

## Processus de conception et patrimoine: enjeux pour l'innovation architecturale

**Auteur :** Dessart, Marine

**Promoteur(s) :** Elsen, Catherine

**Faculté :** Faculté des Sciences appliquées

**Diplôme :** Master en ingénieur civil architecte, à finalité spécialisée en ingénierie architecturale et urbaine

**Année académique :** 2016-2017

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/2538>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

# CONCEPTION ET PATRIMOINE :

Impact de l'édifice existant sur les phases amont du processus



Travail de fin d'études réalisé en vue de l'obtention du grade de  
Master Ingénieur Civil Architecte par Marine Dessart



## ABSTRACT

---

The goal of this work is to evaluate the effect of the inherited building on the design process. In fact, heritage and design process have been two completely independent research fields until now. Thus, this work analyses the architects' approaches in the particular case of an architectural project with inherited qualities.

We highlighted 3 research subjects allowing us to better understand such a design process. The first topic focuses on an overall approach of the design process in order to observe similarities and differences between inherited design and new building design processes. Then, we focus on preliminary phases of the design process. This second theme is related to function of contextual data used by the architects during the solution exploration. Eventually, considering international texts (charters and conventions) as normative data, the third subject is concerned with the interpretation of these documents and their appropriation by the architects during their design processes.

In order to study these themes, we opted for interviews as the main methodology of investigation. These interviews are conducted with five architects who are used to inherited projects. During interviews, architects exhibit at least one project with inherited qualities and including a contemporary expression, discussing it on the basis of graphic documents. These pieces allow the implementation of a secondary methodology: the analysis of graphic documents. Data obtained this way support, or are complementary, to the data collected through the interviews.

Finally, results highlight a similar design process in new building design or inherited design. However, an existing building requires two additional initiatives: the study of this pre-existing heritage, and a more technical approach of the design process required by its restoration. As it comes to preliminary phases of the design process, the inherited building on site generates complementary contextual data, which is used by architects like resources. These data supports and constitutes a strong basis for main ideas during the architectural composition, without generating any kind of constraint (in the negative sense). On the other hand, normative data like charters and conventions are used in a more nuanced way. The majority of old principles of these texts, and especially those issued from the Venise Charter, seem to be well integrated into the architects' practices. Most of relatively new concepts nevertheless require an adjustment of the architects' processes.

## RESUME

---

L'objet de ce travail est d'évaluer l'impact de la présence d'un édifice patrimonial sur le processus de conception. En effet, le patrimoine et le processus de conception constituent deux pôles de recherche jusqu'à présent indépendants. En mettant de côté le résultat de l'intervention architecturale, ce travail analyse la démarche de l'architecte dans le cas particulier du projet d'architecture en secteur patrimonial.

Nous avons pointé trois sujets de recherche permettant d'appréhender le processus de conception. Le premier sujet privilégie une approche du processus de conception dans sa globalité afin d'observer les similitudes et différences de la pratique du projet d'architecture en conception patrimoniale ou en conception neuve. Ensuite, la recherche se concentre sur les phases amont de la conception. Ainsi, le second sujet repose sur l'usage des données contextuelles lors de la recherche de solutions pour le problème de conception, à savoir ici le projet d'architecture en secteur patrimonial. Enfin, interprétant les textes internationaux comprenant les chartes et les conventions comme des données normatives, le troisième sujet s'intéresse à l'interprétation de ces textes et leur appropriation dans la démarche de conception des architectes.

Afin d'étudier ces différentes thématiques, la méthodologie principale est la passation d'entretiens. Cinq rencontres ont été réalisées avec des architectes habitués de ce type d'intervention. Lors des interviews, les architectes exposent au minimum un projet réalisé en secteur patrimonial et intégrant une expression contemporaine, et le présentent sur base de pièces graphiques. Ces pièces permettent la mise en place d'une méthodologie secondaire, réalisée à posteriori : l'analyse de documents graphiques. Les données obtenues par cet intermédiaire viennent en soutien ou en complémentarité des informations recueillies lors des entretiens.

Finalement, les résultats que nous obtenons mettent en évidence un processus de conception similaire autant en conception patrimoniale qu'en conception neuve. L'édifice existant nécessite quelques initiatives supplémentaires: l'analyse de ce bâtiment ainsi qu'une conception technique dédiée à sa restauration. Au sujet de la phase amont, le bâtiment préexistant sur le site génère des données contextuelles complémentaires qui sont utilisées par les architectes comme des ressources. Ces données soutiennent et constituent une base pour les idées principales de la composition architecturale, sans être considérées comme des contraintes (dans le sens péjoratif du terme). En revanche, les données normatives constituées des chartes et des conventions sont utilisées de manière plus nuancée. La majorité des principes les plus anciens de ces textes, et en particulier ceux issus de la Charte de Venise, semblent pour la plupart bien intégrés à la pratique des architectes alors que les autres concepts plus récents nécessitent encore une adaptation de la démarche de l'architecte.

## REMERCIEMENTS

---

Tout d'abord, je souhaite vivement remercier Madame Catherine Elsen, promotrice de ce mémoire, tant pour son soutien que pour son encadrement continu et ses précieux conseils.

Je remercie également Monsieur Pierre Paquet, co-promoteur, pour ses commentaires éclairés et son suivi.

Mes remerciements vont aux membres du jury, Madame Claudine Houbart, Madame Bénédicte Selfslagh et Monsieur Stéphane Dawans pour l'intérêt et le temps consacrés à la lecture de ce travail.

Je souhaite remercier les architectes sans qui ce travail n'aurait pu être réalisé : Madame Adeline Rispal, Monsieur Thibaut Brogneaux, Monsieur Bruno Decaris, Monsieur Prudent De Wispelaere et Monsieur Philippe Samyn. Je vous remercie pour votre accueil et pour le temps offert ainsi que pour la richesse de nos échanges.

Je tiens aussi à remercier Monsieur Olivier Beaujean pour son implication dans la relecture de ce mémoire.

Finalement, je remercie ma famille et mes proches pour les encouragements durant ces cinq années et l'aide apportée lors de la mise en place de ce travail. J'adresse un remerciement particulier à ma maman pour son soutien sans faille et sa participation lors de chaque étape de l'élaboration de ce mémoire.

# TABLE DES MATIERES

---

---

## TABLE DES FIGURES

## TABLE DES TABLEAUX

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>1 MOTIVATIONS</b> .....	<b>2</b>
<b>2 SUJET DE L'ETUDE</b> .....	<b>3</b>
<b>3 STRUCTURE DU TRAVAIL</b> .....	<b>4</b>
<b>ETAT DE L'ART</b> .....	<b>5</b>
<b>1 LE PROCESSUS DE CONCEPTION EN ARCHITECTURE</b> .....	<b>7</b>
1.1 DES DEFINITIONS POUR LE PROCESSUS DE CONCEPTION .....	8
1.2 LES CARACTERISTIQUES DU PROCESSUS DE CONCEPTION .....	9
1.2.1 Les propriétés du problème de conception .....	9
1.2.2 Les propriétés des représentations .....	10
1.2.3 les propriétés de la solution.....	11
1.3 LA STRUCTURATION EN ETAPES DU PROCESSUS .....	11
1.4 UN PROCESSUS DE CONCEPTION CREATIF ? .....	15
<b>2 LES SOURCES DE CREATIVITE</b> .....	<b>17</b>
2.1 LES DONNEES DE CONCEPTION .....	18
2.2 LE TRANSFERT DE CONNAISSANCES .....	18
2.3 LA GESTION DES CONTRAINTES .....	21
<b>3 LE PATRIMOINE</b> .....	<b>22</b>
3.1 DES DEFINITIONS DU PATRIMOINE .....	22
3.2 DES ENJEUX POUR L'ACTUALISATION DU PATRIMOINE .....	23
3.3 DES ATTITUDES OBSERVEES .....	26
3.4 LES CHARTES COMME GUIDE DE CONCEPTION ? .....	31
3.4.1 Analyse des documents internationaux.....	31
3.4.2 Les références explicites aux chartes.....	36
3.4.3 Les références implicites aux chartes .....	38
3.4.4 Synthèse de l'analyse.....	42
<b>4 CONCLUSION DE L'ETAT DE L'ART</b> .....	<b>45</b>
<b>5 QUESTIONS DE RECHERCHE</b> .....	<b>47</b>
<b>METHODOLOGIE</b> .....	<b>48</b>
<b>1 CHOIX D'UNE METHODOLOGIE</b> .....	<b>49</b>
<b>2 THEORIE DE LA METHODOLOGIE</b> .....	<b>51</b>
2.1 LA THEORIE DE L'ENTRETIEN .....	51
2.1.1 Interaction entre interviewer et interviewé .....	51
2.1.2 Débats autour de cette pratique .....	52
2.1.3 Préparer un entretien .....	53
2.1.4 Traiter les données recueillies .....	54
2.2 UN CAS D'ANALYSE DE DOCUMENTS GRAPHIQUES .....	55
2.2.1 La méthodologie développée .....	55
2.2.2 Critiques de la méthode.....	56
2.3 LA QUESTION DE L'ETHIQUE.....	56

2.4	LA QUESTION DE L'ÉCHANTILLON .....	56
<b>3</b>	<b>LA METHODOLOGIE MISE EN ŒUVRE .....</b>	<b>58</b>
3.1	LE TERRAIN D'ÉTUDE .....	58
3.1.1	Choix du terrain .....	58
3.1.2	Prises de contact.....	58
3.1.3	Terrain retenu .....	59
3.2	LA COLLECTE DE DONNEES.....	65
3.2.1	Préparation des entretiens .....	65
3.2.2	Réalisation des entretiens .....	67
<b>RESULTATS .....</b>		<b>68</b>
<b>1</b>	<b>TRAITEMENT DES DONNEES.....</b>	<b>69</b>
1.1.1	Traitement des données brutes.....	69
1.1.2	Analyse des données .....	70
<b>2</b>	<b>L'USAGE DES DONNEES DE CONCEPTION .....</b>	<b>73</b>
2.1	DONNEES CONTEXTUELLES .....	75
2.1.1	Données contextuelles dépendantes du bâtiment existant .....	75
2.1.2	Données contextuelles dépendantes du site.....	76
2.1.3	référence analogique par réutilisation ou par contraste.....	78
2.1.4	Comment étudier le contexte ? .....	80
2.2	DONNEES REFERENTIELLES .....	82
2.2.1	Données référentielles dépendantes de l'architecte.....	82
2.2.2	Données référentielles indépendantes de l'architecte.....	84
2.3	IDEES DE COMPOSITION ET DONNEES DE CONCEPTION .....	85
2.4	DONNEES DE CONCEPTION ET CONCEPTS DU PATRIMOINE .....	86
<b>3</b>	<b>LA POSITION DU PROCESSUS DE CONCEPTION .....</b>	<b>88</b>
3.1	SEQUENÇAGE DU PROCESSUS DE CONCEPTION .....	88
3.2	PROPRIETES DE LA PHASE D'EXPLORATION.....	90
3.3	PROJET PATRIMONIAL ET PROJET NEUF .....	91
3.4	RESTAURATION ET EXPRESSION CONTEMPORAINE.....	92
<b>4</b>	<b>INTERPRETATION DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX .....</b>	<b>94</b>
4.1	PERCEPTION DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX .....	94
4.1.1	Connaissance .....	94
4.1.2	Utilisation.....	94
4.1.3	Opinions.....	96
4.2	CONCEPTS DU PATRIMOINE .....	97
4.2.1	Pluridisciplinarité .....	98
4.2.2	Participation citoyenne.....	100
4.2.3	Jeu de cartes des concepts .....	102
<b>DISCUSSION .....</b>		<b>110</b>
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>124</b>
<b>1</b>	<b>RESUME .....</b>	<b>125</b>
<b>2</b>	<b>LIMITES .....</b>	<b>127</b>
<b>3</b>	<b>PERSPECTIVES .....</b>	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>		<b>129</b>
<b>ANNEXES.....</b>		<b>136</b>

## TABLE DES FIGURES

---

---

Figure 1 - Structure de l'état de l'art .....	6
Figure 2 - Pôle d'étude 1, le processus de conception .....	7
Figure 3 - Synthèse des caractéristiques (graphiques réalisés d'après les travaux de Ullman, 1997, présentés par Mougenot, 2008, et d'après les travaux de Zeiler et al., 2007, présentés par Mougenot, 2008).....	10
Figure 4 - Multiplicité des processus et des solutions .....	11
Figure 5 - Synthèse du séquençage du processus de conception et positionnement de ce travail.....	14
Figure 6 - Pôle d'étude 2, les sources de créativité .....	17
Figure 7 - Structure du raisonnement par analogie (Mougenot, 2008, p. 62).....	19
Figure 8 - Diagramme du raisonnement par analogie (Leclercq & Heylighen, 2002, p. 7).....	20
Figure 9 - Pôle d'étude 3, le patrimoine.....	22
Figure 10 - La grande halle de La Villette, Paris, Reichen et Roberts & Associés (Google Images) .....	24
Figure 11 - Tate Modern, Londres, Herzog et De Meuron (Google Images).....	24
Figure 12 - Usine Fiat du Lingotto, Turin, Renzo Piano (Google Images) .....	24
Figure 13 - Abbaye d'Ardennes, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Opus 5 Architectes (Opus 5 Architectes).....	24
Figure 14 - Musée David d'Angers, Angers, Pierre Prunet (Google Images).....	24
Figure 15 - Synthèse des attitudes relevées dans la littérature .....	26
Figure 16 - Les Halles de Baltard, Paris (Google Images).....	26
Figure 17 - Le Forum des Halles, Paris (Google Images).....	26
Figure 18 - La Canopée des Halles, Paris (Google Images) .....	26
Figure 19 - Restauration de la Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Opus 5 architectes (Opus 5 Architectes) .....	27
Figure 20 - Quartier du Chiado, Lisbonne, Alvaro Siza (Google Images).....	27
Figure 21 - Agence d'avocats, Vienne, Coop Himmelblau, 1983-1988 (Google Images).....	29
Figure 22 - Musée ethnographique de Corte, Corse, Andrea Bruno, 1991-1997 (Google Images) .....	29
Figure 23 - Porte des Lions, Musée du Louvre, Paris, Ateliers Lyon Associés (Ateliers Lyon Associés)....	29
Figure 24 - Arts de l'islam, Musée du Louvre, Paris, Rudy Ricciotti (Google Images) .....	29
Figure 25 - Reconversion de l'église Saint-Pierre-des-Cuisines, Toulouse, Jacques Munvez, Alain Castel et Bernard Voinchet, 1989-1998 (Google Images).....	29

Figure 26 – Restructuration de la mairie de Pluvigner, France, Pascal Debard, 1995 (Google Images)	.29
Figure 27 - Maison Européenne de la Photographie, Paris, Ateliers Lyon Associés (Ateliers Lyon Associés)	30
Figure 28 - Carrousel du Louvre, Paris, leoh Ming Pei, 1993 (Google Images)	30
Figure 29 - Fondation Cognacq-Jay, France, Jean Nouvel, 1999 (Google Images)	30
Figure 30 - Musée des Arts Décoratifs, Francfort, Richard Meier & Partners Architects (Google Images)	30
Figure 31 - Opéra, Lyon, Jean Nouvel, 1986-1993 (Google Images)	30
Figure 32 - Classement des concepts	35
Figure 33 - Gehry House, Santa Monica (Archdaily)	38
Figure 34 - Gehry House, Santa Monica (Google Images)	38
Figure 35 - Château de Rivoli, Turin, Andrea Bruno (Google Images)	39
Figure 36 - Chapelle des Brigittines, Bruxelles, Andrea Bruno (Google Images)	39
Figure 37 - Château de Falaise, France, Opus 5 Architectes (Google Images)	39
Figure 38 - Couvent des Pénitents, France, Opus 5 Architectes (Opus 5 Architectes)	39
Figure 39 - Eglise de Mase, Suisse, Christian Beck, 1984 (Google Images)	41
Figure 40 - Musée des Arts Contemporains, Grand Hornu, Belgique, Atelier d'Architecture Pierre Hebbelinck, 1994-2002 (Google Images)	42
Figure 41 - Synthèse de l'état de l'art	46
Figure 42 - Les stratégies de recherche selon Wolcott (2001, présenté par Royer, 2007)	49
Figure 43 - Représentation de l'analyse du dessin selon Dogan et Nersessian (2010, p. 224)	55
Figure 44 - Charles Vandenhove (Google Images)	60
Figure 45 - Prudent De Wispelaere (Charles Vandenhove et Associés)	60
Figure 46 - CHU de Liège (Charles Vandenhove et Associés)	60
Figure 47 - Bonne Fortune (Charles Vandenhove et Associés)	60
Figure 48 - Thibaut Brogneaux (Une brique dans le ventre, 2017)	60
Figure 49 - Maison personnelle de Thibaut Brogneaux, projet étudié lors de l'entretien	60
Figure 50 - Philippe Samyn (Bechet, 2016)	61
Figure 51 - Projet emblématique, le bâtiment Europa (Philippe Samyn and Partners)	61
Figure 52 – Projet patrimonial, la Faculté de Gembloux (Philippe Samyn and Partners)	61



Figure 53 - Bruno Decaris (Opus 5 Architectes).....	62
Figure 54 - Château de Falaise (Google Images).....	62
Figure 55 - Abbaye d'Ardennes (Opus 5 Architectes).....	62
Figure 56 - Adeline Rispal (Studio Adeline Rispal) .....	62
Figure 57 – Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Google Images).....	62
Figure 58 - Abbaye de Stavelot (Google Images).....	62
Figure 59 - Traitement des données brutes.....	69
Figure 60 - Analyse des données.....	70
Figure 61 - Tableau préliminaire à la main.....	71
Figure 62 – Visibilité du contexte depuis le bâtiment .....	77
Figure 63 - Visibilité du bâtiment depuis le contexte (Samyn and Partners).....	77
Figure 64 - Référence analogique par réutilisation .....	78
Figure 65 - Hors-Château (Google Images).....	79
Figure 66 - Référence analogique par contraste .....	79
Figure 67 - Maison de l'Histoire européenne .....	79
Figure 68 - Contrastes subtils (Google Images) .....	80
Figure 69 - Exemple d'analyse dimensionnelle par Bruno Decaris.....	81
Figure 70 - Hors-Château (Google Images).....	83
Figure 71 - Hôtel Torrentius (Google Images).....	83
Figure 72 - Maison Wuidar (Charles Vandenhove et Associés .....	83
Figure 73 - Maison de l'Histoire européenne (Samyn And Partners).....	83
Figure 74 - Caserne des pompiers de Charleroi (Samyn and Partners).....	83
Figure 75 – Europa (Samyn and Partners) .....	83
Figure 76 - Carte cognitive du projet de Château Cheval Blanc .....	85
Figure 77 - Etage de la coupole .....	86
Figure 78 – Aménagement du mobilier dans l'ancienne salle des guichets de la Banque de France .....	86
Figure 79 - Toronto Royal Ontario Museum de Daniel Libeskind (Google Images).....	96
Figure 80 - Maison du port d'Anvers par Zaha Hadid (Archdaily) .....	96
Figure 81 - Relations au site en conception neuve et en conception patrimoniale .....	112

Figure 82 - Niveaux de recherche et processus de conception.....	114
Figure 83 - Successivité et simultan��t�� dans la phase d'exploration des solutions.....	114
Figure 84 – Conclusion de la question de recherche 1.....	115
Figure 85 - "Eight Rungs on a Ladder of Citizen Participation" (Arnstein, 1969, p. 217).....	121

## TABLE DES TABLEAUX

---

---

Tableau 1 - Synthèse des séquençages du processus de conception relevés dans la littérature .....	12
Tableau 2 - Figures d'interventions selon Rouillard (2006) et Desmoulins & Robert (2005) .....	29
Tableau 3 - Analyse des chartes et conventions .....	32
Tableau 4 - Synthèse temporelle des concepts internationalement admis en patrimoine.....	35
Tableau 5 – Synthèse de l'analyse des documents internationaux et de la revue de la littérature.....	42
Tableau 6 - Demandes et réponses de la formation du terrain d'étude.....	59
Tableau 7 - Tableau récapitulatif des architectes et des projets étudiés .....	64
Tableau 8 - Répartition des concepts entre les questions et le jeu de cartes .....	66
Tableau 9 - Commentaires sur les entretiens .....	67
Tableau 10 - Synthèse de l'utilisation des données de conception par projet .....	73
Tableau 11 - Données contextuelles dépendantes de l'édifice existant .....	75
Tableau 12 - Données contextuelles dépendantes du site.....	76
Tableau 13 - Données référentielles dépendantes de l'architecte .....	82
Tableau 14 - Données référentielles indépendantes de l'architecte .....	84
Tableau 15 - Séquençage du processus de conception des architectes rencontrés .....	88
Tableau 16 - Relation entre étapes de conception et usage des données de conception.....	89
Tableau 17 - Gestion du temps .....	90
Tableau 18 - Propriétés de la phase d'exploration énoncées par les architectes.....	90
Tableau 19 - Concept du patrimoine et résultats .....	98
Tableau 20 - Hiérarchie entre architectes .....	99
Tableau 21 - Contraste entre vision de l'habitant et vision de l'architecte.....	101
Tableau 22 - Définitions du contexte .....	102
Tableau 23 - Définitions de l'affectation .....	102
Tableau 24 - Définitions des techniques et matériaux nouveaux .....	103
Tableau 25 - Définitions de l'intégrité .....	104
Tableau 26 - Définitions de la lisibilité .....	104
Tableau 27 - Définitions de la marque de notre temps.....	105
Tableau 28 - Définitions de la réversibilité.....	105

Tableau 29 - Définitions de la conservation intégrée .....	106
Tableau 30 - Définitions de l'unité de style.....	106
Tableau 31 - Définitions de l'identité .....	107
Tableau 32 - Définitions de l'authenticité .....	107
Tableau 33 - Classement des concepts .....	108
Tableau 34 - Classement entre concepts compris et concepts interprétés.....	122

# INTRODUCTION

---

---

# INTRODUCTION

---

Ce travail a pour objectif d'établir un lien entre deux secteurs d'étude qui, selon nos recherches, n'ont pas encore été croisés. Il s'agit du processus de conception et du patrimoine. Cette introduction définit nos motivations, le sujet du présent travail ainsi qu'une présentation sommaire de sa structure.

