

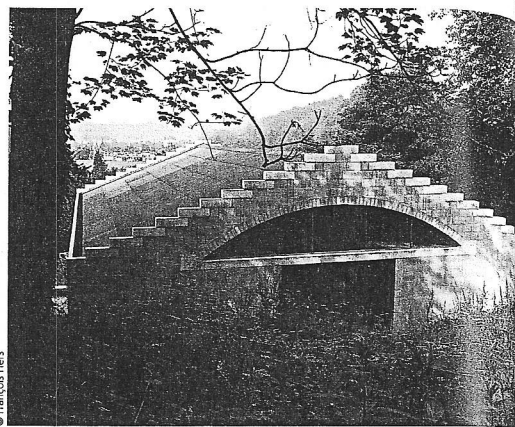
Charles Vandenhove: l'autre maison Wuidar

Raymond Balau

Léon Wuidar (*1938) vit et travaille à Esneux (Liège). Professeur d'art graphique à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège. Membre fondateur de l'asbl L'A (1983), cofondateur de la revue d'art construit *Mesures Art International* (1988), membre correspondant de l'Académie royale de Belgique depuis 1997.

L'Équipe actuelle
Charles Vandenhove –
Prudent De Wispelaere
– Architectes associés
comprend également
Céline Bietlot,
Frank Braakhuis,
Ludovic Long-wei Chen,
Marie-Louise Delafresse,
John Filippo,
Nadia Ghizzardi,
Bénédict Grosjean,
Delphine Ullens
de Schooten,
Philippe Vander Maren et
Mireille Weerts
architectes.

En 1976, Charles Vandenhove terminait à Esneux (Liège) une œuvre singulière dans le paysage de l'architecture domestique en Belgique, la maison de son ami Léon Wuidar, artiste peintre. Le travail de Léon Wuidar est en résonance avec celui de Vandenhove et comporte le même besoin de concilier des interrogations fondamentales sur l'apport des avant-gardes d'une part, sur l'héritage classique de l'autre. Les correspondances entre leurs démarches sont nombreuses, depuis l'intérêt pour une radicalité foncièrement moderne jusqu'à une tendance à sublimer le décor, les hiérarchies et des réminiscences. Réalisée en maçonnerie de blocs de béton, sur plan rectangulaire axé, cette maison répondait à une espèce de complexion entre le schéma d'une construction traditionnelle et celui d'un petit temple; elle participait en outre d'une recherche d'ordre typologique que Charles Vandenhove allait pousser très loin par la suite. Cette fusion de la bâtisse rurale et du tempietto basilical correspondait à une phase majeure de sa démarche. Vingt ans plus tard, Vandenhove a réalisé une seconde habitation pour Léon Wuidar, sur le même site et avec le même programme! Cette fois, l'extérieur, entièrement en béton coulé in situ, est plus synthétique et les signes architectoniques plus discrets. Seules les proportions et la mesure assurent une monumentalité que la maîtrise technique accentue. La seconde maison a pris une forme cubique dont la juxtaposition engendre un ensemble exceptionnel, non seulement par son contexte humain ou sa configuration spatiale, mais aussi, et peut-être surtout, par rapport à l'histoire récente de l'architecture en Wallonie. Par ailleurs, en y regardant de plus près, il semble évident que le travail de Léon Wuidar n'est pas éloigné dans son esprit, loin s'en faut, de ce que cherche Vandenhove. Une brève analyse de la peinture de Léon Wuidar permet d'ailleurs de comprendre à quel point ses interventions dans l'architecture de son ami sont pertinentes et ce qui en fait la spécificité par rapport aux autres artistes auxquels Vandenhove a fait appel.



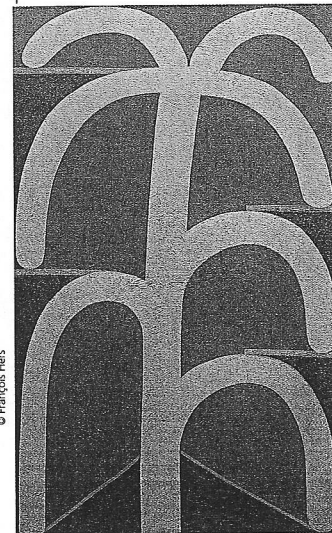
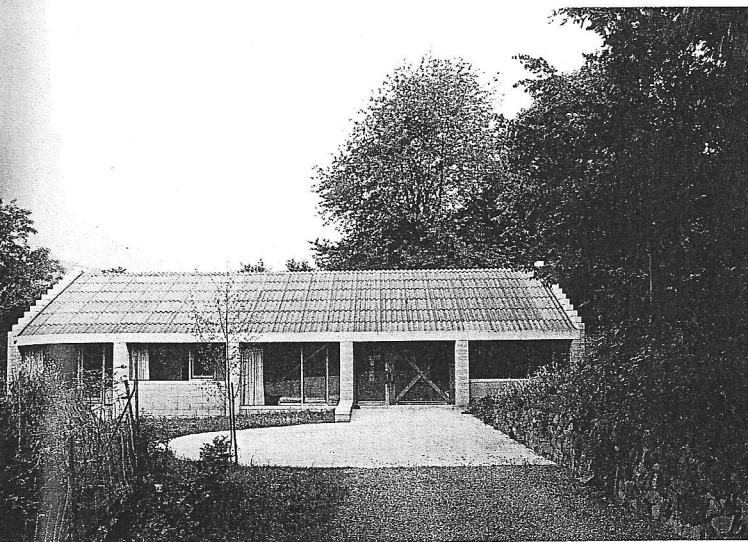
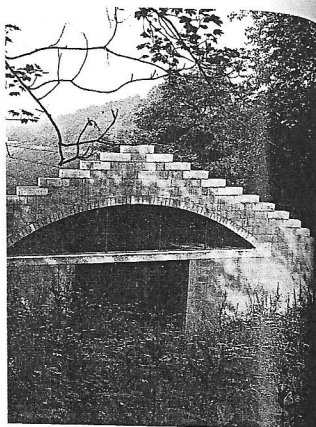
© François Hiers

Les maisons sont relativement peu nombreuses dans l'œuvre de Charles Vandenhove, mais elles ont jalonné de manière régulière les périodes importantes de sa production. Une analyse des grandes étapes de sa démarche pourrait ainsi être tentée au départ de réalisations symptomatiques car exigeant par définition la plus grande synthèse. L'évolution des conceptions architecturales de Vandenhove s'est donc manifestée au travers des maisons d'une manière d'autant plus éclairante que leurs programmes comportent de grandes constantes. Dans la seconde moitié des années '70, au moment où se construit la première Maison Wuidar, Vandenhove s'oriente vers des préoccupations stylistiques et typologiques qui feront émerger un système architectural étonnant par sa cohérence autant que par l'importance de ses options néo-classiques, voire historicistes. S'inscrivant ainsi dans la grande tradition de la relecture des éléments de l'art de bâtir, Charles Vandenhove a développé, avec un souci majeur de la maîtrise du dessin et de la perfection technique, un répertoire de composantes architectoniques, un véritable "vocabulaire typologique" répondant à une logique d'ordres, de hiérarchies, de symétries. Tout ce qui touche à la modénature, à la partition et aux registres des façades, à l'art des toitures, à la composition des volumes comme à leur subdivision interne, a fait l'objet d'un répertoire minutieusement étudié et décliné dans les projets. C'est ainsi que Vandenhove, une vingtaine d'années durant, a formulé une réponse globale très élaborée à

la crise des modèles engendrée par la dégénérescence du style international et la perte des repères territoriaux. Ce travail étant dans son ensemble régulièrement publié, il est inutile d'en refaire ici l'analyse générale ou d'en rappeler la force d'impact et d'influence, mais il faut tout de même observer qu'en 1976, la Maison Wuidar correspondait à une étape importante de la reconquête des archétypes immémoriaux de l'architecture par Vandenhove. À cette époque en effet, son attirance pour les systèmes de construction industrialisée, au niveau de l'expression architecturale, va se commuer en une étonnante grammaire d'éléments classiques articulant désormais, outre les escaliers à vis, un vocabulaire de soubassements, colonnes, chapiteaux, frontons, frises, panneautages, entablements, croisées de meneaux, corniches, lucarnes, tympans et autres toits bombés, assujettis à une volonté de composition qui réactualise les grands thèmes d'une tradition remontant à Palladio et Vitruve. Palladio, on le sait, ouvrait d'ailleurs le texte de son *Livre Premier* en se référant à son modèle: "Vitruve enseigne de prendre garde à trois choses, sans lesquelles une construction ne peut être estimée digne d'éloges: ce sont l'utilité ou commodité, la durée, et la beauté."⁽¹⁾ La Maison Wuidar a été conçue dans l'incidence de ces préceptes et correspondait, avec d'autres, à une redéfinition profonde des significations de l'art de bâtir pour Vandenhove, au terme d'une période pourtant très féconde de travail.

(1) Palladio,
*Les Quatre Livres de
l'Architecture*, Arthaud,
Paris, 1980, p. 19
Avec le soutien de la
Fédération de l'Industrie
Cimentière Belge.

