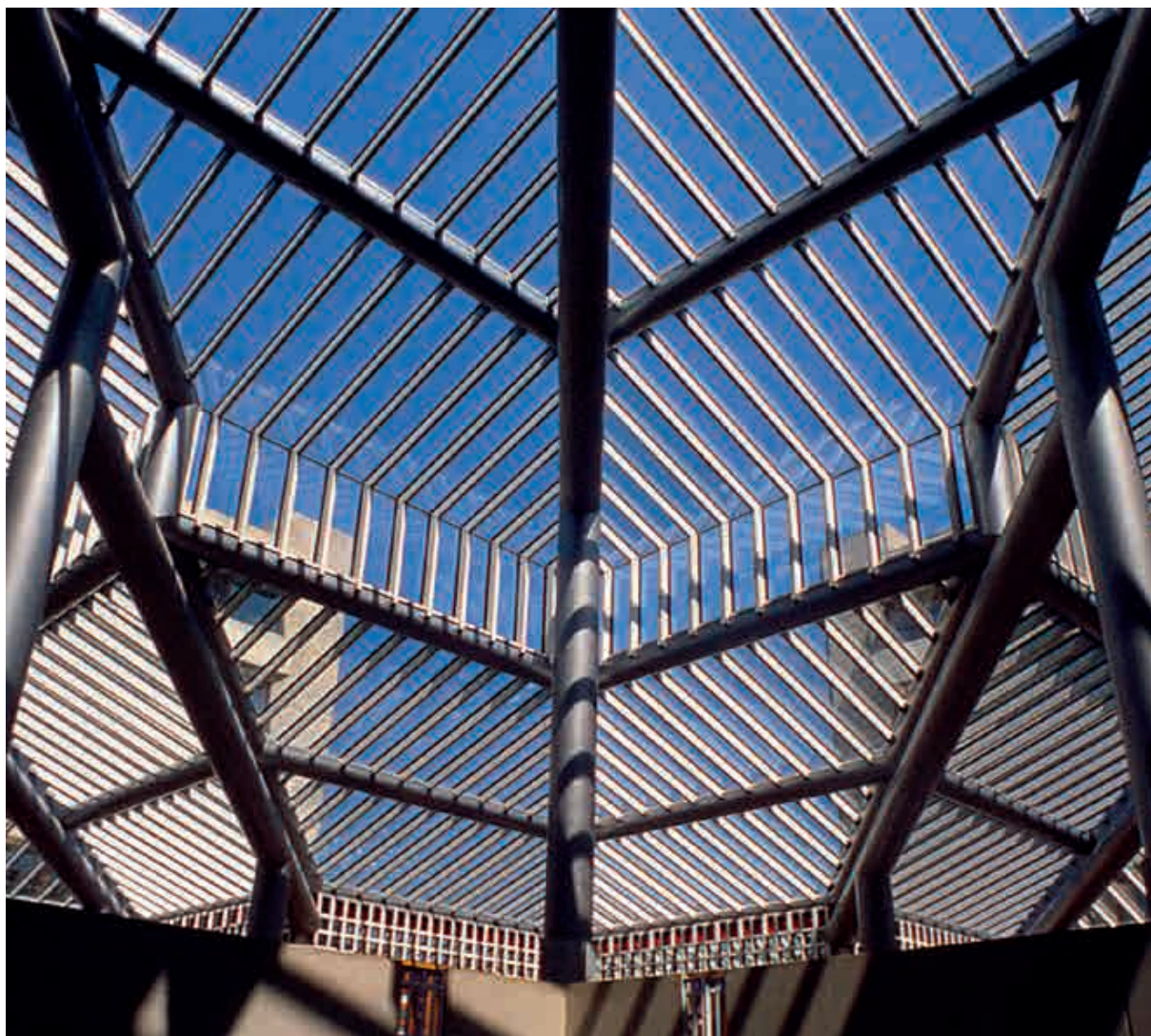


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 32 – 2019



CHARLES VANDENHOVE
(1927 – 2019)

Couverture :

- Liège, verrière du hall d'accueil du CHU (© Charles Vandenhove).

Dos de la couverture :

- Liège, Le Balloir (© Philippe Vander Maren).
- Liège, maison et bureaux Esther (© Philippe Vander Maren).
- Liège, hôtel Torrentius (© Philippe Vander Maren).
- Liège, escalier de l'ISSeP (Archives de l'INICHAR et de l'INIEX déposées au CLADIC).
- Liège, hall d'accueil du CHU (© Philippe Vander Maren).
- Liège, piscine de l'Institut d'Éducation physique (© François Hers).
- Liège, place Tikal (© Philippe Vander Maren).
- Liège, home Brull (© François Hers).
- Liège, maison rue Chauve-Souris (© Philippe Vander Maren).

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 32 – 2019



**Commission royale
des Monuments, Sites et Fouilles**

Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
Tél. : 00 32 4 232 98 51/52
Fax : 00 32 4 232 98 89
info@crmsf.be
www.crmsf.be

Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Toute copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible de peines prévues par la loi.

Malgré les multiples recherches, certains copyrights restent inconnus des auteurs ; les ayants droit sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Diffusion :

Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
☎ 00 32 4 232 98 51/52
📠 00 32 4 232 98 89
✉ info@crmsf.be
💻 www.crmsf.be

Coordination :

Carole Carpeaux, Secrétaire adjointe de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Réalisation graphique :

Anne Merland – www.typographie.be

Impression :

Snel Grafics s.a., Vottem

Éditeur responsable :

Robert Tollet, Président de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
© Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Dépôt légal : D/2019/11.969/2
ISBN : 978-2-9601866-4-2

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 32

Préface	5
<i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la C.R.M.S.F.</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
L'approche architecturale de Charles Vandenhove (1927-2019)	9
<i>Bart VERSCHAFFEL</i> <i>Professeur titulaire à l'Université de Gand</i>	
Charles Vandenhove, l'Œuvre	35
<i>Jacques BARLET</i> <i>Architecte, Historien de l'Art et Archéologue</i> <i>Président honoraire de la C.R.M.S.F.</i> <i>Alain Philémon DIRIX</i> <i>Ingénieur civil Architecte</i> <i>Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.</i>	
Charles Vandenhove, maître d'œuvres	97
<i>Pierre CHABARD</i> <i>Architecte, Critique et Historien de l'Architecture</i> <i>Maître de Conférences à l'ENSA Paris La Villette</i>	
Un nouvel ordre classique... et (post-)moderne : rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove	129
<i>Maxime COQ</i> <i>Architecte et aspirant-doctorant, Université de Liège</i>	

Préface

De façon exceptionnelle, le *Bulletin de la Commission royale*, traditionnellement multithématique, sera cette fois consacré à un seul sujet : la personnalité et l'œuvre de Charles Vandenhove, figure majeure de l'architecture internationale, qui est décédé le 22 janvier 2019.

Né en 1927 dans les Fourons, mais ayant vécu toute sa vie à Liège, Charles Vandenhove nous laisse un héritage architectural et culturel de première importance, relatif tant au registre privé (maisons, immeubles d'appartements, etc.) que public (hôpitaux, théâtres, crèches, bâtiments administratifs, etc.), tant en Belgique qu'aux Pays-Bas ou en France.

Les publications sur Charles Vandenhove sont très nombreuses, mais la Commission royale a souhaité marquer la disparition de l'architecte liégeois par un hommage dans son *Bulletin*, sous la forme de plusieurs contributions originales.

La première est due à Monsieur Bart Verschaffel, professeur à l'Université de Gand, relative à *L'approche architecturale de Charles Vandenhove*. Elle est suivie par un article de synthèse *Charles Vandenhove, l'Œuvre*, dû à nos collègues Jacques Barlet, président honoraire de la C.R.M.S.F., et Alain Dirix, membre de la section des Monuments. Les auteurs y opèrent une sélection de biens emblématiques en Wallonie, susceptibles de faire l'objet d'une protection patrimoniale. Suit un article de Monsieur Pierre Chabard, maître de conférences à l'École nationale supérieure d'Architecture de Paris La Villette, sur *Charles Vandenhove, maître d'œuvres*. La publication se clôture sur une contribution de Monsieur Maxime Coq, architecte, sur *Un nouvel ordre classique... et (post-)moderne : rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove*.

Les diverses réalisations évoquées dans le présent ouvrage sont notamment relatives à des travaux de restauration et d'aménagements à des édifices patrimoniaux classés comme monument.

Comme l'écrit Monsieur Bart Verschaffel, (...) il [est] clair que Vandenhove (...) ne se laissa pas séduire par l'éclectisme postmoderne (...) et chercha en revanche le noyau primitif et intemporel de la tradition architecturale classique occidentale. Et c'est précisément parce que ce noyau relève de toutes les époques qu'il ne peut se différencier de l'essence même de l'architecture mosane traditionnelle (au sein de laquelle a grandi Vandenhove), et que toute architecture « traditionnelle » est ainsi tout aussi « actuelle » que l'architecture « contemporaine »¹.

¹ Cf. *infra*, p. 20.

Ces différentes restaurations de monuments classés (l'hôtel Torrentius, les immeubles de la rue Hors-château ou le Balloir, pour ne citer que les plus connus) constituent des exemples non seulement de restauration de structures anciennes agrémentées d'interventions architecturales contemporaines, mais aussi d'intégrations d'œuvres d'art contemporain. Retrouvant ainsi l'esprit de la Renaissance, Charles Vandenhove a en effet toujours mis un soin particulier à associer des artistes plasticiens à ses projets, assurant ainsi une véritable symbiose entre sa vision de l'architecture et l'Art de son temps. Et quels artistes : Sol LeWitt, Sam Francis, Daniel Buren, Olivier Debré, artistes réputés dans le monde entier, mais aussi des amis plasticiens du pays de Liège, comme Léon Wuidar, Patrick Corillon ou Jacques Charlier.

Il convient cependant de constater que la vision résolument contemporaine de l'architecte s'est parfois heurtée à notre vénérable Commission royale. En effet, la vérité oblige à relever que les conceptions de Charles Vandenhove n'étaient pas toujours partagées, il y a 35 ans, par les spécialistes de la restauration et les historiens de l'art qui siégeaient alors au sein de la Commission.

Il en va ainsi, par exemple, de deux dossiers très importants, qui sont amplement abordés dans la présente publication : la restauration de l'hôtel Torrentius, rue Saint-Pierre à Liège (siège de l'atelier de l'architecte), et les travaux de restauration et d'aménagements (rénovation urbaine) d'un groupe d'immeubles en Hors Château, n° 98 à 116, à Liège.

Pour l'hôtel Torrentius, en 1979-80, c'est après de longues et très vives discussions en interne, notamment entre le Comité des correspondants de Liège et la Section des Monuments, que la Commission royale a fini par rendre un avis favorable sur les différentes interventions contemporaines prévues par Charles Vandenhove, singulièrement le placement de croisées de fenêtres en bronze et l'implantation d'un escalier hélicoïdal en pierre dans la tourelle d'angle.

Il n'en a pas été de même pour le dossier des immeubles en Hors Château, où la Commission royale a, en 1982, rendu un avis défavorable sur la composition nouvelle des façades, notamment sur les baies, et singulièrement le placement de croisées en métal, qui avaient cependant fait l'objet d'un accord à l'hôtel Torrentius deux ans auparavant. La Commission ne fut pas suivie par le ministre à cette époque.

Le temps a fait son œuvre...

Les hommes ont changé... et leur perception de l'œuvre de Charles Vandenhove a changé également...

En 1990-92, le dossier de restauration et d'aménagements du Balloir, place Sainte-Barbe à Liège, a, sans discussion, fait l'objet d'un avis favorable de la Commission royale et, en 1994, c'est sur proposition de cette dernière que le grand hall d'accueil du Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman a été classé comme monument.

Une personnalité aussi forte que Charles Vandenhove, qui a durant plus de soixante ans marqué de son empreinte la création architecturale dans notre pays, ne peut laisser personne indifférent. Nous espérons que cette publication de la Commission royale lui rend ainsi l'hommage public qu'il mérite.

Nous tenons enfin à remercier Madame Nadia Ghizzardi et Monsieur Prudent De Wispelaere, proches collaborateurs de Charles Vandenhove, pour l'aide précieuse qu'ils ont apportée dans l'élaboration de ce volume et de son illustration.

Pierre GILISSEN

Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie
Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.

Baron TOLLET

Président de la C.R.M.S.F.

Bart VERSCHAFFEL

Professeur titulaire à l'Université de Gand

**L'approche architecturale
de Charles Vandenhove
(1927-2019)**

Charles Vandenhove est décédé le 22 janvier 2019. En soixante ans, Charles Vandenhove a réalisé – avec l'aide d'un cabinet d'architectes notoirement petit – une production architecturale vaste et exceptionnelle. Quelques grandes commandes publiques contribuèrent à le rendre célèbre en Belgique dans les années 1960, avant qu'il ne soit considéré au niveau international dans les années 1980. Peu sollicité à Liège et en Wallonie à cette époque, il alla diriger des chantiers en France et aux Pays-Bas avant que la crise ne frappe en 2008. Dès le début de sa carrière, son œuvre est remarquée : des articles et des numéros spéciaux paraissent à son sujet dans des revues telles que *La Maison*, *Architecture*, *TABK*, *Casabella*, *Domus*, tandis que son travail fait l'objet d'expositions. Des brochures monographiques et des livres ont été consacrés à certains de ses bâtiments, d'importants ouvrages de référence ont été publiés à son sujet et l'œuvre a été documentée par d'excellents photographes d'architecture parmi lesquels François Hers, Kim Zwarts, Gilbert Fastenaekens, Christine Bastin & Jacques Evrard et Philippe Van der Maren. Son décès invite à relire ce qui a été écrit sur son travail et à mettre en lumière ce que l'architecte a réalisé.

Issu d'une famille de fermiers, Charles Vandenhove naît en 1927 et grandit dans les Fourons. Il étudie l'architecture de 1945 à 1951, d'abord à l'école Saint-Luc de Liège ; c'est là qu'il fait la connaissance de Lucien Kroll, avec lequel il se lie d'amitié. Avec ce camarade dynamique et flamboyant, Vandenhove poursuit ses études à La Cambre à Bruxelles – il opte pour l'atelier de Victor Bourgeois tandis que Lucien Kroll choisit Robert Puttemans – et parcourt l'Europe afin de se forger une « culture de l'architecture » et d'établir de nombreux contacts. Le duo rencontre ainsi Le Corbusier à Paris, Henry van de Velde en Suisse, etc. Dès la fin de leurs études, de 1951 à 1957, ils travaillent ensemble à des projets d'architecture et d'expositions, entre autres la construction d'une chapelle à Modave (1952-1953) (fig. 1), d'une salle paroissiale à La Roche (1953) et de la maison Servais-Spitz-Lahaye pour un membre de la famille de Vandenhove à Hasselt (1955) (fig. 2) – une des rares habitations érigées par lui en Flandre. Les deux architectes



Fig. 1. - Modave (Pont-de-Bonne), chapelle.
© Charles Vandenhove.

Fig. 2.- Hasselt (Kiewit), maison Servais-Spitz-Lahaye.
© Charles Vandenhove.



collaborent également à l'exposition *l'Esthétique industrielle* à Liège en 1956 et participent à la XI^e Triennale de Milan en 1957 (fig. 3). Au même moment, Vandenhove et Kroll travaillent pour la dernière fois ensemble, avec Roger Bastin, à la conception d'un relais routier doté d'une remarquable tour d'observation à Eupen, avant que Vandenhove – qui a entre-temps épousé Jeanne Belvaux en 1957 – n'emprunte sa propre voie en tant qu'architecte. Auparavant, il avait établi un contact durable (par l'intermédiaire de sa future femme) avec l'ingénieur Deprez, alors directeur de la Foire internationale de Liège, ainsi qu'avec l'Université de Liège, dirigée à l'époque par le recteur Marcel Dubuisson et Claude Renard. Ces derniers octroient à Vandenhove ses premières grandes commandes publiques : une clinique mortuaire pour la Ville et l'Université de Liège (1958-1961), un magasin à livres pour la bibliothèque établie sur le campus du Sart Tilman (1961-1964) et un immeuble de bureaux et de laboratoires pour l'Institut national de l'Industrie charbonnière (INICHAR, 1962-1965) au sein de la faculté des sciences appliquées. Durant ces mêmes années, Vandenhove conçoit et réalise aussi deux habitations très similaires, sa propre maison-atelier rue Chauve-Souris à Liège (1961-1963) et la maison Repriels à Plainevaux (1963-1965). Suivront immédiatement trois nouveaux projets pour l'université : la résidence Lucien Brull en bord de Meuse à Liège, tour d'habitation pour étudiants haute de 45 m avec un restaurant (1962-1967), un centre de transfusion sanguine près de la clinique mortuaire (1964-1967) et de nouveaux laboratoires pour la faculté de médecine (1964-1966). Cette série de grands projets s'achève avec deux commandes très importantes que Vandenhove effectue sur le campus du Sart Tilman, qui deviendront deux œuvres clés de son travail : l'Institut d'Éducation physique (commandé en 1963 et livré en 1972) et le Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman, dont le projet présenté en 1967 sera profondément modifié avant que la construction du complexe, partiellement réalisé, ne soit complètement achevée en 1986.

Fig. 3.- Participation à la XI^e Triennale de Milan.

© Charles Vandenhove.



Considérées comme un ensemble, les quinze premières années de la carrière du jeune Vandenhove s'avèrent remarquables, voire exceptionnelles. Chaque architecte dépend évidemment des commandes et des circonstances, et les années 1950 et 1960 furent certes des années bénéfiques. Encore faut-il, dans de telles circonstances favorables, pouvoir saisir les opportunités et les exploiter. En 1970, Charles Vandenhove était en tout cas une figure de proue de la nouvelle génération d'architectes d'après-guerre qui, selon les mots de Geert Bekaert, *n'entretenaient plus, comme les héros de l'architecture moderne, des prétentions de style universel*, mais qui, dans un contexte où la confiance dans la doctrine et le droit du mouvement moderne se retrouvaient dépréciés, développaient une architecture donnant à la fois une réponse personnelle et individuelle, tout en exerçant une certaine *objectivité*, c'est-à-dire témoignant d'une *réflexion plus systématique*, permettant une *plus grande liberté pour des interprétations individuelles et donc une plus grande capacité d'adaptation aux situations données*¹. Que signifie ceci dans le cas de Vandenhove ? On peut qualifier la « première période » de Vandenhove d'« architecture abstraite », par analogie avec ce que le terme « abstraction » – dans sa plus large acceptation et dans toutes ses variations et tendances

¹ BEKAERT Geert, 2007, p. 51.

conflictuelles – a signifié pour les arts visuels dans les années 1950 et 1960 : la liquidation des codes de représentation traditionnels et de l'iconographie « artistique » et par là, les conceptions idéologiques et philosophiques restrictives qui y étaient liées, ouvrant ainsi un nouveau champ de possibilités artistiques dans lequel il était à nouveau possible de choisir sa position de manière libre et « objective ». Il était ainsi possible et nécessaire d'établir une trajectoire artistique individuelle qui n'obligeait pas (ou plus) à tenir compte des conventions picturales et iconographiques, et des implications idéologiques ou philosophiques attachés aux traditions figuratives. Ainsi l'architecture pouvait-elle apparaître « abstraite », se renouveler et dès lors, être précisément qualifiée de « moderne ». Elle était nouvelle, non pas parce qu'elle se conformait au programme et au langage architectural du mouvement moderne, mais aussi parce qu'elle allait au-delà des typologies traditionnelles et reconnaissables. C'est en ce sens que la première architecture de Vandenhove apparaît comme « abstraite », abstraite et moderne, un peu comme la peinture que Vandenhove commence à collectionner à cette même époque. Son architecture ne raconte pas d'histoires mais se compose à partir de syllabes – d'éléments épars, parfois préfabriqués – que Vandenhove utilise pour en faire non pas un récit, mais une composition grammaticale faite de mots, ou comme un poème sonore. La clinique mortuaire, le bâtiment INICHAR, le magasin à livres, sa propre habitation de la rue Chauve-Souris et la maison Repriels à Plainevaux sont explicitement composés d'éléments distincts : marches, pans de murs, colonnes, plinthes. Chaque élément est clairement défini et considéré comme une pièce individuelle. Certes, ces éléments sont assemblés, mais jamais ils ne fusionnent. Ils sont articulés comme si l'on avait découpé tous les mots d'un texte en syllabes, de manière à ne plus former une phrase. Le « tout » ne constitue jamais un « objet » simple auquel correspondrait un composant architectural connu (escalier, façade, toit ou bâtiment). L'escalier de Vandenhove est une composition qui fonctionne comme escalier sans en adopter la forme connue. Les escaliers extérieurs et l'accès du bâtiment INICHAR par exemple : une série de marches et de surfaces planes de largeurs et de profondeurs inégales, de bordures et de pierres de revêtement qui ressemblent à des marches flottantes, de sorte que la composition fonctionne parfaitement comme un escalier, mais n'apparaît pas sous une forme pouvant être qualifiée comme telle. Ou dans la maison personnelle de l'architecte : quelques marches courant du palier vers le salon s'élargissent le long du mur pour former un socle flottant qui, alternativement, sert de banquettes, de table d'appoint et de foyer. Les « façades » des bâtiments nés durant cette première période sont constituées de pans de briques dépareillées, recouvertes de pierre blanche et soulignées par des poutres en béton, qui glissent les uns devant, derrière ou à côté des autres pour former un ensemble varié d'éléments rectangulaires ne représentant pas une « face » d'un volume mais qui s'affiche comme une composition plane, quasiment autonome. Les édifices n'ont pas de toit – un toit qui contribuerait à unifier et définir un volume – mais plutôt une surface couvrante.

Les projets les plus remarquables nés de cette première période de la carrière de Vandenhove – qui furent également publiés à l'échelle internationale – sont bien sûr la résidence pour étudiants Lucien Brull, sur les rives de la Meuse à Liège, et les bâtiments de l'Institut d'Éducation physique de l'Université de Liège au Sart Tilman. La résidence étudiante se compose d'une tour comprenant des logements pour cent étudiants et d'un restaurant. Le projet a servi par la suite de modèle pour les tours abritant les chambres des patients de l'hôpital universitaire et plus tard, pour l'extension – moins haute et plus large, ressemblant davantage à un bloc qu'à une tour – de la clinique Peltzer à Verviers (projet : 1969, réalisation : 1973-1975) (fig. 4). La tour de la résidence suit l'approche des premiers projets : réduire à l'essentiel l'endroit à vivre par un jeu quasi brutaliste sur la matérialité brute du béton, du bois et de la brique ainsi que sur les effets d'ombre et de lumière, et par l'absence de revêtement mural, d'aménagement intérieur ou de décoration. Tout ceci confère aux plus grands bâtiments une force élémentaire et une monumentalité modérée. Cela isole également les meubles et les objets présents – y compris les œuvres d'art – et leur donne de l'importance, c'est pourquoi il importe qu'ils soient dessinés par l'architecte lui-même. Le plan des étages abritant les chambres d'étudiants est exemplaire : il s'agit d'un carré dont les diagonales se développent de manière à dynamiser le plan. Les entrées se situent aux coins ; sans entrée centrale, les façades apparaissent beaucoup moins théâtrales. Au centre de la maison, un escalier à vis, tel un élément distinct et autonome, dynamise l'espace.

En ce qui concerne les projets de cette période – du moins pour un certain nombre d'entre eux – seul un élément architectural contredit la logique abstraite et purement structurelle : le toit. Dans ses premiers projets, Vandenhove recourt à des toitures plates et donc, invisibles. Mais parfois il opte pour des (énormes) toits, comme ceux des granges traditionnelles, qui n'apparaissent même pas comme un élément chapeautant un édifice, mais qui semblent englober et abriter l'ensemble.



Fig. 4.- Verviers, clinique Peltzer.
© Christine Bastin et Jacques Evrard.

L'Institut d'Éducation physique constitue l'exemple extrême. Il s'agit du projet architectural le plus sculptural de Vandenhove. Composé d'un complexe étendu d'auditoires et de salles d'étude, de bureaux et d'espaces de service, de salles de sport et d'une piscine, l'ensemble est en partie enfoui dans le sol et en partie dissimulé sous des toitures vertes. Et si toutes les parties du bâtiment sont discrètement reliées entre elles, les cinq volumes des salles de sport, massifs et indépendants, se marquent dans le paysage. En vue latérale, le complexe apparaît comme un groupement de toitures énormes émergeant à peine du sol. Au milieu de la verdure du Sart Tilman, les pignons en béton brut, disposés très simplement, forment un ensemble imposant et intemporel. Leurs lignes singulières et leur symétrie, les différentes dimensions des halles – la plus grande mesure 50 m de long sur 30 m de large – suggèrent vaguement un troupeau de gigantesques animaux figés dans une position d'attente.

La conception du CHU dont Vandenhove obtient la commande en 1965 (à peu près à la même époque où il réalise l'Institut d'Éducation physique) suit en grande partie le même principe : un groupe de tours indépendantes déterminent l'aspect du site vu de loin, mais elles sont en réalité reliées directement et facilement entre elles au niveau souterrain. La combinaison de liaisons horizontales sur quatre niveaux souterrains avec la superposition verticale des six niveaux des tours est dirigée par la volonté de minimiser les distances et de faire correspondre le flux de circulation des visiteurs, des patients, du personnel et des étudiants. Les deux tours abritant les chambres des patients permettent la vue sur le paysage, au-delà de la mêlée. Au cœur du complexe, derrière la grande esplanade, se dresse une pyramide tronquée et ouverte, adossée à deux des tours, qui indique l'entrée du site. Le sous-sol de la pyramide est occupé par les services centraux de l'hôpital et des magasins. L'ensemble du site est construit sur une structure modulaire carrée de 7,20 m de côté, combinée avec un ingénieux système de construction comprenant près de 3.000 piliers et des dalles de béton, permettant d'aménager entre tous les étages des vides techniques contenant tout l'équipement. Vandenhove a exploité la nécessité de protéger les parois des couloirs par des lambris en impliquant une série d'artistes dans la conception des motifs. Le chantier du CHU débuta en 1969 mais son inauguration officielle n'aura lieu qu'à la fin de l'année 1986. Contrairement au complexe sportif, le projet du CHU subit de nombreux retards et d'importantes frictions, et ne fut que partiellement réalisé. En 1983, le nombre de lits prévus à l'origine (plus de 1.000) fut réduit à 600, tandis qu'une des tours fut supprimée du projet. L'année suivante, la construction fut confiée à une nouvelle entreprise, mais l'exigence de l'architecte pour contrôler la qualité de finition du bâtiment suscita un conflit qui mit terme à sa mission. Les discours d'inauguration du bâtiment prononcés par le recteur, le doyen de la faculté de médecine et le ministre de la Santé publique de l'époque, Jean-Luc Dehaene, ne mentionnèrent même pas le nom de l'architecte...

L'œuvre de Vandenhove semble chercher un nouveau souffle et une nouvelle direction dans les années 1970. Durant cette décennie, les réalisations les plus caractéristiques et les plus importantes dans le développement de son œuvre seront quelques projets d'habitation à petite échelle, comme l'extension de sa propre maison rue Chauve-Souris.

La conception architecturale ne change pas – la conjugaison d’éléments empruntés à un jeu de construction en un ensemble articulé – mais les éléments eux-mêmes sont nouveaux. Il ne s’agit plus d’éléments « abstraits » (comme des syllabes) mais d’un kit d’éléments empruntés à la fois à l’architecture primitive et à l’architecture « classique ». Le premier exemple est la maison Dufays à Saint-André près de Liège (1969), dont la toiture imposante est posée sur un volume au plan extrêmement simple, à la symétrie frappante, le tout se détachant du paysage ondulé sur un socle symétrique aux lobes étendus. Ici, le toit ne constitue plus un manteau protecteur et primitif : son faite est en effet ouvert et la toiture formée par deux plans distincts qui ne se touchent plus ne couvrent pas complètement la structure portante. Plus tard, dans les maisons Schoonbroodt et Delforge 1 (toutes deux de 1973-1974), les façades latérales apparaissent clairement rythmées par une série de colonnes ressemblant à des troncs de béton ou, dans la maison Wuidar, par des pilastres. La colonne est à la fois un élément primitif et « classique ». Dans la maison Thonon (1978), le toit – qui était encore très présent dans les projets précédents – a quasiment disparu. Colonnes et piliers ne supportent pas une toiture lourde, mais construisent la façade, avec un revêtement en béton préfabriqué et un avant-corps classique. Dans la Maison blanche à Esneux (1981), les colonnes reçoivent même des chapiteaux, tandis qu’un bandeau en saillie et une corniche courent tout le long du bâtiment. Les fenêtres ont des encadrements de pierre, les façades principales sont couronnées d’un fronton (fig. 5).



Fig. 5.- Esneux, centre d'accueil de la Maison blanche.

© Christine Bastin et Jacques Evrard.

Ce recours à un vocabulaire architectural classique culmine avec la maison Delforge 2 (1983), proche de l'architecture palladienne, construite de manière symétrique, et dont les éléments sont assemblés selon les règles classiques : on y retrouve notamment un double escalier circulaire, une coupole dotée d'un puits de lumière, des niches, etc. Dans un article qu'il consacrait à cette maison, Charles Jencks, le critique qui catalogua et documenta le postmodernisme et le nouveau classicisme en architecture, écrivit que Vandenhove comptait parmi les rares architectes qui *œuvraient dans le fossé entre la pureté structurelle et l'ornement historique*². Vandenhove se positionne ici, « au milieu », en montrant et en accentuant les éléments structurels eux-mêmes, sans rajouter de références ou d'ornementation superflues et ce, pour valoriser ces éléments et pour se distinguer d'un minimalisme iconoclaste ou d'un symbolisme postmoderne.

Dans cette perspective, l'extension de sa propre maison rue Chauve-Souris doit être considérée davantage comme un jalon d'exception que comme le début d'un développement nouveau. Au-dessus des toits plats de sa première habitation « terrestre », bâtie sur les hauteurs escarpées de Liège, Vandenhove, après quinze ans, a réalisé, entre deux pans de murs, supporté par une structure en acier constituée de deux colonnes et de tubes, un toit entièrement vitré, qui descend à flanc de colline. Ainsi se dresse une seconde maison, axée plein sud, par-dessus la maison basse et presque enfouie – comme une grange placée au-dessus d'une ferme. Ce qui frappe ici, c'est la radicalité de rupture de style et le panache dont témoigne le résultat. Le projet affirme clairement que « accorder » ne signifie pas s'adapter. D'un point de vue constructif, formel et au niveau de l'atmosphère, l'extension se rapproche de la pyramide du CHU de Liège et de l'entrée du magasin Autostuc à Genk (1973). Cependant, elle ne témoigne pas de la direction que suivra son œuvre ultérieure.

Les deux projets clés de la fin des années 1970 qui s'avéreront décisifs dans ce développement sont d'une part la rénovation du quartier Hors-Château à Liège (commandé en 1978) et, dans la même ville, la transformation de l'hôtel Torrentius, une demeure datant de la Renaissance, en un immeuble pour abriter le cabinet d'architecture et la deuxième habitation de Vandenhove. C'est en effet dans ces deux projets que la recherche d'un ordre et l'introduction d'un vocabulaire classique trouvent leur contexte, au cours des années 1970. Geert Bekaert affirmait que l'hôtel Torrentius *présentait le classicisme des projets antérieurs, et augurait d'une nette direction pour l'œuvre ultérieure*³. Les deux projets inaugurent une nouvelle période dans la carrière internationale de Vandenhove.

Jusqu'en 1978, Vandenhove n'avait encore jamais construit dans la ville. Toutes ses réalisations concernaient des édifices détachés, élevés sur des terrains vierges, dans des paysages anciens mais sans contexte historique contraignant. Dans le cas de Hors-Château et de l'hôtel Torrentius, deux projets de rénovation, Vandenhove devait en revanche tenir compte d'un environnement contraignant, à l'histoire très

² JENCKS Charles, 1987, p. 163.

³ BEKAERT Geert, 2009, p. 377.

spécifique. Son approche, combinée à son vocabulaire architectural développé dans les années 1970, s'est révélée à la hauteur pour maîtriser le challenge de manière à la fois libre et convaincante. Le noyau de cette approche consista à mettre de côté toute la problématique du patrimoine et de la protection des monuments, et ne faire tout simplement aucune différence entre l'historique et le contemporain. Ainsi signifiait-il que tant son assimilation (par les critiques) au postmodernisme en architecture (qui traite l'architecture historique avec distance et ironie) que le nouveau classicisme (qui tend à assurer une certaine continuité) constituaient des idées fausses.

Le projet pour le quartier Hors-Château concernait le renouvellement d'un bloc d'immeubles dégradés dans le centre de Liège : la rénovation d'une série d'habitations des XVIII^e et XIX^e siècles le long de la rue Hors-Château, la construction de nouveaux logements et d'une tour d'habitation le long de la rue des Brasseurs, ces deux ailes étant reliées par une cour intérieure et un parking. Le projet fut livré en 1985. Tout de suite après la commande de Hors-Château, Vandenhove acquit en 1977 l'hôtel Torrentius, un édifice classé du centre-ville, non loin de la place Saint-Lambert, à l'époque éventrée. Le bâtiment, qui date de 1565, fut dessiné par l'artiste liégeois Lambert Lombard pour l'humaniste gantois Torrentius – Lieven Van der Beke – alors secrétaire du prince-évêque de Liège. Avant son acquisition par Vandenhove, l'édifice avait été modifié et négligé d'une façon invraisemblable ; sa dernière affectation était un bureau de police. Lors de la rénovation, quelques aménagements et ajouts ultérieurs, comme un escalier du XVIII^e siècle dans la longue aile du bâtiment, furent supprimés et l'ordonnance principale des pièces en enfilade, en grande partie restaurée. Les vestiges de la décoration, parmi lesquels des fragments de peinture murale et des portes, furent en revanche conservés. Mais ce qui est remarquable, c'est la façon dont Vandenhove est parvenu – sans céder à aucun procédé historiciste, ni tenter de faire s'imbriquer historique et contemporain dans une architecture « traditionnelle » conçue pour représenter la continuité – à développer et mettre en place son vocabulaire « classique » personnel afin de renouveler le bâtiment : meneaux de fenêtres en bronze, encadrements de portes et manteaux de cheminées massifs, sols en pierre naturelle, portes percées d'une rangée de petites fenêtres carrées. L'autre intérêt majeur réside dans le choix de ses collaborations dans ce projet : comme à l'accoutumée et en accord avec son approche, Vandenhove invita, pour la phase de finition, plusieurs artistes à réaliser les lambris et les peintures sur les plafonds. L'hôtel Torrentius fut achevé en 1981, rapidement remarqué à l'échelle internationale et largement publié dès 1983-1984, bien avant que ne soit livré le projet Hors-Château. Pour cet autre chantier, Vandenhove procéda de la même façon. Là aussi, il est à peine possible de faire la distinction entre les éléments rénovés et les nouvelles parties du complexe. Vandenhove utilise un certain nombre d'éléments inspirés de l'architecture mosane, reprend les fenêtres de l'hôtel Torrentius, introduit des colonnettes à chapiteau ionique de sa propre conception. L'ensemble n'apparaît absolument pas pseudo-historique mais résolument « contemporain », grâce à un remarquable petit temple rouge et une sculpture d'Anne et Patrick Poirier disposés aux deux extrémités de la cour intérieure.

Cette nouvelle approche de l'architecture développée par Vandenhove est soulignée de manière frappante dans un film documentaire, *Het Raadsel van de Sfinx* [L'Énigme du sphinx] que tournèrent en 1983 Jef Cornelis et Geert Bekaert pour le compte de la BRT, juste avant la livraison du quartier Hors-Château⁴. Le film ne présente pas les bâtiments de Vandenhove l'un après l'autre, mais est conçu comme un catalogue d'éléments essentiels de l'architecture. Les différentes sections portent ainsi sur « la fenêtre », « les fondations », « le toit », « la porte », « l'escalier », etc. Chacune d'elle s'ouvre et s'achève sur l'exemple de l'hôtel Torrentius et montre une série de variantes d'un même élément puisé dans les différents bâtiments. L'hôtel Torrentius est ainsi présenté comme le début et le compendium de l'architecture, comme « le projet fondateur ». Illustrant tant les variations que les constantes, le film reproduisait par sa structure le caractère synthétique de l'architecture même de Vandenhove. À travers ce catalogue d'éléments architecturaux, il devient clair que Vandenhove, qui voyagea beaucoup dans les années 1960 et 1970 sur le pourtour de la Méditerranée, en Amérique du Nord et en Extrême-Orient, ne se laissa pas séduire par l'éclecticisme postmoderne (autorisant à emprunter tout ce qu'on a vu de par le monde) et chercha en revanche le noyau primitif et intemporel de la tradition architecturale classique occidentale. Et c'est précisément parce que ce noyau relève de toutes les époques qu'il ne peut se différencier de l'essence même de l'architecture mosane traditionnelle (au sein de laquelle a grandi Vandenhove), et que toute architecture « traditionnelle » est ainsi tout aussi « actuelle » que l'architecture « contemporaine ».

Les pièces de ce jeu de construction avec lesquelles travaille Vandenhove ne constituent donc plus des « syllabes », mais bien autant d'éléments « significatifs » : des « mots-noyaux ». À l'inverse des syllabes dont il réalisait des compositions abstraites et poétiques dans la première période de sa carrière, chaque « mot » ou élément architectural – comme l'illustre si bien le commentaire du film – suscite maintenant une série d'associations. Pourtant, celles-ci ne constituent pas un grand récit idéologique portant sur la force ou le bonheur, la société ou l'avenir. Cette approche implique que l'architecture de Vandenhove, même si elle n'est plus si « abstraite », presque sculpturale, avec cette sensibilité quasi brutaliste des années 1960, n'est pas parlante, et ne soulève toutefois pas « la question sociale » – à l'inverse d'un certain nombre de ses confrères issus de sa génération. Vandenhove ne bâtit pas une architecture utopique. Son architecture ne commente pas le monde ou la vie, mais raconte l'architecture elle-même. Son « texte » demeure une composition poétique ; Vandenhove « orthographie » l'architecture. Il souligne que chaque élément y tient une fonction et que, de cette façon, y est nécessaire. Mais ce même élément ne se résume pas à fonctionner, il apparaît aussi, il occupe l'attention. Ainsi, il devient partie du monde dans lequel vivent les gens, en constitue leur cadre de vie. C'est ce qui justifie le soin qu'on y met, sa finition et sa beauté.

Vandenhove croit en effet, comme l'explique Jencks, en la *beauté constructive* et articule son architecture en décorant *les points de*

⁴ BEKAERT Geert (scénario), CORNELIS Jef (réalisation), *Het Raadsel van de Sfinx*, BRT, première diffusion le 27/11/1983.

transition du bâtiment, les portes et les fenêtres. Mais il ne semble pas, contrairement à ce que Jencks pensait, *concerné par le rappel historique, à l'instar d'un certain nombre de postmodernistes*⁵. C'est ce que démontre clairement le pavillon réalisé dans le parc de sculptures du Middelheim, à Anvers. Dans cette sculpture monumentale, Vandenhove ne se réfère pas à l'histoire, mais plutôt à l'essence intemporelle de l'art de construire, à ses formes élémentaires – le carré –, aux forces élémentaires déterminant la construction et présidant les principes de l'architecture – la colonne qui porte, la poutre qui soutient, la force de gravité, la masse et le poids – et à la matière essentielle, la pierre. Et au-delà de ces principes les plus essentiels – mais tel un élément détaché, comme un ajout indépendant – une parole, une liberté, ajoutée : un portail avec deux colonnes ioniques, signe d'accessibilité, donne l'échelle humaine. Pour de très nombreux projets, Vandenhove a fait appel à la collaboration d'artistes, mais il s'est souvent permis d'ajouter lui-même une sculpture architecturale – bien que moins frappante dans ces autres projets qu'au Middelheim – qui, disposée à côté du bâtiment ou à l'intérieur, évoque d'une manière similaire les origines de l'architecture. Parfois par une simple colonne isolée, voire une composition de colonnes, ou par une fontaine.

L'approche architecturale de Vandenhove implique une affirmation de l'autonomie essentielle de l'architecture. Celle-ci ne se veut pas, en tant que simple décor ou en tant que moyen, une partie de la vie ou de « l'histoire », elle ne veut rien exprimer, elle ne parle pas, elle se situe au contraire juste à côté, juste en dehors de la vie, elle délimite celle-ci tout en l'interrogeant. Elle est présente, non comme événement, mais comme durée, elle-même ne raconte pas d'histoires, mais laisse place à la vie et aux récits. Dans son commentaire pour le film *L'Énigme du sphinx*, Bekaert le répète : aucun langage, mais plutôt le fond du langage. Le titre évoque une citation de la Bible inscrite dans un cartouche (gardée par un sphinx) sur une peinture murale retrouvée à Torrentius : *Cum finierit [homo], tunc incipiet* [Lorsque l'homme croit en avoir fini, il n'en est qu'au commencement]⁶. La vie commence là où s'arrête l'architecture. Celle-ci accomplit son devoir quand, sans dire mot, elle se limite. Architecture : obstacle bien conçu, qui ne prétend rien mais existe, tient debout, dure et résiste ainsi aux tromperies du monde moderne. Sans vouloir créer – comme autrefois – le pays mythique où les significations s'enracinent. L'architecture n'est donc pas bâtie pour y habiter, elle « préexiste » au quotidien. On construit pour faire une réalité, et pour démontrer et contredire le caractère inhumain de la nature, c'est-à-dire de ce que nous ne créons pas et qui constitue pour nous une donne absolue.

L'ampleur et le caractère de cette architecture de Charles Vandenhove correspondent bien au mouvement de renouvellement de la ville des années 1970 et 1980, et à la revalorisation des qualités urbaines. Cela n'a curieusement pas rapporté à Vandenhove de nouveaux projets en Wallonie, même pas en Belgique, et ce constat s'appliquera quasiment jusqu'à la fin de sa carrière. Après les problèmes de la commande du CHU de Liège, Vandenhove n'y a que peu construit. Toutefois, les

⁵ JENCKS Charles, 1987, p. 226.

⁶ Traduction d'A. Deblon.



Fig. 6.- Anvers, façade de la maison Cornelis.

© François Hers.

projets sont exemplaires. Il s'agit tout d'abord du projet de rénovation urbaine le long de la Meuse, Le Balloir, à l'origine hôpital psychiatrique puis caserne et enfin orphelinat des filles de la ville de Liège avant transformation du complexe en un centre social (1988-1995 ; extension : 1999-2001) et de quelques habitations importantes : l'extension de la maison Wuidar (1993-1996), la maison-bureau Esther (1997-2000) et la reconstruction de l'hôtel particulier Bonne Fortune (1999-2000) à Liège. En Flandre, après 1980, Vandenhove réalisa quelques projets particuliers de petites dimensions : l'ajout d'une façade à rue d'une maison mitoyenne construite à Anvers par Bob Van Reeth (1984) (fig. 6), un fragment de façade pour le Musée des Arts décoratifs de Gand à l'occasion de sa participation à l'exposition *Chambres d'Amis* (1986) et le pavillon pour le parc de Middelheim (projet : 1984). À Bruxelles, Vandenhove a conçu la loge royale et le hall d'entrée du Théâtre de la Monnaie, un projet d'habitations et de bureaux érigé place Saint-Lambert à Woluwe (projet : 1984, réalisation : 1990-1991) (fig. 7), ainsi qu'une décennie plus tard, un centre social de jour avec des appartements pour le C.P.A.S. de Laeken (1999-2003). À partir du milieu des années 1980, Vandenhove a surtout, à quelques exceptions près, travaillé en dehors de la Belgique.

Lorsque le prétendu « postmodernisme » fit irruption en architecture au terme de la première Biennale d'Architecture de Venise en 1980 et que parurent les premières publications sur le « nouveau classicisme », les deux projets liégeois de Vandenhove furent reconsidérés à l'échelle internationale et incorporés dans le mouvement, non sans malentendus évidents. La réponse critique et une série d'expositions – dont la principale demeure celle organisée à la Bourse de Berlage, à Amsterdam, en 1986 – lui valurent dès lors sa réputation internationale (fig. 8). C'est ainsi qu'il se vit invité à participer à plusieurs concours importants – citons en Belgique, entre autres, le *Sea Trade Center* à Zeebrugge (1989) et le MAS à Anvers (1999) (fig. 9) – et qu'on lui commanda des projets à Paris, mais surtout aux Pays-Bas.

Fig. 7.- Woluwe, logements, maquette.

© Charles Vandenhove.



Fig. 8.- Amsterdam, exposition à la Bourse de H.P. Berlage.
© Charles Vandenhove.



Fig. 9.- Anvers, concours pour le MAS.
© Charles Vandenhove.





Fig. 10.- Paris, crèche place des Abbesses.
© Kim Zwarts.

Avec le soutien de l'architecte et critique François Chaslin, Vandenhove a pu ériger à Paris, à Montmartre, deux projets pour la Régie immobilière de la Ville de Paris : une crèche avec un complexe d'appartements (1987-1993) (fig. 10) et le Théâtre des Abbesses avec une école de danse, des commerces et des logements (1987-1996). C'est surtout le théâtre qui attira l'attention et attisa les débats. À une époque où, dans le monde de l'art, la plupart des metteurs en scène exigeaient des espaces polyvalents et des *black boxes* – avec une flexibilité absolue et où l'architecture n'imposait aucune restriction –, Vandenhove décidait de façon aussi remarquable que controversée de construire un théâtre classique avec une scène à l'italienne. L'aménagement de la salle, avec des peintures murales d'Olivier Debré et les garde-corps en verre sablé de Robert Barry, reflétait la lumière de la scène, ce qui impliquait que la salle ne pouvait être entièrement plongée dans l'obscurité, de sorte que les peintures murales furent très rapidement recouvertes. Par ailleurs, la façade tout à fait classique, dotée d'un portique à colonnes surmonté d'un fronton, donnant sur une cour intérieure symétrique, évoquait le souvenir d'une époque et d'une théâtralité dont le théâtre tentait justement de se détacher... À la question et aux attentes d'une architecture (théâtrale) « neutre », Vandenhove, avec son projet, avait, poliment mais fermement, pris le parti de la ville. Une *black box*, une salle entièrement sombre et neutre, où l'on ne sait jamais où l'on est, ne constitue en effet aucune architecture, ni aucune ville. La cour intérieure en cœur d'îlot forme un petit espace extérieur théâtralisé, telle une parenthèse autonome intégrée dans un environnement urbain chaotique, et en tant qu'avant-cour, donne accès au bâtiment public. Le complexe des Abbesses ne domine pas ; la cour et la façade du théâtre se cachent derrière des façades urbaines et ne s'offrent pas aux regards des passants. De la butte Montmartre ou par le passage d'entrée, on peut juste en apercevoir une petite touche, tout comme on peut admirer une peinture murale de Daniel Buren, visible sur un pan de façade latérale au milieu des toits. C'est cette même théâtralité modérée, dissimulée, que Vandenhove introduit à l'intérieur, et qu'on retrouve dans le hall, le foyer et la cage d'escalier de l'école de danse.

À partir de la fin des années 1980, Vandenhove a donc surtout travaillé aux Pays-Bas et cela, jusqu'à la crise de 2008. La sobre dignité et la maîtrise de l'architecture classique de Vandenhove semblaient correspondre à ce que les Pays-Bas attendaient d'une construction d'habitations collectives. Cela donna à Vandenhove, par le biais d'une série de concours et de commandes, la chance de réaliser, entre 1990 et 2010, plus de vingt projets d'habitations, tant publics que privés, chacun représentant entre 20 et 200 logements, partout dans le pays, parmi lesquels plusieurs bâtiments à La Haye, Amsterdam, Maastricht, Eindhoven, Breda... Leur typologie varie selon la situation urbanistique : depuis des projets d'intégration au sein de contextes urbains densément bâtis – *De Liefde*, Amsterdam, 1989-1992 (fig. 11) ; *Hoogfrankrijk*, Maastricht, 1989-1993 (fig. 12) – et de très vastes complexes urbains marquant leur environnement – *Het Zieken*, La Haye, 1989-1997 (fig. 13-14) ; la Porte de Breda, 1992-2000 (fig. 15) –, jusqu'à des projets en périphérie des villes sur des terrains ouverts – *Wolvenschans*, Leek, 1993-1997 (fig. 16) ; la Maison Céramique, Maastricht, 2003-2009 (fig. 17) ;

le cloître Alverna (fig. 18), Aerdenhout, 2008-2011. Tous ces projets de construction sociale et/ou commerciale induisaient des budgets évidemment réduits et restrictifs. Les priorités de Vandenhove furent dès lors claires : la priorité ne réside pas dans le luxe et le confort individuels car tous les quotidiens se ressemblent dans leur simplicité. Ce qui importe, c'est ce que l'on voit quand on regarde à l'extérieur et ce que représente le foyer quand on y entre. Lorsque les ressources sont limitées, la priorité revient à ce qui donne de la dignité à l'existence humaine : son environnement, la façade, la cour intérieure et la cage d'escalier commune du bâtiment, où l'humain rencontre les autres et se voit lui-même.

