

A+, no 90, 1986, p 7-15

A + 90. 1986

C'est un projet d'ordonnement qui sous-tend la production architecturale récente de Bruno Albert. Le fait que dans un tel contexte on puisse évoquer la notion de classicisme n'a rien d'étonnant, mais nous verrons que la démarche qui porte ce projet présente d'autres caractéristiques qui ne permettent pas de conclure à une identification aussi directe.

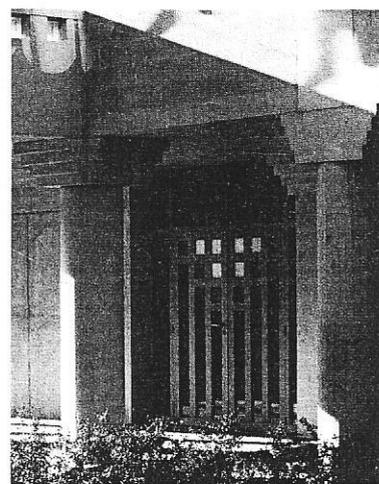
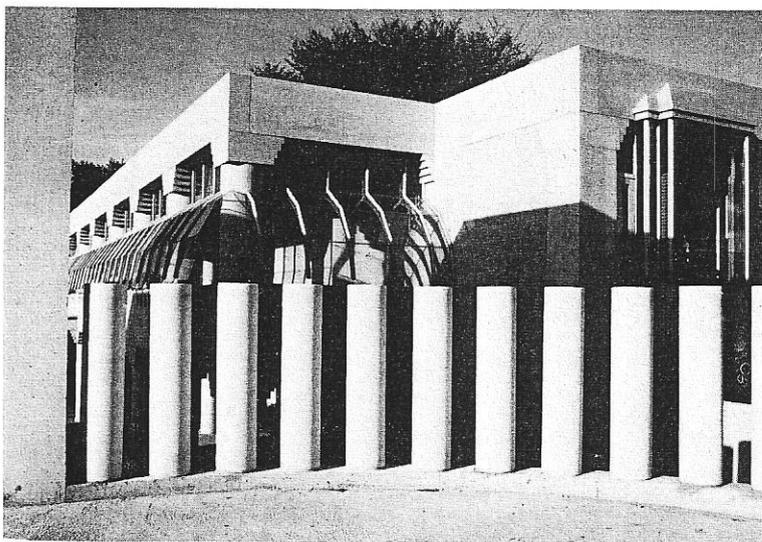
L'œuvre de Bruno Albert nous montre, une fois de plus, que le passé n'existe pas en tant que tel (on pourra s'en rendre compte dans l'école de Malmédy), mais uniquement grâce à sa mémoire. Si l'on accepte cette distinction on peut parler éventuellement de post-modernisme, mais à condition de savoir que les fétiches et les oripeaux que les média associent généralement à cette notion relèvent davantage d'un académisme attardé (la critique à grand spectacle n'a-t-elle pas déniché — et stigmatisé — le «late modernism»?), cherchant à prendre sa revanche. Qu'il s'agisse d'un académisme d'inspiration classique ou même maniériste me paraît par contre plus douteux. Henri Focillon aimait à rappeler que la notion de classique est celle d'une langue qui, une fois définie, ne nécessiterait aucun néologisme. Comment ne pas voir, cependant, qu'il s'agit là d'un idéal qui non seulement sera jamais atteint (vers lequel il faut s'efforcer de tendre néanmoins), mais qui de plus suppose un travail incessant de réinterprétation et d'intégration de données nouvelles, de telle sorte qu'il faut admettre — avec toute la prudence et la méfiance qui nous vient d'un demi-siècle de modernisme effréné — une compatibilité entre *classique* et

moderne, à la condition expresse toutefois de rester dans le village de l'histoire ou, mieux, de la mémoire.

Un des éléments majeurs sur lesquels Bruno Albert fonde son ordonnancement est la structure du bâtiment. Ce choix n'est pas nouveau, ni par rapport à l'architecture classique ni par rapport à l'architecture moderne (mais nous avons vu qu'il n'y a pas nécessairement de contradiction entre les deux). Pour ce qui est notamment de l'architecture moderne, on peut se souvenir de Mies van der Rohe ou, dans un registre moins fonctionnaliste et plus évocateur, de Louis Kahn. Les impératifs d'une construction industrialisée incitent d'ailleurs abondamment vers une telle option. L'école liégeoise — s'il en est une — semble avoir engagé depuis longtemps une réflexion — et plusieurs tentatives parfaitement abouties — sur le parti que l'on peut tirer de la préfabrication et de la standardisation. Là, le passage de Bruno Albert dans l'atelier de Vandenhove peut nous aider à comprendre de quelle façon un tel intérêt a pu naître ou se développer. De plus, il ne faut pas oublier l'apport de l'ingénieur René Greisch dans les travaux aussi bien de Vandenhove que d'Albert, apport qu'on a sans doute tendance à sous-estimer, alors que dans le présent numéro nous verrons même une réalisation à Verviers pour laquelle Greisch a participé à la conception architecturale.

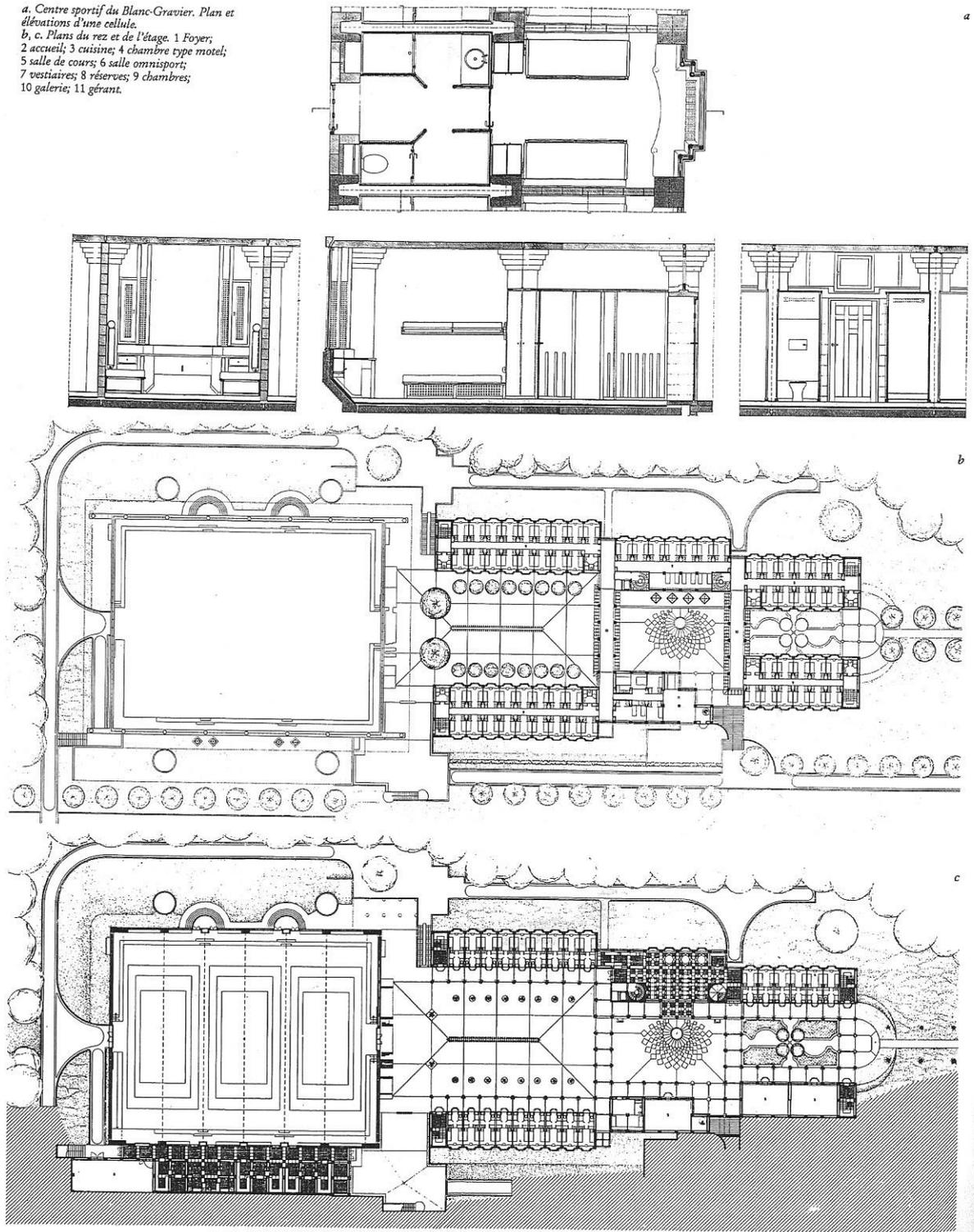
Mais chez Bruno Albert un glissement s'est opéré entre l'approche de la tradition classique et celle de la "tradition" moderne. La première poursuivait, tout autant — si pas plus — que la seconde,

