

GEORGES BAINES ET BRUNO ALBERT OU L'APPROFONDISSEMENT DU LANGAGE

Pierre Puttemans

A + 90, 1986

rtains une entreprise frivole alors

it les racines rejoignent celles du leur œuvre en décryptant les for- novation mais peut être une atti-

ennie. Je relisais récemment la O d'A+. Il écrivait notamment: ie en valeur ou de promouvoir la ans le jeu des surfaces, des espaces

dirais que l'architecture n'a que ceux consacrés à la forme. En 'architecture, c'est la dèche», on hitecture.

textueux. La volte-face que nous dence.

lité étant aussi évidente pour l'ar- s. Donner une forme ne procède rs divers, économiques, techno- entre la technologie et la typolo- n besoin vital, au second niveau , non seulement de l'architecture i primitif au baroque, en passant lation amoureuse plus ou moins ffrent des modèles culturels.

Robert Courtois

bsessions et occulte volontiers ce la for... explique par une évor- rait al... les erreurs et les dégâts pulation, tenue à l'écart des déci- omaines qui la concernait. Ainsi s'étendre à tous les aspects de la ; un acte collectif dont elle aurait us être qu'un spécialiste étroite- ion soigneusement conditionnée portance de l'acte architectural

opique et insupportable pour les tion irréversible. En l'opposant mprise de ceux pour qui l'archi- e consommation.

ce historique de ce mouvement, tre patrimoine, proche ou loin- rchitecture typologique qu'il repré- patrimoine, alliée à l'éclectisme monde architectural en mouve- et du traditionnalisme pasti-

le la Renaissance et du Baroque ique. Aujourd'hui une disconti- technologique. La réinterpréta- as garant de la continuité et les lles soient, n'ouvrent pas néces-

alités propres et de son pouvoir osants... l'acte architectural et : de l'... en opposition à la

ule, ce rejet d'un canon immua- éologies. Nous sommes à l'aube gt ans après sa mort, trente ans d'occupation majeure de Charles-

Afin d'éclairer les propos qui vont suivre, je voudrais me référer à quelques ouvrages que j'ai eu l'occasion de commenter précédemment (1): il s'agit de trois textes déjà relativement anciens, et qui tentent de définir la démarche moderne en architecture.

Pour Nikolaus Pevsner (*Pioneers of Modern Design*, 1936), la construction des usines Fagus en 1911 marque la fin de la période d'élaboration du langage moderne. Avec Gropius, les éléments principaux du vocabulaire sont établis: lisibilité fonctionnelle, clarté structurelle, articulation des volumes, disparition totale de l'ornement, modénature limitée au contraste des matériaux, à la perfection des assemblages, à l'expressivité des profilés. En 1930, Maurice Casteels publie un petit album de ce qui constitue pour lui «l'art moderne primitif». Le choix est assez éclectique, et Van de Velde (qui préface le livre) y côtoie Mendelsohn; si les textes très brefs du préfacier et de Casteels restent dans de vagues généralités, quelques phrases significatives indiquent cependant le sens d'une telle confrontation. En particulier, lorsque Casteels écrit: «Faire de l'art (de l'art moderne) c'est faire en sorte que quelque chose, que n'importe quelle chose devienne de l'art, sans avoir recours aux formes représentatives ou ornementales» (2). On observera, dans cette seule phrase, l'assimilation de l'architecture à l'ensemble du champ artistique; la mise en avant de l'adjectif «moderne»; et bien sûr, l'appel à la disparition de l'ornement. Van de Velde évoque la conception rationnelle; mais on sent bien, dans le choix de Casteels comme dans l'attitude même de Van de Velde à l'époque, qu'il s'agit d'abord de la rationalisation d'un choix esthétique. Plus récemment, dans un ouvrage très contestable, Bruno Zevi donne quelques recettes pour être moderne: «Le langage moderne de l'architecture» indique aux architectes ce qu'il faut faire pour être fidèles au crédo moderniste: asymétries, articulations, etc. Le langage est ici ramené au niveau de la grammaire des styles. Au mieux (ou au pire) il s'adresse aux faussaires.

S'il m'a paru nécessaire, pour aborder l'œuvre de Georges Baines et de Bruno Albert, de commencer par ce bref rappel, c'est que le choix somme toute assez surprenant de la revue A+ de rapprocher l'œuvre de ces deux architectes ne se justifie que par un commun dénominateur, qui me paraît être une recherche approfondie sur le langage architectural; recherche qui s'exprime de façon strictement opératoire (pour utiliser la terminologie de Tafuri) avec un minimum de théorisation, et un énorme raffinement.