Fig. 11.- Amsterdam, De Liefde, 101 logements.
© Kim Zwarts.



Fig. 12.- Maastricht, Hoogfrankrijk, 93 logements.
© Charles Vandenhove.



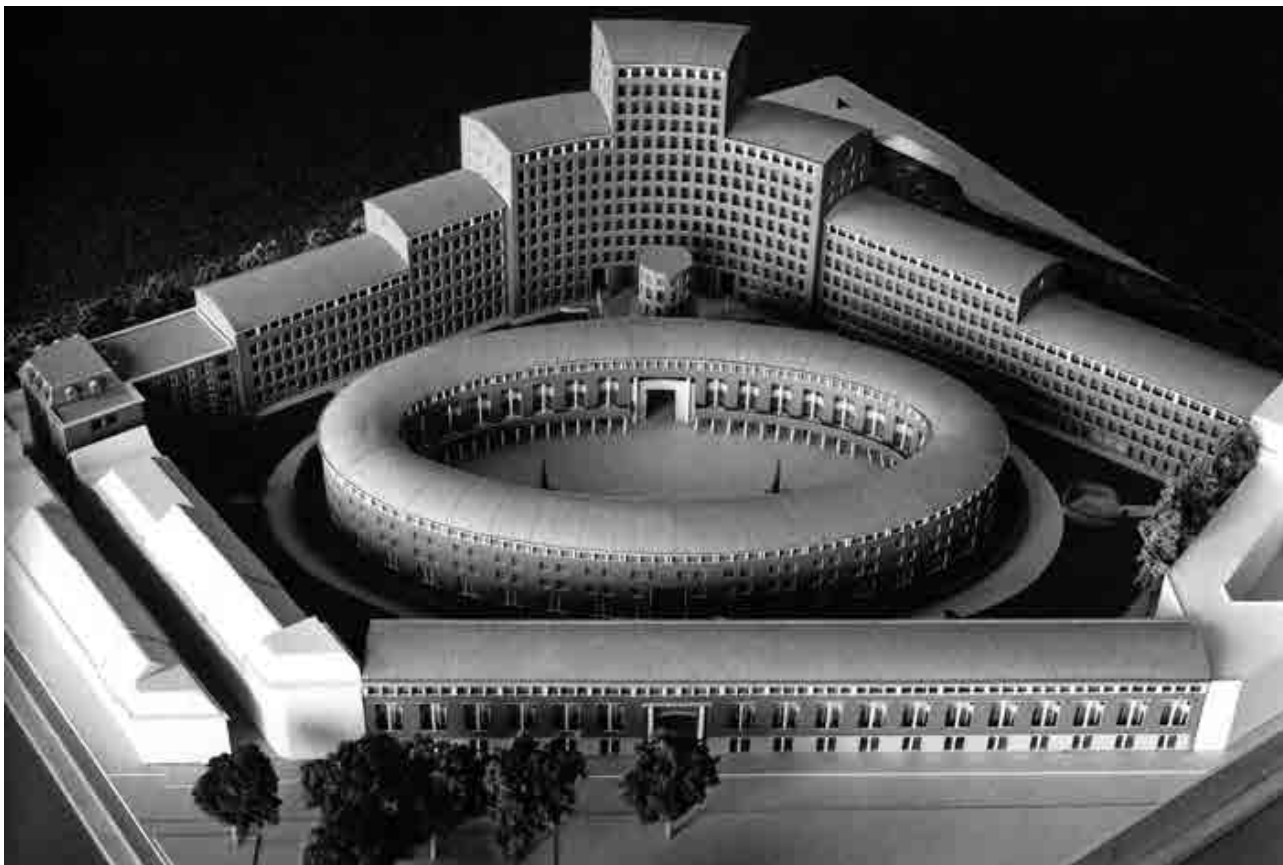


Fig. 13.- La Haye, Het Zieken, 220 logements, maquette.
© Kim Zwarts.



Fig. 14.- La Haye, Het Zieken.
© Charles Vandenhove.



Fig. 15.- Breda, Porte de Breda, 60 logements.
© Philippe Vander Maren.

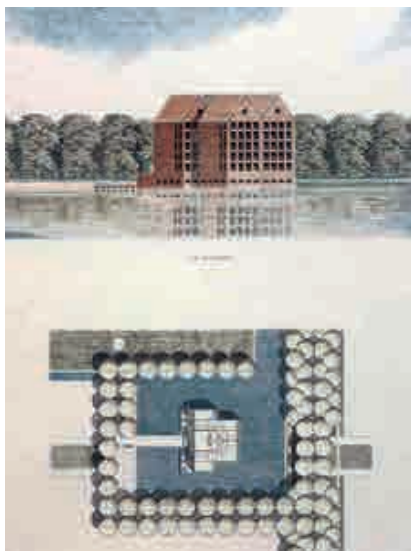


Fig. 16.- Leek, Wolvenschans, 20 logements, projet.
© Charles Vandenhove.



Fig. 17.- Maastricht, Maison Céramique, 33 logements.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 18.- Aardenhout, cloître Alverna, 80 logements, projet.
© Charles Vandenhove.



Fig. 19.- Maastricht, Staaarzaal, 25 logements et bureaux.
© Charles Vandenhover.

Un des plus beaux projets résidentiels de Vandenhover aux Pays-Bas est le complexe *Staaarzaal*, un ensemble de 25 logements dans le centre historique de Maastricht, près du *Vrijthof*, entre l'église Saint-Jean et le bâtiment de la faculté de droit de l'université, réalisé en 1998 (fig. 19). Vandenhover n'a pas dessiné un bâtiment mais un fragment de ville, composé de huit blocs différents, disposés en deux rangées de bâtiments de part et d'autre d'un espace intérieur public s'enroulant autour d'une basse tour carrée au milieu, dont les faces avant et arrière délimitent chacune une petite place agrémentée d'une fontaine ou d'un ensemble de colonnes. Avec ses divers angles de vision et le pavement dessiné par Jean-Pierre Pincemin, l'ensemble crée sur un espace très limité, une promenade remarquablement variée, dans les deux directions, donnant dans un sens sur une des façades de la tour rouge puis, plus loin, sur une petite place menant au bâtiment de l'université ou, dans l'autre direction, sur la tour de l'église Saint-Jean. Il est remarquable de voir comment ce grand projet construit avec un parking souterrain surmonté d'un bloc à appartements, s'accorde avec l'échelle de la ville, s'intègre dans son environnement et enrichit assurément le tissu urbain. Quelques années après Hors-Château, Vandenhover réalisait ainsi à Maastricht, dans un contexte tout aussi complexe, suivant un programme et une échelle comparables mais de manière moins théâtrale, un de ses projets les plus harmonieux.

Outre les nombreux projets de logements, Vandenhover a également construit aux Pays-Bas quelques bâtiments publics pour le moins remarquables, qui furent aussi importants par la collaboration avec des artistes. Le Palais de Justice de Bois-le-Duc (1993-1996) est conçu comme un palais classique : c'est un bloc rectangulaire fermé de 100 x 120 m de côté, organisé autour d'une cour, avec un avant-corps à l'entrée monumentale, aux ailes ascendantes et un haut arrière-corps imposant (fig. 20-21). Avec ses lignes strictes, le bâtiment est résolument représentatif, ne laissant aucun doute moderne ni aucun scepticisme sur le fait que la justice n'est pas une chose ordinaire et que le droit est supérieur aux hommes. En même temps, il en relativise également toute la pesanteur et la gravité : les salles d'audience, qui représentent la véritable partie publique du complexe, ne se situent pas dans les volumes stricts et fermés, mais dans une construction ouverte, légère et avenante, de verre et de béton, disposée dans la cour intérieure à la manière d'un grand chapiteau, face au majestueux bâtiment principal. Cette grande halle donnant accès aux salles d'audience, toutes agrémentées de lambris de bois clair et de tapisseries, est à la fois largement accueillante, empreinte de dignité sans pour autant céder à des effets écrasants et monumentaux.

Pour l'hôtel de ville de Ridderkerk près de Rotterdam (2000-2004), Vandenhover recourt à une stratégie assez similaire afin d'exprimer le caractère public du bâtiment (fig. 22-23). La mission consistait à doter la ville, dont une église constituait l'unique noyau monumental, d'un second centre, profane. Autour d'une place ovale, à côté de l'ancien hôtel de ville, l'architecte a élevé une colonnade courbe, qui se prolonge des deux côtés par des espaces de bureau et de travail, et qui fonctionne comme un écran. Ainsi le bâtiment dans son ensemble n'apparaît ni massif ni lourd. Derrière cette façade, une rue intérieure court sur toute la largeur, puisant la lumière du toit.



Fig. 20.- Bois-le-Duc, cour du Palais de Justice.
© Kim Zwarts.



Fig. 21.- Bois-le-Duc, intérieur du Palais de Justice.
© Kim Zwarts.

À gauche se situent les salles de l'hôtel de ville ; à droite, le centre culturel, tout comme à Bois-le-Duc. Dans une vaste halle, deux « boîtes » ont été disposées, avec, d'un côté, l'une au-dessus de l'autre, la salle des mariages et la salle du Conseil, et de l'autre, une salle polyvalente. Les trois salles sont ouvertes à l'arrière, grâce à des parois de verre sablé représentant des détails de la *Ville idéale* de Piranèse.



Fig. 22.- Ridderkerk, maison communale/
centre culturel.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 23.- Ridderkerk, hall de la maison
communale/centre culturel.
© Philippe Vander Maren.

Le langage architectural des projets résidentiels s'est progressivement distancé de l'élaboration et de l'ornementation très détaillée de Hors-Château et des premiers complexes réalisés aux Pays-Bas, comme celui de *Hoogfrankrijk*. Si la stratégie de composition reste la même,

toujours dans la lignée de celle des années 1960, les composantes de cette architecture ne sont plus des éléments structurels abstraits, ni des éléments « classiques », assemblés dans une façade ou un bâtiment ; il s'agit plutôt de compositions volumétriques (barre, cylindre, ovale, cube...) formant un ensemble à l'échelle de la ville. Par exemple, les fenêtres ne sont plus mises en évidence : dépourvues d'encadrement, elles ne sont que des trouées dans la surface de la façade. D'une certaine façon, ce choix correspond certes à l'ampleur des projets et de leurs budgets, mais il poursuit assurément l'objectif de simplification. Cela se vérifie dans les différents projets pour la tour du complexe Le Balloir à Liège : Vandenhove simplifie progressivement une tour qui était au départ finement détaillée et presque maniérée, graphiquement très proche du projet Hors-Château, pour aboutir à un solide volume de briques, sobre et strict, lequel sera finalement construit, et qu'on peut considérer comme le « prototype » de l'architecture résidentielle de Vandenhove des années 1990. Simplification et formes strictes constituent certainement une réponse au paysage plat et ouvert des Pays-Bas, où les bâtiments sont parfois éloignés les uns les autres, et ainsi visibles de plusieurs côtés et de loin.

Durant les quinze dernières années, deux projets remarquables, tous deux réalisés à Liège en 2000, constituent des jalons dans l'œuvre de Vandenhove. Il s'agit tout d'abord de l'hôtel particulier Bonne Fortune. La rénovation et l'aménagement de cette habitation du XVIII^e siècle dans le centre historique peuvent rappeler la réhabilitation de l'hôtel Torrentius. Vandenhove a fait appel à un certain nombre d'artistes avec lesquels il avait déjà travaillé auparavant pour parachever l'intérieur et le jardin clos. *Si l'excessif est possible, il faut le faire.* Derrière une façade quasi anodine se dévoile tout ce qui se réalise lorsque Vandenhove laisse libre cours à sa créativité, presque sans limites ni restrictions : une architecture qui soit la plus complète et la plus finie possible, au rendu soigné et parfait, si bien qu'elle ne peut quasiment plus changer et ne veut que durer. Bonne Fortune constitue une résistance contre ce que le temps et la négligence des hommes font endurer à l'architecture, une tentative d'achèvement ultime au-delà la temporalité. Pourtant, à la même époque, Vandenhove construit un peu plus loin, avec le même souci de perfection mais sans ornementation artistique, la sobre maison Esther, dont toute la beauté et le raffinement résident dans la structure et les proportions de la façade et du plan, dans la manière dont la lumière est filtrée et recadrée à l'avant et à l'arrière, mais aussi dans l'élaboration de l'escalier. Bonne Fortune est une reprise, la maison Esther représente un nouveau commencement. Les fenêtres cintrées dynamisent la façade et centralisent l'intérieur. Combinées aux volets de bois, elles invitent à jouer avec la lumière et les angles de vue. Cette façade même constituera le « module de base » d'une série de projets résidentiels de grande envergure, comme par exemple la Maison Céramique en face du *Bonnefantenmuseum* à Maastricht et la maison pour sans-logis à Liège (2012-2014) (fig. 24).

À la fin d'une carrière qui s'étend sur six décennies, Charles Vandenhove et son bras droit Prudent De Wispelaere ont travaillé encore sur trois projets. En face de sa maison rue Chauve-Souris, à la périphérie de Liège, ils ont achevé en 2014 un immeuble de logements. Des étages d'appartements agrémentés de plusieurs terrasses donnant sur la ville

Fig. 24.- Liège, maison d'accueil pour sans-logis.
© Godfried Verschaffel.



se superposent d'une manière complexe et très sophistiquée, tandis que des segments verticaux s'enchaînent de telle sorte que chaque unité bénéficie d'un maximum d'intimité et d'une ouverture maximale. À l'arrière court une longue galerie ouverte sur toute la longueur du bâtiment. Ce qui est particulier, c'est que non seulement les façades, mais aussi les voûtes et les sols sont recouverts de briques. Tout cela donne à l'ensemble, qu'il soit vu de côté, de l'arrière ou de la galerie, un aspect très massif et sévère. De l'extérieur, le bâtiment ressemble ainsi à un immense et solide navire faisant écran. Pourtant, lorsqu'on se retrouve à l'intérieur, « à la maison », dos à cette robustesse, la vue est dégagée et à ciel ouvert.

Tandis qu'à Liège Vandenhove planchait encore sur un refuge pour sans-abris, il a réalisé un pavillon d'art pour l'université de Gand (projet : 2014, réalisation : 2016-2017). Celui-ci forme un volume fermé, de forme parallélépipédique, formant l'angle de la *Sint-Pietersnieuwstraat* et Rozier, et semble poussé contre la tour de la bibliothèque érigée par Henry van de Velde. Le volume prolonge ainsi le corps horizontal de la bibliothèque. L'édifice, composé d'un auditorium au rez-de-chaussée, d'une salle de travail pour les étudiants au premier étage et d'une salle d'exposition à lanterneaux au deuxième étage, abrite le Centre de Recherche de l'Architecture et des Arts VANDENHOVE, où l'on travaille avec la collection d'art léguée par Charles Vandenhove à l'université de Gand (fig. 25-27). Le petit bâtiment représente pour la dernière fois le cœur de l'architecture de Vandenhove : la combinaison unique de précision, de détermination et de fierté.

Qu'est-ce qui résume une vie ? Qu'est-ce qui synthétise une œuvre ? Vandenhove savait bien entendu que dans le monde (post)moderne, tout est devenu fluide et mouvant, et que l'on pense aujourd'hui que l'architecture doit être provisoire et flexible. Mais il ne doutait pas

pour autant de l'architecture, juste comme les fermiers et les mères ne doutent pas de la vie. L'architecture est simple et si évidente. Cette profonde conviction justifie l'approche confiante et ferme de Vandenhove, la sévérité et la robustesse de son architecture, et son impatience à l'égard des personnes ne prenant pas l'architecture au sérieux ou ne la respectant pas – à l'égard de ceux qui acceptent le bric-à-brac ou qui le fabriquent. Il a écrit très peu et il s'est très peu exprimé sur l'architecture. Mais il a cependant bien clairement « montré » son opinion. Et le fait d'exposer, de façon parfois un peu provocante, les « évidences » de l'architecture – par le biais d'une architecture que l'on a parfois à tort considérée comme « traditionnelle » – constitue en fait une défense des droits de l'architecture et des architectes. Et plus encore, c'est, au nom de tout un chacun, une défense du droit à l'architecture.



Fig. 25.- Gand, pavillon Vandenhove, centre d'art.
© Godfried Verschaffel.



Fig. 26.- Gand, auditoire du pavillon Vandenhove.
© Godfried Verschaffel.



Fig. 27.- Gand, Charles Vandenhove dans la salle d'exposition du pavillon Vandenhove.
© Michel Hendryckx.

Bibliographie

BEKAERT Geert, « Architectuur in België 1890-1970 » dans *Verzamelde Opstellen. III Hierlangs 1971-1980*, Gand, WZW, 2007, p. 11-59 (= Vlees en Beton, 73).

BEKAERT Geert, « Incantatie » (1994) dans *Verzamelde Opstellen. VI Nergens Blijven 1991-1995*, Gand, WZW, 2009, p. 374-391 (= Vlees en Beton, 78).

JENCKS Charles, « That Palladian feeling : there's nothing revivalist about Belgian architect Charles Vandenhove's way with nine-square organization » dans *House & Garden*, n° 6, 1987, p. 160-165 et 226-227.

Jacques BARLET

*Architecte, Historien de l'Art et Archéologue
Président honoraire de la C.R.M.S.F.*

Alain Philémon DIRIX

*Ingénieur civil Architecte
Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.*

Charles Vandenhove, l'Œuvre

C'est en marchant contre les habitudes, les paradigmes et les systèmes que le projet parvient à imposer la singularité.

C'est par la mobilité de la pensée que l'architecte peut arracher la ligne architecturale des griffes de l'empirisme pratique ou constructif, pour lui offrir la primauté d'une évidence délestée de toute causalité transparente.

C'est par une résistance que le projet refuse de livrer la formation des lignes architecturales à l'économie du compas, du calcul ou de l'usage et maintient son ascendant sur la formation de l'œuvre¹.

¹ BASBOUS Karim, 2015, p. 16.



Fig. 1.- Charles Vandenhove (1927-2019).
© Mine Dalemans.

Dans l'élaboration de mes projets et l'exécution de mes travaux, mon premier souci est de chercher la meilleure réponse à un programme, non pas en vue d'une efficacité immédiate – qui n'est pas toujours vraiment vraie – mais pour rejoindre les motivations les plus positives, les plus constantes (pas nécessairement les plus rationnelles) des questions posées, afin de garantir aux utilisateurs aujourd'hui connus, inconnus demain, une liberté aussi large que possible.

Cela ne signifie nullement que je veuille me limiter à définir des espaces flexibles neutres. Je crois à l'influence de l'architecture sur la vie, sur l'homme total dans sa complexité irréductible.

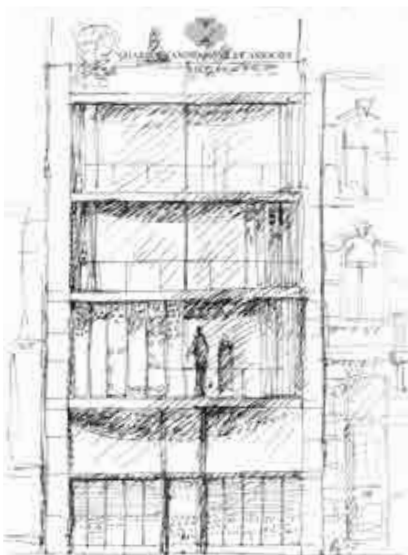
Si j'en suis arrivé à projeter des espaces modulés systématiquement, c'est que je souhaite que ces structures apportent des points d'appui aux actes humains les plus diversifiés. Mais je voudrais que ces structures soient non seulement assez fortes pour n'être détruites ni dégradées par tous les jeux qu'elles permettent, mais de plus, assez « ouvertes » et assez riches pour susciter sans cesse de nouvelles alternatives, provoquer de nouveaux échanges, et nourrir de nouveaux rêves.

Charles Vandenhove (fig. 1)²

Charles Vandenhove... Avant l'Œuvre

En relisant des extraits de l'ouvrage très particulier de Karim Basbous, *Avant l'Œuvre*, peut être pourra-t-on appréhender la personnalité complexe de Charles Vandenhove, en tous cas les aspects nécessaires à l'approche volontariste de ce qui l'a, un jour, déterminé à se pourvoir en qualités spécifiques à une production raisonnée de l'architecture.

Fig. 2.- Liège, façade de la maison Esther, dessin de Charles Vandenhove (encre sur papier).
Archives Charles Vandenhove.



Dans le chapitre *Le pacte de la ligne gothique*, Basbous nous offre un premier élément : *Avec le développement du dessin sur un support mobile, une certaine distance commence à séparer le dessin du chantier, faisant apparaître le profil d'une profession spécifique dont nous sommes plus que jamais les héritiers : l'architecte en tant que commandant de l'œuvre à bâtir. Ce déplacement du statut social de l'architecte s'effectue en même temps qu'émerge le dessin d'atelier... Désormais le dessin n'est plus un simple moment du chantier : il s'installe comme un médiateur entre l'architecte et la construction. À la différence de l'épure de chantier, le dessin qui s'élabore sur un parchemin représente une construction de l'esprit, un effort d'abstraction. Là où l'épure in situ n'est qu'un dérivé du réel, le dessin hors site ambitionne d'être une représentation³ (fig. 2).*

Sans doute une première raison qui explique la volonté clairement exprimée de Charles Vandenhove, de se pourvoir en dessins impliquant de poursuivre la réflexion.

² BEKAERT Geert, STRAUVEN Francis, 1971, p. 359.

³ BASBOUS Karim, 2015, p. 22.

Dans *La souveraineté de la ligne*, Basbous nous en fournit l'occasion : *L'œuvre qui se prépare, n'illustre pas le programme, ni n'exprime la fonction, elle porte le programme et assure la fonction. C'est donc dans la manière de porter que se joue l'architecture, ce qui en fait un art du contenant. Un projet d'architecture répond ainsi à deux nécessités : celle qui rassemble les raisons positives de l'ouvrage et celle que l'architecte se fixe à lui-même, qui est de faire le nœud*⁴.

Ainsi l'Œuvre dessiné de Charles Vandenhove porte le programme, il n'exprime pas la fonction, il l'assure. Ses projets dessinés répondent aux deux nécessités évoquées : l'une rassemble les raisons positives de l'ouvrage, l'autre de produire la forme déterminée par le choix qu'il fera du nœud (fig. 3-4).

Donc, chez Charles Vandenhove, la souveraineté de la forme est confiée à la ligne.

L'Œuvre de Charles Vandenhove est pérenne, intemporel.

C'est l'évidence, son architecture s'inscrit dans l'extra-temporalité. Constructive, c'est-à-dire construite, elle a valeur matérielle, au sens donné à la matière, à la logique propre à chaque matériau, à la capacité de l'artisan d'assurer sa mise en œuvre. On retrouve là, *L'éloge de la main*⁵ donné par Henri Focillon en 1934.



Fig. 3.- Liège, porche de l'hôtel Torrentius, détail d'un dessin de Prudent De Wispelaere (crayon de couleur sur papier).
Archives Charles Vandenhove.

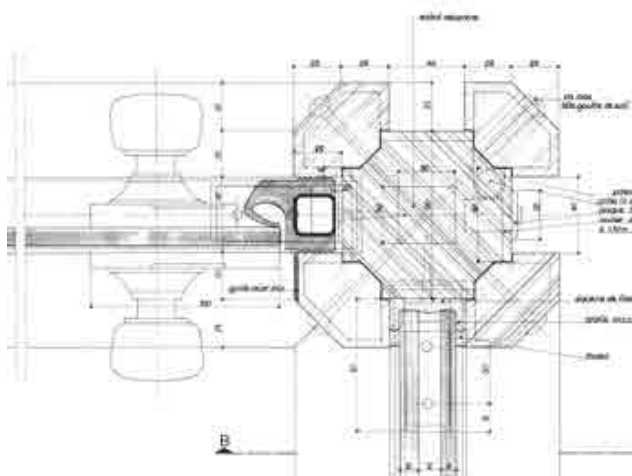


Fig. 4.- Liège, CHU, détail d'exécution de menuiserie extérieure, nœud type.
Archives Charles Vandenhove.

⁴ BASBOUS Karin, 2015, p. 128.

⁵ FOCILLON Henri, 1935.

L'architecture de Charles Vandenhove, empreinte de la rigueur forcée par la ligne, est avant tout œuvre de programmes, de programmes imposés, mis en lignes, nettes, directes, claires sans approximation ou complaisance, architecture mise en œuvre au sens donné à la maîtrise.

Œuvre de résolution, à la fois fonctionnel et technique.

Donc pérenne puisqu'il résout magistralement ces paramètres coercitifs.

Son Œuvre s'inscrit *de facto* dans l'histoire sociétale, dans l'histoire de l'architecture, donc dans l'histoire de la mémoire patrimoniale... dans laquelle il est à ce jour peu inscrit... peu reconnu comme tel.... absent malgré la clairvoyance anticipée de critiques incontestés, éclairés... François Chaslin, Geert Bekaert, Bart Verschaffel, Pierre Chabard... d'autres aussi... des articles, des monographies brillantes, exemplaires...

Pourtant, dans le temps, l'Œuvre ne se recopie pas, il se répète, se renforce, s'assume au sens où il reproduit les mêmes sèmes, noyaux porteurs signifiants de la densité.

Donc à l'évidence, l'architecture de Charles Vandenhove est monumentale au sens de la résolution concomitante de la fonction et de la construction. Dans ses *Dix livres d'architecture*, Vitruve indiquait déjà des principes semblables : *Firmitas*, recouvrant les aspects techniques de construction, *Utilitas* renvoyant à la fonction de l'édifice, *Venustas* à la beauté architectonique. Donc la beauté en plus, ce que ne reniait par Charles Vandenhove lors d'un dialogue avec les artistes... ajoutant si *l'excessif est possible, alors il faut le faire*⁶.

Par le dessin, précis, lisible, limité à l'essentiel, « renaissant » au sens historique où l'évoquait déjà Vasari dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes : L'art de l'architecte est en effet tout dans la ligne : le reste, réalisé à partir de maquettes de bois, établies d'après ces lignes, est affaire de maçons et de tailleurs de pierres* (fig. 5).

Ainsi, depuis près d'un demi-siècle, l'Œuvre dessiné se poursuit, les œuvres construites se suivent sans faiblir, denses au gré des programmes imposés, partitions réglées au plus juste, sans déroger, maîtrisant les forces, les exprimant par des structures cadencées, logiques, denses encore, noumènes inscrivant l'Urbanité (fig. 6-7).

Savoir qu'à trente ans à peine, le langage dessiné de Charles Vandenhove, épuré de scories, force la ligne à assurer le projet, à honorer la commande, refusant les accords qui poussent à la normalité.

Ainsi, il construit, au sens où il livre l'œuvre à l'existence dans la *densité*⁷ évoquée par François Chaslin.

⁶ TISON Pascale, *Par Oui-dire. Architecture : Hommage à Charles Vandenhove*, RTBF/ La 1^{re}, première diffusion le 01/03/2019 (URL : https://www.rtbf.be/auvio/detail_par-oui-dire?id=2465647 [dernière consultation : 06/06/2019]).

⁷ CHASLIN François, 1985, p. 8.

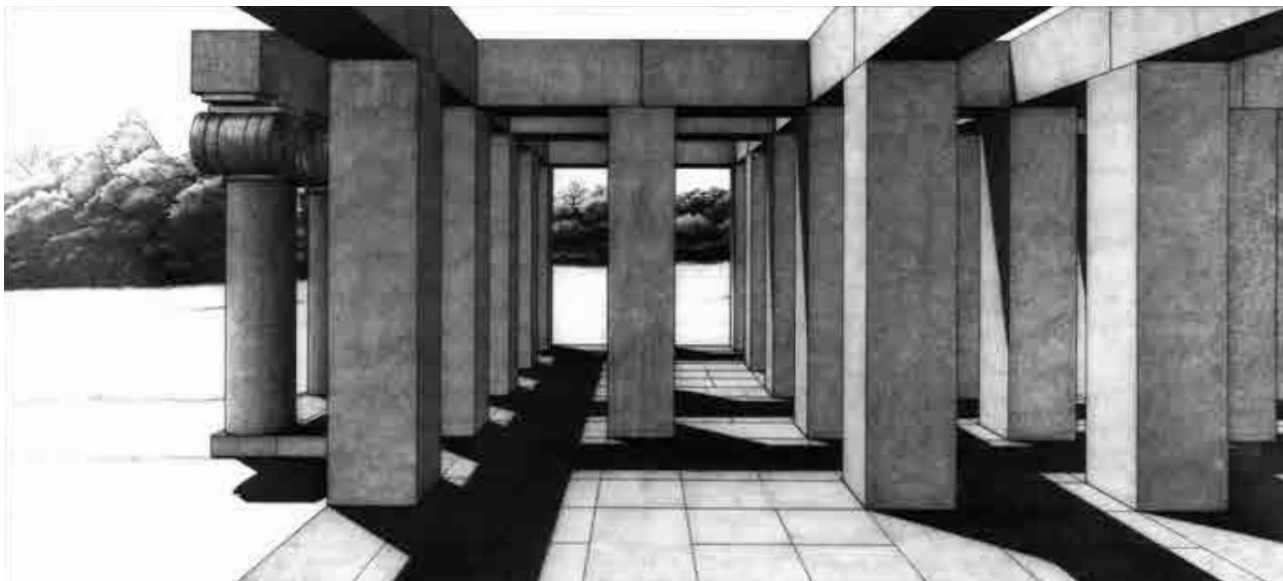


Fig. 5.- Anvers, pavillon du Middelheim, dessin d'Alain Sabbe (crayon sur papier calque).
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 6.- Liège, place Tikal, dessin de Charles Vandenhove (encre sur papier).
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 7.- Liège, place Tikal.
© Jacques Barlet.

L'Œuvre construit

Même si, à l'évidence, l'imposante production architecturale de Charles Vandenhove porte sens, notre sélection s'est limitée à quelques jalons essentiels érigés en Wallonie, aboutis, témoins d'une chronologie de sa maîtrise.

Des bâtiments au programme original, emblématique et dont la force d'expression, l'efficacité et la densité leur ont permis de traverser le temps sans perte de qualités structurelle ou formelle malgré de nécessaires adaptations programmatiques ou techniques reflétant des besoins nouveaux ou complémentaires demandés par leurs utilisateurs.

Ainsi, forcer leur reconnaissance par l'Histoire, impliquant *in fine* leur nécessaire inscription gravée dans l'Histoire de l'Architecture dessinée et construite.

À l'inverse de *l'Œuvre au noir*, premier stade de la dissociation de la matière, Charles Vandenhove dans sa pratique de l'architecture, a toujours veillé à la faire exister.

... et aussi en symbiose avec les artistes, avec leurs œuvres à la fois fragiles et fortes, épurées ou prolifiques, protéiformes, dans la résilience du questionnement, pérenne elle aussi... comme la ligne (fig. 8-9).

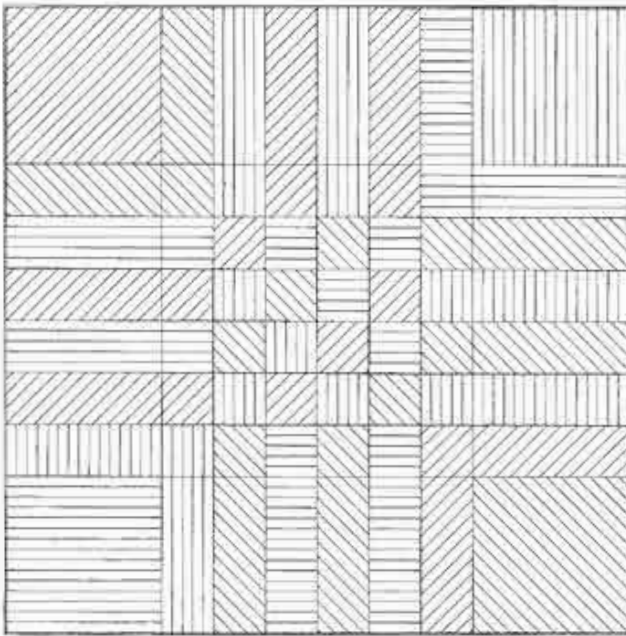


Fig. 8.- Liège, lambris du CHU, dessin de Léon Wuidar (crayon).
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 9.- Liège, hall d'entrée de la maison Bonne Fortune.
© Philippe Vander Maren.

Clinique mortuaire et transfusion sanguine

En 1958, à Liège déjà, rue Dos-Fanchon, la mortuaire et la transfusion sanguine (fig. 10)... fonctions curieusement unies dans un combat inégal, provisoire... inéluctable... parfois retardé jusqu'à l'arrêt brutal de la vie...

Des volumes élémentaires, fractionnés comme la vie, discrets, fermés... laissant la lumière glisser à l'ombre, laissant du temps au temps, sans précipitation mais extrêmement nécessaire...

Des locaux de service, impersonnels sans accès public, sans repères autres que l'enchaînement des gestes scientifiques, précis, fonctionnels, limités à l'essentiel, silence interrompu par le choc des instruments de métal sur la table d'autopsie, de métal aussi... puis le mort livré au rapport écrit du légiste... déposé dans la salle de recueillement... espace absolu presque cubique... murs de briques, plafond à caissons de béton brut, une porte, pas dans l'axe, souvent lié à un symbole, une fenêtre haute, pour la lumière seule, pas de vue, un sol lisse, une table massive pour le défunt, un banc massif aussi pour compenser l'émotion silencieuse du parent, de l'ami... espace sans repère philosophique ou religieux, juste hors du temps, juste du temps nécessaire au respect, au souvenir, rien d'autre qu'une densité épurée (fig. 11), puis ressortir... retrouver la rue, longer le simple mur de briques de cette première partition mûre, isolée de la vie urbaine de ce paisible quartier ; deux accès discrets y sont ménagés, de simples portes en bois, l'une pour un retour obligé, l'autopsie définitive, l'autre pour un sursis... échéance retardée par la solidarité anonyme du sang versé à d'autres inconnus... déjà une maîtrise absolue de l'architecte donnant sens à cette double nécessité.



Fig. 10.- Liège, centre de transfusion sanguine.

© Henri Kessels.



Fig. 11.- Liège, salle de recueillement de la clinique mortuaire.
© Henri Kessels.

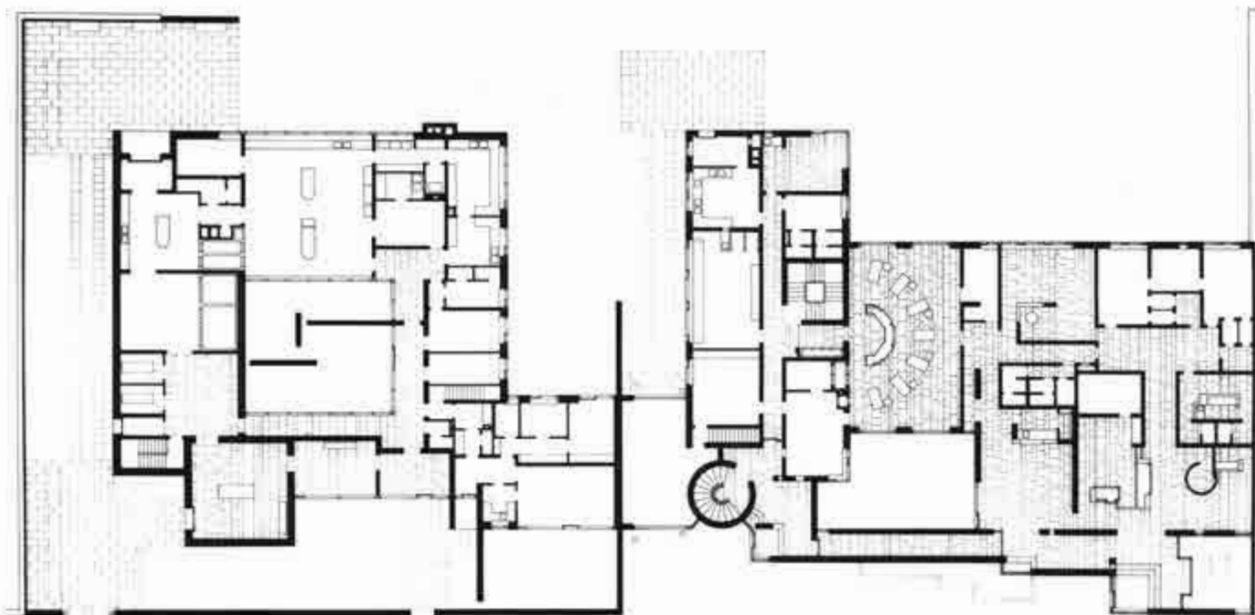


Fig. 12.- Liège, plan du rez-de-chaussée du centre de transfusion sanguine et de la clinique mortuaire.

Archives Charles Vandenhove.

Bien que construites à quelques années d'intervalle, les deux entités forment un ensemble architectural cohérent, malgré la juxtaposition de deux programmes antinomiques (fig. 12). Les volumes à toitures plates, l'utilisation de matériaux naturels, briques claires apparentes à l'extérieur et partiellement à l'intérieur, menuiseries en bois laissé naturel, assurent cette symbiose.

Réponse de sobriété pour des fonctionnalités multiples par une architecture aux volumes nets, tranchés, de perspectives horizontales, respectant le cadre intimiste d'un lieu sensible.

**Clinique mortuaire /
Liège / 1958, 1959-1961⁸**

Rue Dos-Fanchon 41

Pour l'Université de Liège
et la Ville de Liège

La Maison, 1967, n° 5

Architecture, 1968, n° 82

TABK, 1968, n° 22

[1] [2] [5] [12] [22]

**Transfusion sanguine /
Liège / 1963, 1964-1967**

Rue Dos-Fanchon 41

Pour l'Université de Liège
et la Croix Rouge de Belgique

La Maison, 1967, n° 5

[2] [5] [12] [22]

⁸ À la fin de chaque évocation des biens, un encart reprend diverses informations concernant le bâtiment (nom, dates de conception et de réalisation, adresse...) et les références bibliographiques principales y relatives (l'énumération des revues est suivie de numéros se rapportant aux références de la bibliographie indicative reprise en annexe 2). Pour les biens classés, le contenu de l'arrêté est cité.



Résidence Lucien Brull

Contrepoint tout proche, situé le long de la rive droite de la Meuse en centre-ville : la vie, celle des étudiants de l'Université en 1967, leur maison, le home Brull, structure verticale parfaite (fig. 13), préservant l'étude, en cocons individuels implantés sur le pourtour des services communs groupés au centre. Les niveaux inférieurs accueillent cafétéria et salles communes (fig. 14). Deux escaliers à volées droites, limons périphériques libérant l'espace central sont encastrés à la paroi orbe très exprimée sur la hauteur de la tour (fig. 15). Un escalier hélicoïdal à noyau central dessert les niveaux inférieurs communs. Dans les chambres, les vues varient : le regard glisse au-delà du fleuve ou domine la ville plus bruyante, bruit étouffé dans les cellules, espaces intimes propices à l'étude puis au repos, la nuit quand la ville s'éteint, silencieuse enfin.

Rigueur du plan, rigueur des élévations, densité déjà (fig. 16)...

Fig. 13.- Liège, tour des résidents du home Brull.
© François Hers.



Fig. 14.- Liège, salle de restaurant du home Brull.
© François Hers.



Fig. 15.- Liège, escalier en béton laqué rouge du home Brull.
© Jacques Barlet.



Fig. 16.- Liège, plan d'un étage type de la tour des résidents du home Brull.
Archives Charles Vandenhove.

Le programme comprend une tour de 100 chambres d'étudiants et 28 appartements pour couples (fig. 17-18). Il est complété par le logement de service du directeur, une conciergerie, une bibliothèque, des salons et salles de réunions, un restaurant avec cafétéria.

Le projet reprend les artefacts de composition de cette première époque : agencements des espaces et de leurs séquences, matériaux naturels semblables pour les façades et l'intérieur. Le plan type de la tour des logements est composé avec plus de symétrie. L'organisation en croix svastika structure l'espace et rythme à la fois la composition du « plan central » et les façades apportant des réponses loin de la banalité des promotions.

Le langage renouvelé de distribution des espaces et des perspectives de vue et de lumière naturelle sous-tend cette architecture de Vandenhove. Cette affirmation de structures claires et rigoureuses donne à cette œuvre complexe toute son importance et ses qualités.



Fig. 17.- Liège, élévation côté quai du home Brull.
Archives Charles Vandenhove.

Fig. 18.- Liège, une chambre d'étudiant du home Brull.
© François Hers.



Résidence Lucien Brull / Liège / 1962, 1964-1967

Quai Godefroid Kurth 45

Pour l'Université de Liège

En 1975, la résidence
accueille sur la terrasse une
crèche

La Maison, 1967, n° 5

Architecture, 1967, n° 78

L'Architettura, 1968

A+, 1975, n° 17

[1] [2] [5] [12] [17] [21] [22]
[24]

Bibliothèque et magasin à livres

En 1965, à la limite du bois de Tilff, sur le nouveau campus universitaire, un premier geste symbolique d'appropriation, la bibliothèque de l'Université de Liège : de sobres volumes de briques accrochés à la pente, entourant le cœur, couronné d'un vitrage périphérique rythmé par un simple châssis de bois naturel (fig. 19).

Le volume principal, édifié sur un plan rectangulaire, comporte deux niveaux. L'étage inférieur, peu éclairé par la lumière naturelle, se subdivise en deux plateaux. Le plancher intermédiaire est réalisé pour partie en béton apparent, comme palier intermédiaire pour les liaisons verticales de l'ascenseur et l'escalier principal. Il se prolonge sur toute la surface par une structure démontable d'origine.

L'espace intérieur est rythmé par des piliers en béton de section carrée, progressivement amincis vers la dalle d'appui. Ils supportent huit superbes dalles champignons (fig. 20), hyperboloïdes sur plan carré en béton apparent coulé sur place – couvrant ce coffre au trésor – structures savantes et sobres dont la modernité ne faiblit pas.

*Fig. 19.- Liège, entrée de la bibliothèque et du magasin à livres.
© Hubert Grooteclaes.*





Fig. 20.- Liège, structure portante de la bibliothèque et du magasin à livres.
© Hubert Grooteclaes.



Fig. 21.- Liège, bibliothèque et magasin à livres.
© Hubert Grooteclaes.

Dans cet espace libéré, un maillage continu de rayonnages protégeant la connaissance renfermant le savoir écrit, cristallise le temps et le silence... néanmoins accessible à distance selon l'urgence, les lacunes à combler, les hypothèses à vérifier, les sources à consulter, les découvertes apaisant l'angoisse du chercheur pour étayer une thèse en phase terminale d'élaboration... ou encore, pour initier l'étudiant aux courants de la pensée... les livres attendent patiemment une main les transférant pour un temps mesuré, du silence de la forêt à la vie urbaine du Vingt Août, sans que peu sachent d'où ils sortent.

Bibliothèque et magasin à livres / Liège / 1961, 1962-1964

Chemin du silence 2
Pour l'Université de Liège
La Maison, 1967, n° 5
Domus, 1967, n° 451
Casabella, 1969, n° 332
[2] [5] [12] [22] [24] [26]

L'insertion au site de volumes couverts de toitures gazonnées apporte une composante fonctionnelle à cette réalisation forte, reflet d'une esthétique propre à cette architecture « structuraliste » (fig. 21).

Institut scientifique de Service public (ISSeP) Anciennement, Institut national de l'Industrie charbonnière (INICHAR) et Institut national des Industries extractives (INIEX)

Une des premières œuvres majeures. Par son ampleur, mais surtout par sa qualité, cet ensemble doit être considéré comme le point de départ définitif de l'œuvre de Vandenhove et comme sa localisation dans le panorama architectural de l'époque⁹.

Commandé en 1960 à Charles Vandenhove et construit en 1964, l'ensemble monumental de l'INICHAR a marqué le paysage périurbain de Liège. Situé au Val Benoît, au sud de Liège, à proximité du site qui abritait jusqu'en 2002 les bâtiments modernistes de la faculté des Sciences appliquées de l'Université de Liège, l'édifice prend place sur l'emplacement de l'ancien charbonnage du Bois d'Avroy au pied du versant boisé de la colline de Cointe à Sclessin. Le complexe comprend trois départements : les laboratoires de recherches, la halle d'essais et son atelier, agrandie en 1975, et l'administration.

Initialement dévolu à l'activité extractive du charbon, l'INICHAR a vu ses affectations élargies aux industries extractives à l'INIEX, pour aboutir depuis 1990 à la création de l'ISSeP, afin de répondre aux besoins spécifiques de la Région wallonne en tant que laboratoire public de référence en métrologie environnementale, recherches, analyses et expertises, dont un des services est consacré à la sauvegarde du patrimoine culturel immobilier. Force est de constater que les affectations successives liées aux besoins de l'industrie et du bien-être de la société civile, ont peu modifié la composition magistrale de l'œuvre initiale, préservant ainsi son inscription forte dans le site arboré et la monumentalité rigoureuse de son architecture.

Depuis la colline, une « coulée verte » aménagée dès la conception du projet et traitée en pelouses plantées d'arbres d'essences variées, s'insinue entre les puissants volumes horizontaux (fig. 22). Les aménagements extérieurs sont particulièrement soignés, tant dans les ouvrages minéraux que dans les plantations adossées à la colline boisée de Cointe.

Depuis le pavillon d'accueil, une galerie dessert le bâtiment administratif implanté en contre-haut et latéralement, la tour de circulation verticale reliant les différents niveaux des laboratoires de recherches et d'analyses. L'horizontalité marquée de ces deux bâtiments de service est cadencée par les doubles lames verticales de la structure en béton enserrant les baies équipées de sobres châssis d'afzélia heureusement conservés (fig. 23).

⁹ BEKAERT Geert, 1998, p. 34.



Fig. 22.- Liège, jardins de l'ISSeP.
Focant G. © SPW-AWaP.



Fig. 23.- Liège, pavillon d'accueil et laboratoires de l'ISSeP.
© Hubert Grooteclaes.

Le pavillon d'accueil, en briques de Wanlin apparentes et les longues dalles en petit granit, de largeurs variables, jouent sur le rythme soigné des joints accentuant la linéarité de cet espace qui s'ouvre largement sur l'escalier central desservant le bâtiment administratif.

Un peu à l'écart, la massive halle d'essais en briques flanquée d'ateliers (fig. 24-25), volume « secret » élémentaire ne prenant jour qu'en partie haute par une longue verrière d'imposte cadencée. En toiture, de délicats lanterneaux prismatiques à bases hexagonales ponctuent la structure rythmée par le jeu transversal des poutres supportant la couverture (fig. 26).



Fig. 24.- Liège, laboratoires, halle d'essais et atelier, bâtiment administratif de l'ISSeP (de gauche à droite).
© Hubert Grooteclaes.



Fig. 25.- Liège, atelier de l'ISSeP.
© Archives de l'INICHAR et de l'INIEX
déposées au CLADIC.

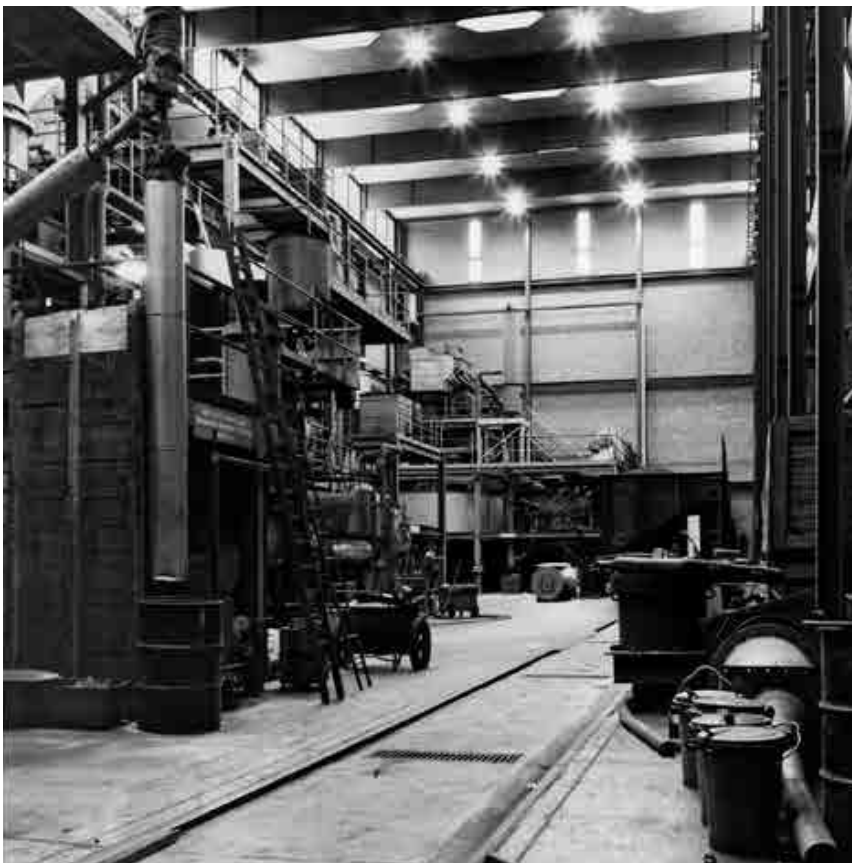


Fig. 26.- Liège, halle d'essais de l'ISSeP.
© Archives de l'INICHAR et de l'INIEX
déposées au CLADIC.