un projet de standardisation (de répétition et de mise en relation basée sur le nombre, sur le module), dont les ordres sont le parfait paradigme. Elle en confiait toutefois l'exécution à un savoir-faire artisanal — et bien souvent artistique — qui parvenait à enrichir la forme architecturale, à lui conférer un caractère sensible et articulé. La "tradition" moderne, par contre, tend à privilégier une simplification de la forme, portée par la géométrie. L'exigence d'un processus de construction plus performant (le fonctionnalisme productif) et le goût pour une configuration plus épurée, qui fasse ressortir les valeurs plastiques — et abstraites — inhérentes à la simple expression des éléments constructifs élémentaires s'allient dans cette démarche. «Esthétique machiniste» est l'un des mots qui résument au mieux les enjeux d'un tel projet. Mais il ne s'agissait pas uniquement de s'accommoder d'une nécessité inéluctable. Cette évolution reflétait avant tout un changement radical dans la sensibilité artistique. Les premières maisons puristes de Le Corbusier veulent simuler une architecture en voile de béton, tout en étant construites en réalité suivant des techniques traditionnelles; l'architecture du Stijl est à peine plus avancée sur le plan technologique; Mendelsohn semble exploiter les ressources du béton dans les formes moulées de sa Tour Einstein, mais celle-ci est péniblement réalisée en brique. Mies devra attendre le tournant américain dans sa production pour se convertir définitivement à ce que Kenneth Frampton a appelé efficacement une monumentalisation de la technique, mais qui en fait aboutit à un rigorisme

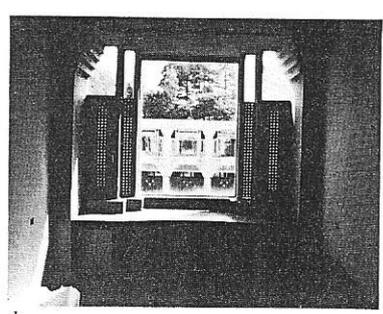
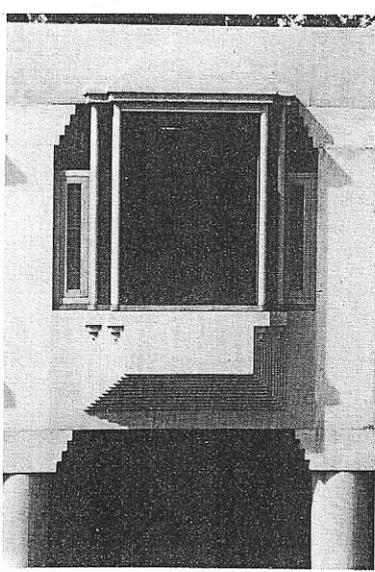
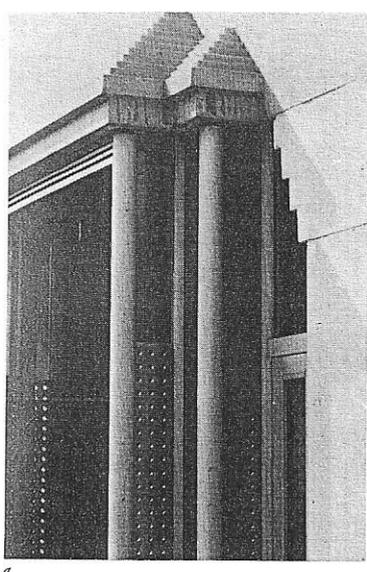


a, b. Centre sportif du Blanc-Gravier, Sart-Tilman (Liège). La cour centrale et détail du portique.

a. Centre sportif du Blanc-Gravier. Plan et élévations d'une cellule.
b, c. Plans du rez et de l'étage. 1 Foyer; 2 accueil; 3 cuisine; 4 chambre type motel; 5 salle de cours; 6 salle omnisports; 7 vestiaires; 8 réserves; 9 chambres; 10 galerie; 11 gérant.

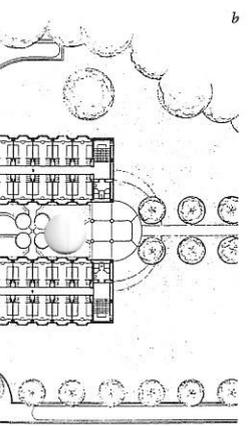


a

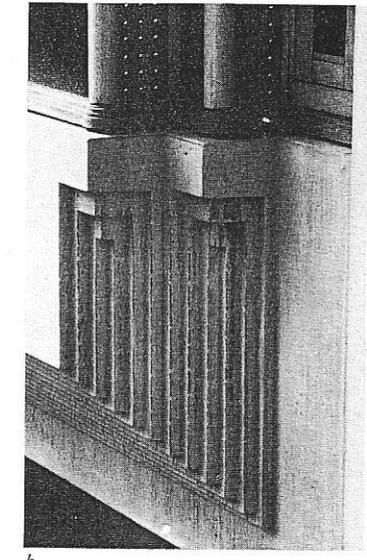
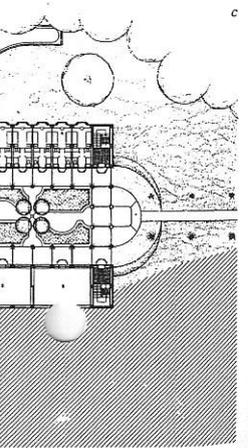