Chacun des deux architectes a défini à sa façon le champ de son action; j'y reviendrai plus loin. Tous deux, cependant, traitent le langage architectural comme un terrain d'explorations expérimentales, à la façon dont un Francis Ponge a traité la langue française, ou James Joyce la langue anglaise. En d'autres termes, c'est au départ d'éléments connus

et familiers que les architectes tentent de découvrir et d'exposer au grand jour les niveaux de signification.

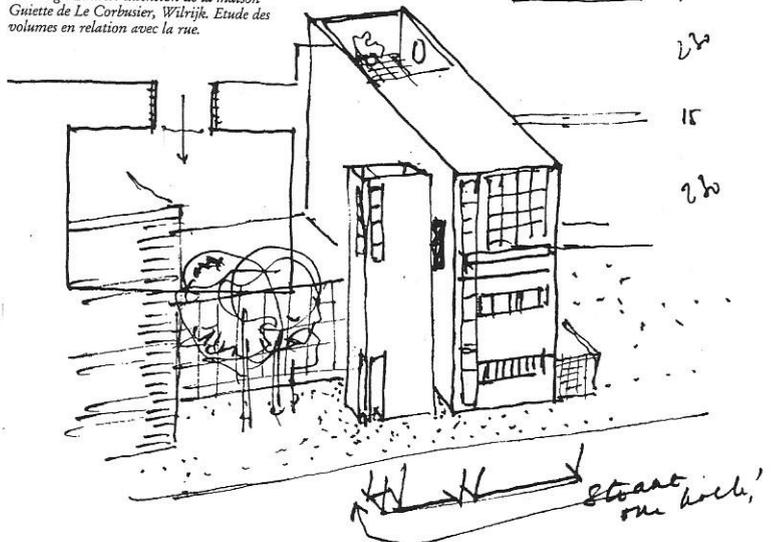
Lorsque l'on parle de la signification en architecture, il importe évidemment de ne pas se laisser emporter par sa propre conviction; s'il est évident que l'architecture est porteuse d'une série de signes plus ou moins lisibles et perceptibles, on voudra bien se souvenir qu'il n'existe pas de lexique qui associe telle forme architecturale à telle signification précise et énonçable. Les efforts de clarification entrepris par des auteurs aussi divers que Robert Venturi (notamment dans *Learning from Las Vegas*), Françoise Choay ou Philippe Boudon, ont évidemment montré la richesse et la multiplicité des signaux ou «messages» diffusés par les formes architecturales; cette richesse et cette multiplicité demandent sans doute un effort de décryptage — dont le contenu manifeste échappera presque toujours à ce que l'architecte a consciemment introduit dans sa conception — qui montrera certainement dans les œuvres considérées comme les plus riches, à quel point la compacité des signaux trouble la lisibilité immédiate; en d'autres termes, on ne peut presque jamais ramener l'architecture à un signal simple: même la chancellerie du Reich ou Saint-Pierre de Rome contiennent un complexe de signes qui dépassent considérablement les intentions manifestes de l'architecte ou de ses commanditaires. Cela dit, il est évident que la signification ne se per-

çoit — aussi complexe et multiple qu'elle soit — que par référence à des systèmes de codes — que ce soient ceux de Vignole ou de Bruno Zevi — et à la familiarité de ces codes dans l'esprit du récepteur. L'utilisation d'un vocabulaire implique un minimum de base commune; il ne me sert à rien de m'adresser à quelqu'un en sanscrit, si mon interlocuteur en ignore le premier mot.

Ajoutons que, au moins depuis que l'architecture est pratiquée par des architectes en tant que créateurs autonomes, il semble qu'une partie de leur «message» n'ait en quelque sorte qu'un usage interne; les architectes parlent aux architectes. Ce qui peut être à la fois source de richesse et d'obscurité.

