



PRATIQUES ARCHITECTURALES

Lieux de Transformations

19 Projets à Verviers

PHOTOS

Maud Faivre & étudiants de
l'atelier Pratiques Architecturales

4—34

TEXTES

Guillaume Joachim

35—40

Maud Faivre

41—43

Pierre Chabard

44—48

Benoît Vandembulcke

49—52

Bernard Deffet

Pierre de Wit

Fabienne Courtejoie

53—57

PROJETS

Étudiants de l'atelier
Pratiques Architecturales

58—113



1



1



1



2



2

8

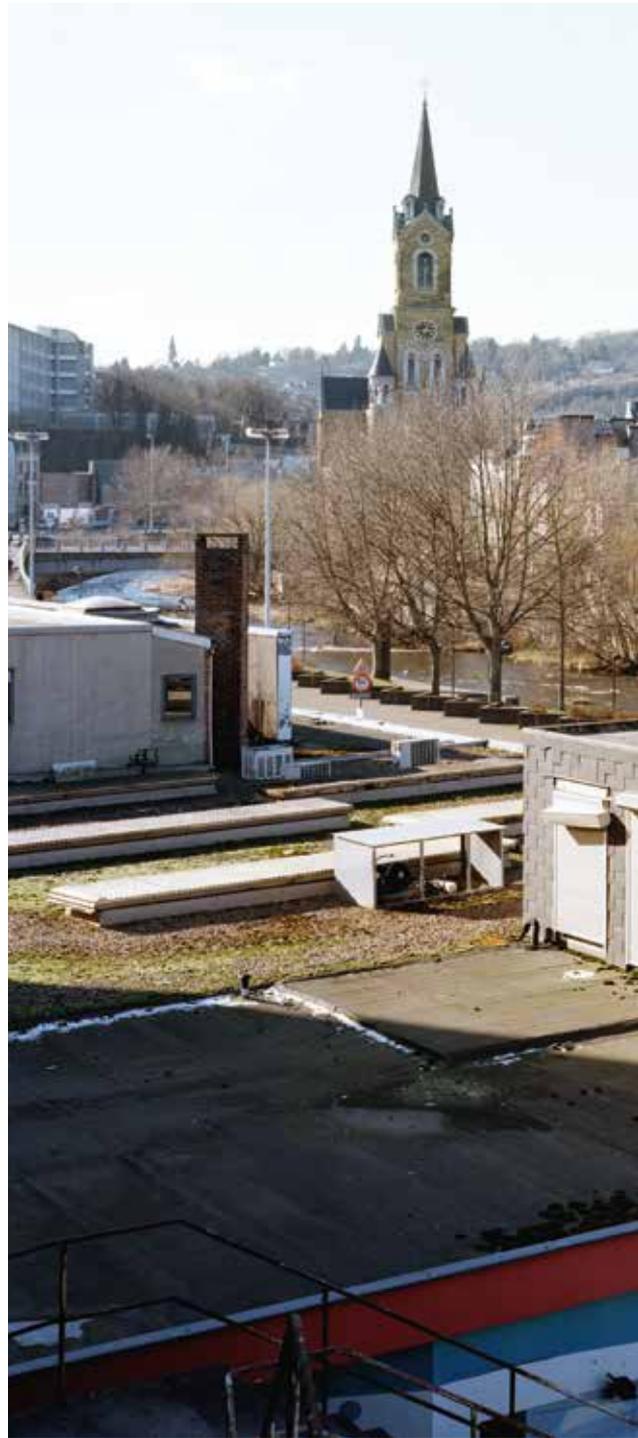




2



3







3





4



4







5



5



5



6



6





6



7



7



7







8



Empathie et prospection : révéler le potentiel par l'architecture

La mission créative de l'architecte est de rendre visible son rôle, consistant à apporter de l'ordre dans l'existant, à accentuer et à sublimer les caractéristiques du lieu.

— OSWALD MATHIAS UNGERS¹

Cet ouvrage présente dix-neuf projets d'architecture distincts, situés spatialement et temporellement sur huit emplacements de la ville de Verviers, tels qu'ils pourraient devenir dans un futur possible.

Les huit sites retenus pour cet exercice ne sont pas, dans leur état actuel, des lieux emblématiques de la ville. Ils ne recèlent pas de qualités spatiales ostentatoires. Ils n'offrent pas de qualités d'usage notoires. Ils ne font pas partie d'un patrimoine particulièrement reconnu. Ils ne bénéficient pas d'une auréole de prestige dans l'imaginaire collectif. Ils ne sont pas (encore) sous l'emprise de spéculation immobilière de la part du secteur privé et ne font pas (encore) partie d'une rénovation urbaine d'ensemble à l'initiative du secteur public.

À l'inverse, pour le plus grand nombre, ce sont simplement, comme beaucoup d'incongruïtés de notre continent, des espaces négligés, un peu obsolètes, peu cohérents dans le tissu urbain. Au regard d'autres lieux similaires du territoire belge, ils seraient bien placés pour entrer, à un moment ou à un autre, dans un projet de construction faisant tabula rasa de l'existant ou dans un procédé de démolition-reconstruction propre au marché de la construction du XXI^e siècle. Car, en l'état, ces lieux manquent de qualités avérées, et la complexité des éléments qui en constituent un lieu appelle tout sauf une réponse architecturale prête à l'emploi.

À dessein, ces espaces ont été sélectionnés par l'équipe pédagogique de l'Atelier « Pratiques Architecturales » car non seulement ils participent à la condition urbaine d'une ville et à son contexte économique et culturel changeant, mais surtout car leur futur est incertain et leur incongruité peut être le terreau d'une architecture les requalifiant. Leur déficit d'urbanité et

1. Oswald Mathias Ungers, aphorismes sur la construction des maisons, Marnes-Documents d'architecture 4 (2016), p.385 ; traduction de l'ouvrage original Aphorismen zum Häuserbauen, Viesweg/ Ugers Archiv für Architekturwissenschaft, 1999.

leur condition complexe, tant à l'échelle de la parcelle que de la ville, sont vus comme des opportunités pour y développer une architecture mettant en lumière, exploitant et démontrant les qualités et le potentiel d'un lieu.

« Pratiques Architecturales » s'attache, depuis plusieurs années et en particulier sur les cas de Verviers, à nourrir l'exercice d'apprentissage du projet d'une lecture empathique des territoires et d'une démarche prospective de l'emploi du projet. En tant qu'observateur extérieur invité à suivre l'exercice réalisé par cet atelier, c'est cette attitude sous-tendant le développement des projets qu'il m'apparaît important de discuter et de mettre en perspective quant au rôle et aux outils de l'architecte que cet exercice a mobilisés.

Avec humilité et détermination, la lecture empathique des territoires que l'atelier suggère contraint l'architecte à regarder des espaces communs de notre patrimoine bâti pour ce qu'ils sont : en investiguant sans a priori leurs dimensions qualitatives, en prenant conscience du lieu qui préexiste, en identifiant les liens interrompus, l'organisation spatiale inachevée ou fragile. Les troubles et les affections – tangibles et mesurables ou ressentis subjectivement – sont mis au service de ce regard. L'attention aux détails d'un espace n'est pas « désincarnée » mais tend à mettre en évidence les relations qu'entretiennent un élément d'espace avec un morceau d'urbanité à plus grande échelle, autrement dit à qualifier la relation méréologique reliant la partie au tout, chère aux architectes.

Ce regard empathique est, dans le même temps, mobilisé pour projeter une architecture que le lieu peut soutenir, en tentant d'exalter son potentiel. Une part de ce qui existe devient le support pour développer ce qui peut être. L'architecte « enquêteur » développe également l'attitude d'un architecte « prospecteur » qui formule spatialement, qui donne une structure formelle susceptible de rendre cohérents des éléments d'espace sans répondre directement à une nécessité. Il ne transcrit pas d'exigences d'une maîtrise d'ouvrage, il ne dépend pas d'un « programme » normant a priori les espaces ou leur hiérarchie. La recherche formelle entreprise entend « répondre » à certaines caractéristiques architecturales et urbaines du lieu et y explorer une architecture possible, sans fonction prédéterminée. La méthode empirique, architecturale par son *modus operandi* et idiosyncratique par sa réalisation individuelle, ouvre un domaine de possibles en mobilisant particulièrement la dimension prospective du projet, tantôt par tâtonnement expérimental, tantôt par retenue ou tantôt par recherche de synthèse. Ce qui est valorisable dans l'existant et n'était pas saillant est alors, à la manière du développement photographique, révélé par la proposition d'un projet d'architecture, suggérant des

appropriations en devenir, des expériences spatiales singulières, des formes différentes de construire la ville, et surtout des moyens insoupçonnés de transformer l'existant.

SITUER LE RÔLE DE L'ARCHITECTE

Cet exercice vise à exercer les futurs architectes à intervenir avec une forme construite dans une situation existante. Les projets que l'atelier présente ici pourraient être considérés comme des réponses – parmi d'autres possibles – à une série de questions que pose un espace interstitiel, une pièce décousue de territoire urbain, une ville « en reconversion ».

Mais au-delà de la dimension située de l'exercice, qui met en avant un rôle reconnu de « fabricant d'espaces » de l'architecte, l'approche de conception de l'atelier traduit aussi une autre posture forte. En amont, ce type d'exercice instaure à l'architecte le rôle de celui qui emploie son regard et sa capacité de spéculation spatiale pour démontrer les potentialités architecturales et urbaines d'un lieu. La pratique du projet architectural est alors mise au service d'une investigation de potentialités latentes, inexprimées, non encore visibles, suggérant comme produit singulier un projet, et comme ensemble de projets *une autre manière de voir le lieu*.

Comme l'exprime Luca Merlini², on attend usuellement de l'architecte « qu'il trouve toujours une solution : une manière de réparer un paysage, d'isoler du monde, de reconstruire des liens, d'ouvrir le ciel », qu'il soit « en production continue de solutions ». Dans une perspective plus large, cependant, le champ de la pratique architecturale voit depuis deux décennies s'exprimer des voix instituant un architecte qui peut non seulement construire, mais aussi déconstruire, reconstruire, ou encore jouer un rôle sociétal majeur sans avoir strictement recours à la pratique « cardinale » et traditionnelle de la conception architecturale.

À l'instar de la publication et de l'exposition éponyme de Giovanna Borasi³, regroupant une sélection internationale d'architectes développant un panel de stratégies collectives et d'attitudes expérimentales, un « autre architecte » est possible : celui qui élargit le champ d'une recherche intellectuelle, celui qui développe une méthode d'investigation ; celui qui est un prospecteur d'opportunités de développement et un créateur de coalitions pour coordonner une réflexion architecturale collective, comme l'illustre la démarche des architectes impliqués⁴ dans le projet de reconversion d'une tour emblématique d'Anvers « wij kopen samen de Oudaan », initié en 2015.

L'architecte est de plus en plus contraint à réfléchir son action et à rendre explicite son rôle au sein d'une discipline

2. Luca Merlini, L'homme qui préfère le dessin à la parole, in L'architecture d'aujourd'hui (371), 2007, p.45.

3. Giovanna Borasi(Ed.). The Other Architect. Another Way of Building Architecture. Spector Books, 2016.

4. Entre autres: Endeavour, Nicolas Pétilon, Eagles of Architecture, Rest. Voir le descriptif du projet: <http://wekopenendaan.be/>, consulté le 10 octobre 2018.

traversée par un double mouvement. D'un côté, une série de pressions exogènes rebattent constamment les cartes de sa mission de concepteur d'espace. Les impératifs contradictoires d'un « développement durable », et ses répercussions en termes de densification urbaine, mixité fonctionnelle, réemploi, maîtrise du foncier... le contraignent à développer une vision à long terme de ses actes, tout en garantissant une économie de moyens et un morcellement de ses interventions. Se superposent comme préalables à son action l'incertitude et l'indécision des politiques architecturales et urbaines, ainsi que la fonction de médiation qu'on attend de lui entre les extrêmes d'une commande publique apathique et d'une promotion immobilière privée impétueuse. Ces contingences, souvent discordantes et ambiguës, créent une tectonique instable, qui semble néanmoins être reconnue à l'étranger comme une conjoncture au sein de laquelle se développe une « fécondité architecturale »⁵ typiquement belge.

D'un autre côté, des mouvements endogènes au champ de l'architecture promeuvent de nouvelles attitudes à développer. L'« indétermination programmatique »⁶ entraîne en réaction chez certains praticiens une forme d'art du dialogue et de la négociation, célébrée par la presse architecturale⁷. Les Maîtres-Architectes régionaux et autres Stadbouwmeester mettent en avant un architecte qui réutilise la ville et exemplifie de nouvelles manières de concevoir le territoire. La construction du patrimoine de demain s'illustre d'exemples d'architectes s'engageant dans une reconversion de patrimoine récent du xx^e siècle. L'académisation de l'enseignement de l'architecture offre, quant à elle, l'opportunité de regarder la pratique de l'architecture comme un champ de production de connaissances et encourage les architectes à investiguer les lacunes et les espaces interstitiels du champ de la recherche architecturale.

C'est dans ce terrain de jeu, plastique et aux contours socialement indéterminés⁸, que le questionnement du rôle de l'architecte s'inscrit, et au sein duquel l'architecte est amené à prendre une position engagée et créative. Il est attendu qu'il agisse dans une forme d'incertitude et y fasse preuve d'inventivité, de souplesse et de détermination. Il est attendu qu'il développe une attitude à même de fédérer d'autres acteurs dans une démarche de conception collective du projet. Il est attendu, continûment, qu'il soit capable de réfléchir et de réinviter sa pratique.

5. Voir l'éditorial Belgium's architectural fecundity bypasses political uncertainty de Paul Finch dans le numéro spécial "Belgium" de Architectural Review (1474). London. September 2018.
6. Terme employé dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, S, M, L, XL, Rotterdam-New York, 1995, p.63. Voir également les origines plus anciennes de ce questionnement dans John Weeks, Indeterminate architecture, Transactions of the Bartlett Society, n°2, 1963-1964, pp85-106.
7. Voir le dossier Belgique, une architecture négociée de L'Architecture d'Aujourd'hui (425). Paris. Juin 2018., et le numéro Résistance et négociation de la revue A+ Architecture in Belgium 271, Bruxelles, Avril/mai 2018.
8. Voir Olivier Chadoin. Être architecte: les vertus de l'indétermination: de la sociologie d'une profession à la sociologie du travail professionnel. Presses

Tout en ouvrant un questionnement sur le rôle de l'architecte, l'exercice de l'atelier « Pratiques Architecturales » interroge également les modalités et les outils que l'architecte peut déployer pour investiguer les potentialités spatiales d'un lieu. Comment prendre conscience et figurer des qualités cachées d'un espace ? Comment développer une architecture qui les révèle ? Par quels moyens transcrire de nouvelles expériences de l'espace construit ?

Trois expériences, chacune pilotée par un intervenant extérieur, ont été proposées par l'équipe pédagogique pour mobiliser certaines modalités fondamentales de génération du projet d'architecture. À l'heure où s'offre aux architectes un arsenal d'outils pour représenter visuellement l'architecture projetée, provoquant tantôt des « overdoses numériques »⁹, la photographie argentique, l'écriture et le dessin ont été désignés pour appréhender la richesse d'une connaissance approfondie du lieu et représenter des situations spécifiques de l'expérience de l'espace en projet.

La première expérience est celle de la chambre photographique. Découvrant une série de points de vue particuliers sur les détails constituant un espace existant, la photographie révèle de l'inattendu, le caractère changeant des lieux, met un certain ordre dans ce qui est a priori perçu comme désordonné et étire le regard porté sur l'architecture. Maud Faivre, qui a guidé cette expérimentation, décrit dans son texte^(+ p. 41) comment sa technique photographique et ses contraintes sont au service d'une lecture attentive d'un lieu et d'un positionnement façonnant le regard.

La deuxième expérience est celle de l'écriture critique comme outil de projection de l'architecture, que Pierre Chabard a mobilisé et dont il explicite le caractère dans son article^(+ p. 44). En tant que moyen légitime de représentation de l'architecture, l'écriture en cours de conception du projet propose d'imaginer et de décrire des récits qui augmentent le champ de la représentation d'un espace transformé : explorant différentes sensorialités, temporalités et séquences. En complément aux dessins axonométriques, constructions graphiques synthétisant en une image la proposition architecturée, l'écriture agit dans un registre complémentaire permettant, comme le formule Pierre Blondel, de « représenter, décrire l'espace sous une autre forme, moins précise dans la dimension mais davantage dans l'usage, moins imagée qu'imaginée »¹⁰.