d

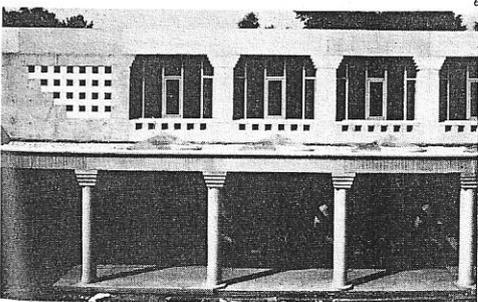
b



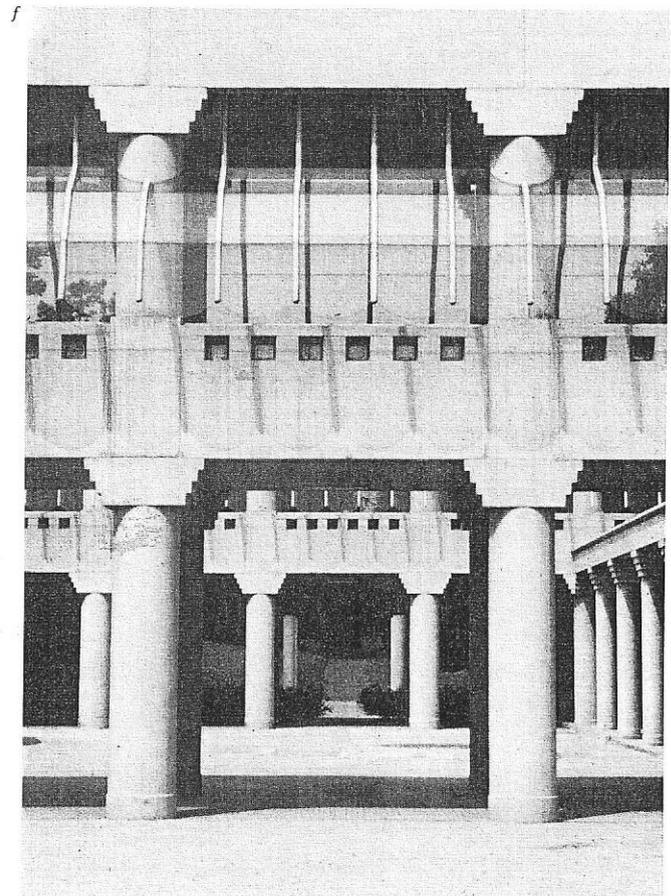
c



b



e



f

a, b, c. Centre sportif du Blanc-Gravier.
Détails de la fenêtre d'une cellule.
d. Vue intérieure de la fenêtre
e. Façade sur la cour centrale
f. L'enfilade des cours

glacial, impitoyable; *less is more*. Dans ce cas également une vision artistique, un a priori formel, prime cependant la simple nécessité, telle qu'elle se manifeste par exemple dans les contraintes économiques que Bruno Taut avait connues dans ses cités de Berlin. Toutefois, le danger qui guette la répétition forcée de ces pures créations de la technologie est évidemment l'ennui. Pour reprendre la cinglante paraphrase de Venturi: *less is a bore*.

C'est à partir de ce constat d'échec qu'une nouvelle réflexion sur l'architecture devait obligatoirement démarrer. Parmi les architectes formés à l'école du modernisme qui s'engagèrent activement dans la voie d'une telle révision, je voudrais n'en citer que deux, mais dont les travaux n'ont pas été sans influencer, à mon sens, la production de l'école liégeoise (notamment de Charles Vandenhove) et qui pourraient donc être mis en relation — ne serait-ce qu'indirectement — avec le travail de Bruno Albert: il s'agit de Louis Kahn et de James Stirling. Tous les deux se sont efforcés de rétablir une subtilité et une complexité de l'expression architecturale, sans renier pour autant l'acquis, bien nécessaire, d'une industrialisation du processus de construction.

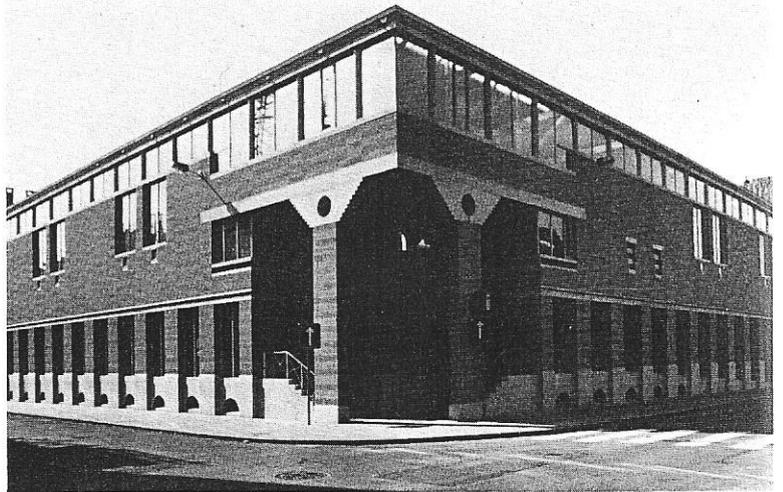
Je ne puis évidemment m'attarder ici sur une analyse — même sommaire — de leurs œuvres, et j'en reviens maintenant à ce *glissement* que j'ai évoqué à propos de la démarche de Bruno Albert. Lorsque l'on examine notamment son centre sportif du Blanc Gravier, réalisé pour l'Université de Liège au Sart-Tilman, on perçoit immédiatement la volonté de transférer la modénature qui distinguait l'architecture classique et qui déterminait sa richesse plastique — cet abri à l'ennui — dans des éléments, à la fois porteurs et de remplissage, qui se prêtent à une exécution industrialisée et standardisée. Ces colonnes, ces chapiteaux, ces panneaux d'allège ont une allure précieuse qui n'est pas sans rappeler les fastes d'un artisanat savant comme nous l'avons connu dans l'architecture de Carlo Scarpa, mais qui est ici retravaillé en vue d'une répétition qui prend parfois un caractère obsessionnel. Paradoxalement c'est dans les finitions plus artisanales — comme certains travaux de menuiserie — qu'une plus grande simplification, une sorte d'apaisement se fait jour, et le précieux ne reste plus confié qu'à une matière noble et rassurante, encore que pliée à quelques inflexions sentimentales. On assiste ainsi à l'interpénétration de deux échelles et à un certain gigantisme fait pendant une sobriété presque monacale.