## 1 MOTIVATIONS

---

Le patrimoine est le bien commun de la population. Peu importe l'échelle de portée qu'on lui confère, le patrimoine touche la population et cette dernière fait preuve d'un intérêt croissant pour celui-ci. Le patrimoine permet au citoyen de combler un besoin d'identification et de recherche de racines. Dès lors, tout comme l'architecture de manière générale voit s'établir des démarches centrées usagers, le patrimoine doit répondre à cet enjeu d'identification. L'architecte doit être conscient de cet enjeu notamment lorsqu'il fait appel à l'expression contemporaine pour répondre au problème de conception qu'il lui est posé dans un cadre patrimonial.

Dès lors que l'architecte intègre une expression contemporaine, le patrimoine devient en effet le facteur déclenchant d'un éternel débat entre « intégristes de la conservation et partisans systématiques des audaces contemporaines » (Joris, 2004, p. 11). Il est un sujet de controverse tant dans la presse spécialisée et dédiée à l'architecture que dans la presse quotidienne. Il rassemble tout autant qu'il divise les acteurs professionnels de la construction et la population. Ce débat est assimilable à la question posée par Freddy Joris lors d'un Colloque à la Paix Dieu en 2004 :

*« Comment concilier le souhait de l'IPW [Institut du Patrimoine Wallon] – et, en général, du pouvoir régional wallon – de voir des infrastructures culturelles prendre place dans des monuments classés, leur rendant ainsi une nouvelle vie, et la crainte légitime de certains responsables administratifs de la Communauté française de ne plus favoriser la création architecturale en Wallonie, si tous ses moyens sont sollicités pour la réaffectation de monuments classés ; et ce, de surcroît, en brimant toute audace architecturale à l'occasion de celle-ci, au nom du respect du monument ? » (Joris, 2004, p. 10)*

Nous comprenons dès lors que différents enjeux persistent. L'architecture contemporaine intégrée au patrimoine peut faire peur. Selon certains auteurs, elle peut dénaturer l'œuvre originelle. Bien que notre patrimoine bâti présente un intérêt certain, privilégier son renouvellement en négligeant toute possibilité d'expression contemporaine limite la création architecturale. Dès lors, il existe une dualité entre nécessité de conservation et de création architecturale.

Selon Dominique Rouillard (2006), ces polémiques relevant de l'introduction d'une création contemporaine révèlent plutôt une question mal posée. Ce n'est pas une question de principe vis-à-vis de l'intervention mais une question interrogeant la logique de projet et la théorie qui l'anime. C'est précisément cette question qui est posée dans ce travail. Plutôt que de faire une large cartographie des attitudes choisies par des architectes, nous souhaitons comprendre la démarche et les motivations du concepteur lorsqu'il produit une intervention contemporaine plus ou moins visible dans un existant qualifié de patrimoine. Cette recherche justifie d'appréhender tant le processus de conception que le patrimoine afin d'ouvrir une porte d'échange de connaissances entre ces deux pôles de recherche, jusqu'à aujourd'hui dissociés.

## 2 SUJET DE L'ETUDE

---

Ce travail étudie l'impact d'un édifice existant à caractère patrimonial sur la réflexion de l'architecte et, par conséquent, sur son processus de conception. Sur base de la revue de la littérature, les trois questions de recherche suivantes sont posées :

1. En quoi le processus de conception en secteur patrimonial se révèle-t-il similaire ou différent du processus de conception traditionnelle ?
2. Les données contextuelles, générées par l'édifice patrimonial, sont-elles des ressources ou des contraintes pour l'architecte ?
3. Les chartes et les conventions, associées à leur interprétation par les architectes, influencent-elles le processus de conception ?

La première question a trait à l'ensemble du processus de conception. En revanche, l'étude des données contextuelles et des documents internationaux que sont les chartes et les conventions se concentrent sur les phases amont du processus de conception.



### 3 STRUCTURE DU TRAVAIL

---

Afin de répondre aux trois questions de recherche citées ci-dessus, nous avons structuré notre travail en quatre étapes.

La première est l'**état de l'art**. La revue de la littérature est réalisée pour les deux pôles d'étude mis en œuvre dans ce travail : le processus de conception et le patrimoine. Cette revue permet d'acquérir des connaissances indispensables et d'identifier les zones d'ombre existantes entre ces deux pôles. Tant dans le cas du processus de conception que dans celui du patrimoine, une définition est donnée pour chacune de ces notions. Ensuite, notre connaissance du processus de conception est instruite par les caractéristiques, la structuration et le caractère créatif de ce dernier. Parallèlement, le patrimoine est appréhendé via les enjeux existants en regard de l'expression de notre temps, les attitudes observables et une analyse des chartes et des conventions. Le pivot entre ces deux entités est réalisé par l'étude des sources de créativité : les données de conception et leur usage pratique. Sur base de cette revue de la littérature, nous avons pu déterminer nos questions de recherche.

En deuxième lieu, un chapitre est consacré à la **méthodologie**. Dans un premier temps, nous avons consulté la littérature traitant de cet aspect de la recherche afin d'acquérir une orientation et un fondement théorique pour notre démarche (choix d'une méthodologie, théorie de l'entretien, cas d'une étude par analyse de documents graphiques). Dans un second temps, sur base des connaissances assimilées, nous avons établi une méthodologie permettant de répondre aux questions de recherche. Nous avons opté pour une méthodologie reposant majoritairement sur la passation d'entretiens combinés à l'analyse de documents graphiques. De manière pratique, nous sommes allés à la rencontre de cinq architectes afin d'appréhender leurs processus de conception et leurs sources d'inspiration dans le cadre de projets en secteur patrimonial. En complément de l'information récoltée par ce biais, nous avons analysé les différents documents fournis par les architectes afin d'approfondir les sources d'inspiration et les idées directrices associées.

La troisième partie de ce travail consiste en une présentation des principaux **résultats**. Ce chapitre est, comme le précédent, scindé en deux grandes parties : le traitement des données et la présentation des résultats. Le traitement des données met en évidence la manière dont nous avons abordé la quantité d'informations récoltées lors des entretiens et de l'analyse des documents, afin d'en extraire l'information la plus intéressante en regard de nos questions de recherche. La seconde partie permet de présenter une synthèse des résultats probants obtenus par la mise en œuvre de la méthodologie. Cette synthèse met en évidence une étude des projets propice à l'analyse des données de la conception ainsi qu'une revue des approches défendues par les architectes au sujet de la démarche de conception et des documents conventionnels (chartes et conventions).

Finalement, nous clôturons ce travail par la **discussion** des résultats. Au sein de ce chapitre, nous confrontons les connaissances acquises dans l'état de l'art et les données recueillies par l'étude du terrain. Cette confrontation permet de répondre aux questions de recherche en confirmant, en précisant ou en réfutant les propos de chercheurs ayant étudié certaines des problématiques avant nous.

# ETAT DE L'ART

---

---

# ETAT DE L'ART

---

Le sujet de ce travail se positionne à la croisée de deux pôles de recherche : le processus de conception et le patrimoine. Le problème au cœur du processus de conception est le projet d'architecture en secteur patrimonial. Afin de résoudre ce problème, la recherche de solutions repose sur les sources de créativité qui, en tant que données de la conception, sont modifiées par l'introduction de la composante patrimoniale. Dès lors, les sources de créativité constituent l'articulation de ces deux sujets. Ainsi, se construit l'état de l'art en trois parties qui sont présentées à la figure 1.

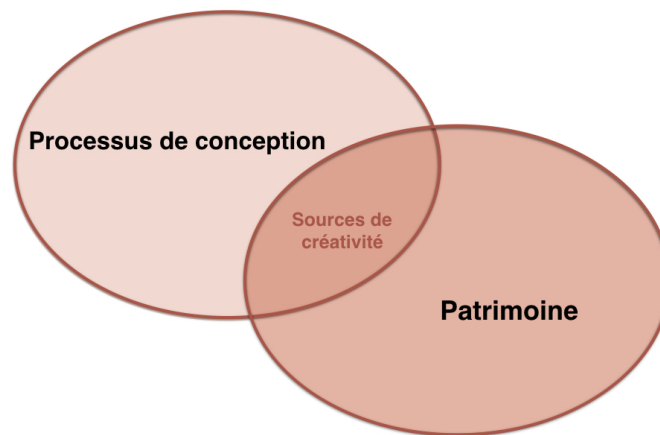


FIGURE 1 - Structure de l'état de l'art

Cette figure 1 assure la continuité de la présente revue de la littérature. Dans les 3 principales sections de cet état de l'art, elle distingue les différentes thématiques abordées.

# 1 LE PROCESSUS DE CONCEPTION EN ARCHITECTURE

La recherche scientifique s'intéresse au processus de conception depuis les années 60. L'objectif de la plupart des études menées à ce sujet est triple : structurer les tâches, organiser le travail de conception et informatiser le processus (Mougenot, 2008). Fin de ces années 60, Jones aborda la dualité des perceptions de l'activité de conception lors d'un colloque à Portsmouth. Ces perceptions qui s'affrontent s'appuient sur le rôle du concepteur : le « concepteur-magicien » et le « concepteur-ordinateur ». Le premier est l'archétype de la boîte noire au sein de laquelle un cheminement méconnu s'établit entre une question et une solution. Le second est le modèle de la boîte de verre pour laquelle le concepteur est assimilable à un ordinateur-humain. Pour répondre à une problématique initiale, le cheminement utilise, dans ce second cas, des données selon une succession d'étapes planifiées (Jones, 1969, cité par Bonnardel, 2006 ; Chupin, 2002, cité par Bonnardel, 2006). Nous aborderons la question du processus de conception sous cet angle plus facilement objectivable. Cette approche nous permet de positionner notre recherche sur un continuum établi par des chercheurs nous précédant. Cependant, cette perception du processus de conception structuré en étapes reste une façon de rendre ce processus intelligible. Nous sommes conscients qu'il n'existe pas un processus de résolution prédéfini pour répondre à tout problème et que le processus de conception est un raisonnement itératif (cf. section 1.3).

Ainsi, comme le détaille la figure 2, nous présentons dans la suite de cette section une liste non exhaustive de **définitions** du processus de conception, les **caractéristiques** et les grandes **étapes** de ce processus démontrées par plusieurs études. Nous terminons par une brève introduction de la créativité dans le processus de conception.

Le processus de conception n'est pas inhérent à l'architecture. Il est une composante récurrente de nombreux autres domaines professionnels comme l'industrie ou l'informatique (Darses, Détéienne, & Visser, 2001; Safin, Leclercq, & Decortis, 2007; Mougenot, 2008). Ce travail se concentre sur l'étude du processus de conception en architecture dans le cadre spécifique du patrimoine.

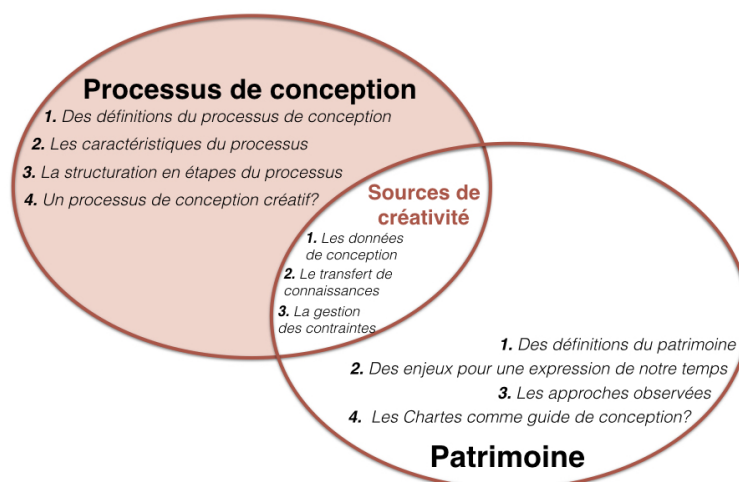


FIGURE 2 - Pôle d'étude 1, le processus de conception

## 1.1 DES DEFINITIONS POUR LE PROCESSUS DE CONCEPTION

---

Définir le processus de conception n'est pas chose facile. La revue de la littérature permet de mettre en exergue plusieurs facettes de la conception sans jamais apporter une définition universelle.

H. A. Simon et D. Schön sont des précurseurs dans la recherche en conception, chacun défendant deux visions distinctes. Les nombreuses références faites par d'autres auteurs consécutifs nous prouvent à quel point leurs propositions ont influencé la recherche scientifique à ce sujet.

Simon définit le processus de conception comme un système complexe de résolution de **problèmes**, tantôt « mal définis » – *ill-defined problems* (1969, cité par Mougnot, 2008), tantôt « mal structurés » (1999, cité par Mougnot, 2008). Mougnot (2008) synthétise cette approche par une résolution de problèmes complexes. De plus, d'après Simon (1995, cité par Bonnardel, 2009), la résolution d'un problème concourt à atteindre un objectif fixé initialement. Cette notion de problème constitue autant un angle d'approche de la définition qu'une caractéristique du processus de conception (cf. section 1.2).

Parallèlement, Schön (1983) propose une définition davantage ancrée sur **l'interaction**. Selon les auteurs qui le citent, la conception est soit une « *conversation du concepteur avec lui-même* » (Mougnot, 2008, p. 27), soit « *une activité émergente d'une interaction riche avec un contexte particulier* » (Safin, Leclercq, & Decortis, 2007, p. 3). Cette interaction, au cœur de la définition de Schön, sera également au centre d'autres considérations présentées par la suite, comme l'interaction problème-solution ou l'interaction entre les étapes du processus. Dans le même esprit, Hatchuel et Weil (2003, cité par Howard, Culley & Dekoninck, 2008) définissent la conception, dans leur théorie C-K, comme un mouvement entre le « concept space » et le « knowledge space ». Ce mouvement correspond à une acquisition progressive de connaissances entre les différentes phases du processus permettant de compléter l'objet de conception (Howard, Culley, & Dekoninck, 2008).

Plus récemment, une troisième approche de la conception a émergé. Nous la devons à Visser (2001, 2009). Son approche est reprise et résumée par Safin, Leclercq et Decortis (2007) qui définissent le processus comme « *une activité de construction de **représentations*** » (p. 3). Visser (2009) nous donne la définition complète suivante, fondée sur plusieurs années de recherche :

*« La conception consiste à spécifier un artéfact (l'artéfact produit), à partir de spécifications de départ (requirements) qui indiquent (...) les fonctions à remplir par l'artéfact, ainsi que les besoins et buts qu'il doit satisfaire, étant donné certaines conditions (exprimées par des contraintes). Sur le plan cognitif, cette activité de spécification consiste à construire des représentations de l'artéfact à concevoir – elles-mêmes aussi des artéfacts – jusqu'à ce que ces représentations soient si précises, concrètes et détaillées qu'elles spécifient complètement et explicitement la réalisation de l'artéfact produit (spécifications de réalisation). »* (p. 70)

Cette dernière approche peut résumer le processus de conception comme étant « *l'ensemble des activités permettant de construire des représentations reflétant une projection de l'esprit.* » (Kadri, 2007, p. 39)

Dès lors, en résumant succinctement ces différentes propositions, le processus de conception consisterait en la **résolution** d'un **problème** complexe, concourant à un **objectif** fixé. Cette résolution reposerait sur une **interaction** entre le concepteur et le contexte de conception lors de laquelle le concepteur précise progressivement et itérativement une **représentation** personnelle de l'objet à concevoir.

## 1.2 LES CARACTERISTIQUES DU PROCESSUS DE CONCEPTION

---

Comme nous venons de l'observer, les notions de problème et de représentation sont présentes dans plusieurs définitions de la conception. Ces approches de la définition s'avèrent être, également, deux catégories de caractéristiques du processus de conception, défendues par Visser (2001). Selon ce même auteur, il existe 3 classes de caractéristiques : (1) les propriétés du problème à résoudre, (2) les propriétés des représentations et des processus de résolution de ce problème et (3) les propriétés de la solution établie. Ces différents aspects sont développés ci-dessous en détail.

---

### 1.2.1 LES PROPRIETES DU PROBLEME DE CONCEPTION

---

Le **problème** à l'origine du processus est, comme nous l'avons déjà exposé, « mal défini » ou « mal structuré ». Ce caractère est présenté par plusieurs auteurs comme typique en conception (Visser, 2009). L'objectif de la conception, seul composant plus ou moins explicite du problème (Visser, 2009), est défini par des spécifications ou un cahier des charges (Mougenot, 2008), comme c'est le cas dans le secteur architectural. Cependant, cette spécification n'est **ni complète, ni invariable**. Elle est **abstraite** et **porteuse d'ambiguïté** (Visser, 2001 ; Visser, 2009). En effet, un cahier des charges ne comprend pas tous les paramètres abordés ou abordables dans le cadre d'un projet à concevoir (Mougenot, 2008). Ainsi, le problème reste **ouvert et dissociable d'une solution unique** (Mougenot, 2008).

Les spécifications qui sont assimilées comme des contraintes par certains auteurs (Kacher, 2005), ainsi que les connaissances du concepteur sont des facteurs essentiels à la résolution d'un problème de conception afin de le structurer (Bonnardel, 2006). En effet, l'activité de conception requiert le respect de certaines **contraintes**. Celles-ci sont par exemple techniques, fonctionnelles, contextuelles ou encore normatives. Les spécifications peuvent révéler des contraintes conflictuelles tout en conservant un caractère dépendant entre spécifications (Lawson, 1979, cité par Visser, 2001 ; Visser, 2001 ; Bonnardel, 2006). L'interdépendance des spécifications renforce le caractère complexe du problème de conception.

En opposition à la contrainte, il y a le **degré de liberté**. En ces termes, Mougenot (2009) résume les propos de Pahl et Beitz (1984) ainsi que de Ullman (1997). Leurs études ont démontré que le degré de liberté diminue avec l'avancement du processus de conception tandis que le niveau de connaissances du problème en cours de résolution croît. Ces variations sont reprises à la figure 3. Cette progression des niveaux de liberté et de connaissances est le reflet du gain progressif en maîtrise du concepteur.

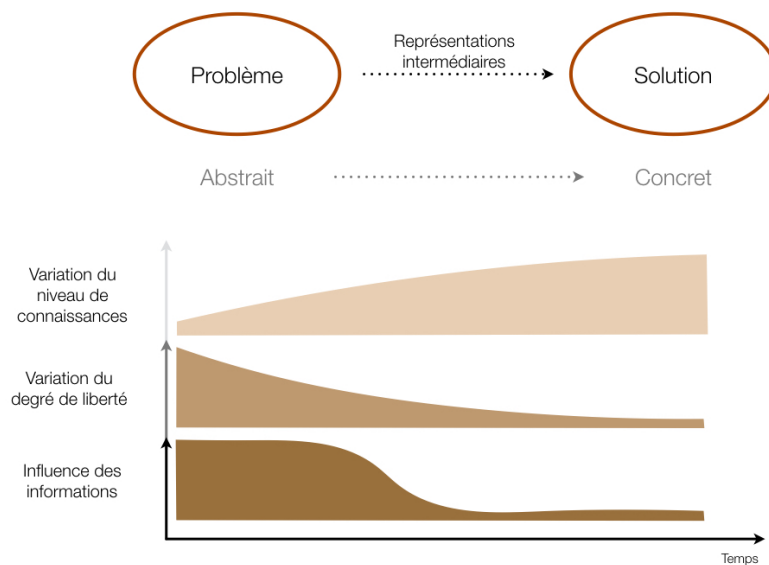


FIGURE 3 - Synthèse des caractéristiques (graphiques réalisés d'après les travaux de Ullman, 1997, présentés par Mougenot, 2008, et d'après les travaux de Zeiler et al., 2007, présentés par Mougenot, 2008)

De plus, un ensemble d'informations est acquis en début de processus. L'influence de ces informations est maximale en début de processus pour s'amenuiser par la suite comme le démontre le dernier graphique de la figure 3 (Zeiler et al., 2007, cité par Mougenot, 2009). Il est important de constater qu'il existe des données initiales – spécifications, informations, contraintes, par exemple – et des données instaurées par le concepteur en cours de processus – contraintes, libertés, par exemple. L'instauration de données par le concepteur reflète le manque de spécifications du problème de conception, précédemment remarqué. Dès lors, le concepteur a une vision non détaillée de l'objet à concevoir et se construit progressivement une représentation de l'objet à atteindre (Bonnardel, 2006).