A+, no 149, dec. 1997, janv. 1998, p 40-49.



la crise des modèles engendrée par la dégénérescence du style international et la perte des repères territoriaux. Ce travail étant dans son ensemble régulièrement publié, il est inutile de refaire ici l'analyse générale en rappelant la force d'impact et d'influence, mais il faut tout de même observer qu'en 1976, la Maison Wuidar correspondait à une étape importante de la reconquête des archétypes immémoriaux de l'architecture par Vandenhove. À cette époque en effet, son attirance pour les systèmes de construction industrialisée, au niveau de l'expression architecturale, va se commuer en une étonnante grammaire d'éléments classiques articulant désormais, outre les escaliers à vis, un vocabulaire de soubassements, colonnes, chapiteaux, frontons, frises, panneautages, entablements, croisées de meneaux, corniches, lucarnes, tympans et autres toits bombés, assujettis à une volonté de composition qui réactualise les grands thèmes d'une tradition remontant à Palladio et Vitruve. Palladio, on le sait, ouvrait d'ailleurs le texte de son *Livre Premier* en se référant à son modèle: "Vitruve enseigne de prendre garde à trois choses, sans lesquelles une construction ne peut être estimée digne d'éloges: ce sont l'utilité ou commodité, la durée, et la beauté."⁽¹⁾ La Maison Wuidar a été conçue dans l'incidence de ces préceptes et correspondait, avec d'autres, à une redéfinition profonde des significations de l'art de bâtir pour Vandenhove, au terme d'une période pourtant très féconde de travail.

Grange ou temple ?

Dans *L'architecture en Belgique 1970-1980*, rappelant l'influence de Louis Kahn et de Aldo Van Eyck sur Charles Vandenhove dans la seconde moitié des années soixante, Francis Strauven situe la problématique dont la Maison Wuidar et la Maison Dufays, qui la précède, sont des exemples importants. "Dans leur structure, ces deux maisons se présentent comme des corps discrètement anthropomorphes, des organismes géométriques qui s'épanouissent symétriquement autour d'un axe central, une colonne vertébrale virtuelle. [...] La maison d'Esneux se compose d'une suite de murs parallèles, traversés d'un cheminement central, qui se dilate dans le séjour. Ce lieu se termine par des arcs surbaissés auxquels se réduisent les murs, de concert avec les lourdis en redans dont ils sont voûtés. [...] Mais, malgré le souffle qui anime l'abstraction archétypique de leur intérieur, à l'extérieur ces maisons n'offrent qu'un volume simple, voire ordinaire, couvert de toles ondulées, à tel point qu'à distance elles ne paraissent qu'une grange de la ferme voisine."⁽²⁾ La Maison Wuidar n'entre ni dans la catégorie "villas", ni dans celle de l'architecture utilitaire. Imprégnée de noblesse dans les proportions et raffinée dans ses détails, l'aspect trivial de ses matériaux et leur mise en œuvre en ont fait un objet à part, concrétisant de manière remarquable de grandes questions abordées alors par

Vandenhove. Dans la monographie qui lui était consacrée en 1976, *L'architecture et l'architecte*, Geert Bekaert termine son texte par quelques mots sur la Maison Wuidar, alors inachevée et présentée en plans et maquette: "Un projet à construire soi-même, tellement simple. Ainsi construisaient les paysans. Un projet qui illustre également la clarté et la liberté du système. Mais de cette démarche soi-disant constructive pour circonscrire les espaces demandés, résulte, pour ainsi dire, une image qui ne tient pas compte des associations de tout ce qu'une habitation actuelle devrait pouvoir être et a un effet comparable à l'introduction d'un fronton de temple dans la Medicea à Poggio a Caiano. Les associations avec une architecture sacrée ne sont, en effet, pas très loin."⁽³⁾

Septième version

Connaissant Charles Vandenhove de longue date, Léon Wuidar lui a confié le soin, en 1972, de bâtir sa maison. Dans *autour de l'architecture*, Wuidar raconte comment s'est passé le début de cette aventure. "Après une réponse positive, le programme a été déterminé. Il y a eu alors une première version de la maison – un plan carré, presque une pyramide –, puis une seconde version, toute différente, et d'autres, tout aussi belles. La sixième version semblait définitive et j'avais même obtenu le permis de bâtir! Invité à passer à son bureau pour mettre quelques détails

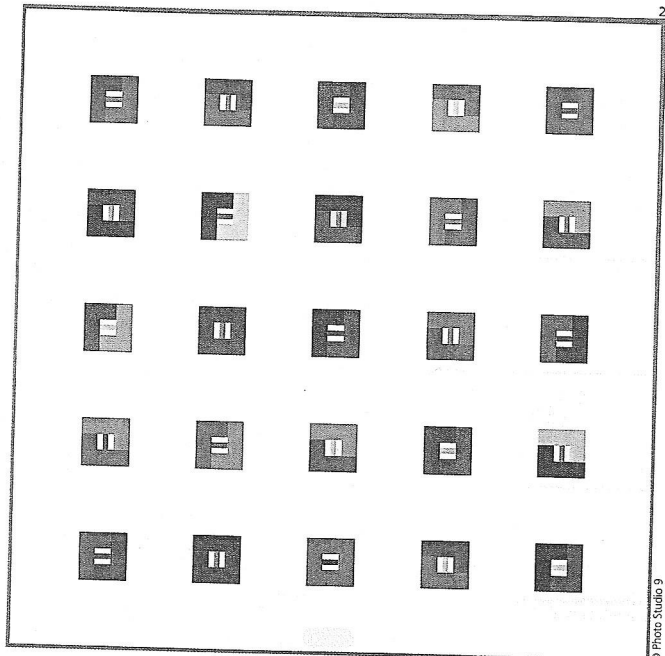
au point, je m'entendis déclarer par l'architecte: "je n'en sors pas, je recommence tout". Après deux ans d'attente, l'atmosphère familiale était devenue très pénible, l'appartement trop petit, les bruits et les poussières de la ville insupportables. Mais quand un travail de création est en jeu, il faut savoir attendre et accorder tout le temps nécessaire à celui qui s'en occupe. Aussi la septième version devait-elle être en fait la plus belle, notamment par la qualité de l'implantation et la simplicité du système."⁽⁴⁾ La maison comprend l'atelier de Wuidar, qui n'était sans doute pas l'élément le plus neutre du programme. "En tant que peintre, je constate que mon activité n'est pas terminée au sortir de l'atelier, mais que toute ma manière de vivre en est le prolongement. Ce que j'enseigne, ce que j'habite, ce dont je m'entoure, ce que je lis, ce que je rédige n'est pas moins important pour moi que le tableau que je peins."⁽⁵⁾ Léon Wuidar a fait totale confiance à son architecte pour la conception et l'édification de sa première demeure. Il a même dû être une sorte de client idéal, appréciant à leur juste valeur chacun des termes du procès architectural et acceptant les angoisses de la recherche patiente. En passant quelques moments dans cette maison, on comprend à quel point le respect du temps y importe et ce n'est sans doute pas la moindre des qualités de cette architecture, de sembler hors du temps alors que le temps, précisément, s'y éprouve de la manière la plus intime.

© François Hies

© Charles Vandenhove

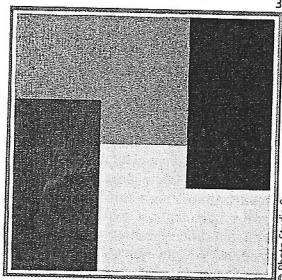
1. *Étalage*
Huile sur toile,
100 x 60 cm
21 avril 1966
Coll. Ch. Vandenhove

- (2) Francis Strauven, *L'architecture en Belgique 1970-1980*, C.R.A. Unité Architecture Louvain-La-Neuve, 1981, p. 14-15
(3) Geert Bekaert, *Architecture et l'architecte, L'architecture et l'architecte, L'architecture and architect*, Pierre Mardaga Éditeur, Liège, 1976, p. 67
(4) Léon Wuidar, *autour de l'architecture*, Éditions Lebeer Hossman, Bruxelles, 1987, p. 27
(5) Léon Wuidar, *autour de l'architecture*, Éditions Lebeer Hossman, Bruxelles, 1987, p. 29