Mais en réalité cela s'avère être assez logique et répond à un souci rigoureux d'économie. C'est plutôt ailleurs que des questions se posent: ce que

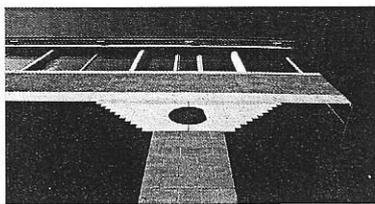
j'appellerais des accents expressifs sont parfois distribués suivant un équilibre que l'on a du mal à saisir. Pour reprendre une idée chère à Louis Kahn, on aurait peut-être aimé que le crayon s'arrêtât plus longuement — mieux, plus attentivement — aux jonctions de la structure, pour ôter à l'exubérance décorative un certain schématisme et pour rendre plus lisible, plus perceptible, l'articulation de la construction. Affaire aussi de mieux établir la *nécessité* de l'élément ornemental. Mais sans doute la préfabrication exploite-t-elle à merveille les ressources de la géométrie, alors qu'elle se plie moins aisément aux souhaits de la finesse. Le résultat en

est que la modénature, au sens propre de l'architecture classique, reste parfois absente, d'autant plus que des interruptions quelque peu abruptes, notamment dans les angles cruciaux du bâtiment, trahissent un principe de composition assez tranché.

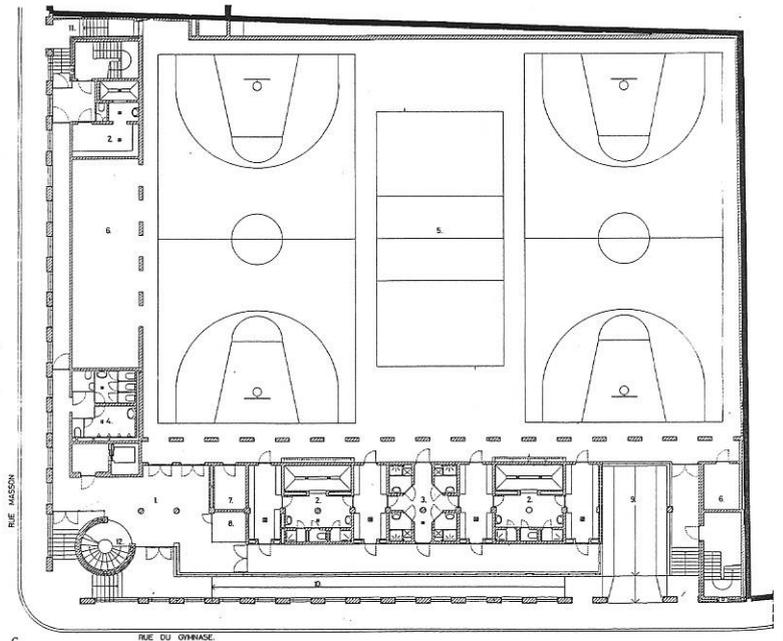
Le hall de sports de l'Atelier Royal de Verviers que Bruno Albert et René Greisch viennent de terminer réintroduit cette subtilité, en dépit d'une grande simplicité, grâce à un jeu de tons délicat et nuancé dans la texture des façades. Un géométrisme en partie semblable à celui de la réalisation précédente tire ici toute sa force, je dirais de



a



b



c

a. Hall de sports de l'Atelier de Verviers

(1984-1985). Vue d'ensemble.

Photo: © Daylight s.p.r.l.

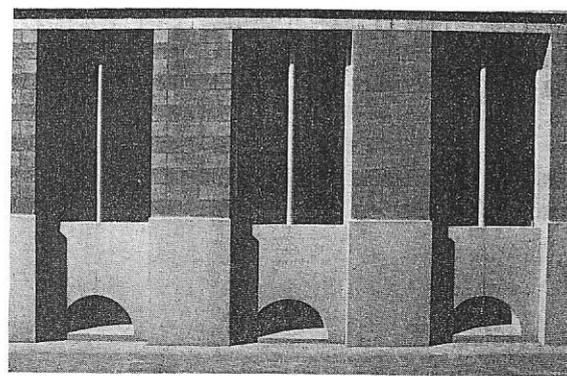
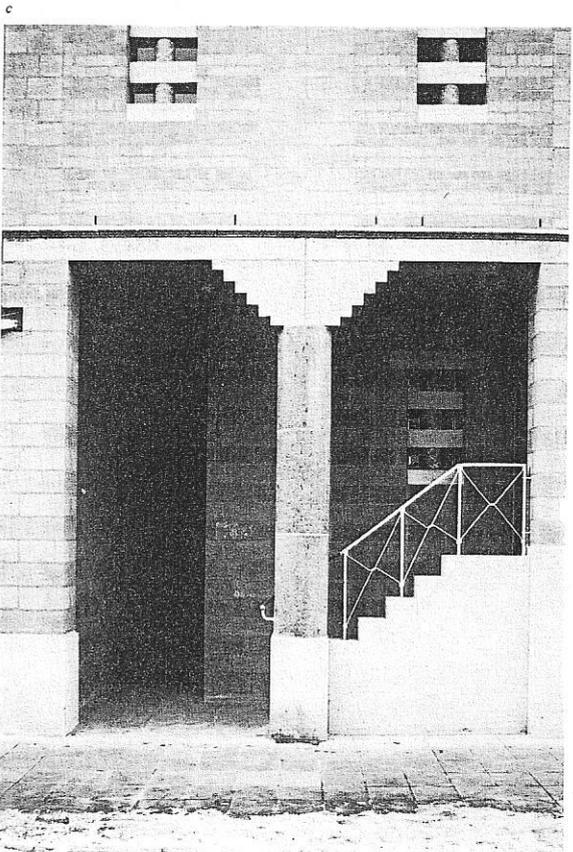
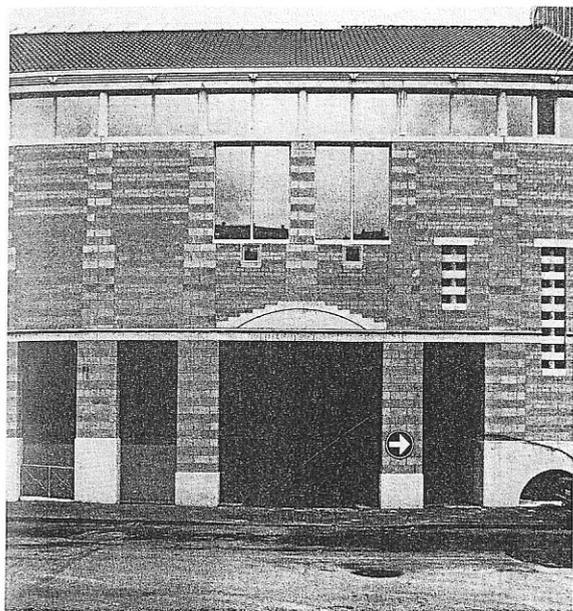
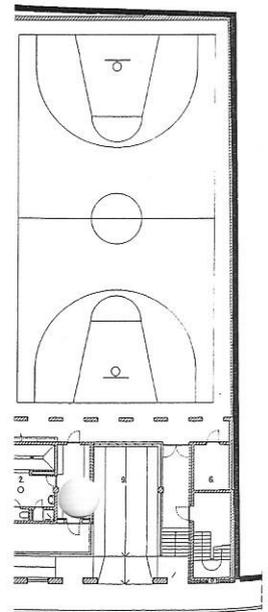
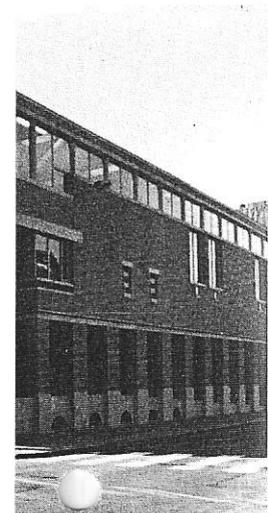
b. L'angle du bâtiment avec l'entrée.