Les bâtiments sont construits sur une ossature en béton armé apparent. Les murs pignons en briques apparentes, intérieurs comme extérieurs sont pratiquement aveugles exceptée une étroite césure verticale sur hauteur de fenêtres cantonnées de filières en béton.

Les menuiseries sont en bois laissé naturel. Les sols des dégagements sont en pierre naturelle. Les escaliers et les éléments de façades sont réalisés d'éléments en béton préfabriqué architectonique sertis dans la structure portante.

Un vaste parvis aux repos et paliers cadencés donne accès au pavillon d'accueil, implanté à l'angle. Véritable articulation de distribution fonctionnelle, tant des laboratoires de recherches, par une tour fermée desservant chaque niveau que par une longue galerie de liaison s'ouvrant sur un vaste espace accueillant un superbe escalier hélicoïdal, véritable structure dynamique, dont Charles Vandenhove reproduira le thème dans d'autres projets (fig. 27).

La structure modulaire en béton armé coulé sur place, élaborée sur une mesure de 165 cm donnée par l'entre-axe des poutres latérales, organise le bâtiment administratif sur un plan libre pour une largeur totale de 14,62 m sans éléments porteurs intermédiaires (fig. 28).

Les laboratoires de recherches, d'une plus grande largeur (19,58 m), sont construits sur les mêmes principes avec des appuis intermédiaires qui structurent le couloir central longitudinal.

Fig. 27.- Liège, plan du pavillon d'accueil, des laboratoires et du bâtiment administratif de l'ISSeP.

Archives Charles Vandenhove.

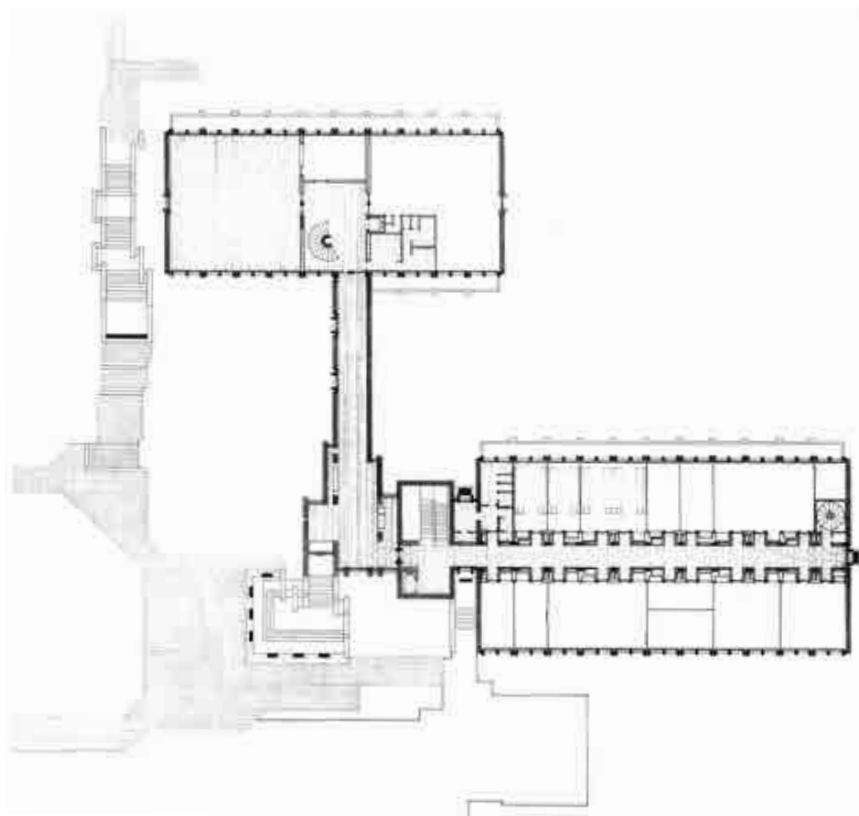


Fig. 28.- Liège, coupe du pavillon d'accueil et du bâtiment administratif de l'ISSeP.

Archives Charles Vandenhove.

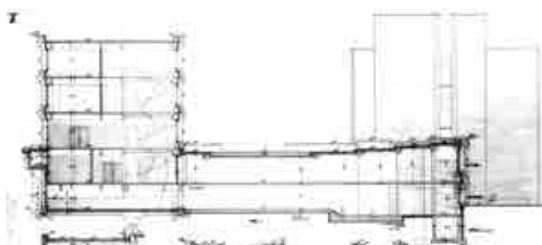


Fig. 29.- Liège, coupe de la halle d'essais et atelier de l'ISSeP.

Archives Charles Vandenhove.

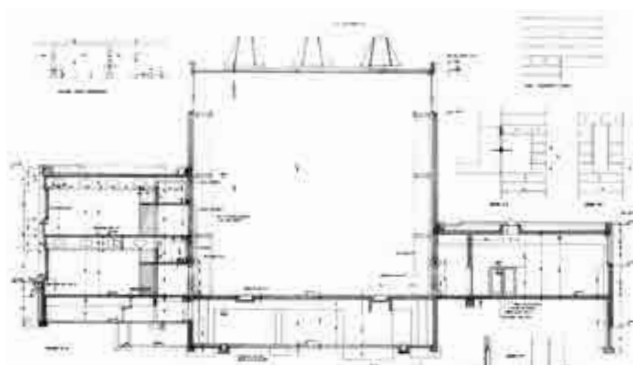


Fig. 30-31.- Liège, escalier hélicoïdal de l'ISSeP.

Focant G. © SPW-AWaP et © Archives de l'INICHAR et de l'INIEX déposées au CLADIC.



La halle d'essais est conçue suivant la même modulation de 165 cm (fig. 29). L'emploi de la brique pour la majorité des surfaces aveugles des façades donne à ces volumes son identité.

La rigueur des volumes, le plan libre et modulaire, l'emploi du béton et de la brique apparents confèrent monumentalité et force à cette architecture exemplaire de l'esthétique moderniste des années 1960-1970.

Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, a rédigé une note technique descriptive de l'escalier, chef-d'œuvre « d'architecture sculpture » de haute technicité : (...) *escalier circulaire hélicoïdal qui se développe sur une hauteur de trois étages et dessert les quatre niveaux (du sous-sol au deuxième étage). Il a été réalisé entièrement en éléments de béton architectonique préfabriqué (...) et poli en usine. Sa mise au point et les calculs de sa résistance ont été effectués par le bureau d'études Gilbert Lesage (...). L'escalier se présente comme une spirale dont le noyau central en béton formant le garde-corps intérieur est évidé le long de celui-ci. Chaque marche fonctionne indépendamment des autres comme une console en béton armé encastrée à une extrémité – le noyau central – reprenant lors de la mise en charge les contraintes de compression, de traction et de cisaillement. (...) Chaque marche est encastrée individuellement à une poutre monolithique coulée sur place, de section rectangulaire qui se déploie en spirale invisible pour former « l'hélice portante » du noyau central de l'escalier. (...) L'escalier est complété, côté vide, à son périmètre extérieur par un garde-corps en acier étiré fixé mécaniquement toutes les deux marches et surmonté d'une main courante formée d'un tube en laiton poli (...)*¹⁰ (fig. 30-31).

Assurément parmi une production très diversifiée d'escaliers dessinés par Charles Vandenhove, une création magistrale.

**Institut scientifique de
Service public (ISSeP)
Anciennement, Institut
national de l'Industrie
charbonnière (INICHAR)
et Institut national des
Industries extractives (INIEX)
/ Liège / 1960, 1962-1965**

Rue du Chera 200

La Maison, 1966, n° 11

Architecture, 1967, n° 75

Domus, 1967, n° 451

Moebel Interior Design, 1967,
n° 11

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

[1] [2] [5] [12] [22] [24]

¹⁰ DE WISPELAERE Prudent, 2017, p. 25.

Fig. 32.- Liège, Institut d'Éducation physique, maquette.
© Henri Kessels.



Institut d'Éducation physique de l'Université de Liège au Sart Tilman

Une autre architecture pour l'Homme dialoguant avec la Nature environnante pour leurs équilibres respectifs, *in fine* pour le bien-être de l'Homme dans le respect de la Nature.

Volumes nouveaux dans la production de Charles Vandenhove, groupés, serrés, à échelles multiples reliés par des fonctions secondaires de transition, fragmentant le parcours pour assurer la concomitance fonctionnelle de ces majestueux volumes semblables (fig. 32)... les voiles latéraux en béton, épaulés par des contreforts affirmés gardant « le secret » sur la spatialité intérieure (fig. 33)... aussi d'autres matériaux, générant des espaces dynamiques, tendus par des charpentes croisées (fig. 34)... dont seul le rythme des fermes indique l'échelle, tandis que la lumière zénithale cisaille les nœuds des charpentes comme autant de notes émaillant les portées d'une partition musicale et les verrières basses, cadrées sur le paysage, remettant la Nature au cœur du parcours de l'Homme (fig. 35).

Fig. 33.- Liège, pignons des grandes salles de l'Institut d'Éducation physique.
© François Hers.



Depuis les lointains boisés, les volumes presque posés au sol comme en attente de l'envol, en formation migratoire, lourd et puissant, des bernaches du Canada, fidèles à Colonster, à un coup d'aile du site investi par l'Homme (fig. 36).

En fait, une architecture de vie, une œuvre monumentale de maturité contrôlée, de densité encore, conçue avec la même rigueur confinant à la ferveur pérenne et intemporelle du concepteur... les amples chasubles grises des toitures striées comme les rémiges du héron cendré, solitaire, fidèle aussi... identité d'intégration, de confusion volontaire, mimétique, avec les bernaches, le héron complète silencieusement le lent paysage, construit par l'Homme dans sa Nature, architecture d'antériorité surgissant comme un frisson (fig. 37).

L'Institut d'Éducation physique et des Sports accueille toutes les fonctions de formation des étudiants aux disciplines sportives et médecine physique, et tous les locaux dévolus à la pratique des sports en salle et en extérieur au profit de la société civile.



Fig. 34.- Liège, piscine de l'Institut d'Éducation physique.
© François Hers.



Fig. 36.- Liège, Institut d'Éducation physique.
© François Hers.

Fig. 35.- Liège, petite halle de sport de l'Institut d'Éducation physique.
© François Hers.



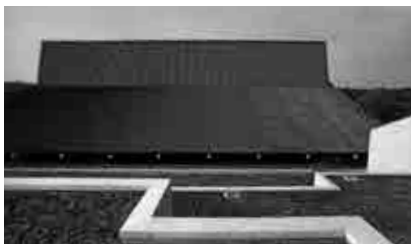


Fig. 37.- Liège, toiture de la grande halle de sport de l'Institut d'Éducation physique.
© François Hers.

Le programme comprend une halle omnisport de 50 x 30 m, un gymnase pour garçons et un pour filles, une salle d'entraînement, une piscine couverte avec bassin de 25 m, des salles de cours, des laboratoires de théorie de l'éducation physique, divers laboratoires de recherche, une bibliothèque, les bureaux d'administration.

La construction est entièrement en béton brut et blocs de béton apparents. Les grandes toitures des halles et de la piscine sont de plaques ondulées de fibrociment interrompues par des surfaces transparentes sommitales diffusant une lumière zénithale dans les vastes salles d'activités sportives, mettant en évidence leur spatialité et le rythme cadencé des charpentes.

Les couvertures sont soutenues par des fermes blanches de bois lamellé-collé. La forme en « coude à coude », ingénieuse, crée un pli franc qui génère l'originalité des volumes et permet de briser son caractère fermé pour baigner les espaces intérieurs de lumière naturelle zénithale intense (fig. 38). Par l'ordonnancement en travées, ces charpentes donnent une cadence visuelle subtile aux espaces de ces grands volumes.

Ceux-ci, par leurs grands toits plissés, constituent par eux-mêmes un des éléments emblématiques du site tendant à créer le paysage. Ces imposantes toitures déploient un jeu de résonnance entre elles et confèrent à ce complexe une silhouette unique et donnant un caractère paysager exceptionnel à cette composition architecturale remarquable.

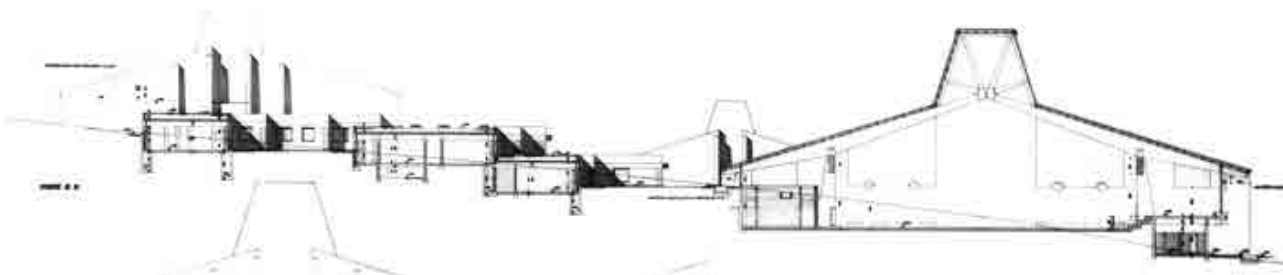


Fig. 38.- Liège, coupe-élévation de l'Institut d'Éducation physique.
Archives Charles Vandenhove.

**Institut d'Éducation
physique / Liège / 1963-
1968, 1969-1972**

Allée des Sports 2 (Sart
Tilman)

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 5

La Maison, 1967, n° 11

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

Architecture, 1970, n° 93

Environnement, novembre-
décembre 1971

[1] [2] [5] [12] [21] [22] [28]

Fig. 39.- Liège, esplanade et verrière du hall d'accueil du CHU.
© François Hers.



Centre hospitalier universitaire au Sart Tilman

Si l'hôpital, dans son acception moderne, se substitue, philosophiquement et fonctionnellement par les services qu'il rend, à la cathédrale médiévale dans l'esprit du public, alors Charles Vandenhove, sacralisant la fonction et l'usage, en a érigé une, magistralement.

Patiemment construite, cette monumentale machine de haute technicité, au service du mieux-être citoyen, nécessitait impérativement conception logique et éthique, au sens où le programme ne tolérerait aucun compromis. Comme l'a si justement écrit François Chaslin, la logique, il faut la découvrir dans l'articulation parfaite de ses plans, dans leur organisation toujours claire et lisible, dans la netteté et la franchise de partis où jamais la pensée n'hésite, où jamais ne se glisse hiatus, faiblesses, approximations ou complaisances. La composition est chez lui, ferme et assurée dans les grands volumes... comme au Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman, où des programmes tout à fait complexes, trouvent une expression rigoureuse et simple¹¹.

Depuis la grande cour minérale, le puissant volume de verre et d'acier, cristal de roche alternant facettes d'ombre et de lumière, émerge du sol avec une lenteur monumentale (fig. 39). Cantonné des cinq tours semblables, il s'impose comme le centre névralgique et sacré du dispositif, adossé au volume fermé de circulation verticale, en béton.

La distribution des portes, posées à redan, multiples membranes osmotiques structurées de cadres de bois carrés sertis de verres colorés, diaphragme les accès équipollents au hall d'accueil (fig. 40).

¹¹ CHASLIN François, 1985, p. 7.

Fig. 40.- Liège, portes du hall d'accueil du CHU.

© Jacques Barlet.



Comparaison n'est pas raison, pénombre et lumière y étant opposées, le chef-d'œuvre absolu de l'architecture omeyyade, la Grande Mosquée de Cordoue, agrandie par Abd al Rahman au IX^e siècle puis dans sa dernière extension de 987 due à Al Mansour, propose une salle de prière à la spatialité comparable à celle du hall d'accueil de l'hôpital. Les proportions basilicales, légèrement barlongues se confondent avec celles de l'espace hypostyle à la fois fragmenté et fluide du hall du CHU. La structure de ce dernier, colonnes tubulaires en acier, gainées de bagues cannelées, supporte un double réseau de poutres cylindriques superposées et entrecroisées. Elle se décline comme la « forêt » rigoureuse de près de 600 colonnes antiques – romaines ou wisigothiques – récupérées dans tout l'Empire. Sommées d'arcs doubles outrepassés ou en plein cintre, portant une toiture plate fermée. Là s'arrête la comparaison (fig. 41-42).

À l'hôpital, la toiture vitrée de lames obliques, s'élevant par paliers, magnifie l'espace poly-directionnel de cette partition à voix multiples, polyphonie de la quatrième dimension, celle de l'architecture rêvée, sublime, qui en l'occurrence ici est un effet de l'architecture, une impression d'infinie puissance. Au sens donné par Pseudo-Longin dans son *Traité du sublime*, concept seulement repris au XVIII^e siècle : *qui ravit, transporte et produit en nous une certaine admiration, mêlée d'étonnement et de surprise*¹².

Comme l'écrivait encore François Chaslin, *une recherche constante de la perfection... dessinant souvent lui-même le moindre détail (notamment) de cette énorme et extraordinaire verrière, un chef-d'œuvre absolu du genre*¹³.

Ceinturée de garde-corps en béton, une césure triangulaire, frôlant la tour verticale fermée, plonge jusqu'au plus profond des entrailles de l'hôpital – opération à cœur ouvert – dont les lames palières alternant chevrons roses et noirs comme autant d'artères et de veines, creusant chaque niveau d'incisions pour libérer le cœur enfoui (fig. 43). Cisailant silencieusement l'espace, les volées croisées d'un double escalier roulant, emmènent patients et visiteurs vers les différents soins.

¹² ECO Umberto (dir.), 2004, p. 278.

¹³ CHASLIN François, 1985, p. 7.



Fig. 41.- Cordoue, salle de prières de la Grande Mosquée
D'après STIERLIN Henri, 1979, p. 75-76.

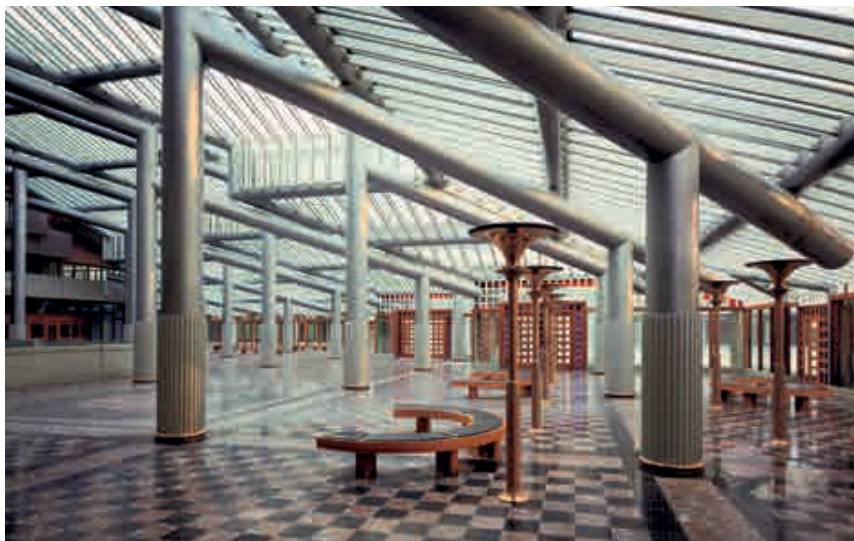


Fig. 42.- Liège, hall d'accueil du CHU.
© François Hers.

Un décor minimaliste de Niele Toroni ponctue les flasques laquées de métal blanc, rythmant le lent mouvement des escaliers (fig. 44-45).

Dans le hall d'accueil, le marbre gris rosé adouci de Rochefontaine alterne avec la pierre noire de Vinalmont dans un rigoureux jeu de dallage. De longues bandes des mêmes marbres relient orthogonalement les bases des colonnes, cernant ainsi de grands carrés animés par le jeu alterné d'un damier de carreaux des mêmes marbres.

D'élégants lampadaires de bronze cuivré, dessinés par Charles Vandenhove, sont répartis dans les zones de repos, un peu à l'écart du trafic. Leurs doubles calices évasés diffusant une lueur chaude vers la verrière, ménageant une pénombre reposante à leurs pieds. Les lampadaires veillent silencieusement sur les très beaux bancs courbes où les patients valides trouvent la quiétude du soir, dans cette nef monumentale, libérée de l'agitation incessante de la journée.

Fig. 43.- Liège, hall d'accueil vers les niveaux inférieurs du CHU.
© Jacques Barlet.



À l'arrière-plan, les bureaux d'accueil en belle structure de bois, aménagés en comptoir d'inscription et d'orientation de la patientèle vers les services de soins. Les œuvres peintes de Sol Lewitt parsèment les allèges de leurs formes géométriques élémentaires comme autant de fleurs délicatement colorées (fig. 46).

Un nouveau pavillon d'accueil totalement vitré, certes utile mais planté sans souci d'intégrer cet espace majeur... alors qu'avec un peu de sensibilité et de respect de la composition originale...

Malgré quelques intrusions mobilières indécates, le cœur de cristal de l'immense machine déploie sa monumentale *architecture de la densité*¹⁴, si justement qualifiée par François Chaslin, aussi reconnue par la C.R.M.S.F. déjà du vivant de Charles Vandenhove, et consacrée par un arrêté de classement en l'an de grâce 1994, le 25 mai.

¹⁴ *Idem*, p. 8.

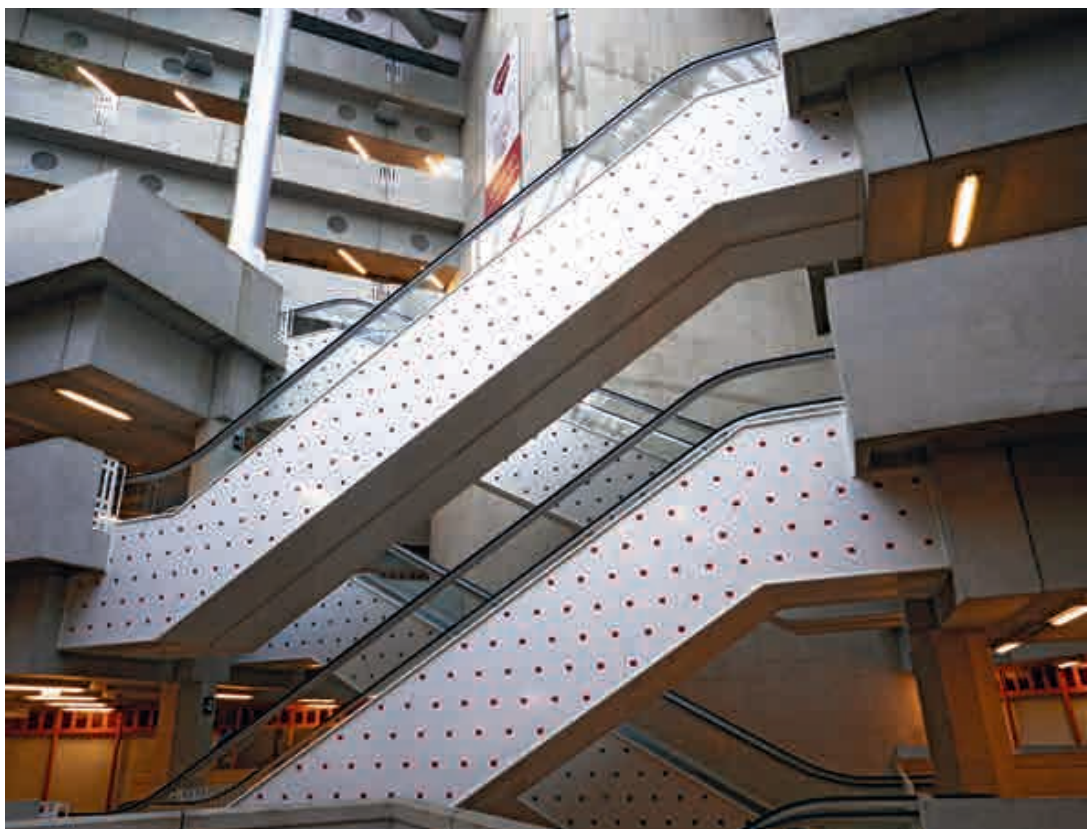


Fig. 44-45.- Liège, hall d'accueil du CHU, avec intervention de Niele Toroni sur les escalators.
 © Jacques Barlet.



Fig. 46.- Liège, bureaux d'accueil du
CHU, avec intervention de Sol LeWitt sur
les lambris.
© François Hers.



Le projet se développe comme une toile (fig. 47) : au centre, la pyramide tronquée, cœur de l'édifice, englobe dans sa base les services centraux ainsi que sur plusieurs niveaux les polycliniques, les services d'exploration fonctionnelle et de radiologie et, en contrebas, le service des urgences. Les blocs opératoires occupent les parties supérieures.

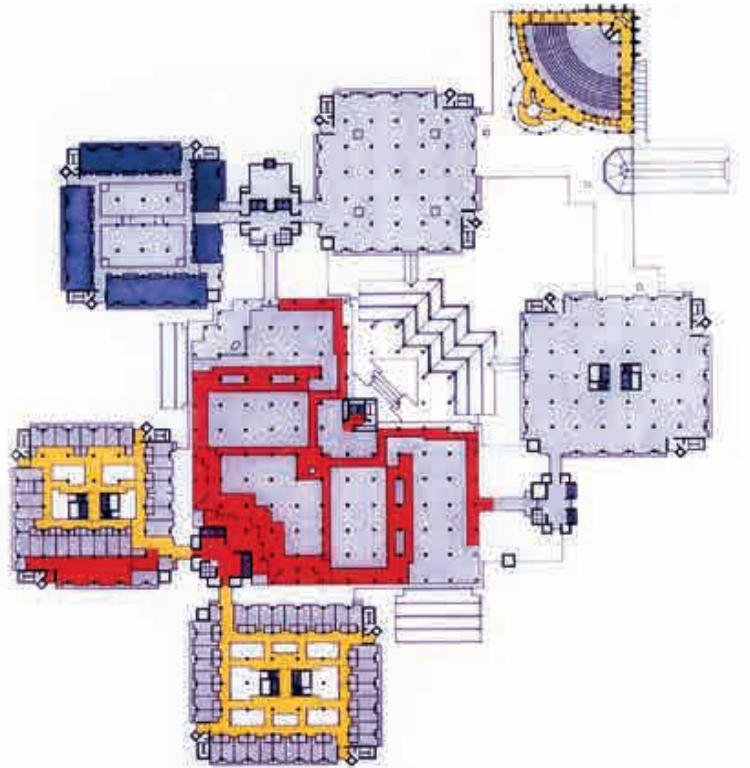


Fig. 47.- Liège, plan du niveau de réfé-
rence du CHU.
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 48.- Liège, façade d'une tour d'hospitalisation du CHU.
© François Hers.

La tour d'hospitalisation orientée au sud abrite les unités de soins normaux, l'autre, à l'ouest, est dévolue aux unités de soins intensifs. Ces deux entités sont reliées, à chaque niveau, aux autres services hospitaliers. Au nord-ouest se trouvent les deux tours de laboratoires d'analyse et de recherches. À l'est de ces laboratoires, les auditorios d'enseignement assurent la formation théorique.

À l'est de la pyramide centrale, une seule des deux tours a été construite : celle dédiée antérieurement à l'hospitalisation de la pédiatrie et de la maternité, aujourd'hui occupée principalement par des locaux pour la recherche. La seconde, non réalisée, était réservée à l'hospitalisation prolongée. L'infrastructure programmée pour 1.200 lits a été revue à hauteur de 600 lits suite aux limitations imposées par la politique hospitalière des années 1980.

L'ensemble se développe sur le canevas d'un système constructif préfabriqué très abouti. L'organisation générale exploite tant les avantages d'un hôpital pavillonnaire séparant les malades suivant le type de pathologies que ceux d'une conception monobloc bien adaptée aux impératifs d'une gestion pratique. La structure ouverte, lisible, modulée sur les mesures de 7,20 m x 7,20 m, s'affirme et participe incontestablement à la valorisation des espaces. Cette modulation permet de répondre aux exigences de modifications des besoins fonctionnels et techniques. Elle s'accorde à la très grande diversité de parachèvements basée sur les 120 cm couramment utilisés pour le second œuvre.

Dans les tours d'hospitalisation (fig. 48), les chambres des patients sont situées en périphérie. L'architecture lumineuse créée par le jeu subtil des plis de façades de verres sertis dans les trèfles de menuiseries est rythmée en retrait par les colonnes de béton aux chapiteaux généreux. Cette structure complétée des balcons et pare-soleil organise et transcende les qualités de cette architecture (fig. 49).

Parmi de multiples détails originaux, tous les éléments de l'ensemble des lieux de circulation et des chambres offrent cette perception d'aboutissement. Les parois sont garnies de lambris pour leur protection fonctionnelle et l'apport d'œuvres d'art contemporaines.

Une architecture suffisamment forte pour ne pas être dénaturé par des excès que sa flexibilité structurelle autoriserait.



Fig. 49.- Liège, vue depuis une chambre d'hospitalisation du CHU.
© Christine Bastin et Jacques Evrard.

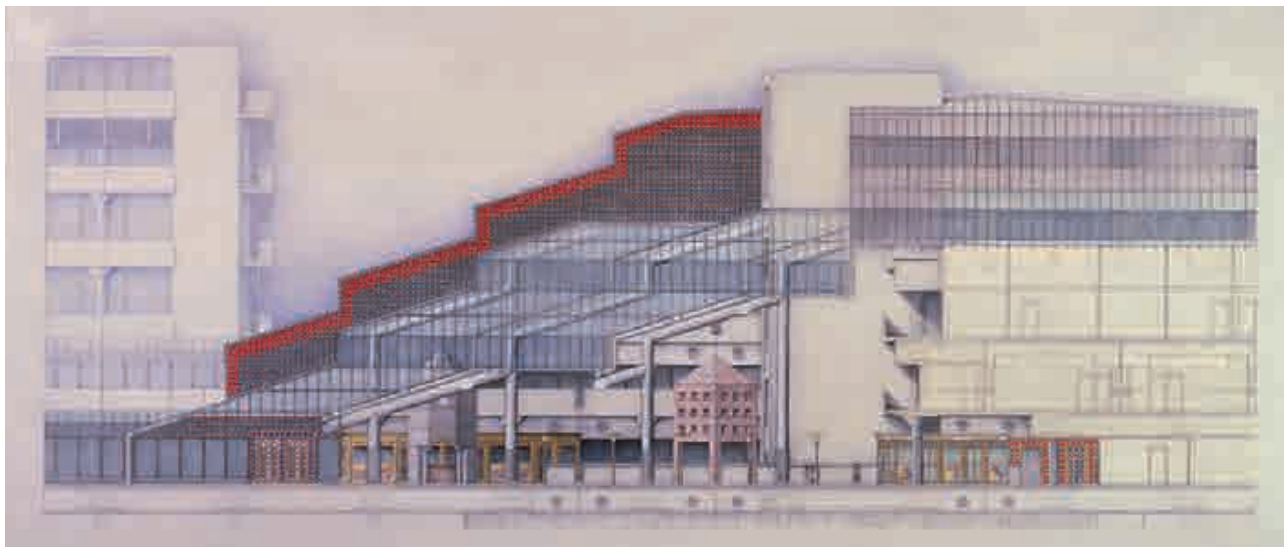


Fig. 50.- Liège, coupe du hall d'accueil du CHU.

Archives Charles Vandenhove.

Cette architecture a acquis son aura non pas par son caractère surprenant, non pas par l'un ou l'autre artifice ingénieux, mais par son évidence architecturale claire et élégante (...) dans sa logique constructive évidente et la lisibilité fonctionnelle. Sa singularité résulte (...) de ses rapports pour ainsi dire naturels avec les moyens architectoniques élémentaires (...), avec les moyens constructifs¹⁵ (fig. 50).

Dans ce projet emblématique, Charles Vandenhove a développé, encore plus qu'ailleurs, cette symbiose art et architecture du cadre de vie des patients, du personnel et des visiteurs.

Centre hospitalier universitaire / Liège / 1962, 1965-1986

Avenue de l'Hôpital 1 (Sart Tilman)

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 11

TABK, 1968, n° 22

Techniques hospitalières, juin-juillet 1969

Architecture, 1970, n° 93

Architecture d'aujourd'hui, 1970, n° 150

Baumeister, 9 septembre 1970

Architectuur und Wohnform, 8 novembre 1970

Bauen + Wohnen, 5 mai 1971

Architectural Review, 1973, n° 911

A+, 1980, n° 67

[1] [2] [5] [8] [12] [17] [19] [21] [22] [23]

Sont classées comme monument en raison de leur valeur architecturale, certaines parties du Centre Hospitalier Universitaire du Sart-Tilman, à savoir : l'espace du grand hall d'accueil couvert par la grande verrière – le classement est limité à chaque niveau aux parois (comprises) garnies de lambris décorés, en arrière plan [sic] des cloisons vitrées ; les pavillons d'accueil ; l'immobilier par destination ; les circulations verticales ; l'esplanade extérieure qui précède, accompagne et dialogue avec ce grand hall (arrêté du 25 mai 1994)

¹⁵ BEKAERT Geert, 1985, p. 36.

Parallèlement à l'étude et à la mise en œuvre de programmes complexes et imposés tels que ceux qui précèdent, Charles Vandenhove a dessiné et construit des maisons d'habitation reflétant au mieux les attentes des commanditaires lors de contacts permettant de cerner plus précisément leur personnalité, leur sensibilité à l'architecture et à celle de Charles Vandenhove, pour construire ensemble un dialogue de compréhension réciproque.

Sans doute la conception de l'architecture de Charles Vandenhove nécessitait-elle une réflexion en profondeur qui ne devait pas laisser indifférent les commanditaires.

Habitation personnelle et atelier

Donc Charles Vandenhove a construit des maisons, des maisons pour vivre, la sienne en 1961, à Liège en Chauve-Souris, à la frange d'un versant de vergers, secrète, introvertie, suspendue, sa maison pour vivre sa vie, sa vie à lui avec Jeanne son épouse, vivre dans le silence, entourés d'artistes ou plutôt de leurs œuvres, pérennes aussi, choisies en amateurs éclairés, souvent de talents pas encore reconnus, pressentis, surtout appréciés par Jeanne et Charles, puis, plus tard, confirmés.

Volumes de briques, simples, fermés, sur le haut du versant auquel il s'accroche... un accès en escaliers (fig. 51), discret, indirect puis s'ouvrant sur le jardin paisible (fig. 52)... espaces intérieurs fractionnés, intimes ne se découvrant qu'en plusieurs séquences, toujours en briques comme l'extérieur, quelques marches, des murs pour accrocher les tableaux, le silence de leur contemplation, pas de musique ou peu... parfois Jeanne, Bach et un petit orgue positif dessiné par Charles.

Fig. 51.- Liège, entrée de l'habitation personnelle de Charles Vandenhove.

© Alain Dirix.



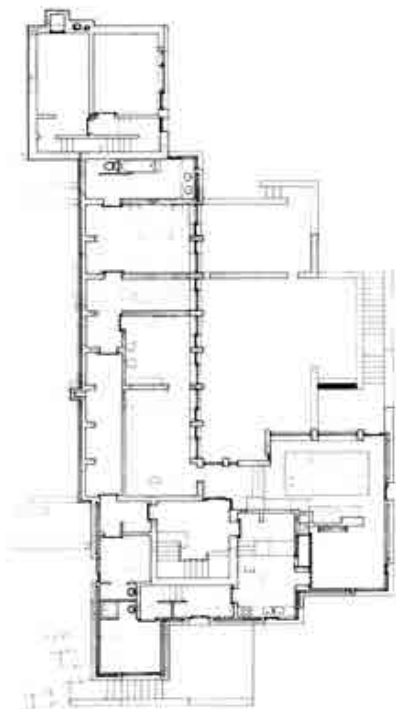
Puis la maison agrandie deux fois et leur départ vers le centre historique de Liège, rue Saint-Pierre à l'hôtel Torrentius, où la collection de tableaux ne cessera de s'accroître... puis les tableaux s'évadent vers Gand dans une fondation créée pour les exposer au public, la Ville de Liège étant dans l'incapacité de les accueillir, refusant la condition posée par Charles Vandenhove de pouvoir en assurer lui-même la présentation adéquate d'œuvres pourtant majeures... reflet de la sagacité et du choix sûr de Jeanne et Charles... Incurie ? Frilosité ? Dommage pour Liège.

Accrochée à la colline du quartier Saint-Gilles, la maison se développe comme une promenade (fig. 53). Entre végétation de haies et de pelouses, entre éléments construits, murs et escaliers en briques et béton, l'accueil se fait en contre-bas de plusieurs repos.

Cette maison personnelle, exposée au sud, est une suite d'espaces de séjours assemblés par séquences pour des ambiances et regards multiples et fragmentés. L'atelier d'architecture est orienté vers le nord.

La construction est réalisée en briques et béton, les menuiseries en bois naturel, matériaux apparents à l'extérieur et à l'intérieur (fig. 54). Elle intègre toute l'écriture de l'architecture de Charles Vandenhove de ses années « constructivistes ».

Fig. 52.- Liège, façade sur jardin de l'habitation personnelle de Charles Vandenhove.
© François Hers.



En 1974, la maison est agrandie par une verrière sur le toit constituée d'un support en métal et les flancs en panneaux de ciment. En 1991, une nouvelle extension réalisée sur le volume des garages complète le second logement qui a pris la place des espaces de l'atelier d'architecture depuis 1981.

Fig. 53.- Liège, plan de l'habitation personnelle de Charles Vandenhove.
Archives Charles Vandenhove.

Fig. 54.- Liège, séjour de l'habitation personnelle de Charles Vandenhove.
© Philippe Vander Maren.



Habitation personnelle et atelier / Liège / 1961, 1962-1963, 1974 (verrière), 1991

Rue Chauve-Souris 60

La Maison, 1967, n° 5

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

Art Press, 1974, n° 9

A+, 1975, n° 17

[1] [2] [5] [12] [19] [21] [22]

Maison Repriels

Des maisons ailleurs, dans la campagne, dans le bocage hervien, en Condroz ou selon l'opportunité foncière du commanditaire...

Ainsi celle d'une galeriste reconnue, en 1962, maison Repriels à Plainevaux, s'ouvrant sur son vaste paysage agricole condruzien isolée loin du centre du village, puis reprise par l'architecte Philippe Valentiny qui en fait l'habitation familiale, respectueux jusqu'aux détails de la composition d'origine, reprenant sans faiblir les intentions constructives de Charles Vandenhove lorsqu'une réparation s'impose, modifiant une fonction tombée en désuétude comme l'aurait fait Charles Vandenhove mais toujours le détail, le matériau, la forme, le respect...

L'accès discret par le haut de la composition intimise l'accueil, comme à Chauve-Souris (fig. 55).

Les simples volumes à toits plats, implantés à redans, s'inscrivent dans les plis successifs du terrain en pente bordant les prairies. Les terrasses et les murets de soutènement prolongent et renforcent cette intégration au relief (fig. 56-57).

De puissants châssis vitrés en bois offrent à chaque volume intérieur, un cadrage total sur les espaces extérieurs immédiats ou sur les lointains du paysage (fig. 58).

Fig. 55.- Plainevaux, entrée de la maison Repriels.

© Jacques Barlet.

Fig. 56.- Plainevaux, maison Repriels.

© Jacques Barlet.



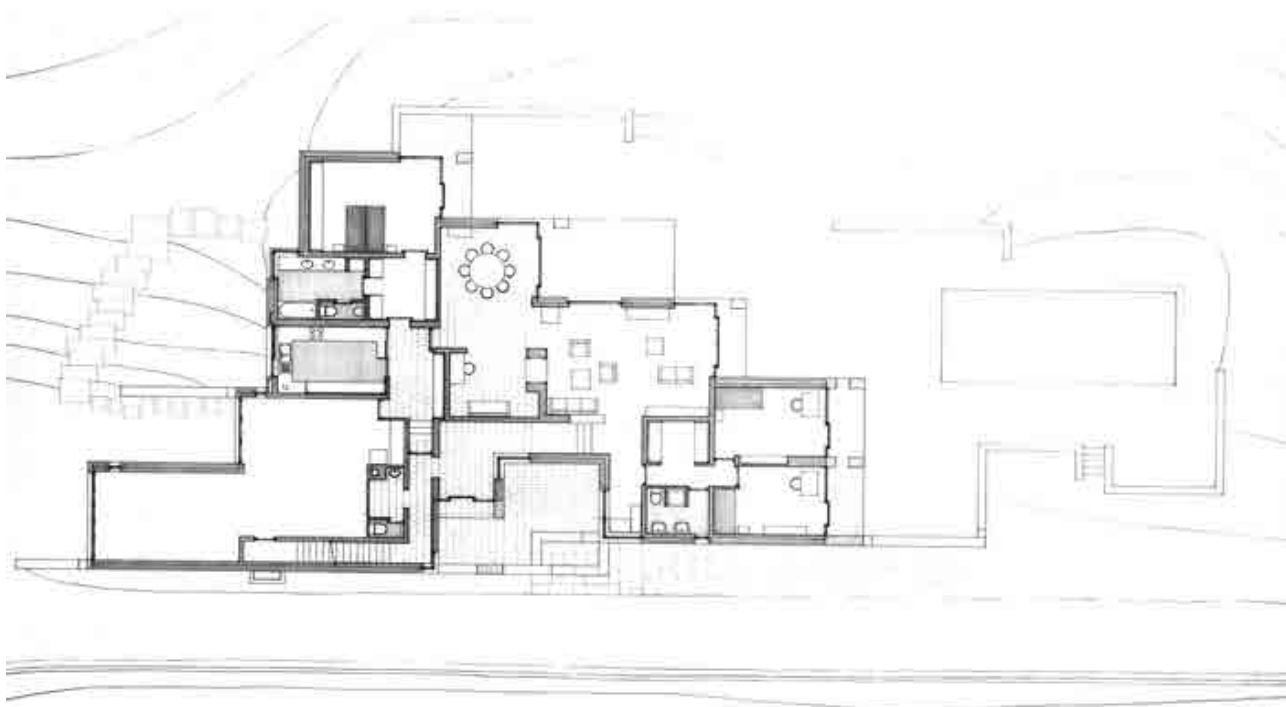


Fig. 57.- Plainevaux, plan de la maison Repriels.
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 58.- Plainevaux, volumes de la maison Repriels accrochés au relief.
© Jacques Barlet.

**Maison Repriels /
Plainevaux, Neupré / 1962,
1963-1965**

Rue de Strivay 5

La Maison, 1967, n° 5
Casabella, 1969, n° 332
[1] [2] [5] [12] [22]

*Au bout d'un chemin, habitation contemporaine élevée sur les plans de l'architecte Charles Vandenhove. En briques et béton, construction composée de plusieurs volumes assez bas, bien étagés sur la pente douce d'une prairie et particulièrement bien articulés. Netteté, simplicité et ordonnance de l'ensemble. Châssis des baies en bois. Toitures plates dont certaines forment terrasses*¹⁶.

*La maison Repriels à Plainevaux se rattache, concernant le langage et la forme, à la propre habitation de l'architecte*¹⁷.

¹⁶ MARCHAL Martine, 1980, p. 503.

¹⁷ BEKAERT Geert, 1998, p. 38.

Maisons Wuidar

En 1974, la maison Wuidar, celle d'un artiste peintre reconnu, suivie en 1995, d'une extension importante, doublant la première sans la copier mais reliée discrètement, deux « typologies » distinctes jouant en contrepoint, s'étant donné le temps d'appréhender l'environnement boisé immédiat dont les vues séquencées nourrissent l'habitation et l'atelier de cadrages de nature et de lumière, changeante au gré des saisons (fig. 59).

La première, long parallélépipède de cinq travées, en blocs de béton et structure en arcs surbaissés (fig. 60) reliés par des caissons en escalier inversé, blancs (fig. 61), portant une toiture à deux versants de panneaux ondulés de fibrociment. Une menuiserie aux profils et proportions délicates, des murs extérieurs et intérieurs en blocs de béton nus. L'axialité assumée lui confère une symbolique plus « *tempietto* basilical ».

Fig. 59.- Esneux, entrées des maisons Wuidar.

© Jacques Barlet.





Fig. 60-61.- Esneux, intérieur de la première maison Wuidar.
© Kim Zwarts.

La seconde, en contre-haut, dominant la première de son pur volume cubique émergeant du sol lentement, adossée à l'arrière au versant boisé et implantée dans l'axe de la première, celle-là à toit plat pour affirmer son volume de béton clair, vivre dans les deux selon les saisons, peindre dans les deux... y pratiquer un art de réflexion, de silence, d'équilibre, d'abstraction maîtrisée, un art reconnu, parfois d'architecture aussi... centripète, cerné par le cadre, épuré... rencontre prospective de deux talents avérés, confiants de reconnaissance réciproque.

La première, plus allongée, traduit un caractère rural traditionnel, tandis que la seconde monolithe cubique, entièrement en béton coulé sur place, exprimant une massivité de tour de garde, présente des signes architectoniques plus « brutalistes ».

La dualité de cette juxtaposition de masses singulières crée un ensemble remarquable exprimant volontairement une sorte d'archétype moderniste.

Les deux architectures, quelle que soit leur singularité, coexistent et offrent un dialogue fort dont la monumentalité s'inscrit avec sensibilité dans le relief d'un bois entretenu et éclairci, traversé par une lumière douce diaphragmant le paysage maîtrisé.

Les deux architectures fortes, utiles et belles qui, en des temps différents, de réponses uniques, conçues d'une même pensée, poursuivent cette pensée de Vitruve au sens de la conception classique de l'architecture.

**Maisons Wuidar / Esneux
/ 1974, 1975-1976, 1995
(extension)**

Avenue Van Hoegarden 38

A+, 1975, n° 17

Domus, 1980

A+, 1997, n° 149

[2] [5] [12] [13] [17] [19] [21]
[22]



Fig. 62.- Liège, façade de la maison Esther.
© Jacques Barlet.

Maison et bureaux Esther

Expression d'une double fonction : travailler en bas, habiter au-dessus (fig. 62).

La façade : un temps identitaire de la rigueur exprimée, sertie dans un bâti traditionnel... un doux mouvement des balcons, rythmé des légères protections d'acier, un retrait à peine perceptible, courbe aussi des lieux de vie, juste un peu d'ombre portée, intime, un grand cadrage sur les charpentières et le feuillage vibrant des platanes du quai (fig. 63), figure diaphragme cinétique... amortissant le bruissement filé du trafic sur l'asphalte... le bruit sourd des péniches remontant le fleuve... la ville quoi !

Une surprenante réussite de la densité du vide.

Cet immeuble construit entre murs mitoyens complète le bâti du quai Sainte-Barbe. Le programme regroupe à la fois un cabinet d'avocats et l'habitation personnelle du maître de l'ouvrage. Tout en accompagnant le gabarit des immeubles voisins, l'architecture s'en distingue par l'utilisation du béton apparent et le galbe des menuiseries et des balcons garnis de claustras en bois ajourés qui apportent mouvements à la façade et aux espaces intérieurs (fig. 64).

Au rez-de-chaussée, la structure métallique en croix soutient visuellement la façade et ses menuiseries en bois dans un style qui rompt avec le bâti traditionnel. L'immeuble est couronné par une terrasse en retrait.

Fig. 63.- Liège, pièce de vie de la maison Esther, avec vue sur quai.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 64.- Liège, détail de la façade sur quai de la maison Esther
© Jacques Barlet.



Fig. 65.- Liège, escalier et paroi de briques de verre à l'arrière de la maison Esther.
© Philippe Vander Maren.



La clarté de l'escalier hélicoïdal est une des caractéristiques de la composition du plan (fig. 65). Cet escalier est généreusement éclairé d'une paroi courbe de briques de verre. La constante des matériaux apparents, comme le béton coulé sur place, apporte aussi cohérence à l'architecture de Charles Vandenhove.

