s'engouffrait le monde du XIX<sup>e</sup> siècle. La science ne fut pas comptée parmi les professions dites libérales, sans doute parce qu'elle paraissait immunisée par nature, préoccupée par le seul progrès des connaissances ; nul ne pouvait imaginer qu'elle allait devenir à son tour vénale. Sans doute aussi parce que sa place déjà gagnée à l'université lui attribuait, de droit, une responsabilité de travailler au-dehors de l'intéressement. Le droit, la médecine, l'architecture, en

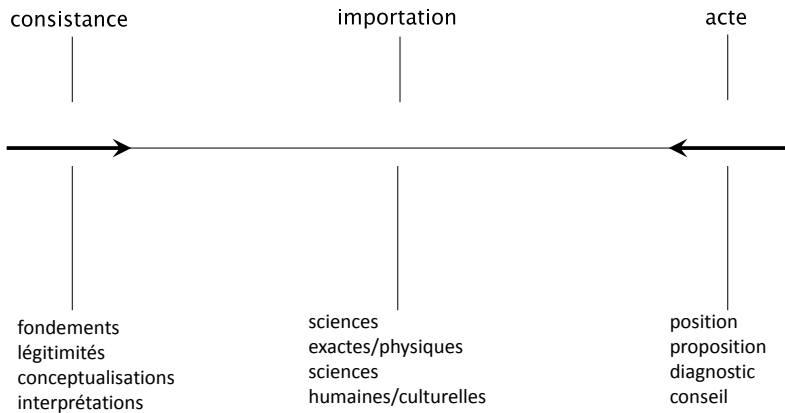
tant que saisis dans une exigence continue d'actes sociaux sans cesse répétés, méritaient d'être spécifiquement protégés. Ce fut le cas ! Mais le législateur a négligé d'assortir à l'architecture la responsabilité universitaire, dont le droit et la médecine bénéficiaient depuis longtemps. Elle y est rentrée d'abord à Louvain et, presque accidentellement, par la porte de l'ingénierie. Mais nous n'allons pas ici faire de l'histoire. Ce qui compte aujourd'hui est ceci : le tableau initial 'libéral' est complété et l'acte architectural bénéficie pleinement, en droit si pas encore en fait, de la responsabilité d'être réfléchi hors de la mêlée, hors des intérêts à court terme des acteurs divers et des rapports de force.

Récapitulons : nous veillons à une condition qui appelle des actes. Les actes méritent d'être nourris et réfléchis au-dehors de la mêlée des rapports de force. La localisation universitaire est, en principe, mais pas toujours dans les faits, celle qui déclenche et dispose les moyens pour réaliser cette extraction qu'on appelle la recherche.

Cela implique que nous occupions une position particulière eu égard au jargon de l'UCL qui distingue *enseignement, recherche et service à la société*. Les actes qui concrétisent la veille qui est la nôtre nous portent vers une continuité fortement accusée entre la recherche et le dit 'service à la société'. Cette continuité rend caduque la temporalité différenciée où ce couple s'entend le plus souvent : 1/ premier temps : production de connaissances et 2/ deuxième temps : déversement généreux de ces connaissances vers la société. Cela n'a pas beaucoup de sens pour nous : recherche et service à la société, terme que nous pouvons entendre aujourd'hui comme (l') acte, sont profondément appelés l'un par l'autre.

A partir de là, les postures de recherche menées au nom de notre responsabilité trouvent à s'ordonner, très simplement. Et cet ordonnancement va du plus grand retrait à l'égard de l'acte à la plus grande proximité à l'égard de l'acte. Trois termes apparaissent qui articulent nos questionnements : **consistance, importation, acte** (fig. 1). Ils sont profondément solidaires, partagés, non pas séparés en vue d'une éventuelle et problématique complémentarité : il est crucial de consi-





dérer que la solidarité est totale entre ces trois instances. L'acte appelle la consistance ; la consistance vise l'acte. Il s'agit d'une bijection. L'importation – de connaissances et de pratiques exogènes – éclaire cette bijection avec des lumières supplémentaires.

Nous pouvons raffiner et préciser les termes de cette relation (fig. 2) :

1/ la **consistance** disciplinaire de l'acte suppose la suspension de l'urgence, la retenue éthique et la concentration spéculative. Cela comprend : les questions des fondements, des légitimités, des conceptualisations, des interprétations.  
 2/ l'**importation**, c'est l'appropriation de corps scientifiques exogènes, issus des sciences exactes/physiques et/ou des sciences humaines/culturelles en vue de l'acte ET en vue de la consistance. Cela comprend : le croisement des ressources disciplinaires, l'application et l'adaptation à nos responsabilités.  
 3/ l'**acte** visé depuis la consistance a en vue l'action pratique/publique des acteurs sociaux (du politique au technique). Cela comprend au plus aiguë : la proposition, la position théorique ou pratique, l'analyse, le diagnostic ; cela comprend au plus modéré : le conseil, la recommandation, l'accompagnement. L'acte est dirigé vers la scène publique où les savoirs et les savoir-faire hétérogènes concourent et se mettent en

relation – en jeu – avec des acteurs aux pouvoirs inégaux. Ceci implique détermination dans les espaces de négociation et dans les mises en œuvre.