### 1.2.2 LES PROPRIETES DES REPRESENTATIONS

Avant d'obtenir une solution, l'objet de conception passe par une succession d'états intermédiaires qualifiés par un ensemble de **représentations**, internes et externes. Tout au long du processus, une **représentation globale** se construit sur base de différentes **représentations intermédiaires** en parallèle avec les différentes étapes du processus de conception qui se succèdent (Kadri, 2007; Mougenot, 2008; Visser, 2009). Mougenot (2008) définit ces représentations intermédiaires comme « *des formes du produit final à différentes étapes du processus, explicitées par les différents acteurs du projet* » (p. 37-38). Bonnardel (2006) identifie trois modifications entre représentations lors de la conception. La représentation initiale jongle :

- Entre une représentation inadéquate (aux propriétés inutiles) et une représentation appropriée ;
- Entre une représentation incomplète (aux propriétés manquantes) et une représentation complète ;
- Entre un niveau de représentation et un autre.

La compréhension de ces représentations peut être formelle. Selon l'étape de conception, la représentation correspond soit à une **représentation interne**, réalisée mentalement, soit à une **esquisse**, généralement au format papier-crayon, première trace de concrétisation des idées, soit à une



**représentation digitale**, parfois plus propice à une étude de faisabilité de la solution, à son évaluation et à sa mise en œuvre. (Mougenot, 2008; Safin, Leclercq, & Decortis, 2007).

L'évolution des représentations permet de construire une solution dont les propriétés sont discutées à la section ci-dessous.

---

### 1.2.3 LES PROPRIETES DE LA SOLUTION

---

La **solution** est une autre caractéristique du processus de conception. Il existe plusieurs cheminements possibles pour résoudre un problème. Comme le montre la figure 4, un cheminement peut aboutir à des solutions différentes tout comme des cheminements différents peuvent conduire à une seule solution (Bonnardel, 2006). Un constat primordial est énoncé par plusieurs chercheurs et théoriciens : il n'y a **pas une seule et bonne solution** (Darses, Détienne & Visser, 2001 ; Visser, 2001 ; Visser, 2009 ; Bonnardel, 2006). Une solution n'est pas correcte ou non. Elle est jugée correcte sur base de critères. Cependant, ces critères ne sont pas choisis et ordonnés de manière objective. Les concepteurs recherchent une solution **satisfaisante** (Visser, 2001 ; Visser, 2009 ; Bonnardel, 2006), sollicitant constamment le **compromis** (Visser, 2001). Le caractère relatif de la solution est également applicable au problème (Visser, 2001). Enfin, les concepteurs recherchent, à travers la conception, à résoudre des problèmes complexes de manière novatrice et adaptée à l'utilisateur et au contexte tout en faisant preuve de créativité (Bonnardel, 2006).

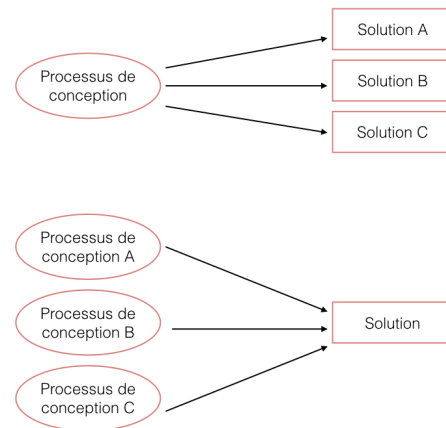


FIGURE 4 - Multiplicité des processus et des solutions

Dans ce processus progressif de formulation, une grande partie du travail de la conception est dédiée à la spécification du problème concourant à sa transformation en une solution. La littérature parle du couple problème-solution (Visser, 2009). Ainsi, l'espace-problème se transforme, en cours de conception, en espace-solution. Cette transformation s'illustre par la concrétisation des représentations intermédiaires, présentées plus haut (Mougenot, 2008).

---

### 1.3 LA STRUCTURATION EN ETAPES DU PROCESSUS

---

La revue de la littérature présente des recherches structurant le processus de conception en vue de comprendre cette pratique. Selon les auteurs, le séquençage du processus de conception est plus ou moins récurrent, plus ou moins précis et plus ou moins semblable. Dès lors, dans le but d'obtenir une approche globale de la problématique, nous avons réalisé le tableau 1 reprenant le séquençage de différents auteurs. Bonnardel (2006), Mougenot (2008) et Howard, Culley et Dekoninck (2008) réalisent dans leur travaux une synthèse des écrits étudiés par leur soin. Cross (2000) et l'approche du UK Design Council (2007) sont, également, résumés dans la thèse de Mougenot (2008). Visser (2001, 2009) réalise un parallèle avec la théorie de Simon. Enfin, nous reprenons la structure établie par Safin, Leclercq et Decortis (2007) car le processus décrit est dédié au domaine de l'architecture.

TABLEAU 1 - Synthèse des séquençages du processus de conception relevés dans la littérature

ETUDES	ETAPES DU PROCESSUS				
<i>Cross, 2000</i>	Exploration		Génération	Evaluation	Communication
<i>Bonnardel, 2006</i>	Identification du problème	Phase d'analyse ou de préparation	Génération ou Synthèse + Incubation/Illumination	Evaluation ou Validation ou Vérification	Communication
<i>UK Design Council, 2007</i>	Discover		Define	Develop	Deliver
<i>Visser, 2001</i> <i>Visser, 2009</i>	Structurer ou Construction d'une représentation du problème		Développement ou génération d'une solution	Evaluer	
<i>Safin Leclercq &amp; Decortis, 2007</i>	Prise de connaissance		Génération	Résolution géométrique et paramétrisation	Construction
<i>Howard, Culley &amp; Dekoninck, 2008</i>	Establishing a need phase	Analysis of task phase	Conceptual design phase	Embodiment design phase	Detailed design phase
<i>Mougenot, 2008</i>	Analyse du besoin	Planification de la tâche	Conception générale	Définition de l'architecture du produit	Conception détaillée
<b>SYNTHESE</b>	<b>ETAPE 1</b> <b>Etude du problème et exploration préliminaire</b>		<b>ETAPE 2</b> <b>Génération de la solution</b>	<b>ETAPE 3</b> <b>Conception détaillée</b>	<b>ETAPE 4</b> <b>Mise en oeuvre</b>

La **première étape** que nous identifions se traduit par une étape unique ou double selon les auteurs. Toutefois, son objectif est clair : collecter les informations pertinentes qui serviront à la résolution du problème (Bonnardel, 2006 ; Mougenot, 2008 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008). De cette façon, le problème est analysé et le concepteur peut essayer de le décomposer en sous-problèmes dépendants<sup>1</sup> (Visser, 2001). Cette phase permet, selon les cas, d'identifier les besoins des futurs usagers pour établir un cahier des charges (Mougenot, 2008). Dans un langage plus architectural, Safin, Leclercq et Decortis (2007) parlent d'une « prise de connaissance de la demande du client » (p. 3). De plus, l'exploration du problème ou de la tâche débute (Howard, Culley & Dekoninck, 2008). La structure de cette étape est double quand l'analyse du problème et les premières tentatives de résolution sont identifiées séparément. Selon Mougenot (2008), cette phase d'exploration débute, en termes de représentation, avec la réception du cahier des charges et aboutit aux premières esquisses. De plus, l'auteure constate que cette phase est encore considérée « comme une boîte noire basée sur le fonctionnement mystérieux de la création » (p.47). Cette phase, aussi nommée *Fuzzy Front End*, est considérée par le UK Design Council (2007, cité par Mougenot, 2008) comme cruciale. En effet, selon eux, cette étape est dédiée à la formation des premières idées dans un processus d'innovation et est fortement dépendante des connaissances et compétences des concepteurs.

La **seconde étape** constitue la recherche d'une solution (Bonnardel, 2006) ou l'exploration du problème pour proposer des pistes de solutions (Mougenot, 2008 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008) ou encore la génération d'une solution. Associée à la phase d'exploration, elle joue un rôle majeur vis-à-vis de la créativité dans la résolution du problème (Bonnardel, 2006 ; Bonnardel, 2009). Cette phase met en

<sup>1</sup> Vu la dépendance existant entre les spécifications, il n'est pas possible de diviser le problème de conception en sous-problèmes indépendants.

lumière l'émergence des premières idées, des contraintes et des critères permettant la compréhension et la résolution du problème posé (Safin, Leclercq & Decortis, 2007 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008). De plus, Bonnardel (2006) identifie chez d'autres auteurs, tels que Gelb ou Wallas, les phénomènes d'incubation et d'illumination comme des parties intégrant ou succédant à la génération. L'incubation est la création inconsciente d'associations d'idées dont certaines seront conservées durant le processus. L'illumination est l'intérêt soudain pour une idée.

Visser (2001), qui définit cette deuxième étape comme le développement d'une solution, évoque deux modes de résolution. Le premier réside dans l'**évocation d'une solution**, c'est-à-dire que le problème posé est connu du concepteur. *« Si le concepteur ayant construit une (première) représentation du problème à résoudre (le « problème-cible ») juge celui-ci similaire à un problème connu (et résolu dans le passé, le « problème-source »), la représentation mentale du problème-cible peut évoquer dans sa mémoire la « solution-source » correspondante »* (Visser, 2001, p. 7). Ce développement d'une solution est assimilable à la notion de « réutilisation ». Cependant, nous ne pouvons réutiliser une solution-source de manière complète. Cette dernière doit être adaptée afin de devenir la solution du problème-cible initial. Cette « réutilisation » est mise en œuvre par le raisonnement analogique. Ce raisonnement est discuté à la section 2.2. Le second mode de résolution du problème est l'**élaboration de solutions**. Pour ce faire, le concepteur possède des connaissances générales et abstraites et il les met en œuvre pour résoudre le problème de conception. L'abstraction est, ici, comprise comme une connaissance non spécifique à un problème particulier de conception mais portant sur des caractéristiques concernées par le projet. Cette résolution est dénommée raisonnement ex nihilo. Sa mise en œuvre repose sur des raisonnements classiques comme le raisonnement déductif ou la stratégie « essai-erreur ». Il est important de noter qu'elle n'intervient que pour des sous-problèmes et non pour le problème global (Visser, 2001). Concevoir un projet met en œuvre ces deux modes de résolution.

Deux remarques sont nécessaires au sujet de ces deux premières étapes du processus de conception. Premièrement, selon Bonnardel (2006, 2009), la créativité se développe en début de processus de conception, tant lors de la phase d'exploration que lors de la phase de génération. Deuxièmement, selon les définitions apportées par les différents chercheurs, il est difficile de trancher sur le positionnement chronologique de l'émergence des premières idées et esquisses ainsi que de la compréhension du problème.

Avant d'atteindre l'étape 3, il existe une étape intermédiaire, celle de l'**évaluation**. Elle est volontairement intégrée de manière plus souple au sein du tableau 1. En effet, elle peut être appréhendée comme un raisonnement récurrent au sein du processus et à l'origine du caractère **itératif**<sup>2</sup> de ce dernier (Visser, 2001 ; Bonnardel, 2006). Dès lors, elle n'est pas uniquement une étape en soi. Elle joue également l'intermédiaire entre différentes solutions (Visser, 2001) : une première solution est évaluée sur base de critères et permet une redéfinition, puis le développement d'une nouvelle solution (Bonnardel, 2006). Ainsi, il existe une série d'aller-retours entre les différentes étapes, rythmée par les évaluations comme le met en évidence la figure 5.

L'étape 3 consiste en le développement de la solution ou la conception détaillée (UK Design Council, 2007, cité par Mougnot, 2008 ; Safin, Leclercq & Decortis, 2007 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008 ; Mougnot, 2008). Cette étape permet de préparer l'objet en cours de conception en vue de sa production et de vérifier la faisabilité du projet (Safin, Leclercq & Decortis, 2007 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008). Durant cette phase, les idées se formalisent et la conception s'affine : le projet est géométrisé, paramétré et développé dans une dimension technique (Safin, Leclercq & Decortis, 2007 ; Mougnot, 2008 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008). Cette étape est également marquée par l'évaluation (Bonnardel, 2006), ce qui confère une nouvelle fois un caractère itératif au processus de

---

<sup>2</sup> Le raisonnement itératif est développé en fin de section 1.3.

conception. Dans le domaine architectural, l'objectif final de cette phase est la **communication** des plans aux différents acteurs du projet (Safin, Leclercq & Decortis, 2007). La communication est une étape énumérée par Bonnardel (2006) et Cross (2000, cité par Mougenot, 2008).

Finalement, **l'étape 4** constitue la mise en œuvre de la solution établie à l'issue du processus (Safin, Leclercq & Decortis, 2007 ; Mougenot, 2008 ; Howard, Culley & Dekoninck, 2008). Howard, Culley et Dekoninck (2008) définissent cette étape comme une phase post-conception. En architecture, nous parlerons de la phase chantier ou construction et de la réception du bâtiment construit (Safin, Leclercq & Decortis, 2007).

Au sujet de la structuration du processus de conception, **deux remarques** sont essentielles.

Premièrement, il est impossible de définir un « chemin de résolution prédéterminé ». Certes, il existe des procédures ou méthodologies qui, parfois, permettent de structurer la pensée. Il est également possible de se reposer sur des projets similaires et des expériences passées. Il est envisageable de recombinaison ou de réinventer de nouvelles stratégies pour élaborer une solution pour un problème donné (Darses, Détienne, & Visser, 2001). Dès lors, comme il n'existe pas une « bonne » solution, il n'existe pas non plus une « meilleure » ou une « bonne » pratique, ni un processus « type ».

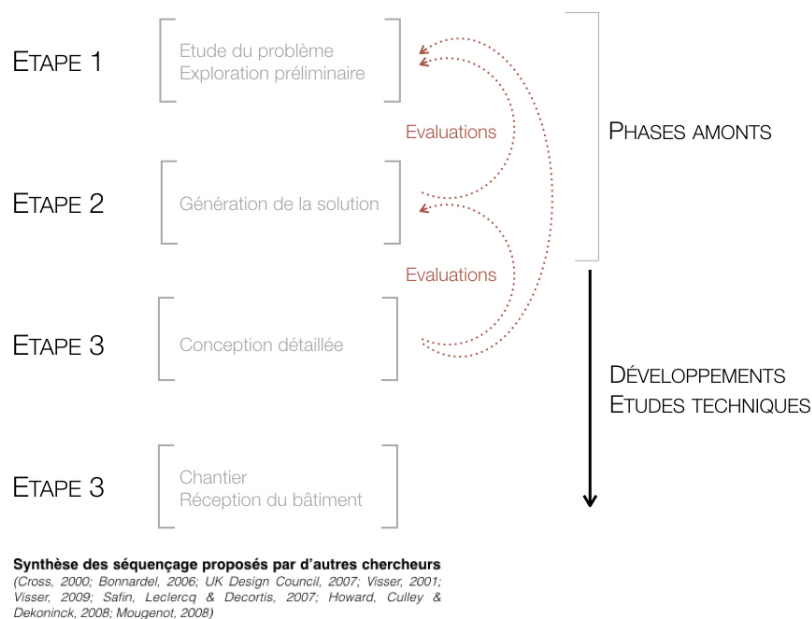


FIGURE 5 - Synthèse du séquençage du processus de conception et positionnement de ce travail

Deuxièmement, bien que plusieurs études laissent présager un processus linéaire, chercher à structurer le processus de conception par différentes étapes est une **approche théorique** de ce dernier (Visser, 2009). Elle génère une vision linéaire propice à l'apprentissage des concepteurs novices et à la gestion de ce processus (Howard, Culley, & Dekoninck, 2008). Cependant, le processus de conception est caractérisé par un **raisonnement itératif** (Visser, 2009 ; Mougenot, 2008). Le phénomène d'itération se construit comme suit : le problème est exploré, une idée émerge, se développe, est évaluée et révisée selon le résultat de l'évaluation. Pour rappel, l'évaluation et la révision n'interviennent pas nécessairement à la fin du développement de la solution. De plus, au fur et à mesure du développement de la solution, le concepteur définit de nouvelles contraintes et spécifications à l'origine d'une restructuration du problème, générant ainsi l'itération suivante (Visser, 2009). Mougenot (2008) et

Howard, Culley & Dekoninck (2008) mettent en évidence la théorie selon laquelle le processus est un ensemble d'itérations de convergence-divergence.

Ce séquençage du processus de conception permet de positionner le présent travail au niveau des phases amont du processus de conception, mises en évidence à la figure 5.

#### 1.4 UN PROCESSUS DE CONCEPTION CRÉATIF ?

---

La finalité du processus de conception est la résolution d'un problème complexe avec l'obtention de la solution la plus satisfaisante. Le contexte actuel est propice à la concurrence entre les produits conçus et entre les entreprises à l'origine de la conception de ce produit (Kadri, 2007 ; Mougenot, 2008). Dès lors, en complément de sa position de solution la plus satisfaisante vis-à-vis de critères préétablis, la solution doit être éminente vis-à-vis des autres solutions proposées sur le marché. Dans le domaine architectural, cette concurrence existe entre les architectes pour obtenir des marchés, par l'intermédiaire de divers dispositifs : concours, consultation ou demande directe d'un client, par exemple. Dès lors, il est nécessaire de concevoir des **solutions novatrices**<sup>3</sup> (Bonnardel, 2006; Kadri, 2007 ; Mougenot, 2008 ; Bonnardel, 2009). Pour ce faire, le concepteur doit, selon Bonnardel (2006; 2009) faire preuve de créativité dans la résolution du problème de conception posé. « *Without creativity in design there is no potential for innovation* » (Howard, Culley & Dekoninck, 2008, p. 160).

Plusieurs tentatives de définition de la créativité intègrent la notion de **nouveauté**. La nouveauté n'est, cependant, pas suffisante pour juger qu'une solution est créative. Cette solution doit respecter des contraintes inhérentes à l'objet à concevoir. Ce constat engendre une seconde notion associée à la définition de la créativité : l'**adaptation au contexte** (Bonnardel, 2006 ; Bonnardel, 2009).

Bonnardel (2006; 2009) a démontré que la créativité se manifeste principalement lors des premières phases de la conception. Le processus créatif est proche du processus de conception défini précédemment. Les études de ce même auteur présentent les **étapes d'un processus créatif** : (re-) formulation du problème, recherche des solutions créatives et évaluation d'une solution créative.

Le processus est marqué par « *l'émergence d'idées créatives résultant tout particulièrement de la réflexion d'un concepteur* » (Bonnardel, 2009, p.10). Shneidermann (2000, cité par Howard, Culley & Dekoninck, 2008) explique la génération d'une idée à une connexion délibérée des matrices de pensées. Cette approche repose sur la notion de bissociation d'Arthur Koestler (1964, cité par Aden & Piccardo, 2009). Concrètement, deux matrices de pensées se croisent au sujet de thèmes assez éloignés et non croisés habituellement. Ce croisement des matrices génère une nouvelle matrice, propice à l'émergence de solutions innovantes (Aden & Piccardo, 2009).