La troisième expérience est celle de l'identification des ressorts du projet par le dessin et l'écriture, menée par Benoît Vandembulcke. Cet « exercice dans l'exercice »^(+ p. 49) offre une

9. Voir Stéphanie Sonette, Rendus d'architecture : les nouvelles icônes épinglées, Criticat (20), Paris, Printemps 2018.

10. Pierre Blondel, L.M.S. et autres nouvelles, Editions Fourre-tout, 2011, p.5.

prise de recul dans un long processus d'élaboration, fournit un support pour mettre en évidence des paramètres déterminants du projet, aide à (re)définir des actes de conception pour élaborer une argumentation et une narration du projet.

Si ces différentes expériences interrogent autant qu'elles outillent la pratique de l'architecture, les fondements d'une position engagée sont à l'origine de la pratique de l'atelier « Pratiques Architecturales » et sont décrits dans l'essai de l'équipe pédagogique (^{→ p. 53}). Fabienne Courtejoie, Bernard Deffet et Pierre de Wit y explicitent leur positionnement d'architectes praticiens, à l'articulation entre exercice professionnel de l'architecture et enseignement du projet. Ils ouvrent un champ de réflexion sur les interactions fertiles entre pratique professionnelle et pratique pédagogique.

Un geste

Je me suis souvent questionnée sur les raisons pour lesquelles j'insiste sur l'utilisation de la chambre dans ma pratique photographique. J'emploie plus favorablement « chambre photographique » plutôt que le « chambre technique » couramment utilisé : bien que cet appareil permette certaines prouesses techniques aux termes non moins étonnants comme la « règle de Scheimpflug », je préfère mettre en avant les qualités photographiques de cet appareil primitif et transparent. Primitif, car bien que ma Toyo Field 45 A n'ait pas plus d'une trentaine d'années, sa morphologie et son principe remontent aux tous débuts de l'histoire de la photographie. Transparent, car en plus de ses mouvements de bascule et de décentrement, elle amène l'utilisateur à n'intervenir que sur les trois paramètres essentiels de la photographie (ouverture, vitesse, sensibilité du film). À l'intérieur, pas de circuit électronique, pas même un miroir, seulement, et c'est déjà beaucoup, du noir. On retrouve la *camera obscura* antique, à la seule différence qu'ici, l'image peut être fixée. C'est ce qui fait la photographie.

Un outil premier : c'est peut-être là que mon attachement s'explique avant tout, car malgré son apparente complexité, sa forme atypique, imposante, l'utilisation de la chambre est d'une très grande simplicité et sa pratique accessible, ce qui en fait un excellent outil pédagogique. Chaque geste est contrôlé, chaque mouvement réfléchi et choisi parce que compris.

La question du « moment décisif », chère à tout un pan de la photographie, a souvent été posée lors de l'atelier Pratiques Architecturales avec les étudiants de l'ULiège. Il faut ici imaginer le dispositif, qui est en fait un rituel : après avoir tourné sur le site, pointé ce qui fait sens – les immeubles d'habitation sur les coteaux, l'église le long de la Vesdre, l'arbre dans la lumière sur le fond noir du pignon, le jardin en palettes dans la cour et la fumée qui sort de la bouche d'aération – gravi des escaliers, des murets, accédé à telle fenêtre, nous choisissons trois points de vue. À présent, c'est tout un attirail que l'on déploie dans un ordre méthodique, de bas en haut, du trépied au niveau à bulle jaune fluo. Pour que, sous un drap noir occultant, sur un verre dépoli quadrillé de 10 par 13 centimètres vienne se refléter, à l'envers, l'image de ce qui est devant nous.

Cette question du temps est essentielle tant le choix du cadre et la mise en place de l'appareil ne permettent pas a priori

de saisir un instant fugace. Mais pendant ce laps de temps consacré à regarder, arpenter, choisir et déployer le dispositif, la lumière change, un homme est venu s'appuyer sur un rebord de fenêtre, une femme en manteau de fourrure a traversé la route avec son chien. Malgré son encombrement, la chambre reste pour moi un outil privilégié pour la randonnée photographique, qui se prête à la lenteur de la contemplation du paysage.

Ces événements, une fois que nous les avons vus, existent encore dans notre mémoire, et, tels des metteurs en scène, nous pouvons faire en sorte qu'ils se reproduisent, en attendant la lumière, un passant, ou en posant nous-même sur l'image comme l'ont fait certains étudiants et dont ils étaient les seuls jusqu'à présent à détenir le secret.

Quant aux prises de vues, limitées, elles vont à l'encontre du flux d'images; c'est une économie de la vision du monde qui privilégie le choix, et très étonnamment pointe l'importance du hors champ.

Avant de regarder dans l'obscurité du drap occultant l'image inversée, je règle les bulles au niveau zéro. Même si par après je décide de basculer la chambre, ma première relation à l'image est frontale. Les cadrages sont au plus simple et suivent la silhouette des maisons. Les vues obtenues sont sans effets, plus sobrement descriptives et les sujets peut-être plus modestes. Je me place devant le monde.

L'utilisation de négatifs à haute définition amène une netteté et une minutie descriptives exceptionnelles : les étudiants, qui ont effectué la mise au point avec le compte fil posé sur le verre dépoli auront ressenti cette impression de photographe « comme à travers un microscope »¹.

Ce type de photographie avec cet outil est un parti pris stylistique qui caractérise le genre documentaire. Il amène un point de vue singulier, comme un pas de côté, à l'image du miroir noir des XVIII^e et XIX^e siècles: ce petit objet portatif à la surface réfléchissante sombre et bombée de forme variable, accessoire privilégié des marcheurs et des amateurs de paysage. Il y a l'idée de prélever ce qui est dans le cadre, associée à une manière particulière de composer, l'utilisateur tournant le dos à son sujet (rappelons que dans une chambre l'image observée est à l'envers).

La description de la mise en place de la chambre dans l'élaboration d'une image pourrait faire penser que tout est mesuré, maîtrisé, calculé. Ça n'est pas entièrement vrai: il y a une grande part d'intuition dans ce que l'on choisit, et une fois que l'on fait rentrer certains éléments dans le cadre, d'autres nous échappent, et l'on reste sensible à ce qui se passe autour de nous (la lumière, l'événement, le hors champ etc.).

Une fois le négatif exposé, l'image devient mentale: elle est latente jusqu'à sa découverte sur le négatif. Lorsque je retouche

1. ABBOTT, B. (1942). Documenting the City, The Complete Photographer, n°22

mes images sur mon ordinateur, je retire à l'aide de l'outil « correcteur localisé » les minuscules poussières qui se sont accumulées sur le négatif, attirées par sa surface électrostatique en acétate de cellulose. J'ai pendant plusieurs dizaines de minutes une vision rapprochée et détaillée à l'extrême de ma photographie que je balaye sur toute sa surface ; je suis comme immergée dans celle-ci, dans sa matière et son grain. S'opère ainsi une redécouverte de ce qui a été photographié. C'est un rapport similaire qui s'effectue lorsqu'on réalise des tirages à partir de ces images : des éléments jusqu'alors invisibles sur l'écran surgissent en grand format et prennent une importance insoupçonnée.

C'est ainsi qu'émanent la surprise, la redécouverte voire l'accident de ce processus a priori réfléchi et maîtrisé. Ses différentes contraintes – relatives au temps, au poids, au nombre de prises de vue, et aussi au coût – impliquent une certaine posture. C'est un geste.

Contre l'indicible : l'écriture critique comme outil de projet

'Writing architecture' signifie écrire, ou être en train d'écrire, l'architecture en tant qu'objet (...). Cependant, la grammaire anglaise laisse entendre que c'est l'architecture elle-même qui est en train d'écrire – non seulement support d'écriture, mais aussi écriture, écriture active.

— JACQUES DERRIDA¹

La culture architecturale est peuplée d'objets, de projets, d'édifices mais elle est surtout structurée par de grands écrits, qui ont pu avoir de puissantes conséquences génétiques sur la production des architectes. Pourtant leur rapport à l'écriture est problématique. Une certaine méfiance règne à son égard, comme si le moindre mot formulé refermait irrémédiablement l'éventail des significations et des potentialités latentes d'une architecture. On tolère éventuellement l'écriture lorsqu'elle intervient de l'extérieur et en aval de l'œuvre. Une fois que les choses sont faites, on consent à ce qu'elles soient dites, par d'autres. C'est l'exercice courant et apparemment balisé de la critique, où un auteur prend la plume pour commenter une réalisation fraîchement livrée ou un ensemble de bâtiments d'un même bureau. Tony Fretton évoquait ainsi la satisfaction pour un architecte d'avoir en mains sa première monographie, qui lui permet soudain « de comprendre, en tant qu'œuvre, son propre travail, mené d'un projet à l'autre dans l'obscurité de ses intuitions. »² Même si on peut penser que ce moment de production de discours n'est pas sans incidence performative sur les orientations ultérieures de cette « œuvre », il est envisagé, ici par Fretton, dans une hiérarchie claire, en termes de chronologie comme d'importance. Il vient en second lieu comme l'éclairage rétrospectif d'un travail de création. Mais surtout il est disjoint de lui, comme si les mots de la critique se déployaient nécessairement sur un autre plan que le « soliloque intérieur »³ qui se noue dans les ténèbres mutiques de l'imaginaire de l'architecte.

Prenant à contre-pied cette hiérarchie établie, l'expérience pédagogique menée cette année à l'ULiège consistait, entre autres outils, à mobiliser l'écriture dans la production même du

1. Voir l'entretien Eisenman et Derrida: Parler d'écrire (1993), in Jacques Derrida, Les arts de l'espace, écrits et interventions sur l'architecture, Paris, Editions de la différence, 2015, p.298
2. Tony Fretton, About books, in Tony Fretton Architects London, De aedibus international 5, Lucerne, Quart Publishers, 2010, p.6
3. Michel Vernes, Les ombres de la beauté, in Jean Dethier (dir.), Images et Imaginaires d'Architecture, Paris, Editions du Centre G. Pompidou, 1984, p.27.

projet. Il s'agissait de démontrer que ce qui se joue dans l'acte d'écriture le rend potentiellement capable de dépasser largement le cadre auquel le cantonne généralement la profession et ses médias et de prendre place légitimement dans la boîte à outils conceptuels de l'architecte.

*
**

Pour retourner ainsi la critique, pour en faire un outil projectif plutôt que rétrospectif, il est nécessaire de la saisir plus précisément comme genre spécifique de discours sur l'architecture. Historiquement, d'abord, il faut rappeler qu'elle est indissociable de la mise en place de la pratique moderne de l'architecture à partir du tournant du XIX^e siècle. De la même façon que la critique d'art, sa naissance et son institutionnalisation progressive remontent à cette période clé où la mise en crise de la doctrine vitruvienne prive les architectes d'une forme de certitude quant aux principes de leur art et les plonge dans le scepticisme. Si la beauté architecturale échappe aux règles séculaires édictées par les grands traités classiques, alors il faut assumer sa contingence, sa dépendance envers de nombreux paramètres locaux, eux-mêmes en évolution (notamment le *zeitgeist*, le *genius loci* ou, simplement, le « goût »). Juger de cette beauté relative nécessite une réflexion sans cesse renouvelée. La critique consiste donc, à l'origine, à élaborer ce discours jurisprudentiel sur l'architecture et constitue le moyen indispensable d'établir une réflexivité immédiate sur les bâtiments qu'une époque produit. Dépourvue de certitude sur sa beauté, et plus généralement sur ses qualités, l'architecture doit en permanence se regarder dans ce miroir de la critique pour comprendre ce qu'elle est, ce qui la qualifie.

Depuis au moins deux siècles, la critique, en interaction permanente avec la théorie et l'histoire a produit un champ discursif spécifique, vaste et protéiforme, qu'il n'est pas aisé de cartographier⁴. Il est néanmoins nécessaire de le définir plus précisément pour avoir une chance de le réinstrumenter dans le projet. À cet égard, la définition qu'en donne l'architecte et historien italien Vittorio Ugo et qui en inclut les différentes facettes, est à la fois utile, précise et ouverte. Selon lui, la critique est un discours qui se déploie dans un repère à trois dimensions : la dimension descriptive et explicative, qui consiste à « traduire en mot ce que l'œil peut voir », la dimension sélective et évaluative qui consiste à « s'appuyer sur des critères pour formuler des jugements » et la dimension interprétative⁵.

4. Voir, par exemple, l'ouvrage collectif : Agnès Deboulet, Rainier Hoddé, André Sauvage (dir.), *La critique architecturale. Questions – Frontières – Dessins*, Paris, Éditions de la Villette, 2008.

5. Vittorio Ugo, *Kriteria. Critica del discorso architettonico*, Milan, Guerini Studio, 1994, pp.18-19.

*

**

Les deux premières dimensions recèlent de grandes potentialités pour l'architecte. Décrire, d'abord, c'est donner corps à l'architecture dans (et par) l'écriture, c'est arracher un objet architectural à son site spatial et temporel et le faire exister dans un espace purement littéraire et discursif. S'apparentant à ce que Vitruve nommait ekphrasis, la description est une forme de traduction qui fait passer l'architecture du terrain factuel du construire au domaine discursif de l'écrire⁶. Pourquoi ne lui ferait-elle pas emprunter le trajet inverse ? Evidemment, de même qu'en latin, le « thème » est plus ardu que la « version », cet exercice de décrire une architecture à-venir exige de celui qui écrit d'être ou de devenir un architecte. Mais quel enrichissement pour le projet que de bénéficier de cette écriture descriptive, de représenter autrement que graphiquement les dispositions formelles, spatiales et matérielles d'un futur édifice mais surtout de mobiliser ses qualités sensibles et non visuelles, toutes celles qui échappent au dessin : la sonorité d'un espace, la texture et l'odeur de ses matériaux, tous les phénomènes immatériels, atmosphériques et temporels qui le traverseront, toutes les trajectoires qui vont le métamorphoser sans cesse par le mouvement des sujets. En donnant forme discursive et anticipée à l'expérience brute et archaïque de l'architecture, l'écriture repousse les frontières de l'indicible dans lesquelles se complaisent beaucoup d'architectes et rompt le silence intimidant dont ils nimbent l'architecture, lui conférant une aura de sacralité parfois injustifiée. Mais surtout, en disant ses qualités les plus insaisissables, elle les constitue comme matière à projet.

*

**

Il en est de même du jugement, deuxième dimension de la critique selon Vittorio Ugo. Même si, comme le rappelle Alan Colquhoun, « La critique occupe le no man's land laissé entre l'enthousiasme et le doute, entre la sympathie poétique et l'analyse » et que « son but n'est, sauf en de rares exceptions, ni de célébrer ni de condamner »⁷, il n'en demeure pas moins qu'une de ses fonctions principales est sinon de porter du moins d'instruire un jugement. En cela, elle permet de sortir le discours sur l'architecture de la subjectivité de l'opinion, laquelle, selon Bachelard, « pense mal » voire « ne pense pas »⁸ et d'élaborer les critères – objectivés et sans cesse réinterrogés – de sa valuation. Au fond, elle permet d'offrir un point de vue sur son objet, mais pas n'importe lequel : « pour être juste », nous dit Baudelaire, « c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-

6. Voir Mario Carpo, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, Paris, Éditions de la Villette, 2008 (1998), p.29.
7. Alan Colquhoun, *From Bricolage to Myth, or How to Put Humpty-Dumpty Together Again*, *Opposition*, n°12, printemps 1978.
8. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin, 1999 (1938), p.13.

dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons »⁹. Loin de refermer le discours par des positions subjectives et arbitraires, la critique le déploie au contraire le plus largement possible afin qu'il ait prise avec les problématiques multiples et toujours différentes qui interviennent dans la conception d'un projet, que celles-ci soient internes à la discipline architecturale (questions théoriques, historiques, esthétiques, constructives, etc.) ou externes (questions sociales, politiques, économiques, écologiques, etc.). Ces dynamiques contradictoires et rhapsodiques s'entrechoquent et convergent plus ou moins vers l'architecture. Instruire et construire un « point de vue exclusif » sur cet écheveau, c'est, lorsqu'on fait de la critique, se donner les moyens d'un jugement juste et précis (parce qu'objectivé) sur un objet construit, c'est, lorsque l'on est juré d'un concours de maîtrise d'œuvre, se mettre en situation d'évaluer les meilleures réponses à un programme donné et c'est, lorsque l'on est architecte, être en mesure d'opérer des choix décisifs dans un projet. Dans les trois cas, l'écriture (ou de moins le langage) crée les conditions d'une circulation, d'un partage, d'une mise en discussion de l'architecture qui ne peut, en retour, que l'enrichir, la nuancer et donc la préciser.