Enfin, depuis que les langages — ou les «styles» — se sont multipliés, il est évident que l'adoption même d'un système esthétique par rapport à un autre a elle-même sa propre signification. De même que l'on utilisait pas indifféremment, au XIX^e siècle, le langage néo-gothique ou néo-classique (même si de nombreux architectes l'ont fait alternativement), on ne se réfère pas aujourd'hui, indifféremment, au langage «classique» ou «moderne», même si cette distinction peut paraître quelque peu simpliste, et si quelques architectes ont puisé à diverses sources les bases de leur langage personnel. Encore faut-il, en effet, que la référence soit claire; et ce propos ne fait, bien entendu, que schématiser ce qui se passe dans l'architecture d'aujourd'hui, dont les sources sont multiples.

1. Georges Baines: extension de la maison Guinette de Le Corbusier, Wilrijk. Etude des volumes en relation avec la rue.



3.

A+, no 90, 1^{er} trimestre 1986: p 3-15

En effet, le modernisme comme source d'inspiration, quel est-il? Nous ne sommes plus au temps où Casteels pouvait espérer en définir le vocabulaire par une cinquantaine d'exemples simples. L'élargissement progressif (ou l'éclatement) des voies de l'architecture avant même qu'il soit question de post-modernisme a multiplié les vocabulaires et les syntaxes; ce qui a fait croire à une absence générale de contenu. En réalité, la multiplication des codes n'a pas brouillé les cartes, mais a montré la difficulté de réduire le « message » architectural à quelques données élémentaires.

J'ajouterai que l'adoption de tel ou tel système de codes peut avoir aussi bien une valeur sentimentale que polémique, comme elle peut constituer une intellectualisation volontaire du contenu; elle peut également marquer une volonté d'intégration, soit à un milieu existant par imitation relative, tentative de contrepoint ou établissement de contrastes, soit à un référent urbain (3).

L'addition proposée par Georges Baines à la Maison Guiette témoigne d'une particulière sensibilité au langage de Le Corbusier, c'est certain; il s'agit d'une façon de méditation active dont le rôle est à la fois de réintroduire la Maison Guiette dans un environnement que les travaux routiers et l'œuvre (si j'ose dire) des promoteurs immobiliers ont pulvérisé, et de marquer l'espace immédiat par un jeu de contraste et d'imitation qui souligne les qualités de l'œuvre de Le Corbusier comme création simultanément autonome et intégrable. Il fallait donc, pour obtenir cet effet remarquable, adopter un système formel assez proche de celui de Le Corbusier pour ne pas créer de dissonance, et assez

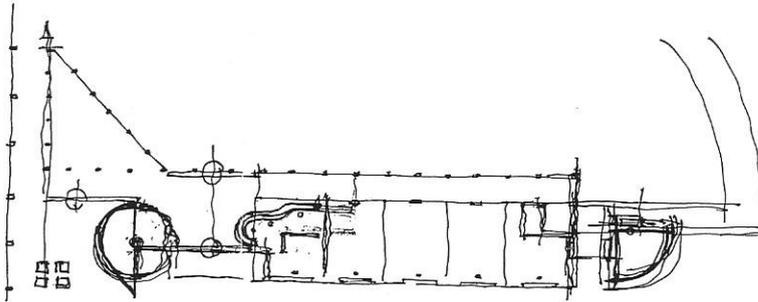
Baines n'a jamais caché ce qu'il devait à Georges Vantongerloo et à ses œuvres les plus épurées. La lecture de l'admirable plan du pavillon touristique d'Ostende évoque à la fois la rigoureuse simplicité et les effets de surprise que l'on trouve chez Vantongerloo, mais aussi chez Le Corbusier et chez Aalto: contraste des lignes droites avec une ou deux lignes sinueuses, élargissements de l'espace, affirmation d'une ossature formant contrepoint avec un plan libre. Georges Baines établit ainsi ses assises sur une culture architecturale et, plus largement, plastique, intégrant les différents courants du modernisme. Dès lors, l'accent formel est mis sur les variations obtenues à partir de vocables connus ou supposés tels; la surprise ne peut jouer que dans la subtilité des agencements, dans le rapport inattendu mais nécessaire d'un volume à un autre, dans le nuancement du jeu sur le ou les thèmes plastiques (ici, très clairement, le carré, le cercle) et la relation des volumes dans l'espace — relation des volumes entre eux et avec l'espace urbain. Le projet de Georges Baines semble ainsi baliser les différents niveaux spatiaux de lignes imaginaires créant l'ordre architectural. Il joue aussi bien sur le volume présent que sur les espaces interstitiels. Ce mode d'appréhension et de balisage de l'espace se réfère lui aussi, très clairement, à un champ culturel ouvert par le Stijl et les constructivistes: dynamisation de la perception spatiale, création d'une poétique des espaces ouverts, prolongement infini des lignes architecturales dans le champ visuel. On pourrait également, malgré l'affirmation de l'ossature, parler d'un effacement des affirmations techniques au profit de la géométrie pure — qui renvoie

également aux architectures lisses des années vingt. Ici, le matériau de revêtement efface les différences des supports pour laisser place à la seule expression graphique.