Photo: © Daylight s.p.r.l.

c. Plan du rez. 1 Hall d'entrée; 2 vestiaires et sanitaires; 3 vestiaires des professeurs; 4 sanitaires; 5 salle omnisports; 6 remises; 7 infirmerie; 8 loge du surveillant; 9 rampe d'accès au garage souterrain; 10 rampe d'accès pour les handicapés; 11 sortie du garage; 12 escalier vers la cafétéria et les salles polyvalentes à l'étage.

nature, au sens propre de l'architecte parfois absente, d'autant plus ruptions quelque peu abruptes, is les angles cruciaux du bâtiment, incipie de composition assez tran-

sports de l'Atelier Royal de Ver- y Albert et René Greisch viennent introduit cette subtilité, en dépit nplacité, grâce à un jeu de tons déli- uns la texture des façades. Un géomé- rtie semblable à celui de la réalisati- re ici toute sa force, je dirais de



HALL DE SPORTS POUR L'ATHENEE DE VERVIERS (1984-1985)

Architectes associés:
Bruno Albert et René Greisch
Adjudication concours avec les entre-
prises Wust de Malmédy

Le programme du projet comprenait une grande salle omnisports (28 x 42 m), deux salles polyvalentes (6 x 25 en 11 x 25 m), une cafétéria, les fonctions annexes de service et de rangement, les nombreux vestiaires et sanitaires, les locaux techniques, ainsi qu'un parking souterrain pour 70 voitures.

L'ensemble s'intègre en plein cœur de la ville, dans un îlot fermé à caractère semi-industriel, voisinant avec une suite intéressante de maisons du XIX^e siècle, en face de l'édifice de l'Athénée, et occupant un groupe de parcelles sur l'angle de l'îlot.

Il nous a paru essentiel de prolonger les règles et le langage urbain de l'alignement continu, du gabarit, de la rythmique, sans renier l'appartenance du projet aux conditions de notre époque. Il nous paraissait également évident de différencier l'expression d'une fonction collective par rapport au tissu commun d'habitat: monumentalisme modéré de l'entrée, galerie, traduction de l'ampleur des espaces intérieurs par le surdimensionnement des fenêtres, etc...

Le parti fut de projeter en façade les fonctions de plus petite échelle, et d'enclorre la grande salle de sports en

arrière-parcelle, à l'instar des nombreux entrepôts et ateliers qui occupent l'intérieur de l'îlot.

Les façades et les espaces intérieurs sont modulés sur une travée constructive de 2,50 m, semblable à la travée traditionnelle. L'ensemble est bâti sobrement en blocs de béton colorés, avec les éléments constructifs en béton préfabriqué; quelques composants privilégiés sont réalisés en pierre naturelle.

Les ferronneries et les menuiseries simples, en bois côtelé, confèrent un caractère plus léger et dépourvu. Les versants des toitures sont couverts de tuiles.

La grande salle est éclairée zénithalement par une constellation de hauts lanterneaux qui chevauchent les poutres.

Quoique réalisé dans le cadre étiré d'une adjudication-concours, le projet a pu se réaliser grâce à l'engagement de l'entreprise et à l'ouverture de l'Administration.

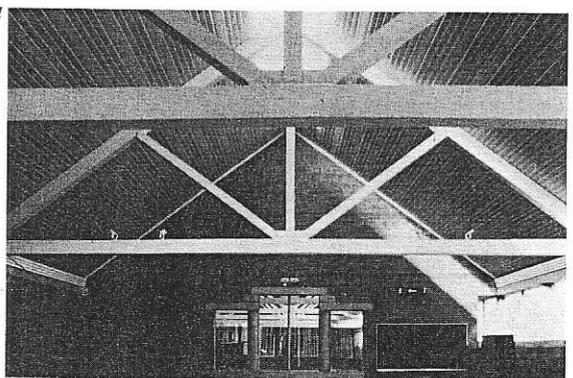
Aloys Beguin

a, b. Détails de la façade

c. Détail de l'entrée

d. Vue intérieure

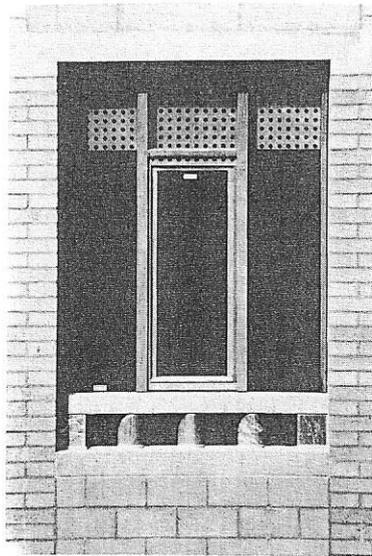
Photos b et d: © Daylight s.p.r.l.



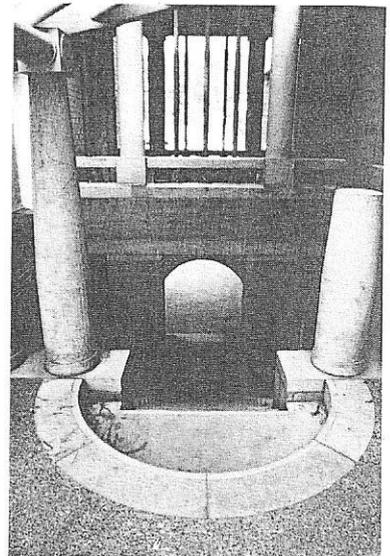
persuasion, de l'extrême cohérence de l'appareillage de maçonnerie. On obtient ainsi une uniformité purement apparente, habilement saupoudrée de quelques touches de couleurs et matières différentes. L'angle est traité dans le registre de l'exception, comme une sorte de charnière qui relie les deux ailes de la construction et cherche à dialoguer avec le contexte environnant. Creusé dans la masse compacte du bâtiment, le porche d'entrée est aussitôt "envahi" par le volume de l'escalier, établissant ainsi une double relation intérieur-extérieur.