*
**

La dimension interprétative de la critique est sans doute, des trois, la plus difficile à définir et à atteindre mais la plus directement opératoire pour l'architecte. Manfredo Tafuri l'a d'ailleurs parfois qualifiée d'« opérative ». Il entendait par là « une analyse de l'architecture qui aurait pour objet non un relevé abstrait mais la projection d'une direction poétique, anticipée dans ses structures »¹⁰. Il ne s'agit donc plus d'une simple description mais d'une analyse, dans le but de produire une signification qui n'existait pas auparavant, qui était latente dans l'œuvre, dont l'architecte n'était pas forcément conscient et que la critique va révéler, produire, projeter. Il ne s'agit plus de décrire mais d'écrire, en mettant en crise tout ce qui a déjà été dit avant, voire en mettant en crise la langue elle-même afin qu'elle engendre ce sens nouveau. C'est une dimension fondamentalement créatrice, on pourrait presque dire « poétique » de la critique. Dans cet exercice, « le critique affronte un objet qui n'est pas l'œuvre, mais son propre langage, »¹¹ comme le rappelait Roland Barthes. En ce qui concerne l'architecture, cela implique d'abord un travail sur le vocabulaire lui-même, qui revisite notamment les ressources poétiques parfois insoupçonnées du lexique architectural et, surtout, qui libère l'écriture de toutes les langues spécialisées

9. Charles Baudelaire, Salon de 1846, in Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p.82.
10. Manfredo TAFURI, Théories et histoire de l'architecture, 1968 (trad. 1976)
11. Roland Barthes, Critique et vérité (1966), in Œuvres complètes, Paris, Seuil, 2002, vol.II, p.796.

qui l'emprisonnent, des jargons professionnels à la langue de bois administrative et technocratique en passant par les novlangues du marketing ou du management. Déconstruire ces discours, c'est déjouer les stratégies de domination qu'ils servent et qui aliènent l'architecture.

Mais le principal enjeu de cette dimension de la critique n'est pas tant lexical que syntaxique et tient à la construction grammaticale qui structure la phrase, qui met en tension ses différents mots et qui produit le sens. Selon Barthes, « le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre "traduire" l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est "engendrer" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre. » Il dit encore : « la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit »¹². Au fond, ce qui se joue ici est la correspondance entre deux formes – architecturale et discursive – qui ont leur logique formelle et structurelle propre et qu'il s'agit de mettre en résonance, de mettre en prise mutuelle. Dans la pratique courante de la critique, cette dimension interprétative, poétique ou projective a potentiellement le pouvoir de « ré-engendrer » l'œuvre architecturale par l'écriture. Il suffit de renverser la perspective – non plus du bâtiment vers le texte mais l'inverse – pour que ce dernier devienne non seulement un véritable « mode d'existence » de l'architecture mais un outil légitime de « projétation », au même titre que le dessin ou la maquette. L'anthropologue Tim Ingold observe avec raison que « la main qui écrit ne s'arrête pas de dessiner. Elle peut par conséquent se mouvoir librement et sans rupture à l'intérieur et hors de l'écriture ». Il est grand temps de rompre la prophétie hugolienne. Ceci ne tuera pas cela ! L'écriture ne tuera pas l'architecture mais peut, au contraire, participer à l'inventer.

12. Ibidem, p.792.

Identification des ressorts du projet d'architecture

L'objectif de l'exercice réalisé avec les étudiants est de porter un autre regard sur le paysage de la ville de Verviers et sur leur projet en cours dans cet environnement particulier. Plongé dans le chemin sinueux du processus de projet, il est souvent difficile d'avoir une vision des éléments qui mènent à le faire évoluer et donc d'en voir sa fin. L'exercice offre un moment d'arrêt dans le déroulement de l'atelier d'architecture en portant un regard spécifique sur le travail effectué jusqu'alors et sur la lecture de la ville que chaque étudiant(e) a faite.

Au milieu du processus de projet, l'outil proposé cherche à découvrir et énoncer des ressorts de projet utilisés/utilisables. Nous entendons par ressort de projet un élément moteur du projet qui participe à son évolution. Ces ressorts permettent de prendre des décisions dans le processus, de créer un mouvement (un rebond) vers un objectif.

Cette expérience s'appuie sur la combinaison de l'action (FAIRE) et l'énonciation (DIRE).

DIRE > FAIRE

En 1981-1982, l'Institut Français d'Architecture organise un concours d'architecture pour reconstituer la villa de Pline le Jeune¹ qu'il décrit dans une lettre à Gallus. Sans les montrer explicitement, le texte énonce une série d'éléments constitutifs de l'architecture de la villa : matières, lumières, géométries, proportions, systèmes constructifs... Les projets découlant de cette même description sont tous très différents.

Une même narration (DIRE) induit des actions différentes dans le processus (FAIRE) des projets et les architectures proposées sont loin d'être similaires.

FAIRE > DIRE

Dans la pratique du métier de l'architecte, il est souvent nécessaire d'expliquer, de rendre compte du « pourquoi » d'un projet. L'expérience personnelle s'est cristallisée à travers les conférences que j'ai été amené à donner sur la pratique du bureau AgwA². Il fut souvent difficile de retrouver des documents

1. Sénateur romain du 1^{er} siècle après JC
2. Benoît Vandembulcke est associé du bureau AgwA

de travail permettant d'illustrer et expliciter le chemin parcouru menant à un projet.

Pour pallier à ce vide, j'ai entrepris de redessiner (FAIRE) des éléments du projet permettant de soutenir le discours (DIRE). Il s'agit donc de prendre le point de vue d'un chercheur dans sa propre pratique en utilisant les mêmes outils que ceux de l'élaboration du projet (le dessin, les maquettes...).

LECTURE / PROJECTION

L'idée de l'exercice proposé se base sur ces deux expériences particulières en cherchant à articuler l'action et l'énonciation pour ouvrir de nouveaux champs d'exploration et forcer l'étudiant(e) à définir les actes qu'il pose dans son projet.

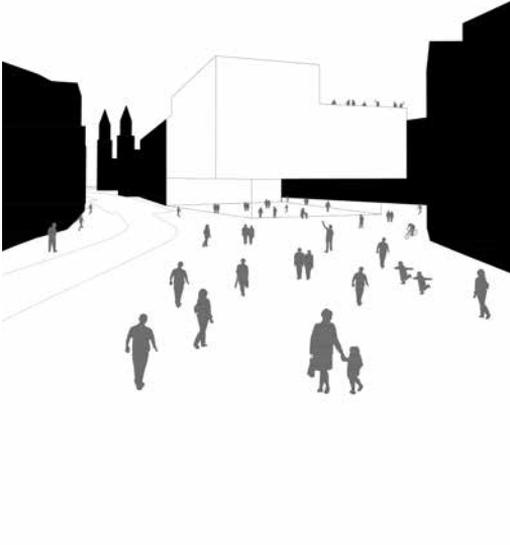
Immergé dans la complexité du processus d'un projet d'architecture, il est parfois difficile d'en saisir les éléments fondateurs. Comprendre, partager et communiquer les cohérences et les forces qui animent un projet n'est donc pas une évidence. Le recul nécessaire à comprendre un processus s'acquiert avec le temps et l'expérience. L'exercice propose d'explicitement une action de projet au travers d'un protocole simple, en situant l'étudiant(e) simultanément dans une position interne, dans l'action (FAIRE) et externe, dans la lecture critique (DIRE).

Pour ce faire, il est proposé aux étudiants d'aborder des thèmes spécifiques et définis de leur projet :

- identification d'un élément clé de la ville;
- relation particulière du projet à son contexte;
- définition de la structure du projet (spatiale/portante);
- lieu particulier du projet (défini par sa lumière, l'atmosphère).

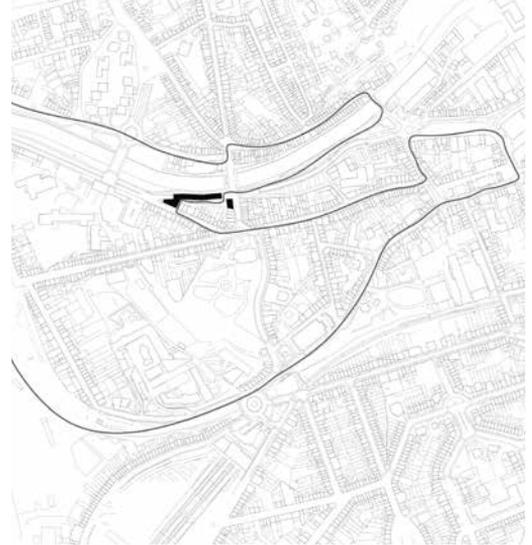
Pour interroger ces thématiques, il est demandé d'utiliser le dessin et les mots. Pour chaque thématique, l'étudiant(e) sélectionne un plan de la ville, un document de travail et le reproduit en noir et blanc sur un papier de format A3. Il dessine ensuite une surface (surface, ligne, point...) rouge sur ce document pour souligner un élément clé du projet ou une action spécifique. Une phrase décrivant « ce ressort de projet » complète le dessin. Il n'y a pas d'hierarchie entre les mots et le dessin. La phrase peut être le moteur d'un dessin, le dessin peut être le moteur d'une phrase. Cette opération de conception fictive crée un déséquilibre et oblige à observer le dessin, le projet, le site avec un autre point de vue.

L'exercice se déroule en une matinée au cours de laquelle les étudiants se plongent d'une part dans les documents de leur projet pour essayer d'extraire des éléments fédérateurs du processus et d'autre part sur des plans de la ville en utilisant



L'espace public se prolonge au rez-de-chaussée ainsi qu'en toiture

— RENARD MAGALI



La restauration d'une friche qui rend possible la promenade continue, qui redéfinit des moments urbains forts tels que l'entrée de ville et qui renoue des quartiers d'horizons culturels différents.

— ALEXANDRA MARION

différents cadrages. Une grande liberté leur est laissée dans le choix des documents et des actions qu'ils posent. Il est important que le travail génère un côté ludique et rapide pour contrebalancer le long processus du projet d'atelier. Le caractère surprenant ou provoquant est bienvenu dans cette expérience. Une grande précision est néanmoins nécessaire dans la réunion de l'action et de l'énonciation.

Ce dispositif pédagogique va du FAIRE vers le DIRE ou du DIRE vers le FAIRE. Un double objectif est visé : d'une part, il met en évidence des éléments constitutifs du projet ou des éléments qui pourraient devenir constitutifs. L'étudiant(e) prend conscience du processus en cours pour pouvoir l'influencer et le faire évoluer. D'autre part, ce dispositif plonge l'étudiant(e) dans la position d'un chercheur/explorateur de son propre travail. L'exercice introduit une première notion de recherche par le projet dans l'atelier d'architecture et permet de renforcer ou d'ouvrir de nouvelles pistes dans un processus de projet en cours.

DIRE >< FAIRE, DIVERGENCES ET CONVERGENCES

Dans les documents produits, il est souvent aisé de percevoir ce qui a été l'élément déclencheur : le dessin ou les propositions écrites. Il existe néanmoins souvent un écart entre l'écrit et le dessin. La formulation écrite ne correspond pas au dessin ou inversement. Cet écart est une source très intéressante de débat. Il permet d'une part à l'étudiant(e) de se positionner dans son propre travail. De la sorte, il/elle acquiert des outils pour construire la narration/l'explication de leur projet. Et d'autre part, dans les discussions alimentées par l'exercice, il permet à l'étudiant(e) d'envisager des possibilités inexplorées pour développer son projet.

La réunion de l'énonciation et de l'action ouvre à la fois de nouvelles pistes de projet et elle renforce le processus lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

VANDENBULCKE B.,
Abstraction, concrétion,
lecture et production
du projet d'architecture
par immersion, thèse de
doctorat, UCL, mai 2015

HOULD C., A recherche de
la villa perdue, dans
la revue Vie des arts,
volume 28, numéro 114,
mars-avril-mai 1984,
p23-25

BERNARD DEFFET
PIERRE DE WIT
FABIENNE COURTEJOIE

Vers une pratique

Les éléments graphiques et visuels dévoilés dans la présente publication figent de manière synthétique les conclusions d'un exercice pédagogique mené par des étudiants de première et deuxième maîtrise de la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège. Cette synthèse résulte d'un travail d'analyse et de projection focalisé sur la question de la transformation permanente de l'environnement construit. Le format de présentation des projets ne faisant pas démonstration des étapes successives du processus mené (la synthèse englobe le processus), il semble dès lors opportun de contextualiser les fondements de l'exercice réalisé.

Notre responsabilité et notre mission de praticiens et enseignants d'ateliers consistent à mener l'étudiant vers la pratique de l'architecture. Ceci ne veut pas dire que tous les étudiants deviendront praticiens ou qu'un architecte non praticien ne trouvera pas son chemin dans le très vaste champ d'action qu'offre la discipline de l'architecture. Réaliser cette mission révèle cependant la présence d'une distance établie entre le monde de l'enseignement et celui de la pratique. En effet, si d'un côté le monde de l'enseignement observe parfois avec circonspection le produit de son enseignement, de l'autre, le praticien argumente que l'enseignement ne prépare pas le futur architecte aux exigences de la pratique. Dès lors que cette distance établie pénalise simultanément le champ d'action de l'enseignement et celui de la pratique, nous suggérons que notre rôle de praticiens et enseignants consiste à tisser les liens entre les deux pôles évoqués.

La distance observée s'alimente d'une difficulté dont l'envergure semble stigmatiser le domaine de l'architecture. En effet, « pratiquer » l'architecture, c'est-à-dire se mettre en position de participer concrètement à la fabrication et à la transformation permanente de l'environnement construit, ne résulte pas uniquement et directement de la mise en application d'un bagage théorique enseigné et maîtrisé. La pratique de l'architecture nécessite aussi l'intégration et la maîtrise d'un savoir-faire d'un autre type, basé sur le questionnement permanent, la capacité de synthèse, la faculté d'auto critique, l'acceptation d'un contrôle partiel et partagé des décisions,

l'avancement par essais et erreurs, la capacité d'accorder la juste valeur à une intuition, etc. Soutenu par un champ théorique, ce savoir-faire peu valorisé et souvent incompris de la majorité des publics est stimulé par les exigences du travail de mise en forme d'une part et les spécificités d'un contexte d'intervention tant historique, économique, social que culturel, d'autre part.

Ainsi, les exercices de mises en forme produits par les étudiants proposent une tentative en permanence renouvelée de mise en parallèle entre les spécificités contextuelles évoquées et l'évolution des savoir faire spécifiques à la pratique engagée d'un métier.

En synthèse, nous identifions deux catégories de constats dont les contenus servent de matière première au travail de l'étudiant :

Constats concernant le contexte d'intervention :

- Le devenir fragile de nos sociétés post-industrielles face aux enjeux de la mondialisation.
- Le manque de cohérence stratégique à l'échelle du territoire, de l'urbanisme et du paysage.
- La gestion difficile d'un patrimoine construit (labélisé ou non) riche et abondant, en ce compris le patrimoine du vingtième siècle.
- La raréfaction des investissements publics et la dimension strictement spéculative des investissements privés.
- L'influence des nouvelles technologies (intelligence artificielle) sur le monde construit et plus particulièrement le potentiel illimité de simulations en amont et de vérifications en aval des performances de l'acte posé.
- La normalisation exponentielle en tant que frein à la recherche de nouveaux modèles.
- Le manque d'anticipation concernant la gestion dans le temps du bâti (entretien, évolutions technologiques, flexibilité, évolutivité).
- La nécessité absolue d'une intégration en amont des paramètres environnementaux et de durabilité.

Constats concernant les savoir-faire spécifiques à une pratique engagée :

- Un intérêt porté sur la relation entre les enjeux globaux et les enjeux locaux.
- Une capacité accrue dans la lecture affinée d'un contexte élargi, d'un territoire, d'un paysage. La prise en compte des caractéristiques spatiales, structurelles et construites d'un lieu.
- Une compréhension approfondie de ce qui est, afin de mieux révéler le potentiel de ce qui sera. Une identification de ce qui est permanent et de ce qui ne l'est pas.
- Une capacité d'intégration de notions telles que : ambiguïté, ambivalence, imprévisibilité, incertitude. L'acceptation de contingences en tant qu'espace de réflexions et d'actions. Une remise en question des certitudes de l'époque moderniste et de la maîtrise absolue de l'architecte sur son environnement.
- Une capacité à assumer l'acte de transformation, à assembler des éléments construits, de programmation, budgétaires ou encore philosophiques parfois discordants.
- Une capacité à révéler, lors de l'intégration d'un programme donné dans un lieu donné, un potentiel insoupçonné d'appropriations possibles.
- Une capacité à anticiper, dans toute décision stratégique, l'ensemble des paramètres liés à la gestion dans le temps de l'environnement construit. Une capacité à anticiper les phases ultérieures de transformations.
- Une capacité à rendre explicite le fait que la prise en compte des points repris ci-dessus positionne de facto la question environnementale en amont de toute pratique.