2.
Carrés rouges et bleus
Huile sur toile,
122 x 122 cm
1981
Coll. Banque Nationale de Belgique

3.
Peinture
Huile sur toile, 50 x 50 cm
1985



Léon Wuidar

Wuidar n'est pas issu des grands mouvements artistiques internationaux de l'après-guerre, et encore moins du vedettariat qui en a découlé. La base de son travail est restée de l'ordre de la peinture de chevalet et son langage est fortement déterminé par l'abstraction construite, dans l'incidence de Jo Delahaut. L'impression qui se dégage de son œuvre fait penser à Van Doesburg et à Sol LeWitt, mais on est sur un tout autre terrain. Une sorte d'anachronisme s'impose, sans que ce soit péjoratif, qui correspondrait au désir de briser l'étanchéité entre tradition et avant-gardes. Dans un texte qu'il consacrait à deux interventions dans l'Arsenal de Namur, rénové en 1982 par Roger Bastin, Wuidar faisait état de choses qu'il admire et qui jouent un rôle dans son travail: "L'art précolombien, l'art égyptien, l'art roman, la peinture métaphysique, la peinture abstraite, mais aussi les vieilles enseignes, les étiquettes surannées, les objets de tradition artisanale, le musée de la vie wallonne. Les jeux de construction de formes géométriques, en bois peint imitant des détails d'architecture, restent parmi les agréables souvenirs de mon enfance. L'apparence de ces images désuètes m'est devenue tout à fait inutile sinon insupportable, mais j'ai conservé le goût pour les organisations formelles qui me vient de ces jeux de construction et dont le résultat se suffit à lui-même et s'impose par son contenu et sa propre existence."⁽⁶⁾ Ce que fait Léon Wuidar est empreint d'extrême rigueur. La cohérence de son langage et sa maîtrise du métier sont étonnantes. Pourtant, ses propositions ne sont dénuées ni d'humour, ni de fantaisie. Il a opté au milieu des années soixante pour une peinture où la géométrie et la couleur constituent les bases d'une investigation extrêmement riche et variée. Outre la peinture, Wuidar pratique le dessin, la gravure, différentes formes d'art appliqué mais aussi l'intégration à l'architecture, souvent par des moyens d'ordre sculptural. Ses carnets de croquis sont au centre de ses préoccupations et contiennent d'innombrables points de départ pour des développements possibles dans ces différentes disciplines. À première vue, les

moyens semblent limités, bien définis, mais l'incroyable diversité des configurations auxquelles ils donnent lieu pousse à réfléchir à une conception éclipsée par la mise en cause de l'objet même de l'art au cours des années soixante. Il peut d'ailleurs sembler étonnant de retrouver Wuidar en compagnie de Sol LeWitt, de Daniel Buren ou de Niele Toroni dans les bâtiments de Vandenhove, mais cela pondère l'importance de ces artistes sur le plan théorique et permet de mesurer ce qui est resté fondamentalement pictural dans leurs démarches. Wuidar, lui, n'a pas cherché à déplacer le centre de gravité de son travail. Au moment où les pratiques ont éclaté, ont changé de nature, il a consciencieusement organisé son travail autour de principes on ne peut plus classiques. Les supports sont restés traditionnels et les notions en jeu, dessin, peinture, graphisme, composition, harmonie, n'ont pas été bannis, loin s'en faut.

Bordures peintes

À propos du labyrinthe du Sart Tilman⁽⁷⁾, Gilbert Lascault parle d'une "double exigence : de simplicité radicale et de subtilité extrême."⁽⁸⁾ Cette remarque est applicable à l'ensemble du travail de Wuidar. Un indice de cette attitude, particulièrement évident, réside dans les discrètes bordures de la plupart de ses toiles. Ce sont des bandes de huit à dix millimètres, peintes de la même manière que le reste. Ces contours ont quelque chose de profondément artisanal, qui fait penser aux enlumineurs du Moyen Âge, aux compagnons ou encore aux cartographes. Ce besoin de cerner, de délimiter, de retracer la surface à l'intérieur de laquelle prend place le motif et de peindre le lieu où s'arrête la peinture, trouve son origine dans les carnets, inédits, qui sont le véritable foyer de la recherche. Dans un catalogue édité par la Galerie Cyan, Jo Dustin parle de ces "livres de bord": "Entre variations et agencements linéaires choisis, parfois rehaussés de touches colorées, la quête de cet artiste module une recherche inlassable d'ordonnements rigoureux où pétille un ludisme rare."⁽⁹⁾ En dessinant, Wuidar éprouve parfois le besoin d'insister sur le contour d'une esquisse, de le doubler, de le tripler,

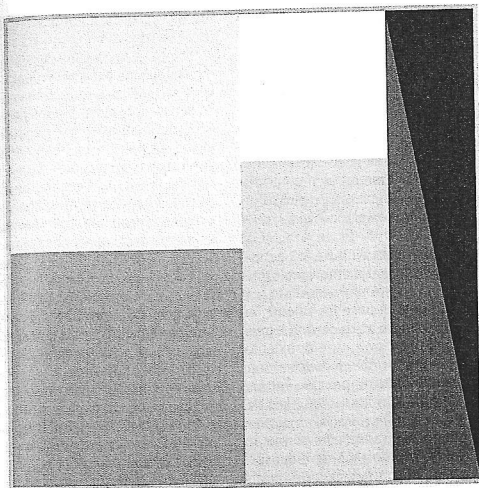
(6) Léon Wuidar, *Deux compositions : relief et peinture*, in *L'arsenal de Namur 1692/1982. De Vauban à Roger Bastin*, Édition du ministère de la Communauté française, série *Architecture pour architecture*, Bruxelles, 1984, p. 79. Ce passage figure également dans *autour de l'architecture*, Éditions Lebeer Hossman, Bruxelles, 1987, p. 50

(7) 1987, à proximité de l'Institut de Psychologie construit par Claude Strebelle.

(8) Gilbert Lascault, *Huit petites variations autour d'un labyrinthe octogonal de Léon Wuidar*, in *autour de l'architecture*, Éditions Lebeer Hossman, Bruxelles, 1987, p. 12

(9) Jo Dustin, *Géométries variables*, in catalogue Galerie Cyan, Liège, 1992, p. 7

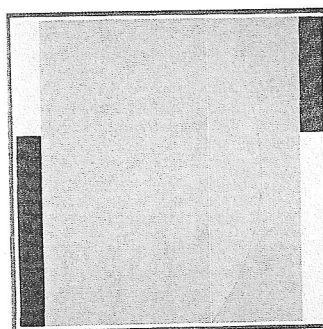
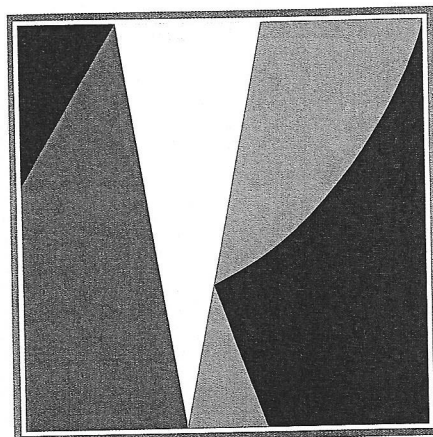
4



comme pour "confirmer que ce qui est dessiné convient"⁽¹⁰⁾ pour la transposition en grand. On est quasiment à l'opposé de ce qui se passe quand Mondrian arrête sa bande noire juste avant le bord de la toile. Ici, le champ n'est pas travaillé par l'expansion latente des toiles les plus radicales du mouvement De Stijl. L'attention est ramenée dans des limites de la toile et du métier de peindre. Ce sont les variations, les modulations, les différences entre les toiles qui définissent l'espace de cette peinture, exactement comme le décrivent les carnets. Rien d'utopique, rien de critique, rien d'un projet conceptuel; le grain de la toile, la manière d'appliquer la couleur, le respect du format sont autant de signes clairs: aucune mise en cause de la peinture en tant que telle, aucune mise en avant d'une attitude, aucune contestation théorique. Comme l'indiquent les bordures, qui fonctionnent comme des plates-bandes, c'est à l'intérieur de la tradition de la peinture que l'investigation est menée. Suivant cette ligne de conduite, Wuidar arrive néanmoins à montrer la richesse du pur jeu des tracés, des formes, des couleurs et des relations qui lient ces éléments. Sa manière de peindre s'efface, en apparence, derrière la présence des formes-couleurs et valorise au maximum leur potentiel d'affirmation à l'intérieur d'un tout bien circonscrit. On se souvient, en

l'occurrence, des recommandations d'Albrecht Dürer à propos des surfaces planes: "Afin que l'on comprenne ce qu'est un plan ou figure plane je dirai que c'est une chose qui est transformée et circonscrite par des lignes, mais qui ne délimite pas un corps. On trace de telles figures avec des lignes droites, des lignes courbes, ou avec des droites et des courbes combinées."⁽¹¹⁾ Pourtant, s'il se réfère évidemment à cet état d'esprit, Wuidar est loin de ne s'attacher qu'aux figures géométriques planes régulières. Ses dessins explorent constamment les marges de manœuvre de ces fameuses combinaisons de courbes et de droites, et en tire des schèmes qu'il organise et qu'il traite avec la plus parfaite liberté. La répartition des éléments se fait sinon en symétries partielles, du moins en fonction d'axes de symétrie, de diagonales et de médianes qui commandent une partie des données en présence. Pour les formes qu'il utilise, cela a toujours du sens de parler de gauche et de droite, de haut et de bas, de centre et de périmètre, comme chez Vandenhove d'ailleurs.