La sobre maison Esther, dont toute la beauté et le raffinement résident dans la structure et les proportions de la façade et du plan, dans la manière dont la lumière est filtrée et recadrée à l'avant et à l'arrière, mais aussi dans la conception de l'escalier hélicoïdal¹⁸.

Soucieux de perfection, Charles Vandenhove revient à une composition rigoureuse abandonnant les effets décoratifs d'une architecture dite « néo-classique » au profit d'une composition en continuité de la première période moderniste.

Maison et bureaux Esther /
Liège / 1997, 2000
Quai Sainte-Barbe 6
[13] [19] [21] [22]

¹⁸ VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 43.

Charles Vandenhove ou *Créer dans le créé*¹⁹

Dans ses *Cours d'architecture*, François Blondel écrivait : *Le génie ne suffit pas pour faire un architecte. Il faut que par l'étude, l'application, le long usage et l'expérience, il s'acquiert une connaissance parfaite des règles de son art et des proportions et qu'il ait la science d'en faire le discernement et le choix, afin de s'en servir à propos et les mettre utilement en pratique en toutes sortes d'occasion.*

Se confronter au risque de l'incompréhension, à l'ironie amère de restaurateurs parfois peu éclairés... risque pleinement assumé, avec rigueur, évitant le plagiat ou le redite par une culture ouverte, une franchise d'expression, gardant toujours la distance, des interventions devenues pérennes, porteuses d'exemplarité, prémonitoires, une évidence intemporelle du geste soutenu par la ligne... retour aux sources, aux Traités patiemment assimilés au cours d'une vie, au respect mesuré de l'œuvre d'un prédécesseur ou au soutien nécessaire à une architecture parfois médiocre, pourtant protégée comme monument et lui rendre ainsi une signification et un sens, justifiant – *a posteriori* – une reconnaissance pleinement méritée.

Ainsi de l'hôtel Torrentius, des Brasseurs en Hors-Château, du Balloir, de Bonne Fortune et d'autres ailleurs...

En osmose avec des artistes reconnus dont la sensibilité de l'écriture et la calligraphie sont préservées tout en étant acquis à sa démarche, Charles Vandenhove, offre une architecture, libre et dense, arrachée à l'oubli, à ceux qui la vivent, à ceux qui la voient... et, à cet égard, au moins lui dire merci !

Hôtel Torrentius

Au sommet de la muraille du rempart du Publémont, l'hôtel Torrentius, du nom de son commanditaire, lié au palais des Princes-Évêques, est érigé au cœur du patrimoine historique de Liège. L'édifice originel, bâti en 1565, est attribué à Lambert Lombard (1505-1566).

Le bâtiment se déploie en plan sous la forme d'un L (fig. 66). Construite sur deux niveaux de trois travées avec un soubassement de pierres calcaires à refends et bossages, la façade rue Saint-Pierre, du XVIII^e siècle, est percée à gauche d'un portail cintré à encadrement de pierre calcaire. Une menuiserie contemporaine dessinée sur base d'un motif carré garnit avec justesse ce portail. Une tourelle d'escalier à trois pans articule les deux ailes et abrite l'escalier principal. Constituées essentiellement de parements de briques, les façades reposent sur un

¹⁹ En 1986, l'hôtel Torrentius à Liège est le seul projet belge de réhabilitation, sélectionné par l'ICOMOS pour l'exposition *Créer dans le créé*, présentée au Centre Georges Pompidou à Paris. SECTION FRANCAISE DE L'ICOMOS (éd.), 1986, p. 214-215.

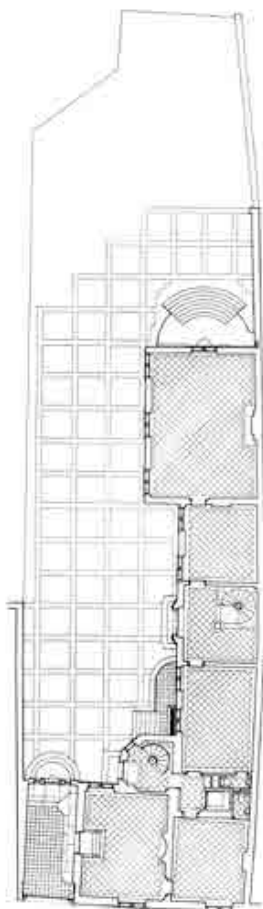


Fig. 66.- Liège, plan de l'hôtel Torrentius.
Archives Charles Vandenhove.

soubassement de pierre calcaire, aussi choisie pour les encadrements de baies à croisée du rez-de-chaussée. Le tuffeau est utilisé pour les chaînes d'angles, les encadrements de baies de l'étage, également à croisée, les arcs qui les surmontent, les cornes originales, les cordons, les ornements, les modillons et la corniche. L'ensemble de la grande aile se développe le long du mitoyen ouest. Elle s'élargit en son extrémité sud formant ainsi un pavillon (fig. 67), dont le rez-de-chaussée est occupé par le « grand salon » remarquablement décoré de fresques du XVI^e siècle intégrant d'admirables décors abstraits peints pour les lambris et le plafond par Olivier Debré en 1981 (fig. 68). Un petit amphithéâtre de béton à joints à ressauts dégage le soubassement du pignon sud pour mieux extérioriser et baigner de lumière naturelle « la crypte », ainsi nommée et mise en valeur par Charles Vandenhove. Celle-ci est couverte de six voûtes sur plan carré supportées au centre de la pièce par deux colonnes de pierre.

Charles Vandenhove installe à l'hôtel Torrentius son atelier d'architecture dès 1981. La restauration et réhabilitation de cet ancien hôtel particulier constitue une étape décisive dans son parcours. Elle représente à la fois la première œuvre dans la ville et le renouvellement du langage architectural plus volontiers décrit comme « moderniste à caractère historique » teinté d'un classicisme personnel.

L'approche contemporaine de la restauration, entreprise dans le respect de la Charte de Venise, a dicté la démarche pour les nouveaux apports et ce qui allait être enlevé, remplacé ou sauvegardé des ajouts qui, pendant le cours de l'histoire, avaient altéré l'esprit de la conception originale. C'est dans ce sens que les croisées de fenêtres en bronze – traverse finement moulurée soutenue par une colonne et supportant elle-même une autre colonne dans son prolongement – ont remplacé les croisées en pierre disparues (fig. 69).

Fig. 67.- Liège, aile sud de l'hôtel Torrentius, vers la place Saint-Lambert.
© Charles Vandenhove.



Fig. 68.- Liège, salon de l'hôtel Torrentius, avec peintures du XVI^e siècle et intervention d'Olivier Debré.
© François Hers.





Fig. 69.- Liège, salon de l'hôtel Torrentius, détail de menuiserie avec croisée en bronze et intervention d'Olivier Debré.
© Charles Vandenhove.



Fig. 70.- Liège, escalier hélicoïdal en pierre de la tour de l'hôtel Torrentius.
© Charles Vandenhove.

Hôtel Torrentius / Liège / 1978, 1981

Rue Saint-Pierre 15bis

TABK, 1982, n° 10

Décoration internationale, 1983, n° 58

Technique et architecture, 1983, n° 348

GA Document, 1983, n° 8

[3] [5] [7] [12] [17] [19] [21] [22] [32]

Est classé comme monument, en raison de sa valeur artistique, (...) l'immeuble dit « Hôtel Torrentius » sis rue St Pierre 15 bis, à Liège (...) (arrêté du 13 octobre 1969)

Les parties Renaissance de l'hôtel Torrentius sont reconnues patrimoine exceptionnel depuis 1993.

L'aménagement du nouveau porche couvert d'une voûte en berceau, les installations intérieures et des autres pièces avec intégration d'œuvres contemporaines d'artistes traduisent une volonté d'insérer avec justesse architecture et art au bâti classé.

Dans la cour intérieure, pour la travée médiane de la façade est, la porte centrale du XVIII^e siècle, surmontée d'une porte-fenêtre donnant sur un balcon, a été conservée dans le même esprit.

Le projet a été conçu pour reconstituer à chaque étage l'horizontalité fondamentale et rétablir l'esprit de la disposition première des pièces qui se commandent les unes les autres en une suite de salons. Dans la tourelle d'angle, le remplacement de l'escalier principal disparu par un escalier à vis en pierre, construit indépendamment des murs, sur noyau central mis en post-contrainte, explicite à nouveau d'excellente manière l'esprit de cette restauration (fig. 70).

Le souci même de réunir un apport architectural contemporain exemplaire à l'authenticité d'un bâtiment, pour qu'il vive dans l'actualité permanente de l'histoire, reste un geste remarquable et a été considéré comme exemplaire dès son achèvement.

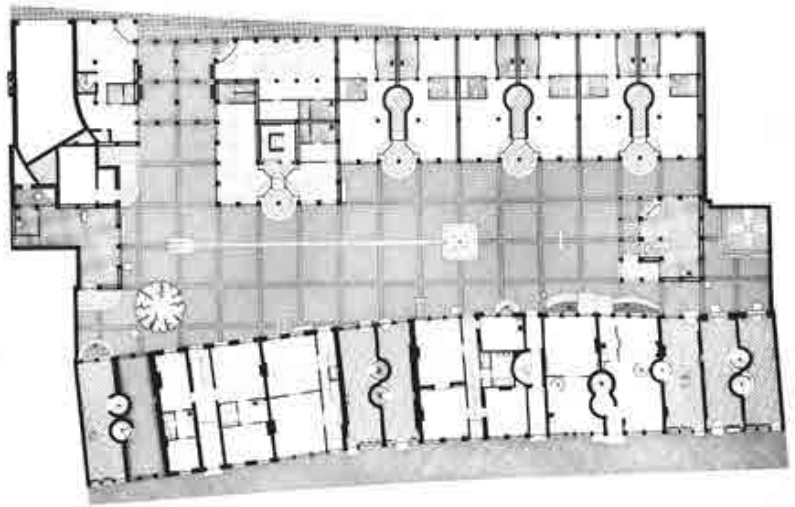
Rénovation du quartier Hors-Château

Le projet de restauration et de réhabilitation des maisons des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, de l'îlot des Brasseurs en Hors-Château, dans le cœur historique de Liège, a constitué la première opération intégrée au sens donné par la Résolution (76)28 du Conseil de l'Europe (fig. 71-72).

La qualité de l'intervention magistrale de Charles Vandenhove a, dès sa réalisation, été considérée au niveau international comme porteuse d'exemplarité d'une démarche de revitalisation en centre urbain, redensifié par l'apport de logements neufs parfaitement insérés au bâti ancien.

Sans concession ni plagiat, Charles Vandenhove a – une fois de plus – honoré la commande dans un langage concis et clair, respectueux du caractère de cet ensemble du patrimoine classé.

*Fig. 71.- Liège, plan des logements et de la place Tikal.
Archives Charles Vandenhove.*



*Fig. 72.- Liège, façades arrières des immeubles rue Hors-Château, place Tikal et fontaine.
© Jacques Barlet.*





Fig. 73.- Liège, façades des logements rue Hors-Château, dessin de Prudent De Wispelaere (crayon de couleur sur papier). Archives Charles Vandenhove.

Charles Vandenhove a conçu une architecture sobre en parfaite symbiose tant patrimoniale que sociétale, prenant en compte les spécificités de la structure du bâti de ce quartier ancien.

La réussite de cette opération a fait l'objet de publications élogieuses dans les pays confrontés au vieillissement et à l'inadaptation du bâti vétuste des centres urbains constituant pourtant les fondamentaux du patrimoine culturel immobilier.

Situé rue Hors-Château et rue des Brasseurs, l'opération porte sur un îlot composé de maisons anciennes pour majeure partie de façades et toitures classées et d'une arrière-cour servant auparavant à une brasserie (fig. 73). Le projet de reconversion s'articule en trois parties : la restauration et la réhabilitation des bâtisses historiques des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, à front de rue Hors-Château, la construction de nouveaux logements et de trois commerces bordant la rue des Brasseurs et, pour les relier, la conception d'une nouvelle place publique piétonne accessible à partir des deux voiries urbaines.

Les façades, peu ornées, sont composées de pierre calcaire et trumeaux de brique peinte (fig. 74-75). Les baies, qui avaient été repercées, élargies ou parfois remplacées par des vitrines commerciales ou des entrées d'entrepôts, ont vu leurs dimensions originelles restituées. Les croisées de pierre des fenêtres, absentes ou brisées, ont été remplacées par des croisées de colonnettes de bronze aux traverses moulurées. Des perrons, restaurés ou nouvellement aménagés, ont ré-accrochés les façades au trottoir.

Côté cour, les façades de valeur reconnue ont été restaurées, tandis que d'autres, disparues ou trop abîmées, ont été remplacées avec une écriture contemporaine dialoguant avec le bâti ancien et le nouvel ensemble construit le long de la rue des Brasseurs. Les façades en béton préfabriqué clair et lisse se composent de demi-colonnes engagées, surmontées de linteaux moulurés, avec allèges garnies de marbre. Certaines habitations sont précédées de cours anglaises à gradins pour éclairer de belles caves réappropriées pour les logements.



Fig. 74.- Liège, façades classées rue Hors-Château avec menuiseries à croisées en bronze.
© Jacques Barlet.

L'ensemble nouveau, le long de la rue des Brasseurs, est plus rationnel, systématique et affirme son expression stylistique unitaire (fig. 76). Afin de fédérer les échanges entre occupants, les entrées sont situées côté cour. Elles sont en creux, derrière une colonne de marbre poli et un repos circulaire avec damier de pierre forme accueil. Les façades sont composées d'éléments préfabriqués – colonnes, chapiteaux, linteaux, corniches et allèges garnies de marbre belge – agrémentés de supports de bacs à fleurs en fonte d'aluminium.

Le projet de la nouvelle place en intérieur d'îlot est l'élément de symbiose du projet. Deux bâtisses ferment cette place en lui conférant une échelle à l'image des « campos vénitiens » hors du temps.

Une fontaine vasque profonde comme celle d'une cour vénitienne, émet quatre filets d'eau dont le gargouillis étouffe les bruits de la rue et ceux des pas sur le sol pavé ; l'eau s'en écoule dans une simple rigole jusqu'à un monument d'Anne et Patrick Poirier dédié au temple Maya de Tikal. À gauche et à droite, des arvôs mènent aux deux rues. L'un est étroit, avec des colonnes de pierre et de drôles de chapiteaux ioniques ; l'autre est plus large, encombré d'une généreuse forêt de bas piliers en béton, épais et ronds, serrés et parfaitement superfétatoires²⁰. Pour un filtre vers la place Saint-Barthélemy.



Fig. 75.- Liège, façades arrières des immeubles rue Hors-Château.
© Charles Vandenhove.



Fig. 76.- Liège, logements neufs de la rue des Brasseurs à l'arrière-plan de la sculpture Mundo Perdido d'Anne et Patrick Poirier.
© Gilbert Fastenaekens.

²⁰ CHASLIN François, 1985, p. 71.

Hormis les qualités urbaines de cet ensemble, son dialogue aimable avec les traditions, cette adhésion spontanée, si rare, qu'il suscite, la manière subtile et attentionnée qu'il a de résoudre l'air de rien une foule de problèmes, dans un constant souci de l'échelle, de la mesure, loin à la vérité des avant-gardes tapageuses, c'est peut-être surtout par l'extraordinaire qualité de son exécution qu'il reste le plus remarquable²¹.

Force et précision (fig. 77).

Fig. 77.- Liège, place Tikal.
© Christine Bastin et Jacques Evrard.

**Rénovation du quartier
Hors-Château / Liège /
1978, 1979-1985**

Rue Hors-Château, rue des
Brasseurs et place Tikal

AAM, 1978, n° 15

A+, 1978, n° 52

AAM, 1980, n° 17

GA Document, 1983, n° 8

Créé, mars-avril 1984

Werk und Zeit, 1984, n° 1

A+, 1985, n° 86

[5] [6] [12] [17] [19] [21] [22]

Sont classés, en raison de leur valeur archéologique, historique et esthétiques, (...) les façades des immeubles sis rue Hors-Château, à Liège (...) n° 7, 9, 11, 13, 29, 33, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 73, 75, 77, 16, 18, 20, 22, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 44, 46, 48, 54, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 104, 106, 108, 112, 114, 116, 118, 120, 128, 130, 132 (arrêté du 14 janvier 1950)

Est classé comme monument, en raison de sa valeur historique et artistique, le salon du rez-de-chaussée de l'immeuble sis rue Hors-Château, n° 108 (arrêté du 11 septembre 1990)



²¹ CHASLIN François, 1985, p. 72 et 75.

Le Balloir

En 1986, la Ville de Liège cède l'ensemble du complexe Le Balloir à l'a.s.b.l. La Maison Heureuse, une institution caritative. Le programme englobe un espace pour abriter une vingtaine d'enfants, une crèche, un atelier de couture pour mères célibataires, un magasin de vêtements de seconde main, une maison de repos pour une soixantaine de personnes âgées, ainsi que les bureaux administratifs de l'institution (fig. 78-79). Ce programme se complète d'une nouvelle tour d'appartements pour personnes âgées à l'angle est du site proche du quai et d'un restaurant.

L'entrée du site du Balloir (fig. 80) s'effectue par la demeure urbaine classée XVII^e siècle accessible depuis la place Sainte-Barbe. La requalification du site par Charles Vandenhove a engendré une seconde entrée publique nouvelle depuis la rue Gravioule, proche du chevet de l'église.

Fig. 78.- Liège, plan du Balloir.
Archives Charles Vandenhove.

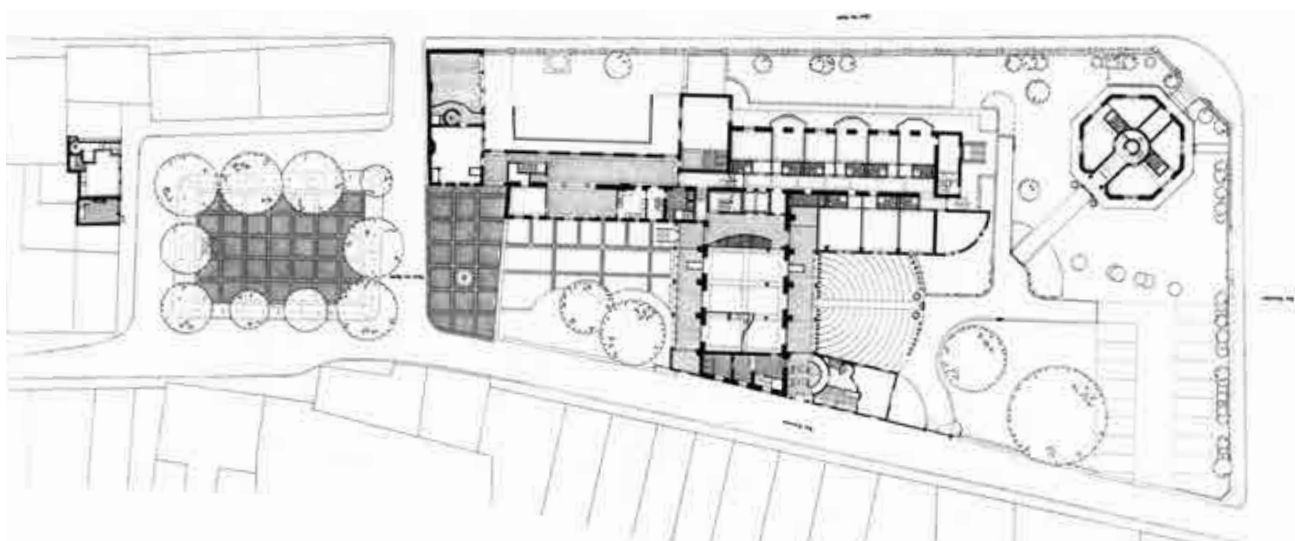


Fig. 79.- Liège, dessin de Nadia Ghizzardi
(crayon de couleur sur papier).
Archives Charles Vandenhove.





Fig. 80.- Liège, pignon classé et entrée contemporaine du Balloir, place Sainte-Barbe.
© Kim Zwarts.



Fig. 81.- Liège, cour intérieure du Balloir avec colonnade et chapelle.
© Kim Zwarts.

Deux ensembles du XIX^e siècle, respectivement à un et deux étages, longent la rive de la Meuse. Une église néo-gothique de 1858, orientée avec le chevet côté rue Gravioule, complète la partie la plus ancienne. Côté est, une nouvelle tour sur plan orthogonal et coiffé d'une coupole semi-sphérique a été construite par Charles Vandenhove et s'ajoute à cet ensemble bâti. Sertis entre les murs de clôture et les bâtiments, les espaces sont autant de cours et jardins pour tous les occupants.

L'œuvre se caractérise par des interventions ponctuelles ajoutées à la grande partie ancienne conservée (fig. 81). La nouvelle tour est le gardien du site et le rend visible depuis les quais de la Meuse. Les bâtiments conservés retrouvent une identité par le traitement subtile des détails d'architecture : menuiseries des fenêtres et portes, balcons et loggias en encorbellement, grilles et mobiliers soignés. Il faut retenir tout particulièrement le rehaussement du bâtiment longeant le quai de Meuse. Sous le toit courbe en zinc, le restaurant panoramique, avec un plafond en forme de voûte en berceau surbaissé, est entièrement recouvert d'une peinture de Jean-Pierre Pincemin.

Le programme bâti se complète de l'aménagement de la place Sainte-Barbe avec deux fontaines (fig. 82).

Fig. 82.- Liège, vue partielle de la chapelle du Balloir et une fontaine de la place Sainte-Barbe.

© Kim Zwarts.

Le Balloir / Liège / 1988-1995, 1999-2001

Quai Sainte-Barbe, place Sainte-Barbe, rue Gravioule et rue Adolphe Maréchal

[11] [12] [17] [19]

Est classée comme monument, en raison de sa valeur archéologique, (...) une partie de 7 à 8 mètres de muraille incorporés dans un pignon du XVI^e siècle, qui subsiste, sur la rive droite en avant du pont Maghin, à Liège, (...) propriété de la Commission d'Assistance publique (arrêté du 17 octobre 1962)

En raison de leur valeur historique et archéologique le classement comme monument est étendu aux façades et toitures d'une partie du « Balloir » sis place Sainte-Barbe n° 11 à Liège (arrêté du 19 avril 1989)

Sont classés comme monument, les parties de l'immeuble du Balloir non encore classées par arrêté du 19 avril 1989, à savoir : les façades et toitures vues de l'intérieur et de l'extérieur, l'enclos de l'ensemble sis place et quai Sainte-Barbe, rue Gravioule et rue Adolphe Maréchal, ainsi que la voûte en berceau surbaissé peinte par Jean-Pierre Pincemin (arrêté du 4 juin 2009)²²



²² Conclusion de la note de la Direction générale de l'Aménagement du Territoire, du Logement et du Patrimoine / Division du Patrimoine / Direction de la Protection (DPat/DP/BR/24/LIEGE/268bis) relative au classement éventuel comme monument des parties non classées de l'immeuble du Balloir : *L'effort d'harmonie et de convivialité transparait à merveille dans l'ordonnance équilibrée des espaces et des volumes du bâtiment. Cet ensemble chaleureux, admirablement cadencé par la lumière s'intègre parfaitement à son environnement et constitue une rencontre subtile entre passé et présent.*

Cette admirable qualité architecturale se double d'un intérêt ornemental et original que suscite la collaboration avec des artistes intervenant dans les moindres détails du mobilier. La peinture monumentale de Jean-Pierre Pincemin décorant la voûte en berceau du réfectoire est remarquable à cet égard.

Le complexe du Balloir est une réussite exemplaire de plastique architecturale teintée d'humanisme, qu'il convient de protéger sans aucun doute par un classement, en raison de son intérêt social, technique et artistique (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège, 2.214bis »).

Hôtel de Grady

Le maître de l'ouvrage, John Vergracht, s'est adressé à Charles Vandenhove pour qu'il prenne en charge la restauration des façades et toitures de cet immeuble classé, afin de former un ensemble cohérent avec l'hôtel Torrentius mitoyen (fig. 83).

La haute loggia insérée dans le pignon principal regardant vers la place Saint-Lambert (fig. 84), la nouvelle façade en béton apparent formant une liaison entre les deux volumes principaux et le dessin des nouveaux châssis témoignent de l'écriture architecturale de Charles Vandenhove, en harmonie étroite avec l'histoire.

Fig. 83.- Liège, cours des hôtels Torrentius et de Grady.
© Kim Zwarts.



Fig. 84.- Liège, détail de la haute loggia de l'hôtel de Grady.
© Kim Zwarts.



Hôtel de Grady / Liège / 1990, 1993-1994

Rue Saint-Pierre 13

Sont classées comme monument, en raison de leur valeur historique et artistique, les façades et toitures du bâtiment principal et des annexes de l'hôtel de Grady sis rue Saint-Pierre, 13, à Liège (arrêté du 23 septembre 1988)

Sont classés comme monument certaines parties de l'hôtel de Grady situé rue Saint-Pierre n° 13 à Liège, à savoir :

a) au rez-de-chaussée :

- la cage d'escalier, les portes et dessus de portes du hall d'entrée ;*
- deux portes et dessus de portes du premier salon à front de rue ;*
- deux portes et dessus de portes du deuxième salon à front de rue ;*

b) au premier étage : le « salon aux tapisseries » (à front de rue), à considérer dans sa totalité (tapisseries, portes, lambris, dessus de portes et cheminée) (arrêté du 9 février 1998)



Maison Bonne Fortune

La finition soignée des châssis et de la menuiserie métallique du porche d'entrée laisse en effet deviner qu'il se cache, derrière la banalité de cette façade, un monde différent²³.

Une façade en briques sur soubassement en pierre, calme, voire presque banale, est rythmée à intervalles irréguliers de sept travées de baies de fenêtre avec encadrements en pierre naturelle. Charles Vandenhove y a ajouté des menuiseries en bois aux vitrages sérigraphiés de textes dans leur partie inférieure, invitant ainsi les passants à s'arrêter pour les déchiffrer. À ces fenêtres s'ajoutent de fins volets intérieurs ajourés en chêne. L'entrée cochère, imposante, seul accès dans cette demeure discrète, est dotée d'une menuiserie métallique d'acier inoxydable vitrée (fig. 85). Elle aussi attire l'attention par des bandes de vitrage mat, ponctués de textes en écriture morse et permet un regard furtif vers l'intérieur, laissant deviner une entrée extraordinaire, démultipliée par l'intervention de Daniel Buren (fig. 86).

*Fig. 85.- Liège, menuiserie du porche d'entrée de la maison Bonne Fortune, avec intervention de Patrick Corillon.
© Philippe Vander Maren.*

Ce passage laisse transparaître et deviner le foisonnement des interventions intérieures, le travail d'orfèvre minutieux d'architecture accompagné, pour chaque espace, d'interventions d'artistes à la fois surprenantes et remarquables.



*Fig. 86.- Liège, hall d'entrée de la maison Bonne Fortune, avec intervention de Daniel Buren.
© Philippe Vander Maren.*

²³ BEKAERT Geert, 2002, p. 9.



Fig. 87.- Liège, cour et jardin de la maison Bonne Fortune.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 88.- Liège, escalier hélicoïdal de la maison Bonne Fortune.
© Philippe Vander Maren.

Maison Bonne Fortune / Liège / 1999, 2008

Rue Bonne Fortune 13

[14] [17] [19] [21]

Sont classées comme monument, en raison de leur valeur historique et artistique, la construction à front de rue et annexe nord du XVIII^e siècle, à l'exclusion des deux ailes construites au XX^e siècle de l'immeuble sis rue Bonne Fortune, n° 13 (arrêté du 27 février 1978)

Le bâtiment développe vers l'arrière un plan en L (fig. 87). Les fenêtres ouvertes vers le jardin sont rectangulaires et pourvues, de ce côté, de persiennes.

La conception générale s'est complétée par la composition d'une cour et d'un jardin avec un mur mitoyen de béton panneauté ocre rouge et, à l'origine, plan d'eau géométrisé et serre d'orchidées.

Ici la banalité est sublimée, l'ordinaire est métamorphosé²⁴ (fig. 88).

²⁴ BEKAERT Geert, 2002, p. 15.

Un devoir de mémoire

Tout cela à Liège, ou très proche, ville que Jeanne et Charles avaient choisie pour y vivre, créer, enrichir d'œuvres construites ou d'œuvres d'artistes, signifiantes sans que la Ville s'en aperçoive jamais, ne répare une erreur récurrente de casting par une commande publique de reconnaissance... non, méconnaissance durable d'un talent ailleurs reconnu... en France, à Paris grâce à François Chaslin, en Hollande avec Prudent De Wispelaere, en Flandre... publié en Italie dès 1967, au Japon, aux Pays-Bas, en Flandre encore, à Liège aussi par un autre « entrepreneur » au sens d'entreprendre, de créer, un imprimeur inlassable diffuseur de l'œuvre de Charles Vandenhove, Pierre Mardaga, réputé, intransigeant sur la qualité de son propre travail, lui aussi disparu, ses livres incontournables témoins de l'Œuvre, sur beau papier, bien dessinés au sens du dessein... ses livres restent, témoins du silence assourdissant d'une incurie intellectuelle frileuse (fig. 89).

La Commission royale, dans les missions que le nouveau Code du Patrimoine lui assigne, pourra-t-elle encore se faire entendre, pour convaincre de l'impérieux devoir de mémoire... de l'urgence d'une reconnaissance ?

La Société a besoin de repères...

L'Œuvre construit de Charles Vandenhove en est un, majeur... son Œuvre dessiné aussi (fig. 90).



Fig. 89.- Liège, cour de l'hôtel Torrentius.
© Charles Vandenhove.

À Torrentius... la sidération de la divinité de bronze devant l'Œuvre intemporel de Charles Vandenhove.



L'image document est devenue monument tant comme témoin que comme œuvre (Jean-Marie Pérouse de Montclos).

Fig. 90.- Bruxelles, grand hall d'entrée du Théâtre de la Monnaie, dessin de Charles Vandenhove (encre sur papier).
Archives Charles Vandenhove.

Bibliographie

- BASBOUS Karim, *Avant l'Œuvre. Essai sur l'invention architecturale*, Paris, Les éditions de de l'Imprimeur, 2015.
- BEKAERT Geert, « Éléments pour une Architecture » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 36-41.
- BEKAERT Geert, « Un architecte dans le siècle » dans BEKAERT Geert, VERSCHAFFEL Bart, DERCON Chris, *Charles Vandenhove. Art et Architecture*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, p. 8-61.
- BEKAERT Geert, *Bonne Fortune. Architecte Charles Vandenhove*, Paris, Édition du regard, 2002.
- BEKAERT Geert, STRAUVEN Francis, *La construction en Belgique 1945-1970*, Bruxelles, Confédération nationale de la Construction, 1971, p. 358-359.
- CHASLIN François, « Densité » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 7-9.
- CHASLIN François, « Un quartier de noblesse » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 69-75.
- DE WISPELAERE Prudent, « Note technique sur l'escalier circulaire du bâtiment administratif » dans HENRION Pierre (dir.), *De l'INICHAR à L'ISSeP. L'architecte Charles Vandenhove au Val Benoît à Liège*, Namur, Institut du Patrimoine Wallon, 2017, p. 25 (= Carnets du Patrimoine, n° 147).
- ECO Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes, suivi de 'L'Éloge de la main'*, 4^e éd., Paris, P.U.F., 1935 (1^{ère} éd. : 1934).
- MARCHAL Martine « R. de Strivay n° 5 » dans COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 8/2, Liège, Pierre Mardaga, 1980, p. 502-503.
- SECTION FRANCAISE DE L'ICOMOS (éd.), *Créer dans le créer. L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, cat. exp. [Paris, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 28/05/1986-07/09/1986], Milan-Paris, 1986, p. 214-215.
- STIERLIN Henri, *L'architecture de l'Islam*, Fribourg, Office du Livre, 1979, p. 75-79.
- VERSCHAFFEL Bart, *Charles Vandenhove Architecture/Architectuur 1954-2014*, Tielt, Lannoo, 2014.

Annexe 1 : liste des œuvres d'architecture de Charles Vandenhove en Wallonie

Chapelle / Pont-de-Bonne, Modave / 1952-1953

Route de Modave

En collaboration avec Lucien Kroll et Dom Grégoire Watelet

Architecture, 1956, n° 19

[5][17] [22]

Salle paroissiale / La Roche / 1953

Tangissart

En collaboration avec Lucien Kroll

[5] [17]

Habitation / Waterloo / 1954-1955

Avenue des Vallons

En collaboration avec Lucien Kroll

La Maison, 1957, n° 2

[2] [5]

Hall de la Foire internationale de Liège / 1955

Décoration

En collaboration avec Lucien Kroll

[5] [17]

Foire internationale de Liège / 1955

Construction d'une colonne en acier inoxydable

[5] [17]

Exposition - Esthétique industrielle / Liège / 1956

En collaboration avec Lucien Kroll

[5] [17]

Betatron et gammatron / Liège / 1958, 1959-1961

Boulevard de la Constitution

[5]

Clinique mortuaire / Liège / 1958, 1959-1961

Rue Dos-Fanchon 41

Pour l'Université de Liège et la Ville de Liège

La Maison, 1967, n° 5

Architecture, 1968, n° 82

TABK, 1968, n° 22

[1] [2] [5] [12] [22]

Transfusion sanguine / Liège / 1963, 1964-1967

Rue Dos-Fanchon 41

Pour l'Université de Liège et la Croix Rouge de Belgique

La Maison, 1967, n° 5

[2] [5] [12] [22]

**Institut scientifique de Service public (ISSeP)
Anciennement, Institut national de l'Industrie charbonnière
(INICHAR) et Institut national des Industries extractives
(INIEX) / Liège / 1960, 1962-1965**

Rue du Chera 200

La Maison, 1966, n° 11

Architecture, 1967, n° 75

Domus, 1967, n° 451

Moebel Interior Design, 1967, n° 11

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

[1] [2] [5] [12] [22] [24]

**Habitation personnelle et atelier / Liège / 1961, 1962-1963,
1974 (verrière), 1991**

Rue Chauve-Souris 60

La Maison, 1967, n° 5

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

Art Press, 1974, n° 9

A+, 1975, n° 17

[1] [2] [5] [12] [19] [21] [22]

Bibliothèque - Magasin à livres / Liège / 1961, 1962-1964

Chemin du silence 2

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 5

Domus, 1967, n° 451

Casabella, 1969, n° 332

[2] [5] [12] [22] [24] [26]

Résidence Lucien Brull / Liège / 1962, 1964-1967

Quai Godefroid Kurth 45

Pour l'Université de Liège

En 1975, la résidence accueille sur la terrasse une crèche

La Maison, 1967, n° 5

Architecture, 1967, n° 78

L'Architettura, 1968

A+, 1975, n° 17

[1] [2] [5] [12] [17] [21] [22] [24]

Maison Repriels / Plainevaux, Neupré / 1962, 1963-1965

Rue de Strivay 5

La Maison, 1967, n° 5

Casabella, 1969, n° 332

[1] [2] [5] [12] [22]

Centre hospitalier universitaire / Liège / 1962, 1965-1986

Avenue de l'Hôpital 1 (Sart Tilman)

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 11

TABK, 1968, n° 22

Techniques hospitalières, juin-juillet 1969

Architecture, 1970, n° 93

Architecture d'aujourd'hui, 1970, n° 150

Revue Baumeister, 9 septembre 1970

Revue Architectuur und Wihnform, 8 novembre 1970

Bauen + Wohnen, 5 mai 1971

Architectural Review, 1973, n° 911

A+, 1980, n° 67

[1] [2] [5] [8] [12] [17] [19] [21] [22] [23]

Laboratoires de Recherche et Laboratoires pour le Service de Psychiatrie / Liège / 1963, 1964-1966

Boulevard de la Constitution

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 5

[2] [5]

Institut d'Éducation Physique / Liège / 1963-1968, 1969-1972

Allée des Sports 2 (Sart Tilman)

Pour l'Université de Liège

La Maison, 1967, n° 5

La Maison, 1967, n° 11

TABK, 1968, n° 22

Casabella, 1969, n° 332

Architecture, 1970, n° 93

Environnement, novembre-décembre 1971

[1] [2] [5] [12] [21] [22] [28]

Hall omnisports du Standard « Country Hall »/ Angleur, Liège / 1965, 1967-1968

Allée du Bol d'Air 19

TABK, 1968, n° 22

La Maison, 1969, n° 7-8

TABK, 1970, n° 1

Casabella, 1970, n° 346

Architecture, 1970, n° 93

Architecture d'aujourd'hui, 1970, n° 152

[1] [2] [5] [22] [29]

Maison maternelle / Alleur / 1967, 1968-1969

Rue de Bolsée

Pour l'a.s.b.l. La Maison Heureuse

Architecture, 1970, n° 93

TABK, 1970, n° 1

[1] [2] [5] [12] [22]

Maison Schoffeniels / Olne / 1967, 1968-1969

Rue Rièssonsart

TABK, 1969, n° 1

Casabella, 1970, n° 346

Kenchiku Bunka, juillet 1970

[1] [2] [5] [12] [21]

Clinique Peltzer / Verviers / 1969, 1973-1975

Avenue Peltzer

[2] [5]

Maison Dufays / Saint-André / 1969-1970

Architecture d'aujourd'hui, 1970, n° 150

Environnement, novembre-décembre 1971

[2] [5] [12] [21]

**Laboratoires de Recherches et d'Enseignement /
Louvain-la-Neuve / 1970, 1972-1975**

Pour l'Université catholique de Louvain

En collaboration avec Émile-José Fettweis

[2] [5]

Maison Florkin / Bra-sur-Lienne / 1973, 1974

A+, 1975, n° 17

[2] [5]

**Maison Schoonbroodt / Eupen / 1973-1974, 1983
(agrandissement)**

[2] [5]

Maison Delforge I / Namur / 1973-1974 (détruite suite à un incendie en 1982)

Maison Delforge II / Namur / 1983

[2] [5] [12] [21]

Maisons Wuidar / Esneux / 1974, 1975-1976, 1995 (extension)

Avenue Van Hoegarden 38

A+, 1975, n° 17

Domus, 1980

A+, 1997, n° 149

[2] [5] [12] [13] [17] [19] [21] [22]

Mason Thonon / Plainevaux / 1978

Domus, novembre 1980

[5] [12]

Hôtel Torrentius / Liège / 1978, 1981

Rue Saint-Pierre 15bis

TABK, 1982, n° 10

Décoration internationale, 1983, n° 58

Technique et architecture, 1983, n° 348

GA Document, 1983, n° 8

[3] [5] [7] [12] [17] [19] [21] [22] [32]

Rénovation du quartier Hors-Château / Liège / 1978, 1979-1985

Rue Hors-Château, rue des Brasseurs et place Tikal

AAM, 1978, n° 15

A+, 1978, n° 52

AAM, 1980, n° 17

GA Document, 1983, n° 8

Créé, mars-avril 1984

Werk und Zeit, 1984, n° 1

A+, 1985, n° 86

[5] [6] [12] [17] [19] [21] [22]

Maison Blanche / Esneux / 1981

Pour l'a.s.b.l. La Maison Heureuse

[5]

Salle de tennis du Standard / Angleur, Liège / 1981

Allée du Bol d'Air 15

[5] [12]

Maison Dubois / Ayeneux, Soumagne / 1983

[5] [12]

Maison Heureuse / Ans / 1988 -1991

Rue de l'Yser, 360-364

[12] [17] [18] [19]

Le Balloir / Liège / 1988-1995, 1999-2001

Quai Sainte-Barbe, place Sainte-Barbe, rue Gravioule, rue Adolphe Maréchal

[11] [12] [17] [19]

Hôtel De Grady / Liège / 1990, 1993-1994

Rue Saint-Pierre 13

Maison et bureaux Esther / Liège / 1997, 2000

Quai Sainte-Barbe 6

[13] [19] [21] [22]

Maison Bonne Fortune / Liège / 1999, 2008

Rue Bonne Fortune 13

[14] [17] [19] [21]

Salle d'accueil du Standard / Liège / 2007

Rue de la Centrale 2

[17]

Les terrasses de Saint-Gilles / Liège /2013

Rue Chauve-Souris 62-64-66

[21]

Maison des sans-logis / Liège / 2012-2014

Rue Saint-Laurent 172

Annexe 2 : bibliographie indicative de l'œuvre de Charles Vandenhove en Wallonie

Ouvrages

- [1] BEKAERT Geert, STRAUVEN Francis (dir.), *La Construction en Belgique 1945-1970*, Bruxelles, Confédération nationale de la Construction, 1971, p. 358-359.
- [2] BEKAERT Geert, *L'architecture et l'architecte. Charles Vandenhove*, Liège, Pierre Mardaga, 1976.
- [3] BEKAERT Geert, COLMAN Pierre, *Architecture pour architecture. Hôtel Torrentius*, Bruxelles, Edition du Ministère de la Communauté Française, 1982.
- [4] WUIDAR Léon, « Charles Vandenhove dessinateur de meubles » dans *Mobilier dessiné par Charles Vandenhove*, Liège, Désiron & Lizen, 1984.
- [5] INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985.
- [6] VANDENHOVE Charles, GREISCH René, *Rénovation et création d'une nouvelle place en Hors-Château à Liège*, Pierre Mardaga, 1984.
- [7] SECTION FRANCAISE DE L'ICOMOS (éd.), *Créer dans le créer. L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*, cat. exp. [Paris, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 28/05/1986-07/09/1986], Milan-Paris, 1986, p. 214-215.
- [8] BEKAERT Geert, *Charles Vandenhove. Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman. Liège. À la recherche de l'unité*, Anvers, Standaard, 1988.
- [9] KREMERSKOTHEN Josef, *Grosse Architekten. Menschen, die Baugeschichte machten*, Hamburg, Häuserbuch, 1992, p. 333-345.
- [10] BEKAERT Geert, *Charles Vandenhove 1985-1995*, Rotterdam, NAI, 1994.
- [11] VERSCHAFFEL Bart, ZWARTS Kim, *Charles Vandenhove. Le Balloir*, Rotterdam, édition 010, 1996.
- [12] BEKAERT Geert, VERSCHAFFEL Bart, DERCON Chris, *Charles Vandenhove. Art et Architecture*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998.
- [13] VERSCHAFFEL Bart, CHEVRIER Jean-François, VANDER MAREN Philippe, *Charles Vandenhove Projects 1995-2000*, Rotterdam, NAI, 2000.
- [14] BEKAERT Geert, *Bonne Fortune. Architecte Charles Vandenhove*, Paris, Édition du regard, 2002.

- [15] VAN LOO Anne, *Dictionnaire de l'architecture en Belgique. De 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 552-553.
- [16] VERSCHAFFEL Bart, VAN DEN DRIESSE Maarten, *Charles Vandenhove, Gemeentehuis Ridderkerk*, Gand, A&S Books, 2005.
- [17] MÉZIL Éric, *Charles Vandenhove. Art in Architecture*, Gand - Amsterdam, Ludion, 2005.
- [18] CHAMPENOIS Michèle, *Liège Maastricht Liège*, Maastricht - Paris, Bonnefantenmuseum - Le Moniteur, 2008.
- [19] CHABARD Pierre, VANDER MAREN Philippe, *Charles Vandenhove - Maître d'œuvres*, Maastricht - Paris, Bonnefantenmuseum - Le Moniteur, 2010.
- [20] VERSCHAFFEL Bart, EECKHOUT Tanguy, *Collection Jeanne et Charles Vandenhove*, Tielt, Lannoo, 2013.
- [21] VERSCHAFFEL Bart, *Charles Vandenhove Architecture/Architectuur 1954-2014*, Tielt, Lannoo, 2014.
- [22] CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas, *Guide architecture moderne et contemporaine 1895-2014. Liège*, Bruxelles, éditions Mardaga, 2014, pages relatives aux œuvres de Charles Vandenhove.
- [23] HENRION Pierre, *Centre hospitalier universitaire de Liège*, Liège, édition Julien Compère, 2016.
- [24] HENRION Pierre (dir.), *De l'INICHAR à L'ISSeP. L'architecte Charles Vandenhove au Val Benoît à Liège*, Namur, Institut du Patrimoine Wallon, 2017 (= Carnets du Patrimoine, n° 147).
- [25] FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986.

Notices d'inventaires, revues, plaquettes et brochures

- [26] *Université de Liège. Bibliothèque de l'Université de Liège – Le magasin à livres*, plaquette éditée à l'occasion de l'inauguration, Liège, 1965.
- [27] ALBERT-LÉVIN Marc, « Charles Vandenhove : Pourquoi des architectes ? » dans *Cimaise : art et architecture actuels*, n° 88-89, octobre-décembre 1968, non paginé.
- [28] *Université de Liège. Institut d'Éducation physique Sart Tilman*, plaquette éditée à l'occasion de l'inauguration, Liège, 1971.
- [29] *Université de Liège. Standard Country club parc du Sart Tilman Liège*, plaquette éditée à l'occasion de l'inauguration, Liège, 1970.

- [30] COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 3, Liège, Soledi, 1974, p. 83, 93-94, 167-168.
- [31] COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 8/2, Liège, Pierre Mardaga, 1980, p. 502-503.
- [32] DIRIX Alain-Philémon, « Liège. L'hôtel Torrentius, rue Saint-Pierre n° 15bis » dans DEVESELEER Jacques (dir.), *Le Patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Division du Patrimoine, 2004, p. 354-356.
- [33] *Inventaire du patrimoine culturel immobilier*, en ligne (URL : http://lampspw.wallonie.be/dgo4/site_ipic/ [dernière consultation le 26/06/2019]).

Film et émission radiophonique

- [34] DONJEAN Jacques, *Charles Vandenhove, architecte de l'art*, Liège, Films de la Passerelle, 2016.
- [35] TISON Pascale, *Par Oui-dire. Architecture : Hommage à Charles Vandenhove*, RTBF/La 1^{ère}, première diffusion le 01/03/2019 (URL : https://www.rtb.be/auvio/detail_par-oui-dire?id=2465647 [dernière consultation : 06/06/2019]).

Pierre CHABARD

*Architecte, Critique et Historien de l'Architecture
Maître de Conférences à l'ENSA Paris La Villette*

Charles Vandenhove, maître d'œuvres

*Fig. 1.- Liège, cour d'entrée de l'hôtel
Torrentius : une œuvre majeure de César,
La Victoire de Viletaneuse (1965), accueille
le visiteur.
© Philippe Vander Maren.*



Écrire sur Charles Vandenhove et, qui plus est, sur la relation qu'il entretenait avec l'art relève d'une tâche à la fois captivante et vertigineuse. D'abord, celui-ci occupait, dans sa vie comme dans son travail d'architecte, une place tout simplement cruciale (fig. 1-2). Depuis les années 1960 mais surtout à partir du milieu des années 1970, c'est une bonne trentaine d'artistes qu'il a invités à produire des œuvres comme autant d'éléments de ses propres bâtiments (fig. 3-4). Mais ce nombre augmente encore si l'on prend en compte ceux qui figurent dans ce que Vandenhove était bien le seul à refuser d'appeler une collection. Même si celle-ci s'est élaborée selon des logiques qui ne sont pas celles d'un « collectionneur », elle constitue aujourd'hui un ensemble riche d'environ 300 pièces. Ce réseau d'œuvres et d'artistes que l'architecte liégeois a peu à peu construit autour de lui est un monde en soi. Ce monde possédait son espace – dont il fut l'architecte – et son temps – celui d'une vie toute entière. Incommensurable et labyrinthique, il ne se donne pas à explorer si facilement.

Fig. 2.- Liège, maison personnelle de Charles et Jeanne Vandenhove, rue Chauve-Souris : une grande toile d'Olivier Debré orne la salle à manger.
© Philippe Vander Maren.



Un architecte, des artistes, des auteurs

Écrire sur Charles Vandenhove implique aussi d'entrer en dialogue avec les nombreux auteurs – critiques d'architecture, historiens de l'art ou même photographes¹ –, à qui l'architecte liégeois a toujours systématiquement livré ses réalisations. Grand lecteur, grand amateur d'art, il accordait trop d'importance aux images et aux mots – peut-être aussi s'en méfiait-il beaucoup ? – pour prétendre les maîtriser lui-même. Auteur affairé d'une œuvre dessinée et construite considérable – près de 200 projets et de 60 réalisations –, l'architecte liégeois n'était pas un homme de verbe. Économe de ses paroles, il restait volontiers silencieux, mutique, secret. L'œil dans le lointain, adoptant une moue dubitative ou un sourire entendu, il joignait lentement devant lui les doigts de ses deux mains et marquait un temps pour répondre à son interlocuteur, jouant des sens latents, voire du mystère, que son silence laissait planer autour de lui. Il ne se livrait pas plus par l'écriture. Ses très rares textes publiés sont laconiques, assez arides, plutôt descriptifs. Charles Vandenhove était, comme l'écrivait René Schoonbrodt, *un homme sans discours ou, plus exactement et à l'inverse de tant d'architectes qui racontent*

¹ De François Hers et Sophie Ristelhueber à Philippe Vander Maren, en passant par Gilbert Fastenaekens ou Kim Zwarts. Pour une liste et une analyse de ces photographes, voir : CHASLIN François, 2007, p. 10.