Un simple examen rétrospectif de ce que nous avons produit et de ce que nous produisons donne corps à ce schéma théorique. Celui-ci est d'ailleurs issu tant d'une déduction théorique que d'un constat des faits ! Sa pertinence se laisse vérifier de deux manières : 1/ en y situant les pratiques régulières de recherche, 2/ en y situant des recherches singulières. Des entités structurées comme 'Architecture & Climat' ou le 'CREAT' (centre d'études en aménagement du territoire) qui visent l'orientation de la chose publique (dans le domaine de l'analyse, du diagnostic, du conseil) trouvent facilement leurs places, bien sûr sous chacun des trois termes, mais avec un centre de gravité placé entre l'importation et l'acte. Des recherches plus singulières ou ponctuelles, très disparates au premier examen, comme celles relatives à la construction d'immeubles élevés en région bruxelloise (analyse, diagnostic, proposition), celles relatives à la conception des structures constructives (analyse, proposition, conseil), celles relatives à l'approche d'une architecture anthropologique (fondement, interprétation, position), pour citer quelques-unes de manière très limitative, se situent aisément dans le schéma général.

## L'image filmée est-elle au service de l'architecture ?

Anne Sophie Nottebaert

■ Alost. Image extraite d'un film des étudiants.

1 - ELIE FAURE : "l'architecture et le cinéma, deux arts dominants du XX<sup>e</sup> siècle" in CLOTHILDE SIMOND, *Cinéma et architecture, la relève de l'art*, aléas éditeur, Lyon, 2009.

2 - Atelier Moyen d'expression Bac 2 2010-2011 exe 3 : chaque étudiant a réalisé un petit film sur une maison référence.

3 - Qu'elle soit fixe (photo) ou en mouvement, télévisée, bricolée par nos soins (home-made, home vidéo), téléchargée, commerciale, scientifique, professionnelle ou artistique...

4 - Séminaire "art contemporain, architecture" 18.01.10 au 19.02.10 enseignants LOCI : JAN GODIJNS, FRANÇOISE LECONTE, PASCAL MARCHANT, AGNÈS MORY, ANNE SOPHIE NOTTEBAERT, CHLOË SALEMBIER enseignants ESA : MICHEL COUTURIER, PIERRE HENRI LEMAN (coord. : PASCAL MARCHANT)

5 - BENOIT GOETZ, PHILIPPE MADEC, CHRIS YOUNES, *L'indéfinition de l'architecture*, édition de la Villette, Paris, 2009

6 - "Le Stalker (lentement, en choisissant soigneusement ses mots): La Zone, c'est un système très complexe... de pièges, si on veut, qui sont tous mortels. J'ignore ce qui se passe ici en dehors de notre présence... mais il suffit qu'on se montre pour que tout entre en mouvement. (...) Je ne vous cacherai pas que certaines gens ont dû rebrousser chemin à mi-parcours, et rentrer les mains vides. D'autres sont morts au seuil de la chambre...et néanmoins tout ce qui se produit ici ne dépend pas de la Zone, mais de nous." Extrait de ANDREI TARKOVSKI, *Stalker*, URSS, 1979, 163 min

7 - l'anthropologue Anne Raulin a exploré, lors d'une conférence pendant le séminaire, la notion d'errance en observation participative

8 - Extrait du texte des étudiants M.CONIL, P. CRINQUETTE, M. DUMORTIER, L. ROMON.

*Si l'image et le cinéma sont intimement liés à la modernité architecturale<sup>1</sup>, leur pratique est pourtant peu enseignée dans nos écoles alors qu'aujourd'hui un gsm, un ordinateur portable et deux séances d'initiation aux rudiments du montage permettent aux étudiants de produire de petits films.<sup>2</sup> En 2003, Thierry Paquot n'ouvre-t-il pas le numéro d'Urbanisme "La Ville au cinéma" par cette question: "Qui n'a pas imaginé tourner un film lorsqu'il voyait défiler les paysages urbains depuis le compartiment du RER, découpés tels des séquences?". Il souligne ainsi la place prépondérante de l'image dans la société, elle façonne aussi bien notre imaginaire qu'elle nourrit notre réel, "imprégné d'une manière de voir, d'une façon de penser par associations d'images." Mais comme enseignants, que transmettons-nous aux étudiants pour qu'ils s'approprient l'image<sup>3</sup> et passent au-delà de son usage formaté, des documentaires trop didactiques, des archétypes de la publicité, pour voir et projeter le monde construit de manière personnelle et réflexive ?*

*Notre séminaire architecture et art contemporain<sup>4</sup> s'est penché sur cette question, proposant aux étudiants de travailler son et image afin d'en jauger «les possibilités d'écriture» et leurs capacités à transmettre sens, contenu, à formuler proposition et réflexion.*



L'expérience a été menée avec les étudiants en architecture de master 1 et les étudiants de la section photographie de l'Ecole Supérieure des Arts sur le site de Tournai. Des groupes mixtes (5+2) sont envoyés dans une ville inconnue avec mission d'y trouver la "Zone", celle qui fait référence au NESPACÉ d'après L'Indéfinition de l'architecture de Benoit Goetz, Philippe Madec, Chris Younes<sup>5</sup> ou encore la zone du film *Stalker*<sup>6</sup>. Il s'agissait de la décrire et de la transformer, la consigne étant de se laisser aller à l'errance<sup>7</sup> pour s'imprégner des lieux, du paysage.