Dans le cadre d'un apprentissage, l'activation parfois chaotique, synchronisée ou non, des deux catégories de paramètres évoquées ci-dessus dévoile la complexité abyssale de la pratique de l'architecture. L'objectif est bien de confronter le futur architecte praticien à ce niveau de complexité, de l'initier au fait que toute certitude sera fragile, que l'ordre attendra le désordre, que les contingences seront nombreuses mais aussi révélatrices de sens, que l'avis de l'autre (citoyen ou expert) importera, qu'une décision attendue pourra mener à une décision inattendue, que la capacité de transformation révélera le niveau de permanence, que la notion de temps sera indissociable de la notion d'espace, que le vent viendra de toutes les directions, que l'impression de vulnérabilité sera réelle, que l'acte singulier génial (ou pas)

fera place à des stratégies collectives facilitant l'émergence de propositions adéquates et enfin, que l'architecte auteur réalisera qu'il est avant tout un architecte éditeur.

Ainsi initié, le futur praticien serait équipé pour affronter les exigences parfois discordantes de la pratique et pour développer une intelligence adaptative aux multiples contraintes d'un métier. Une forme d'intelligence spécifique à notre discipline, arme essentielle s'il en est, indispensable certainement, pour faire face, toujours et sans relâche, et repousser au plus loin toute idée, aussi séductrice soit elle, d'abandon.

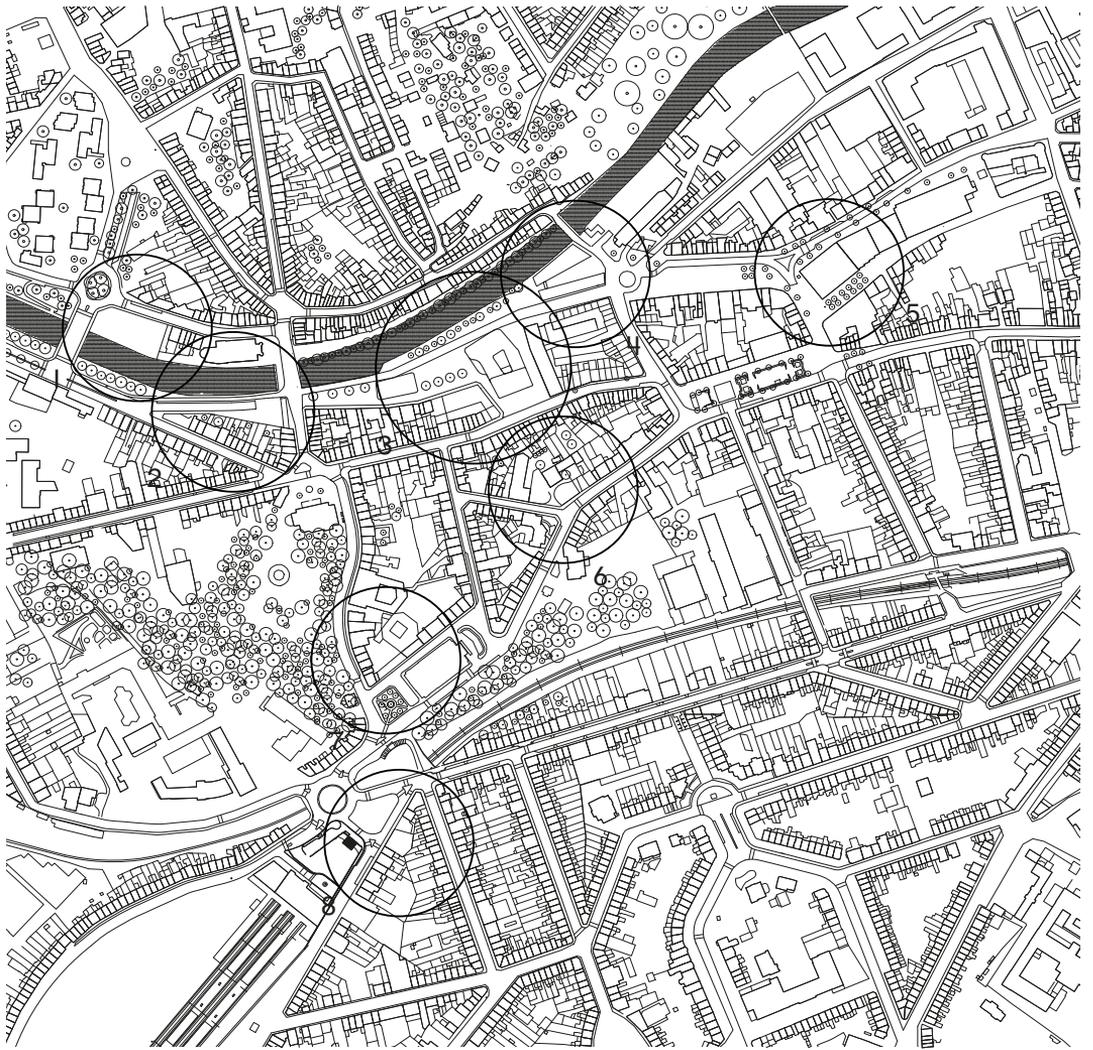
Il reste à entrevoir de manière plus spécifique la question de la distance observée entre le monde de l'enseignement et le monde de la pratique, entre recherche et application. Nous suggérons ici que notre discipline (architecture, urbanisme, paysage ou encore ergonomie du quotidien) doit, de manière prioritaire, focaliser ses recherches sur l'ensemble des questions permettant d'atteindre une compréhension approfondie de ce que nous pourrions appeler un langage des formes. Il ne s'agit pas ici d'établir les règles d'un langage de type « boîte à outil » directement applicable et universel. Il s'agit plutôt de construire une compréhension partagée, dynamique et évolutive d'un langage formé d'associations entre les données physiques, spatiales, culturelles, environnementales et sociales de l'environnement construit. Très naturellement, le fruit de ces recherches servira de pontage majestueux entre l'enseignement et la pratique. Le seul, peut-être.

Car, en effet, s'il semble évident que la recherche est le lieu idéal pour approfondir la compréhension d'un langage, il semble aussi évident que l'exercice de la pratique, c'est-à-dire assumer la responsabilité de donner forme, n'échappera jamais à la maîtrise de ce même langage qui, in fine, restera l'unique compétence spécifique et identifiable, en théorie et en pratique, de notre discipline.

Verviers

8 lieux

1. Pont Parotte
2. Pont du Chêne
3. Voos
4. Spintay
5. Pont aux Lions
6. Conservatoire
7. Grand Manège
8. Verviers-Central



I.I.

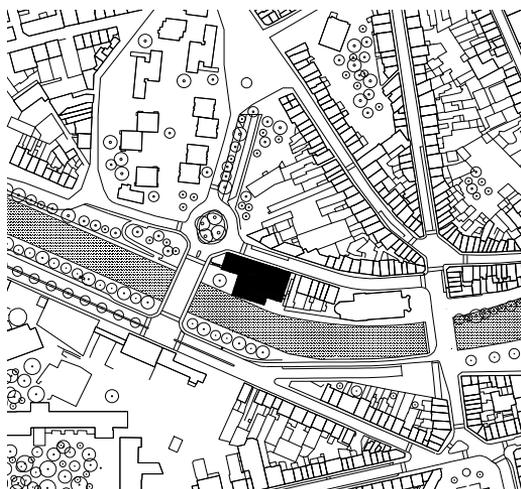


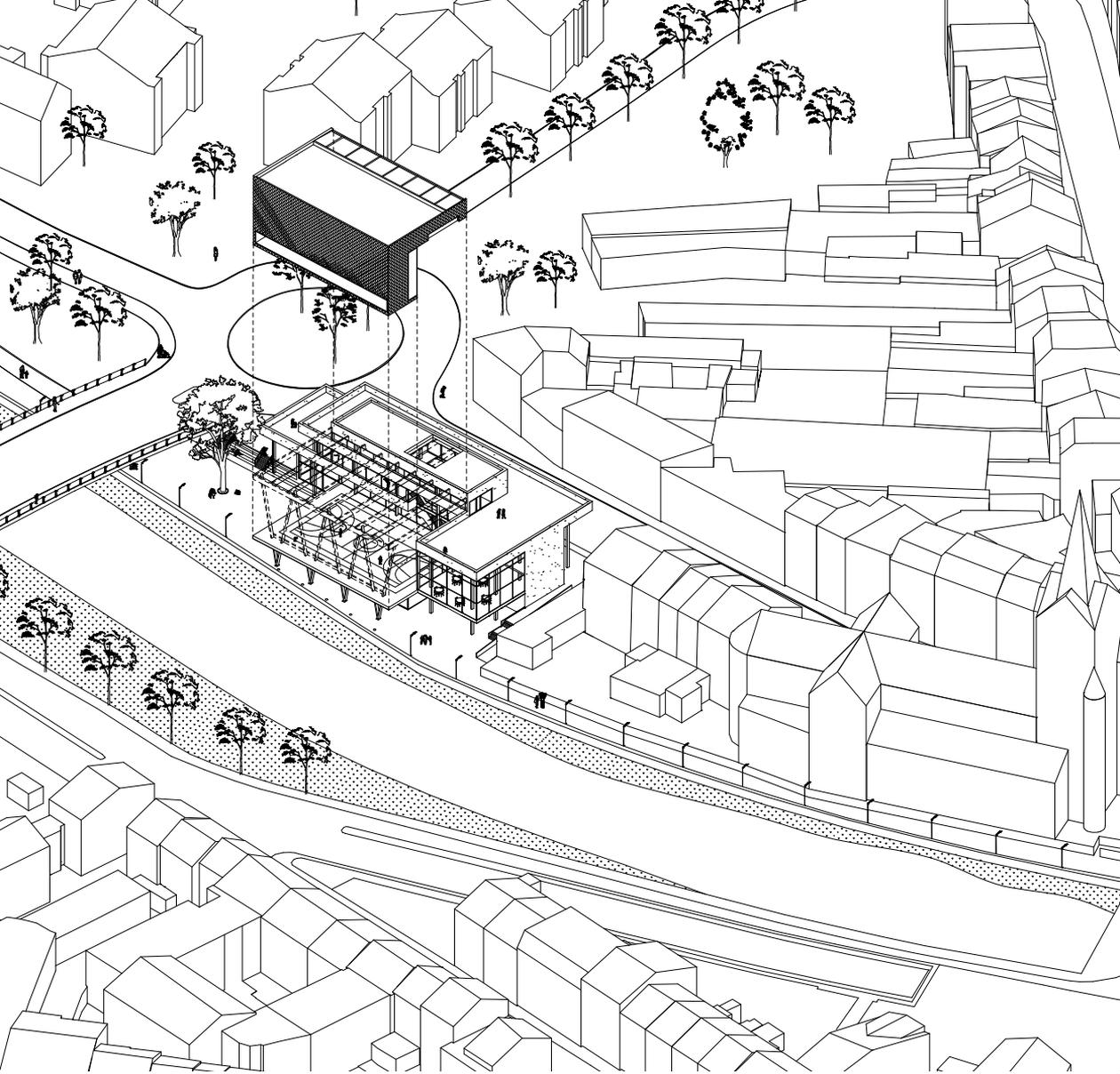
Détaché du centre historique de Verviers, situé en bord de Vesdre, le centre sportif et culturel s'installe sur une esplanade libre fort fréquentée lors de belles journées ensoleillées.

Un endroit vécu par les habitants comme un lieu de rassemblement et de jeu pour les enfants. En conservant son identité, le lieu reste un point de connexions urbaines et sociales.

La juxtaposition des étages libère les activités du sol et conserve la notion de liberté tant dans l'usage des lieux que dans l'attitude des habitants, profitant des espaces intérieurs comme s'ils se trouvaient à l'extérieur.

Les diverses disciplines, telles que la danse, les sports d'équipe ou encore la méditation, révèlent chacune leur propre caractère à travers l'ambiance et l'architecture des salles en restant en contact avec le paysage et la vie du quartier.



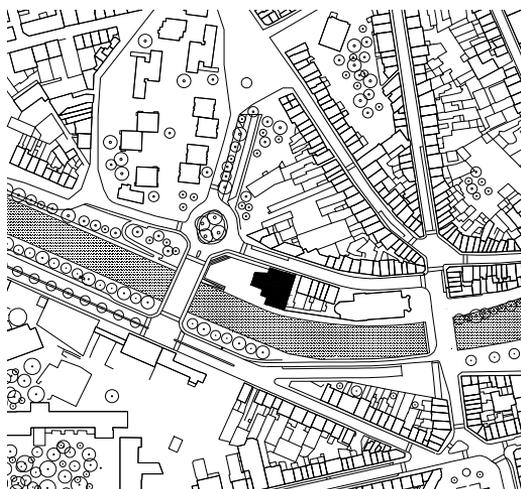


I.2.

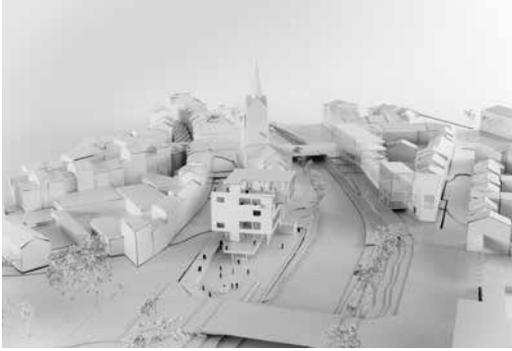


Ce matin, Giulio amène son petit frère Mathéo au centre sportif d'Hodimont. Mathéo est très excité d'y arriver, il va aller jouer au basketball dans la grande salle du haut. Il sait que la lumière y est très particulière, mais ce qu'il aime le plus, c'est se positionner sur le bord de la salle, au niveau du porte-à-faux, cela lui donne plein de frissons et la vue y est très belle. Giulio, lui, préfère rester dehors avec ses amis pour y jouer au football. L'endroit est propice aux retrouvailles, il y a de fortes chances que certains de ses amis arrivent pendant la journée.

Le soir tout change, l'ambiance est différente, le soleil rasant le pont, l'éclairage des lampadaires bordant le passage le long de l'eau et la lumière de la salle polyvalente donnent à cette esplanade un aspect chaleureux. De-ci de-là, des jeunes viennent y discuter et y mettre de la musique pendant que les adultes boivent un verre au bar.





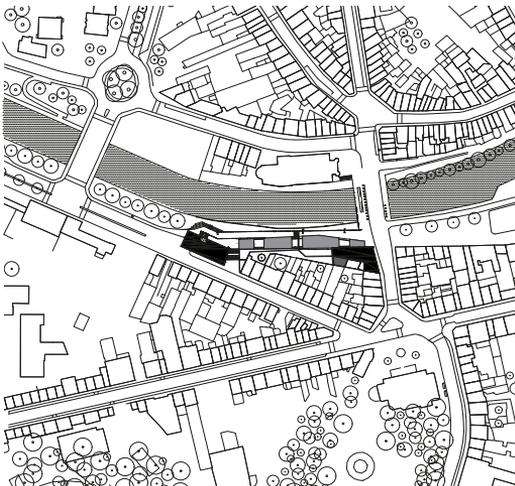


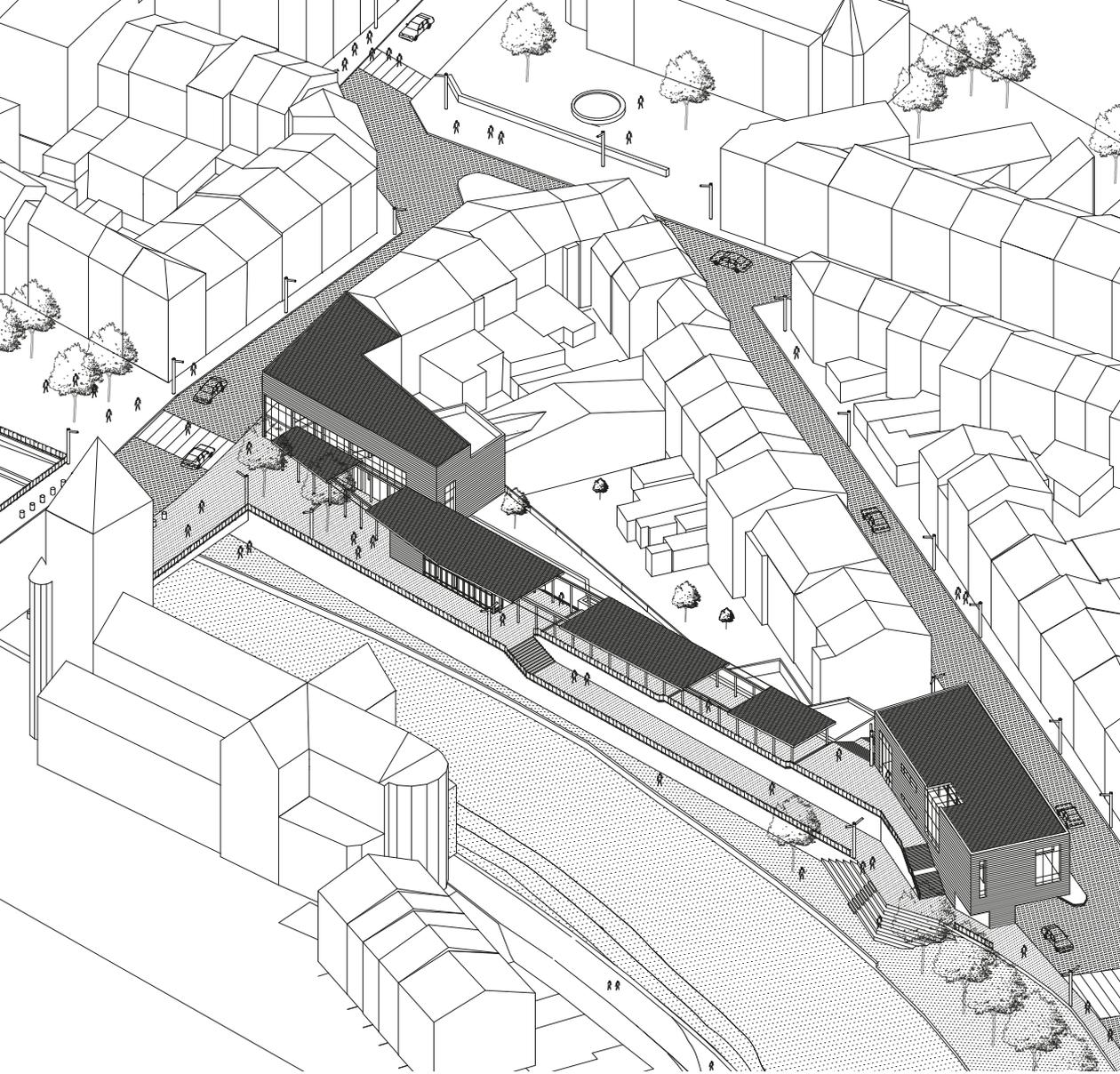
2.1.