Fig. 3.- Liège, appartement de Charles et Jeanne Vandenhove au premier étage de l'hôtel Torrentius : Daniel Buren est intervenu sur les poutres du plafond.
© Philippe Vander Maren.



avec emphase leur propre vacuité, il ne demand[ait] qu'à être jugé sur ses œuvres, ses dessins et ses réalisations². C'est pourquoi il a toujours préféré déléguer aux hommes de plume l'interprétation de son travail. De nombreux auteurs (de Francis Strauven à Philippe Dagen en passant par Charles Jencks) se sont ainsi penchés sur cette œuvre, quelques-uns en ont durablement accompagné et commenté les développements : Geert Bekaert, qui a signé une demi-douzaine de livres sur Vandenhove – dont sa première monographie en 1976 –, François Chaslin, qui fut notamment le commissaire d'une exposition majeure sur son travail à l'Institut français d'Architecture en mai 1985 ; Bart Verschaffel, qui a écrit sur ses réalisations plus récentes.

Le rapport particulier qui s'était établi entre ces auteurs et l'architecte n'était pas sans ambiguïté. Il se fondait à la fois sur la confiance totale qu'il leur accordait et sur un respect profond pour les logiques et l'autonomie d'un métier qui n'était pas le sien. Pour autant, on peut déceler aussi dans la nature « élective » de ces affinités une volonté de contrôle sur ce qu'on publiait de ses projets (textes, photographies, films, etc.) ; mais un contrôle qui passe paradoxalement par le don, par la soumission à l'autorité – au sens d'*authorship* – d'un autre. Excessivement exigeant, volontiers autoritaire, Vandenhove savait paradoxalement partager cette « autorité », et s'avouait même nourri de

² SCHOONBRODT René, 1986, p. 14.

Fig. 4.- Liège, atelier d'architecture de Charles Vandenhove au rez-de-chaussée de l'hôtel Torrentius : Olivier Debré est intervenu sur les murs et les poutres du plafond.
© Philippe Vander Maren.



tellement d'influences³ et dépendant de tous ceux dont il s'entourait. Comme il le disait très bien lui-même : Je me suis toujours laissé prendre par le bras pour qu'on me mène précisément là où je voulais⁴...

Pourquoi insister sur ce singulier partage des rôles, des métiers, de l'autorité entre l'architecte et ses commentateurs ? Parce que celui-ci n'est pas sans rapport avec le sujet de ce texte, c'est-à-dire la place singulière que l'architecte liégeois accordait à l'art et aux artistes dans sa vie et son travail. *Charles Vandenhove est un prince, estimait François Chaslin, il est entouré d'artistes et d'œuvres ; il est entouré de chroniqueurs et de livres [...] ; il est entouré d'un réseau de photographes [...]*⁵. Certes, mais nous pourrions poursuivre cette énumération en évoquant aussi, par exemple, la communauté de ses collaborateurs, dont se distinguent quelques figures (Bruno Albert, Jacques Séquaris, Prudent De Wispelaere ou Philippe Vander Maren) et dont la composition a évolué dans le temps, non sans lien avec les changements stylistiques de son architecture elle-même ; ou bien le réseau d'entreprises et d'artisans, souvent locaux, qu'il impliquait fidèlement dans ses chantiers depuis plusieurs décennies : la maison Adelaire, pour la menuiserie, Baumans, pour l'ébénisterie, Pietra, pour la ferronnerie, etc. ; ou encore les quelques commanditaires et maîtres d'ouvrage, qui lui firent

³ LEBEER Irmeline, 1985, p. 17.

⁴ Entretien avec l'auteur, 28 novembre 2008.

⁵ CHASLIN François, 2007, p. 1.

durablement confiance, de Henri Schlitz, administrateur de l'Université de Liège jusqu'au milieu des années 1980, à l'abbé Gerratz, fondateur de l'association La Maison heureuse, en passant par certains édiles hollandais, comme John Wevers, échevin à la Ville de Maastricht.

Alors, Vandenhove était peut-être un prince, mais ce monde autour de lui n'était pas une cour. Il se composait moins de courtisans que de personnalités fortes, chacune maîtrisant – au sens le plus noble du terme – un moment de l'œuvre. L'architecture les mettait en situation ; elle instaurait entre eux un dialogue tantôt antagonique tantôt harmonique mais qui convergeait finalement en une *geste commune que seules les signatures diviseraient en autant d'œuvres*⁶. Le commanditaire, l'architecte, l'artiste, l'artisan, en amont, le photographe, le critique, en aval, tous participaient d'une même communauté d'auteurs, d'un microcosme industriel et cohérent, dont la meilleure image serait peut-être, sur un air d'utopie Renaissance, celle d'une Cité idéale, toujours en chantier, où chacun à sa place serait à l'œuvre et dont seul l'architecte posséderait toutes les clés.

Une œuvre collective

Si le palais de cette Cité idéale était sans doute l'hôtel Torrentius – construit en 1565 et restauré en 1978-1981 par l'architecte pour y installer son atelier – une de ses grand'places serait alors la cour Saint-Antoine, conçue par Vandenhove dans le cadre de la reconversion d'une partie d'un îlot du quartier liégeois Hors-Château (projet 1978 ; achèvement 1985) (fig. 5-7). Bordée d'un côté par l'alignement d'antiques maisons de villes, librement restaurées par lui, et, de l'autre, par un nouveau bâtiment de sa main, cette enclave toute en longueur, accessible par deux passages transversaux, semble s'abstraire des rythmes chaotiques de la ville contemporaine. Deux objets, taillés dans la même pierre bleue, dite « petit granit », partagent et ponctuent cet espace. L'un, hybride entre architecture et sculpture, est une fontaine, dessinée par Vandenhove, et conçue à l'origine pour l'esplanade du CHU de Liège⁷. Émergeant d'une petite étendue d'eau carrée interrompant le sol, elle se compose d'une base cylindrique creusée d'un bassin cubique et, au centre de celui-ci, d'un obélisque implanté diagonalement. L'eau jaillit de chaque face de cette dernière, déborde ensuite par des trop-pleins ménagés à chaque pointe du bassin, puis s'écoule horizontalement par une fine rigole engravée dans le sol, avant de venir baigner la base de l'autre objet qui se dresse sur la place. Il s'agit là d'une œuvre d'Anne et Patrick Poirier, réalisée en 1982-1983, quasiment le seul cas d'intégration artistique tridimensionnelle dans l'architecture de Vandenhove. Tout comme les façades du bâtiment de Vandenhove pour Hors-Château sont une libre interprétation du style mosan typique du vieux Liège, l'étroit monolithe pyramidal des Poirier, surmonté d'une pointe de bronze poli, l'est d'un monument antique maya, la pyramide de Tikal. On a beaucoup évoqué la rêverie sur le temps à laquelle nous

⁶ DESBIOLLES Maryline, 2008, p. 18.

⁷ Voir les plans de cette fontaine dans les dernières pages de : BEKAERT Geert, 1988.

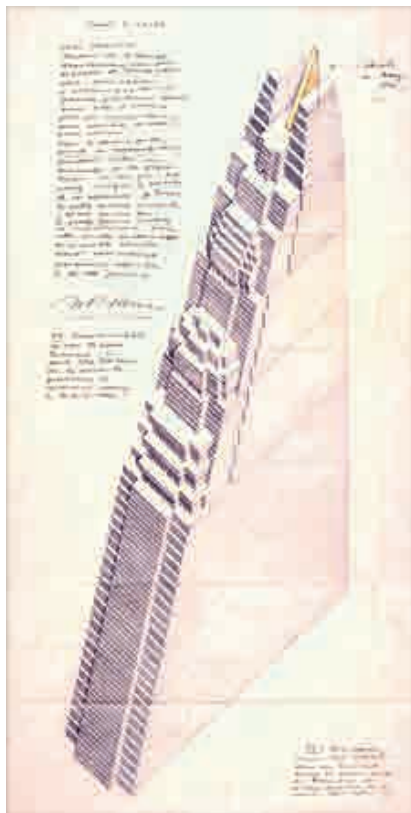


Fig. 5.- Dessin axonométrique de la stèle Mundo Perdido d'Anne et Patrick Poirier dans une lettre qu'ils ont adressée à Charles Vandenhove en décembre 1982. Archives Charles Vandenhove.

Fig. 7.- Les éléments de la stèle Mundo Perdido d'Anne et Patrick Poirier, en attente dans la cour du tailleur de pierres. © Charles Vandenhove.



Fig. 6.- Liège, projet de rénovation urbaine dans le quartier Hors-Château : dans la cour Saint-Antoine, Mundo Perdido, sculpture monumentale réalisée par Anne et Patrick Poirier et inspirée par la pyramide de Tikal. © Philippe Vander Maren.

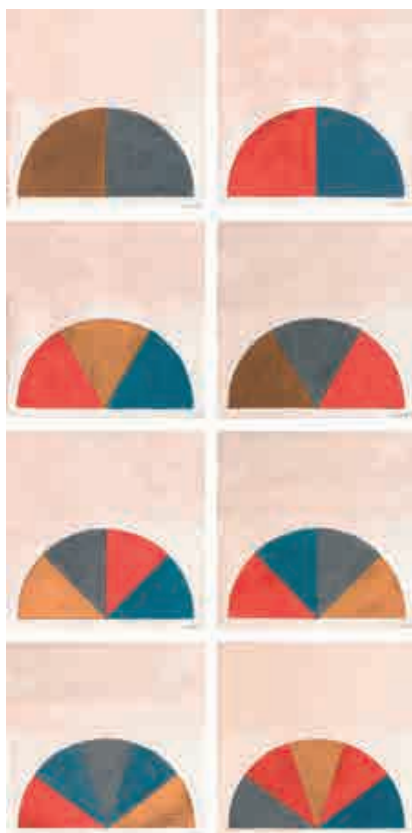
invite ce travail des deux artistes français, qui sont aussi architectes et archéologues ; elle illustre involontairement l'approche archéologique avec laquelle Vandenhove avait lui-même abordé la transformation de ce quartier. Mais la confrontation entre la fontaine et la pyramide, l'une abreuvant l'autre, nous éclaire aussi quant à la question qui nous occupe : le rapport entre art et architecture.

Ici, l'œuvre d'art, tout en gardant son autonomie, son identité, voire même son exotisme, ne semble pas pour autant incongrue ou déplacée. Bien qu'elle soit précisément située à la croisée des principaux axes – notamment le faux axe de symétrie longitudinal qui partage la cour –, elle ne paraît pas non plus mise en exposition, comme le sont parfois les suppléments artistiques dans la commande publique. La logique de son placement ne relève ni de la valorisation d'un investissement artistique et donc de sa visibilité optimale, ni de la création d'un point focal ou d'un événement spectaculaire dans un espace architectural neutre et vide de sens, tel le parvis d'un *building*. Le dispositif d'installation de l'œuvre et sa mise en rapport – ici assez narratif – avec la fontaine de Vandenhove fait de la cour Saint-Antoine le lieu d'un dialogue muet, de la mise en tension calme entre deux objets faits de la même pierre mais de deux imaginaires différents. Du temple maya à la fontaine vénitienne, de l'ascension vers le ciel au jaillissement terrien de l'eau, de l'érection monumentale à la circularité maternelle, l'esprit ne cesse d'aller et venir d'un point à l'autre de la place, tissant infailliblement l'art à l'architecture ; la seconde sommant le premier de dialoguer.

Fig. 8.- Ans, galerie principale de la Maison Heureuse : les tympans ont fait l'objet d'une œuvre de Sol LeWitt.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 9.- Gouaches préparatoires de Sol LeWitt pour les tympans de la Maison Heureuse d'Ans (1987).
Archives Charles Vandenhove.



En Hors-Château comme plus tard à la Maison d'accueil d'Ans (projet : 1988 ; réalisation : 1989-1991), où les artistes Léon Wuidar et Sol LeWitt sont intervenus, le dialogue entre l'art et l'architecture ne fait perdre ni à l'un ni à l'autre sa spécificité, l'autonomie de son champ d'exercice ; il ne s'agit pas d'une dilution, d'une disparition de l'un dans l'autre (fig. 8-9). Il s'agit plutôt d'instaurer une dialectique entre des praticiens, riches de leur culture, maîtres de leurs outils, libres de leur pensée. Bien sûr, comme toute dialectique, elle est affaire d'équilibre. Un rien peut compromettre le subtil dosage de ses ingrédients. Dans certains projets, des choix formels la font parfois basculer dans une forme de concurrence ambiguë. C'est le cas par exemple dans la rénovation du Théâtre royal de La Haye (projet : 1990 ; réalisation : 1991 ; rénovation complète : 1997-1999), comme le confessait lucidement Vandenhove : *Nous avons réalisé cette opération en 1991. Les murs peints du vestibule sont de Sol LeWitt [wall drawing n°696]. Mais nous avons fait l'erreur de mettre un pavement en pierres alternées noir et blanc, qui altère l'œuvre de Sol LeWitt et l'espace architectural*⁸. On peut d'ailleurs se

⁸ CHEVRIER Jean-François, 2000, p. 43.

Fig. 10.- Bruxelles, grand hall d'entrée du Théâtre de la Monnaie : une fresque de Sam Francis couvre le plafond.
© Philippe Vander Maren.

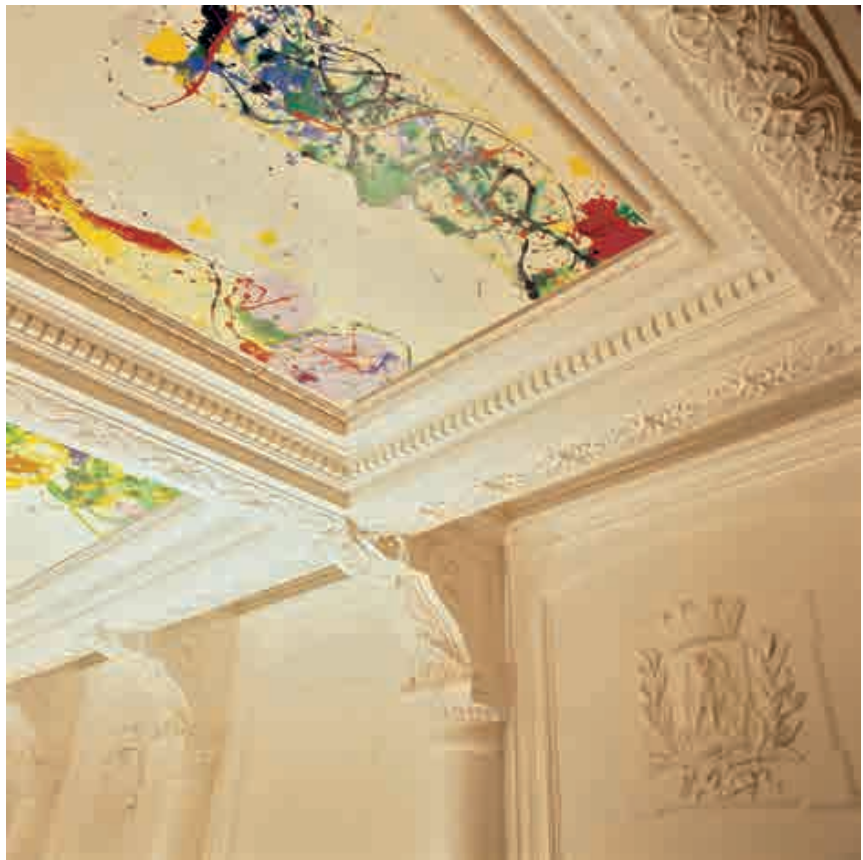


Fig. 11.- Bruxelles, grand hall d'entrée du Théâtre de la Monnaie avec un dallage de Sol LeWitt.
© François Hers.



demander si le même problème ne se posait pas déjà dans le vestibule du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (projet : 1984 ; achèvement : 1986) (fig. 10). Sous le plafond peint par Sam Francis de formes nébuleuses et colorées, le dallage en marbre noir et blanc a été confié à Sol LeWitt qui a proposé un motif de pyramides asymétriques, typique de cette période de son œuvre [*wall drawing* n°467]. Dans un second temps, Vandenhove a ajouté, aux extrémités du hall, dans l'axe, deux colonnes cylindriques tronquées, composées de fûts de marbre blanc et noir. Une photo de François Hers de 1984 décrit cet espace dépourvu de ces colonnes et démontre, par défaut, leur redondance (fig. 11). Mais, quelles que soient ces éventuelles dissonances, qui viennent sans doute, à La Haye ou à Bruxelles, de l'extraordinaire affinité – presque sororité – entre les œuvres de Vandenhove et de Sol LeWitt, cette dialectique art-architecture semble constituer le ciment de cette Cité rêvée évoquée plus haut et dont ce texte voudrait explorer quelques régions.

Fig. 12.- Liège, CHU : lambris d'Olivier Debré.
© Philippe Vander Maren.



Un demi-siècle d'histoire de l'art

S'il y a une logique, une cohérence entre toutes les contributions d'artistes à l'architecture de Vandenhove, celle-ci n'est certainement pas externe, intellectuelle, surplombante, comme on tracerait un réseau de relations savantes entre des œuvres : quoi de commun, en effet, entre la rigueur voire la froideur conceptuelle d'un Daniel Buren et l'ardeur tellurique d'un Jean-Pierre Pincemin, entre l'ironie provocatrice d'un Jacques Charlier et la manière picturale presque calligraphique d'un Olivier Debré ? Cette diversité est d'ailleurs autant diachronique que synchronique dans l'œuvre de Vandenhove. Lorsqu'on parcourt, par exemple, le dédale des couloirs du Centre hospitalier universitaire de Liège, sur le campus du Sart Tilman (projet : 1962, réalisation : 1965-1986), on est frappé par la pluralité esthétique du choix des artistes, invités à concevoir des motifs pour les panneaux de tôle émaillée protégeant le bas des murs : Daniel Buren, Olivier Debré et Léon Wuidar ont signé la première série de lambris au tournant des années 1980 puis sont venus, autour de 1985, Jean-Charles Blais, Jacques Charlier, Jo Delahaut, Sol LeWitt, André Romus, Niele Toroni, Claude Viallat et Marthe Wéry, couvrant collectivement plusieurs kilomètres linéaires de murs (fig. 12-13). Quelle logique trouver dans ce regroupement d'œuvres, dans cet échantillon d'artistes appartenant à autant de ramifications de l'art contemporain ? Jacques Charlier lui-même ne confessait-il pas que si tous ces artistes avaient accepté de participer à ce projet, *c'est sûrement pour des raisons diamétralement opposées*⁹ ?

⁹ « Jacques Charlier », 1985, p. 131.

Fig. 13.- Liège, CHU : lambris de Daniel Buren (dans l'ascenseur) et de Sol LeWitt (sur les murs).
© Philippe Vander Maren.



Une manière d'en parler serait d'évoquer les absents : le peintre belge Pierre Alechinsky, par exemple, qui, sollicité au début par Vandenhove, refusa que ses œuvres ne côtoient celles d'un artiste rival. Cette anecdote, insignifiante en soi, révèle tout de même en creux que les œuvres visibles dans les bâtiments de Vandenhove ne furent le fait que d'artistes consentants, qui acceptèrent les conditions de cette collaboration particulière, qui prirent le risque de se prêter à cette dialectique, de s'aventurer, loin de la neutralité désincarnée et rassurante des galeries, dans un espace partagé, architecturé, dont ils ne contrôlent pas toutes les dimensions ; des artistes, au fond, qui ont accepté, comme l'a bien compris Sol LeWitt, *de se mettre à la merci d'un architecte*¹⁰.

Parfois, les choses ne furent pas toujours aussi simples. Citons un autre absent, le seul grand absent sans doute, celui qui incarnait, pour Vandenhove, un point limite, une béance irréductible : Simon Hantaï. C'est le galeriste parisien Jean Fournier, grand défenseur de l'abstraction et de l'art conceptuel, qui, en 1976, présenta à l'architecte liégeois cette figure majeure, et quelque peu négative, des avant-gardes d'après-guerre. Livrant la couleur aux empilements, froissements, pliements et dépliements du support, les œuvres d'Hantaï, dépourvues d'orientation, de centre, de périphérie, libérées du geste même de peindre, fascinaient Charles Vandenhove. Il y voyait une *peinture aveugle*. *Qui peut devenir un mur*¹¹, qui résonnait, en tout cas, avec ses propres

¹⁰ LEWITT Sol, 1978, p. 169.

¹¹ LEBEER Irmeline, 1985, p. 17.

recherches architecturales. Cette rencontre, sur laquelle Vandenhove s'est finalement peu exprimé, semble pourtant déterminante, fondatrice du dialogue singulier entre art et architecture qui caractérise la suite de son œuvre.

Auparavant, la passion de Vandenhove pour l'art contemporain, partagée avec son épouse Jeanne Belvaux, s'était principalement exprimée dans la sphère intime de leur maison, rue Chauve-Souris (projet : 1961, réalisation : 1962-1963 ; extension : 1974 et 1991), en rassemblant peu à peu autour d'eux des œuvres qu'ils aimaient, au gré de leurs découvertes communes, affûtant mutuellement leur goût. Depuis leurs deux premières acquisitions – des gouaches de Luis Feito et de Gérard Ernest Schneider – qui manifestaient un penchant pour les peintres non-figuratifs de la nouvelle École de Paris, leurs intérêts vont progressivement embrasser les multiples ramifications de l'avant-garde, depuis l'art conceptuel jusqu'au pop'art, en passant par l'abstraction ou Supports/Surfaces. Si bien que leur collection, comme un organisme vivant et évolutif, incarne les tournants, les ruptures et les soubresauts de l'histoire de l'art contemporain du dernier demi-siècle.

Des cimaises au chantier

Avant 1976, le seul cas d'intégration artistique dans un projet architectural de Vandenhove¹² concerne – après une tentative avortée d'intégrer une œuvre de Manessier au centre de transfusion sanguine de Liège (projet : 1963 ; réalisation : 1964-1967) – son projet pour la résidence Lucien Brull, pour les étudiants en médecine de l'Université de Liège, construit sur un quai de la Meuse (projet : 1962 ; réalisation : 1964-1967). Cet édifice se compose d'une tour massive de 25 m d'épaisseur et haute de 45 m, contenant 100 chambres et 28 studios, et d'un socle accueillant les services communs (bibliothèque, restaurant, salles de réunions). Autour de 1965, Vandenhove envisageait d'y placer deux œuvres : une édition d'*Ecbatane*, la sculpture colossale que Jean Robert dit Ipoustéguy était alors en train de mettre au point, et un ensemble de quatre grandes peintures de l'espagnol Luis Feito, déjà auteur d'un mur peint à Chauve-Souris. Grâce au soutien d'Henri Schlitz, Vandenhove obtint du conseil d'administration de l'Université, qui avait d'abord refusé, le financement de la seconde pièce (fig. 14).

Fig. 14.- Liège, résidence Lucien Brull : fresque de Luis Feito au rez-de-chaussée.
© François Hers.



On ne peut malheureusement plus voir ces peintures de Feito aujourd'hui. Elles ont disparu autour de 1985 dans les travaux de transformation du bâtiment, où l'Université de Liège a décidé, sans consulter l'architecte, d'installer un hôpital de jour. Trois photographies

¹² Nous ne prenons pas ici en compte les fresques murales de Jean Beaudry dans la chapelle du Comte de Liedekerke, construite en association avec Lucien Kroll et Dom Grégoire Watelet, en 1952 à Pont-de-Bonne, ni la radiographie de fleur réalisée par Dmitri Kessel, qui ornait un mur du Bétatron de l'Université de Liège, première commande personnelle de Vandenhove en 1958, mais qui reprenait une idée du stand belge à la Triennale de Milan 1957, conçu avec Lucien Kroll.



– deux en noir et blanc, de François Hers, la montrant *in situ*, une en couleur, de Vandenhove lui-même, cadrant sur le panneau ouest – permettent de se faire une idée de l'œuvre, qui, au rez-de-chaussée, couvrait toute la hauteur des quatre faces verticales de la gaine technique de la tour. La peinture s'exposait, tout en convexité, dans le petit hall et, en même temps, occultait cette gaine de section carrée, élément indésirable occupant pourtant une situation privilégiée, au centre géométrique du plan. Celui-ci, organisé par la figure centrée et dynamique d'une croix gammée, semblait graviter autour de ce cœur vivement coloré par Feito, comme en état de fusion. Courant de manière continue sur les quatre faces d'une œuvre qu'on ne pouvait jamais voir d'un seul regard, un large trait de peinture noire, vaguement hélicoïdal, semblait accompagner ce mouvement circulaire et ascensionnel. Le fond jaune et les motifs rougeoyants cernés de noir qui s'y déployaient sur chaque face contrastaient avec les surfaces sombres et capiteuses de l'architecture : dallages de pierre, plafond en béton brut, murs de briques brunes, menuiseries épaisses.

On peut indéniablement déceler, dans cette première collaboration avec un artiste, les prémises de la dialectique art-architecture qui animera plus tard l'œuvre de Vandenhove. Cependant, l'œuvre de Feito à la résidence Brull, simples panneaux accrochés dans un espace architectural, semble encore relever davantage de ce que, à l'époque, on appelait « l'intégration de l'art ». Quoi qu'il en soit, les quatre peintures de Feito à la résidence Brull semblent être passées totalement inaperçues aux yeux des critiques et commentateurs de l'époque, qu'il s'agisse de Marc Albert-Lévin dans *Cimaïse*¹³ ou de Geert Bekaert dans sa monographie sur Vandenhove en 1976, où six pages étaient pourtant consacrées à ce projet¹⁴. Le critique flamand n'abordait pas non plus, dans son texte introductif, la dialectique art-architecture, si ce n'est sous l'angle de l'architecture *comme* art. La question était alors, tout simplement, en gestation ; elle n'avait pas encore pris corps, elle n'était pas encore un thème conscient et spécifique de l'œuvre de Vandenhove. Et justement, il semble que le véritable catalyseur en ait été le travail avec Simon Hantaï entre 1976 et 1979, que l'on pourrait voir comme un moment clé de maïeutique créatrice, pour l'architecte mais aussi, sur un autre plan, pour l'artiste (fig. 15).

Lorsqu'ils se rencontrent, en 1976, Simon Hantaï a déjà conçu plusieurs intégrations artistiques en France dans des bâtiments publics ou privés. Pour autant, leur collaboration sur le projet du CHU a constitué un exaltant moment d'expérimentation pour l'un comme pour l'autre. Elle permit tout d'abord à l'architecte d'entrevoir une autre manière, plus profonde, d'intégrer l'art à l'architecture : non plus en faisant place à un objet exogène dans l'espace d'un bâtiment, mais en invitant un artiste à travailler, en amont, la chair même de l'architecture, à se saisir d'un de ses éléments les plus prosaïques et utilitaires – ici les nécessaires panneaux protégeant le bas des murs d'un hôpital. Dans les galeries des palais classiques, les tableaux étaient accrochés, à hauteur de regard,

Fig. 15.- Essais de sérigraphies de Simon Hantaï pour les lambris du CHU.
Archives Charles Vandenhove.

¹³ ALBERT-LÉVIN Marc, octobre-décembre 1968, non paginé.

¹⁴ BEKAERT Geert, 1976, p. 78-83.

au-dessus d'un registre inférieur de lambris. Au CHU de Vandenhove, les lambris eux-mêmes devenaient matière d'art. Simon Hantaï, de son côté, expérimentait au CHU la reproduction d'un nouveau motif : après avoir précédemment exploré les « étoilements » aléatoires de ses *Études*¹⁵, il proposait ici un *Tabula* bleu, motif obtenu par pliement orthogonal d'une toile. Insatisfait du rendu des couleurs sur Formica mais inquiet aussi de leur tenue dans le temps, il voyait aussi dans cette collaboration l'occasion d'améliorer les procédés de reproduction qu'il avait déjà utilisés. Il mit au point avec Vandenhove une technique industrielle de sérigraphie sur tôle d'acier vitrifiée, réalisée par l'entreprise Alliance Enamelsteel à Genk¹⁶. Les contraintes de l'architecte (solidité, facilité d'entretien, hygiène, etc.) et de l'artiste convergeaient dans ce travail presque alchimique de transformation de la matière.

Un point de fuite

Cependant, comme le confessait, avec regret, Vandenhove : *Pour des raisons qui sont les siennes, et qui tiennent peut-être à l'architecture, je n'en sais rien, cela n'a pas abouti*¹⁷. Les motifs intimes qui ont conduit Simon Hantaï à mettre fin à cette collaboration au bout de deux ans et demi de recherche resteront à jamais mystérieux. Peut-être était-il déjà engagé dans la voie du retrait et du silence ? À la suite de la Biennale de Venise 1982, où il représentait la France, il prit en effet la décision, pour échapper aux pressions du marché de l'art, de cesser d'exposer, de soustraire ses œuvres aux yeux du public, de se retirer, comme l'a écrit Dominique Fourcade, *du corps de la peinture*¹⁸.

Ce retrait contraignit Vandenhove, armé cependant de la technique de la tôle vitrifiée, à se tourner vers d'autres noms : Debré, Buren, élève et admirateur d'Hantaï, et qui exposait aussi chez Jean Fournier, mais aussi le liégeois Léon Wuidar. Parfois, ceux-ci l'orientèrent, dans un second temps, vers d'autres artistes : Wuidar servit par exemple d'intermédiaire entre Vandenhove et Jacques Charlier, mais aussi Jo Delahaut ; les liens entre Buren et Toroni, membres du collectif B.M.P.T. en 1966-1967, ont pu jouer aussi. Si bien que la genèse des onze séries de lambris du CHU se présentaient alors non pas comme la mise en œuvre d'un projet global, souverain et préconçu, mais plutôt comme une œuvre ouverte, un processus collaboratif qui s'est enrichi au fil du temps et du dialogue entre ses acteurs.

À la lumière de cet exemple, le réseau d'artistes autour de Vandenhove nous apparaît ainsi déterminé principalement par des causes fondamentalement personnelles et biographiques : les goûts artistiques

¹⁵ Ces *Études* concernaient un moment important de la recherche de Simon Hantaï sur les toiles pliées et froissées (BONNEFOI Geneviève, 1973, p. 24) où il s'intéressait aux zones blanches laissées dans les plis, les « étoilements » (DIDI-HUBERMAN Georges, 1998), ces zones étoilées où la peinture ne s'était pas immiscée.

¹⁶ BEKAERT Geert, 1988.

¹⁷ LEBEER Irmeline, 1985, p. 21.

¹⁸ FOURCADE Dominique, 2008, p. 23.



Fig. 16.- Liège, maison personnelle rue Chauve-Souris : Jeanne Vandenhove sous la verrière.

© François Hers.

conjointes de Vandenhove et de son épouse (fig. 16), qui partageaient intimement tous les choix et les achats privés d'œuvres ; leurs liens souvent amicaux – donc plus affectifs que rationnels – avec les artistes ; les effets d'un milieu artistique liégeois très actif, stimulé par des organismes comme l'APIAW¹⁹ ou l'AAP²⁰ qui promouvaient les avant-gardes les plus pointues de l'art contemporain international ; la fréquentation de certains galeristes ou conservateurs de musées qui conseillaient, favorisaient et parfois suscitaient la rencontre de l'architecte avec l'un ou l'autre artiste. À la demande de l'architecte, Yvon Lambert présenta, par exemple, en 1984, Vandenhove à Sol LeWitt, pendant le montage de l'exposition des dessins de ce dernier dans la galerie parisienne. Plus tard, l'historien de l'art Chris Dercon, directeur du Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam entre 1995 et 2003, conseilla Vandenhove dans la sélection d'artistes à qui confier les tapisseries du Palais de Justice de Bois-le-Duc (projet : 1992, réalisation : 1995-1998). Renonçant à son premier choix de solliciter des membres du groupe Cobra (Constant, Appel, Alechinsky), l'architecte s'orientait ainsi vers des artistes d'une autre génération tels Jeff Wall, Jan Dibbets, Luc Tuymans ou Marlene Dumas qui représentaient alors un certain renouveau de la figuration et qui avaient été précédemment exposés par Dercon.

Mais quelles que furent les suites de son travail avec les artistes, la collaboration avortée avec Simon Hantaï resta un tournant déterminant et secrètement douloureux pour Vandenhove. Le peintre lui fit entrevoir deux lignes de fuite ultimes de l'art. D'abord, par sa peinture aveugle, par ses tactiques pour se libérer de l'intention ou du « projet » esthétique, il lui ouvrit la voie vertigineuse d'un lâcher prise vis-à-vis de son œuvre ; d'un acte créateur et subversif qui se libère de toute volonté formelle. Mais, par son choix irrévocable de se retirer, Simon Hantaï incarnait aussi la posture limite d'un artiste qui, parce que son amour pour la peinture était total, parce qu'il la pratiquait de manière absolue, pouvait décider un jour de ne plus peindre ou, en tout cas, de ne plus montrer sa peinture. Ce choix, écrit Dominique Fourcade, *mettait au désespoir tous ceux, parmi ses proches, qui étaient proches de sa peinture. Dans ces instants, il savait qu'il y avait un mur entre nous, et je sentais qu'il aimait ce mur*²¹. Et Vandenhove avait beau considérer que les artistes *ne peuvent échapper à l'espace architectural*²², on ne sait si, au fond, ce mur invisible n'enfermait pas moins l'artiste que l'architecte, l'art que l'architecture, condamnée qu'elle est à l'ordre et à la raison, à la forme et à la fonction.

¹⁹ L'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, créée au sortir de la guerre, est animée au tournant des années 1970 par le professeur Ernest Schoffeniels (1927-1992) et organise de nombreuses expositions aussi bien de grands noms de l'art que de jeunes talents liégeois. Charles Vandenhove a construit en 1967-1969 la maison Schoffeniels à Olne, près de Liège.

²⁰ L'Association Art Promotion a été fondée en 1976 par Manette Repriels, propriétaire d'une importante galerie à Liège, la galerie Véga, qui fut, dans les années 1970-1980, un foyer notable des avant-gardes artistiques internationales. Charles Vandenhove a dessiné en 1962 la maison de Jacques et Manette Repriels à Plainevaux, près de Liège.

²¹ FOURCADE Dominique, 2008, p. 21.

²² LAROQUE Didier, avril 1993, p. 101.

Incorporer l'art

L'épisode charnière avec Simon Hantaï ouvrit néanmoins à Vandenhove un horizon complètement renouvelé de collaboration entre artiste et architecte, qui l'amènera à dépasser la vieille rengaine de l'« intégration des arts », et à explorer une réflexion très personnelle et sans doute unique dans l'architecture contemporaine. L'« intégration », intensément pratiquée dans les années 1960-1970, supposait paradoxalement une étrangeté réciproque de l'art et de l'architecture, soit une distance déférente, soit une tension critique, en tout cas un statut d'exception, d'extra-territorialité, par lequel l'art garde une forme d'intégrité. Souvent l'œuvre d'art était d'ailleurs « intégrée » après coup par le maître d'ouvrage, sans que l'architecte ne fût impliqué dans ce choix.

Il y a, au contraire, chez Vandenhove, la conviction d'une profonde et nécessaire complicité, intellectuelle et manuelle, entre l'architecte, l'artiste mais aussi l'artisan dans l'élaboration à la fois corporative et coopérative d'un *artefact*, dans la mise en « œuvre » d'une matière brute, dans ce va-et-vient créateur entre la main et l'esprit qui permet à une intention esthétique de littéralement prendre corps. Le terme le plus proche de cet idéal serait certainement celui d'« incorporation », dans le double sens de donner et de faire corps ; c'est-à-dire non seulement d'incarner, d'inscrire une intention esthétique dans la chair de l'architecture, mais aussi de réunir dans un même corps, de mélanger intimement, de réduire les limites qui séparent l'art de l'architecture.

Cette incorporation, qui est une forme d'assimilation, ne va pas cependant jusqu'à la fusion, jusqu'à la disparition de l'un dans l'autre. En cela, Vandenhove se distinguait résolument de l'idéal de synthèse ou d'union des arts, voire de *gesamkunstwerk* qui caractérisait la première modernité. Vandenhove ainsi que les artistes avec lesquels il travailla étaient bien de leur temps ; ils avaient pris acte de la crise des « grands récits » au nom desquels les membres du Bauhaus prétendaient encore à un monde nouveau. Il y avait chez Vandenhove la conscience tragique mais résignée, en tout cas typiquement postmoderne, d'un irréductible pluralisme esthétique, dont il démontrait qu'il n'entrave nullement la dialectique art-architecture. À propos du CHU, Gilbert Lascault remarquait à juste titre que *chaque artiste inscrit ses formes, autonomes par rapport au lieu où elles se situent, liées à ses préoccupations personnelles, à ses conceptions de l'art et de l'espace, en rupture le plus souvent avec les idées, désirs et formes des autres artistes travaillant dans d'autres couloirs, d'autres chambres*²³. De la même façon, plus récemment, à la maison Bonne Fortune (projet : 1999, achèvement : 2000), hôtel particulier construit à la fin du XVIII^e siècle dans le centre de Liège et entièrement rénové par Vandenhove pour un client privé, l'architecture incorpore et met en dialogue des œuvres de pas moins de six artistes différents, aux personnalités parfois opposées (fig. 17). Les inscriptions très « textuelles » de Patrick Corillon courent dans toute la maison, sur les vitres des portes, sur les plateaux en verre des tables, sur les miroirs, occupant parfois d'étranges recoins. Dans

²³ LASCAULT Gilbert, 1985, p. 10.

Fig. 17.- Liège, pièces de séjour de la maison Bonne Fortune : on aperçoit la fresque de Sol LeWitt, les boîtes de couleur de Daniel Buren et les verres sablés de Patrick Corillon.
© Philippe Vander Maren.



le salon, ses motifs de branchages semblent répondre aux courbes irrégulières d'une fresque en noir et blanc de Sol LeWitt [*wall drawing* n° 962] (fig. 18). Au contraire, le verre de la table ronde de la salle à manger, gravé de stries circulaires évoquant les cernes d'un tronc, reflète de loin les boîtes lumineuses et colorées de Daniel Buren, de forme cubique et implantées quant à elles selon une trame strictement orthogonale. Ici les photographies de désert de Sophie Ristelhueber, là les interventions plastiques *in situ* de Jean-Pierre Pincemin ; dans le jardin, une sculpture de Mimmo Palladino se mire dans le bassin dont on perçoit en transparence le dallage, motif de labyrinthe en noir et blanc dessiné par Vandenhove. Contrairement au palais Stoclet à Bruxelles, où l'architecture de Joseph Hoffmann, les mosaïques de Klimt, les sculptures de Metzner, Luksch ou Powolny, les bas-reliefs et les vitraux de Czeschka, la vaisselle et le mobilier eux aussi sortis de la *Wiener Werkstätte* (Wimmer, Moser, etc.) convergent en un même élan esthétique, en un même *télos*, la maison Bonne Fortune démontre quant à elle la possible cohabitation des différences, dans le corps même de l'architecture.

Fig. 18.- Dessin préparatoire de Sol LeWitt pour la fresque du salon de la maison Bonne Fortune.
Archives Charles Vandenhove.



Fig. 19.- Bois-le-Duc, salle d'audience du Palais de Justice : le registre haut des murs est couvert par des tapisseries de Jeff Wall.
© Philippe Vander Maren.



Mais le secret de cette incorporation réside principalement dans le processus qui l'engendrait, dans la temporalité longue du projet et du chantier. C'est à l'architecte qu'appartenait, en amont, le choix souverain de l'artiste, de la place de son intervention dans son architecture et, le plus souvent, du type de support où elle allait s'incarner. Dans le Palais de Justice de Bois-le-Duc par exemple, il souhaitait, sous le prétexte légitime de confort acoustique, compléter les seize salles d'audience, toutes en parquet et boiseries de chêne, par un registre haut de tapisseries (fig. 19). Occupant, sur le pourtour des salles du rez-de-chaussée, de longues bandes continues, ou épousant, dans celles du premier étage, la coupe particulière du toit, jeu de courbes et contre-courbes, ces pans verticaux de tapisseries ont été confiée à neuf artistes : Rob Birza, Jan Dibbets, Marlene Dumas, Ludger Gerdes, Henri Jacobs, Willem Oorebeek, Giulio Paolini, Luc Tuymans, Jeff Wall, chacun invité à répondre à la même question de « la Loi ». Pourtant ce n'est pas ce vague thème commun qui a eu le plus de conséquences sur la création de ces œuvres, mais plutôt les conditions techniques de leur fabrique. Les tapisseries ont en effet été tissées industriellement par l'entreprise néerlandaise Desso sur des *Gripper Axminster*, immenses métiers à commandes numériques faisant tourner 6.000 bobines de laines en même temps. Les motifs proposés par les artistes ont été numérisés et « traduits » pour la machine. Les couleurs d'origine ont été converties en une gamme finie de huit à douze teintes de fil. La même pour les neuf artistes, afin d'éviter de reconfigurer la machine pour chaque tapisserie, cette palette restreinte pourrait certes être vue

comme un insatisfaisant compromis entre les tonalités chromatiques de chaque œuvre, mais elle fonctionne en réalité comme un puissant facteur de continuité visuelle de l'une à l'autre. Outre le réglage des couleurs, la traduction des images comportait deux temps : leur pixélisation puis leur reproduction par autant de fils de laine colorés, environ treize par cm², une définition relativement basse par rapport à l'original. Moments où l'œuvre prend matériellement corps, ces procédés de fabrication ne sont pas neutres mais participent de sa création même, dans une réciprocité entre les artistes et les hommes de métier. De ce point de vue là, une des tapisseries les plus intéressantes est celle de Willem Oorebeek, artiste néerlandais dont un sujet de prédilection est justement la picturalité particulière de l'image imprimée. Le format de son intervention, composée d'une série de détails agrandis et recadrés de photographies en noir et blanc, donc déjà fortement pixélisés, a été longuement discuté et ajusté pour que les *pixels* du « représenté » (les « points de trame » des photographies) et ceux du « représentant » (chaque fil de la tapisserie) soient clairement distincts (fig. 20-21).

Fig. 20.- Projet d'intégration des tapisseries de Willem Oorebeek dans une des salles d'audience du Palais de Justice de Bois-le-Duc.
Archives Charles Vandenhove.

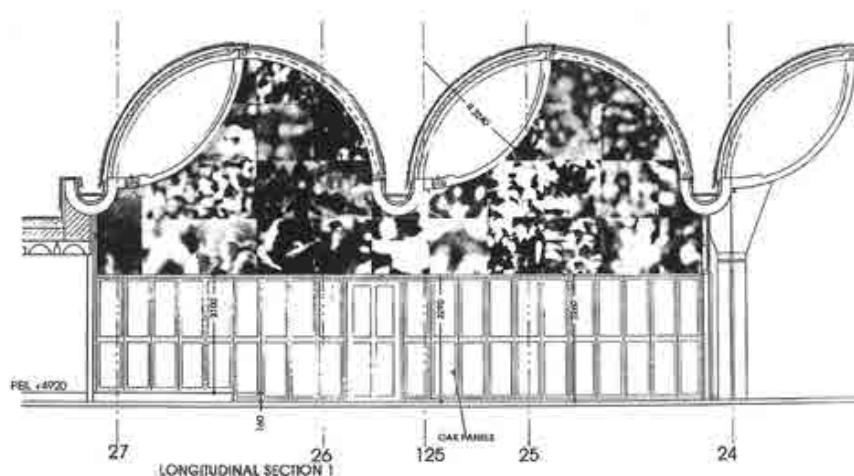


Fig. 21.- Fabrication des tapisseries du Palais de Justice de Bois-le-Duc sur les métiers à tisser de l'entreprise néerlandaise Desso.
Archives Charles Vandenhove.

A hand-drawn sketch of a building layout on a grid. The main structure is a large, irregular shape with a central circular feature, labeled 'C.C. Pavilion'. To its right is a smaller, more complex structure labeled 'B.B.'. A diagonal line runs across the sketch, and various other smaller structures and details are visible on the grid.

Fig. 22.- Dessin préparatoire de Jean-Pierre Pincemin pour le pavement de la cour de Staaarzaal à Maastricht. Archives Charles Vandenhoove.

D'autres fois, ces documents sont exclusivement picturaux, comme pour le pavement de la cour intérieure de *Staarzaal*, opération de 25 habitations dans le centre historique de Maastricht (concours : 1988, achèvement : 1999), dont le dessin a été confié à Jean-Pierre Pincemin (fig. 22). Soulignant la fluidité de cet espace public traversant, l'artiste français a conçu un motif de rides longitudinales, comme celles qui se formeraient à la surface d'un cours d'eau noyant la cour, réagissant aux formes de l'architecture et se séparant en ondes concentriques autour de deux objets sculpturaux dessinés par Vandenhove : d'une part, une fontaine cylindrique à la surface de laquelle une eau bien réelle s'écoule horizontalement par les sillons d'un labyrinthe concentrique ; d'autre part, une érection très serrée de quatre obélisques en pierre laissant entre elles un vide inaccessible et presque invisible.

Il est évident que la transmission et le partage de l'intention sont plus directs dans le cas d'artistes conceptuels comme Daniel Buren,

117

Léon Wuidar, qui collabora onze fois avec Vandenhove entre 1979 et 2004, ou encore Sol LeWitt pour qui l'œuvre était avant tout une chose mentale qui transcendait sa réalisation matérielle, pour qui un *'wall drawing'* [était] une *installation permanente, même après sa destruction*²⁵. Entre 1984 et 2007 – mais plus intensément entre 1984 et 1991 – la correspondance entre l'artiste américain vivant à Spoleto et l'architecte liégeois fut, de ce point de vue, passionnante car elle manifestait, dès les premières lettres et malgré l'écart de la langue, une immense complicité. Sensible aux recherches harmoniques d'un Hans Van der Laan, Vandenhove concevait une architecture qui tient moins du signe – comme beaucoup d'architectes postmodernes de sa génération – que du chiffre ; une architecture qui se lit moins qu'elle ne se déchiffre et qui semblait prédestinée à s'accorder à la mathématique secrète des œuvres de Sol LeWitt (fig. 24).

Leurs lettres, qui portaient au départ sur les lambris du CHU, étaient brèves, comme s'ils se comprenaient à demi-mots. De l'une à l'autre on observe un véritable – et très rapide – façonnement réciproque de l'œuvre. LeWitt a envoyé, le premier, des dessins à main levée de figures isométriques sur lesquelles il travaillait déjà, en deux ou en trois dimensions, depuis le tournant des années 1980 : *Elles seraient faites avec des lignes noires sur un fond blanc (non brillant), chacune dans un carré : les lignes feraient 4 cm d'épaisseur. Les carrés feraient 80 cm espacés de 20 cm. Les figures feraient environ 48 cm (toutes 48 x 48)*²⁶. Dans les jours suivants, Vandenhove prenait le relais ; il redessina au propre certaines figures selon les indications de l'artiste, proposait certaines variantes, suggérait l'idée de réaliser les figures également en couleur. Quelques jours plus tard, LeWitt envoyait une cinquantaine de variantes avec quelques directives supplémentaires : *Toutes les divisions sont basées sur un cube, et correspondent à des moitiés ou à des quarts*

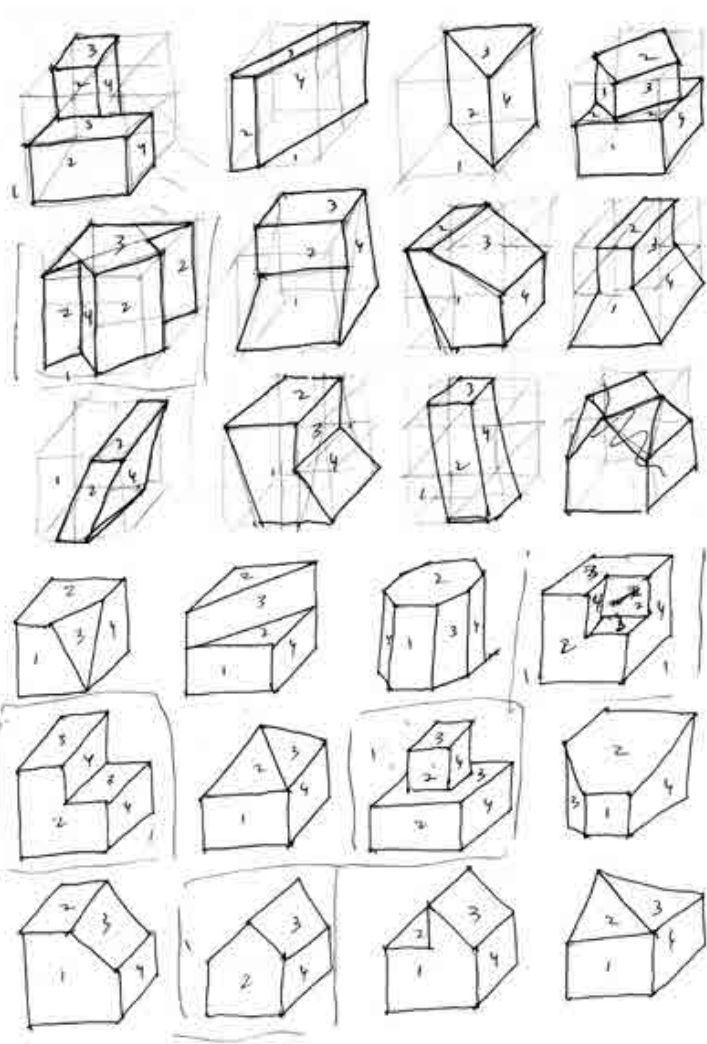


Fig. 23.- Maastricht, cour de Staarzaal : mise en œuvre de la mosaïque de Jean-Pierre Pincemin (1997). Archives Charles Vandenhove.