*"Arrivée à Alost par le train. Nous avons filmé pendant une heure séparément avant de nous retrouver pour parler de nos impressions et définir notre thème directeur qui est l'omniprésence de l'usine dans la ville matérialisée par la fumée. Puis nous avons de nouveau filmé séparément.*

*Montage: Nous avons décidé de jouer sur la dématérialisation qu'engendre la fumée en amplifiant l'effet avant plan/ arrière plan qui fusionne parfois (superposition de la cheminée de la maison et de celle de l'usine)."<sup>8</sup>*

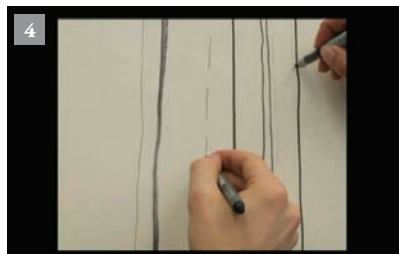


## La ville mille-feuille : une analyse par l'expérience, deux approches

Cette mission photo-vidéographique s'est déroulée au cours de 5 semaines ponctuées par la visite de praticiens de l'image.

Guillaume Meigneux travaille comme vidéaste et réalise un doctorat sur l'intérêt de l'image filmée au service de l'architecture. Sa vidéo "Santo Domingo n° 863"<sup>9</sup> souligne l'emploi traditionnel de l'image au sein de la profession : des représentations interchangeables peu ancrées dans un lieu, des personnages qui ne sont pas des acteurs mais des figurines "typiques", censées donner l'idée de l'échelle de l'architecture projetée et du temps qui s'écoule. Avec une galerie commerciale il évoque le rythme d'une ville.

Yuen Yeung-Fun<sup>10</sup> nous ramenait à une dimension plus "humaine" d'un lieu par l'expérience de l'immersion et de la réinterprétation. "Errance", réalisé en 2004 est une vision de Hong Kong par l'intermédiaire d'un vieil homme, calligraphe et aveugle. La caméra cadre en déséquilibre les déplacements malhabiles de l'homme, une sorte de contamination entre ville, personnage et filmeur. A l'inverse, "Intime/Monde" (2008) est une succession de plans panoramiques filmés au trépied. Les gens y sont des anonymes. La présence subjective de



l'auteur se manifeste par les sons non synchrones construits sur ses sentiments face à sa ville.

Tant Yuen Yeung-Fun, utilisant des sons, des acteurs, de l'image documentaire, que Guillaume Meigneux recomposant l'activité d'une galerie commerciale par des personnages "photos - maton", nous renvoient aux strates, aux couches multiples pour représenter la ville. Marco Venturi<sup>11</sup> lors d'un séminaire dédié à la ville et au cinéma faisait référence à Roma de Fellini en des termes similaires : "La ville n'est pas déterminée par son enveloppe mais par son mode d'usage, son mode d'emploi. Une ville à une histoire, et cette ville ne peut se représenter par une série d'image, mais bien plutôt comme une série d'expériences. (...) La ville aujourd'hui est un espace de confrontation de pouvoirs différents. (...) Les symboles ne se réfèrent plus à la réalité objective d'un lieu mais à une valeur, une signification que nous lui attribuons."

## Une ville à travers deux regards et deux échelles : objectif/subjectif, en coupe/en plan

Dans "Ga door", un film réalisé par les étudiants<sup>12</sup> sur Beveren, la ville défile aux yeux d'un passager de voiture. La bordure du trottoir est omniprésente, les images sont accélérées, c'est la traversée d'une ville sans véritable pause. Une deuxième série de plans prise par le caméraman montre les sols. La structure de l'espace urbain est dessinée par un graphisme des revêtements plutôt que par l'élévation de bâtis.

Un second film de ces étudiants résume métaphoriquement la traversée : une feuille blanche est posée sur le sol et les étudiants y tracent des lignes de plumes et de traits différents. Ces films ont dressé un même constat à travers deux factures : d'une part la sensation brute d'un espace où l'impression de "réel" domine, et d'autre part, une vision abstraite, épurée, qui met en avant la reconstruction et exacerbe la réinterprétation du lieu.

## Projeter un espace poétique, importer la dimension narrative au sein d'un projet

Bruno Tracq, monteur de film, analyse des séquences, des clips interrogeant montage et spatialité : comment le montage fabrique l'espace, celui du film n'étant jamais réel ? Par le choix du dispositif, du cadre, la matière filmée n'est

2, 3, 4 - Beveren. Images extraites d'un film des étudiants.

9 - GUILLAUME MEIGNEUX, *Santo Domingo n° 863*, DV couleur, 6 min Chili, 2007

10 - Yuen Yeung-Fun vit et travaille à Tournai. Une des particularités de sa démarche est l'utilisation du dessin. Pour imaginer, scénariser mais aussi pour organiser la matière filmée qui constituera son matériau. Pour son troisième film, en cours de production, le dessin animé prendra place au côté de l'image filmée. Dans son premier film, *Errance*, les dessins ont été utilisés pour préparer le film, imaginer et prévisualiser les séquences mais ne s'y retrouvent pas.

11 - "interview de Marco Venturi, architecte, professeur d'analyse urbaine à l'I.U.A.V de Venise" dans les carnets du Dr Muybridge n°2 Lussas. Etat généraux du documentaire, "Ville et Cinéma, le kinok, le moloch et le stalker", Lussas, 1993.

12 - F. BLIN, P. DEWOLF, A. DELBECQ, M. DIEUSART, K. ELAYAR, M. NEMERY, P. SOJKA, *Ga Door*, 2010.

qu'un fragment de ce qui est vécu, qui appelle une reconstruction totale lors du montage afin d'atteindre une représentation acceptable par l'auteur et le spectateur. À la grande différence des moyens de représentation et de conception que sont les maquettes, plans,...qui apportent une vision synthétique du projet, le film projette le spectateur dans un espace virtuel qui le déborde. Certains films d'étudiants ont littéralement modifié -"relooké"- le NESPACÉ.