Derrière cette réflexion intérieure du concepteur, il réside différentes pensées, informations ou connaissances à l'origine d'une idée. D'une part, les activités de conception créatives requièrent des **connaissances techniques**, une **expertise** dans le domaine de conception ainsi qu'un élément supplémentaire désigné comme le **talent** ou la créativité du concepteur (Borillo & Goulette, 2002, cité par Bonnardel, 2006). D'autre part, en s'intéressant à la phase amont et sa définition, Mougenot (2008) la présente comme une dynamique de **recherche d'informations** propices à la résolution du problème de conception. Associée à Bonnardel (2006), elle nous rappelle que ce début de conception est marqué par l'**évocation de sources d'inspiration**. De plus, la manifestation de la créativité peut s'avérer être une extension ou une adaptation de connaissances préexistantes (Bonnardel, 2006 ; Amabile, 1983, cité par Howard, Culley & Dekoninck, 2008). Les connaissances techniques, l'expertise ou la recherche

---

<sup>3</sup> L'innovation qui est abordée ici est l'innovation produit. Nous notons qu'il existe également une innovation processus et une innovation organisationnelle et que toute forme d'innovation peut être incrémentable ou de rupture (Kadri, 2007).

d'informations sont donc les bases de la réflexion du concepteur, en quête d'une idée créative. Vu notre intérêt pour les phases amont du processus de conception, ces diverses sources d'inspiration sont étudiées à la section suivante.

## 2 LES SOURCES DE CREATIVITE

Selon Kacher (2005), la conception architecturale est une activité de manipulation de données variées et abondantes. Elle cite également Prost (1992) pour qui l'introduction de données externes au projet est une obligation dans la résolution du problème de conception. Ces données sont nécessaires pour remplir deux objectifs : l'enrichissement sémantique, comparable à une extension du champ des possibles, et la réduction d'incertitudes, assimilée à un affinement du problème. Dès lors, toutes les données, connectées de près ou de loin, concourent à l'élaboration d'une ou de plusieurs représentations mentales de l'objet à concevoir.

Il existe des données initiales au projet architectural. Elles requièrent un traitement de la part du concepteur pour devenir des données utiles. Il s'agit de **données programmatiques** et **contextuelles** (Kacher, 2005). Parallèlement, le concepteur utilise des **données référentielles** (Kacher, 2005), définies également comme des contraintes de contexte interne à ce concepteur (Chevalier & Bonnardel, 2003). L'ensemble de ces données et les distinctions retenues entre elles sont présentées à la section 2.1.

L'intégration de ces données permet d'affiner progressivement la définition du problème. « *Les données manipulées durant l'activité de projet, de quelque nature qu'elles soient, aident à définir, préciser, approfondissent et relancent le processus de conception ; elles sont utilisées par le concepteur à tout moment de son travail, qu'il en soit à la phase initiale du projet (...) ou à un état plus avancé de décision.* » (Kacher, 2005, p. 17). Ces données constituent la base de l'émergence des idées génératrices de la solution à un problème de conception. Afin d'étudier la formulation d'une idée, il existe différents modèles. Cependant, le modèle retenu est le « *modèle A-GC – Analogies et Gestion de Contraintes* » de Bonnardel (2006). Ce modèle retient deux processus pour expliquer les activités de conception créatives : la réalisation d'analogies (section 2.2) et la gestion de contraintes (section 2.3).

Comme le montre la figure 6, ce chapitre est construit de manière similaire en débutant par les données de conception et en étudiant, ensuite, leur mise en œuvre par le transfert de connaissances et la gestion des contraintes.

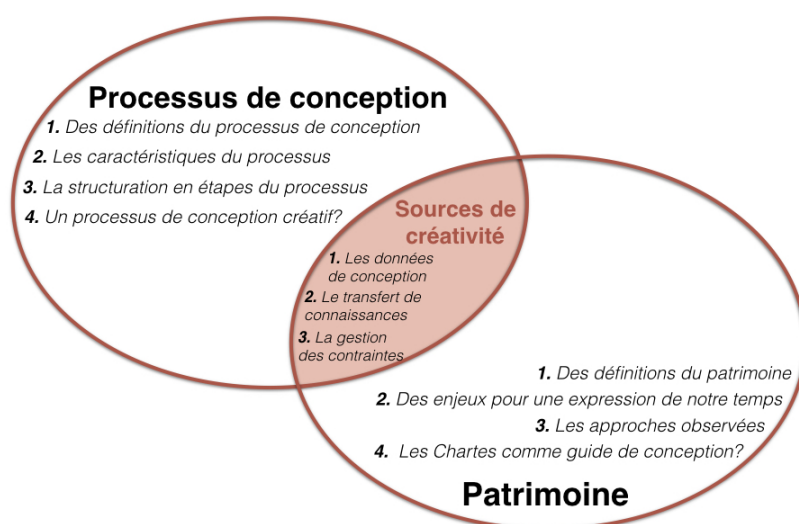


FIGURE 6 - Pôle d'étude 2, les sources de créativité

## 2.1 LES DONNEES DE CONCEPTION

---

Dans le cadre d'un projet d'architecture, les données de base fournies à l'architecte sont multiples.

D'une part, il bénéficie d'un cahier des charges ainsi que d'un programme. Ces données sont le fruit de la demande d'un client, le maître d'ouvrage, futur utilisateur ou non, privé ou public (Chevalier & Bonnardel, 2003; Kacher, 2005; Safin, Leclercq, & Decortis, 2007; Mougenot, 2008). Kacher (2005) les a nommées « **données programmatiques** ». Elles sont considérées comme majoritairement quantitatives et fonctionnelles. Pour illustrer ce propos, nous pouvons imaginer le programme suivant : le client demande une maison de 150 m<sup>2</sup> pour un montant de 250 000 euros. « *Le concepteur utilise ces données du programme comme point de repère, à la fois amorce d'un travail de mise en forme et support de vérification des décisions prises.* » (Kacher, 2005, p. 15).

D'autre part, la conception est influencée par les **données contextuelles**, c'est-à-dire les données résultantes du contexte du projet à concevoir. Ces données comprennent autant les normes et réglementations que les renseignements vis-à-vis du site : la géographie, le climat ou encore, les conditions urbaines. Tant les données programmatiques que les données contextuelles sont parfois assimilées, par le concepteur, à des contraintes et elles sont soumises à l'interprétation de celui-ci (Kacher, 2005). Cette interprétation est définie par Kacher (2005) comme « *la reconnaissance d'une valeur incontournable, mais qui n'exclut pas des choix dans la manière de les prendre en compte* » (p. 15). Soulignons que Chevalier et Bonnardel (2003) regroupent, quant à eux, ces deux instances sous la bannière des **contraintes de contexte externe** au concepteur.

Un troisième type de données sont les **données référentielles** ou références ou encore sources (Kacher, 2005 ; Bonnardel, 2006; Mougenot, 2008 ; Bonnardel, 2009). Ces données sont également définies comme des **contraintes de contexte interne** au concepteur par Chevalier et Bonnardel (2003). « *Grâce aux données référentielles, le concepteur interprètera les données précédentes - programmatiques et contextuelles - et donnera forme au projet* » (Kacher, 2005, p. 16). Grâce à l'association de ces données avec l'interprétation des données programmatiques, le projet profite ainsi d'un cadre et de limites. Ces données sont des connaissances acquises en cours de conception ou pré-acquises par l'expertise du concepteur. Elles sont de natures variées – mots, concepts, images, objets de notre environnement quotidien ou non, odeurs, sons – et d'origines diversifiées – domaine de l'objet à concevoir ou non. D'après Kacher (2005), Mougenot (2008) et Bonnardel (2006), les sources les plus utilisées sont les mots et les images. Généralement, ces références, peu importe leur nature ou origine, permettent d'apporter de la consistance et du sens au projet architectural conçu (Kacher, 2005).

Ces différentes données sont utilisées en vue d'établir des stratégies de résolution de problème de conception. Nous avons observé les stratégies suivantes dans la littérature : le transfert de connaissances (fruit d'un raisonnement par analogie ou d'un raisonnement à base de cas) et la gestion des contraintes (Kacher, 2005 ; Mougenot, 2008 ; Bonnardel, 2006).

## 2.2 LE TRANSFERT DE CONNAISSANCES

---

Dans le cadre d'un transfert de connaissances, les informations sont généralement considérées comme extérieures au projet à concevoir. De plus, le principe cognitif engagé dans l'usage de ces informations est l'émergence. Par exemple, sur base d'informations extérieures, la bissociation<sup>4</sup> rapproche deux éléments pour en faire émerger un troisième. Dans le domaine étudié, il s'agit de la **rencontre entre un**

---

<sup>4</sup> Notion de bissociation d'Arthur Koestler, définie à la section 1.4 (p. 15)



**espace-cible et un espace-source** (Mougenot, 2008). Généralement, l'espace-cible est le projet d'architecture et l'espace-source correspond aux données référentielles.

L'espace-source peut puiser des données de trois types : les sources intradomaines, les sources interdomaines proches et les sources interdomaines éloignées. Les sources intradomaines font partie du domaine architectural, sans équivoque. En revanche, les sources interdomaines comportent des propriétés sortant du champ architectural. La source interdomaine proche profite de propriétés architecturales et non architecturales. Une source interdomaine éloignée ne contient aucune propriété architecturale (Leclercq & Heylighen, 2002; Bonnardel, 2006). Les propriétés de la source sont récupérées de manière complète ou partielle (Kacher, 2005). Les concepteurs mettent en œuvre les aspects fonctionnels (selon l'utilisation ou les besoins), structurels (selon la description des parties de l'objet), émotionnels (selon les sensations ou sentiments liés au projet) et/ou esthétiques (selon la notion de « look ») (Bonnardel, 2006). « *L'étude des cas architecturaux peut porter sur la forme, le concept utilisé, l'organisation spatiale, le contexte, l'aspect technique...* » (Kacher, 2005, p. 28)

Le transfert de connaissances peut se réaliser selon deux procédés : le raisonnement par analogie et le raisonnement par étude de cas. Cependant, ces deux raisonnements reposent sur la réalisation d'analogies (Bonnardel, 2006).

Le **raisonnement par analogie** est une stratégie de conception potentiellement puissante qui profite des connaissances d'une situation connue, appelée la source, pour résoudre un problème de conception mal défini, nommé la cible. Il s'agit d'une construction d'une représentation ou d'un schéma de la cible, marqué par l'abstraction, sur base d'une source. Il ne s'établit pas un appariement direct entre la source et la cible. En effet, la source est épurée de ses propriétés contextuelles spécifiques pour ne conserver que des propriétés transférables. De ce fait, une généralisation des connaissances est observée (Bonnardel, 2006). Ce processus suit le parcours suivant : « *l'encodage de la cible, l'évocation de sources, la sélection de la meilleure source potentielle, l'appariement source/cible, et la projection de certaines propriétés et relations de la source vers la cible* » (Bonnardel, 2006, p. 73). Mougenot (2008) décline ce procédé, visible à la figure 7, entre : 1) la réception d'un cahier des charges incomplet, 2) la découverte de sources potentielles, 3) l'évocation de sources et leur tri, 4) l'adaptation de la source à la cible et, finalement, 5) l'émergence du nouveau concept.

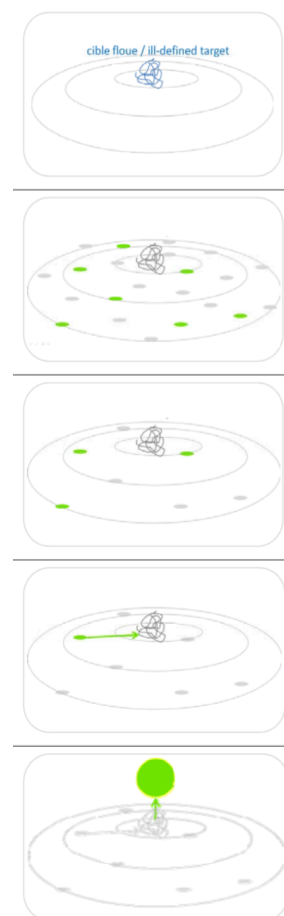


FIGURE 7 - Structure du raisonnement par analogie (Mougenot, 2008, p. 62)

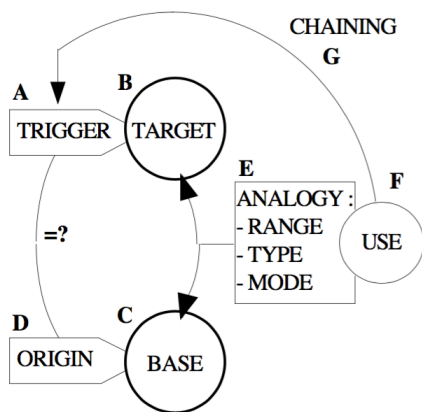


FIGURE 8 - Diagramme du raisonnement par analogie (Leclercq & Heylighen, 2002, p. 7)

Ce processus analogique est caractérisé par Leclercq et Heylighen (2002) par l'intermédiaire de 9 paramètres, présentés à la figure 8. Le premier paramètre est la cible (B), autrement dit le problème (ou le sous-problème) de conception à résoudre. Ces chercheurs lui associent le « trigger » (A) et il constitue le contexte qui permet d'identifier et de percevoir cette cible. Parallèlement, il y a la source ou la base (C) qui est la référence que le concepteur apparie à la cible. De manière similaire à la cible, la source profite d'une origine (D) qui représente son contexte (informations entourant la source). Finalement, à la rencontre de la cible et de la source réside l'analogie caractérisée par :

- Le type de lien existant (= « range ») entre la source et la cible (lien direct issu d'un objet et d'un domaine commun, lien indirect issu d'un domaine commun et d'un objet différent ou hors contexte, autrement dit de domaines différents) ;
- Le type d'analogie (spontanée ou contrôlée) ;
- Le mode de raisonnement (conscient ou inconscient).

Il reste deux paramètres : l'utilité du résultat (F – succès, échec ou non utilisé) et le phénomène d'enchaînement (G) entre les analogies, équivalent à une succession d'appariements consécutifs au succès d'une analogie.

Cette même étude a démontré que raisonner par analogie est un processus spontané et continu en conception (5,8 analogies par heure). De plus, il peut être conscient ou non pour le concepteur (Leclercq & Heylighen, 2002).

Les données utilisées lors de la réalisation d'analogies sont des connaissances de deux formes : la généralisation d'événements spécifiques et des événements ou cas spécifiques non généralisés (Heylighen, 2000). Contrairement à au raisonnement par analogies qui fait appel à la généralisation de connaissances, le **raisonnement par étude de cas** – ou case-based design – recourt à des cas particuliers. Dans notre cas d'étude, cela équivaut à des réalisations architecturales existantes (Kacher, 2005; Bonnardel 2006). Ces cas spécifiques constituent des connaissances fortes plus efficaces que les connaissances généralisées car elles requièrent moins d'adaptation. La réduction du traitement des données accélère la résolution d'un problème de conception (Kolodner, 1993, cité par Heylighen, 2000). En effet, ce traitement permet de compenser les différences entre la source et la cible (Heylighen, 2000).

Finalement, ces transferts de connaissances comportent des **effets positifs et négatifs**.

En effet, l'évocation de sources favorise l'émergence d'idées créatives. De plus, ces analogies sont un moyen efficace et économique de résoudre le problème de conception.

A contrario, l'usage d'analogies, si elles sont issues d'un même domaine conceptuel et correspondent au domaine du concepteur, peuvent également avoir un effet restrictif vis-à-vis de l'extension des idées créatives. De manière générale, un **phénomène de fixité fonctionnelle ou de fixation** est admis. Ce phénomène correspond à une difficulté à changer de point de vue ou à remettre en question la représentation mentale en cours de conception (Purcell & Gero, 1996; Bonnardel, 2006). La première approche expérimentale de ce sujet est l'étude de Jansson et Smith (1991, cité par Purcell & Gero,

1996). Ils ont démontré que le fait de montrer, à un concepteur, une image de solution potentielle à un problème de conception avant une séance de conception génère une fixation du concepteur. Cette image bloque l'accès à d'autres moyens de résolution du problème.

### 2.3 LA GESTION DES CONTRAINTES

---

Cette section appréhende la gestion de contraintes, deuxième paramètre du « *modèle A-GC – Analogies et Gestion de Contraintes* » de Bonnardel, (2006).

Une production créative est marquée par son caractère nouveau et adapté au contexte. La gestion des contraintes relève de cette adaptation de la solution au contexte. En effet, toute activité de conception créative s'établit dans un cadre contraint par l'environnement du projet.

Les contraintes en conception sont variées et évolutives selon l'avancement de la conception. En effet, la contrainte oriente les propriétés de la solution recherchée pour le problème de conception. Elle limite le degré de liberté du concepteur dans sa démarche d'exploration de l'espace-solution ou de certains des aspects de celle-ci, comme la fonction ou la forme, par exemple (Bonnardel, 2006).

On distingue deux types de contraintes : les **contraintes originaires de l'énoncé ou du problème** et les **contraintes introduites par le concepteur** lui-même. Les premières sont des interprétations des informations initialement transmises via le cahier des charges ou le programme, par exemple. Les secondes résultent du caractère « mal défini » ou « mal structuré » du problème. Elles permettent au concepteur de préciser son objectif de conception. L'origine de ces contraintes sont les connaissances du concepteur, acquises par l'expérience (Bonnardel, 2006). Il existe, également des **contraintes déduites** – dérivées de contraintes initiales (Bonnardel, 1989, cité par Bonnardel, 2006) – et des **contraintes implicites** – émanant de contraintes explicites (Richard & Tijus, 1998, cités par Bonnardel, 2006). Ces dernières peuvent être des sources d'erreurs vu l'interprétation mise en jeu.

Les contraintes façonnent l'ensemble du processus de conception. De manière similaire au transfert de connaissances, elles précisent la représentation mentale d'un projet en cours de conception. Elles délimitent l'espace-problème afin de mieux le définir. Elles sont considérées comme indispensables à la créativité. Dans un premier temps, elles ouvrent le champ de recherche de solutions. En se concentrant sur certains aspects de la conception, les contraintes peuvent favoriser un raisonnement par analogies interdomaines. Par cet intermédiaire, les contraintes promeuvent l'usage de sources non envisagées précédemment. Progressivement, des contraintes s'ajoutent et restreignent le champ de recherche (Bonnardel, 2006). Finalement, les contraintes sont propices à l'évaluation des projets en jouant le rôle de critère d'appréciation (Bonnardel, 2006).

### 3 LE PATRIMOINE

---

Dans le cadre de ce travail, le problème complexe de conception est le projet d'architecture en secteur patrimonial. Cette troisième partie a trait à cette spécification du problème de conception : le patrimoine. En traduisant ce contexte à la classification des données de conception de Kacher (2005), le patrimoine est perçu comme une origine des données contextuelles de la conception que ce soit des données dépendantes de l'édifice ou des données d'ordre plus normatives.

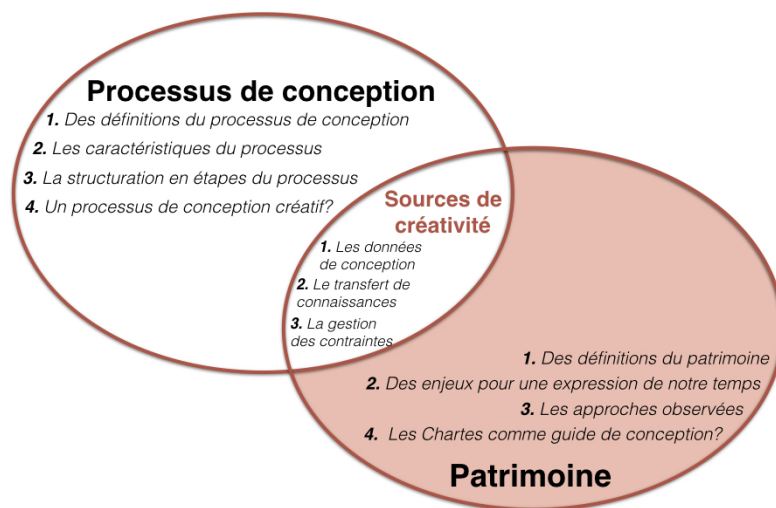


FIGURE 9 - Pôle d'étude 3, le patrimoine

Comme le montre la figure 9, ce chapitre de l'état de l'art présente, dans un premier temps, les définitions du patrimoine et ses enjeux. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux approches développées par les architectes pour répondre à ce problème complexe que représente le patrimoine. Enfin, une analyse des chartes et des conventions est proposée afin de mettre en lumière des concepts, potentiellement directeurs pour la conception.

Nous avons la volonté d'appréhender des projets qui vont au-delà de la restauration en vue de la conservation du bien. « (...) *La sauvegarde relève (...) avant tout d'une question de comportement, d'attitude à l'égard du problème posé, soit la conservation d'un objet de notre patrimoine (...)* » (Charles-André Meyer, cité par Attinger, Meyer & Beck, 1984, p. 446).

#### 3.1 DES DEFINITIONS DU PATRIMOINE

---

Le patrimoine est l'objet d'une **définition en évolution et extension constantes** tant en matière de typologies (du patrimoine national au patrimoine local) que d'ancienneté (Norman, 2000).