²⁵ LEWITT Sol, 1978, p. 169.

²⁶ Archives Vandenhove, lettre de Sol LeWitt à Charles Vandenhove, 26 septembre 1984.

Fig. 24.- Dessins préparatoires de Sol LeWitt pour ses lambris du CHU (1984).
Archives Charles Vandenhove.



(non à des tiers). Ils ne sont pas dans un ordre spécial²⁷. Il laissait à Vandenhove le soin d'opérer la sélection finale et d'en réaliser le dessin précis. Dès le mois de décembre de la même année, Sol LeWitt était reçu quelques jours chez l'architecte à Liège pour juger des premiers prototypes et réfléchir à la répartition des teintes sur la série en couleur. Les deux partenaires décidaient aussi d'une troisième série, une suite de huit étoiles de trois à dix branches, chacune inscrite dans un cercle. En mars 1985, Charles et Jeanne se rendaient à Spoleto pour montrer les lambris terminés. Ceux-ci ont figuré dans les expositions Vandenhove à Aix-la-Chapelle²⁸ et à Amsterdam²⁹ avant d'être posés au CHU.

Les suites de leur relation, jusqu'au dernier *wall drawing* pour la maison Bonne Fortune en 2000, témoignent de cette même fluidité de l'échange, de cette recherche partagée et confiante, de cette évidente convergence entre l'art et l'architecture, depuis le projet de villa idéale

²⁷ Archives Vandenhove, lettre de Sol LeWitt à Charles Vandenhove, 10 octobre 1984.

²⁸ À la *Neue Galerie*, du 18 octobre au 17 novembre 1985.

²⁹ Sous la grande halle de la Bourse de H. P. Berlage, du 8 juillet au 25 août 1986.



Fig. 25.- Dessins préparatoires d'Olivier Debré pour ses fresques au mur et au plafond de l'hôtel Torrentius à Liège (1979).

Archives Charles Vandenhove.

que Vandenhove lui offrit en mars 1985, avec *beaucoup de murs pouvant recevoir de grands W.D. [wall drawings] sur tout le pourtour*³⁰, jusqu'à l'hommage qu'il lui rendit au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1986, en passant par leur participation à la même manifestation, *Chambre d'amis* à Gand durant l'été 1986.

Ce long compagnonnage entre Vandenhove et Sol LeWitt montre, au passage, que la dialectique art-architecture opérait dès la genèse de l'œuvre et donc, que l'architecte en était, dans certains cas, sinon un auteur du moins un acteur déterminant. Partagés ou non avec l'artiste, une suite de choix lui incombait qui orientait la conception même de l'œuvre. Prenons l'exemple d'Olivier Debré et de ses fresques à l'hôtel Torrentius (fig. 25-26). Le peintre français a fourni à Vandenhove une liasse abondante de gouaches de formats divers mais généralement petits. Rêverie sur les rides qui rythment la surface de *l'eau coulante de la Loire*³¹ et sur *les veines du bois*³² le long des lourdes poutres anciennes, ces feuilles zébrées de traits de pinceaux relevaient d'une recherche purement picturale, gestuelle, animant d'un mouvement presque dansant la main du peintre. Livrées brutes à l'architecte, ce fut à lui de sélectionner et de recadrer les motifs, d'imaginer leur multiplication sérielle à la surface de l'architecture, de les reproduire à l'échelle, de fabriquer les pochoirs, de choisir les couleurs. L'implication de Vandenhove fut telle dans ce processus qu'Olivier Debré, en découvrant les fresques réalisées, aurait exprimé un immense étonnement avant d'adhérer finalement aux choix de l'architecte, reconnaissant que *les couleurs fortes de pourpre et de bleu sombre conviennent à la noblesse de l'architecture plus sûrement que les couleurs légères et effacées que j'avais jugées plus modestement nécessaires*³³.



Fig. 26.- Liège, hôtel Torrentius : réalisation des fresques d'Olivier Debré (1980).

Archives Charles Vandenhove.

³⁰ Archives Vandenhove, lettre de Charles Vandenhove à Sol LeWitt, 23 mars 1985.

³¹ DEBRÉ Olivier, 1982, p. 90.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.



Fig. 27.- Liège, Le Balloir : la voûte de la salle à manger a été peinte par Jean-Pierre Pincemin.
© Kim Zwarts.

La chair de l'architecture

Enfin, dans certains cas – cependant plus rares –, l'incorporation impliquait directement le « corps » de l'artiste. Parmi la trentaine ayant travaillé avec Vandenhove, le seul à avoir fait physiquement coïncider le moment de l'art et celui de l'architecture, le seul à s'être confronté personnellement à la matière de l'édifice fut Jean-Pierre Pincemin. Certes, d'autres artistes ont réalisé de leurs mains leur intervention : Olivier Debré, par exemple, a peint lui-même les cinquante toiles qui couvrent les murs des six galeries latérales de la salle du Théâtre des Abbesses à Paris, ainsi que son impressionnant rideau d'avant-scène de 6 x 11 m qui, à lui seul, a représenté un an de travail. Pour autant, ce considérable chantier n'a pas été mené sur place mais dans l'atelier du peintre à Amboise.

En 1995, réinventant, à sa manière, la gestuelle et la posture musculaire des fresquistes classiques, Jean-Pierre Pincemin a, quant à lui, peint *in situ*, aidé de trois assistants, la voûte surbaissée de la salle à manger du Balloir à Liège (projet : 1988 ; réalisation : 1989-1995) (fig. 27). Ce *peintre en situation irrégulière*³⁴, comme l'a décrit, avec beaucoup d'affection, Maryline Desbiolles, a couvert de sa main qui ne sait peindre, pas dessiner, qui ignore tout des règles³⁵, cette surface de plafond de près de 200 m² d'une puissante et rugueuse fresque figurative. Représentant la

³⁴ DESBIOLLES Maryline, 2008, p. 45.

³⁵ *Idem*, p. 19.

Création du Monde, elle reproduisait une miniature anonyme du Moyen-Âge. Ce peintre atypique qui fut un temps membre de Supports/Surfaces a mis en œuvre dans ce travail toutes sortes de matières disponibles sur le chantier : goudron, peinture industrielle, etc. Dans un étonnant mélange d'attachement et de détachement, de curiosité avide envers cette antique iconographie religieuse et cet art immémorial de la fresque et d'insolence irrévérencieuse face à ces vénérables précédents, Pincemin racontait, avec une pointe d'ironie, avoir cherché *quelque-chose qui se balade entre l'érotisation des surfaces et le côté fastueux*³⁶... Au fond, les raisons de l'artiste et de l'architecte autour de cette œuvre furent bien différentes quoique complémentaires, du moins compatibles. Pour Vandenhove, qui faisait appel pour la première fois à cet artiste³⁷, il s'agissait d'animer ce vaste plafond uniforme et plutôt bas, par une œuvre tout autant picturale qu'ornementale – au sens noble du mot. Pour Pincemin, en revanche, le sujet de la fresque était absolument secondaire ; il en a d'ailleurs reproduit mécaniquement le motif en le projetant sur la voûte au moyen d'un rétroprojecteur. Le vrai sujet en était la peinture elle-même, l'acte de peindre, les outils et la matière manipulée par le peintre. Et la peinture, chez Pincemin, *n'est pas assujettie*, selon la belle expression de Maryline Desbiolles ; elle *le fait peintre et le délivre du sujet*³⁸.

Cependant, la poétique matérielle de cette peinture en acte, qui naît d'une interrogation de ses propres moyens et supports, fait précisément de Jean-Pierre Pincemin un des artistes qui ont exploré le plus loin le processus d'incorporation de leur art à l'architecture de Vandenhove. Ayant collaboré à neuf de ses projets entre 1995 et 2007, ce fut sans doute à la maison Bonne Fortune qu'il trouva son plus riche terrain d'expérience, du sol au grenier (fig. 28-29). Cet ancien ouvrier tourneur converti à la peinture a cherché ici à peindre avec les outils et les matériaux des divers artisans présents sur le chantier. Dans la salle de bains principale, au premier étage, il a utilisé le cordeau traceur du maçon pour dessiner un réseau de traits rectilignes bleus et rouges sur trois grands panneaux, en fouettant légèrement leurs surfaces avec le fil enduit de poudre de craie colorée. La charpente ancienne de l'hôtel particulier a également été investie par Pincemin qui l'a gravée en empruntant les ciseaux du charpentier, puis cérusée au blanc d'Espagne. Invité à faire deux fresques dans la salle à manger du premier étage, il a, cette fois, employé les outils du plâtrier pour graver son motif dans la surface de plâtre immaculée et encore fraîche que Vandenhove avait fait réserver pour lui. Mettant en scène un bestiaire mythologique, ces deux œuvres, entaillées en bas-relief dans le mur, peintes hâtivement d'une matière épaisse et profonde, sont parmi les plus bouleversantes que l'architecture de Vandenhove ait portées. Corps du peintre, corps de métier, corps de bâtiment, cette corporité multiple de la dialectique art-architecture l'inscrit dans les cycles vivants du temps humain et renvoie ainsi le sujet qui l'appréhende à sa propre condition (fig. 30).

³⁶ « Jean-Pierre Pincemin : une leçon de savoir-faire », mars-avril 2001, p. 118.

³⁷ Il faut préciser que Jean-Pierre Pincemin avait déjà réalisé une œuvre dans un projet de Vandenhove. Il s'agit, au tournant des années 1990, dans la maison César Franck, hôtel particulier du XVIII^e siècle restauré par Vandenhove, d'un motif de dallage réalisé par Pincemin à la demande du commanditaire, John Vergracht.

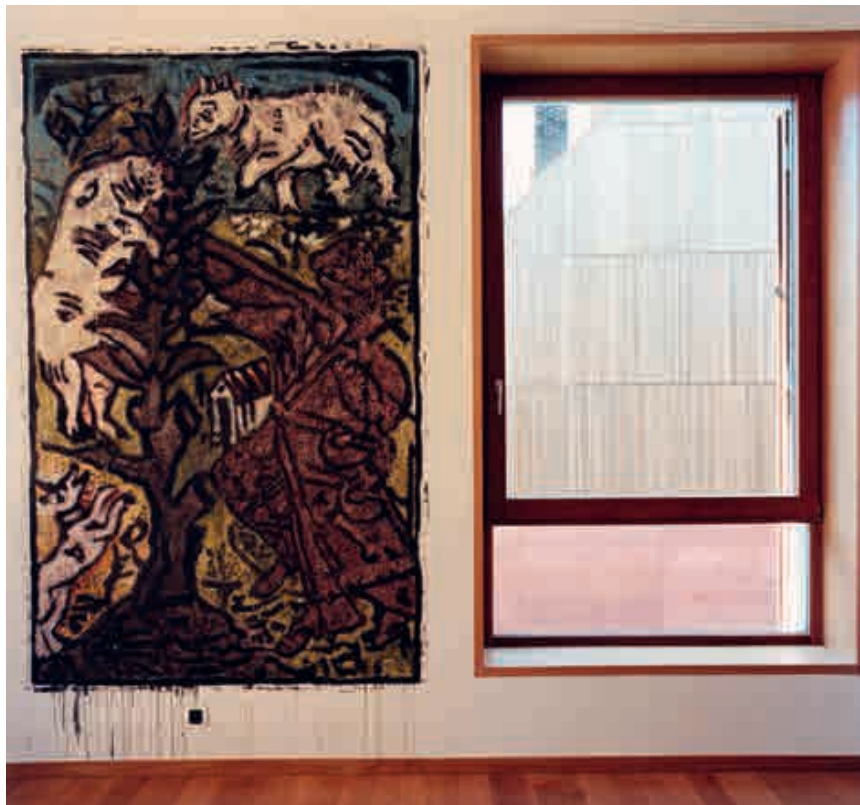
³⁸ DESBIOLLES Maryline, 2008, p. 138.

Fig. 28.- Liège, maison Bonne Fortune :
Jean-Pierre Pincemin est intervenu sur
les charpentes.
© Philippe Vander Maren.



Fig. 29.- Liège, maison Bonne Fortune :
fresque de Jean-Pierre Pincemin sur la
coupole de l'escalier.
© Philippe Vander Maren.

Fig. 30.- Liège, maison Bonne Fortune : fresque de Jean-Pierre Pincemin sur le mur de la salle à manger du premier étage.
© Philippe Vander Maren.



L'Art du temps

Chez Vandenhove, l'incorporation de l'art à l'architecture relevait, sans conteste, d'une problématique autant spatiale que temporelle. *Cum finierit ho tunc incipiet* [Quand un homme a fini, c'est alors qu'il commence] (Siracide, 18-7) dit la devise qu'il emprunta à l'humaniste Torrentius et qu'on peut toujours lire sur le fragment d'une fresque ancienne dans la salle principale de son atelier. Par anticipation, ce verset biblique illustre le rapport irrésolu et paradoxal que l'architecte entretenait avec le temps qui passe : recommencer, répéter, ressasser, remettre sans cesse sur le métier, consacrer sa vie au travail, œuvrer quoi qu'il arrive, était, pour lui, une lutte perpétuelle contre cette dimension temporelle de l'existence dont il avait une conscience aiguë et inquiète. Le temps défait, il est une défaite, un facteur vertigineux et inéluctable d'entropie, de dispersion, de dissipation, de désordre. *Tout est périssable !* clamait-il, *mais, je veux que* [mon architecture] *soit* [la] *plus solide possible [...]* [la] *moins éphémère possible*³⁹. Les critiques ont souvent noté, d'ailleurs, dans le travail de Vandenhove cette recherche de massivité, de solidité, d'épaisseur protectrice, d'introversion labyrinthique. Dans la première partie de son œuvre, son architecture, toute en clair-obscur, en contre-jour, comme arc-boutée contre le temps, possédait la plénitude profonde et maternelle de l'abri primitif.

³⁹ BREBANT Frédéric, 23 janvier 1998, p. 24.

Plus déliée, arachnéenne, voire aérienne, l'œuvre ultérieure de Vandenhove ne cessa pourtant d'opposer méthodiquement aux forces érosives du temps l'inactualité de certains principes : ordre, équilibre, harmonie, régularité, beauté. Dans le calme de ses cours intérieures, de Hors-Château à *Staarzaal*, de Torrentius aux Abbesses, les heures semblent en effet s'écouler plus lentement qu'ailleurs. Par ses rythmes, ses proportions, ses espacements, sa présence, cette architecture aspire, au fond, à transformer le temps en durée. Dès 1971, il formulait lui-même ce paradoxe d'une architecture à la fois à l'épreuve du temps et travaillée par son imprédictible devenir : *Je voudrais que ces structures soient non seulement assez fortes pour n'être pas détruites ni dégradées par tous les jeux qu'elles permettent, mais de plus, assez "ouvertes" et assez riches pour susciter sans cesse de nouvelles alternatives, provoquer de nouveaux échanges, et nourrir de nouveaux rêves*⁴⁰ (fig. 31).

L'art joue un rôle crucial dans ce rapport critique au temps. Il interroge les limites actuelles de l'architecture et confère à certains éléments d'un bâtiment des qualités esthétiques, matérielles ou formelles auxquelles elle ne peut pas ou plus prétendre. Tout en reposant sur une raison d'être architecturale (confort acoustique, protection, etc.), il assume parfois une fonction tout simplement ornementale, tels les garde-corps en verre sérigraphiés dont Léon Wuidar, à *Staarzaal*, à Hoorn ou à Ridderkerk, ou Jean-Pierre Pincemin, à Eindhoven, Rijssen ou La Haye, ont dessiné les



Fig. 31.- Liège, entrée du Balloir : fontaine dessinée par Charles Vandenhove.
© Philippe Vander Maren.

⁴⁰ « Charles Vandenhove », 1971, p. 359.

motifs. Comme les volutes en fer forgé des garde-corps anciens dont les architectes contemporains ne maîtrise plus l'art, ces motifs animent, de loin, la façade et se révèlent, dans tous leurs détails, dans l'intimité du logement ; ils médiatisent ces transitions d'échelle par lesquels on expérimente une architecture.

Mais livrer à un artiste un élément de son architecture participe aussi indéniablement, chez Vandenhove, d'une aspiration presque spirituelle. Ces incorporations artistiques servaient plusieurs intentions : d'abord, dans une éthique du don, la volonté d'offrir au plus grand nombre cette situation de révélation et d'épiphanie esthétique-mystique réservée généralement à l'enceinte élitiste du musée ; mais également, celle de déployer dans l'architecture une dimension sacrée qui va la sanctuariser, qui va la prémunir plus sûrement contre les ravages du temps.

Poursuivant cette double chimère, Charles Vandenhove contribuait inlassablement à sortir l'art du musée et à l'inscrire résolument dans la vie quotidienne. Mais ce déplacement signifiait aussi, paradoxalement, armer l'architecture face aux assauts de cette même quotidienneté, dans une conscience profonde de l'impermanence des choses. Comme si un même bâtiment pouvait faire entrer l'art dans le temps mais en faire sortir l'architecture, la dialectique féconde que tissa l'architecte pendant plus d'un demi-siècle tendait dans le même mouvement à sacraliser l'une et à banaliser l'autre. Entre élitisme et populisme, autorité et partage, autonomie et hétéronomie, c'est une sorte d'utopie que ce « maître d'œuvres » poursuivait : la convergence improbable, et sans cesse réitérée, entre le respect des traditions immémoriales de l'art de bâtir et l'adhésion pleine aux expériences les plus subversives des avant-gardes esthétiques de son époque.

Bibliographie

ALBERT-LÉVIN Marc, « Charles Vandenhove : Pourquoi des architectes ? » dans *Cimaise : art et architecture actuels*, n° 88-89, octobre-décembre 1968, non paginé.

BEKAERT Geert, *L'architecture et l'architecte. Charles Vandenhove*, Liège, Pierre Mardaga, 1976.

BEKAERT Geert, *Charles Vandenhove. Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman. Liège. À la recherche de l'unité*, Anvers, Standaard, 1988.

BONNEFOI Geneviève, *Simon Hantai*, Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu, 1973.

BREBANT Frédéric, « Un demi-siècle d'architecture. Entretien avec Charles Vandenhove » dans *Weekend Le Vif / L'Express*, 23 janvier 1998, p. 22-24.

« Charles Vandenhove » dans BEKAERT Geert, STRAUVEN Francis (dir.), *La Construction en Belgique 1945-1970*, Bruxelles, Confédération nationale de la Construction, 1971, p. 358-359.

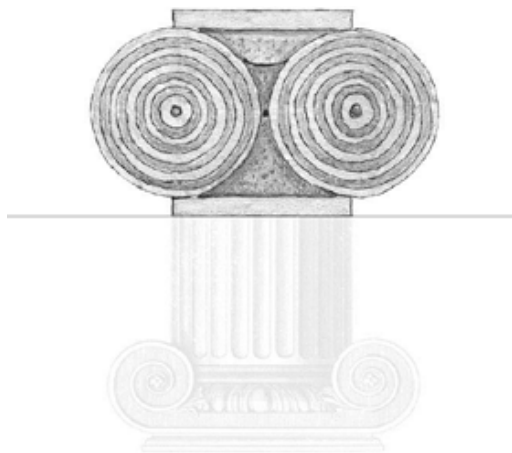
- CHASLIN François, *Charles Vandenhove. François Hers : Soutenir le regard. Architecture et photographie*, Maastricht - Paris, Bonnefantenmuseum - Le Moniteur, 2007.
- CHEVRIER Jean-François, « Un atelier d'architecture à Liège » (Entretien avec Charles Vandenhove et Prudent De Wispelaere, 1998) dans VERSCHAFFEL Bart, CHEVRIER Jean-François, VANDER MAREN Philippe, *Charles Vandenhove Projects 1995-2000*, Rotterdam, NAI, 2000, p. 28-47.
- DEBRÉ Olivier, « Décoration de l'hôtel Torrentius » dans BEKAERT Geert, COLMAN Pierre, *Architecture pour architecture. Hôtel Torrentius*, Bruxelles, Edition du Ministère de la Communauté Française, 1982, p. 90.
- DESBOLLES Maryline, *Les Draps du peintre*, Paris, Seuil, 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- FOURCADE Dominique, *Pour Simon Hantaï*, Paris, Michel Chandeigne, 2008.
- « Jacques Charlier » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 131.
- « Jean-Pierre Pincemin : une leçon de savoir-faire » (entretien avec Axel Sowa et Georges Sebbag) dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 333, mars-avril 2001, p. 116-123.
- LAROQUE Didier, « Vandenhove. Embellir l'espace » dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 286, avril 1993, p. 100-103.
- LASCAULT Gilbert, « Réflexions et dérives autour des architectures de Charles Vandenhove » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 9-14.
- LEBEER Irmeline, « Moi aussi, je veux faire des images. Entretien avec Charles Vandenhove » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 15-23.
- LEWITT Sol, « Wall drawing » dans *Sol LeWitt*, New York, MoMA, 1978, p. 169.
- MÉZIL Éric, *Charles Vandenhove. Art in Architecture*, Gand - Amsterdam, Ludion, 2005.
- SCHOONBRODT René, « Une ville, cela se reconstruira par petits morceaux » dans FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986, p. 13-20.

Maxime COQ

Architecte et aspirant-doctorant, Université de Liège

**Un nouvel ordre classique...
et (post-)moderne :
rhétorique de la colonne
dans l'œuvre de
Charles Vandenhove**

Fig. 1.- Collage à partir d'un croquis personnel sur base d'une colonne récurrente dans l'œuvre de Charles Vandenhove et d'une illustration d'après DIDEROT Denis, *LE ROND D'ALEMBERT* Jean, « Architecture et parties qui en dépendent – Première partie » dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1762, pl. 3.



Prologue : la colonne

COLONNE, s.f. Cylindre de pierre posé sur une base ou un socle, recevant un chapiteau à son sommet, employé dans la construction comme point d'appui pour porter une plate-bande ou un arc¹.

Si cette définition semble aujourd'hui bien éloignée de la pratique architecturale contemporaine – fortement enracinée dans la tradition constructive que nous ont transmis les modernistes de la première moitié du siècle passé – Charles Vandenhove semble quant à lui s'être particulièrement attaché, à travers l'entièreté de son œuvre, à en proposer une relecture en réinterprétant cette icône de l'architecture (fig. 1), de la période classique au Mouvement moderne. Alors que ces réinterprétations d'éléments constitutifs du vocabulaire architectural ne se limitent évidemment pas à la colonne, c'est tout de même cet emprunt architectural qui constitue un élément fondateur de la grammaire constructive de l'architecte, au sein de projets sémantiquement distants tels que le Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman ou la cour Saint-Antoine à Liège. Ainsi, comme le souligne le critique Gilbert Lascault, *Charles Vandenhove aime les colonnes et les multiplie*. (...) On pourrait multiplier les exemples montrant l'importance des colonnes dans le langage plastique de Charles Vandenhove : colonnes du Foyer de la Maison Blanche à Esneux, colonne noire tronquée dans le hall d'entrée de l'Hôtel Torrentius²...

La multiplicité de formes qu'il propose pour la réécriture de l'élément classique semble toutefois intrinsèquement liée à la continue réévaluation sémantique et plastique de son vocabulaire architectural. En effet, Charles Vandenhove est un architecte qui a su transfigurer son travail au cours de sa carrière, passant d'une architecture aux allures « brutalistes » des années soixante – comme l'Institut d'Éducation physique du Sart Tilman – à une esthétique post-moderniste ponctuée

¹ VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, 1854, p. 491.

² LASCAULT Gilbert, 1985, p. 11-12.

de classicisme et d'emprunts aux formes architecturales du passé – le *Hoogfrankrijk* à Maastricht par exemple –, jusqu'au retour vers une plus grande abstraction dans ses derniers travaux – à l'instar de la Maison d'accueil du C.P.A.S. de Bruxelles. À cet égard, le critique d'architecture Geert Bekaert considère chaque étape de l'œuvre de Charles Vandenhove, non pas comme une rupture, mais comme *un nouveau chapitre* (ajouté) à *l'ancien récit, qui n'annule pas celui-ci mais qui le place dans un jour nouveau*³. L'œuvre de l'architecte constitue donc un renouvellement continu tout en demeurant fidèle à sa philosophie et à ses ambitions. Comme le présente l'architecte et critique François Chaslin, *Vandenhove c'est un architecte, je vais dire c'est une sorte de caméléon ; c'est à dire que c'est un homme qui a su s'adapter à divers moments de l'évolution des mentalités et des goûts architecturaux. (...) Un caméléon, ça a une forme, une structure, ça a une identité, ce n'est que l'apparence qui change*⁴.

Face à cette expression plastique en perpétuelle évolution, reste l'immuable omniprésence de la colonne en tant qu'élément structurant du vocabulaire de l'architecte. Que sa présence soit littérale ou symbolique, de l'élément structurel à l'escalier hélicoïdal, la colonne se retrouve au cœur de son travail et permet d'en comprendre l'évolution⁵.

Acte premier : Charles Vandenhove, un classique (post-)moderne

*Mais je ne crois pas qu'on puisse faire fi de l'histoire comme on a cru le faire à un moment donné. (...) Nous ne pouvons pas faire fi de ce qui nous a précédé [sic]. C'est impossible. C'est une impasse*⁶.

Une recherche d'intemporalité

Ce cheminement du travail de Charles Vandenhove ne semble cependant pas hasardeux et suivrait davantage un fil conducteur, une sorte d'objectif persistant à travers l'œuvre de l'architecte. Si la colonne constitue un élément récurrent permettant de parcourir son travail et sa pensée, l'hypothèse d'une volonté de *réconciliation du moderne et du classique*⁷, que l'historien et théoricien Bart Verschaffel associe à une recherche du *noyau primitif et intemporel de la tradition architecturale classique occidentale*⁸, pourrait former la structure du caméléon que serait Charles Vandenhove. En effet, le renouvellement de son langage architectural découlerait alors de cette

³ BEKAERT Geert, 1994, p. 71.

⁴ François Chaslin dans : DONJEAN Jacques, *Charles Vandenhove, Architecte de l'Art*, Liège, Les Films de la Passerelle, 2016.

⁵ Cet article est basé sur : COQ Maxime, 2018.

⁶ LEBEER Irmeline, 1985, p. 17.

⁷ STRAUVEN Francis, 1986, p. 22-23.

⁸ VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 24-25.

ambition de transcender architectures modernes et classiques afin d'élaborer ce que Geert Bekaert présente comme une *architecture intemporelle*⁹.

Cette recherche d'intemporalité de l'objet architectural, fil rouge de son œuvre, se comprend lorsqu'elle est contextualisée : face à l'échec du projet moderniste, résonnant dans les années 1970 à travers les mots du théoricien Charles Jencks – *Modern architecture died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 pm (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grâce by dynamite* [L'architecture moderne est morte à St. Louis, Missouri le 15 juillet, 1972 à 15h32 (ou à peu près) lorsque le projet tristement célèbre de Pruitt-Igoe, ou à tout le moins plusieurs de ses tours, ont reçu leur coup de grâce final à la dynamite]¹⁰ –, un changement paradigmatique s'opère et bouleverse alors le champ de l'architecture, le post-modernisme. De nombreuses postures émergent alors d'une volonté de dépassement du projet moderniste, tant dans son rejet que dans sa continuation, mais le langage que développe Charles Vandenhove s'inscrit davantage dans l'ambition de conciliation entre moderne et classique, que Maurice Culot qualifia de '*moderne classique*' ou '*classique moderne*'¹¹.

La réconciliation du moderne et du classique : double-codage

L'aspiration vers laquelle semble tendre le travail de l'architecte fait en outre théoriquement corps avec le courant architectural post-moderniste, quoi que ne soulevant pas de question de société contrairement à certains de ses contemporains. En effet, la recherche de conciliation, récurrente dans l'entièreté de son œuvre, entraîne la pratique typiquement post-moderniste de double-codage en architecture. Cette notion, développée entre autres par Robert Venturi (*both/and*) et Charles Jencks (*double-coding*), consiste en l'utilisation d'éléments architecturaux tels que des emprunts – la colonne par exemple – exprimant deux codes sémantiques différents, offrant ainsi deux significations pour un même élément : un codage s'adresse aux initiés et l'autre est destiné aux profanes. Cette dualité permet de tenter de mieux communiquer avec un public hétéroclite en mettant en place différents niveaux de lecture, *both* classique *and* moderne, et réconciliant ainsi ce qui apparaît comme deux antonymes. Dans le projet de la cour Saint-Antoine par exemple, ce double-codage se retrouve dans la juxtaposition d'une colonne ionique stylisée – emprunt à l'architecture classique lisible pour les profanes – et d'un système constructif moderniste – destiné au regard des initiés (fig. 2). La dualité post-moderniste résultant le plus souvent d'une combinaison entre modernisme et classicisme¹², cette architecture est tantôt moderne, s'adressant aux architectes

⁹ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹⁰ JENCKS Charles, 1984, p. 9.

¹¹ CULOT Maurice, 1985, p. 25.

¹² En effet, en architecture, Caroline Guibet-Lafaye écrit que : *Le style postmoderne se définit par l'utilisation d'éléments architecturaux appartenant à la tradition historique, par l'emploi de la couleur et l'emprunt de motifs aux traditions vernaculaires* (GUIBET LAFAYE Caroline, s.d., p. 11).

Fig. 2.- Liège, porche d'entrée de l'ensemble de logements de la cour Saint-Antoine rue Hors-Château.
© Maxime Coq.



qui reconnaîtront ce code, tantôt quelque chose d'autre¹³, souvent de l'ordre du classique, s'adressant au public non-averti. François Chaslin reconnaît d'ailleurs ce trait dans l'architecture de Charles Vandenhove lorsqu'il parle de l'ensemble du Théâtre des Abbesses à Paris : *Il faut un regard de critique ou d'architecte pour observer. Les gens qui passent normalement penseront très certainement que c'est un bâtiment du XIX^e siècle ou le dateront mal*¹⁴.

Une légère digression permet ici d'inciser la posture de l'auteur Umberto Eco qui considère que ce jeu d'emprunts aux formes du passé, constituant *de facto* un trait caractéristique de ce qu'il nomme l'*attitude post-moderne*, émerge tant de l'essoufflement sémantique du modernisme que de la conscience d'une innocence perdue : *Mais vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de*

¹³ JENCKS Charles, KROPF Karl, 1997, p. 10.

¹⁴ François Chaslin dans : DONJEAN Jacques, *Charles Vandenhove, Architecte de l'Art*, Liège, Les Films de la Passerelle, 2016.

*ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente*¹⁵. Cette attitude post-moderne dont fait preuve Charles Vandenhove à travers l'utilisation du principe de double-codage, découle bel et bien de l'ambition de *réconciliation du classique et du moderne*¹⁶ et caractérise l'un des procédés principaux de création post-moderniste dans l'œuvre de l'architecte liégeois.

L'inévitable distinction

Par-delà son affiliation au courant post-moderniste, la posture que Charles Vandenhove y prend semble imprécise. Les tonalités sous-jacentes à l'architecture qu'il développe et aux emprunts qu'il fait s'affichent comme dramatiquement distantes de celles d'autres architectes rattachés à ce courant tels que Ricardo Bofill ou Charles Moore par exemple, tant d'un point de vue esthétique que sémantique. Ainsi, l'étude de la colonne à travers son œuvre doit permettre de préciser la triade de questionnements précédemment énoncés, à savoir : la définition de la posture que prend l'architecte au sein du post-modernisme – en déterminant quel lien entretient l'emprunt avec son référent –, la mise en exergue de la continuité intrinsèque de son travail à la lumière d'une volonté de double-codage moderne et classique – en explicitant de quelle manière cette ambition d'intemporalité persiste –, ainsi que l'évolution rhétorique de l'élément architectural qu'est la colonne à travers sa production architecturale.

Toutefois, les outils nécessaires à l'analyse d'emprunts d'éléments architecturaux n'existant tout simplement pas dans le champ de l'architecture, il convient de se tourner vers une discipline qui regorge de concepts permettant une analyse fine et subtile de relations de coprésence : la littérature.

Acte second : transtextualité, la rhétorique au service de l'analyse architecturale

Omnis enim, quae a ratione suscipitur de aliqua re, institutio, debet a definitieve proficisci ; ut intelligatur, quid sit id, de quo disputetur [Dans tout corps de doctrine présenté avec méthode, c'est par la définition qu'il faut commencer, afin que l'on saisisse bien l'objet de la discussion]¹⁷.

Rapprochement des champs

Si la légitimité du rapprochement des champs a déjà été démontrée à travers l'histoire de l'architecture et notamment celle du XX^e siècle, il paraît cependant intéressant de rappeler que c'est en particulier

¹⁵ ECO Umberto, 1983, p. 748.

¹⁶ STRAUVEN Francis, 1986, p. 22-23.

¹⁷ CICÉRON (DE REMUSAT Charles éd.), 1821, p. 282-283.

l'architecture post-moderniste qui nourrit des liens étroits avec les théories littéraires. Ainsi, *les architectes postmodernes trouvent dans les 'théories linguistiques' des éléments pour étayer leurs propositions architecturales*¹⁸ et ce sont des théoriciens et architectes tels que Charles Jencks ou encore Robert Venturi qui ont explicité la contiguïté de ces deux disciplines¹⁹. Selon l'historien Claude Massu, *Robert Venturi a montré comment le discours sur l'œuvre littéraire pouvait rejoindre et fonder un discours sur l'édifice*²⁰, et il a d'ailleurs mis en exergue cette relation qu'entretiennent les théories de l'architecte avec le champ de la littérature sur base du manifeste *Complexity and Contradiction in Architecture* où l'architecte légitima les pratiques trans-disciplinaires en architecture et notamment, en matière de transposition de théories issues du champ littéraire dans le champ de l'architecture. En effet, suite au mutisme sémantique d'un mouvement moderne essoufflé, les architectes post-modernistes se mettent en quête de sens et proposent alors un travail dont le discours repose sur les liens qu'entretient l'architecture avec la littérature, où la rhétorique sert d'outil de composition axé sur une lecture de signifiants ou emprunts (forme et matière architecturales) qui renvoient à des signifiés (« patrimoine » architectural)²¹. Les emprunts architecturaux, comme la colonne, ne sont donc pas de simples « copier-coller » dénués de sens mais bien des éléments sémiologiques qui matérialisent des ambitions rhétoriques, de double-codage entre autres.

Dès lors, s'il est admis qu'une transposition théorique du champ de l'analyse littéraire vers celui de l'architecture est conceptuellement possible, *mutatis mutandis*, alors il ne subsiste plus qu'une question déterminante : quelles théories importer ? L'architecte et théoricien français Antoine Grumbach y répondit de la plus belle des manières lorsqu'il affirma en novembre dernier lors d'un colloque à Paris que *l'architecture c'est de l'intertextualité... Ça l'a toujours été et ça le sera toujours*²².

De l'intertextualité, toujours... et encore

En effet, la notion d'intertexte qui remonte aux années 1960 et qui précise les relations de coprésences textuelles – c'est à dire la présence d'un texte dans un autre – permet d'offrir une lecture plus fine des emprunts, notamment dans le champ de l'architecture et particulièrement de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove. En outre, c'est en 1982, avec *Palimpsestes*, que le critique littéraire Gérard Genette opéra une redéfinition du domaine paradigmatique auquel appartiennent ces relations, qu'il qualifia dès lors plus généralement de transtextuelles et qui reposent sur la notion, auparavant plus diffuse, d'intertextualité²³.

¹⁸ GUIBET LAFAYE Caroline, s.d., p. 10.

¹⁹ JENCKS Charles, 1984 ; VENTURI Robert, 1984.

²⁰ MASSU Claude, 2012, p. 390.

²¹ GUIBET LAFAYE Caroline, 2002, p. 114-115.

²² Colloque *Entre Rome et Las Vegas : la France des années 1980 et la condition postmoderne*, Paris, ENSA Paris-Malaquais, 29 novembre 2018.

²³ L'intertextualité chez Genette n'est en réalité qu'une relation spécifique faisant partie de son système de classification de relations, appelées « transtextuelles ».

Cette redéfinition conceptuelle se fait au sein d'un seul et unique champ paradigmatique : la transtextualité d'un texte, qu'il définit comme *tout ce qui (...) met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*²⁴. Le concept de transtextualité regroupe donc l'ensemble des relations susceptibles de s'instaurer entre deux ou plusieurs textes, qu'elles soient implicites ou explicites²⁵. Genette en distingue cinq types – intertextualité, hypertextualité, paratextualité, métatextualité et architextualité – tout en précisant [qu']il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques²⁶. Toutefois, les théories qui sont les plus pertinentes pour l'étude d'emprunts en architecture – et particulièrement de la colonne chez Charles Vandenhove – sont celles d'intertextualité et d'hypertextualité²⁷, théorisant des rapports de coprésence à différentes échelles : les échelles sémantiques micro- et macro-structurelles.

La première – l'intertextualité –, définie comme (...) *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, (...) par la présence effective d'un texte dans un autre*²⁸, se réfère à une coprésence de nature ponctuelle qui concerne des *micro-structures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref*²⁹, allant de la forme la plus explicite et littérale, à savoir la citation, jusqu'à la moins explicite et moins littérale, l'allusion³⁰. La seconde – l'hypertextualité – quant à elle, existe à un niveau macro-structurel et Genette la définit comme *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*³¹. Il s'agit de la relation qu'entretient un texte, l'hypertexte donc, avec un autre, l'hypotexte, duquel il est dérivé par transformation ou par imitation.

Ainsi, la colonne peut être considérée, sémantiquement, à la fois dans sa dimension macro-structurelle (la colonne comme entité architecturale autonome) et comme élément micro-structurel dépendant du contexte architectural dans lequel il s'inscrit (la colonne comme composante sémantique d'une entité architecturale plus grande)³². Lorsqu'il s'agit d'étudier une colonne comme élément sémantique autonome, la relation qu'entretient une colonne de Charles Vandenhove (hypertexte) avec son signifié classique (hypotexte) est de type hypertextuelle. Alors que la relation qu'entretient l'emprunt, étudié comme partie d'un ensemble architectural, est envisagée à travers le prisme des théories

²⁴ GENETTE Gérard, 1982, p. 7.

²⁵ VAN NUIJS Laurence, s.d., p. 2.

²⁶ GENETTE Gérard, 1982, p. 16.

²⁷ Les autres notions s'attardent sur des typologies de coprésences, plus éloignées du présent sujet d'étude : l'architextualité qui désigne la relation qu'entretient un texte avec la catégorie générique auquel il appartient ; la paratextualité qui est la relation qu'entretient, de manière générale, un texte avec son paratexte, comme son titre, ses sous-titres ou sa quatrième de couverture ; la métatextualité définit, quant à elle, la relation établie entre un texte avec le commentaire qu'il a suscité.

²⁸ GENETTE Gérard, 1982, p. 8.

²⁹ *Idem*, p. 9.

³⁰ *Idem*, p. 8.

³¹ *Idem*, p. 13.

³² *Idem*, p. 9.

intertextuelles. Dès lors, l'utilisation de ces deux champs théoriques, regroupant des relations de différentes natures, offre une opportunité d'appréhender de manière plus subtile les relations de coprésence, propres aux colonnes dans l'œuvre de Charles Vandenhove. Celles-ci servent de base à l'élaboration d'une grille de lecture permettant d'appréhender les emprunts – les colonnes – de manière plus fine.

Ces notions, qui constituent donc l'essence théorique de ce travail, seront envisagées séparément permettant, d'un point de vue théorique, d'en faciliter la compréhension. Elles seront ensuite mises en relation pour élargir le spectre de compréhension de la rhétorique de coprésence à l'œuvre dans l'élaboration des colonnes de Charles Vandenhove.

Hypertextualité, le macro

Pour commencer, il s'agit de considérer le « modèle » que Gérard Genette établit dans *Palimpsestes* pour distinguer les différentes pratiques hypertextuelles. Pour classer ces relations de niveau macro-structurel, l'auteur réalise un tableau à doubles entrées (fig. 3). D'une part, il opère une distinction entre deux types de pratiques : le procédé de transformation d'un texte et celui d'imitation d'un style³³. D'autre part, il distingue trois régimes s'appliquant à chacune des relations : régimes ludique, satirique et sérieux³⁴. Ceux-ci permettent de différencier des relations dont la typologie est identique – imitation ou transformation – mais dont la tonalité varie – ludique, satirique ou sérieux.

Si l'ambition satirique³⁵ est évidente, la fonction ludique, quant à elle, est *une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse*³⁶ ; c'est un jeu rhétorique entre l'auteur et le lecteur. Le troisième régime qu'il qualifie de sérieux contient les transformations et imitations qui ne sont ni satiriques ni ludiques. Néanmoins, il faut bien préciser que *chaque régime serait en contact avec les deux autres*³⁷ et que la classification n'est donc pas étanche et permet des postures intermédiaires³⁸. De fait, une caractéristique déterminante des relations hypertextuelles est [qu'] *aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du emploi de structures existantes (...)*³⁹. En réalité, c'est cette part de jeu rhétorique, autant indissociable des hypertextes que des emprunts post-modernistes, qui rend le recoupement des champs intéressant. En revanche, malgré cette grande porosité entre les régimes, il reste que la scission entre pratiques d'imitation et de transformation est bien étanche et n'accepte pas de posture intermédiaire.

³³ Ces deux notions sont couramment appelés *parodie* et *pastiche*, prenant ainsi un sens plus large et n'opérant pas de distinction de régime (PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 14).

³⁴ GENETTE Gérard, 1982, p. 44.

³⁵ Satire : *Toute œuvre écrite, chantée, peinte, tout propos comportant une raillerie, une critique virulente* (URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/satire> [dernière consultation le 17/04/2019]).

³⁶ GENETTE Gérard, 1982, p. 43.

³⁷ *Idem*, p. 44.

³⁸ Le régime humoristique, entre ludique et sérieux ; le régime polémique entre sérieux et satirique ; ou encore le régime ironique entre satirique et ludique.

³⁹ GENETTE Gérard, 1982, p. 557.

Fig. 3.- Tableau que Gérard Genette établit dans *Palimpsestes* pour figurer les différentes relations hypertextuelles. Tableau retranscrit par l'auteur d'après GENETTE Gérard, 1982, p. 45.

relation/régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	TRANSPPOSITION
imitation	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

Dérivation par imitation

Couramment regroupées sous le terme de *pastiche*⁴⁰, en architecture la distinction entre les différentes tonalités que peuvent porter une imitation – ludique, satirique ou sérieuse – paraît être plus difficile à cerner⁴¹ mais reste toutefois intéressante afin d'offrir la possibilité d'une lecture plus riche des différentes imitations architecturales, en étant toutefois attentif au fait que ces catégories sont particulièrement souples et poreuses⁴².

Alors que le pastiche requiert l'imitation d'un style en vue de l'actualiser à travers un nouveau sujet⁴³, pouvant aller jusqu'à l'expression d'une tonalité ludique qui l'est d'autant plus qu'il y a saturation stylistique ou exagération des traits⁴⁴, la charge, quant à elle, procède à l'exagération du style en vue d'insérer une dimension critique dans l'imitation. Ainsi, *l'essence même du pastiche implique une saturation stylistique considérée non seulement comme acceptable, mais comme souhaitable, puisqu'elle fait l'essentiel de son agrément, en régime ludique, ou de sa vertu critique, en régime satirique*⁴⁵. De l'autre côté du spectre des pratiques hypertextuelles d'imitation de style, il y a ce que Gérard Genette qualifie d'imitation sérieuse et qu'il appelle forgerie⁴⁶. Elle peut être la continuation et notamment la continuation stylistique d'une époque⁴⁷ : les néo, ne continuant pas une œuvre spécifique mais le style d'une époque, souvent antérieure à celle de leurs prédécesseurs directs.

En architecture, des colonnes néo-classiques comme celles de l'*Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel pourraient vaciller entre pastiche et forgerie, pouvant être parfois l'objet d'exagérations stylistiques, mais restant le plus souvent, comme dans cet exemple, empreintes d'un profond respect pour le modèle original dans un principe de continuation

⁴⁰ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 14.

⁴¹ C'est d'ailleurs souvent le terme de *pastiche* en architecture qui est employé pour décrire toute pratique hypertextuelle d'imitation (SANGSUE Daniel, s.d.).

⁴² Il existe toutefois la question plus vaste de la définition et de la classification des imitations en architecture en fonction de la perception d'un projet, qui pourrait faire l'objet d'une étude approfondie.

⁴³ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 65.

⁴⁴ GENETTE Gérard, 1982, p. 221.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ GENETTE Gérard, 1982, p. 43.

⁴⁷ Se retrouve ici la continuation d'une œuvre qui, si elle est présente dans le champ de l'architecture, n'est pour autant pas explicite dans le cas d'un élément sémantique autonome comme la colonne. C'est par exemple la construction de l'annexe du musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright, l'extension de la maison Guette de Le Corbusier ou encore, dans le domaine de la continuation purement stylistique, les projets de l'architecte Raymond Romboodts.

Fig. 4.- Londres, extension de l'aile Sainsbury de la National Gallery par Robert Venturi.

© Caroline Lacomble.



stylistique. Par contre, une colonne de l'aile Sainsbury de la *National Gallery* de Robert Venturi à Londres (fig. 4) serait, elle, plus proche de la charge et du pastiche car c'est le style des colonnes d'un bâtiment voisin qui y est imité, sans modification mais avec une exagération des traits dans l'utilisation de ces colonnes qui supportent d'abord un entablement, pour finir par n'être qu'un rappel du bâtiment voisin.

Dérivation par transformation

Au sein des procédés de transformation, la parodie, à l'instar de la notion de pastiche, recouvre couramment toute une série de pratiques hypertextuelles de transformation aux tonalités parfois opposées⁴⁸. Il s'agit donc de tenter de situer les transformations architecturales suivant le régime vers lequel elles tendent, qu'il soit ludique, satirique ou sérieux, avec tous les degrés de nuance entre ceux-ci.

Ainsi, la parodie telle que Gérard Genette en a restreint le sens⁴⁹ (...) *consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style* (...) ⁵⁰ : il s'agit donc d'une transformation à tonalité comique ou, tout au moins, ludique, opérée sur le sujet de l'hypotexte. Il existe dans le champ de la musique de nombreuses parodies et c'est notamment le cas des parodies de chansons utilisées dans la publicité. Celle de 1990 pour le détergeant Ajax, par exemple, reprend la mélodie de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet, *L'amour est un oiseau rebelle*, et en transforme les paroles pour vanter les mérites du produit⁵¹. Le sujet y est modifié, mais le style – c'est à dire l'air et la musique – est conservé.

⁴⁸ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 14.

⁴⁹ GENETTE Gérard, 1982, p. 39.

⁵⁰ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 57.

⁵¹ *Ajax ultra : Carmen sisters version 30 secondes* (URL : <https://www.ina.fr/video/PUB160513024> [dernière consultation le 17/04/2019]).

Fig. 5.- Tableau La Liberté guidant le peuple d'Albert Uderzo d'après Eugène Delacroix, extrait de l'album L'anniversaire d'Astérix et Obélix – Le livre d'or.
© ASTÉRIX®- OBÉLIX®- IDÉFIX® /
© 2019 LES ÉDITIONS ALBERT RENÉ /
GOSCINNY - UDERZO.



En outre, il reste à préciser que *comme le pastiche et la transformation sérieuse, la parodie témoigne la plupart du temps d'un hommage à son modèle*⁵². Un exemple est le tableau d'Albert Uderzo (fig. 5) parodiant la peinture *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix : le sujet change car ce sont les célèbres personnages de la bande dessinée *Astérix* qui sont représentés ici, alors que le style de la toile originale, lui, est perpétué dans cet hommage au peintre romantique.