C'est le cas du parking de Louvain-La-Neuve<sup>13</sup>, une voiture pénètre sous la dalle, claquement de portière puis une musique diffusée par une radio. Un ascenseur nous emmène plus profondément dans les tréfonds de la terre. De l'eau, des lumières colorées, des reflets dans l'obscurité nous font pénétrer un monde fantasmagorique.

Les images sont réelles, mais leur agencement tronqué, les fragments visuels

et sonores font penser au monde de la nuit (néons colorés), aux grottes (l'eau - l'obscurité), aux mondes secrets (le claquement de portes) et fictionnalisent l'espace. La construction ici ne prend pas en considération la continuité de l'espace et du temps. Elle se fait de manière thématique, en juxtaposant des cadrages qui convoquent un imaginaire. Rem Koolhaas y fait référence lorsqu'il s'inspire des ruptures narratives créées par le montage au cinéma pour composer son architecture : "Ce sont les systèmes et les techniques internes au cinéma, et surtout celles du montage, qui ont joué ce rôle clé. Il y a toujours en architecture une volonté de continuité alors que le cinéma est au contraire fondé sur un système de ruptures systématiques et intelligentes. C'est mon affinité avec ce système de la rupture plus qu'avec l'imaginaire de la continuité qui constitue l'essentiel de mon engagement avec le cinéma"<sup>14</sup>

5 Louvain-la-Neuve. Image extraite d'un film des étudiants.

13 - FR. DHENNIN, M. MONTAY, D. PONCHAUX, AS. ROUILLERE, J. TRUMTEL., *Louvain-la-Neuve*, 2010.

14 - FRANÇOIS CHASLIN, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et cetera*, Sens/Tonka, 2001.

15 - SOPHIE PAVIOL in "Cinéma et architecture, la relève de l'art".

16 - ibidem.

17 - Ne dit-on pas, dans le jargon photographique, que la focale de 50 mm d'un appareil réflex utilisant une pellicule 35mm correspond au regard humain, que le grand angle, de 24, de 28 mm, quant à lui, « voit plus » que notre œil, au point qu'il déforme l'image ?

18 - YANN LARDEAU, "Ville et Cinéma, le kinok, le moloch et le stalker" in *les carnets du Dr Muybridge* n° 2, État généraux du documentaire, Lussas, 1993.

19 - F. VITSE, G. DROULEZ, P-L. DUBOIS, L. CAULIER, O. COISNE, N. STREBELLE, *Waterloo*, 2010.





## Utiliser les outils du cinéma en analogie à l'architecture

En 1925-26, Le Corbusier utilise le Story board pour expliquer à sa cliente les intentions de son projet de villa<sup>15</sup>. En 1923, la promenade architecturale pour la villa La Roche<sup>16</sup> fait directement référence au travelling ou au plan séquence. Lors de la conception architecturale, nombreux sont les emprunts que nous faisons au cinéma. Pensons aux scénarii que nous élaborons en phase de pré-esquisse afin de tester les potentiels d'un site, aux opérations, cadrer, zoomer, qui sont passées dans le langage courant et sont devenues une manière de s'exprimer par le cinéma.

Le cadrage, notre "limitation visuelle" du regard<sup>17</sup>, nous exhorte au quotidien à faire des choix, à limiter l'objet étudié ; pour les architectes, faire référence aux types de cadrage, c'est renvoyer aux échelles.

Plan large, plan moyen, gros plan nous font penser aux plan masse, plan des niveaux, détails. Même si le plan architectural est un document synthétique au contraire du plan cinématographique comme le souligne Yann Lardeau :

*"Y a-t-il pour autant convergence - et adéquation - entre ces deux modes de représentation que sont le cinéma et l'architecture? Si le montage est une construction du film dans le temps, le plan architectural est une projection de la vie qui présuppose l'abolition du temps."*<sup>18</sup>

Le film sur Waterloo<sup>19</sup> parlant d'un non lieu virtuel, fait se rejoindre cinéma et architecture à travers la coupe. En cinéma, la coupe permet d'associer deux plans différents, alors qu'en architecture elle donne la spatialité en une ligne du plan. Si l'on se place sur un quai, dans une rue, dans une galerie et que l'on dirige la caméra vers l'avant et vers l'arrière, une coupe, un vide, un espace non décrit correspond exactement à la place de l'observateur. En projetant les images côte à côte, la ligne noire séparant les deux écrans (les deux images en mouvement) matérialise la coupe. Cet espace vide virtuel a son correspondant architectural - un chantier - filmé en bord de ville. Une faille entre des voiles de béton. Les étudiants ont synthétisé dans leurs films les communications et les commentaires qui ont animé le séminaire. Ils ont démontré que manipuler l'image filmée permet d'appréhender le processus de création architecturale - analyse, projet, construction - par un biais différent. Filmer valorise principalement une approche du contexte par l'immersion et en permet une analyse subjective. Le cinéma nous ouvre au monde de la narration, en architecture, c'est le modèle par excellence de la composition à partir de fragments. Le cinéma nous offre une autre possibilité de construire virtuellement.