La Vesdre est un atout idéal pour optimiser l'animation du centre-ville. Verviers étant une ville d'eau, il est temps que le centre s'intéresse à nouveau à son cours d'eau. La trémie longeant le terrain est conservée et refermée pour créer un espace ouvert et aérien sur son dessus. Les véhicules sont totalement dissimulés, ce qui donnera le loisir aux piétons de partager l'espace et de déambuler plus librement. Les passants pourront, à travers différents niveaux, découvrir de multiples perspectives sur le cours d'eau, la vallée de la ville, les églises Saint-Hubert et Saint-Antoine...

Un grand espace paysager en bord de berge permet de dynamiser un quartier et plus encore car celui-ci propose un lieu de mise en valeur de produits locaux. Au carrefour, entre les commerces traditionnels de la rue de Dison et la rue commerciale et piétonne de l'Harmonie, se dresse un bâtiment plus ouvert muni d'échoppes diverses pouvant attirer l'attention d'un public multiculturel. L'esplanade sera suffisamment spacieuse que pour accueillir sporadiquement des manifestations ou des marchés locaux et aller à la rencontre de son prochain. Cette transition permet de connecter la pointe d'îlot au reste du paysage.



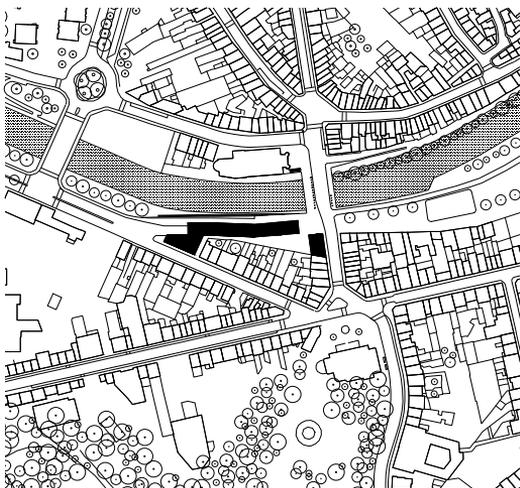


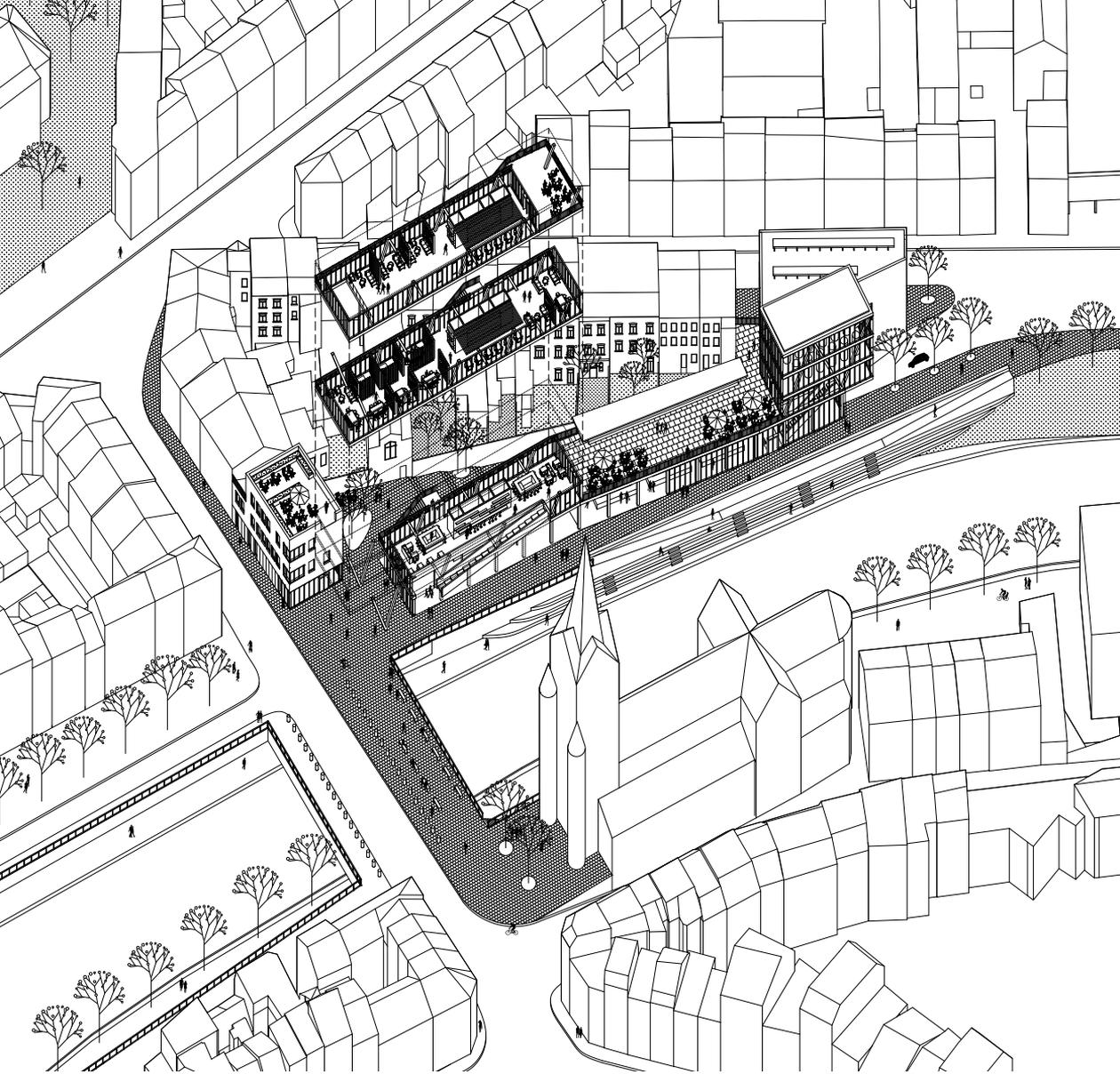
2.2.

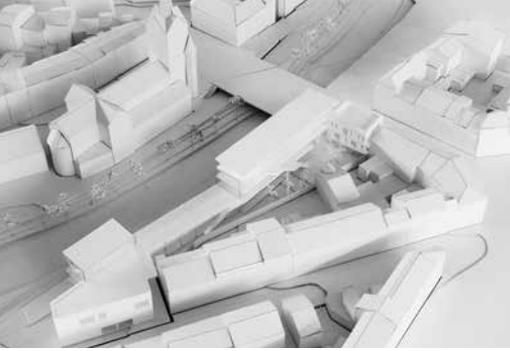
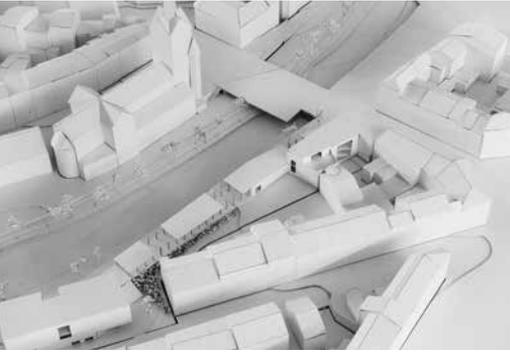


En descendant la rue de Dison, vous passerez devant la boucherie Jamali, le coiffeur Rachid et l'Istanbul market. Vous déboucherez sur le pont du Chêne qui enjambe généreusement la Vesdre et se prolonge sous l'entrée monumentale du marché. A l'intérieur du grand hall, vous arpenterez les étals colorés et parfumés de produits de la région tout en découvrant de nouvelles variétés de légumes ou d'anciennes oubliées. Vous profiterez des astuces du producteur pour cuisiner ses topinambours en bavardant avec Jeanne, votre ancienne voisine. Une fois sur la terrasse à l'étage, si le temps le permet, la microbrasserie donne à siroter une bière tout en admirant le paysage qui s'étend le long des rives jusqu'aux coteaux éloignés. Ensuite, vous pourrez aisément rejoindre le centre-ville à pied en longeant la Vesdre.

Voici comment le projet nourrit (dans tous les sens du terme) une dynamique existante d'un lieu significatif à Verviers, redévoilant à la fois un cadre magique de la ville.





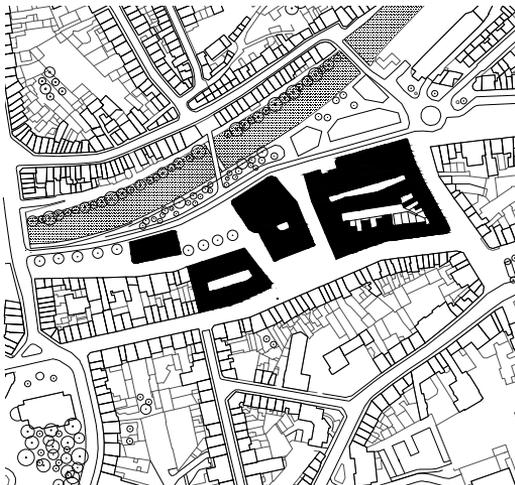


3.1.



En se plongeant dans l'histoire de la ville de Verviers, on ne peut pas nier l'influence de l'époque industrielle sur la formation urbaine. Dans son passé, la ville se développait densément selon un rapport de proximité entre les activités et l'habitat. Aujourd'hui, avec la mondialisation et les évolutions technologiques, le commerce et l'industrie fuient les centres urbains au profit de zoning en périphérie. Comment continuer à planifier la ville dans un contexte où l'on ne tient pas compte des dynamiques qui ont formé les villes depuis toujours ?

L'implantation du projet se situe en plein cœur du centre ancien, le long de la Vesdre. Il accueille du commerce pour densifier le piétonnier du centre ville et le prolonger jusqu'à la rivière via de nouvelles places et passages. En outre, un point d'honneur est donné à la valorisation du logement : l'existant s'enrichit de cours collectives en intérieur d'îlot, et de nouveaux appartements sont créés. Ce faisant, le projet permet d'offrir de nouvelles opportunités jusqu'à accueillir un pôle d'activités en son sein, afin de faire ré-émerger l'équilibre d'antan grâce à la mixité fonctionnelle et à des espaces partagés polyvalents.





3.2.

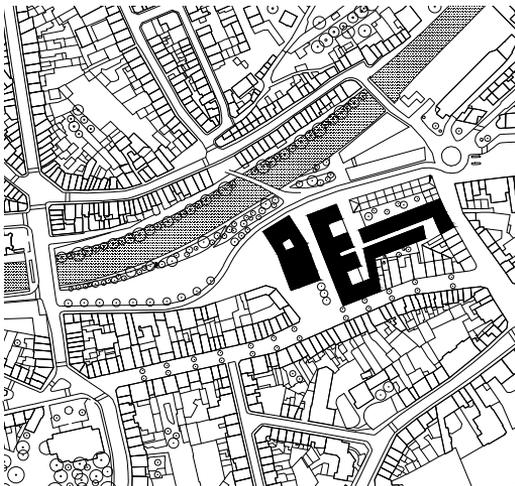


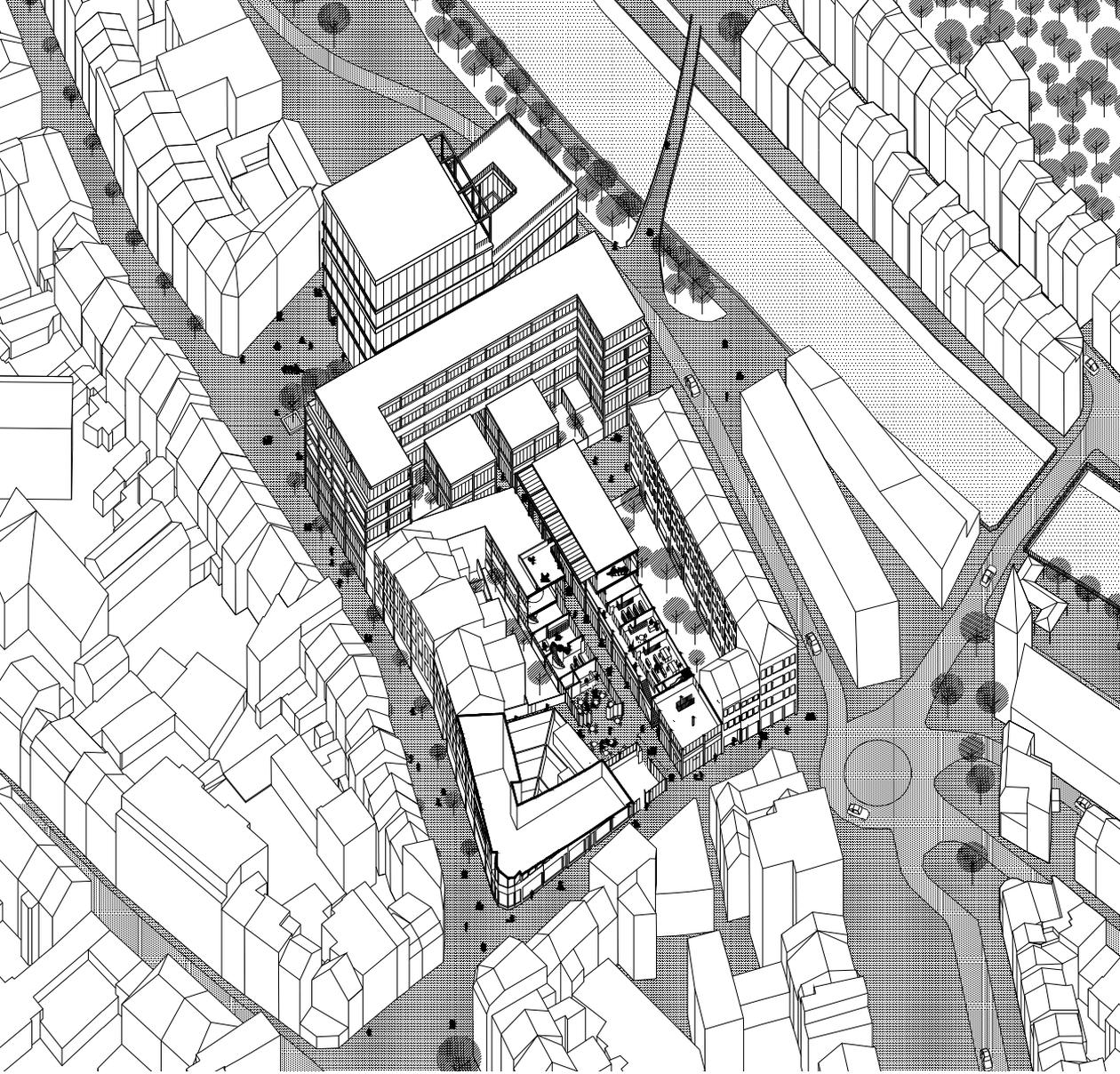
Dans l'esprit des passages parisiens du XIX^e siècle, l'îlot de l'ancienne galerie Voos, revit avec ce projet. Pont Saint Lambert, un nouveau bâti attire le regard et invite à entrer dans un univers particulier où se côtoient le commerce, l'artisanat et l'habitat.