Fig. 6.- L.H.O.O.Q., ready-made de Marcel Duchamp d'après La Joconde de Léonard de Vinci, 1919.
© Association Marcel Duchamp / SABAM Belgium 2019.



Si la parodie fonctionne en régime ludique, le travestissement quant à lui opère une transformation à tonalité satirique qui porte une ambition critique et engendre un changement de style, et non de sujet comme la parodie⁵³. En outre, le plus souvent (...) *le travestissement burlesque est fondé sur la réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est, lui, conservé* (...) ⁵⁴. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp de 1919 (fig. 6) basée sur *La Joconde* de Léonard de Vinci qu'il travestit. Si le sujet de l'hypotexte est conservé, le style et la tonalité sont, quant à eux, transformés : Mona Lisa se voit affublée d'une moustache, d'un bouc et d'un titre provocateur.

Enfin, il reste le procédé hypertextuel que Gérard Genette définit comme transformation sérieuse et qu'il appelle transposition. Le sujet y est conservé et le style parfois modifié mais de façon tout à fait sérieuse. Il regroupe un ensemble de sous-catégories et de procédés plus minimes qui concourent à cette plus grande catégorie de relations qu'est la transposition. Un exemple de ceci est la robe *Mondrian* dessinée

⁵² SANGSUE Daniel, s.d., p. 5.

⁵³ À l'inverse de la parodie, le travestissement burlesque reprend le sujet mais s'écarte fortement de la lettre du texte qu'il détourne (PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 61).

⁵⁴ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 57.

par Yves Saint Laurent (fig. 7) comme hommage à Piet Mondrian. Dans ce cas, ni le sujet – à savoir la matière picturale – ni le style ne changent. Ce qui diffère, c'est le canevas sur lequel la peinture se transpose : au lieu d'être une toile, c'est une robe.

En outre, seule une partie de ces procédés littéraires sérieux semble pouvoir s'appliquer à l'analyse architecturale⁵⁵. Les plus pertinents au regard de l'étude d'emprunts architecturaux post-modernistes sont, notamment : la traduction, qui consiste à faire passer un texte d'une langue source à une langue cible⁵⁶ ; la transtylisation, qui est une *réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un changement de style*⁵⁷ ; ou encore, la réduction et l'augmentation qui consistent tantôt à réduire le texte, tantôt à l'étendre⁵⁸. En matière d'opérations de modification *quantitative*⁵⁹ (réduction ou augmentation), il existe plusieurs sous-catégories pertinentes. Dès lors, pour illustrer ces différents procédés rhétoriques et afin de rester dans la thématique introduite par la robe *Mondrian* précédemment citée, il s'agit de prendre comme exemple une robe en coton, brodée et à manches mi-longues.

Au niveau des procédés réducteurs, il y a l'excision, qui *consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention*⁶⁰. Pour le cas de la robe, cela peut être le retrait complet des manches : cela consisterait en une excision d'une partie thématique de cette robe. Ensuite, la concision, quant à elle, *se donne pour règle d'abrégé un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis*⁶¹. Il s'agit, dans le cas de la robe, de la retravailler avec moins de broderies. Dès lors, la robe qui était brodée est transposée car elle reste à manches mi-longues en étant retravaillée dans un style plus concis, moins détaillé. Enfin, il y a la condensation dont le but est de produire un condensé, un abrégé. Celle-ci est une *sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail (...) pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble*⁶². Cela peut être, par exemple, le patron de cette robe. Ainsi, ce n'est qu'une forme résumée de ce qu'elle est, sans produire de détails et sans la convoquer littéralement.

À l'inverse, parmi les pratiques « augmentantes », il y a l'extension qui constitue une augmentation massive, contrairement à l'excision⁶³. Cette extension est plutôt de l'ordre thématique que stylistique. Dans le cas de la robe, cela consisterait en l'ajout de manches longues en soie.

⁵⁵ En effet, le monde des procédés transpositionnels est vaste et tous ne sont pas intéressants pour cette analyse architecturale, dont notamment la prosification, la versification ou encore la transmétrisation et la transmodalisation. Il paraît important d'émettre la possibilité d'une étude plus approfondie démontrant, éventuellement, le contraire.

⁵⁶ DUPRIEZ Bernard, 1984, p. 455.

⁵⁷ GENETTE Gérard, 1982, p. 315.

⁵⁸ *Idem*, p. 321.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ GENETTE Gérard, 1982, p. 323.

⁶¹ *Idem*, p. 332.

⁶² *Idem*, p. 341.

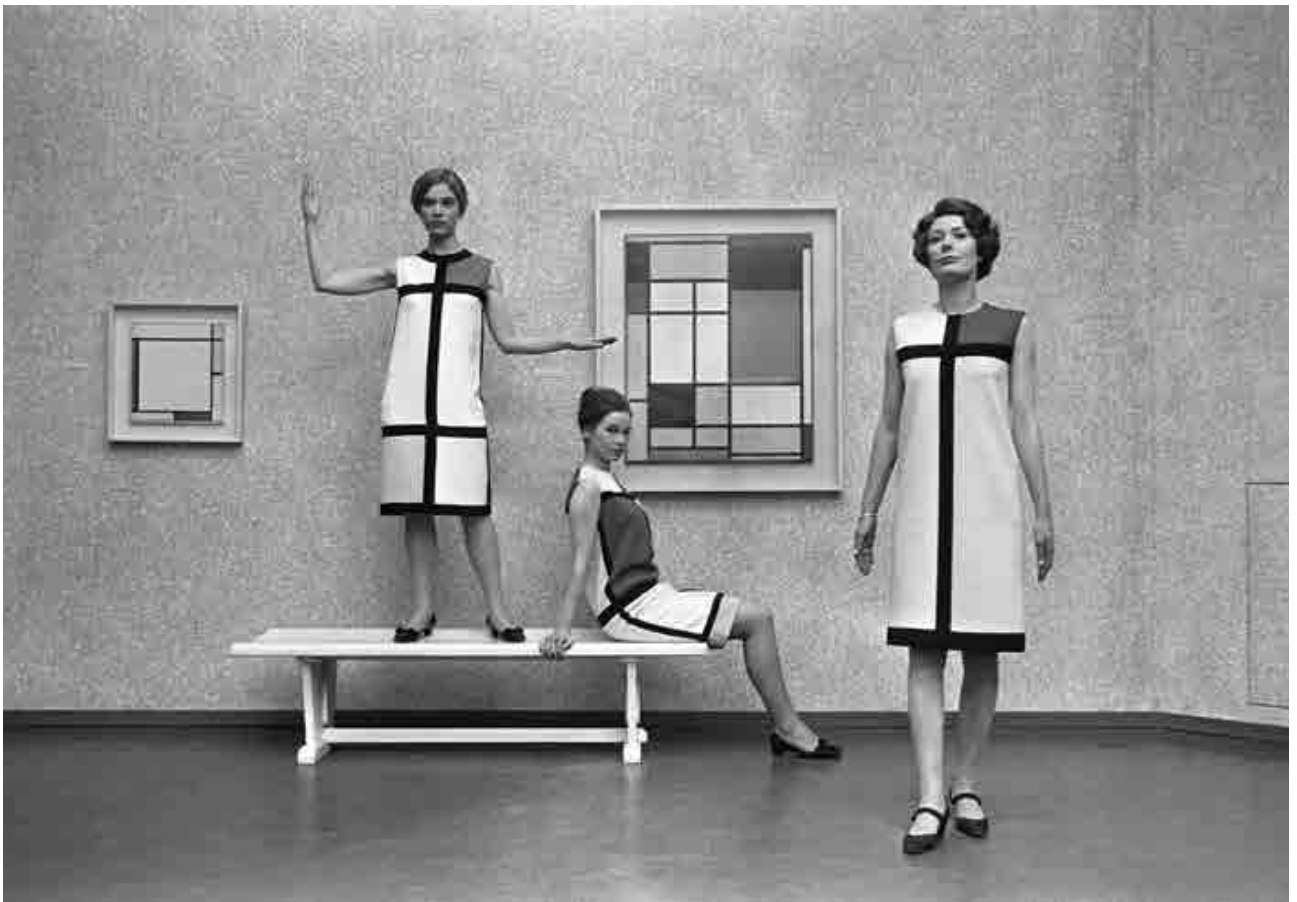
⁶³ *Idem*, p. 364.

Celles-ci, n'étant pas faites dans la matière originale, restent ainsi uniquement un ajout thématique : les manches longues. Ensuite, l'expansion est une sorte de dilatation stylistique, contrairement à l'extension qui est thématique. Ce procédé est donc l'inverse de la concision⁶⁴. Il s'agit, par exemple, d'augmenter la quantité de broderies de cette robe. Ainsi, il y a une expansion stylistique – les détails de broderies sont multipliés en restant stylistiquement identiques – mais pas thématique. Pour Gérard Genette, ces deux pratiques peuvent concourir en une troisième qui est l'amplification. Celle-ci se constitue, dès lors, d'une extension stylistique et d'une expansion thématique⁶⁵. Pour la robe, cela peut consister en l'ajout de longues manches faites en coton et brodées dans un même style. Il y a alors extension par l'ajout de manches et expansion, à travers l'emploi du même tissu que l'original et du même style de broderies.

Fig. 7.- Trois robes de cocktail, hommage à Piet Mondrian, portées par des mannequins devant *Composition avec rouge, jaune, bleu et noir* (1921) lors d'une rétrospective du peintre Piet Mondrian, Musée municipal de la Haye, 12 janvier 1966.

© Yves Saint Laurent / photo Éric Koch - Anefo / Nationaal Archief, CCO.

Il reste à ajouter le procédé de substitution où augmentation et réduction contribuent à une même transposition : *selon la formule : suppression + addition = substitution*⁶⁶. Cela peut être, par exemple, le retrait des manches de la robe et l'ajout d'un col à celle-ci. Il y aurait alors substitution : à la fois réduction et augmentation.



⁶⁴ *Idem*, p. 372.

⁶⁵ *Idem*, p. 375.

⁶⁶ *Idem*, p. 384.



Fig. 8.- Oberlin (Ohio), Ironic column de Robert Venturi dans l'extension de l'Allen Memorial Museum.
© Mary Ann Sullivan.

Fig. 9.- Projet The Chicago Tribune Column par Adolf Loos.
© The Albertina Museum, Vienna.



En matière d'architecture, cette classification qui n'est pas étanche est particulièrement efficace pour distinguer des emprunts de tonalités différentes où de multiples procédés peuvent concourir à une même transformation. Ainsi, l'*Ironic column* que Robert Venturi dessine pour le projet d'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977 (fig. 8) serait plus un travestissement, réécrivant dans un autre style l'élément sémiologique « colonne ionique » et ce, avec exagération des traits à travers ses dimensions⁶⁷. Cette réécriture pourrait même être considérée comme étant dans un style bas en observant les (dis-)proportions de l'hypertexte que l'architecte conçoit. Un demi-siècle auparavant, l'immeuble qu'Adolf Loos propose pour le *Chicago Tribune* en 1922 (fig. 9) constitue quant à lui une parodie⁶⁸. En effet, la colonne devenant bâtiment, le sujet est déplacé par parodie : ce n'est plus une colonne en tant qu'élément structural supportant des charges ponctuelles mais un immeuble de bureaux en forme de colonne. Enfin une telle analyse hypertextuelle portée sur l'ensemble des espaces d'Abraxas (fig. 10), dessiné par Ricardo Bofill en 1982, pose la question du sujet de cette analyse : opère-t-il une transformation d'un hypotexte classique ou bien moderniste⁶⁹ ? Ici, il s'agit de le considérer dans sa dimension d'emprunt classique qui serait une parodie, tendant vers un travestissement d'une colonne dorique avec un changement de sujet, une modification et une amplification de son style initial.

Finalement, un tableau basé sur le modèle de Gérard Genette permet de classer un ensemble de colonnes post-modernistes en fonction des différentes typologies hypertextuelles (fig. 11). Il est déjà envisageable d'y positionner la colonne ionisante de Charles Vandenhove, présente au niveau du porche d'entrée de l'ensemble de la cour Saint-Antoine, à travers son aspect hypertextuel sérieux car dans ce cas-ci, et contrairement aux autres exemples, il n'y a effectivement ni changement de sujet, ni exagération de style. Cette classification permet donc de mettre en évidence les tonalités sous-jacentes à de tels emprunts et d'opérer une distinction entre les différentes postures architecturales que prennent les architectes post-modernistes, permettant ainsi de mettre en exergue la nature « sérieuse » du travail de l'architecte liégeois.

Intertextualité, le micro

Aux relations de dérivations hypertextuelles régissant les procédés au niveau macro-structural viennent s'ajouter les relations micro-structurelles de coprésence d'un texte, ou de plusieurs textes, dans un autre, appelées intertextuelles et qui permettent de saisir la portée des emprunts architecturaux, comme la colonne, sous leur forme de composante sémantique d'une entité architecturale plus grande⁷⁰.

⁶⁷ DYE Katherine, 2013.

⁶⁸ SHAW Leo, 2017.

⁶⁹ Afin de s'aventurer sur ce territoire, il est nécessaire de déplacer le sujet de l'analyse : il faut ici prendre ce projet sous un autre angle, celui d'un ensemble moderniste. Dès lors, cette transformation recouvrerait le travestissement d'un immeuble moderniste : le sujet étant conservé (les immeubles à appartements) mais le style, lui, étant modifié pour devenir vaguement classique. Ceci engendre une implication satirique de l'hypertexte à l'égard de l'hypotexte, critique qui porterait donc sur l'architecture moderniste.

⁷⁰ GENETTE Gérard, 1982, p. 9.

Fig. 10.- Noisy-le-Grand, façade intérieure des espaces d'Abraxas de Ricardo Bofill.
 © Courtesy of Ricardo Bofill Taller de Arquitectura.



		
PARODIE <i>(transformation ludique)</i>	TRAVESTISSEMENT <i>(transformation satirique)</i>	TRANSPPOSITION <i>(transformation sérieuse)</i>
		
PASTICHE <i>(imitation ludique)</i>	CHARGE <i>(imitation satirique)</i>	FORGERIE <i>(imitation sérieuse)</i>

Fig. 11.- Tableau classant les différentes colonnes rencontrées.
 Tableau réalisé par l'auteur.

Afin de définir une classification pertinente des différentes pratiques intertextuelles, il est intéressant d'établir un tableau à doubles entrées (fig. 12)⁷¹. Cela permet de croiser deux types de relations de coprésence – celles qui sont explicites et celles qui sont implicites – avec leur caractère littéral ou non⁷². Ainsi, *sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (...) sous forme encore moins explicite et moins littérale, [c'est] celle de l'allusion*⁷³.

Il est intéressant d'envisager ces différentes pratiques intertextuelles à partir de la seconde distinction qui est de nature formelle : la littéralité ou non du procédé. Ainsi, ce sont les coprésences littérales qui sont étudiées en premier, à savoir la citation et le plagiat, et ensuite, celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire la référence et l'allusion.

Coprésence littérale

Le procédé de citation affirme de manière évidente son affiliation aux procédés d'intertextualité par son caractère d'incision d'un fragment de texte cité dans un texte citant⁷⁴. *Simple et évidente, la citation s'impose dans le texte, sans requérir au lecteur une perspicacité ou une érudition particulières*⁷⁵. Elle est, en effet, littérale et expressément explicite, ne laissant planer aucun doute sur l'origine de l'emprunt au texte cité. Toutefois, derrière une évidente simplicité peut se cacher une complexité de relations de fond entretenues entre le texte cité et le texte citant. C'est le cas, par exemple, du sketch *La Lettre* de Muriel Robin, basé sur le texte de la chanson *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, où elle cite les paroles dans un hommage comique au chanteur, permettant d'établir un lien de complicité avec son public. Enfin, *la citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation*⁷⁶. Cette notion permet d'opérer la transition vers le champ architectural, où la citation peut se faire par insertion d'un fragment d'une œuvre citée dans une œuvre citant⁷⁷. Les colonnes de l'aile Sainsbury de la *National Gallery* de Londres, présentées précédemment, en sont un bon exemple : la colonne du bâtiment voisin y est citée de manière littérale.

Le plagiat, quant à lui, est essentiellement une *citation non démarquée*⁷⁸. Si dans le champ de la littérature la démarcation d'une citation est évidente par l'emploi d'une typographie spécifique, en architecture,

⁷¹ Gérard Genette ne faisant qu'évoquer le monde des relations intertextuelles dans son ouvrage *Palimpsestes*, c'est le « modèle » basé sur les théories genettiennes et développé par Nathalie Piégay-Gros, professeur de littérature française, dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, qui sert ici de base pour la distinction des différentes relations de coprésence (PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996).

⁷² PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 45.

⁷³ GENETTE Gérard, 1982, p. 8.

⁷⁴ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 46.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ La notion d'allotopie, précisée dans son rapport à l'architecture dans la partie *Isotopie, le combo*, repose essentiellement sur cette notion de fragment en rupture.

⁷⁸ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 50.

Fig. 12.- Tableau classant les différentes pratiques intertextuelles, établi à partir de la typologie du tableau proposé par Gérard Genette au regard des relations hypertextuelles.
Tableau réalisé par l'auteur.

relation/forme	littérale	non-littérale
explicite	CITATION	REFERENCE
implicite	PLAGIAT	ALLUSION

il n'existe pas de code propre à ce processus⁷⁹. Dès lors, le plagiat, considéré comme omission volontaire de la source empruntée, n'est pas aussi évident à déceler. C'est donc la notion de citation qui sera utilisée ici pour désigner ce procédé intertextuel lors d'emprunts littéraires à des figures architecturales antérieures⁸⁰ car les architectes post-modernistes, qui puisent principalement dans le réservoir d'éléments architecturaux classiques pour l'élaboration de leur langage, ne laissent en réalité planer aucune suspicion de plagiat, rendant parfois intelligible l'affiliation à leurs maîtres⁸¹.

Coprésence non-littérale

La référence⁸² est un procédé intertextuel explicite mais non-littéral. Ainsi, *la référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie*⁸³. La source y est clairement identifiée et identifiable par le lecteur, mais le texte référent, lui, n'est pas convoqué littéralement. Nathalie Piégay-Gros propose d'ailleurs de qualifier cette pratique d'*in absentia*⁸⁴, soulignant donc le fait que la relation s'établit en l'absence du texte. Cette coprésence renvoie donc à un texte sans en reprendre des parties littérales. Cette pratique permet, dès lors, de jeter un pont entre une œuvre et une autre sans pour autant intégrer directement la première dans la seconde⁸⁵. Un exemple de ceci est la référence évidente faite à la culture pop des années 1980 présente dans le roman *Ready Player One* d'Ernest Cline, récemment adapté au cinéma par Steven Spielberg. Pour étudier les emprunts en architecture, cette notion paraît intéressante dans la mesure où elle permet d'intégrer un degré intermédiaire entre la citation et l'allusion, tout en offrant la possibilité de se référer à une classification catégorielle plus large, comme une époque ou un style.

⁷⁹ *Idem*, p. 45.

⁸⁰ Il n'est toutefois pas toujours aisé de circonscrire la période pour laquelle la citation est « admise ». Ainsi, un emprunt à une architecture moderne serait, pour certains, considéré comme une citation et pour d'autres, comme du plagiat.

⁸¹ Il paraît évident que la notion de plagiat en architecture est complexe et pourrait (devrait) faire l'objet d'un travail complémentaire car elle est beaucoup plus floue dans le champ architectural qu'elle ne l'est au niveau littéraire. Néanmoins, pour le présent travail, ces considérations générales issues du champ littéraire sont suffisantes.

⁸² La notion de référence n'est pas présentée dans l'ouvrage *Palimpsestes* de Gérard Genette, qui circonscrit les relations intertextuelles au plagiat, à la citation et à l'allusion. Néanmoins, cette typologie de relation est ajoutée par Nathalie Piégay-Gros dans son ouvrage, *Introduction à l'intertextualité* et ce, dans sa démarche de synthèse de différentes théories.

⁸³ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 48.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 49.

Ainsi, une colonne ionique néo-classique, par exemple, est à la fois une référence à l'architecture classique et la citation d'une colonne ionique. Cette conception de la référence littéraire transposée dans le champ de l'architecture permet donc une compréhension plus fine du procédé post-moderniste de double-codage.

Si la référence est explicite, l'allusion relève, quant à elle, d'une pratique implicite⁸⁶. Celle-ci *évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser*⁸⁷. Ce procédé intertextuel établit dès lors un lien entre lecteur et auteur, supposant *que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement*⁸⁸. L'allusion est donc considérée comme une citation subtile et discrète⁸⁹, nécessitant une reconnaissance de la part du lecteur. Ce procédé intertextuel est donc *un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui [le texte] et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*⁹⁰. Le fonctionnement du procédé d'allusion et sa reconnaissance dépendent donc, contrairement à la citation, de la perspicacité, voire de l'érudition du lecteur. Il existe par ailleurs des allusions qui peuvent n'être perçues que par une minorité d'érudits, car convoquant des (re)connaissances trop éloignées de la mémoire collective, ou propres à une époque révolue. Cette conception transparaît dans la pratique du double-codage architectural, destiné aux seuls connaisseurs capables de percevoir les allusions qui sont faites. De plus, de la même manière qu'une relation hypertextuelle est toujours accompagnée d'une part de jeu, le lien entretenu par l'allusion entre un texte et un autre auquel il renvoie est souvent porté par une ambition ludique. *C'est là en effet l'étymologie de l'allusion – le latin allusio vient de ludere (jouer)*⁹¹. Et, c'est cette *sorte de clin d'œil amusé*⁹² que l'auteur adresse au lecteur, ce jeu auquel ils participent, qui fait de l'allusion un procédé récurrent dans le champ post-moderniste. Pour bien comprendre les enjeux en termes d'emprunts architecturaux, il convient de distinguer les deux grandes typologies d'allusion qui sont pertinentes en architecture : les allusions métaphoriques et les allusions métonymiques⁹³.

Les allusions métaphoriques relèvent d'un passage d'un sens à l'autre pouvant s'apparenter au procédé de comparaison et la métaphore se fait donc par la mise en évidence des caractéristiques communes

⁸⁶ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 52.

⁸⁷ DUPRIEZ Bernard, 1984, p. 34.

⁸⁸ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 52.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ GENETTE Gérard, 1982, p. 8.

⁹¹ PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, p. 52.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Bernard Dupriez en distingue cinq : allusions métaphoriques, métonymiques, catachrétiques, synecdochiques, allégoriques. Les deux procédés rhétoriques principaux en matière micro-structurel, unité sémantique propre aux relations intertextuelles, sont l'allusion métaphorique et l'allusion métonymique (DUPRIEZ Bernard, 1984, p. 35).

Fig. 13.- Scénographie de l'exposition Anticlimax : a report on the Metabolist Dream. Nakagin Capsule Tower, Tokyo 1972-2013 par Filipe Magalhaes et Ana Luisa Soares (atelier Fala).
© Fernando Guerra.



entre deux choses⁹⁴. Un exemple de métaphore est l'expression « arriver comme un coup de vent » : ce sont en effet les caractéristiques communes de rapidité et d'imprévisibilité qui sont mises en valeur. Une allusion métaphorique peut être, par exemple, la scénographie de l'exposition *Anticlimax : a report on the Metabolist Dream. Nakagin Capsule Tower, Tokyo 1972-2013* (fig. 13) où les auteurs ont utilisé des échafaudages pour réaliser un quadrillage servant d'espace d'exposition et faisant allusion, par métaphore, au logement de la *Capsule Tower* de Kisho Kurokawa. Chaque espace délimité par les échafaudages et les panneaux d'exposition fait allusion métaphoriquement à une unité d'habitation de la tour, mettant ainsi en évidence les caractéristiques spatiales communes entre ces espaces d'exposition et les logements de Tokyo : leur dimension et leur échelle.

⁹⁴ Un autre exemple peut être : « Ce garçon est un vrai singe agile ». Le lecteur doit extraire les caractéristiques habituellement associées au singe (l'idée d'agilité), pour comprendre le sens de la métaphore énoncée (MOLINIE Georges, 1997, p. 214).



Fig. 14.- Sella d'Achille et Pier Giacomo Castiglioni présentée en 1957.
© Cortesy of Zanotta.

L'allusion métonymique se fait, quant à elle, par le procédé de métonymie *qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette*⁹⁵. L'expression répandue « se mettre au fourneau » est un bon exemple de ce procédé : en effet, il ne s'agit pas de ne se servir que du fourneau mais de cuisiner ; c'est donc un élément spécifique qui est désigné pour se rapporter à une catégorie entière⁹⁶. Au niveau allusif, c'est donc en se rapportant à la catégorie, à l'ensemble auquel l'élément appartient que l'allusion peut être comprise. En design, c'est le cas de la *Sella* d'Achille et Pier Giacomo Castiglioni (fig. 14), où la selle fait allusion par métonymie au cyclisme : elle fait référence à la catégorie « cyclisme » alors qu'elle n'est qu'un élément qui compose ce plus grand ensemble. Par ailleurs, le support rose fait quant à lui allusion par métaphore d'abord, au maillot rose du Tour d'Italie et par métonymie ensuite, au cyclisme.

Pour en revenir à l'architecture, au sein du courant post-moderniste, ces allusions sont nombreuses et peuvent être complémentaires. Ainsi, la colonne proposée par Charles Moore pour le *Lawrence Hall*, inauguré en 1986 dans le Massachusetts (fig. 15) est tout d'abord une référence au monde classique. Ensuite, elle est une allusion métaphorique d'une colonne ionique classique à travers l'assimilation formelle entre les deux colonnes. Enfin, c'est aussi par assimilation métonymique que cette colonne fait allusion à l'architecture classique. Les deux procédés convergent donc vers une même appartenance sémantique qu'est la colonne ionique classique.



Fig. 15.- Williamstown (Massachusetts), Lawrence Hall de Charles Moore.
© Mary Ann Sullivan.

⁹⁵ DUPRIEZ Bernard, 1984, p. 290.

⁹⁶ Un autre exemple peut être : « Il y avait là toutes les têtes couronnées d'Europe ». Les têtes couronnées renvoient par métonymie aux rois et reines, une partie désignant le tout (MOLINIE Georges, 1997, p. 217).



Fig. 16.- Noisy-le-Grand, portique dans la cour intérieure de l'ensemble de logements des espaces d'Abraxas de Ricardo Bofill.

© Courtesy of Ricardo Bofill Taller de Arquitectura.

Les procédés intertextuels permettent donc une lecture à deux niveaux d'un emprunt architectural post-moderniste, ce qui n'est pas sans rappeler le procédé de double-codage défini par Charles Jencks. Ainsi, ces concepts littéraires permettent de comprendre les différentes tonalités sous-jacentes de ces emprunts, aux différents degrés de compréhension auxquels ils sont exposés.

Isotopie, le combo

L'intertextualité, puisqu'elle questionne le lien de coprésence d'un texte dans un autre, en régime micro-structurel, interroge la manière dont un texte (A) est présent dans un autre texte (B)⁹⁷. Néanmoins, il paraît tout aussi intéressant de comprendre les effets sémantiques de cette présence d'un texte sous sa forme convoquée (C) dans son nouveau contexte textuel (B). C'est le concept d'isotopie⁹⁸, introduit par le sémioticien Algirdas Julien Greimas en 1966 dans sa *Sémantique structurale*⁹⁹, qui va offrir un angle d'approche intéressant à cette question. Cette notion relève de la redondance sémantique, dirigeant le lecteur vers un même univers de sens. Ainsi, *le type de réalité évoqué par l'ensemble des éléments du texte constitue l'univers du discours ou isotopie*. Il y a une isotopie quand les mots renvoient à un 'même lieu'¹⁰⁰. Par exemple : « Le chien aboie dans sa niche pour avoir un os ». Ici, c'est l'isotopie canine, l'univers canin – chien, niche, aboyer, os –, qui se dégage de cette phrase. En architecture, un exemple pourrait être un projet néo-classique. En effet, une isotopie classique se dégage clairement de ce type d'architecture car beaucoup d'éléments constitutionnels de cette architecture renvoient au monde classique.

Néanmoins, il arrive aussi qu'il n'y ait pas une isotopie unique mais deux isotopies : le texte contient alors une 'double isotopie' [qui] crée une 'ambiguïté'¹⁰¹, et cette ambiguïté est propre au courant post-moderniste. Le projet des espaces d'Abraxas de Ricardo Bofill (fig. 16) en constitue un bon exemple où l'ambiguïté résulte de l'association de l'isotopie classique – émanant du vocabulaire architectural classique qui est employé – et moderne – présente à travers la typologie en « barre » de logements.

Enfin, il existe des ruptures isotopiques ponctuelles, appelées « allotopies », lorsqu'un élément, sorte d'étrangeté, vient rompre l'isotopie principale. Tout comme les doubles isotopies, ceci crée une forme d'ambiguïté, typique de l'architecture post-moderniste.

⁹⁷ GENETTE Gérard, 1982, p. 9.

⁹⁸ Greimas définit la notion comme un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et la réalisation de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique (SAUDAN Alain, s.d., p. 1).

⁹⁹ SAUDAN Alain, s.d., p. 1.

¹⁰⁰ DUPRIEZ Bernard, 1984, p. 268.

¹⁰¹ *Ibidem*.



Fig. 17.- Oberlin (Ohio), Ironie column de Robert Venturi dans l'extension de l'Allen Memorial Museum.

© Mary Ann Sullivan.

C'est le cas de l'exemple précédemment cité de l'*Ironie Column* de Robert Venturi (fig. 17), qui introduit une isotopie classique dans le projet d'extension du musée. Celle-ci opère une rupture isotopique par rapport à son contexte architectural : la confrontation d'une isotopie classique (la colonne) et « moderniste » (le bâtiment) engendre donc une forme d'ambiguïté propre à ce procédé.

Prenant la forme d'une arborescence (fig. 18), ce bagage conceptuel¹⁰², issu du croisement des notions d'hypertextualité et d'intertextualité, des concepts d'isotopie et d'allotopie, va permettre de lire, au second degré, la récurrence de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove. Cette analyse nuancée cherchera à confirmer l'hypothèse d'une ambition d'*architecture intemporelle*¹⁰³, réconciliant moderne et classique¹⁰⁴ et, *in fine*, de situer le travail de l'architecte dans le vaste champ que constitue l'architecture post-moderniste.

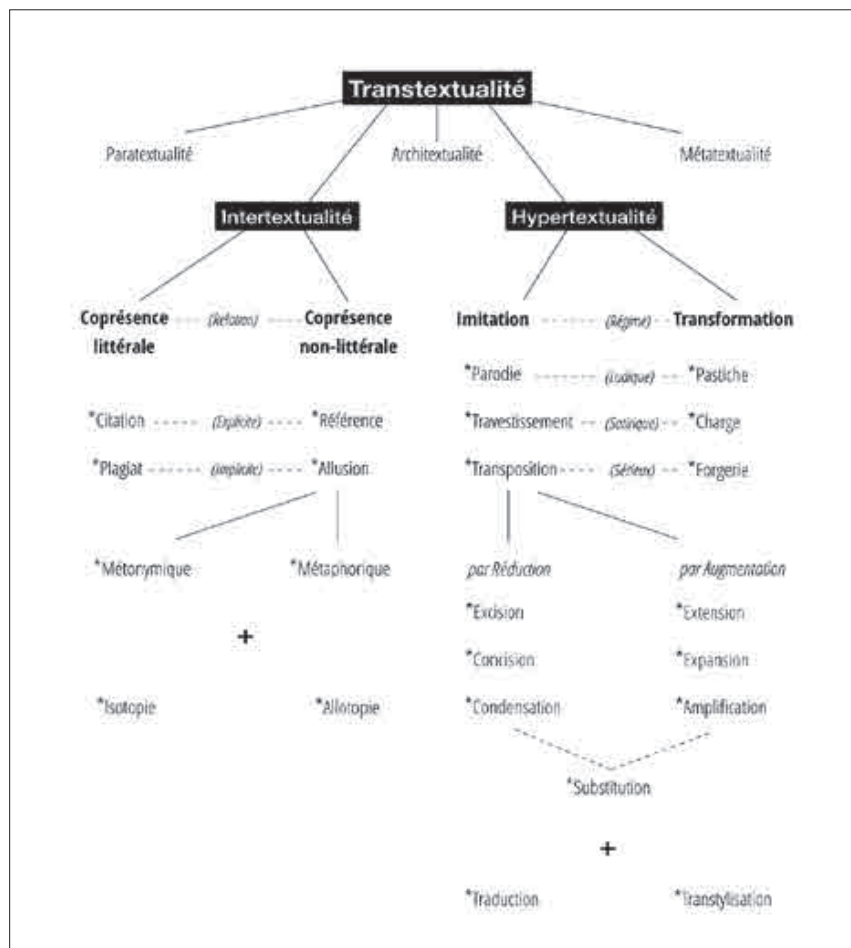


Fig. 18.- Arborescence des procédés rhétoriques sélectionnés pour cette étude. Schéma réalisé par l'auteur.

¹⁰² Celui-ci ne se veut toutefois ni exhaustif, ni universalisable et ne contient qu'un échantillonnage d'outils, sélectionnés à l'aune de la portée ciblée du présent travail.

¹⁰³ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹⁰⁴ STRAUVEN Francis, 1986, p. 22-23.

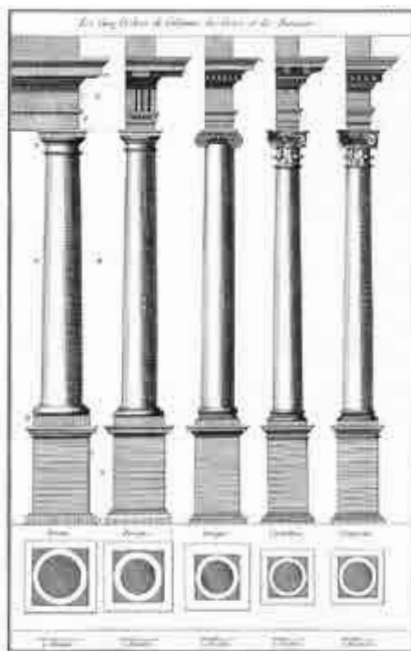


Fig. 19.- Illustration Les cinq Ordres de Colonnes des Grecs et des Romains de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. D'après DIDEROT Denis, LE ROND D'ALEMBERT Jean, « Architecture et parties qui en dépendent – Première partie » dans Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, 1762, pl. 1.

Acte troisième : une lecture au second degré de l'architecture de Charles Vandenhove

*Vous seriez amené peut-être à rêver, à penser autour de ces multiples colonnes, à vous souvenir de textes plus ou moins anciens*¹⁰⁵.

Préambule et garde-fous

Avant toute analyse, il convient de préciser que cette lecture rhétorique de la colonne sera faite sur base d'un *corpus* de cas significatifs sélectionnés pour leur caractère représentatif des différentes « périodes architecturales » du travail de Charles Vandenhove¹⁰⁶. Ceux-ci seront envisagés à travers leur dimension bâtie¹⁰⁷ afin de n'appliquer les concepts littéraires qu'au seul médium de la réalité construite¹⁰⁸. Dès lors, c'est sur base de photos et de croquis que les différentes colonnes seront appréhendées et étudiées. Les colonnes étant considérées pour leur valeur d'emprunt à l'architecture classique, les référents pris en compte seront les illustrations issues de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Denis Diderot et Jean d'Alembert (fig. 19). Enfin, au niveau méthodologique, pour chaque cas, il est d'abord question d'envisager la colonne comme unité sémantique autonome et de l'étudier à la lumière des théories hypertextuelles pour ensuite la considérer dans son contexte architectural et la lire à travers les théories d'intertextualité et d'isotopie. Cette double lecture sémantique, confrontée au principe de double-codage post-moderniste, permettra de porter un autre regard sur la rhétorique des colonnes dans l'œuvre de Charles Vandenhove.

Présentés de manière chronologique, les différents cas d'étude permettront de mettre en évidence le fil d'Ariane constitutif du travail de l'architecte, à savoir la volonté d'élaborer une architecture moderne et classique, une *architecture intemporelle*¹⁰⁹, tout en offrant un voyage à travers les grandes périodes et une partie des œuvres majeures du travail de Charles Vandenhove. Le *corpus* s'articule comme suit : la première période de son travail, plutôt « brutaliste », est étudiée à travers des projets domestiques comme la maison Schoffeniels ou encore la maison Schoonbroodt. Pour l'architecture post-moderniste, c'est le projet emblématique de la cour Saint-Antoine qui servira de point de départ à l'étude et qui sera précisé, notamment, par l'analyse du pavillon du Middelheim. Le Centre hospitalier universitaire, qui constitue ce qui

¹⁰⁵ LASCAULT Gilbert, 1985, p. 11-12.

¹⁰⁶ Ainsi, il n'est pas de prétention d'exhaustivité, une ambition qui serait disproportionnée par rapport à l'ampleur de ce travail.

¹⁰⁷ Il doit toutefois exister des relations transtextuelles unissant deux œuvres architecturales à d'autres niveaux : au regard du dessin, de la présentation, de la mise en page par exemple, ou encore en ce qui concerne les plans, coupes ou autres médias de conception ou de présentation du projet par exemple.

¹⁰⁸ Les documents préalables à la construction – tels que les plans, les coupes ou tout autre document graphique – constituent une partie importante de la production de l'architecte et nécessiteraient une étude complémentaire.

¹⁰⁹ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

est probablement l'*opus magnum* de l'œuvre de Charles Vandenhove, est étudié comme une posture intermédiaire entre brutalisme et post-modernisme¹¹⁰. Enfin, le retour récent à une plus grande abstraction est considéré à travers le cas du projet de la Maison d'accueil du C.P.A.S. de Bruxelles.

La maison Schoffeniels à Olne

*À côté du toit et du carré, la colonne fait son entrée, timidement encore, en tant qu'élément architectural autonome*¹¹¹.

Durant la première période du travail de Charles Vandenhove, la colonne, qui arrive tardivement, se retrouve dans des projets domestiques, notamment en 1967 dans la maison Schoffeniels à Olne (fig. 20)¹¹². Celle-ci est une maison individuelle isolée dans un paysage vallonné dans les environs de Liège¹¹³, où la colonne se manifeste pour supporter des coupoles transparentes aux angles de la maison (fig. 21), lui conférant un caractère particulier.



Fig. 20.- Olne, maison Schoffeniels.
© François Hers.

¹¹⁰ BEKAERT Geert, 1988, p. 33.

¹¹¹ *Idem*, p. 15.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), 1985, p. 150.

Fig. 21.- Olne, coupoles sur colonnes aux angles de la maison Schoffeniels.
© Geert Bekaert (Bibliothèque de la Faculté des Sciences de l'Ingénieur et d'Architecture de l'Université de Gand).



D'un point de vue analytique, cette colonne (fig. 22) consiste en une transformation de son homologue classique. En effet, elle n'est pas une imitation de style car elle subit des modifications évidentes par rapport à son hypotexte. En outre, elle n'est l'objet ni d'un changement de sujet – la colonne conservant sa fonction structurelle – ni d'une exagération stylistique : c'est donc une modification stylistique qui est opérée. Cet emprunt consiste alors, au niveau des relations hypertextuelles, en une transformation sérieuse, c'est-à-dire une transposition de l'élément classique. Celle-ci est une réduction par excision où le chapiteau et la base ont été supprimés de la colonne classique, pour ne transposer que le fût qui est l'objet d'une transtylisation en un style « modernisé ». Celui-ci arbore une forme d'entasis¹¹⁴ réduite – la colonne étant légèrement conique – et présente des cannelures verticales, à l'instar de son modèle classique, sous la forme de stries dans l'élément qui est en béton et non pas en pierre. Cette transposition d'un des éléments constitutifs du modèle classique – à savoir le fût de la colonne – est présente aussi dans d'autres projets comme la maison Dubois-Ginion de 1983, à Ayeneux (fig. 23)¹¹⁵. Dans celui-ci, la relation qu'entretient la colonne (fig. 24) avec l'ordre classique existe à travers une transposition, non pas du galbe, mais bien d'un fût cannelé. De plus, contrairement aux colonnes en béton de la maison Schoffeniels, celles-ci sont sculptées dans la pierre, s'éloignant ainsi d'une traduction de l'élément classique pour se rapprocher d'une transtylisation de celui-ci. En effet, si le style d'un texte peut se rapporter à la composition architecturale, alors la langue peut, elle, être assimilée au matériau.

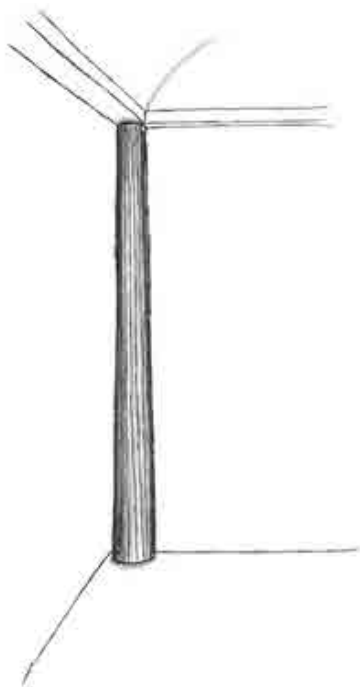


Fig. 22.- Olne, maison Schoffeniels, croquis d'une colonne type en béton supportant les coupoles transparentes.
Croquis réalisé par l'auteur.

¹¹⁴ Entasis, colonne renflée ou galbée. *Galbe du fût d'une colonne* (URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entasis/29866> [dernière consultation le 17/06/2019]). Ce procédé est typique des colonnes antiques.

¹¹⁵ INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), 1985, p. 156.



Fig. 23.- Ayeneux, maison Dubois-Ginon.
© François Hers.

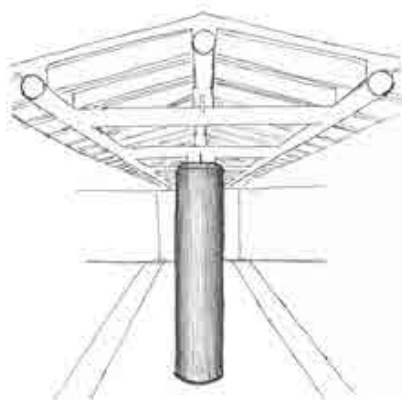


Fig. 24.- Ayeneux, maison Dubois-Ginon,
croquis d'une colonne en pierre soutenant la verrière extérieure.
Croquis réalisé par l'auteur.

D'un point de vue intertextuel, l'intégration des colonnes dans le contexte architectural de la maison Schoffeniels entraîne un double-codage et une double isotopie. En effet, il y a un double-codage moderniste et classique. D'une part, la colonne fait référence à l'architecture moderniste à travers l'utilisation du béton, l'élancement de l'élément et par le contexte architectural dans lequel elle s'inscrit. D'autre part, elle est une allusion métonymique et métaphorique à une colonne classique : métonymique car le fût autonome renvoie à l'entièreté d'une colonne classique ; métaphorique car celle-ci fait écho à son homologue antique à travers sa forme conique et ses cannelures, résultant d'un choix de planches de coffrage très fines¹¹⁶. Ces allusions, fondant le double-codage typiquement post-moderniste, sont dès lors destinées à un public averti, capable de les déceler. Enfin, il y a une double isotopie résultant du positionnement de ces colonnes : d'une part, l'isotopie moderniste avec les coupoles transparentes et les poutres très minces en béton et, d'autre part, l'isotopie classique apportée par la transposition d'une colonne antique. Cette double isotopie engendre donc une ambiguïté à un endroit stratégique du projet : aux angles ouverts sur l'extérieur. Ce fonctionnement intertextuel se retrouve aussi dans la maison Schoonbroodt à Eupen, achevée en

¹¹⁶ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

■ Nos arguments se confrontent: l'un évoque la recherche du dialogue de l'artiste moderne avec le grand public, l'autre la nécessité d'un consensus, l'incongruité du comportement personnel contrastait en effet avec ce lieu qui appartenait à tout le monde.

« Mais ne craignez-vous qu'un artiste vienne envahir l'expansion de votre hôpital, qu'il s'occupe de cet aspect et la fasse autre de la votre, comme que la place du Palais Royal et devenues la fontaine de Buren ? »

« Je choisis l'artiste qui est en harmonie avec mon travail. Mon ambition est que le travail de l'artiste s'inscrive dans le mien et que l'un et l'autre soient responsables. Ce qui prime pour moi est le dialogue entre l'artiste et l'architecte. »

Nous reviens devant la façade de Palais Terracotta. Il est vital au sein d'éprouer niches ententes, comme une scénologie transformée en muraille, une géométrie qui se traduit, à l'intérieur, comme de tabourets de nickel et de tambours de verre. Nid d'agle sur la dissolution urbaine, cet ancien palais réinvente que lui contrecarre le vocable génial de Luge — devenu plus tard évêché d'Angers — fut l'occasion en 1983 pour l'architecture d'une difficile confrontation. L'hibe persistante de projet, l'histoire de son œuvre, se d'expliquer dans le pressé sa volonté d'encore, d'élire, de marquer son passage, d'inscrire dans l'architecture sa volonté d'habiter. Comme une tendre, mais moins éprouve, le palais écoule aux pathos sans questionner une nouvelle fois l'existence.

* Mais Charis, cette porte sur le ciel, n'est-elle pas analogue à la fontaine de Boreas, qui commémorait son père (elle architectura le classique : un collage du phallus et d'un cône) du hall sur la façade intérieure ?

[illegible]

■ Neos distributeurs de pièces en pièces. De magnifiques assemblages de pierre de Vinalmont



pois rythmés entre passage. Chacun des mouvements est exécuté avec perfection. Dans les rangs d'anciennes Breznavs sont un peu plus long. Je pense à la Malcostrada d'Andrea Palladio, autre exemple de palais construit au 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Ici, depuis les années 30 est habité avec tous les réaménagements que cela présuppose. Aujourd'hui, la vie quotidienne contemporaine est complètement intégrée à l'architecture périmètre, sans en avoir le minimum. Ainsi, une multitude de salles interventionnelles successives et livrables, à la fois, se jettent dans les mouvements et ont fait les maisons d'été, où se mêlent aux groupes et aux franges pompieres les parties de vision, de justice et d'énergie.

^c *Voilà-toi, mon petit griz, toi le petit / répons-*
toi, mon petit griz, toi le petit / répons-

Does considering next spring as harvest next influence?

Ma façon de m'exprimer change en fonction du temps, du temps qui passe mais elle reste toujours conforme à mon écriture. Je ne me souviens plus où avoir lu ça il y a 10 ou 20 ans, mais ce texte prélevé sur un passage ne d'aurait pas à soulever du cadre de son auteur, et même le verbe toujours choisis avec le plus grand soin et l'implication du fond sur lequel j'arrête. L'écriture, la, en ce moment, son cadre me fait, il ne peut donc décrire l'obligation de le reporter et concorder son écriture, il s'accorde donc avec style et son caractère.



de la place surprenante, nous nous enfonçons sur une simple arête de l'architecture paléogéologique, la robe émeraude de l'Obélisque aux flancs sculptés croisés de ténacité nous raconte quelques instants pour une approche à l'histoire de la ville, de la culture, de l'enseignement, après la mise d'une installation permanente à la création artistique, un lieu de rencontre avec la malgache et l'asiatique, un lieu de méditation, un lieu de réflexion, vient ainsi comparable aux vitrines du pavillon de l'Esprit, comme les décors d'Obélisque. Derrière ces allures pour l'idée du développement, la culture, la science, la technologie ainsi dans cette colonne de pierre polie, le travail artistique de l'artiste, procure une impression comme un autre, offrant une vision de la culture, de la science, de la technologie, les quatre volets d'après supportant la base de l'Obélisque. Nous ne sommes encore des colonnes en pierre, mais, aux faces circulaires et aux faces rectangulaires, nous sommes de la mer à la capitale de la ville.

Le chef de Horv-Chibouat, René Blais, nous mène à l'impasse de la Vierge, chef d'œuvre du mouvement moderne, espace sacré de la ville en forme d'étoile aux huit sommets, aux vents dominants du nord-est de la montagne de Baie-Robert. Juste devant, perché, se dresse le fort de la Grosse Pointe, ancienne prison, planqué de bidons peints en blanc, coiffé d'un aréole confortable et tapissé d'écus, véritable figure compréhensible de la majeure partie de la rue Horv-Chibouat aux façades de briques et de pierre lisse peintes par le temps. En face, Charles Yveland a mis sa touche décorative en reconnaissance, au sommet d'une colline, d'un édifice vers la montagne, l'édifice des services de la Gendarmerie, le poste de la Messie, d'où l'on peut découper en fans pages ces collines. C'est un bon d'ins, un planisphère qui offre une vision brève, un peu d'interprétation.