Le prélude à ce projet se trouve dans une réalisation superbe de l'architecte, à savoir l'extension de l'Institut Notre-Dame à Malmédy, superbe parce qu'elle porte dans les moindres détails le cachet d'une œuvre parfaitement achevée. Adolf Loos tenait pour critère absolu de la réussite d'une œuvre architecturale l'impression qu'elle ait existé depuis toujours à l'endroit où elle s'érige. Ici nous sommes confrontés à un édifice dont nous aurions souhaité depuis longtemps qu'il puisse à nouveau exister. En effet nos villes — et plus particulièrement nos petites villes — avaient connu jadis ce type de construction, qui abritait précisément une école, un bureau de poste, l'administration du domaine, bref: il s'agissait de la typologie d'un bâtiment public. Qu'on me pardonne une comparaison qui peut paraître désobligeante, mais qui se veut un compliment: c'est le type d'architecture que, enfants, nous étalions sur le sol pour construire nos villages, coiffée d'un toit rouge en pyramide, que nous retrouvons également à Malmédy (de couleur ardoise, à vrai dire), bien détaché par une bande vitrée qui ceinture le bâtiment, comme dans certaines maisons du premier Wright, adroitement dérobée par l'ombre portée de la saillie du toit. L'ensemble dégage un sentiment de justesse. En somme, voilà encore une architecture classique, mais du fait cette fois d'être bien imprimée dans l'imaginaire, dans la mémoire des gens. Tout y paraît rattaché à une tradition simple, claire: cependant, quelle recherche savante à tous les niveaux, que ce soit le jeu des couleurs dans la maçonnerie, les petites balustrades des baies du bel étage, ou la manière dont les linteaux des fenêtres viennent s'emboîter dans les bandeaux qui marquent les étages, créant l'impression optique de légers décrochements dans les murs, tels des pilastres qui scanderaient les quatre façades. Et avec quelle assurance Bruno Albert renforce cette sensation par un appareillage plus serré des blocs de béton, s'amenuisant vers le haut et engendrant un rythme contraire dans les travées des fenêtres, qui viennent tout naturellement occuper toute la place que l'ossature de la façade leur laisse. Il s'établit ainsi un rapport plein-vide d'une rare précision et finesse. Ici le dessin suit, accompagne et commente véritablement la construction. C'est une architecture qui vibre littéralement sous l'effet de la lumière.

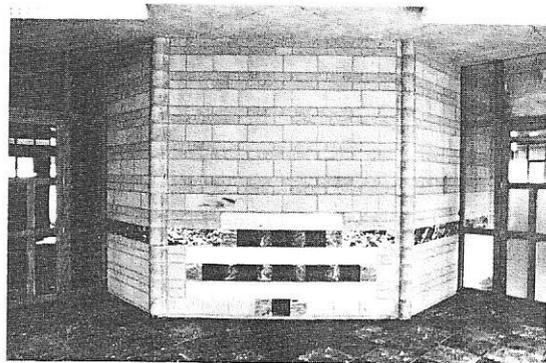
Notre présentation s'achève sur la maison du Dr. Herzet, à Esneux. C'est une architecture à double visage, sorte de pavillon palladien (nous en verrons un autre dans ce même numéro), mais qui cherche à s'intégrer dans une site fortement boisé. D'où son allure de chalet, tout au moins de prime abord, qui n'est pas sans rappeler la maison Brant-



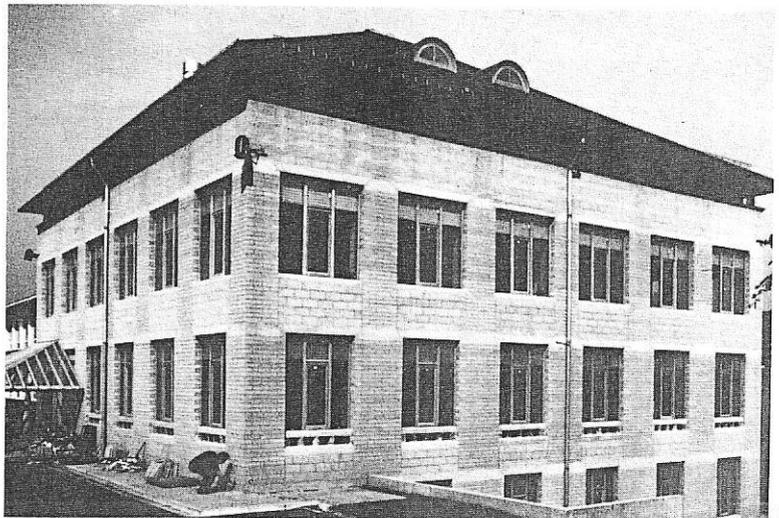
a



b

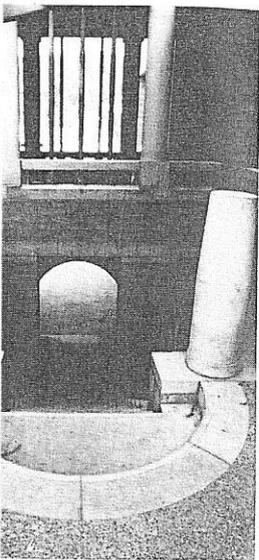


c

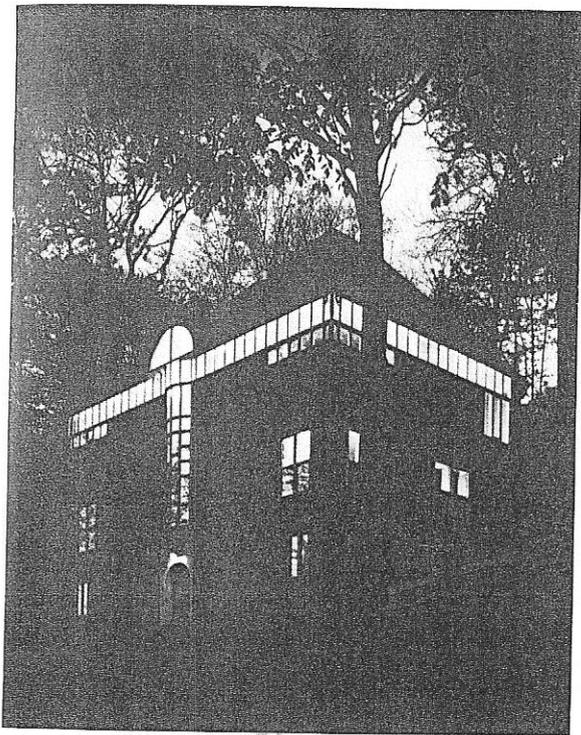


d

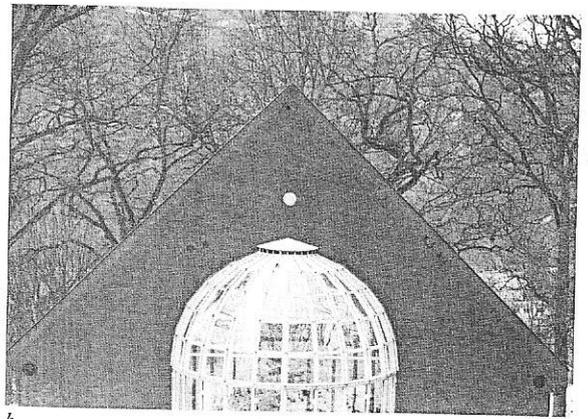
a. Extension de l'Ecole Notre-Dame, Malmédy (1982-1983). Detail de la fenêtre du niveau de l'entrée.
b. Vue sur le passage reliant l'extension aux anciens bâtiments.
c. Volume extérieur de la cage d'escalier
d. Vue d'ensemble du nouveau bâtiment