5



6

4. Peinture
Huile sur toile, 90 x 90 cm
1989

5. Peinture
Huile sur toile, 80 x 80 cm
1989

6. Peinture
Huile sur toile, 60 x 60 cm
1992

(10) Conversation téléphonique
14.11.97

(11) Albrecht Dürer, *Instruction sur la manière de mesurer*, Flammarion, Paris, 1995, p. 73

moyens semblent limités, bien définis, mais l'incroyable diversité des configurations auxquelles ils donnent lieu pousse à réfléchir à une conception éclip­sée par la mise en cause de l'objet même de l'art au cours des années soixante. Il peut d'ailleurs sembler étonnant de retrouver Wuidar en compagnie de Sol LeWitt, de Daniel Buren ou de Niele Toroni dans les bâtiments de Vandenhove, mais cela pondère l'importance de ces artistes sur le plan théorique et permet de mesurer ce qui est resté fondamentalement pictural dans leurs démarches. Wuidar, lui, n'a pas cherché à déplacer le centre de gravité de son travail. Au moment où les pratiques ont éclaté, ont changé de nature, il a consciencieusement organisé son travail autour de principes on ne peut plus classiques. Les supports sont restés traditionnels et les notions en jeu, dessin, peinture, graphisme, composition, harmonie, n'ont pas été bannis, loin s'en faut.

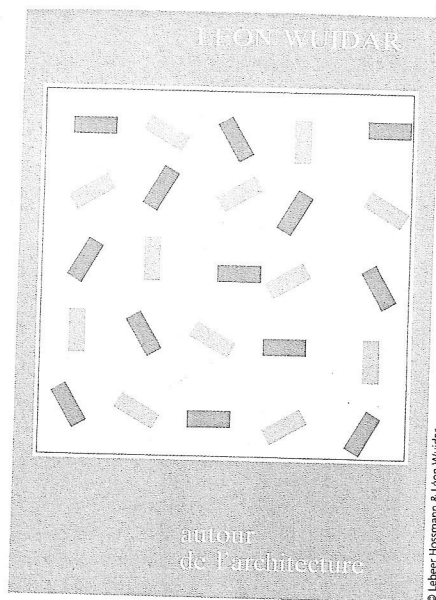
Bandes peintes

À propos du labyrinthe du Sarr Tilman⁽⁷⁾, Gilbert Lascaut parle d'une "double exigence : de simplicité radicale et de subtilité extrême."⁽⁸⁾ Cette remarque est applicable à l'ensemble du travail de Wuidar. Un indice de cette attitude, particulièrement évident, réside dans les discrètes bordures de la plupart de ses toiles. Ce sont des bandes de huit à dix millimètres, peintes de la même manière que le reste. Ces contours ont quelque chose de profondément artisanal, qui fait penser aux enlumineurs du Moyen Âge, aux compagnons ou encore aux cartographes. Ce besoin de cerner, de délimiter, de retracer la surface à l'intérieur de laquelle prend place le motif et de peindre le lieu où s'arrête la peinture, trouve son origine dans les carnets, inédits, qui sont le véritable foyer de la recherche. Dans un catalogue édité par la Galerie Cyan, Jo Dustin parle de ces "livres de bord": "Entre variations et agencements linéaires choisis, parfois rehaussés de touches colorées, la quête de l'artiste module une recherche inlassable d'ordonnements rigoureux où pétille un ludisme rare."⁽⁹⁾ En dessinant, Wuidar éprouve parfois le besoin d'insister sur le contour d'une esquisse, de le doubler, de le tripler,

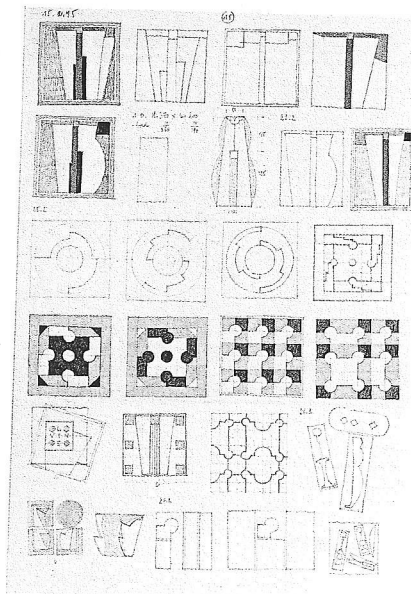
7. Couverture de Léon Wuidar « *autour de l'architecture* » Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1987

8. Page de carnet de croquis Papier A4 15 février 1995

9. Sculpture, acier laqué blanc 61 x 31,5 x 12 cm 1988 Coll. R. Balau



© Lebeer Hossmann & Léon Wuidar



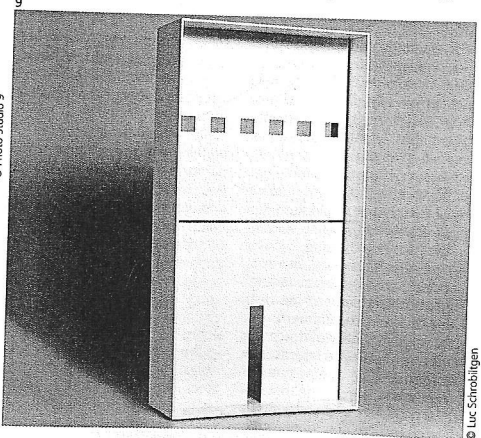
8

Le jeu et le métier

L'absolu de cette peinture, au-delà de ce que semblent indiquer les bordures dédoublées, réside dans l'essentiel plaisir de combiner les ressources de la couleur et celles de la géométrie euclidienne. Comme en cartographie, la délimitation est bien un artifice pour saisir une réalité plus large. Le support est donc le relais d'une construction de l'esprit. Léon Wuidar peint à l'huile, d'une manière calme et méthodique. Après avoir reporté son dessin aux instruments, il pose les valeurs, en pâte maigre et coloration légère. Après séchage, une deuxième, puis une troisième couche interviennent la plupart du temps. Comme le pouvoir couvrant des couleurs est variable, cette approche graduelle lui permet de les amener au même diapason, en allant parfois jusqu'à quatre ou cinq couches. Son registre chromatique est souvent basé sur les couleurs primaires bleu, jaune et rouge, plus rarement sur leurs complémentaires, mais de très fréquentes altérations interviennent, pour en modifier les hauteurs tonales, les luminosités, les saturations. La toile de lin, préparée de manière traditionnelle, un peu absorbante, participe du souci de tout mettre en œuvre pour que seul le plaisir du jeu visuel arrive à la surface. Wuidar aime la matière autant que l'aspect lisse. Son attrance pour la peinture néo-classique de la première moitié du XIX^e siècle est éclairante à cet égard. La matière-

lité de la peinture est donc très importante, mais toujours seconde par rapport à l'équilibre général, ce qui explique en partie un attachement à la technique à l'huile, Wuidar ayant rejeté l'acrylique, qu'il assimile à une peinture morte. La peinture à l'huile doit être pensée dans l'épaisseur de sa texture, avec sa lumière interne et dans l'espace-temps du séchage. Malgré les délimitations linéaires, les masquages interviennent peu, de manière que le geste de peindre garde son importance dans sa confrontation à l'inéluctable géométrie des tracés. Pourtant, cette maîtrise du métier est sans exclusive. Le soin qu'il apporte à ses sculptures ou à ses interventions dans l'architecture est identique. Il a d'ailleurs régulièrement travaillé en relation à l'architecture et pas seulement pour Vandenhove. C'est ainsi qu'il a intégré des pièces dans les réalisations d'architectes comme André Jacqmain⁽¹²⁾ et Roger Bastin⁽¹³⁾ en Belgique ou pour le bâtiment FTZ à Darmstadt⁽¹⁴⁾. Vis-à-vis de Vandenhove, il s'agit d'une complicité plus profonde. On peut même dire que le travail de Wuidar, par une sorte de convergence, s'est naturellement trouvé en situation de répondre à différents cas de figure apparaissant dans l'architecture de Vandenhove. Il ne s'agissait pas, comme pour d'autres artistes, de rechercher une transposition du travail ou d'en réaliser des incrustations, mais d'incorporer directement à l'architecture une pratique fondamentalement adaptée à cette réalité.

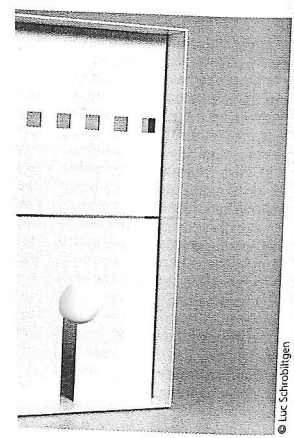
(12) Restaurant universitaire du Sart Tilman terminé par André Jacqmain en 1967. Intervention de Wuidar en 1977 à l'extérieur du bâtiment : relief en plaques d'asbeste de ciment, blanc + rehauts de couleur bleue et rouge, 290 x 487 x 6 cm
 (13) Restaurant universitaire des F.U.N.D.P. à Namur (Arsenal de Vauban) restauré et transformé par Roger Bastin en 1982. Interventions de Wuidar en 1982 à l'intérieur du bâtiment : deux reliefs en bois laqué, blanc + rehauts de couleur bleue et rouge, 120x126x6,6 cm. À proximité immédiate de l'Arsenal se trouve un petit immeuble d'appartements pour lequel Wuidar a conçu le dessin de la grille d'entrée (1983)
 (14) Ausbildungszentrum des Fernmeldetechnischen Zentralamts, architectes Herbert Pfeiffer, Christopher Ellerman et Bernhard Leusser, Darmstadt, RFA. L'intégration de Léon Wuidar (trois toiles) a été réalisée en 1988. Source : *Mesures Art International*, n° 2, Liège, 1988, p. 14-16