[illegible]

Costume arriva+cas a une telle quasi d'existence?

Tout mon temps est consacré à mon métier, à essayer de peindre¹ mon être-faire avec la statue, le médaillon, le bornier, le corbeau, le poisson, afin que chacun prenne le même plaisir que moi à réaliser. A tout époque où l'on a écrit tant de romans, il faut accuser beaucoup de son temps pour que le travail soit bien fait, ce qui est en somme le maximum que l'on puisse demander... Vient maintenant, l'œuvre pour servir?

Une visite éclair à la peste de Belgique : les fonds baptismaux de Renier et Huy réalisés dans les premières années du XII^e siècle — et sous voûte en direction de la rue Chauve-souris, où je suis que nous sommes attendus avec quelques livres et citations, pour relever nos débuts.

Fig. 25.- Pages 8 et 9 de l'ouvrage Charles Vandenhove : projets choisis. À gauche, la maison Schoonbroodt. À droite, un temple antique : la « construction primitive ».

D'après FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), 1986, p. 8-9.

1974¹¹⁷. En effet, le principe de double-codage est similaire, néanmoins l'isotopie dégagée par ces colonnes est différente : la colonnade créée par l'ensemble de colonnes, que Charles Vandenhove positionne comme un péristyle, fait allusion à un temple antique, renvoyant ainsi clairement à l'isotopie classique. D'ailleurs, dans l'ouvrage *Charles Vandenhove : projets choisis*, l'image d'un temple antique est confrontée à celle de cette maison (fig. 25), mettant ainsi en évidence la proximité qui existe entre les deux modèles¹¹⁸.

Ce premier retour à la colonne classique, qui se manifeste au début de l'œuvre de Charles Vandenhove, consiste en une transposition par réduction et transtylisation de son référent antique. Celle-ci se fait de manière allusive, ne faisant pas directement référence au monde classique : c'est un savant mélange de classicisme et de modernisme. Ainsi, l'insertion de ces différents emprunts engendre déjà l'association du moderne et du classique, préfigurant sa période post-moderniste.

¹¹⁷ INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), 1985, p. 151.

¹¹⁸ FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.). 1986. p. 8-9.

La cour Saint-Antoine à Liège

Dans l'œuvre de Vandenhove, le lien avec l'histoire de l'architecture, jusque-là implicite, devient manifeste – et cela surtout dans deux remarquables réalisations, la restauration de l'hôtel Torrentius et la rénovation du quartier Hors-Château¹¹⁹.

Après ses premiers débuts à la fin de la période « brutaliste », la colonne devient considérablement plus présente dans le paysage architectural post-moderniste de l'architecte où l'élément architectural revient de manière récurrente dans son travail. Elle apparaît alors de plus en plus sous une forme plus proche de son modèle hypotextuel classique. Un projet représentatif de ce retour classiciste est la cour Saint-Antoine (fig. 26) dans le quartier de Hors-Château à Liège, commencée en 1978

Fig. 26.- Liège, cour Saint-Antoine rue Hors-Château.

© François Hers.



Fig. 27.- Liège, colonnes du porche d'entrée de la cour Saint-Antoine rue Hors-Château.

© Holger Trulzsch.



¹¹⁹ BEKAERT Geert, 1988, p. 37.

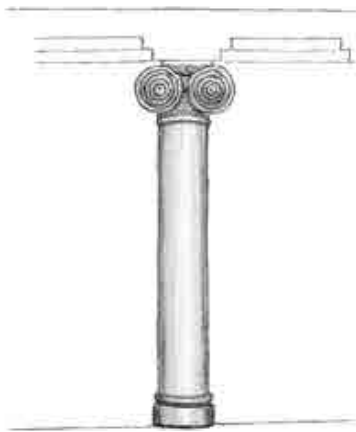


Fig. 28.- Liège, cour Saint-Antoine rue Hors-Château, croquis d'une colonne en pierre du porche d'entrée.
Croquis réalisé par l'auteur.

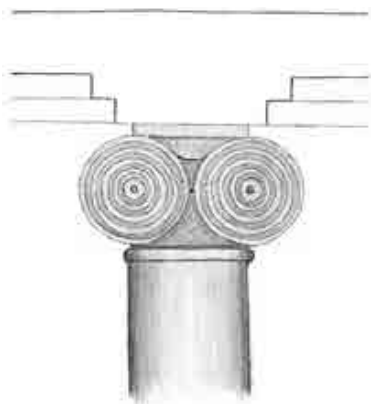


Fig. 29.- Liège, cour Saint-Antoine rue Hors-Château, croquis du chapiteau aux allures ionisantes d'une colonne du porche d'entrée.
Croquis réalisé par l'auteur.

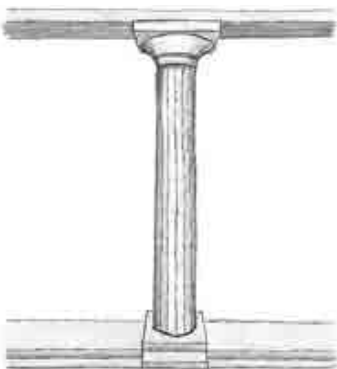


Fig. 30.- Maastricht, proche d'entrée de l'ensemble Hoogfrankrijk, croquis d'une colonne type en béton.
Croquis réalisé par l'auteur.

et inaugurée en 1985¹²⁰. Gilbert Lascault précise, d'ailleurs, que lorsque Charles Vandenhove (...) *parle de son travail de rénovation 'en Hors-Château', il ne cesse de parler de colonnes (...)*¹²¹. Le projet consiste en la rénovation et la reconstruction de logements sociaux autour d'une place publique dans le cœur historique de Liège¹²². Cette analyse porte sur deux grandes typologies de colonnes qui sont présentes dans le projet. La première marque une des deux entrées de la cour – la colonne A – alors que la seconde sert d'ossature structurelle aux bâtiments reconstruits – la colonne B .

Tout d'abord, la première colonne – la colonne A – (fig. 27) est le résultat, tout comme les précédentes, d'une transposition. En effet, elle ne consiste pas en une imitation de style classique : celui-ci est retravaillé, réécrit (fig. 28). De plus, elle ne subit ni changement de sujet ni exagération de style. C'est donc une relation hypertextuelle sérieuse qu'entretient cet emprunt avec son signifié classique. La transposition se produit, ici encore, par transtylisation et par réduction : chaque partie de la colonne classique a subi un changement de style pour arriver à une nouvelle structure sémantique. Néanmoins, cette colonne se distingue de celles de la période « brutaliste » par la nature du procédé rhétorique qui lui est appliqué : dans ce cas, la réduction n'est pas une excision mais une concision. En effet, cette colonne conserve toutes les parties constitutives de l'élément classique – base, fût et chapiteau – mais ceux-ci sont légèrement réduits : le fût n'est ni cannelé, ni courbé par renflement, et la base est simplifiée. Quant à la réécriture contemporaine du chapiteau classique (fig. 29), elle consiste en un chapiteau ionique dont le dessin est travaillé de manière géométrique et avec des proportions plus généreuses que son homologue antique. Celui-ci, formé par concision et transtylisation, est une composition qui acquiert son autonomie dans la production de l'architecte. La figure ionisante réemployée dans plusieurs projets va même jusqu'à être transposée comme logo sur le papier à lettre utilisé par le bureau. Ce réemploi de figures déjà élaborées est typique de l'architecture de Charles Vandenhove et se retrouve sous diverses formes tout au long de son travail¹²³. À Maastricht, dans l'ensemble de logements *Hoogfrankrijk* de 1993, ce même principe de transposition de l'élément classique (fig. 30) par concision et transtylisation est appliqué, mais cette fois à un autre sujet : la colonne dorique ou son dérivé toscan¹²⁴. En effet, les procédés de concision et de transtylisation s'y retrouvent : les cannelures du fût deviennent des facettes et le chapiteau est transtylisé à la manière du chapiteau ionique. Le fût présente une forme d'entasis alors que le chapiteau est travaillé sur base des mêmes procédés rhétoriques que la colonne ionique. Toutefois, la base dorique est complètement substituée par une base rectangulaire, conservant sa fonction, mais faisant à présent sémantiquement écho au seuil de l'entrée. L'ensemble se distancie alors du modèle classique au niveau stylistique, traduit de la pierre en béton, tout en ne s'écartant pas de son sujet fonctionnel.

¹²⁰ BEKAERT Geert, 1994, p. 187.

¹²¹ *Idem*, p. 79.

¹²² *Idem*, p. 67-80.

¹²³ *Idem*, p. 76.

¹²⁴ *Idem*, p. 196.



Fig. 31.- Liège, porche d'entrée de la cour Saint-Antoine, depuis la rue Hors-Château.
© Claude Warzée (<https://photosdeliege.wordpress.com/>).

Au niveau intertextuel, les colonnes de la cour Saint-Antoine et de *Hoogfrankrijk* sont doublement-codées. Constituant avant tout une référence au monde classique, elles sont respectivement une allusion métaphorique à la colonne ionique ou à la colonne dorique. Ainsi, deux niveaux de lecture, typiques du courant post-moderniste auquel souscrit Charles Vandenhove à cette époque, sont instaurés : un niveau pour les initiés, à savoir l'allusion, et un autre destiné au grand public, à savoir la référence. De plus, il y a une rupture isotopique qui se produit en Hors-Château avec l'insertion des colonnes dans leur contexte (fig. 31) : elles sont placées à l'entrée de la cour Saint-Antoine, où l'isotopie mosane, portée par l'alignement de maisons de ce style, est rompue par l'isotopie classique de ces colonnes ioniques. Dans le projet de Maastricht, le même procédé est appliqué pour démarquer, avec les colonnes doriques (fig. 32), tantôt les accès à la cour, tantôt ceux aux logements. Cette manœuvre engendrant de l'ambiguïté sert donc à théâtraliser la séquence d'entrée qui est l'événement : rhétorique qui n'est pas sans rappeler les travaux des post-modernistes Robert Venturi et Denise Scott-Brown.

À côté de cette colonne faisant clairement référence au monde classique, il y a les colonnes qui font référence au modernisme. Celles-ci sont déjà présentes en 1978 dans la maison Thonon à Plainevaux (fig. 33-34) et sont réemployées à la cour Saint Antoine – la colonne B (fig. 35)¹²⁵. En outre, elles entretiennent avec leur signifié classique une relation de transposition par condensation, transtylisation et traduction : l'essentiel de la colonne est présent, réduit au minimum et traduit dans un style vaguement moderniste, passant de la pierre au béton. Dans le



Fig. 32.- Maastricht, proche d'entrée de l'ensemble Hoogfrankrijk, depuis la cour intérieure.
© Maxime Coq.

¹²⁵ INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), 1985, p. 153.

Fig. 33.- Plainevaux, intérieur de la maison Thonon.
© Christian Milovanoff.

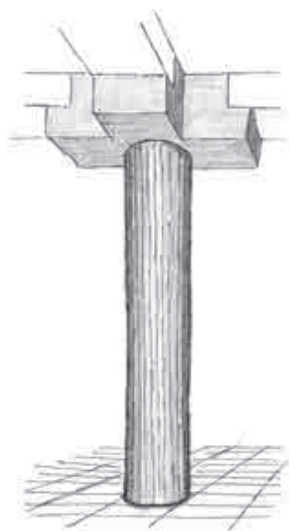


Fig. 34.- Plainevaux, maison Thonon, croquis d'une colonne type en béton.
Croquis réalisé par l'auteur.



Fig. 35.- Liège, cour Saint-Antoine rue Hors-Château, croquis d'une colonne type des reconstructions.
Croquis réalisé par l'auteur.

cas de la maison Thonon, il y a aussi une excision car la base n'est pas transposée, contrairement à Hors-Château. Il devient maintenant évident que la plupart, voire la totalité, des emprunts chez Charles Vandenhove ont une valeur sérieuse car, pour l'architecte, l'architecture est chose extrêmement sérieuse, portant des ambitions rhétoriques et esthétiques¹²⁶.

D'un point de vue sémantique, ce second type de colonne se rapproche des colonnes des maisons Schoonbroodt ou Schoffeniels : c'est une colonne moderniste aux allusions classiques. En effet, d'une part, elle est une allusion métaphorique et métonymique à l'architecture classique à travers sa composition avec un fût et un chapiteau ; et d'autre part, elle est une référence au modernisme à travers sa forme, qu'elle soit cylindrique ou parallélépipédique, et son application en un système poteau-poutre préfabriqué. C'est par double-codage et assimilation-association d'éléments que le modernisme et le classicisme se trouvent réunis dans ce jeu architectural typique de l'architecte liégeois¹²⁷ : d'abord, les deux modèles – les colonnes A et B – sont assimilés à travers leur signifié classique commun, qu'il soit convoqué par référence ou par allusion, et ensuite, cette assimilation renvoie à une association de deux référents distincts – l'un faisant référence au monde classique et l'autre au monde moderniste (fig. 36).

¹²⁶ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹²⁷ BEKAERT Geert, 1994, p. 74.

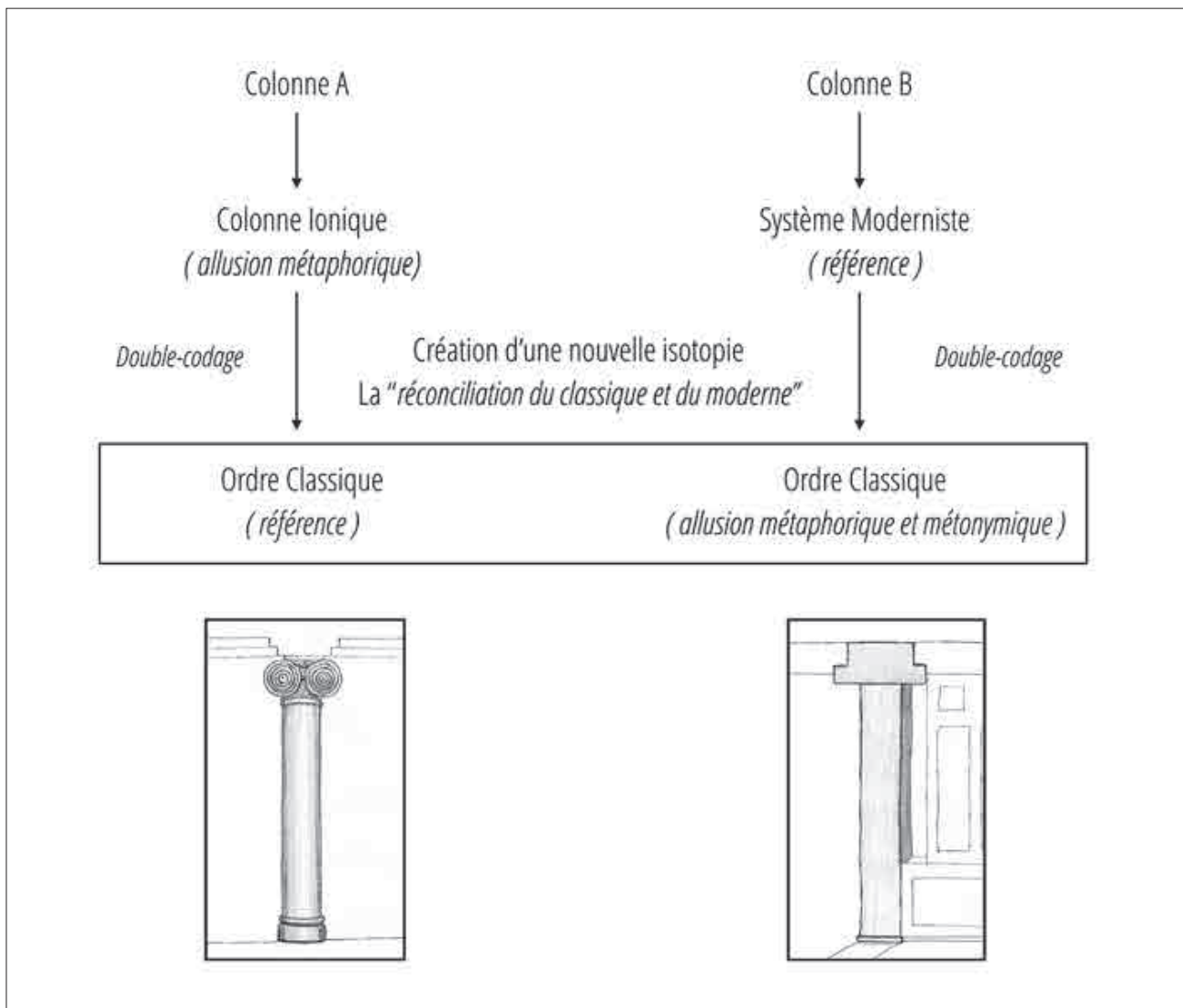


Fig. 36.- Schéma de représentation du double-codage chez Charles Vandenhove sur base de l'exemple de la cour Saint-Antoine. Schéma et croquis réalisés par l'auteur.

Dès lors, cette association par double-codage permet d'asseoir l'hypothèse d'une volonté chez Charles Vandenhove de créer un ordre moderne et classique. En outre, cette ambition de créer une *architecture intemporelle*¹²⁸, à travers l'association du modernisme et du classicisme, trouve son apogée dans le pavillon de Middelheim à Anvers (fig. 37), terminé en 1984¹²⁹. Comme l'écrit Geert Bekaert : *Dans le pavillon à colonnes du musée Middelheim de sculptures en plein air à Anvers, conçu en 1984, transparait la quintessence de ses convictions architecturales*¹³⁰. Ainsi, ce projet-manifeste exprime, tout comme l'ensemble de logements en Hors-Château, l'ambition moderne et classique de l'architecte à travers la juxtaposition et l'association de deux typologies de colonnes : l'une faisant référence au monde

¹²⁸ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹²⁹ INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), 1985, p. 157.

¹³⁰ BEKAERT Geert, 1994, p. 77.

Fig. 37.- Anvers, pavillon de Middelheim.
© Maxime Coq.

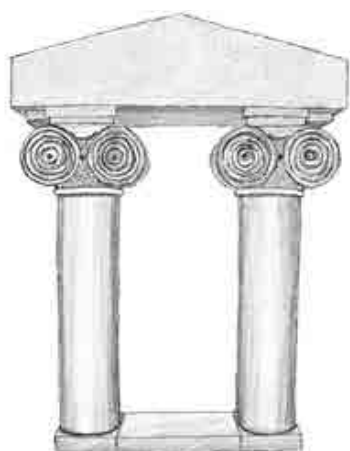


Fig. 38.- Anvers, pavillon de Middelheim,
croquis du 'porche' composé de deux
colonnes et d'un fronton en pierre.
Croquis réalisé par l'auteur.

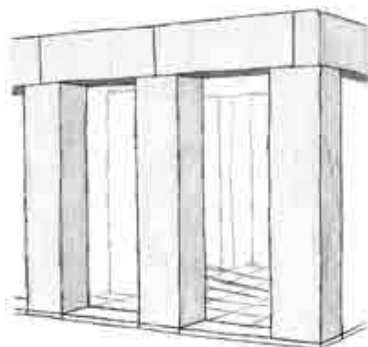


Fig. 39.- Anvers, pavillon de Middelheim,
croquis d'une colonne type en pierre.
Croquis réalisé par l'auteur.

classique (fig. 38) et l'autre à une *architecture intemporelle*¹³¹, emprunte de modernisme (fig. 39). Par ailleurs, il existe aussi dans ce projet une allusion métaphorique au temple de Khéphren à Gizeh, car *comme la salle à colonnes du temple de la vallée de Chephrem à Gizeh, auquel il rend hommage, le pavillon carré est composé d'une série de piliers monolithiques à section carrée soutenant des poutres de dimensions et matériel identique*¹³². Ainsi, le chemin d'un retour à l'architecture classique qu'emprunte Charles Vandenhove, passerait aussi par des représentations architecturales qui ne sont pas uniquement issues du classicisme occidental¹³³.

En outre, l'étude de ces exemples permet de mettre en exergue une seconde typologie de colonnes dans l'œuvre de l'architecte : celle-ci est une transposition par réduction qui fait, cette fois, directement référence au modèle classique. Contrairement aux premières colonnes que Charles Vandenhove a introduites dans son travail, celles-ci n'entretiennent pas principalement une relation d'allusion avec l'architecture classique, mais un lien de référence. Le degré d'allusion, présent dans ce deuxième type d'emprunt, concerne un ordre en particulier et est destiné à un regard érudit.

Bien que cette période post-moderniste laisse transparaître de manière évidente une volonté d'*architecture intemporelle*¹³⁴, notamment à travers l'association de colonnes aux référents tantôt modernes tantôt classiques (fig. 36), il existe un projet qui constitue une figure intermédiaire et qui exprime déjà cette ambition dans l'architecture de Charles Vandenhove : le Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman.

¹³¹ *Idem*, p. 79.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹³⁴ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

*Là aussi, les colonnes sont vues dans toute leur magnificence*¹³⁵.

Opus magnum de Charles Vandenhove, le Centre hospitalier universitaire au Sart Tilman est son travail le plus ambitieux. Il est composé de cinq tours articulées autour d'un vaste noyau central¹³⁶, une place au cœur de l'hôpital qui distribue les différentes fonctions de celui-ci et qui est baignée de lumière par l'impressionnante verrière qui la couvre : *l'architecte parle d'un hôpital comme d'une cathédrale des temps modernes*¹³⁷. Le projet, qui dura plus de vingt ans et fut inauguré à la fin de l'année 1986, constitue une œuvre intermédiaire à cheval sur deux périodes de l'architecture de Charles Vandenhove, « brutalisme » et post-modernisme¹³⁸. Dans celle-ci, la colonne constitue un élément fondamental de la composition architecturale : elle est au centre du système constructif de l'ensemble du complexe hospitalier¹³⁹.

Il s'agit d'analyser trois grandes typologies de colonnes présentes dans ce projet. La première constitue l'élément structurel principal de l'entièreté de l'hôpital. La seconde sert de système structurel au bâtiment des amphithéâtres du centre hospitalier. Enfin, la troisième reprend les colonnes qui servent de supports à la verrière centrale. Il peut déjà être déduit que toutes sont des transpositions, correspondant à la tonalité hypertextuelle sérieuse du travail de Charles Vandenhove.

La première (fig. 40-41), élément fondateur du système constructif du complexe, est née de la nécessité de concentrer les charges provenant des poutres vers les structures verticales que sont les colonnes. Il fallait alors intégrer l'élément classique qu'est le chapiteau¹⁴⁰. D'un point de vue hypertextuel, elle est une transposition opérée à travers une réduction par condensation, et une traduction. En effet, l'élément peut être assimilé à la condensation d'une colonne corinthienne, n'en conservant que la forme générale. De plus, les cannelures deviennent les facettes de cet élément octogonal. La base, qui est uniquement présente dans les parties extérieures du bâtiment, constitue quant à elle une substitution : la base classiquement ronde est remplacée par une base carrée, tout comme dans le projet de *Hoogfrankrijk*. En outre, c'est aussi par traduction que s'opère cette transposition : l'élément est traduit de la colonne classique en une colonne moderniste, notamment à travers l'utilisation du béton. Au niveau intertextuel, elle est avant tout une référence à l'architecture moderniste par le matériau qui la compose et sa forme très géométrisée. Ensuite, elle constitue une allusion métaphorique à la colonne classique à travers sa composition en fût et chapiteau, et ses cannelures, devenues les faces de l'octogone. Ceci entraîne donc le double-codage de cet élément.

¹³⁵ BEKAERT Geert, 1986, p. 47 (à propos des colonnes du Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman).

¹³⁶ Le projet initial en comptait six mais pour des raisons financières, l'une d'entre elles resta sur la planche à dessin (BEKAERT Geert, 1988).

¹³⁷ BEKAERT Geert, 1986, p. 46.

¹³⁸ VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 74.

¹³⁹ Entretien avec M. Michel Lemmens, ancien collaborateur de Charles Vandenhove, août 2017.

¹⁴⁰ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.



Fig. 40.- Liège, préau extérieur supporté par une série de colonnes type du système constructif principal du CHU.
© Maxime Coq.

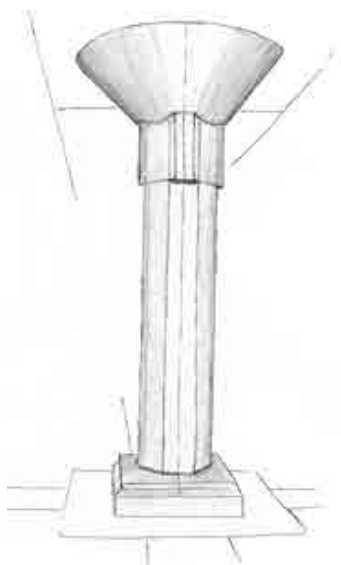


Fig. 41.- Liège, CHU, croquis d'une colonne type en béton constituant le système constructif principal du complexe. Croquis réalisé par l'auteur.

La seconde typologie de colonnes (fig. 42-43) est celle qui se trouve dans le bâtiment des amphithéâtres. Celle-ci, appelée la « quadrilobée », est née d'une volonté de souligner la trame structurale provenant de la maille de l'hôpital, tout en étant toujours perceptible lorsqu'elle se trouve engagée à l'angle d'un mur de béton¹⁴¹. En effet, ces colonnes se trouvent au croisement de la trame et permettent, grâce à leur dessin en quatre parties, de toujours être perçues. En outre, cette typologie résulte d'une transposition par substitution. D'une part, elle est une réduction par condensation et excision dans son dessin simplifié d'une colonne classique, sans base, qui pourrait être corinthienne, et une traduction en béton du modèle classique. D'autre part, celle-ci constitue une augmentation par extension car l'élément, classiquement seul, est dans le cas présent quadruplé. Au niveau intertextuel, cette colonne quadrilobée fonctionne tout de même comme la précédente : malgré une allusion métaphorique plus évidente à l'architecture classique, elle reste plus proche d'une référence au modernisme à travers son contexte architectural, son matériau et son élancement. Il y a donc double-codage de l'élément. Après son apparition dans le projet du CHU, cette colonne devient récurrente dans l'architecture de Charles Vandenhove. Tout comme la colonne ionique, celle-ci fait partie des éléments qui sont réutilisés dans le travail de l'architecte et qui en deviennent emblématiques. En effet, cette colonne se retrouvera dans des projets ultérieurs, comme au Palais de Justice de Bois-le-Duc, terminé en 1998¹⁴².

¹⁴¹ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹⁴² VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 198.

Fig. 42.- Liège, intérieur du bâtiment des amphithéâtres du CHU, avec colonnes quadrilobées.

© Maxime Coq.

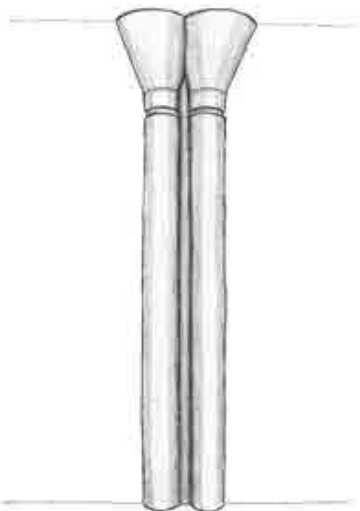


Fig. 43.- Liège, CHU, croquis d'une colonne quadrilobée type. Croquis réalisé par l'auteur.

La dernière colonne (fig. 44-45), qui est le support structurel de la grande verrière du hall d'accueil, constitue encore une fois une transposition par substitution. Toutefois, le procédé appliqué ici est différent du précédent. En effet, celle-ci a été, d'une part, réduite par l'excision évidente du chapiteau classique et d'autre part, augmentée par extension d'une structure en acier moderniste qui supporte la verrière. Dans ce cas, le fût et la base ne subissent qu'une légère transtylisation : cannelures et base sont retravaillées. À cette transtylisation s'adjoint une traduction au niveau du matériau, qui devient du métal. Cette colonne est donc un élément typiquement post-moderniste : parfaitement ambiguë et doublement-codée. Au niveau intertextuel, elle est à la fois une référence au modernisme et une référence au classicisme, celle-ci étant composée de deux entités juxtaposées : la partie inférieure fait référence aux ordres classiques et la partie supérieure, à l'architecture moderniste. De plus, elle intègre une double isotopie au sein même de cet élément résultant de la juxtaposition des deux parties (fig. 46) : la partie inférieure est une allusion métaphorique à la colonne dorique et une métonymie du monde classique, et la partie supérieure est une référence au modernisme.

C'est encore une fois par double-codage et assimilation-association, que modernisme et classicisme trouvent leur conciliation dans ce projet architectural d'envergure. D'une part, ce principe existe de manière emblématique au sein d'un élément unique qu'est la colonne soutenant la verrière ; d'autre part, c'est la confrontation des différentes typologies

Fig. 44.- Liège, intérieur du hall principal, sous la grande verrière du CHU.
© Maxime Coq.

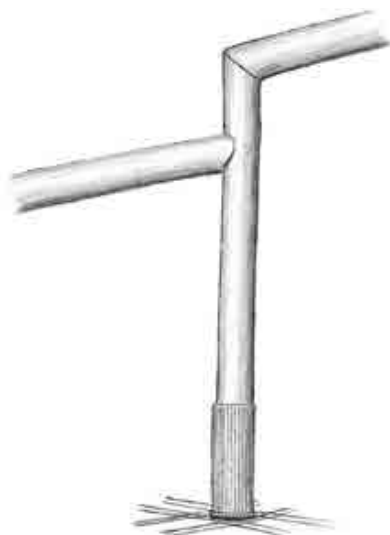


Fig. 45.- Liège, CHU, croquis d'une colonne type en acier supportant la grande verrière.
Croquis réalisé par l'auteur.



Fig. 46.- Liège, colonne type en acier supportant la grande verrière du CHU.
© Maxime Coq.



Fig. 47.- Liège, cour principale devant le hall d'accueil du CHU.

© Maxime Coq.



Fig. 48.- Bruxelles, façade de la Maison d'accueil du C.P.A.S.

© Kim Zwarts.

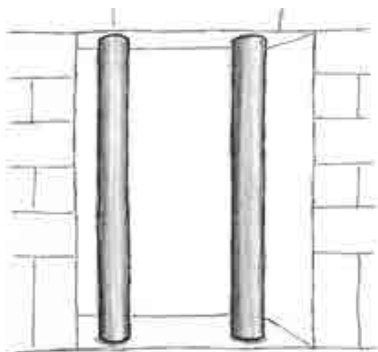


Fig. 49.- Bruxelles, Maison d'accueil du C.P.A.S., croquis du portique d'entrée et de ses deux colonnes.

Croquis réalisé par l'auteur.

de colonnes (fig. 47) qui, tout comme à Hors-Château, fait naître un autre niveau de double-codage typiquement post-moderniste, renforçant l'assimilation du modernisme et du classicisme à travers la perception d'éléments de différentes natures rhétoriques.

Les deux typologies de colonnes rencontrées précédemment se retrouvent au sein du projet du CHU. Alors que la colonne de la verrière représente une transposition référentielle, tant de l'ordre classique pour la partie basse de l'élément que du modernisme pour la partie haute, les deux autres colonnes sont des exemples de transpositions allusives. Une fois encore, architectures moderniste et classique convergent au sein de l'œuvre de Charles Vandenhove vers une recherche d'intemporalité. Cette recherche se poursuivra d'ailleurs, de manière moins évidente, emprunte d'une forme de simplification, durant l'ultime période de l'architecte.

La Maison d'accueil du C.P.A.S. à Bruxelles

*L'architecture est simple et évidente. Cette profonde conviction justifie l'approche confiante et fière de Vandenhove (...)*¹⁴³.

Au sein de ce dernier exemple, la colonne marque l'entrée du bâtiment érigé pour la Maison d'accueil du C.P.A.S. (fig. 48) en 2002¹⁴⁴. Elle trouve ici son aboutissement dans une simplification du modèle classique (fig. 49), caractéristique de la dernière période du travail de Charles Vandenhove, où l'élément ne revient d'ailleurs que de manière ponctuelle en tant que signal rhétorique.

Au niveau hypertextuel, cet élément se rapproche des premières transpositions faites par l'architecte : c'est une réduction par excision, où seul le fût est conservé, sans cannelure ni galbe, mais tout de même constitué de pierre. Par contre, c'est aussi une transtylisation de la colonne classique, une réécriture dépouillée de l'élément qui conserve sa matérialité primitive. D'un point de vue intertextuel, la position de cette colonne au niveau de l'entrée du bâtiment entraîne une rupture isotopique : il y a l'isotopie du système structurel linéaire représenté par le mur massif et il y a l'isotopie des points d'appuis ponctuels représentés par les colonnes. Cette ambiguïté crée l'événement, récurrent dans le travail de l'architecte, qu'est le porche d'entrée. Par rapport à une colonne classique, celle-ci n'est qu'une allusion métonymique : le fût en pierre renvoyant à l'entièreté de colonne classique.

Cette typologie de colonnes se rapproche donc des premières colonnes élaborées par l'architecte pour les projets domestiques du début de sa carrière. Charles Vandenhove boucle donc son parcours architectural en restant fidèle à l'architecture qu'il a mise au point tout au long de ses années de travail.

¹⁴³ VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 45.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 217.

Acte dernier : un langage entre allusion et référence

Sed fugit interea fugit irreparabile tempus, singula dum capti circumvectamur amore [Mais le temps fuit et il fuit sans retour, tandis que séduits par notre sujet, nous le parcourons dans tous ses détails]¹⁴⁵.

À travers ces exemples issus des différentes périodes de l'œuvre de Charles Vandenhove, il est possible de constater que la relation hypertextuelle qu'entretiennent les emprunts avec leur hypotexte est toujours, *in fine*, celle du procédé de transposition. D'une part, il ne s'agit jamais d'une imitation de style, et d'autre part, la tonalité sous-jacente à l'utilisation de ces emprunts est toujours de nature sérieuse : l'architecture, pour Charles Vandenhove, est une chose sérieuse, esthétique et raisonnée¹⁴⁶. Il est d'ailleurs intéressant de catégoriser les différentes colonnes rencontrées en fonction des procédés de transposition qu'elles ont subi par rapport à leur référent classique (fig. 50). Cette classification permet de mettre en exergue la volonté de l'architecte de réécrire les colonnes par transtylisation afin d'élaborer des éléments qui lui sont propres : Charles Vandenhove ne prolonge pas un style, il crée le sien.

Deux grandes typologies sémantiques d'emprunts dans le travail de l'architecte liégeois sont révélées à travers cette étude : les transpositions allusives et les transpositions référentielles. Les premières apparaissent au début de carrière de l'architecte, durant la période décrite comme « brutaliste ». Plus éloignées de l'hypotexte classique auquel elles renvoient, elles ne sont pas littérales et font appel tant à la perspicacité qu'aux connaissances de l'observateur qui les appréhende. Les secondes, faisant écho à l'évolution stylistique de l'architecte, n'apparaissent qu'à l'aube du tournant post-moderniste de son travail. Elles se révèlent plus évidentes car elles sont plus proches de leur référent, tant au niveau sémantique qu'expressif, reflétant une évolution rhétorique vers un post-modernisme. La fin de son œuvre est marquée, quant à elle, par un retour aux emprunts allusifs qui expriment une volonté de retour à une plus grande simplicité. Cette évolution transparaît au sein d'un tableau classant les emprunts, d'abord suivant leur degré de référence à l'architecture classique et ensuite, selon leur caractère référentiel, ou non, à l'architecture moderniste (fig. 51). Cette classification permet d'anticiper la mise en perspective des résultats de cette étude et de l'hypothèse soutenue par ce travail, et formulée par Geert Beckaert, à savoir : la volonté d'élaborer une *architecture intemporelle*¹⁴⁷ dans le travail de Charles Vandenhove à travers *la réconciliation du classique et du moderne*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ VIRGILE (RAT Maurice éd.), 1932, p. 284-285.

¹⁴⁶ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹⁴⁷ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹⁴⁸ STRAUVEN Francis, 1986, p. 22-23.

procédé de transposition/ colonne	réduction					augmentation		
	traduction	tran- stylisation	excision	concision	condensation	substitution	extension	amplification / expansion
<i>Schof- feniels</i> 1967								
<i>Thonon</i> 1978								
<i>Dubois</i> 1983								
<i>Middel- heim</i> 1984								
<i>Saint- Antoine</i> 1985								
<i>Saint- Antoine</i> 1985								
<i>CHU</i> 1987								
<i>CHU</i> 1987								
<i>CHU</i> 1987								
<i>Hoog- frankrijk</i> 1993								
<i>CPAS</i> 2002								

Fig. 50.- Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base des procédés de transposition qui leur sont appliqués.

Tableau réalisé par l'auteur.

procédé de transposition/ colonne	transposition		référence classique	allusion classique		référence moderniste
	référentielle	allusive		méthaphorique	métonymique	
<i>Schof- feniels</i> 1967		☒		☒	☒	☒
<i>Thonon</i> 1978		☒		☒		☒
<i>Dubois</i> 1983		☒		☒	☒	☒
<i>Middel- heim</i> 1984		☒	☒	☒	☒	☒
<i>Saint- Antoine</i> 1985		☐	☒	☒		
<i>Saint- Antoine</i> 1985				☒		☒
<i>CHU</i> 1987		☒		☒		☒
<i>CHU</i> 1987		☒		☒		☒
<i>CHU</i> 1987		☒	☒	☒	☒	☒
<i>Hoog- frankrijk</i> 1993		☒	☒	☒		
<i>CPAS</i> 2002				☒	☒	☒

Fig. 51.- Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base de leur degré de référence à l'architecture classique et leur caractère référentiel ou non à l'architecture moderniste.
Tableau réalisé par l'auteur.

Épilogue : les colonnes

*Moi aussi, je veux faire des images, avec les gens, pour faire voir, sans avoir à dire*¹⁴⁹.

Qu'elle consiste en une transposition allusive ou référentielle du modèle classique, de forme cylindrique ou parallélépipédique, de pierre ou de béton, la colonne acquiert dans l'architecture de Charles Vandenhove une rhétorique forte dont les intentions sémantiques ont pu transparaître à travers cette étude. Ses différentes manifestations dans le travail de l'architecte liégeois, étudiées à l'aune des théories littéraires de transtextualité, constituent un *corpus* d'éléments qui permet d'appuyer l'hypothèse d'une ambition de *réconciliation du classique et du moderne*¹⁵⁰. Ces analyses démontrent que la présence d'un double-codage, à la fois moderne et classique, arrive très tôt dans l'œuvre de l'architecte, révélant le post-modernisme latent de la période qualifiée de « brutaliste » de Charles Vandenhove. Ce procédé s'observe tant dans les premières colonnes qui sont des transpositions allusives, comme dans la maison Schoffeniels, que dans les transpositions référentielles que sont les colonnes typiquement post-modernistes de la cour Saint-Antoine. Ainsi, cette étude permet de démontrer la continuité inhérente au travail de l'architecte : il n'existe pas plusieurs Charles Vandenhove mais bien un architecte qui évolue, développe un langage et un vocabulaire, tout en réutilisant celui qu'il a déjà établi, avec l'immuable ambition d'intemporalité moderne et classique.¹⁵¹

Il est, par ailleurs, possible de déterminer et de qualifier la tonalité propre à l'utilisation de colonnes en tant qu'emprunts dans le travail de Charles Vandenhove, tout en les éloignant des connotations abusives de pastiche, de parodie ou encore d'imitation. Si ces colonnes sont le résultat de transpositions – c'est-à-dire d'opérations de transformation d'un hypotexte classique en régime sérieux – tantôt référentielles tantôt allusives, alors elles permettent de mettre en exergue la tonalité sérieuse qui transparaît dans le travail de l'architecte liégeois, le distinguant ainsi des parodies ludiques de Charles Moore et des travestissements satiriques de Robert Venturi. Appréciables pour leur valeur synecdochique, les colonnes constituent donc la clef de voûte de l'architecture de Charles Vandenhove qui permet de cerner sa posture sérieuse au sein du courant post-moderniste.

Si ce travail s'est volontairement concentré sur l'analyse de la colonne comme emprunt à un hypotexte classique, il s'avère que cette notion dans le travail de l'architecte liégeois ne s'ancre pas uniquement dans le noyau architectural occidental¹⁵². Charles Vandenhove tente d'élaborer une *architecture intemporelle*¹⁵³ et la colonne est à la fois un *élément primitif et 'classique'*¹⁵⁴, ayant pour ambition de transcender les

¹⁴⁹ LEBEER Irmeline, 1985, p. 23.

¹⁵⁰ STRAUVEN Francis, 1986, p. 22-23.

¹⁵¹ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹⁵⁴ VERSCHAFFEL Bart, 2014, p. 19.

cultures et les courants architecturaux, comme le montre l'allusion au temple de Khéphren dans le manifeste architectural qu'est le pavillon de Middelheim. Par ailleurs, elle est étudiée ici sous sa forme la plus évidente, en tant qu'élément constructif – la colonne comme structure verticale reprenant une charge ponctuelle – alors qu'il semble qu'elle puisse exister autrement dans l'œuvre de l'architecte : les nombreuses expérimentations d'escaliers à vis sont peut-être autant d'expressions de colonnes symboliques ou *colonnes virtuelles*¹⁵⁵. Si les colonnes de Charles Vandenhove n'ont pas dit leur dernier mot – symboliquement, avec les *colonnes virtuelles*, et sémantiquement, avec les colonnes d'inspirations autres que classique antique –, il serait intéressant d'effectuer une extension du domaine de recherche de cette étude et d'y inclure toute forme d'emprunt présent dans le travail de l'architecte : des détails de corniches aux modénatures de baies, des gabarits volumétriques aux systèmes de compositions, en passant par les différentes typologies d'implantations.

Enfin, selon les termes de Geert Bekaert, dans l'œuvre de Charles Vandenhove, *les signes décoratifs sont effectivement présents et constituent même un aspect de l'approche globale mais ils ne peuvent être séparés des qualités tectoniques essentielles, telles que matérialité, géométrie, symétrie (...)* ¹⁵⁶. Ainsi, ce vaste spectre d'emprunts architecturaux aux ambitions tant sémantiques que stylistiques ne constitue pas une série d'éléments décoratifs autonomes mais bien une partie constitutive, voire même déterminante, du langage architectural et de l'esthétique constructive de Charles Vandenhove car tel qu'il l'a exposé lui-même : *j'ai une tendance à idéaliser les choses, à les rendre plus belles qu'elles ne le sont. Et de les faire aussi plus belles qu'elles ne le sont. Voilà ce que j'essaie de faire dans mon travail. D'idéaliser, toujours*¹⁵⁷.

Bibliographie

BEKAERT Geert, *L'architecture et l'architecte, Charles Vandenhove*, Liège, Pierre Mardaga, 1976.

BEKAERT Geert, « Le Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman, Liège, 1965-1986 » dans FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986, p. 41-52.

BEKAERT Geert, *Charles Vandenhove. Centre hospitalier universitaire du Sart Tilman, Liège*, Anvers, Standaard, 1988.

BEKAERT Geert, *Charles Vandenhove 1985-1995*, Rotterdam, NAI, 1994.

¹⁵⁵ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

¹⁵⁶ BEKAERT Geert, 1994, p. 79.

¹⁵⁷ LEBEER Irmeline, 1985, p. 15.

- BEKAERT Geert, VERSCHAFFEL Bart, DERCON Chris, *Charles Vandenhove. Art et architecture*, Tournai, La Renaissance du livre, 1998.
- CANULLO Carla, JOBEZ Romain, VERHAGEN Erik, « Postmodernisme » dans *Encyclopaedia Universalis*, s.d. (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/postmodernisme/> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- CHASLIN François, *Charles Vandenhove. François Hers*, Maastricht - Paris, Bonnefantendmuseum – Le Moniteur, 2007.
- CICÉRON, *Œuvres Complètes*, traduction par DE REMUSAT Charles, t. 27, Paris, 1821.
- COQ Maxime, *Post-modernisme et transtextualité : rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove*, travail de fin d'études, Université de Liège, 2018.
- CULOT Maurice, « La critique quand même » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 25-29.
- DE BIASI Pierre-Marc, « Intertextualité (Théorie de l') » dans *Encyclopaedia Universalis*, s.d. (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- DYE Katherine, « Object Talk Explores Complexity of Robert Venturi's Postmodern 'Ironic Column' » dans *The Oberlin Review*, 2013 (URL : <https://oberlinreview.org/1537/arts/object-talk-explores-complexity-of-robert-venturis-postmodern-ironic-column/> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- ECO Umberto, *Le Nom de la rose et Apostille au Nom de la rose*, Paris, Librairie générale française, 1983.
- ESCOLA Marc, « Les relations transtextuelles selon G. Genette » dans *Fabula. La recherche en littérature*, 19 février 2003 (URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette [dernière consultation le 17/04/2019]).
- FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986.
- FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne. Une histoire critique*, 3^e édition, France, Thames & Hudson, 2006.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GUIBET LAFAYE Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, Université de Paris 1, Centre NORMES, SOCIÉTÉS, PHILOSOPHIES, s.d. (URL : http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf [dernière consultation le 17/04/2019]).
- GUIBET LAFAYE Caroline, *L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole*, Studia philosophica, 2002 (URL : https://digilib.phil.muni.cz/xmlui/bitstream/handle/11222.digilib/106282/B_Philosophica_49-2002-1_8.pdf?sequence=1 [dernière consultation le 17/04/2019]).
- INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985.
- JENCKS Charles, *The language of post-modern architecture*, 4^e édition, New York, Rizzoli, 1984.
- JENCKS Charles, KROPF Karl, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Chichester, Academy Editions, 1997.
- LASCAULT Gilbert, « Réflexions et dérives autour des architectures de Charles Vandenhove » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 9-14.
- LEBEER Irmeline, « Moi aussi, je veux faire des images. Entretien avec Charles Vandenhove » dans INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 15-23.
- MASSU Claude, « Postmodernisme architectural et littérature dans Complexity and Contradiction in Architecture (1966) de Robert Venturi » dans HYPPOLITE Pierre (dir.), *Architecture et littérature contemporaine*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 381-390.
- MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1997.
- PIÉGAY-GROS Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- SANGSUE Daniel, « Parodie, littérature » dans *Encyclopaedia Universalis*, s.d. (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- SAUDAN Alain, « Isotopie, linguistique » dans *Encyclopaedia Universalis*, s.d. (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/isotopie-linguistique/> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- SHAW Leo, « How Chicago's Tribune Tower Competition Changed Architecture Forever » dans *Archdaily*, 2017 (URL : <https://www.archdaily.com/880899/how-chicagos-tribune-tower-competition-changed-architecture-forever> [dernière consultation le 17/04/2019]).

- STEINMETZ Rudy, « L'architecture postmoderniste dans la tourmente de l'idéologie du progrès » dans COLLECTIF, *L'idéologie du progrès dans la tourmente du postmodernisme*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2012, p. 29-46.
- STRAUVEN Francis, « La montagne de la cour, Bruxelles, 1985. Projet pour la reconstruction des maisons détruites lors de l'installation du Musée d'Art moderne » dans FONDATION POUR L'ARCHITECTURE (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1986, p. 21-28.
- VAN NUIJS Laurence, « Intertextualité » dans GLINOER Anthony, SAINT-AMAND Denis (dir.), *Le lexique socius*, s.d. (URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/67-intertextualite> [dernière consultation le 17/04/2019]).
- VANDENHOVE Charles, « Projet de rénovation en Hors-Château à Liège » dans *A+*, n° 52, octobre 1978, p. 23-24.
- VANDENHOVE Charles, « Pour la ville. Hors-château à Liège » dans *Demain les villes ? Essai de réflexion prospective*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1982, p. 370-378.
- VANDENHOVE Charles, « Quelle architecture pour reconstruire les villes ? » (débat) dans *Demain les villes ? Essai de réflexion prospective*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1982, p. 391-404.
- VANDENHOVE Charles, « Des architectes témoignent... Charles Vandenhove. Les enseignements de la ville » dans *Les Cahiers de l'Urbanisme*, n° 28-29, février 2000, p. 112-113.
- VANDENHOVE Charles, GREISCH René, *Rénovation et création d'une nouvelle place en Hors-Château à Liège*, Liège, Pierre Mardaga, 1984.
- VENTURI Robert, *Complexity and contradictions in architecture*, 2^e édition, New York, Museum of Modern Art, 1984.
- VERSCHAFFEL Bart, *Charles Vandenhove Architecture/Architectuur 1954-2014*, Tielt, Lannoo, 2014.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 3, Paris, B. Bance, 1854.
- VIRGILE, *Les Bucoliques et les Géorgiques*, traduction par RAT Maurice, t. 3, Paris, 1932.



ISBN : 978-2-9601866-4-2



9 782960 186642