L'entrée franchie, l'espace s'élargit. Une place intérieure se dessine, animée par un café, lieu de rencontre qui fait le lien avec la rue du Brou.

Si la proximité des façades sous la verrière se ressent au rez-de-chaussée, au premier par contre, le recul de la façade, résultat de la circulation, offre une dilatation de l'espace. S'y ajoute une impression d'élancement liée aux éléments structuraux qui rythment l'ensemble. Il règne dans cet espace couvert une luminosité agréable car le soleil, qui se reflète dans les façades vitrées, l'éclaire sur toute sa hauteur.

Ce passage fréquenté à la fois par les habitants, les passants, les commerçants et les artisans qui s'approprient le lieu à leur façon, fonctionne comme un véritable microcosme à l'abri de la ville.

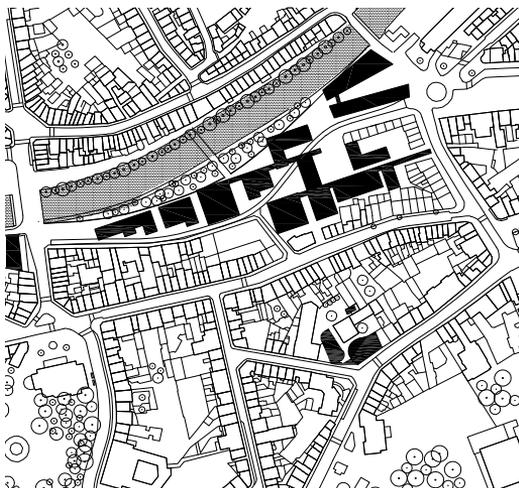


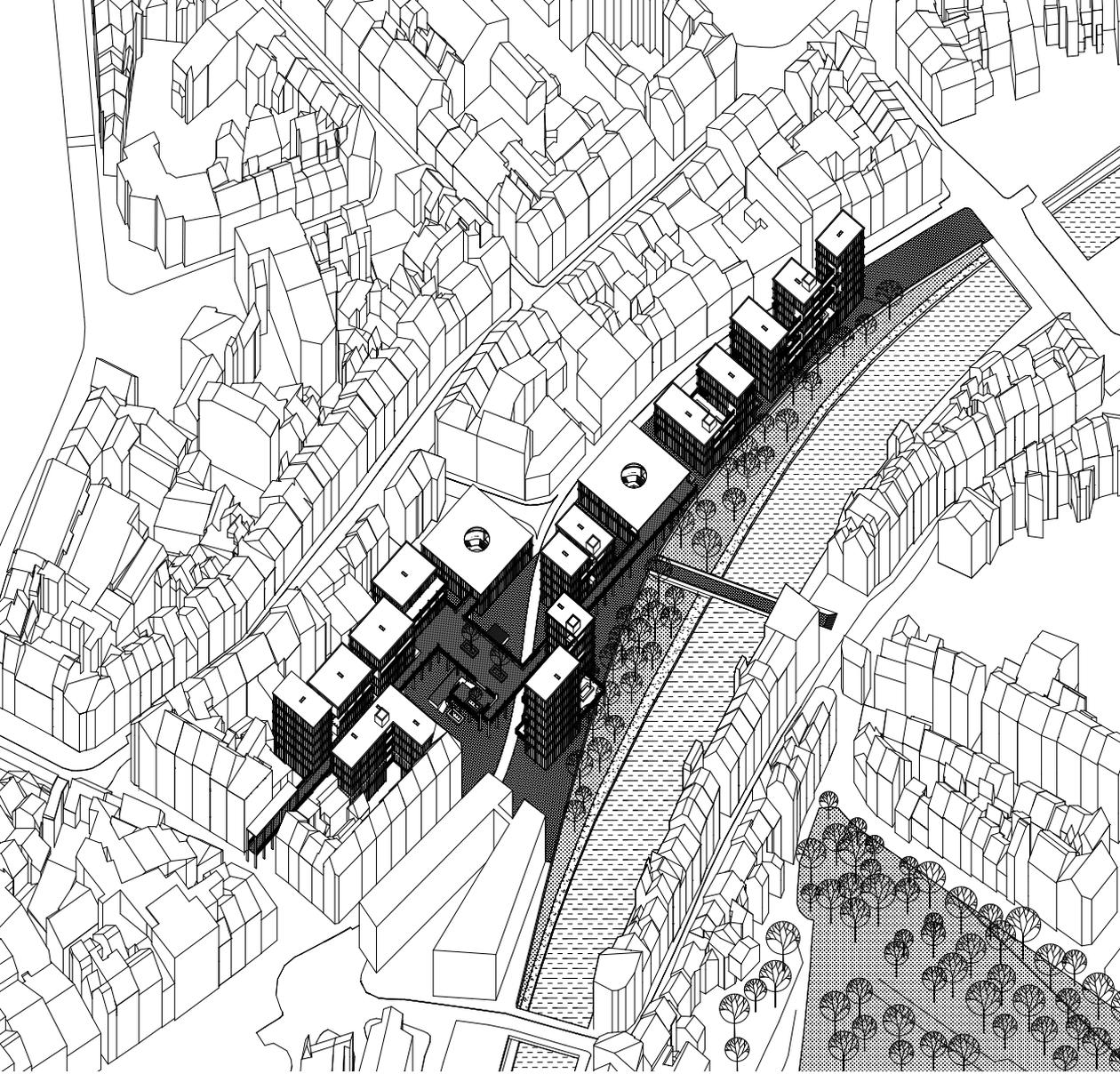


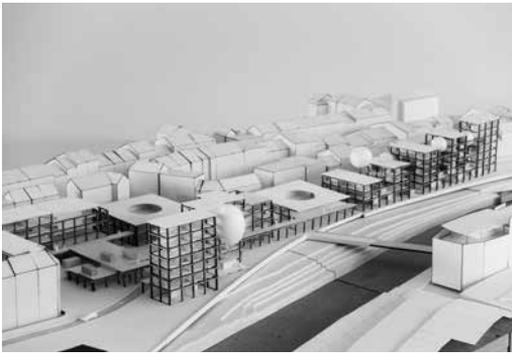
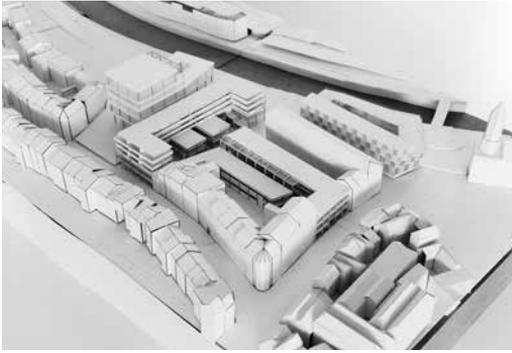
3.3.



Historiquement, le quartier de la place St-Paul servait de pivot liant les deux rives par un dialogue entre les façades ainsi qu'un système de circulation propice. Il n'est plus aujourd'hui qu'un site dédié à la voiture. Un point de départ unidirectionnel vers le centre ainsi qu'un moment de passage rapide coupant les liens avec la rive nord. L'opportunité est ici la réactivation du lieu et la réunification des rives. Faire de ce site un point d'attraction et solidaire de Verviers. Par sa programmation, le projet vit 24 heures sur 24. L'ensemble volumétrique est uni au sein d'une structure partagée à travers laquelle les utilisateurs évoluent sur plusieurs niveaux. Etant donné la mixité programmatique, une attention particulière est donnée aux accès. La façade ordonnée répond au désir d'ordre structurel. L'appréhension d'une telle surface justifie les choix de systématisation. L'identité propre de chaque élément, vis-à-vis du projet et de son contexte, amène à l'évolution formelle du projet. Une fois le projet enraciné, la monotonie de son hyper régularité sera brisée par ses usagers qui pourront alors agir de manière ponctuelle.







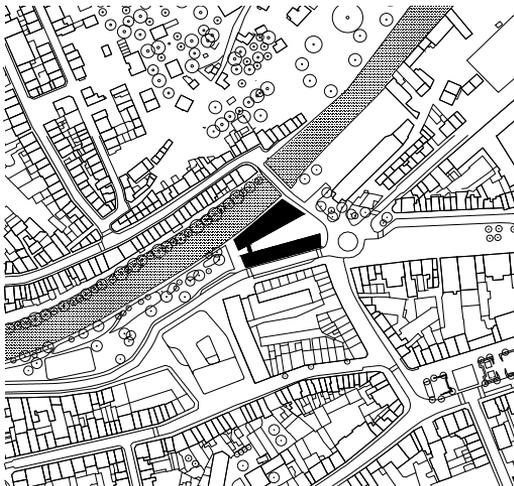
4.1.

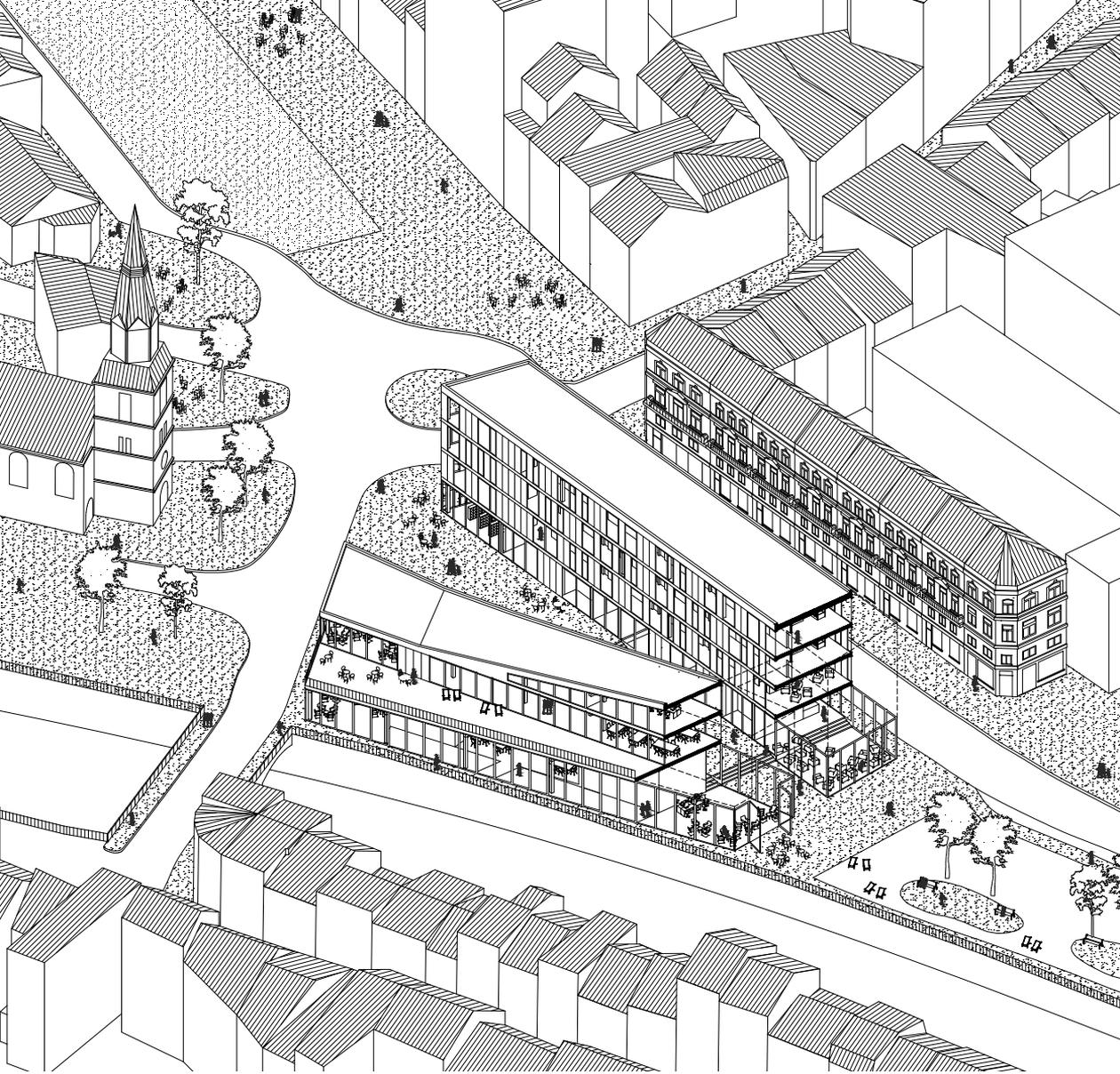


Le projet est une articulation entre les éléments structurants du paysage verviétois comme la Vesdre et la végétation de la vallée. Il forme également la jonction entre les espaces publics et la rive et entre le haut clocher et les îlots bâtis denses.

Il est l'élément qui organise la tension existante entre ces dimensions. Dès lors, comment relie-t-il ces éléments spécifiques très différents ?

L'auberge de jeunesse s'ouvre sur la place, formant ainsi un appel au passage vers la cour et ses commerces. Sa morphologie installe un rapport à la végétation tout en conservant un langage urbain. Ce langage permet également de structurer et de contenir les espaces publics environnants ainsi que le bord délaissé de la Vesdre. Le bâtiment ne possédant pas d'orientation, chaque façade devient une façade principale et le principe d'arrière d'îlot se dissipe.



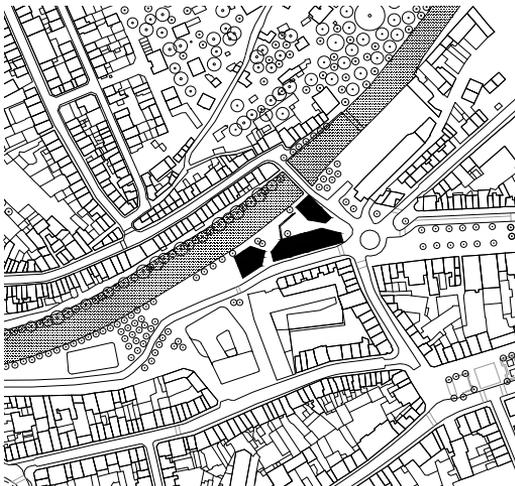


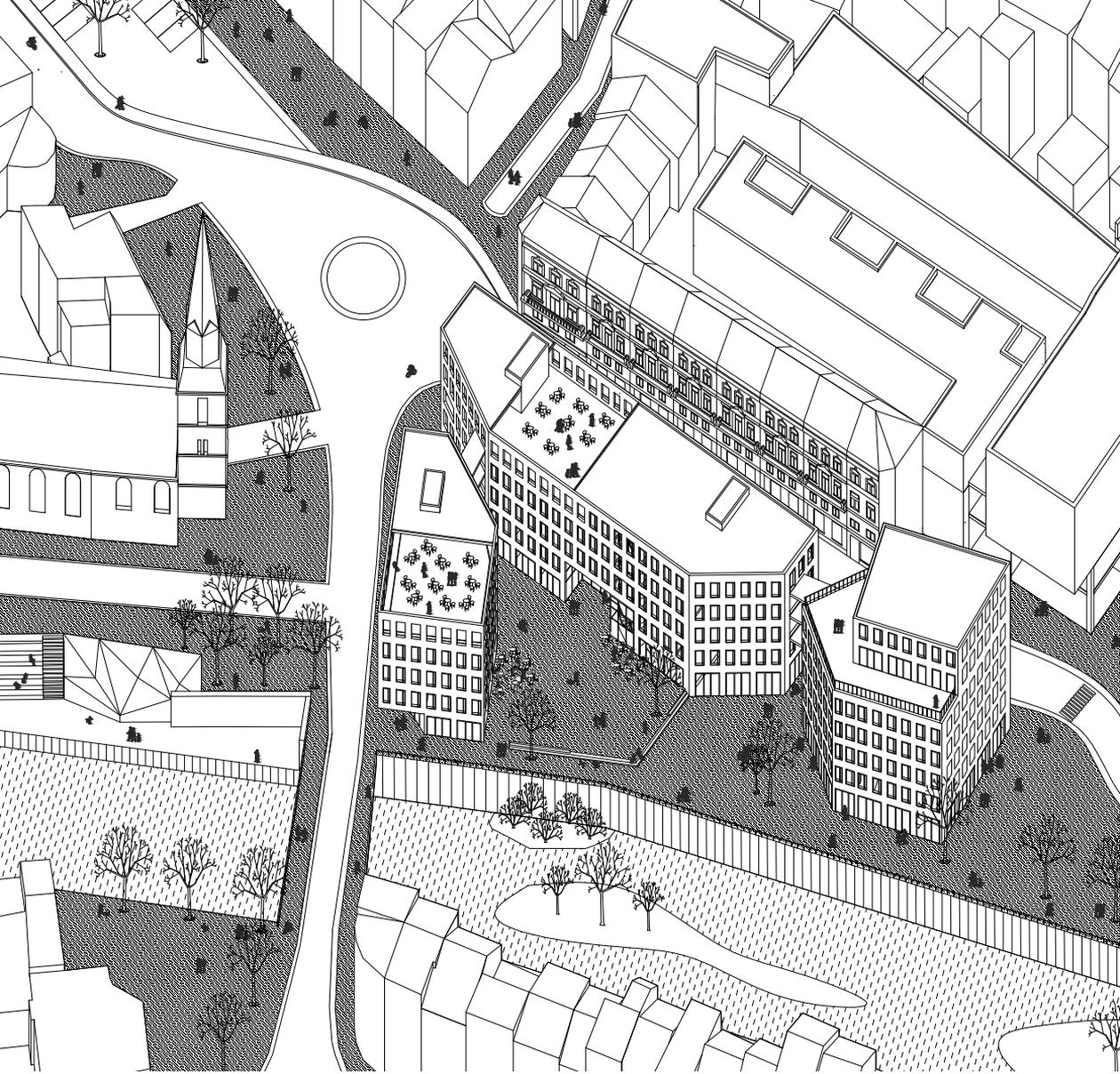
4.2.