© Photo Studio 9

© Luc Schribbligen

lité de la peinture est donc très importante, mais toujours seconde par rapport à l'équilibre général, ce qui explique en partie un attachement à la technique à l'huile, Wuidar ayant rejeté l'acrylique, qu'il assimile à une peinture morte. La peinture à l'huile doit être pensée dans l'épaisseur de sa texture, avec sa lumière interne et dans l'espace-temps du séchage. Malgré les délimitations linéaires, les masquages interviennent peu, de manière que le geste de peindre garde son importance dans sa confrontation à l'inéluctable géométrie des tracés. Pourtant, cette maîtrise du métier est sans exclusive. Le soin qu'il apporte à ses sculptures ou à ses interventions dans l'architecture est identique. Il a d'ailleurs régulièrement travaillé en relation à l'architecture et pas seulement pour Vandenhove. C'est ainsi qu'il a intégré des pièces dans les réalisations d'architectes comme André Jacquain⁽¹²⁾ et Roger Bastin⁽¹³⁾ en Belgique ou pour le bâtiment FTZ à Darmstadt⁽¹⁴⁾. Vis-à-vis de Vandenhove, il s'agit d'une complicité plus profonde. On peut même dire que le travail de Wuidar, par une sorte de convergence, s'est naturellement trouvé en situation de répondre à différents cas de figure apparaissant dans l'architecture de Vandenhove. Il ne s'agissait pas, comme pour d'autres artistes, de rechercher une transposition du travail ou d'en réaliser des incrustations, mais d'incorporer directement à l'architecture une pratique fondamentalement adaptée à cette réalité.



© Luc Schreiblegen

Vandenhove et l'art

Léon Wuidar est probablement le moins connu des artistes de prédilection de Charles Vandenhove, mais il est sans doute celui dont le travail s'inscrit le plus naturellement dans son architecture. Avec Jacques-Louis Nyst, il est un des premiers à qui Vandenhove ait demandé de participer à un environnement de sa conception⁽¹⁵⁾. Au sein de l'importante collection de l'architecte, notamment la partie qui se trouve dans son habitation privée, plusieurs toiles de Wuidar voisinent avec celles de Jacques Charlier, Olivier Debré, Jean-Pierre Pincemin, Dan Van Severen et tant d'autres. Dans l'architecture de Vandenhove, Wuidar a réalisé un certain nombre de choses, parmi lesquelles des lambris au C.H.U. (80-81), un plafond à l'Hôtel Torrennius (81), encore des lambris à la Maison Blanche à Esneux (82), au home pour enfants à Ans (89), à la crèche de l'ensemble des rues Vieuville et des Trois Frères à Paris (92), des tables pour *Le Balloir* à Liège (96) ou encore des motifs en verre maté pour sa seconde habitation et bientôt pour le complexe Straarzaal à Maastricht (98). Les lambris de Sol LeWitt ou d'Olivier Debré, sont intéressants par leur force d'impact et leur vitalité mais sont relativement démonstratifs dans leur démultiplication. Ceux de Léon Wuidar sont plus discrets et ont l'intelligence d'éviter l'effet de surenchère auquel n'échappent pas toujours les couloirs du C.H.U. Dans un article de *l'Architecture d'Aujourd'hui* consacré à cet énorme complexe, Armelle Lavalou parlait de cette générosité d'offrir le travail d'artistes importants dans un endroit vécu souvent de manière difficile : "Les artistes renoncent ici à une quelconque hiérarchie de leur travail et dans l'espace qui leur est alloué renouent un dialogue oublié avec l'architecture. Cette banalisation de l'art apparaît fondamentale à Vandenhove et son entêtement a eu raison des réticences administratives : il fallait protéger le bas de ces murs... Venant de lui, le choix des artistes est surprenant : lui qu'on accuse d'avoir viré de bord, lui dont certains regrettent les maniérismes, eh bien il choisit Debré, Viallat, Sol LeWitt, Buren, Toroni... Il n'y voit aucune étrangeté. Et cette ambiguïté résume bien le person-

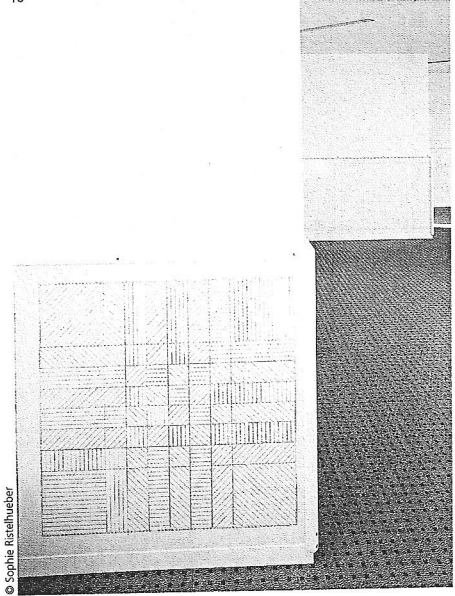
nage : ni moderne, ni "post", il est ailleurs. Dans une création personnelle, originale et multiforme."⁽¹⁶⁾ Vandenhove est éclectique : dans ses réalisations coexistent des démarches très éloignées les unes des autres. Maurice Culot voyait en lui un "prince de l'art qui collectionne les artistes."⁽¹⁷⁾ C'est une appréciation réductrice, probablement envieuse, mais qui ne manque cependant pas de vérité. Cela dit, il s'agit d'un phénomène plus complexe, plus viscéral que ce que semble penser Culot.

La place des artistes

Vandenhove éprouve le besoin d'être entouré du travail des artistes qu'il aime, au point d'en peupler les lieux qu'il habite et, depuis le début des années '80, de rechercher les moyens d'inclure leurs propositions dans son architecture. La liste de ces artistes est longue et comprend notamment, outre ceux déjà cités, Robert Barry, Robert Combas, Patrick Corillon, Sam Francis, Aki Kuroda, Loïc Le Groumellec, Jean-Pierre Pincemin, Anne et Patrick Poirier. Parmi ces interventions, peu sont des œuvres novatrices dans l'absolu, mais la plupart sont représentatives de la maturité des artistes en question. Ceux-ci ont d'ailleurs partie liée, désormais, à l'univers de Vandenhove et lui doivent des occasions exceptionnelles de déploiement de leur travail. Vandenhove fait appel à la liberté de l'artiste mais il lui assigne une place déterminée a priori. En tant qu'auteur de projet, il attribue des lambris ou des plafonds ; en contrepartie, l'image même de son architecture se trouve augmentée, de manière indélébile, de cette présence qui échappe en grande part à la notion d'objet d'art. Le C.H.U. et l'Hôtel Torrennius, même si le terme est aujourd'hui galvaudé, sont particulièrement "emblématiques" de cette vision des choses, deux cas auxquels Wuidar a été associé dès l'origine. Rapprocher Lambert Lombard et Daniel Buren, ou transformer les couloirs d'un hôpital en parcours d'art contemporain ne manque pas d'audace. Cette incorporation est une sorte d'équivalent de la peinture à fresque ou des boiseries marquetées des palais anciens. Vandenhove aura consacré beaucoup d'énergie à réitérer cet

idéal, poursuivant sans relâche le plaisir de marquer les lieux qu'il conçoit par des manifestations de l'art du XX^e siècle. Il confiait ainsi à Didier Laroque, dans un numéro spécial de *l'Architecture d'Aujourd'hui* consacré à la relation Art/Architecture : "Les artistes intervenant dans un bâtiment doivent être capables de se soumettre à l'espace pour le magnifier. Je choisis les artistes en fonction de cette aptitude. En ce moment, je travaille à Paris sur une école de danse qui comporte un petit théâtre de quatre cent places ; j'ai invité quelques artistes : Viallat fera les housses des fauteuils de la salle, Debré le rideau de scène et le fond des loges, Blais aura quatre cent mètres de couloirs, Sol LeWitt le pignon. J'ai toujours voulu embellir mes bâtiments de travaux d'artistes. Mon premier bâtiment pour l'université de Liège prévoyait un endroit pour l'ousté-guy. [...] Les artistes réputés modernes qui ont collaboré avec moi ont réalisé des lambris, des plafonds, des sols ; ils ont travaillé sur les supports originaux et sur l'ornementation. Peut-être que les plus "modernes" sont les plus volontiers décoratifs. Peut-on jamais s'affranchir du passé ? Celui qui prétendra le contraire est d'une bêtise réjouissante. Les artistes sont-ils vraiment plus libres que les architectes ? Ils ne le sont qu'en apparence. En réalité, ils ne peuvent échapper à l'espace architectural."⁽¹⁸⁾ Cette analyse est révélatrice de l'angle de vue qu'adopte Vandenhove, mais elle peut laisser croire qu'il s'agit d'une option rédemptrice pour l'art actuel. C'est peut-être vrai pour certains artistes, mais il en est des quantités qui ne pourraient se plier à cette logique bâtie sur le contrôle de toutes les interventions. Certaines démarches s'accordent donc mieux que d'autres à cette manière de faire, en particulier celle de Léon Wuidar, lui qui vit au quotidien dans une chose qu'a faite Charles Vandenhove.