La maison Wildiers introduit dans un monde où le jeu s'établit dans le rapport des différentes échelles du plan — et, naturellement, des différents niveaux de perception. Plusieurs compositions spatiales paraissent se superposer, imposant chacune leur ordre, comme dans une toile de Kandinsky. Les articulations, les insertions, les grandes lignes obliques, agissent de façon quasiment autonome à l'intérieur d'un ordre supérieur.

Tout autre apparaît, au premier abord, la démarche de Bruno Albert. Très explicitement, l'ensemble de ses références esthétiques appartient au monde « classique » des compositions symétriques et répétitives et à l'architecture « figurative » héritée, entre autres, de Durand.

Tout aussi explicitement, Bruno Albert utilise les éléments d'un langage appartenant aussi bien à l'architecture classique qu'aux architectures vernaculaires: fenêtres verticales dont les divisions paraissent évoquer les meneaux, toits pentus, colonnes, chapiteaux, bow-windows, rotondes, chiens assis. La maison Herzet à Esneux, par exemple, apparaît comme un retour à la monumentalisation, avec une composition quasi palladienne du plan; l'ensemble du Blanc Gravier est composé comme un temple égyptien, avec sa succession d'espaces conduisant au sanctuaire. La colonne est ici pure métaphore, servant alternativement d'élément porteur et d'élément plastique autonome. Tout est citation ou allusion, référence à une culture dont quelques éléments sont utilisés, et situés volontairement en dehors de leur contexte: la colonne ne porte pas toujours, le chapiteau ne sert qu'à appuyer une modénature qui se répète dans la totalité du traitement des surfaces. Nous nous situons ainsi avec des éléments isolés du vocabulaire classique, utilisés comme des images architecturales issues de la mémoire collective, et de façon quasi onirique. Pour reprendre les comparaisons musicales, Bruno Albert agit à la façon dont Ravel utilisa quelques éléments classiques dans le Tombeau de Couperin: technique de détournement et d'intégration, jouant sur la simultanéité des sensations de reconnaissance et d'étrangeté.



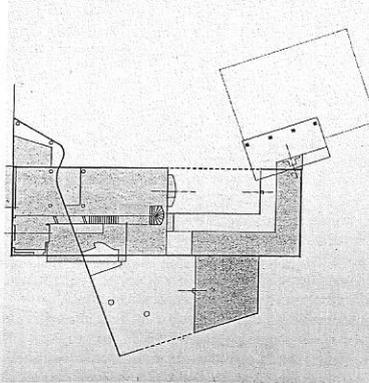
1

1. Georges Baines: concours pour un pavillon de tourisme, Ostende.
2. Georges et Bernard Baines: schéma de composition de la maison Wildiers, Linden (Lewven).
3. Bruno Albert: 1^{er} projet de la maison Herzet (1980), Esneux.

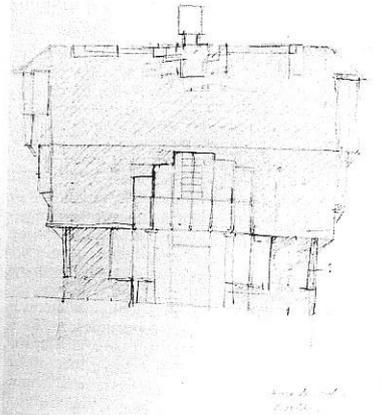
éloigné pour ne pas paraître créer une concurrence avec lui. C'est à la fois une œuvre de respect et de création qui s'élabore ainsi, et marque clairement l'intention de réinsérer l'œuvre ancienne dans un tissu urbain partiellement recréé, lui donnant ainsi un rôle nouveau de « condensateur » esthétique (4). Ce système formel est celui d'une géométrie rigoureuse, mais dont le système de proportions se réfère à celui de Le Corbusier sans l'adopter exactement; jouant aussi sur une subtile différence, que l'on pourrait comparer à un différence de timbres au niveau musical, par exemple.