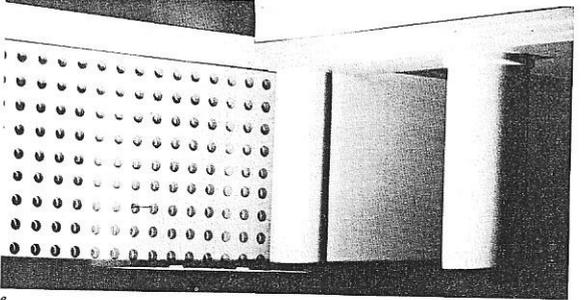
b



a

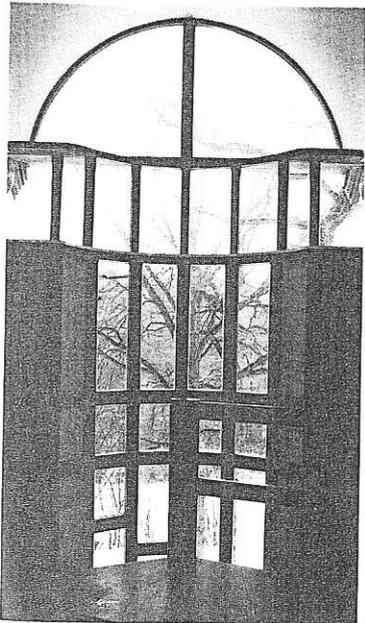
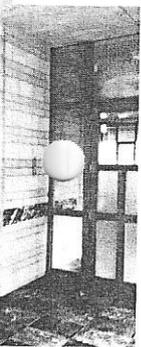


b

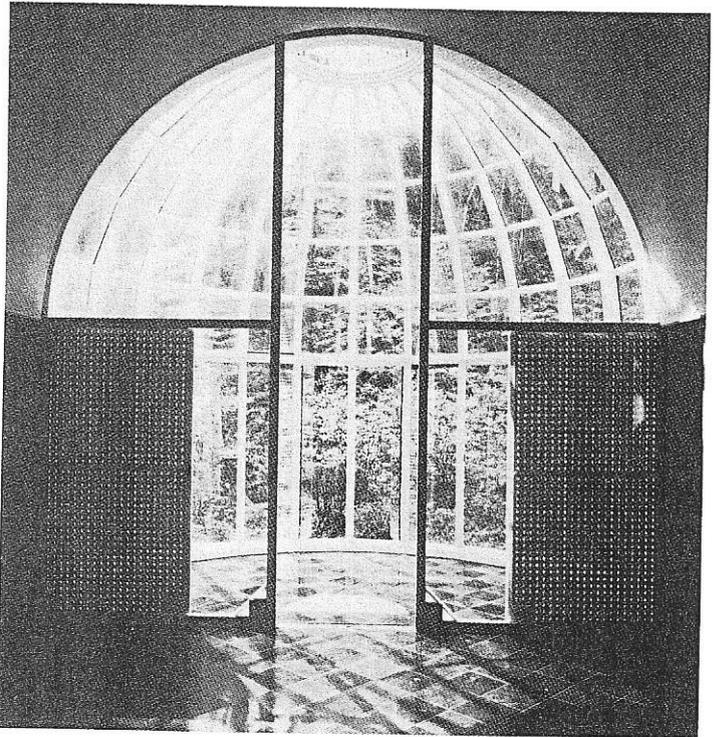


e

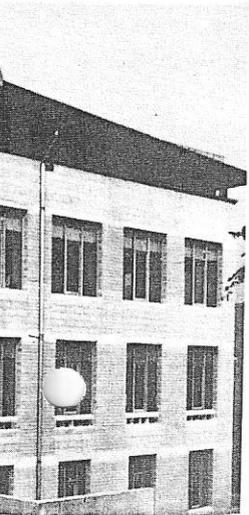
a. Maison Herzet. Vue d'ensemble. Photo: © Christine Bastin & Jacques Evrard.
b. Le jardin d'hiver
c. La verrière de la cage d'escalier
d. Vue intérieure du jardin d'hiver. Photo: Paul De Prins © Sint-Lukasarchief.
e. Détail des colonnes du séjour.

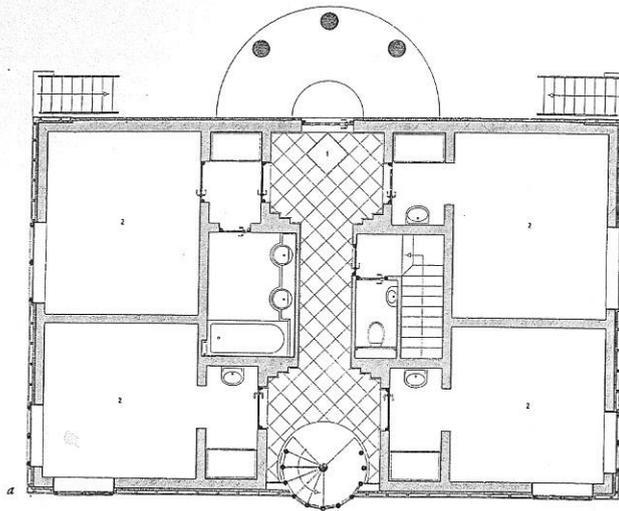


c

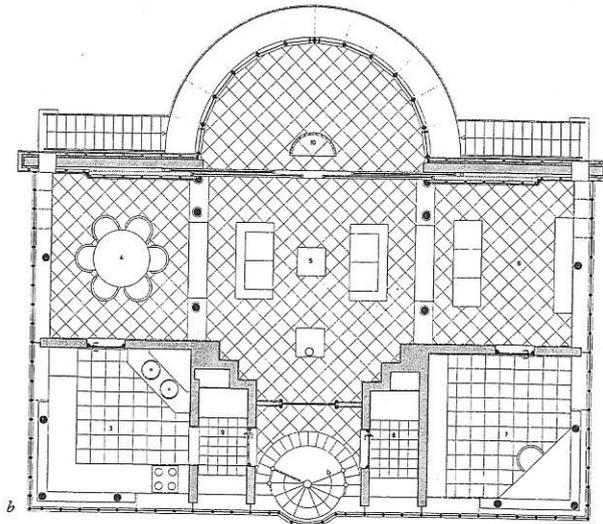


d





a, b. Maison du Dr. Herzet, Esneux
(1984-1985). Projet définitif (3^e version).
Plans du rez et de l'étage. 1 Hall; 2 chambres;
3 cuisine; 4 repas; 5 séjour; 6 bibliothèque;
7 bureaux; 8 vestiaires; 9 réserve; 10 terrasse.
c. Façade arrière (entrée)
d. Façade avant
e. Coupe transversale
f. Façade latérale



Johnson de Robert Venturi. Cette digression dans le vernaculaire n'est toutefois qu'une manière de défier, de mettre à l'essai le parti ouvertement classique, formaliste, qui sous-tend une telle architecture. C'est un exemple de la *contradiction* prônée par Venturi, et de son corollaire, la *complexité*, mais qui dans la traduction française sont devenus *ambiguïté*.