10

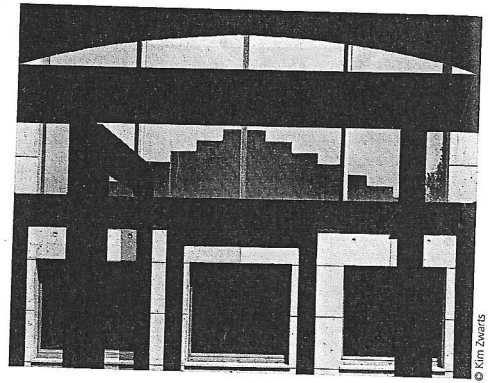
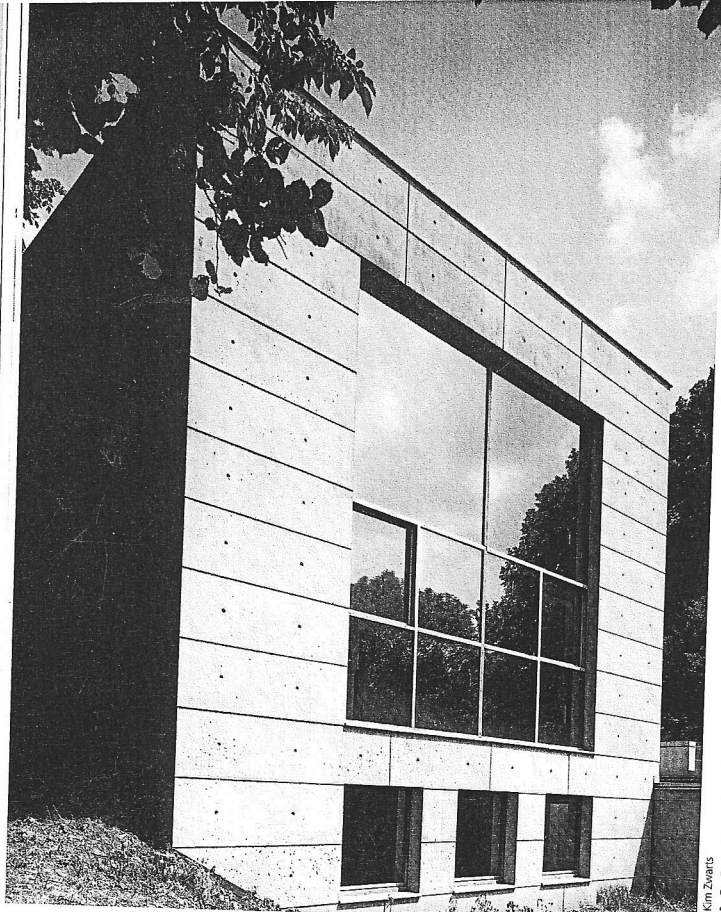


© Sophie Ristelhueber

10. Lambris de Léon Wuidar au C.H.U., Sart Tilman 1980
Toile vitrifiée

- (15) Toile de 1964 achetée par Vandenhove en mai 1968 pour un aménagement dans une foire commerciale à Liège. Les premiers achats d'œuvres de Wuidar par Vandenhove remontent à janvier 1968 (exposition à l'A.P.I.A.W.)
- (16) Armelle Lavalou, *Charles Vandenhove, Hôpital Universitaire du Sart Tilman à Liège*, in AA, n° 256, avril 1988, p. 42
- (17) Maurice Culot, *Objectif hasard*, in *Charles Vandenhove, Fondation pour l'architecture*/A.A.M. Éditions, Bruxelles, MCMLXXXVI, p. 5
- (18) Charles Vandenhove, *Embellir l'espace*, entretien avec Didier Laroque, *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 286, avril 1993, p. 101

Charles Vandenhove un architecte dans le siècle
Monographie qui présente les chantiers réalisés en Belgique, France et Pays-Bas, et retrace les relations entretenues avec les grands maîtres, les collaborations avec des artistes comme Alechinsky, Buren, Debré, Wuidar, ...
Auteurs : Geert Bekeert, Pierre Colman, Chris Dercon, Irmeline Lebaer et Bart Verschaffel
Photographies : Gilbert Faestenakens, François Hers, Sophie Ristelhueber.
Ouvrage trilingue. Éditions La Renaissance du Livre
Bulletin de souscription en p. 18

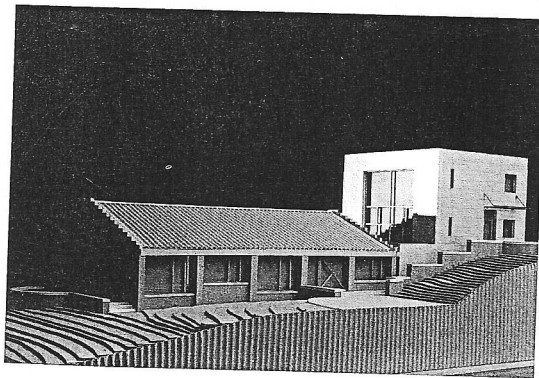


La seconde Maison

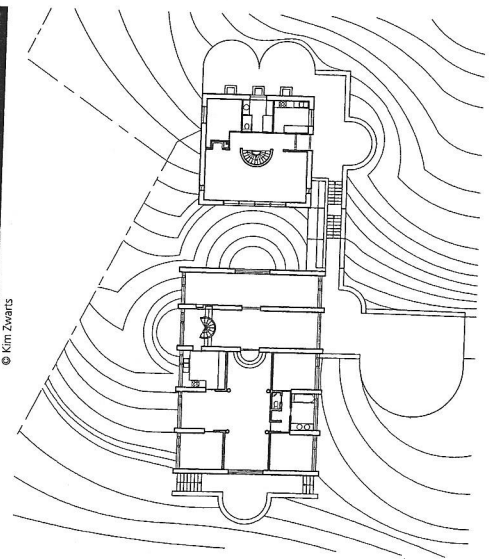
Vingt ans après la prise de possession de la première maison, une situation aussi rare qu'intéressante est apparue. Léon Wuidar, suite au décès de sa première épouse, a demandé à Vandenhove de concevoir une seconde maison, à proximité immédiate de la première et répondant à un programme sensiblement identique ! Dans *Architecture contemporaine en Belgique*, paru en 1995, Geert Bekaert publie la Maison Wuidar dans sa nouvelle configuration, mais encore une fois à l'état de maquette et sans grand commentaire. Pourtant, la juxtaposition des deux parties donne lieu au voisinage d'expressions architectoniques diamétralement opposées. Et ce dédoublement

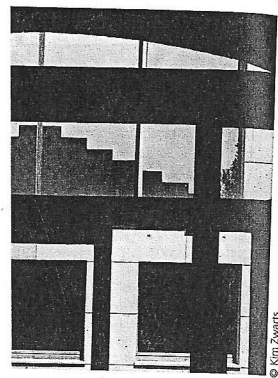
triple opposition. La première vient du maître de l'ouvrage. L'histoire de la famille est telle qu'un remariage est intervenu et qu'un besoin de reconfigurer les lieux s'est fait jour. La deuxième tient à l'écart thématique entre les habitations. La plus ancienne est trapue, allongée, tandis que la plus récente s'exprime comme un bloc surgissant en contre-haut, dominant comme une robuste tour médiévale mais aussi comme une sorte de paradigme moderniste. La troisième opposition vient de l'apparence de corps étranger de ce cube sans décor dans une œuvre qui, vingt années durant, s'est efforcée de constituer un vocabulaire d'ordonnement classique au moyen de signes de la tradition ostensiblement agencés pour définir les façades.