S'il est très clair que Georges Baines, dans l'extension de la Maison Guiette, se réfère au langage immédiatement présent et perceptible de Le Corbusier, jusqu'à utiliser métaphores et citations — pour utiliser le langage musical: une partie de la composition de Baines apparaît comme un « canon » sur celle de Le Corbusier — il est également clair que le langage du Stijl et du constructivisme sont des référents plus ou moins proches de la plupart de ses plus récentes réalisations. Georges

4



2



3

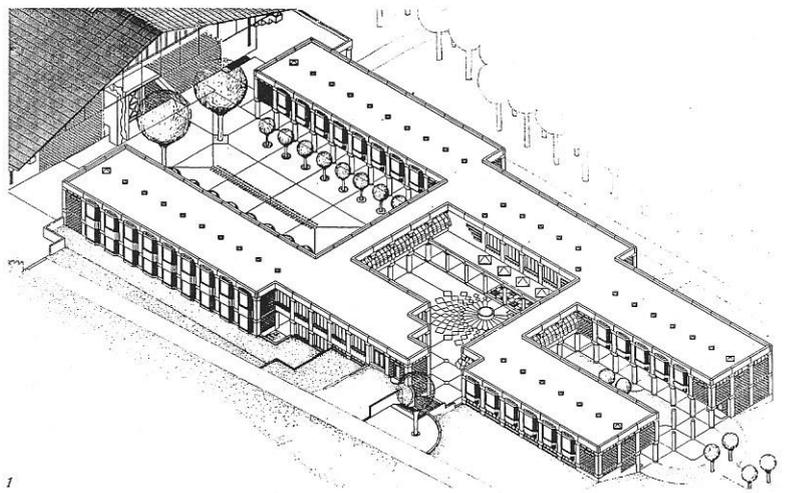
architectures lisses des années vingt. de revêtement efface les différences et laisse place à la seule expression

liers introduit dans un monde où le rapport des différentes échelles structurellement, des différents niveaux Plusieurs compositions spatiales s'opposent, imposant chacune leur dans une toile de Kandinsky. Les insertions, les grandes lignes obliques façon quasiment autonome à l'ordre supérieur.

re apparaît, au premier abord, la référence à Bruno Albert. Très explicitement, les références esthétiques appartiennent à « des compositions symétriques et à l'architecture « figurative » de Durand. Explicitement, Bruno Albert utilise le langage appartenant aussi bien à l'architecture qu'aux architectures vernaculaires verticales dont les divisions parais- sent mèneaux, toits pentus, colonnes, v-windows, rotondes, chiens assis. Tout est citation en référence à une culture dont quelques éléments, et situés volontairement en contexte: la colonne ne porte pas appuie ne sert qu'à appuyer une idée se répète dans la totalité du traitement. Nous nous situons ainsi avec des images classiques, utilisés images architecturales issues de la tradition, et de façon quasi onirique. les comparaisons musicales, Bruno Albert façon dont Ravel utilisait quelques images dans le Tombeau de Couperin: détournement et d'intégration, simultanéité des sensations de reconstruit.

La démarche des deux architectes, approchée sur ces quelques réalisations, apparaît donc bien différente; mais on connaît, chez Georges Baines, des réalisations où la symétrie la plus rigoureuse est observée; mais dans une conception spatiale très différente de celle de Bruno Albert, et des rapports d'échelle plus affirmés (5).

Cependant, il ne m'apparaît pas que le rapprochement des deux œuvres, dans un même numéro de revue, soit le fait des simples hasards de programmation, ni celui d'une simple volonté de publier deux architectes remarquables. En effet, comme j'ai tenté de le dire plus haut, chacun des deux se réfère explicitement à ce que je serais tenté d'appeler un ensemble linguistique: répertoire formel constituant un vocabulaire de base, non pas de simples éléments — comme l'étaient les systèmes à la Vignole — ni de modes d'assemblage — comme l'étaient les systèmes à la Durand — mais de complexes visuels constituant le support d'une démarche poétique. D'autre part, le traitement de ces données de base forme une recherche linguistique qui paraît très caractéristique des préoccupations des meilleurs architectes de ce temps. Au moment où la technique permet de résoudre presque tous les problèmes de stabilité ou d'étanchéité, au moment où le débat culturel semble se diriger vers l'éclectisme et l'inclusion, la construction de qualité se réfugierait-elle dans l'atmosphère raréfiée des confrontations esthétiques? Le rôle même de l'architecte et de l'architecture dans notre société serait-il de produire des formes parfaites, de pures œuvres d'art, à l'exclusion de toute autre préoccupation? Peut-être le débat linguistique ou esthétique a-t-il été trop négligé depuis une trentaine d'années. Emportée par les pseudo-réussites spectaculaires du fonctionnalisme et de l'industrialisation, l'architecture a sans doute perdu la combativité qui caractérisait les années vingt; peut-être aussi a-t-on tant misé sur la résolution des problèmes fonction-