Selon la législation wallonne (CWATUP, 2016, p. 130), « *par patrimoine, il faut entendre l'ensemble des biens immobiliers dont la protection se justifie en raison de leur intérêt historique, archéologique, architectural (...), scientifique, artistique, social, mémoriel, esthétique (...), technique, paysager ou urbanistique, en tenant compte des critères soit de rareté, soit d'authenticité, soit d'intégrité, soit de représentativité (...).* » La multiplicité des intérêts et critères intégrés par le patrimoine constitue une caractéristique importante de celui-ci : sa **diversité**. Il est le représentant de cultures diverses, d'expressions variées ou encore de régions du monde différentes, justifiant le patrimoine commun de l'humanité. En complément de la diversité, le patrimoine est marqué par son caractère **remarquable** (Korosec-Serfaty, 1992; Jokilehto, 2004; Lablaude, 2004). Cette seconde caractéristique démontre

l'extraction du patrimoine hors d'une « masse indifférenciée de bâti fonctionnel » (Lablaude, 2004, p. 58). Cependant, elle dépend de la société dans laquelle émerge ce patrimoine et qui définit de manière différenciée l'aspect remarquable d'un patrimoine (Korosec-Serfaty, 1992).

En complément de cette première approche de la définition du patrimoine, le patrimoine est interprété, par certains, comme un **obstacle à la création contemporaine** (Champy, 1999) ou, par d'autres, comme un **dynamiseur de requalification urbaine** (Stein; Djament-Tran, 2015).

Dans le premier cas, Champy (1999) identifie deux risques à la protection du patrimoine. D'une part, le patrimoine se révélerait être un « facteur de mort » dont les victimes seraient l'architecture, l'urbanisme, l'aménagement du territoire ou encore la politique des transports. D'autre part, une protection trop stricte serait génératrice d'entorses, non propices à la conservation souhaitée. Dans les deux cas, la protection du patrimoine serait, selon les dires de cet auteur, nocive tant pour le patrimoine que pour l'architecture contemporaine.

Dans le second cas, le patrimoine dynamise les projets par la mise en œuvre de la conservation intégrée mais surtout par son « pouvoir rassembleur ». Basé sur des propriétés publiques<sup>5</sup>, il favorise le brassage social en définissant des identités collectives ou une affectation collective de sens (Stein; Di Méo, 2008; Norman, 2000). Par affectation collective de sens, on entend un « *accord social implicite sur des valeurs collectivement admises* » (Di Méo, 2008, p. 2). Ceci témoigne d'une identité partagée, génératrice d'un sentiment d'appartenance et élaborée autour d'un projet commun pour une communauté, un groupe unifié par un passé partagé. De plus, le patrimoine comble un manque pour chaque individu : cette recherche de repère, de racine ou d'ancrage, de savoir d'où l'on vient. Dès lors, le patrimoine relève de l'intérêt de tous et est **intergénérationnel** (Korosec-Serfaty, 1992; Norman, 2000; Di Méo, 2008; Lecardane & Tesoriere, 2011; Stein). Cet attachement de la population est croissant (Norman, 2000) et marque encore la diversité du patrimoine. En effet, est admis comme patrimoine, un bâtiment ou un ouvrage d'art reconnu par un arrêté de classement et nommé par exemple comme les Monuments Historiques en France ou le Patrimoine Exceptionnel en Wallonie. Toutefois, un patrimoine **à dimension plus locale** est également admis. Il peut être identifié comme un patrimoine mineure ou une architecture quotidienne (ICOMOS, 1986; Simon, 1997). La législation wallonne parle de « Petit Patrimoine Populaire » et le définit de la manière suivante : « *les petits éléments construits, isolés ou faisant partie intégrante d'un ensemble, qui agrémentent le cadre de vie, servent de référence à une population locale, ou contribuent au sentiment d'appartenance et qui font ou non l'objet d'une mesure de protection* » (CWATUP, 2016, p. 131).

Nous considérons dans ce travail le patrimoine au sens large, classé ou non, privilégiant l'attachement d'une population à un fait de son histoire, matérialisé par l'architecture.

### 3.2 DES ENJEUX POUR L'ACTUALISATION DU PATRIMOINE

---

L'actualisation du patrimoine se traduit par des terminologies variées : reconversions, transformations, réhabilitation, réutilisation, mutation, ... La littérature met en évidence trois enjeux principaux de cette actualisation qui sont résumés ici : le temps, la possibilité d'adaptation et l'histoire de l'architecture.

Tout d'abord, le patrimoine s'inscrit dans un continuum historique de mutations permanentes, qualifiées de phénomène constant (Norman, 2000; Donjean, 2010; Région Ile-de-France, 2015). Ce premier constat met en exergue un enjeu majeur de l'architecture : le **temps**, à la croisée de l'architecture contemporaine et du patrimoine.

---

<sup>5</sup> Le patrimoine est le bien de tous.



Au sujet de ce temps de l'architecture, son caractère invariable, éternel ou intemporel peut être questionné. Le temps de l'individu est différent de celui de l'architecture. L'homme ressent, bien souvent, une nécessité d'architecture immortelle afin de marquer son passage sur terre et, plus particulièrement, lorsqu'il s'agit du premier concepteur. Dans le cas des concepteurs suivants, il existe une volonté d'appropriation de l'œuvre en la marquant à la mode de son temps. Il s'agit alors plutôt de concrétiser un regard contemporain relatif au temps qui passe sur un objet patrimonial, marqué d'un temps immobile. Dès lors, l'avenir de l'architecture oscille entre l'architecture éphémère, qui se traduit par une multiplication infinie des transformations, et l'architecture intemporelle qui promeut les adjonctions de toutes les époques (Simon, 1997; Région Ile-de-France, 2015).

L'architecture se renouvelle, dans le temps, pour s'adapter et profiter d'une « nouvelle vie ». Pour atteindre cet objectif d'une architecture qui perdure dans le temps, un second enjeu est donc constaté : **l'adaptation**. Elle a pour origine un changement d'affectation ainsi que l'évolution des besoins et exigences de l'homme. Ces deux origines se combinent ou non selon les projets.

L'intégration d'un programme neuf dans un édifice existant doit éviter de compromettre les valeurs intrinsèques de ce dernier (Attinger, Beck, & Meyer, 1984). Les documents internationaux confirment ce propos par la notion d'affectation respectueuse sur laquelle nous revenons dans la suite de cette revue de la littérature (section 3.4). Il faut adapter l'ancien au nouveau et inversement car l'un comme l'autre sont générateurs de contraintes. Dans l'ouvrage « Créer dans le créé » (ICOMOS, 1986), il ressort que ces changements d'affectation sont le reflet de changements sociétaux : économiques, politiques, culturels ou encore religieux. Ainsi, quelques témoins sont listés ici de manière non exhaustive :

- *Les changements économiques matérialisés par la perte de la fonction industrielle* : les anciens moulins de Pantin (Paris), la Grande Halle de La Villette (Paris, figure 10), l'usine Fiat du Lingotto (Turin, figure 12) ou encore le Tate Modern (Londres, figure 11).



FIGURE 10 - La grande halle de La Villette, Paris, Reichen et Roberts & Associés (Google Images)



FIGURE 11 - Tate Modern, Londres, Herzog et De Meuron (Google Images)



FIGURE 12 - Usine Fiat du Lingotto, Turin, Renzo Piano (Google Images)

- *Les changements religieux* : l'abbaye d'Ardenne (France, figure 13) ou le Musée David d'Angers (France, figure 14).

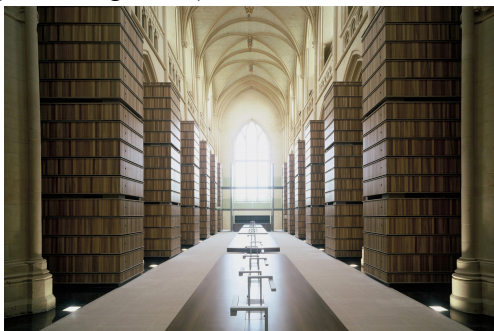


FIGURE 13 - Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Opus 5 Architectes (Opus 5 Architectes)



FIGURE 14 - Musée David d'Angers, Angers, Pierre Prunet (Google Images)

En vue d'être réinvestis, les édifices anciens doivent répondre aux normes d'aujourd'hui tant en matière de confort que de sécurité ou encore de développement durable (ICOMOS, 1986; Simon, 1997; Norman, 2000; Région Ile-de-France, 2015). En effet, le patrimoine est parfois perçu comme un bien de consommation qui doit répondre aux besoins de l'homme (Norman, 2000).

Enfin, notons que l'enjeu du temps et de l'adaptation de l'architecture s'exprime à travers son histoire qui peut être interprétée comme un **processus lent et itératif de création, conservation, obsolescence, transformation** (Rebois, 1985 ; Hays, 2011). Ce troisième enjeu s'illustre dans le mythe du palimpseste de Freud au sujet de la ville de Rome dont il compare la conservation à la mémoire humaine :

*« En ce qui concerne Rome, cela signifierait donc que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèveraient toujours à leur hauteur initiale, (...). Sur l'emplacement actuel du Colisée, nous pourrions admirer aussi la Domus aurea de Néron aujourd'hui disparue ; sur celui du Panthéon, nous trouverions non seulement le Panthéon d'aujourd'hui, tel qu'Adrien nous l'a légué, mais aussi sur le même sol le monument primitif d'Agrippa ; (...). Il suffirait alors à l'observateur de changer la direction de son regard, ou son point de vue, pour faire surgir l'un ou l'autre de ces aspects architecturaux. (...) Le développement le plus paisible de toute ville implique des démolitions et des remplacements de bâtisses ; une ville est donc a priori impropre à toute comparaison semblable avec un organisme psychique. »* (Freud, 1929, pp. 12-13)

Dans cet extrait, Freud oppose la ville en évolution perpétuelle et la ville juxtaposant toutes les couches de sa genèse, entre renouveau et conservation (Freud, 1929). La transformation semble être un élément clé du processus évolutif de l'architecture. En effet, pour certains auteurs, le progrès ne peut pas succéder à une révolution mais bien à une **transformation**. Dès lors, l'intervention en secteur patrimonial est porteuse de contraintes, propices à la **créativité** (Rebois, 1985; ICOMOS, 1986; Pomerleau, 2009). De plus, d'après Jean Nouvel, bien que l'architecte recherche un sens à son intervention dans le futur, il base sa réflexion sur ce qui précède. Il s'agit d'un « processus de sédimentation » (Donjean, 2010). Chaque époque doit avoir l'opportunité de s'exprimer, d'oser agir et d'assumer l'acte qu'elle pose. Dès lors, il semble que ce sont des « modernités hybrides » qui s'établissent en intégrant l'histoire et la tradition. L'intervention architecturale oscille ainsi entre conservation et volonté de création (Attinger, Beck, & Meyer, 1984; Norman, 2000; Chartier, 2005). Le phénomène perpétuel de mutation de l'architecture peut se présenter sous différentes formes, étudiées ci-dessous.

### 3.3 DES ATTITUDES OBSERVEES

Nous pouvons distinguer l'approche du problème de conception en construction neuve ou en secteur patrimonial. Partir d'une page blanche permet à l'architecte d'ajouter progressivement des éléments constitutifs à son projet. En revanche, travailler sur base d'un contexte existant (bâtiment, fondation, ruine) débute par la découverte de ce lieu que l'architecte pétrit et restructure (Real, 2015). Rappelons que, dans ce deuxième cas, le projet d'architecture se développe à partir de ce qui précède et non à partir de rien (Marcha, 2010). La littérature nous permet d'observer différentes attitudes résumées à la figure 15. Nous finissons cette section par un commentaire sur la position de l'architecte en conception patrimoniale.

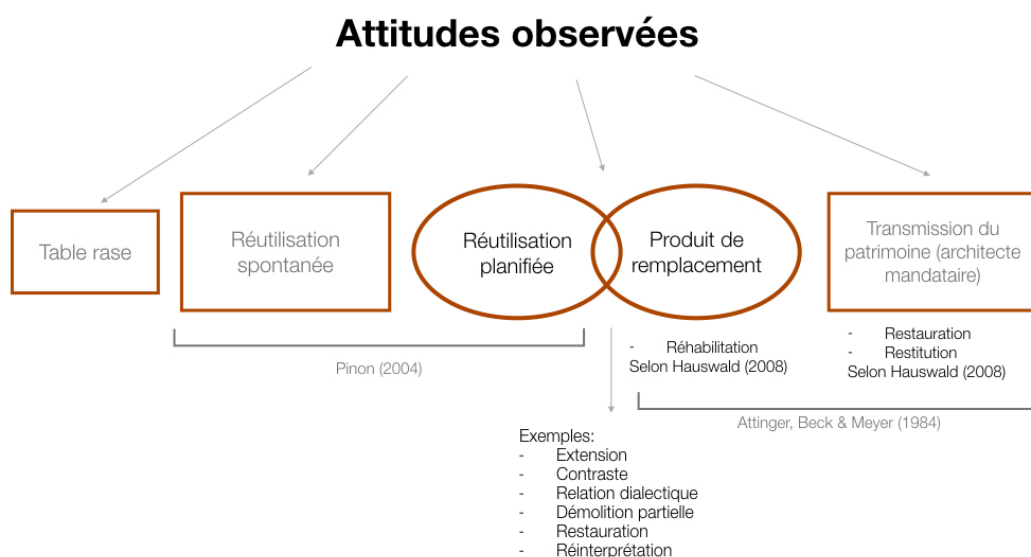


FIGURE 15 - Synthèse des attitudes relevées dans la littérature

Une première attitude est la **table rase**, approche moderne du 20<sup>ème</sup> siècle. Rappelons que les écrits de Simon (1997) énoncent l'absence de progrès sans destruction. Selon lui, cette approche de la table rase est un appui pour toute amélioration positive envisageable. Cette attitude est contradictoire à la volonté d'établir un projet fondé sur l'existant. Néanmoins, cette volonté n'exclut pas toutes les démolitions mais bien la démolition intégrale de l'édifice (Simon, 1997; Pomerleau, 2009; Donjean, 2010). Les Halles de Baltard (Paris), présentées ci-dessous, sont un exemple de cette attitude radicale. Aujourd'hui, ce chancre parisien s'est revitalisé par le Forum des Halles dans un premier temps et par l'arrivée de la Canopée des Halles dans un second temps (Le Monde, 2013).



FIGURE 16 - Les Halles de Baltard, Paris (Google Images)



FIGURE 17 - Le Forum des Halles, Paris (Google Images)



FIGURE 18 - La Canopée des Halles, Paris (Google Images)



En parallèle de la démolition pure et dure, l'approche de l'édifice existant peut se déployer de façons multiples. Pinon (2004) et Attinger, Beck et Mayer (1984) abordent l'approche du monument de deux manières.

Pinon (2004) énonce deux types de réutilisation : la « *réutilisation spontanée* » et une « *réutilisation planifiée* ». La première approche est plus ancienne et consiste en un traitement du site ancien comme d'un site naturel. On se situe dans un domaine proche de l'improvisation. En revanche, la seconde approche est plus proche de ce qu'on peut observer dans la pratique de nos jours. Elle s'est imposée après la Révolution Française et se distingue de cette première approche spontanée. Cette pratique repose sur une réappropriation d'anciens bâtiments ayant perdu leur usage et réalisée par des architectes (Pinon, 2004).

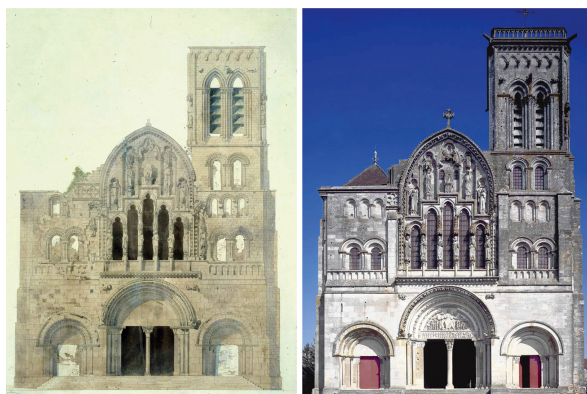


FIGURE 19 - Restauration de la Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Opus 5 architectes (Opus 5 Architectes)

En revanche, Attinger, Beck et Meyer (1984) abordent cette question de l'attitude par le rôle de l'architecte. La première prise de décision de l'architecte est de travailler en tant que mandataire dont l'objectif est l'unique transmission du patrimoine. Cette prise de position offre des attitudes différentes comme la restauration (figure 19) ou la restitution (figure 20). Il s'agit de deux des trois moteurs de projets défendus par Hauswald (2008). Ces approches interviennent sur l'édifice en vertu d'un retour à l'identique en complétant, modifiant ou réparant ce dernier. Le piège de ces attitudes est le pastiche, générateur de falsification. Il pose des

questions éthiques pour la transmission d'un patrimoine. L'édifice est restauré, l'affectation peut être révisée selon les cas mais les planchers et les parois ne sont pas modifiés (Attinger, Beck & Meyer, 1984; Rebois, 1985; Desmoulin & Robert, 2005). Dans ce but, l'architecte analyse le bâti en vue d'une compréhension et d'une lecture globale de ce dernier. Cette étape peut être nommée « *archéologie sélective* » car, à son issue, le praticien définit ce qui est conservé (Pomerleau, 2009). L'étendue de l'intervention s'avère selon les cas plus ou moins importante. En référence aux documents internationaux abordés à la section 3.4, la restauration est fondée sur la certitude des études préalablement réalisées (article 9 de la Charte de Venise) tandis que la restitution repose sur l'anastylose<sup>6</sup> (articles 8 et 12 de cette même Charte) (Hauswald, 2008).

Un exemple de restitution est l'intervention d'Alvaro Siza sur le quartier du Chiado à Lisbonne suite à un incendie en 1988, visible à la figure 20. Alvaro Siza a conservé la trame des rues et il a reconstitué l'architecture existante. Parallèlement, cet architecte a apporté les éléments technologiques et modernes au centre du tissu urbain ou derrière les façades. Toutefois, cette réalisation est assimilée à une imitation dont le souci n'est pas d'actualiser (Rouillard, 2006).

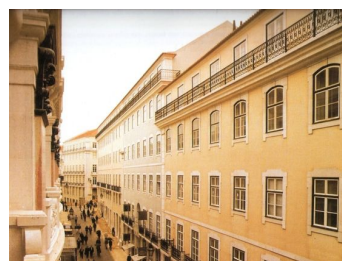


FIGURE 20 - Quartier du Chiado, Lisbonne, Alvaro Siza (Google Images)

Notons que la restauration est une partie intégrante des interventions énoncées dans la suite de cette section. Ainsi, la conservation du

<sup>6</sup> Anastylose : « *Reconstruction d'un édifice ruiné, exécutée, en majeure partie, avec les éléments retrouvés sur place et selon les principes architecturaux en vigueur lors de son érection, sans négliger une éventuelle consolidation visible avec des matériaux modernes.* » (Larousse)

monument est assurée en complément de l'intervention architecturale (Attinger, Beck & Meyer, 1984; Rebois, 1985; Desmoulins & Robert, 2005).

La seconde prise de position de l'architecte est de proposer un « produit de remplacement » (Attinger, Beck & Meyer, 1984, p. 447). Elle rejoint la réutilisation planifiée de Pinon (2004). Cette attitude est également le troisième moteur de projet proposé par Hauswald (2008), sous la dénomination de la réhabilitation.

Ce produit de remplacement ou cette réutilisation planifiée correspond au développement d'expressions architecturales multiples comme une série de transgressions ponctuelles, une juxtaposition ou une relation dialectique, une construction neuve ou encore une attitude architecturale par contraste (Attinger, Beck & Meyer, 1984; Rebois, 1985; Desmoulins & Robert, 2005). Il s'agit de l'« opération la plus complexe », fondée sur la discrétion, le respect et la lisibilité de l'intervention. « *Si la création artistique et architecturale doit pouvoir s'exprimer, c'est bien là l'exercice le plus difficile et le plus délicat* » (Hauswald, 2008, p. 36). Le projet est « *au service du monument* » (Hauswald, 2008).

Avoir recours à une architecture contemporaine est une hésitation entre affirmation d'elle-même ou une exploration littérale ou métaphorique des références historiques. L'objectif semble être le développement d'une architecture en retenue et discrétion, privilégiant la symbiose, un équilibre ou un dialogue avec l'ancien. Dans ce cadre, l'architecte peut utiliser des codes d'architecture contemporaine, (ré-)interpréter l'histoire, exploiter le génie du lieu ou encore des archétypes architecturaux (Pomerleau, 2009; Norman, 2000; Marcha, 2010).

Par l'expression contemporaine, l'architecte affirme son identité. En effet, en complément du choix de son attitude, il importe à l'architecte de **définir sa position** face à un existant et de se situer vis-à-vis de l'histoire qu'il tente d'approcher par le projet d'architecture. Son objectif est un traitement juste de la structure ancienne tout en évitant de la figer ou de la momifier. L'architecte cherche à trouver son identité et inscrire son intervention dans l'époque actuelle (Norman, 2000; Marcha, 2010).