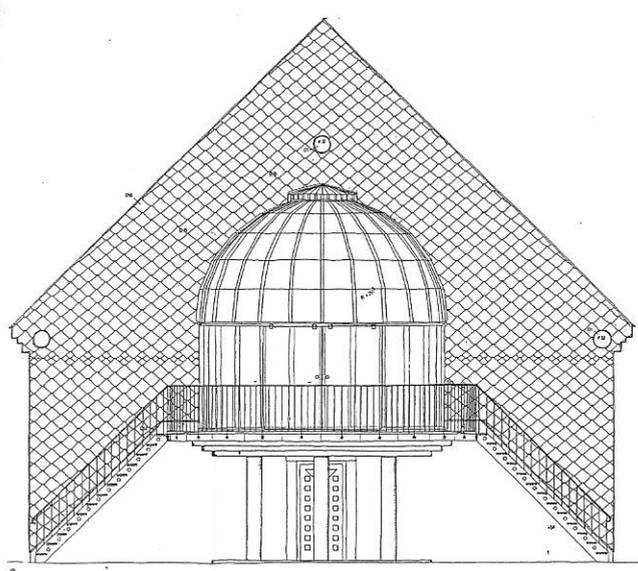
L'emprunt venturien va jusqu'à citer une lucarne que l'on pouvait voir également dans l'école de Malmédy. Mais par rapport à celle-ci le grand toit de la maison semble un élément en quelque sorte ajouté, qui trahit en réalité le goût d'une géométrie élémentaire, fortement accusée, encore qu'il offre à l'architecte l'opportunité de dégrader le thème de la voûte en berceau dans l'espace de séjour et de focaliser une vue axiale vers l'extérieur. Comme à Malmédy, la toiture est "coupée" de la maison par une bande vitrée. Il est vrai que le revêtement en ardoises descend jusqu'à englober les façades, créant ainsi le sentiment d'un caractère très unitaire et pittoresque; il suffit cependant d'attendre que la nuit tombe, que la maison soit éclairée de l'intérieur, pour... percer à jour la volonté d'ordre de ce projet, la recherche incessante d'affirmer cette symétrie selon laquelle toute la maison s'ordonne. Curieusement, alors que l'inflexion vernaculaire parvient à s'intégrer dans le jeu d'axes, le contraire n'est pas vrai. Ainsi, la grande verrière à l'arrière, sorte d'abside couronné par un dôme, reste une forme isolée, coupée tout à la fois du pignon abrupt de la maison et du sol, perchée comme elle est sur trois colonnes. A l'intérieur pourtant, ce volume vitré est bien intégré à l'espace du séjour: il agit comme un capteur de lumière, et c'est précisément la lumière qui délimite une portion privilégiée de l'espace traversant la maison et s'organisant comme un panoptique de chambre. La vocation "intime" de cet organisme spatial semble confirmée par le fait que le jardin d'hiver est laissé à l'arrière de la maison, mais on reste quelque peu surpris de voir accuser une saillie aussi importante sans un véritable raccord à la façade. Sans doute les escaliers qui vont bientôt l'encadrer (et que l'on voit dans le projet) pourront atténuer sensiblement cette impression. Dans l'état actuel de la maison, néanmoins, le dialogue entre deux manières qui l'anime sur trois côtés semble avoir été déserté, ici, au profit d'une affirmation trop péremptoire.

Mais que cela ne nous empêche pas d'apprécier l'imagination et la sensibilité avec laquelle Bruno Albert parvient à concilier dans ce projet deux démarches qui peuvent paraître divergentes. D'un côté la volonté de se mesurer à un exercice de réduction de l'architecture classique aux infinies variations des tracés géométriques, en privilégiant toutefois un registre maniériste que l'on peut retrouver dans certains travaux récents des architectes tessinois. De l'autre, le souci de ne pas s'arrêter à des réminiscences épurées, d'où la restitution ponctuelle non seulement de ce que l'on pourrait appeler le sens d'un discours, mais aussi du charme de ses formes, en retravaillant ses clauses de style, en réutilisant quelques mots désuets. Voilà donc, pour finir, l'essai de plier une architecture d'inspiration savante à une approche plus empirique, quelque peu naïve, ancrée dans les traditions locales. Peut-être serait-il plus exact parler de découverte d'une vocation semblable, d'une même aspiration à une clarté ordonnée. A un échelle et avec une sensibilité différente nous terminerons l'analyse de l'œuvre de Georges Baines par un constat semblable, et nous verrons une même recherche de dialogue entre deux niveaux de culture, avec le même souci de redécouvrir — ou réinventer — le langage d'une architecture reconnaissable.

vert Venturi. Cette digression dans n'est toutefois qu'une manière de : à l'essai le parti ouvertement clas- e, qui sous-tend une telle architec- exemple de la *contradiction* prônée le son corollaire, la *complexité*, mais ction française sont devenus *ambi-*

urien va jusqu'à citer une lucarne it voir également dans l'école de par rapport à celle-ci le grand toit mble un élément en quelque sorte t en réalité le goût d'une géométrie tement accusée, encore qu'il offre à portunité de dégrader le thème de ceau dans l'espace de séjour et de e axiale vers l'extérieur. Comme à ture est "coupée" de la maison par e. Il est vrai que le revêtement en id jusqu'à englober les façades, entiment d'un caractère très uni- que; il suffit cependant d'attendre be, que la maison soit éclairée de ... percer à jour la volonté d'ordre à recherche incessante d'affirmer elon laquelle toute la maison s'or- ement, alors que l'inflexion vernac- à s'intégrer dans le jeu d'axes, le as vrai. Ainsi, la grande verrière à d'abside couronné par un dôme, e isolée, coupée tout à la fois du de la maison et du sol, perchée sur trois colonnes. A l'intérieur une vitre est bien intégré à l'espace t comme un capteur de lumière, et it la lumière qui délimite une por- de l'espace traversant la maison et nme un panoptique de chambre. "time" de cet organisme spatial sem- ar le que le jardin d'hiver est de la n, mais on reste quelque oir accuser une saillie aussi impor- éritable raccord à la façade. Sans rs qui vont bientôt l'encadrer (et as le projet) pourront atténuer sen- impression. Dans l'état actuel de la ins, le dialogue entre deux maniè- sur trois côtés semble avoir été t profit d'une affirmation trop

cela ne nous empêche pas d'appré- on et la sensibilité avec laquelle arvient à concilier dans ce projet : qui peuvent paraître divergentes. onté de se mesurer à un exercice de rchitecture classique aux infinies acés géométriques, en privilégiant gistre maniériste que l'on peut certains travaux récents des archi- De l'autre, le souci de ne pas s'arrê- scences épurées, d'où la restitution seulement de ce que l'on pourrait 'un discours, mais aussi du charme n retravaillant ses clauses de style, uelques mots désuets. Voilà donc, i de plier une architecture d'inspi- à une approche plus empirique, ve, ancrée dans les traditions loca- rait-il plus exact parler de décou- ation semblable, d'une même aspi- rté ordonnée. A un échelle et avec : dif e nous terminerons ivre de Georges Baines par un con- et nous verrons une même recher- entre deux niveaux de culture, avec e redécouvrir — ou réinventer — le chitecture reconnaissable.



Bureau d'architecture Bruno Albert :
Bruno Albert, José Albert, Aloys
Beguin, Benoît Laloux, architectes.
Stabilité : René Greisch.
Technique :
- Blanc Gravier : Service d'Etude de
l'Université de Liège.
- Malmédy : Pierre Berger.