*6-7- Waterloo. Images extraites d'un film des étudiants.*



## Habiter toutes les dimensions

Un regard sur le bâtiment Ieder zijn huis de Willy Van Der Meeren

Gérald Ledent



1 Perspective (dessin de Van der Meeren, *L'Architecture*, Décembre 1954)

2 Plan de situation

3 Façades préfabriqués en béton et en brique (archives WVDM, UGent)

4 Toiture-terrasse (archives WVDM, UGent)

5 Variations typologiques pour l'appartement T3

Le début des années 1950 marque l'avènement de grands programmes de construction de logements en Belgique. Evere est alors une commune essentiellement rurale. Son bourgmestre, Franz Guillaume, profite de cet élan pour lui façonner un nouveau visage, bien différent de l'image d'Epinal des cités-jardins qu'il juge conservatrice. Il ambitionne de faire de sa commune une figure de proue de la modernité. Pour ce faire, il approche Le Corbusier pour la construction d'une unité d'habitation. Ce dernier décline l'offre et c'est alors qu'une première esquisse est commandée à Willy Van Der Meeren en 1954.

Le Corbusier ne travaillera pas à Evere mais le bâtiment proposé est résolument moderne et suit les préceptes développés par l'architecte suisse. Le module est utilisé comme mesure de base et Van Der Meeren exploite explicitement les cinq points d'une architecture nouvelle. L'ensemble de ces principes nous permet une première compréhension de l'immeuble.

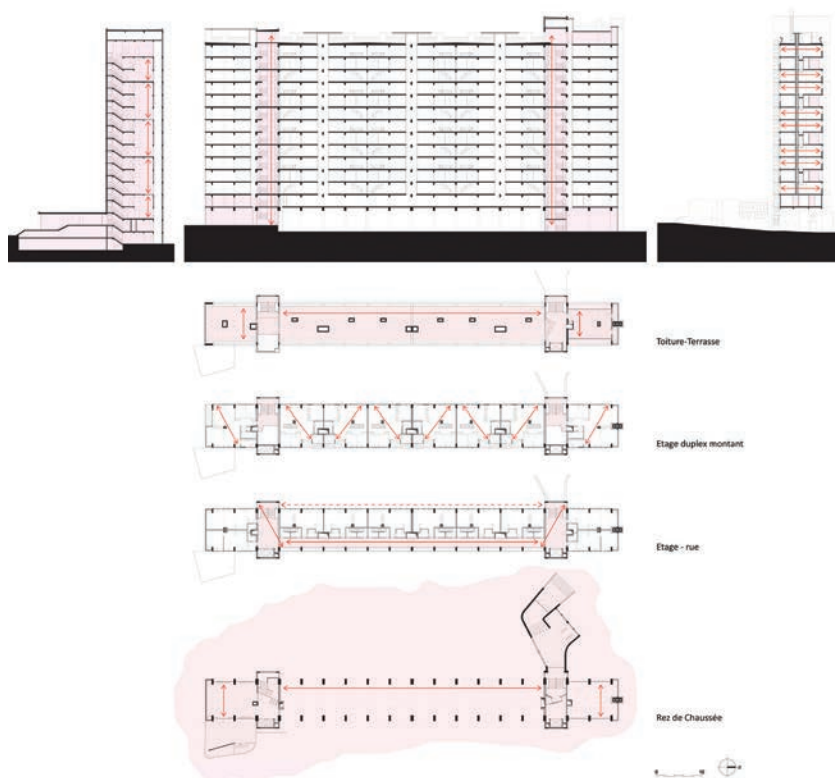
Le bâtiment est isolé sur une plaine engazonnée. Tel une barrette aimantée, il n'accompagne pas les voiries avoisinantes mais s'oriente obstinément vers le nord. Il est hissé sur pilotis afin de dégager le sol. Ces pilotis initient une structure répétitive de portiques qui franchissent la largeur totale du bâtiment. C'est une structure simple et économique qui libère les façades. Celles-ci sont constituées d'éléments préfabriqués articulant éléments pleins en béton et châssis en acier. L'édifice culmine sur

une toiture-terrasse accessible à tous. Le parallèle avec l'unité d'habitation de Le Corbusier ne s'arrête pas là. Réinterprétant le principe de la rue intérieure, Van Der Meeren propose, tous les trois niveaux, une coursive vitrée le long de la façade Est. Le dispositif multiplie ainsi les interactions entre les occupants de la centaine d'appartements tout en offrant des espaces de circulation qualitatifs. Enfin, le plan des appartements est libre. Autour de deux gaines centrales – l'une pour les sanitaires, l'autre pour les cheminées – Van Der Meeren propose des armoires et des parois mobiles qui permettent de produire plusieurs typologies de logements.

L'intérêt du bâtiment réside également dans la justesse du ton et la qualité de sa mise en œuvre. L'attention portée aux habitants peut se lire dans les détails les plus rudimentaires. L'agencement ingénieux qui combine un mélangeur commun aux baignoires et lavabos dans les salles de bain exigües, les rampes des escaliers intérieurs de hauteurs inégales qui permettent de dégager l'espace de circulation tout en offrant une main courante aux usagers les plus petits, ... sont autant de témoignages d'un souci réel du confort quotidien de l'usager et d'une économie de moyens. De même, si les garde-corps des escaliers principaux sont constitués de tubes de construction standard, la richesse du dessin leur confère une réelle élégance. C'est le cas aussi des plafonds des appartements, rythmés par la simple modénature des hourdis apparents. Enfin, un jeu de couleurs traverse le bâtiment dont les espaces d'entrée sont agrémentés par deux interventions d'artistes.