En arrivant en centre-ville, le voyageur va rapidement repérer une église et un passage entre des bâtiments qui laisse deviner un dégagement en bord de Vesdre. En traversant cet étroit passage, il va déboucher sur une grande place entourée par du bâti et la rive, au centre d'un îlot. Des gens sont attablés sur des terrasses, des passants se promènent au bord de la Vesdre, d'autres encore profitent du soleil sur des bancs.

Un renforcement dans la façade du bâtiment signale au visiteur l'entrée de l'auberge. Après avoir passé les portes, le voyageur se retrouve dans un grand espace d'où il peut apercevoir le bar et les gens lisant sur la mezzanine. Il emprunte l'escalier en colimaçon pour accéder à sa chambre. Il pourra également monter au dernier étage pour profiter de la toiture terrasse, qui offre des vues panoramiques sur les alentours: le clocher, la place du martyr, la Vesdre, les coteaux verdoyants. De là-haut, la ville et la Vesdre s'entremêlent à travers un ensemble de cadrages différents.



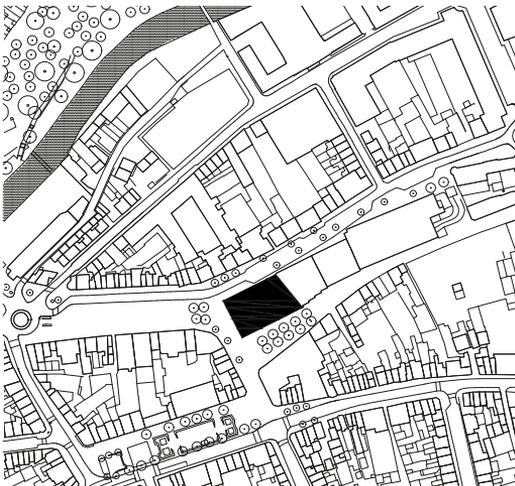


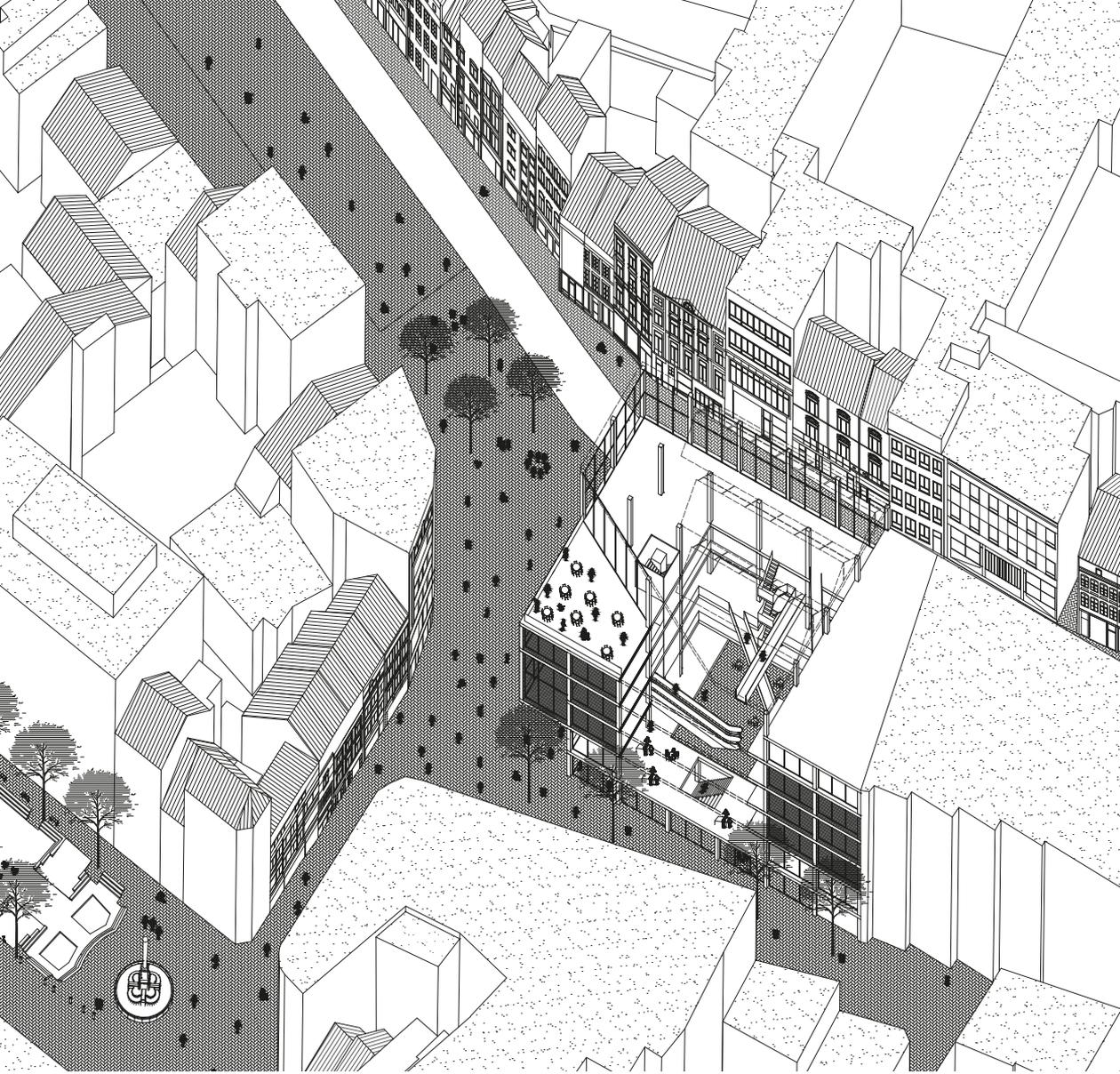


5.1.



Sur le site de l'actuel monolithe de béton du C&A, une bibliothèque toute en transparence constitue le fond de scène des places Verte et du Martyr. La perméabilité du rez-de-chaussée rétablit la continuité visuelle des espaces publics adjacents. Elle invite également le citoyen à pénétrer dans la bibliothèque. La séquence d'entrée basse et sombre laisse rapidement place à un vide central, haut et lumineux, qui prolonge l'espace public dans une réelle ascension verticale, et conduit le visiteur à la terrasse supérieure via des passerelles qui lui proposent une expérience spatiale différente à chaque étage. La terrasse offre un regard nouveau sur le paysage et la ville. Les façades vitrées de la bibliothèque, protégées par une enveloppe de métal déployé qui sauvegarde la lisibilité de la structure, expriment l'identité du lieu et lui confèrent une certaine intimité. Différente de la lumière calme et uniforme du patio, la lumière des espaces de lecture en simple et double hauteur sur le périmètre de l'édifice se veut confortable et invitante, elle est soutenue par les tons chauds du bois et les rayons de soleil au travers du bardage.





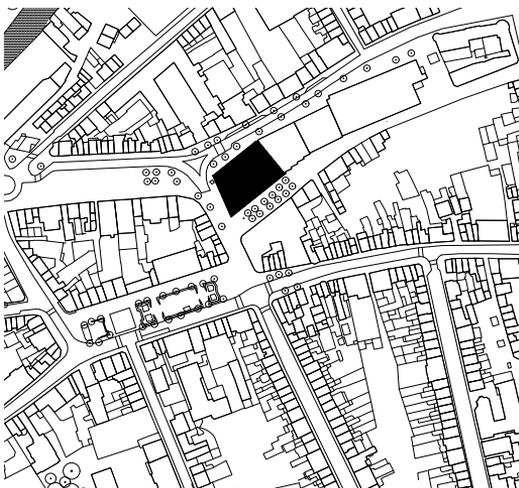
5.2.



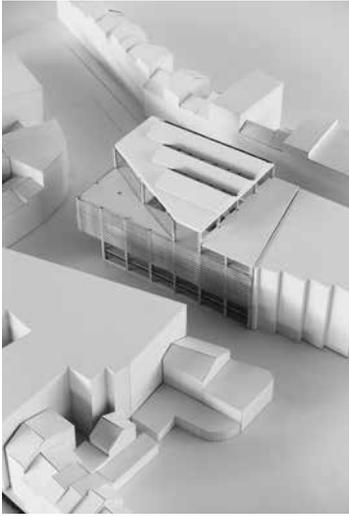
Une bibliothèque, c'est à la fois une place publique et un espace privé. C'est une agora où l'on se rencontre, où l'on échange et où l'on partage. Dans ce projet pour favoriser le sentiment de continuité avec l'espace public et donc de place publique dans l'édifice, une transparence a été créée au rez-de-chaussée entre la rue Coronmeuse, la cour intérieure et la rue du Collège. Ainsi, nous avons une continuité visuelle. Le domaine public se retrouve sur la toiture terrasse, où divers événements peuvent avoir lieu. Les espaces de rencontre se diluent ensuite à l'intérieur du projet aux différents moments de transparence dans la façade.

À l'inverse, c'est aussi un salon, un lieu d'intimité. Dans ce projet pour favoriser le privé, il y a des moments de compression de l'espace pour apporter une ambiance différente, mais aussi des moments d'opacité dans la façade pour se cacher des autres usagers.

Pour conclure, la bibliothèque, c'est à la fois un catalyseur de vie urbaine et un salon urbain, toujours, entre privé et public.







6.1.



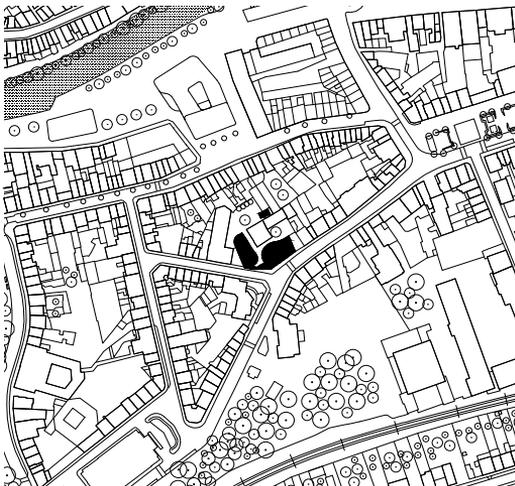
Le site joue un concert urbain improvisé.

Le plan donne la mesure sur le tempo des annexes, et les courbes sont les notes qui composent le passage. Au coeur de la traversée, un vieil artiste fait son come-back et invite, à nouveau, à le découvrir. Par delà la rupture des pignons, la lumière accompagne chaque morceau de ce festival, qui n'a pour d'autre vocation que de créer une harmonie dans la mélodie de la ville.



Un air de saxophone, le crépitement d'un vinyle, une voix, un silence.

Le son et ses multiples formes rythment la ballade. Un break lors de l'ascension de la rampe, un swing à la traversée de la passerelle, l'architecture compose. Comme la nostalgie d'une note bleue, elle rappelle à la ville les instants où la musique Jazz animait tant ses rues et ses clubs, et par dessus tout, Verviers se remémore une partie de son histoire, qui ne demande qu'à remonter sur scène.





6.2.



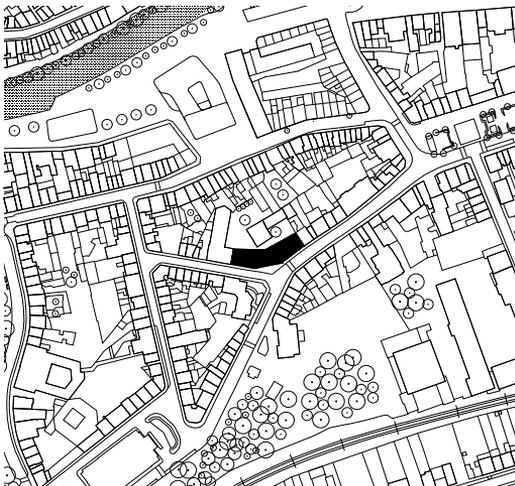
Une imposante colonne s'élève sous un parvis et marque l'entrée d'un rez-de-chaussée principalement vitré. Stupéfaction! Un club de jazz renaît à Verviers, renouant avec le passé musical de la ville.

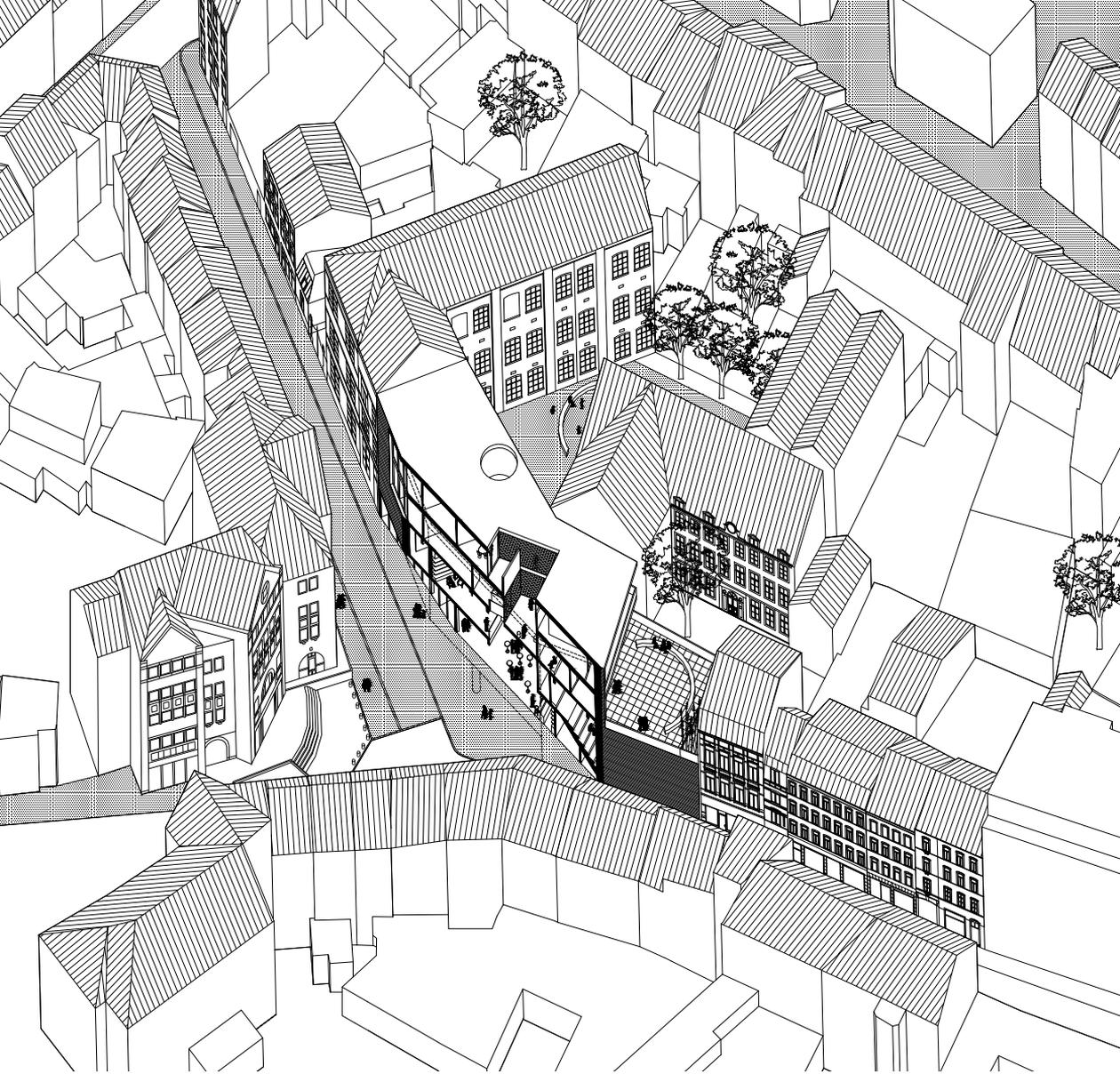
Sous une double hauteur, regroupés autour d'un bar et absorbés par les classiques de Bobby Jaspar, Toots Thielemans, Steve Houben, nous jouissons d'une lumière naturelle qui s'est frayée un chemin à travers le bâtiment, incitant certains d'entre nous à s'aventurer aux étages supérieurs et à y découvrir les différentes spatialités.