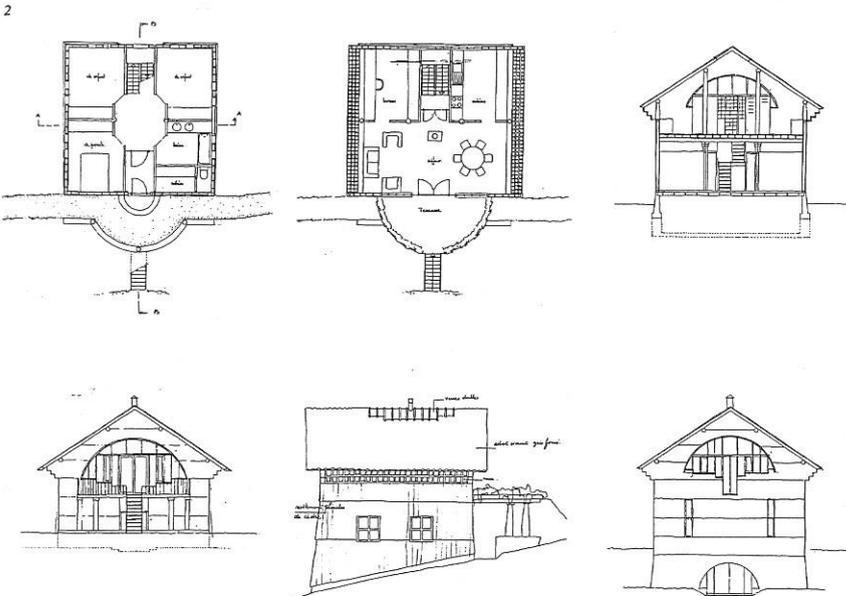


nels et techniques que l'on a perdu de vue un des rôles essentiels de l'architecture, qui est de mettre l'espace en forme, et en quelque sorte de le faire connaître — non pas comme entité abstraite, mais comme chose produite, concrétisant un ensemble de connaissance, cristallisant une méditation à trois dimensions et affirmant la présence d'une poétique. Peut-être, comme Jacques Meuris proposait de juger la peinture à la peinture (6), convient-il de juger l'architecture à l'architecture: mais ne tomberait-on pas dans les errements de l'art pour l'art, et dans ce monde où l'architecte ne parle qu'aux architectes? Le rôle de l'architecture serait

bien, au contraire, de faire partager une expérience; commentaire construit d'autres architectures, il importe qu'elle ne se confine pas dans l'incompréhensible.

A cet égard, l'œuvre de Georges Baines et de Bruno Albert me paraît suffisamment démonstrative de ce que peut la communication en architecture: raffinée sans être obscure, intelligente sans être hermétique, elle « place la barre très haut » sans la rendre inatteignable.

Il reste que l'architecture d'aujourd'hui a bien d'autres problèmes à résoudre, au niveau de la ville, comme à celui du logement modeste (7). Mais ceci, bien évidemment, est un autre débat...



- (1) *L'illusion féconde*, in A+ 82, mai-juin 1983.
- (2) Souligné par Van de Velde dans le texte de Casteels.
- (3) Comme l'Hôpital de Venise de Le Corbusier.
- (4) Au sens où Kopp parle des « condensateurs sociaux » de l'architecture soviétique des années vingt.
- (5) Pour la notion d'échelle, se reporter aux ouvrages de Philippe Boudon et à ses recherches sur l'architecturologie.
- (6) in: Van Gogh aujourd'hui (Edition des Artistes).
- (7) L'écroulement récent des sociétés privées et publiques de construction pose ce problème avec une nouvelle acuité.