La fidélité aux thèses modernistes et l'attention portée aux finitions distinguent l'édifice de Van Der Meeren. Pourtant, nous gageons que sa qualité fondamentale réside ailleurs. Malgré la taille du bâtiment et son caractère collectif, l'architecte propose une appréhension par ses usagers de toutes les dimensions de l'immeuble. De cette manière, le bâtiment peut être arpenté et éprouvé physiquement dans sa totalité par l'ensemble de ses occupants. Cette donnée, peu commune dans un immeuble de logement de cette taille,



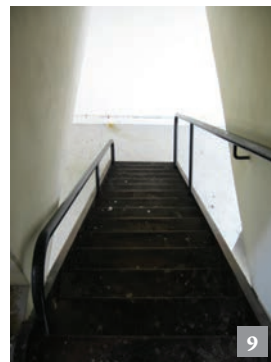
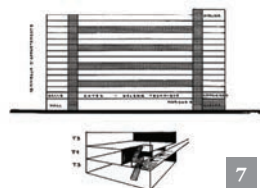


nous paraît une réelle qualité pour la vie qui s'y déroule.

Pour réaliser cette gageure, Van Der Meeren procède en deux temps. Dans un premier mouvement, il permet que toutes les mesures et les positions limites du bâtiment soient appréhendées dans leur intégralité, et cela que ce soit dans la vie quotidienne – cheminements depuis l'espace public jusque chez soi – ou dans les pratiques collectives – utilisation des locaux collectifs, de la toiture terrasse, etc. Le niveau du sol est vidé de toute valeur domestique privative. Seules des fonctions publiques trouvent leur place, permettant à chacun de déambuler ou de laisser courir librement son regard entre les piliers du préau, les espaces d'entrée généreux ou la chaufferie, véritable poumon du bâtiment exposé au regard de tous. De même, la sphère privée est absente au dernier étage du bâtiment. On y trouve des locaux communs – solarium, buanderie et séchoir. Ces espaces ne sont pas des lieux résiduels, une attention spécifique leur est réservée qui les démarque du reste de l'édifice. Les niveaux extrêmes du projet sont donc libres et peuvent être appréhendés matériellement ou visuellement par tous les habitants de l'immeuble. La longueur de l'immeuble est, elle aussi, saisie dans son intégralité à l'intérieur du bâtiment. Elle l'est par la déambulation dans les couloirs ou sur la toiture-terrasse. Elle est également perçue dans les débordements des paliers intermédiaires des escaliers collectifs qui permettent la circulation des regards d'une cage à l'autre. Les habitants peuvent également se rendre compte de la largeur du bâtiment exceptionnellement réduite (9m) compte tenu de sa hauteur (47m). Elle est perceptible

lors du passage entre les pilotis, la toiture-terrasse, la buanderie, dans le hall d'entrée sud, mais aussi les cages d'escaliers transversales et jusque dans les grands appartements. On notera à ce sujet le souci de Van Der Meeren de proposer à tous la plus grande dimension à vivre, jusque dans l'échelle la plus domestique de l'habitat. Ainsi les appartements traversants sont organisés selon une diagonale. Enfin, la hauteur totale du bâtiment peut être saisie dans les deux grandes cages d'escalier publiques dans les trémies qui percent sans interruption le bâtiment verticalement.

Malgré tout, si toutes les dimensions du bâtiment sont intelligibles, leur grande taille les rend difficilement appréhendables. C'est là que se situe le second tour de force de Van Der Meeren. Une fois la mesure de son bâtiment perceptible aux personnes qui y vivent, il leur propose de l'arpenter, de l'approprier. En effet, chacune des dimensions que nous avons évoquées est proportionnée, équilibrée et peut directement être mesurée corporellement. Ce travail de mise à l'échelle de l'homme est réalisé à travers tout le bâtiment. Dès lors, si le sol est libéré par les pilotis, il ne file pas à l'infini car il est borné à ses extrémités, ce qui en facilite l'appréciation. L'ascension dans le bâtiment ne se découvre pas d'une traite mais est subdivisée par groupes de trois niveaux à hauteur de chaque rue. L'espace y devient d'autant plus saisissable que Van Der Meeren y propose des petits balcons qui développent une nouvelle échelle intermédiaire accessible à l'utilisateur. Quand on arrive à la toiture-terrasse, l'espace est subdivisé pour éviter tout vertige. Des auvents donnent une mesure et un couvert à l'infini du ciel. La



5 - Sols et dimensions accessibles aux habitants (dessin de l'auteur)

6 - Rues intérieures (source: Mil De Koning)

7 - Détail salle de bain (photo de l'auteur)

8 - Escalier intérieur, appartement T3 descendant (photo de l'auteur)



taille, l'inclinaison vers l'intérieur, le large pupitre des garde-corps en béton armé offrent un contrepoint équilibré au vertige de la hauteur. La longueur des rues intérieures n'est jamais démesurée. Elle est scandée par des portes de couleur qui contrarient la monotonie de la répétition. Véritable rue dans le ciel, elle n'est pas non plus vertigineuse, grâce aux balcons et aux portiques qui la prolongent à l'extérieur. Le sol en dalles de béton semble le simple prolongement des trottoirs aménagés en ville et conforte cette idée. Jusqu'à l'épaisseur exagérée de la rambarde barrant le panorama qui n'est pas un hasard mais le souci supplémentaire de donner un référent intermédiaire entre le proche et l'infini horizon.