© Kim Zwarts

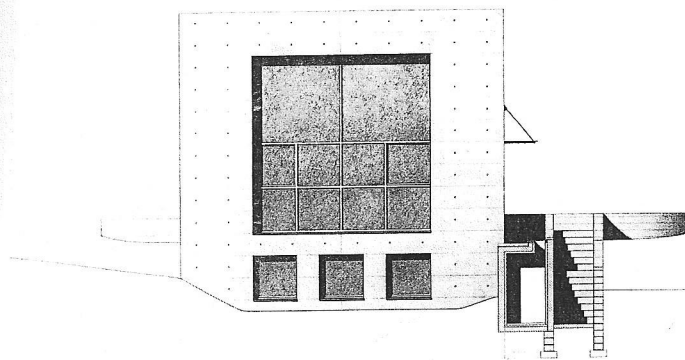


© Kim Zwarts





© Kim Zwartz



Bâtir une tour

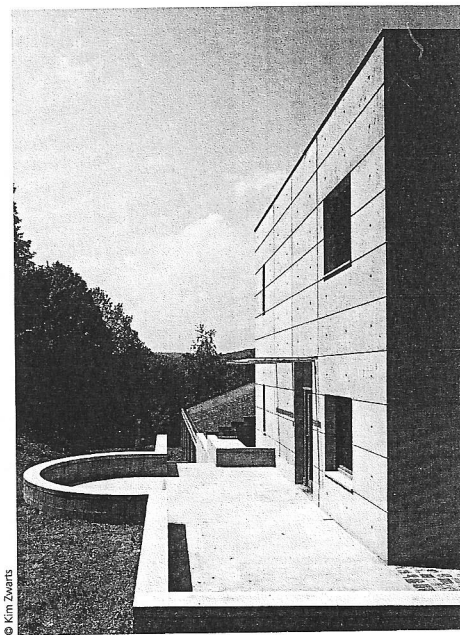
Cette opposition triple n'efface pourtant pas le "même" fondamental qui travaille cette architecture. Vandenhove insiste sur le fait que c'est le même homme qui a fait ces deux choses presque à l'opposé l'une de l'autre. La nature profonde de ses aspirations s'en trouve d'ailleurs éclairée. L'exercice de style a été total dans les deux cas, y compris dans la sollicitation du maçon, dans l'extraordinaire clarté des masses, dans l'appel à la capacité du paysage à valoriser une monumentalité qui transcende l'échelle du bâti. Vandenhove est au nombre des grands artisans de la reconquête d'une praxis fondée dans l'histoire de l'architecture. Mais son travail, ici, est moins affirmation que question : la double Maison Wuidar interroge le présent de l'architecture et témoigne d'une grande capacité de remise en cause. C'est la marque d'une vitalité qui risque l'écart d'avec un langage patiemment, opiniâtrement élaboré, aujourd'hui parfaitement identifiable. Vandenhove a fait école, car il a proposé des leçons ; il a fait école en participant, au milieu des années '70, à une prise de conscience décisive quant aux fondamentaux de l'architecture considérée dans la perspective historique de l'art de bâtir. François Chaslin, à cet égard, a tenté d'en situer l'enjeu : "S'il devait faire école, il aiderait l'architecture à reconquérir son ancienne fierté professionnelle, au lieu de s'abandonner au "réalisme" désabusé qui excuse tant de sordidité, et de toujours reporter sur la médiocrité des entrepreneurs et des ouvriers modernes la responsabilité de son manque d'exigence."⁽¹⁹⁾ Beaucoup d'architectes médiocres ont tenté de copier "un peu" Vandenhove, s'exposant au ridicule. S'il peut faire école, et c'est l'une des forces de son travail, ce n'est pas nécessairement sur le terrain

formel ou stylistique. La marque des créateurs est qu'ils échappent toujours, un jour ou l'autre, aux périmètres qu'on leur assigne. Le travail de Vandenhove comporte ainsi de puissants moteurs, comme le désir de bâtir des tours, qui n'est pas sans rapport avec la seconde Maison Wuidar. Il ne s'agit pas de tours comme celle qu'il fit avec Bastin et Kroll en 58 à Eupen⁽²⁰⁾, ou comme celle de la résidence Brull⁽²¹⁾. Il s'agit plutôt de tours qu'il érige pour articuler la physionomie d'ensembles au caractère urbain prononcé. Dans cette optique, la plus ancienne est probablement celle de Hors-Château (78). D'autres ont suivi, pour la *Place du Marché* à Woluwe-Saint-Lambert (91), dans le projet du complexe *Het Zieken* à La Haye (87) ou pour *Le Balloir* à Liège (95). La participation au concours du *Sea Trade Center* à Zeebrugge (89) était un exemple frappant de projet isolé configuré comme un signal et donnant une prépondérance à la partie culminante. L'extension de la Maison Wuidar est un projet moins ambitieux, mais la pulsion de dresser des masses en élévation y trouve une expression qui n'est pas étrangère à celle des grands projets.

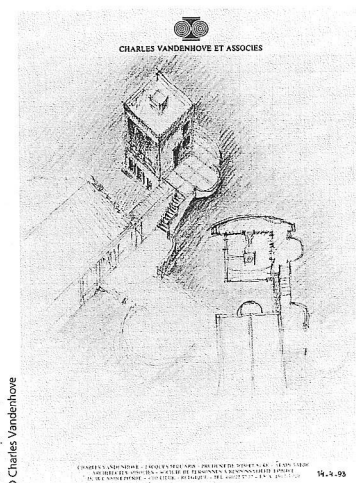
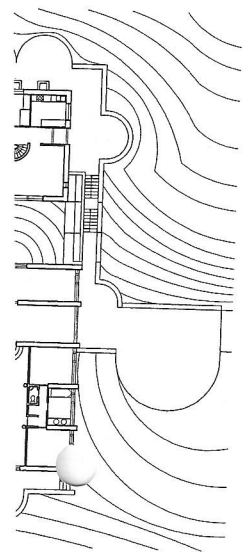
Proximité distante

Depuis 1976, la végétation a parfaitement assimilé la première construction et l'inscription de la partie récente s'est faite avec une étonnante évidence. Si le béton n'avait l'air neuf, il serait presque impossible de savoir que le chantier s'est terminé il y a un peu plus d'un an. C'est un endroit qui a le temps, où le temps est respecté. Où l'on compte sur lui. Et l'ensemble, dans son extension, est à l'échelle de la vallée de l'Ourthe qui coule une centaine de mètres en contrebas. L'autonomie de chacune des deux maisons reste importante, mais leur interdépendance, leur "proximité

distante", est telle qu'il est difficile de les départager. Quelle est la résidence principale ? Difficile à dire, et c'est très bien comme ça, car en fait, rien, là, n'est secondaire. Un petit espace extérieur s'immisce entre les deux bâtisses et fixe la mesure de l'écart, qui semble maintenu par le passage qui donne appui à l'escalier d'accès à la terrasse de l'entrée haute. Entre les deux têtes de ce corps de bâtiments, un jeu de renvois étonnamment net se produit, par la réflexion des grandes surfaces vitrées mais aussi par les différences de mise en œuvre d'un "même" matériau, le béton. La perfection technique, comme expression de la perfection du dessin, est l'indice d'un désir de perfection de la pensée, c'est-à-dire de dépassement de l'angoisse de la création. Le travail du béton est particulièrement remarquable à cet égard. La construction de la partie plus ancienne répondait à l'idée d'une maçonnerie de blocs réguliers préfabriqués, les éléments exceptionnels étant réalisés en béton armé déterminés par la modulation de base. Pour la partie ajoutée, le principe est celui d'un monolithe en béton armé, coulé in situ, un autre type de modulation devenant l'élément régulateur du dessin des façades. Les ouvertures sont toutes aussi simples dans leur forme que le volume général, découpées en fonction de la partition des façades. La caractéristique la plus remarquable de ce travail du béton tient à la réalisation des joints entre plaques de coffrage. Ceux-ci sont saillants à l'extérieur, réalisés par un double chanfrein à 45°, au contraire de toute exécution ordinaire. Ce détail témoigne du niveau d'exigence du travail de Vandenhove, exigence qui pose comme base d'aller à la limite, faisant de la perfection le but, de manière à tendre au seuil de l'extraordinaire.