La position de l'architecte dans le cadre de ces projets joue un rôle particulier. Il a le devoir de comprendre ce qu'il doit respecter et ce qu'il y a lieu de transmettre aux générations futures. De plus, cette compréhension est un éternel recommencement étant donné son caractère spécifique à chaque projet (Bruno, 2004). L'appréhension du monument comme un atout est rare et l'architecte le traite comme une contrainte. Un réel affrontement architecte-monument peut s'observer. Il ne remet pas en cause le programme. Il en tire profit pour justifier une exaltation ou une maximisation de la réutilisation du monument. Ainsi, il croit imposer sa griffe ou marquer le monument de son passage (Lablaude, 2004). C'est la visibilité de son acte qui semble faire pencher la balance de l'architecte en faveur de la création plutôt que de la conservation, considérée comme moins lucrative et plus ingrate (Champy, 1999).

Il n'existe pas deux approches uniques du monument, ni une « formule magique » ou une « attitude univoque ». Ce constat n'exclut pas le recours à une méthodologie qui offre des principes à suivre. Toutefois, chaque projet est une nouvelle aventure faite de choix et d'options parfois inattendus (Norman, 2000). Les différentes attitudes développées et décrites dans la littérature sont reprises dans le tableau 2. La diversité est associée à la typologie du monument considéré et au pays d'accueil de l'intervention (ICOMOS, 1986). Grâce à la franchise et la maîtrise de l'intervention, celle-ci est souvent reconnue comme meilleure qu'une reconstitution, une restauration ou un pastiche ambigu (Attinger, Beck, & Meyer, 1984). Finalement, les questions sont similaires aux questions actuelles du patrimoine : « *Jusqu'où doit-on aller dans les transformations, dans les destructions, ne faut-il pas sauver un certain nombre de ces bâtiments, ne faut-il pas proposer des aménagements relativement légers dans des monuments que l'on considère comme prestigieux ?* » (Pinon, 2004, p. 103).

TABLEAU 2 - Figures d'interventions selon Rouillard (2006) et Desmoulins & Robert (2005)

Croissance et excroissance	Enveloppes
<p><u>Addition sans somme ou fiction</u>                      La croissance ou l'excroissance émerge généralement de la toiture. Toutefois, l'enjeu de cette attitude réside dans le joint entre ancien et nouveau. L'addition sans somme reflète l'absence de relation entre ces deux éléments. La fiction est « l'apparition d'une autre histoire racontée sur les toits » sans continuité (Rouillard, 2006, p. 92).</p>  <p>FIGURE 21 - Agence d'avocats, Vienne, Coop Himmelblau, 1983-1988 (Google Images)</p>	<p><u>Emboîter ou couvrir</u>                      « Emboîter » considère l'insertion d'une boîte neuve dans une boîte ancienne. En revanche, couvrir permet de protéger par une boîte neuve l'œuvre ancienne. Dans les deux cas, la distinction des époques est de mise.</p>  <p>FIGURE 22 - Musée ethnographique de Corte, Corse, Andrea Bruno, 1991-1997 (Google Images)</p>
<b>Remplir, insérer</b>	
<p>Proche de l'emboîtement, le remplissage considère les espaces intérieurs ou les vides entre les parties du monument.</p>	
 <p>FIGURE 23 - Porte des Lions, Musée du Louvre, Paris, Ateliers Lyon Associés (Ateliers Lyon Associés)</p>	 <p>FIGURE 24 - Arts de l'islam, Musée du Louvre, Paris, Rudy Ricciotti (Google Images)</p>
<b>Construire autour ou phagocyter</b>	<b>Découper, scier</b>
<p>Cette intervention enferme l'édifice ancien dans une configuration nouvelle, souvent associée à une perte d'autonomie de l'existant.</p>  <p>FIGURE 25 - Reconversion de l'église Saint-Pierre-des-Cuisines, Toulouse, Jacques Munvez, Alain Castel et Bernard Voinchet, 1989-1998 (Google Images)</p>	<p>Cette intervention émerge d'un besoin de lumière au sein de l'édifice et s'exprime par une faille sous forme de diagonales, biais ou triangles, traversant, transperçant, infiltrant ou reliant les espaces et les époques différentes.</p>  <p>FIGURE 26 - Restructuration de la mairie de Pluvigner, France, Pascal Debard, 1995 (Google Images)</p>



<b>Creuser</b>	<b>Contre-plongée</b>
<p>Creuser se traduit comme un archétype du musée. En effet, il n'est pas rare de voir ce type d'équipement se développer en sous-sol.</p>	<p>Cette intervention renvoie au fait de creuser. Toutefois, ce lieu devient l'espace événementiel de l'acte architectural.</p>
	
<p>FIGURE 27 - Maison Européenne de la Photographie, Paris, Ateliers Lyon Associés (Ateliers Lyon Associés)</p>	<p>FIGURE 28 - Carrousel du Louvre, Paris, Ieoh Ming Pei, 1993 (Google Images)</p>
<b>Reproductions</b>	<b>Le modèle des tracés ou la réinterprétation</b>
<p><i>Réflexion ou clonage</i> Tantôt le reflet permet l'interface entre ancien et nouveau, tantôt la reproduction offre une extension à l'ancien.</p>	<p>L'acte architectural posé est le fruit d'une analyse des traces, tracés régulateurs, rythmes et formes. Nous sommes proche des interventions considérées ci-contre comme des « reproductions ».</p>
	
<p>FIGURE 29 - Fondation Cognacq-Jay, France, Jean Nouvel, 1999 (Google Images)</p>	<p>FIGURE 30 - Musée des Arts Décoratifs, Francfort, Richard Meier &amp; Partners Architects (Google Images)</p>
<b>Démolir et reconstruire</b>	<b>Inventer un fin</b>
<p>Cette attitude est radicale. Elle détruit l'édifice pour le reconstruire, ensuite, à l'identique. Notons que certaines des attitudes précitées sont génératrices de démolitions partielles.</p>	<p>Le concepteur a pour objectif de compléter, prolonger l'existant. Cette attitude a notamment été l'objet du travail de Carlo Scarpa.</p> 
	<p>FIGURE 31 - Opéra, Lyon, Jean Nouvel, 1986-1993 (Google Images)</p>

### 3.4 LES CHARTES COMME GUIDE DE CONCEPTION ?

---

Les données contextuelles définies par Kacher (2005) comprennent les données normatives. Nous savons que le projet d'architecture est régi par le CWATUP en Wallonie. Ce code préconise une série de mesures spécifiques au patrimoine. Parallèlement, aux législations nationales, le patrimoine est porté par des documents internationaux qui lui sont spécifiques : les chartes et les conventions. Nous choisissons de faire abstraction des documents nationaux et de préconiser une analyse de documents internationaux. Cela permet d'étendre l'étude réalisée à d'autres pays. De plus, ces documents internationaux inspirent les législations nationales. Ces documents font l'objet de la présente section et sont entendus comme des données normatives.

L'encadrement du processus de conception par des méthodes et des normes est étudié par Darses, Détienne & Visser (2001). L'objectif de cette étude est de gagner en efficacité et en performance en cours de conception. Toutefois, l'efficacité ne semble pas prouvée et cette assistance du processus de conception n'est pas un gage de réussite. Malgré ces conclusions, nous nous interrogeons sur la possibilité pour les chartes et les conventions de jouer le rôle de guide pour le processus de conception. Afin d'amorcer la recherche d'une réponse à cette question, ces documents sont analysés afin d'en extraire des concepts-clés, potentiellement directeurs pour le processus de conception. Les principes de l'analyse sont décrits à la section suivante. Les concept-clés extraits sont, ensuite, envisagés sous le regard de la littérature existante aux sections 3.4.2 et 3.4.3.

---

#### 3.4.1 ANALYSE DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX

---

Analyser les documents internationaux nécessite d'établir une brève méthodologie d'étude.

Premièrement, les documents internationaux disponibles pour réaliser cette analyse se sont avérés être très nombreux. Il a donc fallu sélectionner les documents à analyser. Nous avons, dès lors, exclu de cette analyse les documents relatifs : aux autres formes d'arts, aux jardins, à l'échelle urbaine, à l'archéologie et à la diffusion au sujet du patrimoine (tourisme, publication, présentation, éducation). De même, nous avons écarté les documents dont la portée et/ou l'adoption est restreinte à un pays.

Afin de donner une portée plus importante à ce travail, grâce à Monsieur Pierre Paquet, nous avons privilégié du texte de la « Stratégie pour le patrimoine culturel en Europe au 21ème siècle », adoptée en février 2017 et lancée en avril de la même année.

Ayant défini les textes potentiellement intéressants pour notre recherche, nous les avons analysés de la manière suivante. Dans un premier temps, chaque texte a été lu dans son intégralité. Cette lecture a permis de résumer les grands principes de chacun de ces textes qui pouvaient être évalués comme un soutien intéressant pour le processus de conception. Cette première phase d'analyse est reprise au tableau 3. Ce tableau est construit de telle façon à permettre de visualiser les documents dans un ordre chronologique avec le nom du texte, son fondateur et son année d'adoption. Dans un second temps, nous avons focalisé notre attention sur des concepts récurrents observés au sein de ce tableau. Il faut noter que cette analyse ne repose pas sur l'interprétation que l'on peut faire de ces documents. Elle se fonde uniquement sur les termes employés ou un vocabulaire proche (exemple : authenticité et authentique).

Le présent tableau fait état de dix textes retenus. Il est important de noter que d'autres textes ont été consultés comme la Convention du Patrimoine Mondiale de l'UNESCO de 1972. Cependant, ils n'ont pas mis en évidence des concepts, potentiellement, porteurs pour le processus de conception et ont, de ce fait, été mis de côté pour l'analyse qui suit.

TABLEAU 3 - Analyse des chartes et conventions

	Document	Fondateur	Éléments directeurs pour la conception
1931	<b>Charte d'Athènes</b> pour la Restauration des monuments historiques	<i>1<sup>er</sup> Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ « <b>Carta del Restauo</b> »</li> <li>▪ Projet « soumis à une <b>critique</b> éclairée pour éviter les erreurs » (perte du caractère/des valeurs historiques)</li> <li>▪ <b>Techniques et matériaux modernes</b> admis : emploi judicieux, dissimulé tant que possible, ne pas altérer l'aspect et le caractère de l'édifice (ruines : matériaux neufs reconnaissables).</li> <li>▪ La restauration doit « <b>respecter</b> l'œuvre historique et artistique du passé, sans <b>proscrire aucun style</b> d'aucune époque ».</li> <li>▪ Nécessité de maintenir une <b>occupation</b> pour la conservation mais affectation respectueuse du monument.</li> <li>▪ Respect de l'environnement, du <b>contexte</b></li> <li>▪ Travail <b>collaboratif</b></li> <li>▪ Garantie de conservation liée au respect et à l'attachement des peuples.</li> </ul>
1964	<b>Charte de Venise</b> ou Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites	<i>2<sup>eme</sup> Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Transmission dans toute la richesse de <b>l'authenticité</b> des édifices</li> <li>▪ « Article 2. La conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à <b>toutes les sciences et à toutes les techniques</b> qui peuvent contribuer à <b>l'étude</b> et à la sauvegarde du patrimoine monumental. »</li> <li>▪ On sauvegarde l'œuvre et le témoin de l'histoire (Art. 3)</li> <li>▪ « Article 5. La conservation des monuments est toujours favorisée par <b>l'affectation</b> de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes. »</li> <li>▪ Conservation = cadre à son échelle &gt; Intérêt pour le <b>contexte</b>. (Art. 6)</li> <li>▪ « Article 9. La restauration est une opération qui doit garder un caractère <b>exceptionnel</b>. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le <b>respect</b> de la substance ancienne et de documents authentiques. <b>Elle s'arrête là où commence l'hypothèse</b>, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la <b>marque de notre temps</b>. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une <b>étude archéologique et historique</b> du monument. »</li> <li>▪ Consolidation &gt; <b>Techniques modernes</b> dont l'efficacité est démontrée - données scientifiques et garantie par l'expérience (Art. 10).</li> <li>▪ <b>Refus de l'unité de style</b> (Art. 11)</li> <li>▪ Remplacement des parties manquantes par intégration harmonieuse et distinction &gt; Pas de <b>falsification</b> (Art. 12).</li> <li>▪ Article 13. Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.</li> <li>▪ Sauvegarde de l'intégrité des sites monumentaux et assurance de leur aménagement (Art. 14)</li> </ul>
1972	<b>Résolutions du colloque sur l'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles anciens</b>	<i>ICOMOS (3<sup>eme</sup> Assemblée Générale)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Une insertion dans la vie contemporaine est nécessaire à la sauvegarde du patrimoine. L'intégration d'une architecture contemporaine est admise et peut faire l'usage, à bon escient, des techniques et matériaux nouveaux. De plus, elle respecte les rapports de masses d'échelles, de rythmes et d'aspects.</li> <li>▪ L'architecture exprime son époque, son évolution est continue et ses différentes expressions historiques forment un tout.</li> <li>▪ Le patrimoine peut s'adapter sous réserve de respecter sa structure et son caractère.</li> <li>▪ Importance de l'authenticité et de la non-falsification</li> </ul>

1975	<b>Charte d'Amsterdam</b> ou Charte européenne du patrimoine architectural	<i>Conseil de l'Europe</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Principe de la <b>conservation intégrée</b></li> <li>▪ Transmission dans toute la richesse de <b>l'authenticité</b> des édifices</li> <li>▪ « Chaque génération donne une <b>interprétation</b> différente du passé et en tire des idées nouvelles. »</li> <li>▪ « La technologie contemporaine, mal appliquée, abîme les structures anciennes. Les restaurations abusives sont néfastes. »</li> <li>▪ Besoin d'acteurs du patrimoine <b>qualifiés</b></li> <li>▪ « Le concours de tous est indispensable à la réussite de la conservation intégrée. »</li> </ul>
1976	<b>Résolution 76/28</b> sur l'adaptation des systèmes législatifs et réglementaires aux exigences de la conservation intégrée du patrimoine architectural	<i>Conseil de l'Europe</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Principe de la <b>conservation intégrée</b> (conservation + intégration dans un cadre de vie)</li> <li>▪ Opérations conçues par des « <b>praticiens qualifiés</b> ».</li> <li>▪ Conception de constructions neuves dans l'entourage d'un monument ou au sein d'un ensemble architectural « dans un double souci d'affirmer les conceptions esthétiques actuelles et de s'harmoniser aux créations architecturales du passé ».</li> <li>▪ Protection des sites dont <b>l'authenticité</b> peut être mise en péril</li> </ul>
1994	<b>Document de Nara</b> sur l'authenticité	<i>UNESCO + ICCROM + ICOMOS</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Diversité</b> des cultures et du patrimoine = Aspect essentiel au développement de l'humanité</li> <li>▪ <b>Respect</b> des formes et expressions à l'origine du patrimoine</li> <li>▪ <b>Authenticité</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fondements du jugement de l'authenticité et sources d'informations internes ou externes à l'ouvrage considéré (« (...) conception et forme, matériaux et substance, usage et fonction, traditions et techniques, situation et emplacement, esprit et expression, état original et devenir historique »).</li> <li>- Rôle capital à chaque phase du processus (étude, conservation, restauration, inscription sur liste de sauvegarde)</li> <li>- « (...), le respect dû à ces cultures exige que chaque œuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient. »</li> </ul> </li> </ul>
2000	<b>Charte de Cracovie – Principes pour la conservation et la restauration du patrimoine bâti</b>	<i>Conférence internationale sur la conservation « Cracovie 2000 »</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Conservation = Différentes interventions possibles : contrôle environnemental, entretien, réparation, inspections, contrôles, monitoring et essais</li> <li>▪ Mesures préventives</li> <li>▪ Identité des communautés</li> <li>▪ Préparation avant intervention sous forme d'<b>études</b> variées</li> <li>▪ <b>Interdisciplinarité</b></li> <li>▪ Options techniques nombreuses et liées avec la recherche scientifique interdisciplinaire en matière de <b>matériaux</b> : Compatibilité + Nouveaux matériaux et technologies testés, comparés et maîtrisés.</li> <li>▪ Intervention minimum et refus de la reconstruction de même style</li> <li>▪ But de la conservation ? Assurer <b>l'authenticité</b> et <b>l'intégrité</b> des édifices</li> </ul>
2003	<b>Charte de Victoria Falls</b> ou Charte ICOMOS - principes pour l'analyse, la conservation et la restauration des structures du patrimoine architectural	<i>ICOMOS (14<sup>ème</sup> Assemblée générale)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Approche <b>pluridisciplinaire</b></li> <li>▪ « La valeur d'un édifice historique n'est pas limitée à la perception que l'on a de celui-ci. Elle dépend de <b>l'intégrité</b> de toutes les parties qui le composent. Par conséquent, la suppression de structures internes pour ne maintenir que les façades devra toujours être évitée. »</li> <li>▪ L'authenticité n'est pas définie par des critères universels.</li> <li>▪ « La conservation ou la restauration des structures du patrimoine architectural n'est pas une fin en soi, c'est un moyen au service d'un objectif plus large : la <b>pérennité</b> de l'édifice dans sa globalité. »</li> <li>▪ Besoin de « <b>phases précises</b>, comme dans la médecine : l'anamnèse, la thérapie et le contrôle » et qui se suivent dans un <b>procédé itératif</b>.</li> <li>▪ « La conception du projet d'intervention sera toujours fondée sur une <b>bonne connaissance</b> des causes des désordres et de la dégradation. »</li> <li>▪ « Les mesures choisies doivent être <b>réversibles</b> (...) »</li> <li>▪ Choix entre <b>techniques « traditionnelles »</b> et « <b>innovantes</b> » justifié.</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>« Chaque intervention doit autant que possible <b>respecter</b> le concept originel, les techniques et la valeur historique des états précédents de la structure et en laisser des traces reconnaissables pour l'avenir. »</li> </ul>
2005	<b>Convention de Faro</b> ou Convention - cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société	<i>Conseil de l'Europe</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>« <b>Impliquer chacun</b> dans le processus continu de définition et de gestion du patrimoine culturel »</li> <li>Patrimoine = source d'identité</li> </ul>
2017	<b>Stratégie pour le patrimoine culturel en Europe au 21<sup>ème</sup> siècle</b>	<i>Conseil de l'Europe</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vers une approche holistique : patrimoine = dimension immatérielle, savoir-faire, savoir-être et indissociable de son contexte tant naturel que culturel.</li> <li><b>Nouveau rapport entre le patrimoine et la création contemporaine pour plus de créativité et d'innovation</b></li> <li>3 composantes prioritaires, liées à des interfaces : la composante sociale, la composante du développement territorial et économique et la composante de la connaissance et de l'éducation</li> <li>Identités des populations</li> <li>Enjeux pour la <b>participation citoyenne</b> à mettre en œuvre : évaluation et connaissance des procédures existantes et des freins existant contre cette participation. Il existe la volonté de permettre à la population l'expression de ses attentes et une implication dans la gestion patrimoniale.</li> <li>Intérêt pour le patrimoine mineure et soutien aux collectivités locales dans son action de valorisation de celui-ci.</li> <li>Valoriser les <b>métiers du patrimoine</b> ainsi que <b>les techniques tant traditionnelles qu'innovantes</b> qu'ils mettent en œuvre. Mobilisation de techniques et approches innovantes à favoriser tout en préservant <b>l'intégrité</b> du patrimoine et permettant son accès pour tous. Travail en réseau et interdisciplinaire à toutes les échelles (région, pays, Europe).</li> <li>Conservation intégrée</li> <li>Expérience culturelle authentique</li> <li><b>Le patrimoine est une ressource</b> et non une contrainte : volonté de favoriser son affectation par rapport à la réalisation d'une construction neuve (cohérence du programme !). Patrimoine = « <i>Réservoir infini de savoir, de savoir-faire, de savoir-être et de réalisations qui expriment la puissance du génie créateur humain dans toute sa diversité</i> » = <b>Fruit d'une innovation et sources de connaissances et d'inspirations</b> (D11).</li> <li>Eviter la destruction.</li> <li>« <i>Conserver, restaurer et valoriser le patrimoine oblige sans cesse à inventer de nouvelles solutions dans un contexte changeant, à développer des recherches pluri et interdisciplinaires, à expérimenter de nouveaux modèles, de nouvelles méthodes, et incite à utiliser les nouvelles technologies, à bon escient.</i> » (D8)</li> <li><b>Etudes préalables</b></li> </ul>

Hors de ce tableau, nous avons retenu les seize concepts suivants :

RESPECT – REFUS DE L'UNITE DE STYLE – TECHNIQUES ET MATERIAUX NOUVEAUX – AFFECTATION – CONTEXTE – PLURIDISCIPLINARITE – ETUDES – MARQUE DE NOTRE TEMPS – CONSERVATION INTEGREE – AUTHENTICITE – INTEGRITE – IDENTITE – REVERSIBILITE – LISIBILITE – PROCEDE PRECIS – PARTICIPATION CITOYENNE



Ces derniers sont associés à leur émergence et pérennité dans le temps au tableau 4. Ainsi, ces concepts sont transcrits dans l'ordre chronologique d'émergence. L'objectif n'est pas de les grouper par unité de sens. Un trait plein signifie que le concept apparaît dans le document. Par contre, un trait pointillé signifie l'absence de référencement du concept dans le texte. En effet, ce « non-référencement » ne signifie pas l'abandon du concept car les chartes et les conventions semblent indissociables l'une de l'autre.