Une lumière zénithale et une ouverture côté jardin éclairent le premier niveau créant ainsi une ambiance particulière. On y trouve également un coin lecture qui nous permet de profiter de cette atmosphère apaisante.

Au second niveau, une petite passerelle attire notre curiosité, celle-ci mène tout droit dans un patio, isolé du reste du bâtiment.

Le va-et-vient de part et d'autre de ce cloître contraste avec le calme et la tranquillité à l'intérieur de celui-ci, nous incitant à marquer un arrêt l'espace d'un instant pour profiter du moment.





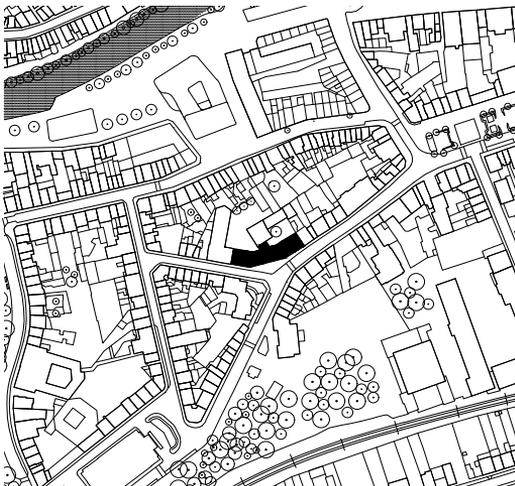
6.3.



Un espace de dégagement, produisant une petite place, marque l'entrée du bâtiment et offre une possible traversée sous une double hauteur d'un rez-de-chaussée public, afin de déboucher sur une cour où une ancienne industrie refait surface et révèle alors une deuxième petite cour. Une articulation, un passage est donc né.

Un bruit, un rythme, une ambiance, un silence, l'univers du Jazz parcourt le bâtiment et ses cours. En effet, c'est toute une ambiance particulière qu'offre cette architecture d'une part par une première petite toiture-terrasse tournée vers l'intérieur de l'îlot qui, mélangée au bruit de la ville, laisse percevoir une ambiance de Jazz. Et d'autre part, une seconde toiture-terrasse tournée vers la ville propose une ambiance plus urbaine qui donne vie au bâtiment tout en proposant des perspectives vers le parc.

Cette architecture offre donc à la ville la capacité de faire revivre l'histoire et la culture du Jazz et renforce la culture musicale, déjà fortement présente, dans la ville de Verviers.







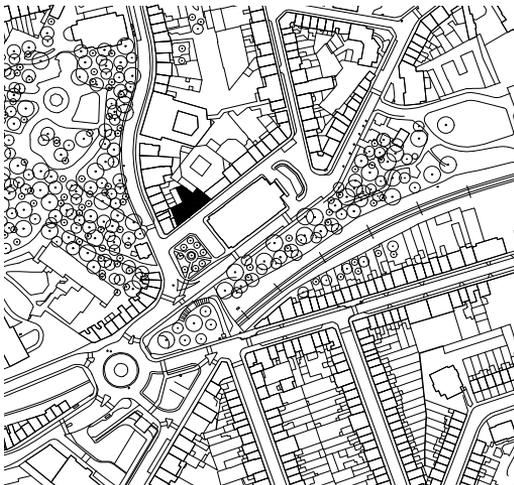
7.1.



Entre deux temps de déambulation, il se retrouve face au théâtre, solennel, sur le seuil de la ville historique. Longeant sur le côté, s'anime une intrigante maison aux connotations orientales; un ancien manège transformé en logements dont les écuries somnolent encore quelque part en contrebas. La preuve: il se souvient de Mr René (du 3^e étage) s'y engouffrer quelques mètres sous nos pieds pour garer sa coccinelle. Ou cherchait-il le passage secret vers le théâtre ?

Elle appelle la curiosité. L'impasse qui plonge dans l'îlot dénote une notion ambiguë de propriété privée. Là, entre un homme, ici, un groupe de femmes. Son investigation se poursuit deux volées plus bas. Un brouhaha léger provient d'une petite cour où deux jeunes discutent autour d'une tasse de thé. En surplomb on se prépare pour la prière.

L'imam est dos au mur, la Qibla. Derrière lui, la lumière escalade le long des briques alors que la vie urbaine s'atèle de l'autre côté. Parfois, le mur ouvre la conversation et les univers s'effleurent.





7.2.



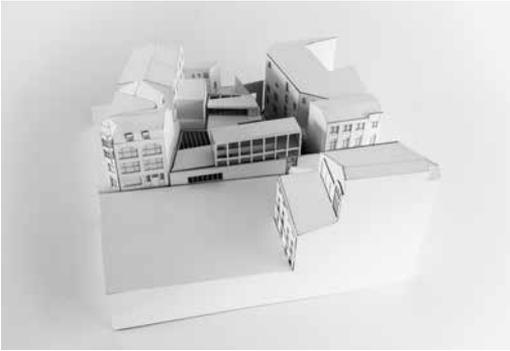
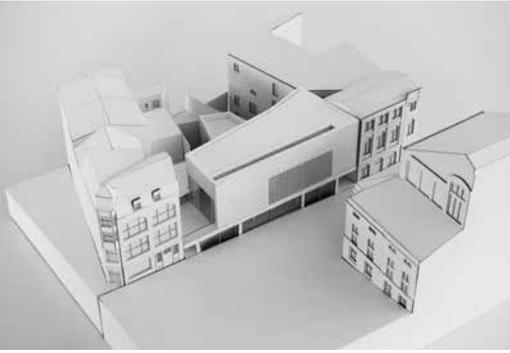
En retrait de la turbulence de la scène panoramique, un portail se détache. Outrepassé, il dévoile une intériorité. Un nouveau paysage de masse et de ciel accueille les visiteurs. Encadrés par les seules barrières des jardins secrets avoisinants, les convives déambulent le long du pourtour.

Sous l'ombre du préau, une lumière rasante transperce le sol. La chorégraphie amène les fidèles au mouvement vers l'entre-terre. Lors de la descente aérienne, hommes et femmes se cherchent sans jamais se croiser. Séparés pour la purification, c'est en s'entrevoyant qu'ils se recueillent tous sous le même baldaquin.

Les plateaux se retournent. Au point culminant le sol devient ciel.







8.1.



Située sur un goulot entre deux boucles de la Vesdre, la place des Victoires est un lieu de passage obligatoire pour les navetteurs. En contre-haut de cet espace qui n'a de « place » que le nom, le projet se découvre comme une masse complétant l'îlot avant de révéler sa transparence. Sa façade sobre et translucide contraste avec les façades opulentes et opaques des maisons voisines du XIX^e siècle. Toutefois, elles partagent toutes le fait d'être l'héritage de l'industrie lainière séculaire de Verviers.

Derrière les fils de trame et de chaîne qui quadrillent sa surface, les activités internes se déroulent sans fard entre les portiques de la structure, sorte de murs mitoyens qui répètent une même typologie sans essayer de faire croire qu'elle change derrière une façade richement décorée. Sa seule ornementation, c'est la vie qu'il contient, qui bouge, qui change, qui varie sans arrêt: il magnifie ce mouvement, il s'efface pour le laisser vivre librement.



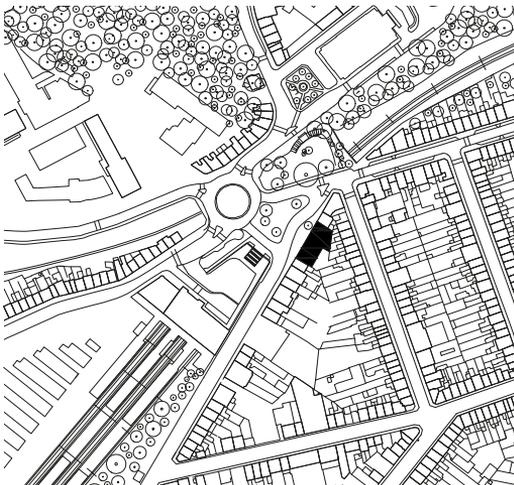


8.2.



Verviers, la ville conviviale, se voit dotée d'un nouveau centre de design de textile et de mode. Il se veut rappeler le riche passé industriel verviétois, où l'industrie textile était à son apogée. Situé à proximité de la gare, il vient s'insérer discrètement dans le gabarit des bâtiments de l'îlot. En rejetant la circulation vers la façade et en dédiant le rez-de-chaussée à un usage public, il permet d'établir un lien entre les îlots d'habitation et la dimension urbaine dans laquelle il se positionne.

La trame structurelle apparente du bâtiment permet d'organiser les espaces intérieurs. Une hiérarchie prend place afin de distinguer entre les 3 destinations du centre : publique, semi publique et privée. Toutefois, des liens visuels et des connections sont établis entre elles. Les doubles hauteurs abritent la cafétéria et les ateliers. Enfin, afin de renforcer la dimension publique, l'étage supérieur est multifonctionnel et permet d'accéder à une terrasse mettant en avant la topographie de Verviers.





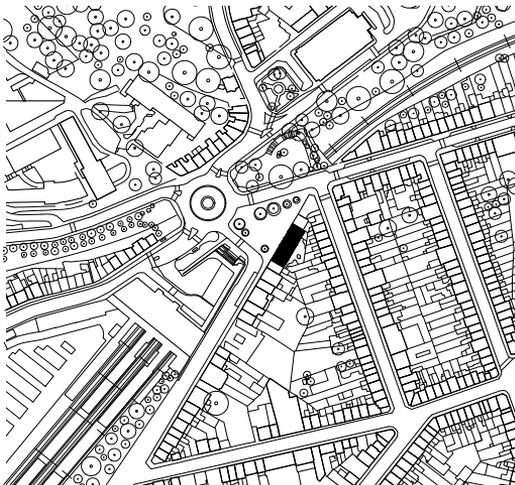
8.3.



Depuis l'encadrement de la fenêtre du train, la ligne verte des longs paysages champêtres a laissé place au commencement d'une densité urbaine.

Les gares sont pour les villes des lieux d'effervescence. Une arrivée, un départ, un mouvement. Un bâtiment public par excellence, marqué par un rythme constant de passants. C'est à peine à plus d'un regard de l'entrée de la gare, que se découvre la nouvelle auberge. On y accède en grimpant les marches larges et peuplées qui nous font face, nous menant à l'esplanade.

On s'approche alors d'un bâtiment dont la façade ne saurait passer inaperçue dans cet alignement d'habitations typiques de la ville. Brut, mais détaillé, suivant la verticalité de sa structure, le mur qui nous fait front paraît vivre au gré du temps. Il semble que chaque averse vienne rajouter sa marque aux plaques d'un acier usé qui nous laisse entrevoir, tantôt très généreusement, la vie intérieure de l'auberge, tantôt plus intimement, à travers un très net percement, d'où l'on devine l'œil d'un enfant, qui un étage plus haut, semble espionner les repas, servis un peu plus bas.







PIERRE CHABARD est architecte, critique et historien de l'architecture. Maître de conférence à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette. Il est chercheur au laboratoire AHTTEP (Unité mixte de recherche CNRS AUSSER), où il coordonne l'axe « histoire sociale et culturelle de l'architecture ». Membre fondateur de Criticat et contributeur de nombreuses revues d'architecture (d'A, A+, Log, Abitare, AA Files, etc.), il a publié plusieurs ouvrages.

FABIENNE COURTEJOIE est architecte et professeur à la Faculté d'Architecture ULiège. Elle y enseigne différents cours en Master, notamment le projet d'architecture au sein de l'atelier « Pratiques Architecturales ». Elle développe ses activités de recherche (encadrement de recherches doctorales, développement de projets de recherches et d'écoles doctorales en continent africain) au sein du laboratoire Team 11.

BERNARD DEFFET est architecte diplômé de la Washington University à Saint-Louis et détient une maîtrise en architecture du Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston. Après plusieurs années de pratique aux États-Unis et à Porto-Rico, il revient en Belgique et fonde le bureau Baumans-Deffet architecture et urbanisme avec l'architecte et urbaniste Arlette Baumans. Il est chef de travaux à la Faculté d'Architecture ULiège et enseigne la projet au sein de l'atelier « Pratiques Architecturales ».

PIERRE DE WIT est architecte et chef de travaux à la Faculté d'Architecture ULiège. Il enseigne le projet d'architecture en Master au sein de l'atelier « Pratiques Architecturales » et exerce son métier de concepteur au sein de sa société dA architectes.

MAUD FAIVRE est diplômée en design textile (La Marinière-Diderot, Lyon) et en photographie (ESA Le 75, Bruxelles). Ses projets artistiques se concentrent sur l'espace et le paysage, sur ce que pourrait signifier « habiter l'espace ». Cela l'a amenée à développer des projets à long terme avec des architectes. Plus récemment, elle s'intéresse à la place de l'imaginaire dans le domaine scientifique et à l'invisible en photographie.

GUILLAUME JOACHIM est architecte, docteur en architecture et chercheur à ULiège. Il pratique l'architecture au sein de l'agence Olivier Fourneau Architectes. Il enseigne également à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège.

BENOÎT VANDENBULCKE est ingénieur civil architecte, docteur en science de l'ingénieur. Il collabore à la construction d'édifices privés et publics en Belgique et à l'étranger comme cofondateur et associé du bureau AgwA. Il a été chercheur, chargé de cours et enseignant du projet à la faculté d'architecture LOCI de l'Université Catholique de Louvain. Il est actuellement chargé de cours à la Faculté d'Architecture ULiège.

COLOPHON

Cette publication a été réalisée et financée dans le cadre d'un appel à projets 2018 de la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège, et regroupe l'ensemble des projets de l'atelier Pratiques Architecturales de l'année académique 2018-2019

Remerciements

Ville de Verviers, Liège Créative (Hub créatif de Verviers), Marie Roosen, Anne-Marie Wynants

Éditeurs

Guillaume Joachim, Bernard Deffet, Fabienne Courtejoie, Pierre de Wit

Direction

Guillaume Joachim

Contributeurs

Pierre Chabard, Fabienne Courtejoie, Bernard Deffet, Pierre de Wit, Maud Faivre, Guillaume Joachim, Benoit Vandenbulcke.

Crédits des illustrations

Tous les documents graphiques et photographies © Maud Faivre, Atelier Pratiques Architecturales, sauf indication contraire.

Conception Graphique

Pierre Smeets – PLMD (pleaseletmedesign)

Impression

AZ Print

© Laboratoire Team 11 – Architecture et processus
Faculté d'Architecture de l'Université de Liège
Boulevard de la constitution 41
4020 Liège
Belgique

1^{re} édition, 2018

Tirage : 500 exemplaires

Imprimé en Belgique

Dépôt légal : décembre 2018

ISBN 978-2-960227-30-7

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être citée, copiée, reproduite, distribuée, utilisée ou transmise, par quelque procédé que ce soit, sans l'autorisation préalable écrite des éditeurs, sauf en cas de citations brèves dans des articles critiques ou revues pour lequel cas il sera donné crédit aux auteurs de la publication et de l'article concerné.

Cet ouvrage rassemble des projets d'architecture de l'atelier de Master en architecture « Pratiques Architecturales » de l'Université de Liège (année 2017-2018) et des contributions d'acteurs extérieurs invités à poser un regard sur les prises de position et les modes opératoires mobilisés par l'atelier. Le croisement des projets réalisés et des lectures critiques des processus proposés dans ce cadre d'enseignement nourrit des pistes de réflexion plurielles et complémentaires sur la pratique et l'enseignement de l'architecture.

Projets

RANIA ARRAMI,
LÉA BRACH,
BAPTISTE BREQUIGNY,
ANNA CALLEGARO,
LARISSA CATALDO,
QUENTIN DE PRYCK,
THOMAS DISSAUX,
EMMANUELLE FRANÇOIS,
JULIE FOHN,
NICOLA GALIOTTO,
RENAUD GELAESEN,
CAROLINE GRIGNARD,
ALEXIS HARDY,
OLIVIA LESAGE,
ALEXANDRA MARION,
CYRIL PARISI,
MAGALI RENARD,
THOMAS SIMON,
MARIE THOMAS.

Contributions rédactionnelles

PIERRE CHABARD,
FABIENNE COURTEJOIE,
BERNARD DEFFET,
PIERRE DE WIT,
MAUD FAIVRE,
GUILLAUME JOACHIM,
BENOÎT VANDEBULCKE.