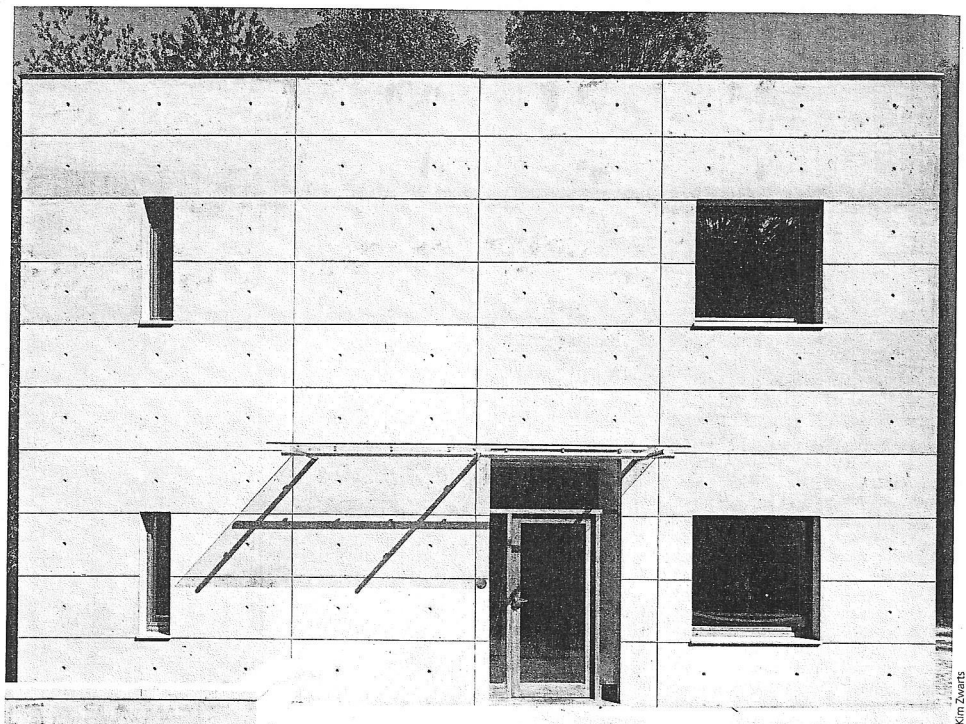


© Kim Zwartz

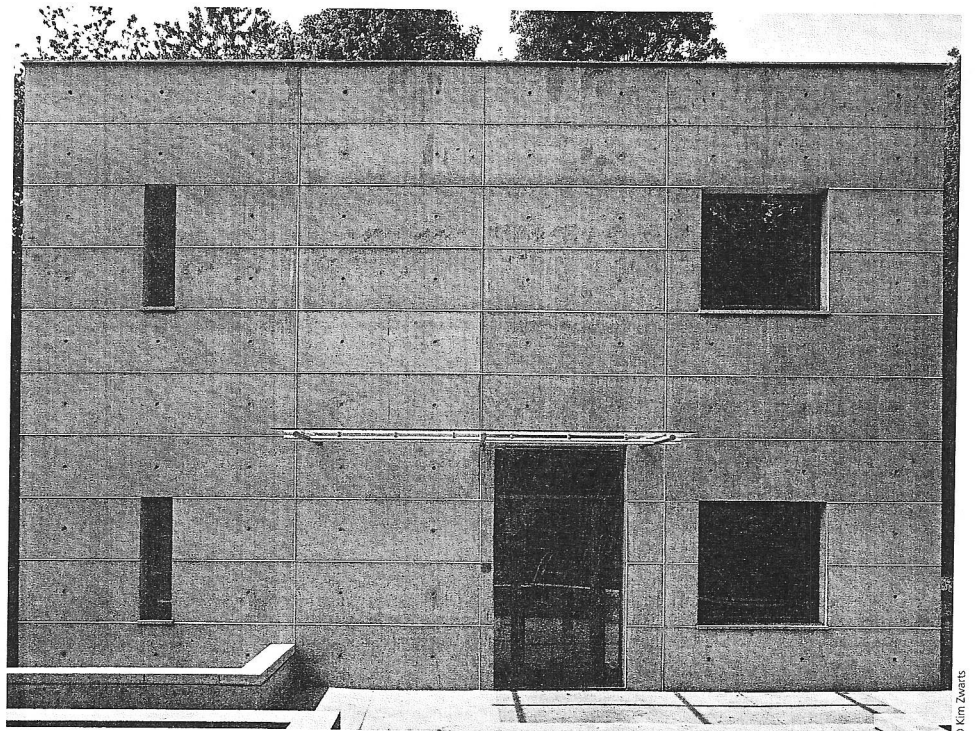


© Charles Vandenhove

(19) François Chaslin, *Un quartier de Noblesse*, (à propos de Hors-Château), in GA DOCUMENT n° 8, Tokyo, 1983, p. 107
(20) Tour du barrage
(21) 1962-67



© Kim Zwarts



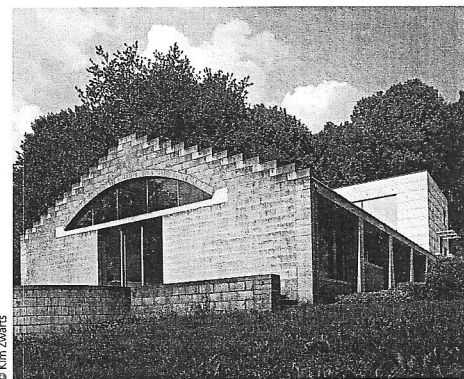
© Kim Zwarts

Cette nervure, qui accroche la lumière d'une manière incomparable et qui cisèle la masse en atténuant les nuances du béton, est la marque d'une œuvre insigne. À l'intérieur de la seconde maison, le langage est tributaire du principe du plan axé, qui conduit à tout subordonner à l'enfilade majeure qui traverse les deux bâtisses. Mais ces éléments, qui contribuent à la lisibilité spatiale, sont tout de même en décalage par rapport à la sobriété tranchée de l'extérieur. Toute composante lexicale, chez Vandenhove, peut être regardée comme dissociable et le besoin de tout magnifier, même à petite échelle, accentue ce phénomène; mais l'alchimie de cette addition produit un tout puissamment unifié. Les lumières sont exceptionnelles, tantôt dans leurs différences, tantôt dans leur subtilité. Le séjour est baigné de la clarté qui vient de la baie principale,

tandis que les pièces éclairées par les simples fenêtres, de même que les passages, bénéficient d'une agréable pénombre. Le demi-cylindre de l'escalier reçoit une lumière en partie haute, qui se décompose en innombrables nuances sur la courbure murale que le contraste de l'escalier métallique rend étrangement douce. Dans cet intérieur structuré par la centralité de cet escalier, une intervention de Léon Wuidar se déploie sur les surfaces de verre du garde-corps de la mezzanine et des portes. Il s'agit d'un motif maté, sur le thème du carré, d'une extrême finesse due notamment à l'incidence de l'épaisseur du verre et aux intervalles entre ces suites de petits carrés groupés. Discrète, cette présence du travail de Wuidar est littéralement inscrite dans les lumières de la maison. Il s'agit d'un indice des "affinités électives" entre les démarches de Vandenhove et de Wuidar. Les arbres plantés par ce dernier en sont un autre. Il les a placés en fonction des axes des terrasses extérieures, prolongeant ainsi les tracés du bâti jusqu'au paysage. Cette initiative souligne la valeur qu'accorde Wuidar au dessin de ces ouvrages extérieurs dont les formes évoquent sans conteste quelques-unes de celles qu'il lui arrive d'utiliser dans sa peinture. Ces terrasses forment à présent un ensemble complexe, comprenant la liaison entre les deux habitations, et montrent à quel point la simplicité de leurs volumes s'accompagne de particularités qui en adoucissent le hiératisme.

Extensions

La plupart des réalisations de Vandenhove semblent appartenir à des périodes précises, datées. La Maison Repriels (65) paraît aussi éloignée de la Maison Schoonbroodt (74) que celle-ci de la Maison Delforge (83). Cependant, Vandenhove a plusieurs fois été amené à intervenir sur ses propres réalisations ou à leur adjoindre des extensions, parfois de nombreuses années plus tard. Le phénomène n'étant donc pas rare dans son parcours, et le temps travaillant en sa faveur, il est d'autant plus important de le souligner ici que la Maison Wuidar en est un exemple. C'est ainsi que Vandenhove a pu dédoubler la Maison Schoonbroodt (83) mais surtout agrandir son habitation personnelle. L'ensemble actuel de la rue Chauve-souris est remarquable par sa configuration, par son inscription au site, la végétation ayant pris toute son ampleur architecturale, mais aussi par la synthèse qu'elle offre du cheminement de Vandenhove après l'adjonction des deux volumes supérieurs. L'extension de 74 se présente comme un contrepoint éclatant et magistral à la maison de 63, toute en cavités et en masses intemporelles de brique. Le dernier ajout en date, un demi-cylindre construit en 91, donne à l'ensemble un caractère qui pourrait sembler hétérogène d'un point de vue formel, mais une profonde cohérence se dégage pourtant. L'aptitude de Vandenhove à ce type d'assemblage était perceptible dans ses projets les plus composites comme l'îlot Hors-Château ou ce qu'il a fait à



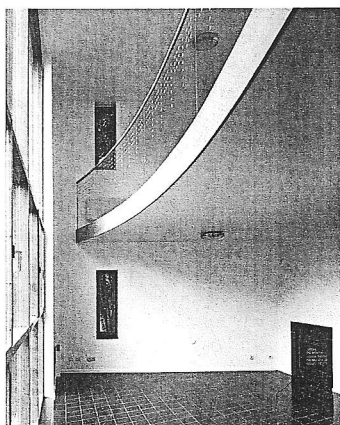
© Kim Zwarts

Montmartre. On comprend par là combien l'époque est un facteur relatif dans cette architecture. Les extensions de la Maison Wuidar, d'abord les garages en 80, puis la seconde habitation en 96, en font un tout, avec le paysage, qui n'est pas sans évoquer la villa romaine (on pense à la Villa Adriana) pour sa dimension d'organisme urbain. On est ainsi aux antipodes de *la machine à habiter*. Le propos est celui d'un site d'habitat remanié par l'architecte en fonction des besoins successifs. La Maison Wuidar signifie elle aussi que des temps différents d'une même pensée peuvent coexister, comme autant de termes d'une vaste interrogation sur l'architecture, proposant des réponses plurielles par association de réponses singulières. En Belgique, pays qui déteste l'architecture qui n'a pas encore été copiée, cette œuvre est certainement un nouveau repère, qui vient à point nommé alors que les pouvoirs publics, surtout en partie francophone du pays, cautionnent en général des attitudes dénuées de tout esprit de création. Vandenhove est l'un des rares architectes wallons trouvant grâce aux yeux de Geert Bekaert, qui n'hésite pas à parler de ce qu'il y a d'universel⁽²²⁾ dans son travail. En effet, au-delà de son style, l'architecture de Charles Vandenhove au Zuid Singel, in *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 257, juin 88, p. 37

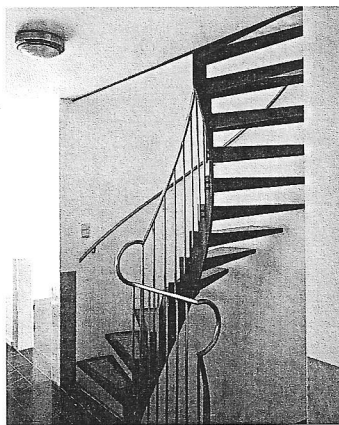
11. Dessin du motif pour les parties en verre maté 1996



© Léon Wuidar



© Kim Zwarts



© Kim Zwarts