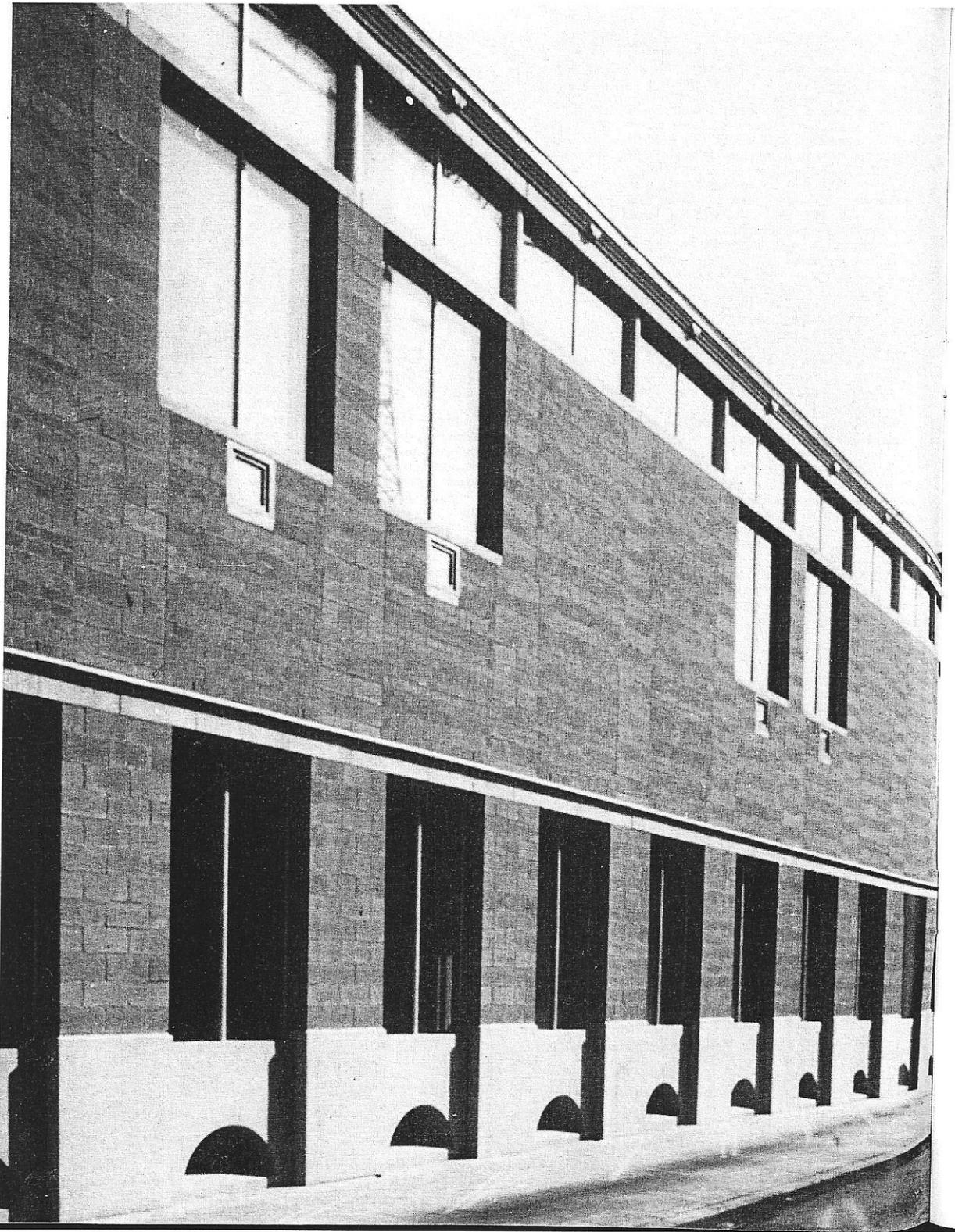
1. Bruno Albert: centre sportif du Blanc-Gravier, Sart-Tilman (1981-1985). Axonométrie de l'ensemble.
2. Bruno Albert: 2^e projet de la maison Herzet, Esneux (1982).

BRUNO ALBERT

A + 90, 1986

6

© Daylight



- Blanc GRAUER
- Maison HERZET

I
te:
Al
éy
na
ce
pe
au
foi
(oi
me
l'o
tur
de
mé
ver
qu
stij
pre
mi
me
ain
d'u
auc
dar
ser
ten
tra
tio:
adr
qui
effr