TABEAU 4 - Synthèse temporelle des concepts internationalement admis en patrimoine

CONCEPTS	1931	1964	1972	1975	1976	1994	2000	2003	2005	2016
	Charte d'Athènes	Charte de Venise	Résolution sur l'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles anciens	Charte d'Amsterdam	Résolution 76/28	Document de Nara	Charte de Cracovie	Principes pour les structures (Victoria Falls)	Convention-cadre de Faro	Stratégie pour la patrimoine culturel en Europe au 21ème siècle
Respect	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Refus de l'unité de style	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Techniques et matériaux nouveaux	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Occupation/Affectation	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Contexte	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Collaboration/ Pluridisciplinaire	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Etudes	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Marque de notre temps	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Lisibilité	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Authenticité	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Intégrité	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Conservation intégrée	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Identité	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Réversibilité	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Procédé précis	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←
Participation citoyenne	←	←	←	←	←	←	←	←	←	←

Pour aller plus loin, la dernière étape de cette analyse consiste à croiser la présence de ces concepts dans les documents internationaux et dans les ouvrages consultés pour la revue de la littérature. Dans certains cas, les concepts sont référencés en les associant aux documents internationaux. Nous les nommons références explicites (section 3.4.2). Dans d'autres cas, les concepts sont repris par la littérature sans mention aux textes internationaux. Ces références sont considérées comme implicites (section 3.4.3). La répartition de ces concepts est présentée à la figure 32 ci-contre.

Il faut remarquer que le procédé précis n'a pas été évoqué dans la littérature. Au sujet, de la notion de respect, celle-ci semble inhérente au patrimoine vu les références déjà transcrites précédemment. Dès lors, elle ne fait pas l'objet d'un inventaire de références.



FIGURE 32 - CLASSEMENT DES CONCEPTS

---

### 3.4.2 LES REFERENCES EXPLICITES AUX CHARTES

---

Les références explicites assemblées ici sont plus particulièrement étudiées car elles constituent des interprétations des textes internationaux. Dans le cas des références explicites, le concept est associé à un document international.

Une référence explicite de grand intérêt a été émise par Lablaude<sup>7</sup> (2004) lors d'un colloque à la Paix-Dieu (Amay) sur la réutilisation du Patrimoine en termes de pertinences et impertinences. Cet auteur aborde la Charte d'Athènes et résume la Charte de Venise.

« *Le monument n'est pas un objet, c'est un produit, certes façonné par ses constructeurs d'origine, mais tout autant produit par ses restaurateurs* » (Lablaude, 2004, p. 59). Cette pensée de Lablaude résonne avec la vision de la restauration de Viollet-le-Duc au sein de laquelle ce dernier prône l'**unité de style**. En réaction, la charte d'Athènes<sup>8</sup> est établie en 1931 pour éviter la prescription des styles de certaines époques de nos monuments. Dès cette époque, les acteurs du secteur de la construction, qu'ils soient internes ou externes aux Monuments Historiques refusent toute falsification. En 1964, les principes issus de la **Charte d'Athènes** s'affinent à travers la **Charte de Venise**, étudiée en profondeur par Lablaude. Il interprète cette dernière en 5 principes, qu'il revendique comme communément admis :

- 1) Maximisation de la conservation des structures et matériaux du passé ;
- 2) **Respect** des apports de toutes les époques ;
- 3) **Lisibilité** de toute adjonction contemporaine ;
- 4) **Réversibilité**<sup>9</sup> obligatoire de l'intervention ;
- 5) (Ré-)utilisation comme contribution à la conservation.

Une réfutation du principe de « muséification » des monuments est observée (volonté d'attribution d'un usage autre que l'usage de visite). Lablaude remarque, à cette époque, une diminution de la protection des monuments et une plus grande ouverture du champ patrimonial. Pour lui, ce contexte aboutit à un changement des pratiques avec de nouvelles règles sur un plus grand nombre de typologies patrimoniales. Ce contexte, en association avec la Charte de Venise, permet l'émergence d'un consensus nouveau, à l'origine de nombreuses réalisations et basé sur 3 points :

- La réutilisation assure la conservation ;
- Tout apport est **lisible** ;
- On parle de « *recours à une écriture architecturale « contemporaine », marquant l'apport de notre époque à l'histoire du monument* » (Lablaude, 2004, p. 60).

Parallèlement, Lablaude (2004) constate l'émergence d'un style nouveau, enseigné au sein du « *Cours de Chaillot* » et fondé sur les principes de Venise ainsi que l'expérience acquise par le Service des Monuments Historiques français. C'est une approche considérée comme « *la vision la plus pertinente* » dans la problématique d'intervention étudiée dans ce travail. Cette approche devient même une « *doctrine officielle reconnue* ». Toutefois, il critique cette convenance comme une possible « *ossification de la réflexion* » associée au style « *respectueux-du-passé-mais-résolument-contemporain* ».

---

<sup>7</sup> Inspecteur général des monuments historiques, France.

<sup>8</sup> Notons que nous ne parlons pas ici de la Charte à laquelle Le Corbusier a participé dans le cadre d'un Congrès International d'Architecture Moderne.

<sup>9</sup> La notion de réversibilité n'est pas reprise dans notre synthèse des concepts (tableau 4) car ce terme n'est pas utilisé distinctement au sein de la Charte de Venise.

Il n'y a pas que cet acteur du patrimoine qui commente la **Charte de Venise** et les concepts qui lui sont associés. Les écrits de Hauswald (2008) interprètent, de manière directe, cette charte comme une suite de pistes et de suggestions en vue de l'élaboration d'un projet de restauration.

Parmi les suggestions d'Hauswald (2008), le principe **d'authenticité**, concept porté par le document de Nara (1994), est vu comme un principe soumis à la subjectivité qui se doit d'être limitée. Dès lors, l'intervenant a comme objectif de « savoir » interpréter les signes d'un témoignage authentique de notre histoire. L'authenticité est une notion empreinte de nuances qui se retrouve difficile à saisir. L'authenticité fait partie des éléments à transmettre aux générations qui nous succèdent (Hauswald, 2008). En effet, le jugement de l'authenticité n'est pas soumis à des critères fixes. La valeur de l'authenticité dépend d'une variété d'informations : forme et design, matériaux et substance, utilisation et fonction, traditions et techniques, emplacement et cadre, esprit et sentiment, et encore d'autres facteurs qu'ils soient internes ou externes (Munoz Vinas, 2002). Finalement, selon Jokilehto<sup>10</sup> (1995), maintenir l'authenticité d'une ressource patrimoniale, c'est garantir la crédibilité de l'histoire et du contexte culturel qui lui est associée.

Par extension à ce principe, les apports de toutes les époques sont conservés en refusant **l'unité de style**. Ce concept est également appréhendé par la conservation des apports de toutes les époques dans la littérature. Ces différents apports constituent autant la réalité actuelle que l'intégrité et l'authenticité historique de l'édifice (Jokilehto, 1995; Hauswald, 2008). **L'intégrité** est reprise comme la conservation de tout élément considéré comme partie intégrante à l'édifice (bâti, peinture, sculpture, ...). L'enlèvement d'une de ces parties doit être justifié par un environnement agressif (Jokilehto, 1995).

Par réalité actuelle, Jokilehto (1995) fait une référence au concept de la **marque de notre temps**. Ce concept semble être le plus interprété de tous les concepts de la Charte de Venise. Deux interprétations majeures sont constatées. La première repose sur la rigueur scientifique, en référence à la construction du monde autour des sciences exactes. La composition architecturale n'est que l'effet d'une reconstitution ou restitution d'éléments établis avec certitude. Dans ce cas, la marque de notre temps n'ajoute, si possible, pas un supplément d'harmonie. La seconde interprétation soutient une composition, parfois jugée de brutaliste, qui respecte rarement les rapports de volumes et de couleurs pourtant défendus à l'article 6. Ces ajouts sont jugés comme indispensables en termes fonctionnels et volontairement distinguables de l'édifice ancien. Similairement à l'authenticité, la marque de notre temps est soumise à la subjectivité du concepteur et de sa vision de l'harmonie (Parent, 1976).

Ce concept de la marque de notre temps fait partie intégrante de l'article 9 de la Charte de Venise, souvent citée dans la littérature. Une intervention est considérée comme une interprétation caricaturale de cet article : la maison personnelle de Franck Gehry à Santa Monica en 1978, présentée aux figures 33 et 34. Cet architecte a transformé et agrandi un pavillon typiquement californien datant de 1920. Le projet se distingue de l'existant et joue avec les caractéristiques de la zone suburbaine américaine, entre grillage, tôle ondulée et contreplaqué. Malgré des premières critiques notifiant un outrage, cette réalisation est considérée comme une réussite<sup>11</sup> et démontre les possibles en termes d'interventions sur l'existant (Rouillard, 2006 ; Rouillard, 2013).

---

<sup>10</sup> Architecte, docteur en philosophie, professeur, ancien secrétaire général et président de l'International Training Comity de l'ICOMOS.

<sup>11</sup> Notons que cette réalisation est également considérée comme un précurseur pour le mouvement déconstructiviste (Rouillard, 2013).



FIGURE 33 - Gehry House, Santa Monica (Archdaily)



FIGURE 34 - Gehry House, Santa Monica (Google Images)

Une dernière référence explicite aux chartes et conventions est celle de Brianso<sup>12</sup> (2016) au sujet de la Convention de Faro. Brianso (2016) met en parallèle la **participation active des habitants** avec l'émergence de la notion de communauté patrimoniale. Il est à noter que la Convention de Faro a été ratifiée par les Régions, autorités compétentes en Belgique au sujet du Patrimoine, en 2014 pour la Flandre et en 2015 par la Wallonie (Lysy, 2015). Bien que cette convention soit ratifiée, la législation n'a pas encore évolué au-delà de la mise en place de consultation publique, déjà prévue.

Il est important de rappeler que la participation citoyenne est un enjeu de la **conservation intégrée**, un autre concept extrait des chartes. « *En quelques mots, la notion de conservation intégrée consiste à articuler au sein même du projet de planification urbaine et de l'aménagement du territoire une restauration des espaces patrimoniaux et la réhabilitation des quartiers anciens sans modification importante de la composition sociale des résidents, de manière telle que toutes les couches de la société bénéficient d'une opération financée à partir de fonds publics* » (Meunier, 2008, p. 4). La conservation intégrée a comme objectif la protection et le maintien du patrimoine dans son environnement. Les facteurs sociaux influencent la réussite de la conservation intégrée (Meunier, 2008).

A l'exception de la participation citoyenne et de la conservation intégrée, nous constatons que les principales références explicites s'adressent à des concepts émergents de la Charte de Venise. En revanche, les références implicites, citées à la section suivante, s'approprient d'autres concepts en reposant leur commentaire sur la signification donnée dans les textes internationaux ou non.

---

### 3.4.3 LES REFERENCES IMPLICITES AUX CHARTES

---

Une revue des concepts fréquemment rencontrés dans la littérature est proposée ici. Les dénominations de ces concepts concordent aux concepts extraits des chartes. Cependant, ces références sont considérées implicites car elles n'associent pas leurs propos à un document international d'origine. De même, elles ne commentent pas toujours ces concepts selon le même sens que les textes internationaux.

Bien que certains auteurs ne marquent pas de manière explicite une approche fondée sur les textes internationaux, ils défendent les mêmes principes. Les principes de **réversibilité**, **d'authenticité** et **d'intégrité** sont des principes fréquemment défendus (Norman, 2000; Bruno, 2004; Decaris, 2004; Jokilehto, 2004). Cependant, ils ne sont pas interprétés par tous les auteurs de la même manière.

Selon Jokilehto (2004), trois points de vue peuvent s'associer au concept **d'authenticité**. Le premier correspond à un aspect créatif : de l'idée de créer jusqu'au travail de l'architecte. Le second s'apparente

---

<sup>12</sup> Enseignant, chercheur et maître de conférence.



aux témoignages historiques. Finalement, le troisième est une condition culturelle et sociale d'une communauté, englobant des traditions vivantes. Ces trois points de vue doivent persister et continuer d'exister tout en évitant un phénomène de muséification. En effet, au-delà d'une proportion entre ancien et nouveau, l'intervention est une question d'équilibre et d'authenticité. Sans connaissance précise de la définition de l'authenticité, concevoir est impossible d'après Andrea Bruno (1998) qu'il s'agisse d'un projet neuf ou en secteur patrimonial. A contrario, « *l'authenticité ne se décrit pas. Elle se ressent, s'expérimente, et aide ainsi à comprendre ce qui vaut d'être sauvegardé* » (Bruno, 1998, p. 6). Il positionne ce concept comme la succession des projets des différentes époques et des différents architectes intervenus, œuvrant en cohérence avec la culture de ces époques (Bruno, 1998).

Le pastiche, la copie ou encore la falsification dévalorisent l'**intégrité** de l'édifice ancien (Norman, 2000). La question de l'intégrité est au cœur de la **programmation** et du changement d'affectation de l'ouvrage. Tout changement de fonction ne peut dénaturer le lieu. La nouvelle fonction doit s'accorder. C'est l'histoire du lapin qui entre dans le chapeau. Le lapin, autrement dit le programme, est mesuré et contraint par le chapeau, c'est-à-dire le monument. La corrélation entre l'édifice ancien et le programme est une recherche à part entière. Le lapin entre dans le chapeau sans trop modifier ce chapeau (Pinon, 2004). Au-delà, les architectes profitent d'une justification toute faite pour leur geste architectural : il est motivé par un lapin engraisé (Norman, 2000; Jokilehto, 2004; Lablaude, 2004; Pinon, 2004). La réutilisation que nous connaissons aujourd'hui est majoritairement utilitaire et s'exprime souvent par un programme culturel (Pinon, 2004).



FIGURE 35 - Château de Rivoli, Turin, Andrea Bruno (Google Images)



FIGURE 36 - Chapelle des Brigidines, Bruxelles, Andrea Bruno (Google Images)



FIGURE 37 - Château de Falaise, France, Opus 5 Architectes (Google Images)



FIGURE 38 - Couvent des Pénitents, France, Opus 5 Architectes

La **réversibilité** est exploitée par deux architectes de renom, Andréa Bruno et Bruno Decaris (Opus 5 Architectes). Le premier est un architecte italien, notamment connu pour son intervention sur la Château Rivoli à Turin (figure 35) ou l'extension de la chapelle des Brigidines à Bruxelles (figure 36).

Le second est un architecte en chef des monuments historiques français, reconnu pour ses interventions au Château de Falaise (figure 37) ou la reconversion du Couvent des Pénitents à Louviers en école de musique (figure 38). Tous deux prônent la différence dans leur intervention sur le patrimoine : « *être différent, c'est être respectueux* » (Bruno, 2004, p. 127). Ils reposent leur pratique architecturale sur les notions précédemment énoncées. Cela sous-entend la **lisibilité** de l'intervention. Le premier a, toutefois, figé les vestiges du passé lors de son intervention sur le Château de Rivoli afin d'assurer la « continuité spirituelle » (Bruno, 2004). Le second, en revanche, refuse une cristallisation qu'il perçoit comme un chemin vers la disparition du monument soumis au « travail quotidien de destruction » du temps (Decaris, 2004). Pour chacun, la réversibilité est traduite dans le projet d'architecture par la dissociation entre l'ancien et le nouveau. Dans le cas du Château de Rivoli, Bruno (2004) a figé les ruines et a construit par-dessus afin de permettre à d'autres réalités de s'établir dans le futur. De manière similaire, Decaris (2004) a privilégié au Château de Falaise une dissociation des structures contemporaines éthiquement justifiée. Ainsi, son intervention respecte les vestiges, est réversible et sans atteinte à l'intégrité. Ce témoignage semble être une intervention à la croisée de l'authenticité, de la réversibilité, de l'intégrité et du programme. Nous retenons la définition de Bruno (1998) au sujet de la réversibilité : « *Faire appel à des techniques qui permettent d'enlever ce qui a été ajouté pour retrouver la construction d'origine. C'est une liberté laissée aux générations futures.* » (p. 8).

Cette pratique de la réversibilité est perçue par Rouillard (2006) comme contradictoire avec le respect des apports de toutes les époques. Cette contradiction s'explique par une appréciation prépondérante d'un état considéré comme initial auquel on peut revenir. Dès lors, cet état est arrêté vis-à-vis de toutes interventions ultérieures destinées, de ce fait, à être éphémères. La réversibilité constitue alors un alibi pour l'intervention architecturale créatrice (Rigaud, 1978, cité par Rouillard, 2006) en permettant un retour à l'authenticité du passé lorsque cette intervention est passée de mode ou d'usage. Elle est la bonne conscience de l'architecte (Rouillard, 2006).

Afin de garantir l'authenticité, il est opportun d'atteindre une vérité objective au sujet de l'édifice patrimonial. D'après Munoz Vinas (2002), cette vérité repose sur 5 facteurs : l'histoire de l'existant, le talent du concepteur, la fonction matérielle, les composantes matérielles et l'efficacité de la documentation. Dès lors, la réalisation **d'études** est essentielle au processus de conception (ICOMOS, 1986; Bruno, 2004; Donjean, 2010; Real, 2015; Région Ile-de-France, 2015). En effet, tout projet patrimonial repose sur les informations acquises lors de cette étape du processus. L'objectif de l'étude de l'existant est décrit par Andrea Bruno. « (...) *, c'est le rôle de l'architecte d'arriver à comprendre pour chaque cas spécifique ce qu'il faut respecter, ce qui est important à envoyer vers l'avenir, qui n'est pas la conservation absolue ; (...)* » (Bruno, 2004, p. 127). Analyser l'existant, c'est relever, de manière technique, les pathologies et les défaillances du bâtiment historique sujet de l'intervention. On constate la nécessité d'étudier le monument dans son ensemble et son contexte : ses matériaux, les espaces qu'il offre, son style et son contenu (Rebois, 1985; ICOMOS, 1986 ; Real, 2015). Il s'agit d'une découverte selon différents points de vue (Real, 2015). Jean Nouvel refuse, notamment, la destruction ou la démolition et parle d'une « question de diagnostic » (Donjean, 2010). Ce diagnostic s'étend à la compréhension de l'esprit, du génie du lieu<sup>13</sup>. Cette compréhension est permise, selon Andrea Bruno (2004) en référence au Château de Rivoli, par une très grande documentation. Pour ce faire, l'analyse se doit d'être soignée et d'éviter la falsification (ICOMOS, 1986). Ce concept répond donc de manière indirecte à l'article 12 de la Charte de Venise sur ce sujet. La réalisation d'études et la valorisation de connaissances préalables semblent être des éléments indissociables du projet en secteur patrimonial.

---

<sup>13</sup> Le génie du lieu ou *genius loci* est un concept transversal à l'architecture. Ce concept est à la rencontre de la substance matérielle (forme, texture, structure, couleur, ...) et de l'identité humaine (sentiment d'appartenance, émotions, ...). Il existe grâce à « *des édifices qui rassemblent les propriétés du lieu et les rapprochent de l'homme* » (Norberg-Schulz, 1997, p. 23).

De plus, amener à terme un projet est la construction constante d'un lien entre les études, le projet et son financement (Région Ile-de-France, 2015).

Le **contexte** doit, comme mentionné ci-dessus, également être étudié (Rebois, 1985). En effet, un site est marqué par une continuité d'esprit et de cultures, observable par les strates historiques. En d'autres mots, pour concevoir sur l'existant, la lecture du site est assimilable à la lecture de l'histoire observable sur le terrain et associée à la compréhension de son sens (Bruno, 1998). Nous profitons de cette référence au contexte pour évoquer un document international portant sur ce sujet : la « *Recommandation concernant le paysage urbain historique* » de l'UNESCO et datant de 2011. Elle s'intéresse particulièrement à cette notion de contexte et à sa protection. Un résumé de ces recommandations est disponible à l'annexe I. Nous remarquons qu'elle étend les concepts suivants à l'échelle du contexte : études, authenticité, intégrité, identité, affectation et participation civique.