En permettant aux usagers d'arpenter toutes les dimensions dans son édifice, Van Der Meeren nous parle d'une valeur essentielle de l'habiter, celle de l'appropriation du support physique qui nous tient lieu de logement. Or cette appropriation suppose un espace-support adaptable et une propriété, au moins intellectuelle, qui ne peut voir le jour que par une appréhension préalable du support. Celle-ci peut être physique

ou mentale et constitue une condition nécessaire pour permettre à l'habitant de s'articuler par rapport à lui. Ce trait typiquement humain éclaire l'attachement usuel à la maison unifamiliale qui permet à l'usager d'expérimenter physiquement et sensoriellement toutes les dimensions de son habitat. Le logement collectif accomplit un saut complexe à cet égard car il pratique, a priori, une rupture quant à la proximité sensorielle des dimensions des espaces habités. La collectivité engendre des mesures nouvelles, de grande taille, qui dépassent celles de la cellule individuelle. Le bâtiment *leder zijn huis* est exemplaire tant il permet à chacun de ses habitants de saisir, par une dynamique d'enchaînement des échelles, les dimensions de l'enveloppe physique qui l'abrite. Cette capacité n'est pas anodine car elle facilite l'appropriation. Elle permet de comprendre pourquoi on ne loge pas à *leder zijn huis*, on y habite.



9. Cage d'escalier commun  
(photo K. Verswijver)

10. Rue intérieure (photo O. Masson)

11. Garde corps, toiture-terrasse  
(Archives WVDM, UGent)

#### Références bibliographiques

- GEERTBEEKAERT, *Architecture en Belgique. Architecture Contemporaine*. Racine, Tielt, 1996.  
 GEERTBEEKAERT, et FRANCIS STRAUVEN, *La construction en Belgique. 1945-1970, Confédération nationale de la Construction*, Anvers, 1971.  
 MIL DE KOONING, Willy van der Meeren, *Laat-xxe-eeuws genootschap*, Damme, 1993.  
 RONNY DE MEYER, ANNE VERDONCK, et KOEN VERSWIJVER, *L'architecture depuis la seconde guerre mondiale, Région de Bruxelles Capitale, Collection L'architecture depuis la seconde guerre mondiale*, Bruxelles, 2008.  
 KOEN VERSWIJVER, *De Hoogbouw van Willy Van Der Meeren voor Leder Zijn Huis in Evere (1952-1961). Historisch, kleur- en materiaaltechnisch onderzoek en voorstel tot renovatie*, Vrije Universiteit Brussel - Faculteit Ingenieurswetenschappen - Vakgroep Architectonische Ingenieurswetenschappen, Bruxelles, 2007.  
*Immeuble d'appartements avec magasin. Evere - Bruxelles. Architecte Willy Van Der Meeren*, pp. 50-51 in *Architecture*, 1954, nr. 10.  
*Immeuble à 105 appartements "Leder Zijn Huis" à Evere*, pp. 689-694 in *Architecture*, 1961, nr. 31

# L'imposture de l'enseignement de l'architecture en Communauté Française de Belgique ?

*Olivier Bourez*

Nous savons tous, en qualité d'enseignant, ô combien la discipline est passionnante. Les travaux qu'accomplit chacun d'entre-nous avec les étudiants en témoignent quotidiennement. Et l'engagement de la plupart atteste d'une générosité peu ordinaire. A tel point qu'enseigner le projet d'architecture pourrait sembler par trop joyeux pour être considéré comme un travail.

Nous savons aussi, en qualité de praticien, ô combien le métier est méprisé, pour le moins en Belgique francophone. Les efforts qu'accomplissent un certain nombre d'architectes pour tenter de porter la profession à la hauteur de la discipline sont souvent vains. Et les quelques exceptions portées au pinacle par une certaine presse ne sont qu'écran de fumée qui masque de plus en plus mal un malaise sans cesse croissant.

Ironie du sort ou destinée inéluctable, les premiers, ces enseignants généreux, sont aussi, pour un certain nombre, ces seconds, des praticiens engagés. Et la schizophrénie nécessaire pour concilier les deux entreprises mérite sans doute un règlement de compte en bonne et due forme. Une certaine honnêteté s'impose envers les étudiants qui entreprennent des études en architecture car ce qui s'y enseigne ne se pratique pratiquement pas et, réciproquement, ce qui se pratique ne s'y enseigne pratiquement pas...en Belgique francophone.

Des édifices privés : en parcourant les ouvrages spécialisés, à l'exception de maison privée de quelques illuminés (souvent aisés au demeurant) il n'y a rien à se mettre sous la dent. Ni entreprise, ni bureau, ni siège de petite ou grande enseigne, ni centre commercial, pas le moindre engagement par la qualité des édifices, à quelques exceptions près.

Des édifices publics : il serait malhonnête de ne pas reconnaître les efforts consentis par certaines administrations pour initier des procédures qui garantissent l'avènement d'édifices de qualité. Dans la masse, ces initiatives sont pourtant marginales. Trop peu nombreuses, elles finissent paradoxalement par faire plus de déçus que d'heureux par défaut. Dans la majeure partie des cas, les institutions publiques francophones sont bien mal outillées pour faire la part belle à l'architecture de qualité. Déficit culturel manifeste, capitulation des fonctionnaires devant les lourdeurs administratives, soupçons et conflits en tout genre, motivations déplacées et populistes, enjeux financiers conséquents et convoités, etc. sont autant de faits qui mériteraient sans doute un déploiement plus étayé et ajusté.

Mais la question du jour n'est pas là. Il s'agit bien de revenir sur les promesses faites à nos étudiants. Répétons-le, la discipline est magnifique. La profession est pourtant de plus en plus éloignée

d'elle, des aspirations soufflées aux oreilles attentives de nos étudiants à tel point que les enseignants pourraient passer pour des charlatans.

Que ce soit du privé ou du public, nombreux s'accordent à reconnaître que le travail de l'architecte ne vaut rien. Chacun s'autorise à mettre la valeur des prestations en concurrence et à considérer qu'une part plus ou moins importante de travail peut être réclamée gracieusement. Les architectes ne sont pas en reste dans cet état de fait puisqu'ils s'y soumettent sans sourciller en prétextant les règles de l'économie de marché pour les uns ou les injonctions européennes pour les autres. De la sorte ils cautionnent ces pratiques en n'en ayant pas toujours le choix, reconnaissons-le. Pourtant on imagine mal mettre en concurrence des chirurgiens avant de se faire opérer. La prestation de l'architecte est réduite à un acte commercial qui s'incarne dans la médiocrité de la majeure partie des édifices contemporains. Pis encore, lorsqu'une administration publie un avis de marché, elle réclame à qui le souhaite un travail considérable dont elle ne garde que celui de l'élu (dont la légitimité est souvent nébuleuse). Elle jette le travail de tous les autres, preuve s'il en était qu'il ne vaut rien. C'est aujourd'hui entré dans l'ordre des choses. L'ordre des architectes, quant à lui, n'a pas su défendre la profession et la solidarité professionnelle est pratiquement inexistante en cette concurrence toujours plus hypocrite.

A l'heure où les écoles d'architecture prennent le chemin des universités, il paraît utile de dénoncer une nouvelle fois cet état de fait et prévenir ainsi ces dernières de ce dont elles hériteront même si cette litanie semble redondante. Si les écoles sont attentives à la qualité de la formation qu'elles dispensent, chacune travaille à la faire valoir légitimement dans sa nouvelle institution d'accueil. Ces grandes réformes mobilisent beaucoup d'énergie occultant de la sorte un peu plus le réel déficit de crédibilité que rencontrent les architectes dans leur profession. Par ailleurs cette réforme universitaire de la discipline risque d'entretenir une certaine concurrence 'bolognaise' qui monopolisera plus encore les forces vives de la discipline alors que le combat à mener est certainement ailleurs. Gageons dès lors que, fort de cette nouvelle investiture universitaire, la profession retrouvera une certaine dignité, que chacune des universités y contribuera par delà son obédience philosophique pour le bien des architectes, des architectures et des citoyens.

Sinon, il nous reste à penser qu'une réforme de l'enseignement de l'architecture pourrait être dictée par la triste réalité professionnelle plutôt que l'enthousiasme universitaire.

en couverture

Universal City, North Hollywood, California (2011)

LEE CHRISTOPHER ROLAND.

## lieuxdits #2 décembre 2011

<b>Edito</b> <i>Jean-Paul Verleyen</i>	2
<b>Jürg Conzett</b> <i>Bernard Wittevrongel et Benoît Vandenbulcke</i>	3
<b>Causes et états de la recherche en LOCI</b> <i>Jean Stillemans</i>	12
<b>L'image filmée est-elle au service de l'architecture ?</b> <i>Anne Sophie Nottebaert</i>	16
<b>Habiter toutes les dimensions</b> <i>Gérald Ledent</i>	20
<b>L'imposture de l'enseignement de l'architecture en 'Communauté Française de Belgique,</b> <i>Olivier Bourez</i>	23

concours d'urbanisme

**Penser la ville de demain** est la 1ère édition du Concours d'urbanisme pour étudiants organisé par l'Union Wallonne des Architectes (UWA) et la Maison régionale de l'Architecture et de l'Urbanisme (MRAU) à l'initiative du Ministre Philippe Henry. Ce concours d'idées s'adressait aux étudiants en architecture, en urbanisme ou en aménagement du territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles et dont le thème était le développement futur de la zone périurbaine de Louvain-la-Neuve.

Le 18 octobre 2011, le jury international, présidé par le professeur Bernardo Secchi de l'Université de Venise, a décerné le premier prix (Prix de l'urbanisme) au projet "Ville Pôle RER" de l'équipe UCL/LOCI-Tournai composée de Piet De Wolf, Ophélie Coisne, Margaux Dieusart, Mylène Montay et David Ponchoux. Le deuxième prix ex-aequo a été attribué à la proposition la plus pertinente pour l'habitat et son caractère durable, soit le projet "Louvain-la-Neuve : piétonnier, vergers et potagers" de l'équipe UCL/LOCI-Bruxelles composée de Sophie Boone, Charlotte De Pauw et Ysaline de Lobkowicz. Le deuxième prix ex-aequo a récompensé la proposition la plus pertinente en matière d'aménagement des espaces publics : le projet "Vert Louvain-la-Neuve" de l'équipe UCL/LOCI-Bruxelles composée d'Emilie Deby, Gauthier Moreels, Etienne Sonck et Marion Fabre.

thèse de doctorat

## La fabrique de parcs intra-urbains contemporains.

Nouvelles formes de médiations urbanistiques et esthétique de l'ouverture

Trois processus d'aménagement de parcs urbains dans des quartiers péri-centraux en régénération sont analysés : le parc Saint-Léonard à Liège, le parc Spoor Noord à Anvers et l'espace vert en projet sur le site de Tour&Taxis à Bruxelles. Dans un contexte de tensions entre enjeux métropolitains et valeurs de l'habiter, cette fabrique urbaine explore trois dimensions de l'ouverture de la ville : la nature, le mouvement et le temps. Celles-ci redessinent les médiations urbanistiques et définissent le rôle d'une esthétique de l'ouverture, médiatrice et vectrice d'un urbanisme du paysage qui s'enracine jusque dans la ville dense.

Julie Denef

Accessible sur DIAL :

[http://dial.academielouvain.be/handle/boreal:92230?site\\_name=UCL](http://dial.academielouvain.be/handle/boreal:92230?site_name=UCL)

Ou disponible sur :

<http://www.i6doc.com/fr/livre/?GCOI=28001100211180>