FIGURE 39 - Eglise de Mase, Suisse, Christian Beck, 1984  
(Google Images)

Lors de l'analyse de l'édifice existant, la notion de « **matériau** » est récurrente de par sa distinction, ses pathologies ainsi que les enjeux structurels, esthétiques ou culturels. Ce concept de techniques et matériaux nouveaux est moins présent dans la littérature. L'étude du projet pour l'Eglise de Mase (figure 39) met en évidence un caractère secondaire de ce concept sans nommer le caractère nouveau. « *Le projet prendra toute sa consistance par le travail des matériaux pour les formes, dans les rapports définis par la démarche générale. Les matériaux, les textures, la lumière servent les relations, témoignage de leurs composantes.* » (Attinger, Beck, & Meyer, 1984, p. 451)

Nous nous sommes jusqu'ici attardés sur le projet et son concepteur. Pourtant, la notion de **pluridisciplinarité** et l'importance du respect des savoir-faire sont identifiés au sein des documents internationaux de manière à éviter les imitations médiocres (Desmoulins & Robert, 2005). L'interdisciplinarité est un principe défendu par la Paix-Dieu. L'objectif est d'éviter les contradictions et ambiguïtés défavorables au projet. En effet, les acteurs du projet patrimonial qui se rencontrent sur le chantier doivent prendre le temps de discuter et d'échanger leurs compétences et savoirs au profit du projet (Durieux, 2004).

Au-delà des professionnels de la construction, tant les chartes que la définition même du patrimoine implique le **citoyen**. Les habitants reconnaissent généralement les qualités architecturales et l'évolution positive des espaces offerts. Malheureusement, cela ne garantit pas que le projet correspond à leurs attentes étant donné qu'ils sont, la plupart du temps, exclus de la démarche (Real, 2015). Malgré



l'émergence et la ratification de la Convention de Faro, il s'agit là, selon nous, d'un nouveau challenge pour l'évolution et la conception en secteur patrimonial, pour l'avenir de la gestion du patrimoine et sa conservation. Notons qu'un échange entre architectes et utilisateurs n'est pas systématiquement négligé. Il a, notamment, été mis en place lors du projet de Musée d'Art Contemporain du Grand Hornu (figure 40), emmené par l'architecte Pierre Hebbelinck (Marcha, 2010) et repris sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. En France, historiquement, le grand public est exclu des décisions en matière de patrimoine. Ce dernier est réservé à un avis éclairé d'experts. Petit à petit, des dispositifs citoyens sont, cependant, mis en œuvre par exemple via la liste des « Protections Ville de Paris ». Les bâtiments inscrits peuvent être suggérés par la population. On observe progressivement un basculement vers plus de responsabilités pour le citoyen (Poupeau, 2009). Trois promesses sont associées à la réhabilitation et le facteur social en est une partie intégrante : la pérennité du quartier, le maintien des habitants et la mémoire vivante. Ces promesses ne sont, cependant, pas toujours respectées (Simon, 1997).



FIGURE 40 - Musée des Arts Contemporains, Grand Hornu, Belgique, Atelier d'Architecture Pierre Hebbelinck, 1994-2002 (Google Images)

### 3.4.4 SYNTHÈSE DE L'ANALYSE

Pour conclure, cette section dédiée aux chartes et aux conventions, le tableau 5 récapitule les concepts extraits de ces documents internationaux. Ce tableau associe un concept avec un résumé de sa présence dans les chartes et les conventions, les références explicites qui y sont faites ainsi que les références implicites. Il constitue une référence pour la confrontation des résultats réalisée aux chapitres « Résultats » et « Discussion ».

TABLEAU 5 – SYNTHÈSE DE L'ANALYSE DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX ET DE LA REVUE DE LA LITTÉRATURE

CONCEPTS	CHARTES	REFERENCES EXPLICITES			REFERENCES IMPLICITES	
		Mention	Charte associée	Commentaire	Mention	Commentaire
AUTHENTICITE	« L'authenticité signifie la somme des caractéristiques substantielles, certifiées d'un point de vue historique, depuis l'état originel jusqu'à la situation actuelle, qui est le résultat des diverses transformations survenues au cours du temps. » (Charte de Cracovie, 2000, p. 6).	X	- Charte de Venise - Document de Nara	- Principe empreint de subjectivité et difficile à saisir - Pas de critères fixes - Parallèle entre authenticité et crédibilité	X	- Assurer la pérennité du travail de l'architecte, des témoignages historiques et du contexte culturel et social - Indispensable pour la conception - Notion qui s'expérimente - Conservation des différentes étapes de développement d'un site
LISIBILITE	Lisibilité des apports successifs et de l'intervention actuelle.	X	- Charte de Venise	- Lisibilité de l'apport		
IDENTITE	« L'identité est comprise comme la référence commune, et aux valeurs				X	Le terme identité a été rencontré dans la section 3.3. Il relève de l'identité de



	<i>actuelles émanant d'une communauté, et aux valeurs du passé identifiées dans l'authenticité.</i> » (Charte de Cracovie, 2000, p. 6).					l'architecte et de son intervention.
<b>INTEGRITE</b>	L'objectif de la conservation est d'assurer l'intégrité de toutes les parties d'un édifice	X	Charte de Venise	- Conservation de toutes les parties intégrantes de l'édifice		- Mise en danger par la falsification ou l'affectation.
<b>ETUDES</b>	L'intervention sur l'édifice existant est précédée d'études détaillées visant l'analyse technique et historique de cet existant. Cela constitue la base de données du projet.				X	- Comprendre les spécificités de l'édifice pour le respecter - Analyse technique et historique de l'édifice et du contexte - Découverte de l'esprit du lieu
<b>MARQUE DE NOTRE TEMPS</b>	<i>« Tout travail de complément (...) portera la marque de notre temps »</i> (Charte de Venise, 1964, p. 2).	X	Charte de Venise	- Reconstitution d'éléments établis avec certitude sans supplément d'harmonie - Extension qui se distingue de l'édifice existant et justifiée par le programme		
<b>CONTEXTE</b>	Conserver un édifice existant inclut une conservation d'un contexte à son échelle. Le projet d'architecture recherche l'harmonie cohérente avec les volumes, rythmes et aspects de ce contexte.				X	- A étudier comme l'édifice lui-même - Lecture du site nécessaire pour observer la continuité de l'esprit  NB : Recommandation concernant le paysage urbain historique
<b>AFFECTATION</b>	L'affectation favorise la conservation de l'édifice. Les documents internationaux posent deux conditions : une fonction utile à la société et n'altérant pas l'édifice (décor, ordonnance, ...).				X	- Le changement d'affectation ne peut dévaloriser le bien - Affectation = justification à l'extension architecturale
<b>PLURIDISCIPLINARITE</b>	L'intervention fait appel à toutes les sciences et toutes les techniques disponibles et appropriées tant lors de l'étude de l'existant que lors de sa restauration. Les collaborateurs seront qualifiés.				X	- Respect des savoir-faire - Moyen d'éviter les contradictions défavorables à la mise en œuvre d'un projet - Besoin de discuter et d'échanger les compétences de chacun
<b>REVERSIBILITE</b>	La réversibilité permet de mettre en œuvre des solutions plus adéquates apportées par de nouvelles connaissances.				X	- Dissociation entre ancien et nouveau - Permettre de retirer l'ajout contemporain pour un retour à l'état initial

						<ul style="list-style-type: none"> <li>-Liberté pour les générations futures</li> <li>-Contradiction avec l'apport de toutes les époques</li> <li>-Bonne conscience de l'architecte</li> </ul>
<b>UNITE DE STYLE</b>	L'intervention sur l'édifice patrimonial ne peut proscrire le style d'aucune époque. L'unité de style n'est pas l'objectif de l'intervention.	X	Charte de Venise	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Réaction à la vision de Viollet-le-Duc</li> <li>- Conservation des apports de toutes les époques</li> </ul>		
<b>TECHNIQUES ET MATERIAUX NOUVEAUX</b>	L'usage de techniques modernes est autorisé sous trois conditions. Le choix entre techniques traditionnels ou modernes est justifié. L'efficacité de ces techniques est prouvée scientifiquement et par l'expérience. La technique ou le matériau est compatible avec la substance ancienne.				X	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Etude des matériaux anciens</li> <li>-Concept moins présent dans la littérature</li> </ul>
<b>CONSERVATION INTEGREE</b>	La conservation intégrée comprend « <i>l'ensemble des mesures qui ont pour finalité d'assurer la pérennité de ce patrimoine, de veiller à son maintien dans le cadre d'un environnement approprié, bâti ou naturel, ainsi qu'à son affectation et son adaptation aux besoins de la société</i> » (Conseil de l'Europe, Résolution 76/28, 1976, p. 2).	X	Charte d'Amsterdam	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Projet qui prend en considération la « <i>restauration d'espaces patrimoniaux et la réhabilitation de quartiers anciens</i> » sans modification du contexte social (Meunier, 2008, p. 4).</li> </ul>		
<b>PROCEDE PRECIS</b>	L'intervention repose sur des étapes précises assimilables à la médecine et un processus itératif.					
<b>PARTICIPATION CITOYENNE</b>	Ce concept vise à l'implication de tous dans le processus d'intervention en secteur patrimonial.	X	Convention-cadre de Faro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Naissance de communauté patrimoniale</li> </ul>	X	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Le citoyen reconnaît la qualité du projet mais il n'y a aucune garantie sur la correspondance avec les attentes du citoyen</li> <li>-Cas du Grand Hornu</li> <li>-3 promesses : pérennité du quartier, maintien des habitants et mémoire vivante</li> </ul>

## 4 CONCLUSION DE L'ÉTAT DE L'ART

---

Au sujet du processus et des données de conception, l'état de l'art met en évidence les études réalisées afin de caractériser et structurer le processus. Il démontre le nombre d'études réalisées au sujet des données référentielles ainsi que les procédés réflexifs à l'origine de l'usage des données de conception. Cependant, ces études consultées ne mettent pas en évidence l'importance d'un type de données par rapport à d'autres et notamment l'impact des données contextuelles sur le processus de conception.

Au sujet du patrimoine, nous avons observé que les chercheurs et professionnels en ce domaine s'attardent sur le résultat du projet d'architecture et qualifient les attitudes de manière plus ou moins différente selon les cas. De même, l'intervention architecturale, perçue comme la solution du processus de conception, est justifiée par ses acteurs. Certains architectes s'expriment sur leurs interventions comme Andrea Bruno ou Bruno Decaris. Cependant, les architectes n'expliquent pas la démarche et la réflexion personnelle sur lesquelles repose la progression de leurs projets. De plus, le tableau de synthèse 5 permet d'observer que, malgré une référence au processus au sein des documents internationaux, la littérature consultée ne référence pas le concept du « procédé précis ».

L'analyse des documents internationaux a mis en évidence un manque de définition des concepts du patrimoine. De plus, ces concepts sont, selon les cas, commentés de manière analogue ou non. Cela met en évidence l'impact de l'interprétation de ces textes ainsi que l'usage de concepts sans fondement sur ces documents. Au sujet de l'interprétation, Dawans et Houbart (2016) mettent en évidence deux facteurs impactant la réception de la Charte de Venise : la rédaction et la lecture de ces textes. D'une part, la rédaction est, d'après eux, influencée par le contexte historique et politique de cette écriture ainsi que par les rédacteurs. En effet, ces derniers ne sont pas toujours formés à cet exercice d'écriture. De plus, ils incarnent une expérience, des idées et un état d'esprit personnels. D'autre part, lors de la lecture, le contexte humain et culturel influence, une nouvelle fois, la réception du texte. L'imprécision dans le choix terminologique génère des interprétations parfois différentes des intentions initiales des rédacteurs. La gamme d'interprétations peut aboutir à des effets non désirés par les auteurs comme c'est le cas du concept relatif à la marque de notre temps.

De manière analogue à la méconnaissance du processus de conception précédant la solution architecturale dans ce cas des projets patrimoniaux, l'usage et l'intégration de ces concepts patrimoniaux au sein de la démarche des architectes sont faiblement abordés. Pourtant, ces concepts semblent être intrinsèquement liés au patrimoine.

Les thématiques abordées dans cet état de l'art sont synthétisées à la figure suivante. Les relations en gris foncé sont équivalentes aux relations existantes entre les trois parties principales de la revue de la littérature tandis que les relations en gris clair représentent les questions de recherche que nous énonçons à la section suivante.

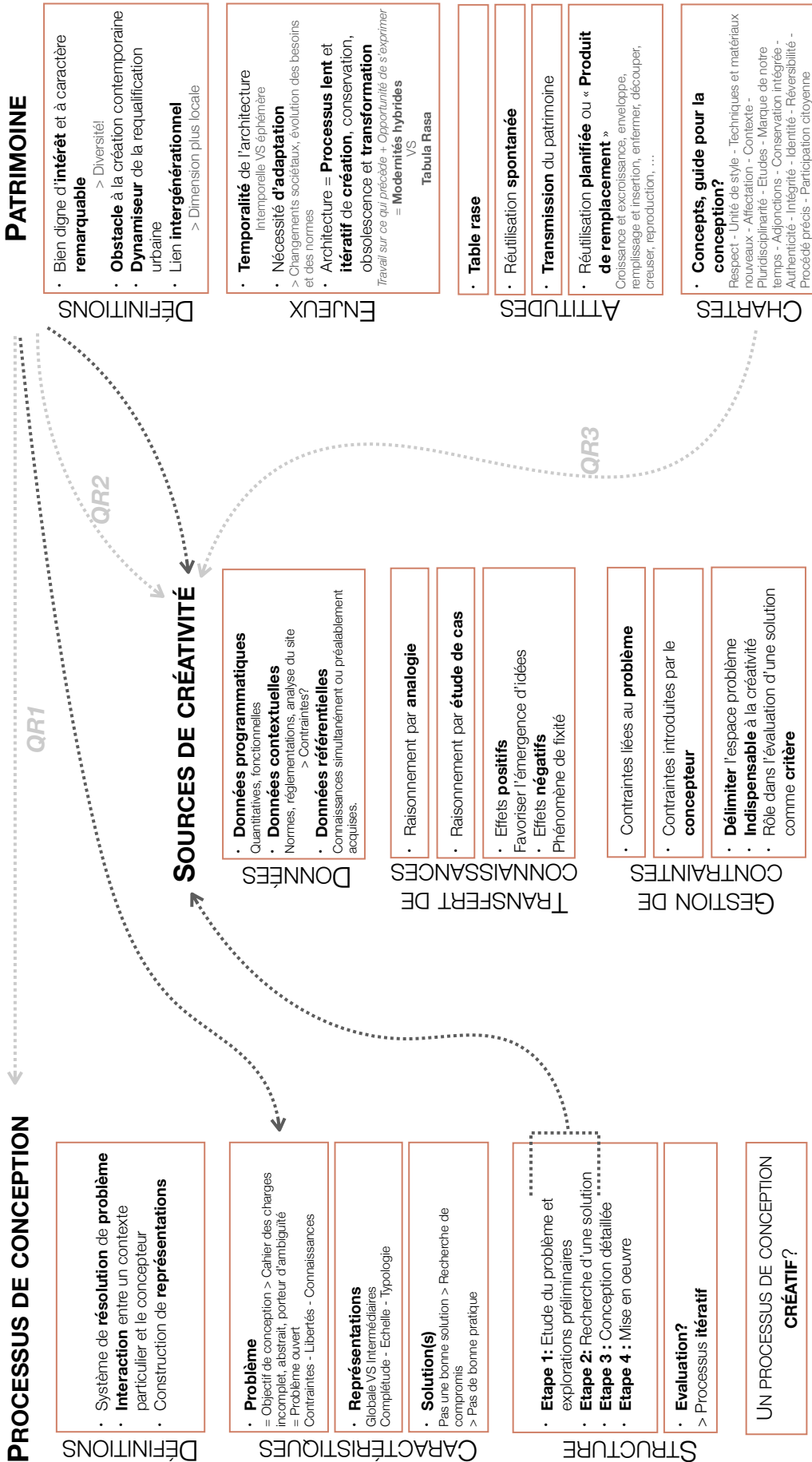


FIGURE 41 - SYNTHESE DE L'ETAT DE L'ART

## 5 QUESTIONS DE RECHERCHE

---

Grâce à la revue de la littérature, nous avons pris conscience que les secteurs d'étude du patrimoine et du processus de conception sont indépendants. En effet, les ouvrages étudient soit l'un, soit l'autre de ces pôles. En intégrant la composante patrimoniale, le problème déjà complexe de conception se voit modifié. De ce fait, nous interrogeons l'impact de cette modification sur le processus de conception de manière générale par la question suivante :

- *QUESTION 1 : EN QUOI LE PROCESSUS DE CONCEPTION EN SECTEUR PATRIMONIAL SE REVELE-T-IL SIMILAIRE OU DIFFERENT DU PROCESSUS DE CONCEPTION TRADITIONNELLE ?*

Il semble par ailleurs que l'édifice existant soit générateur de données contextuelles complémentaires. Dès lors, nous souhaitons étudier l'impact de l'édifice patrimonial sur la phase amont du processus de conception via la question suivante :

- *QUESTION 2 : LES DONNEES CONTEXTUELLES, GENEREES PAR L'EDIFICE EXISTANT, SONT-ELLES UNE RESSOURCE OU UNE CONTRAINTE ?*

Finalement, le patrimoine est porté par une série de documents internationaux : les chartes et les conventions. La pré-analyse réalisée à l'issue de l'état de l'art met en évidence des concepts particuliers comme l'authenticité, l'unité de style ou encore le contexte. Nous souhaitons déterminer l'importance accordée à ces concepts par les architectes ainsi que l'interprétation qu'ils font de ces principes. De manière similaire à la question 2, l'impact de ces concepts sur le processus de conception est appréhendé par ce travail. Ce constat nourrit la troisième question de recherche :

- *QUESTION 3 : LES CHARTES ET LES CONVENTIONS, ASSOCIEES A LEUR INTERPRETATION PAR LES ARCHITECTES, INFLUENCENT-ELLES LE PROCESSUS DE CONCEPTION ?*

Afin de répondre à ces questions, une méthodologie, présentée au chapitre suivant, a été mise en place. Celle-ci structure le recueil des données. Les informations ainsi collectées nourrissent finalement les réponses aux questions de recherche énoncées ci-dessus.

# METHODOLOGIE

---

---

# METHODOLOGIE

---

Ce chapitre est consacré à la méthodologie. Celle-ci constitue la facette préliminaire au recueil et à l'étude des résultats. La méthodologie mise en œuvre ici repose sur 3 étapes auxquelles correspondent les 3 sections suivantes. Une première section fait état de différentes méthodes disponibles en recherche qualitative afin de réduire le champ de notre investigation par la sélection d'une méthode appropriée. Deuxièmement, afin d'établir avec justesse notre propre méthodologie, nous nous sommes penchés sur l'état de l'art lié aux deux méthodes qui ont retenu notre attention : l'entretien et l'analyse de documents graphiques. Nous explicitons enfin plus précisément la méthodologie mise en place dans le cadre particulier de ce travail.

## 1 CHOIX D'UNE METHODOLOGIE

---

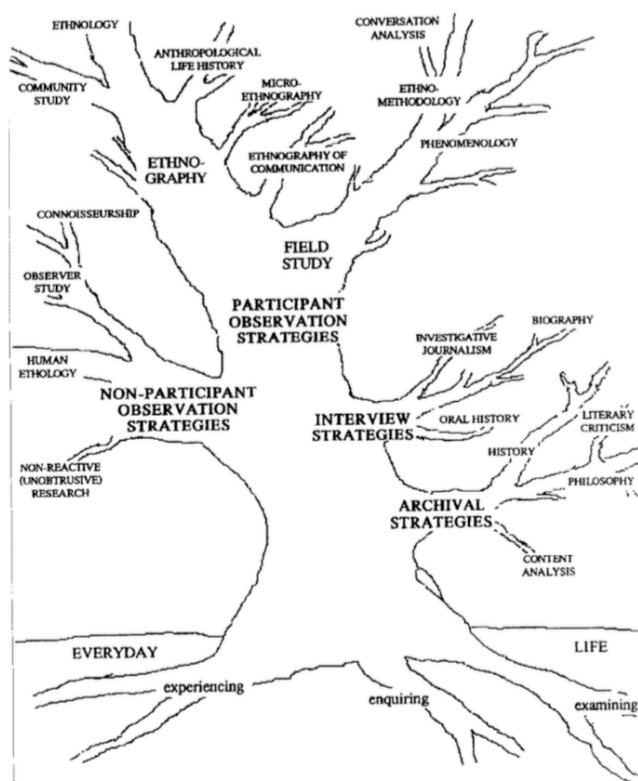


FIGURE 42 - Les stratégies de recherche selon Wolcott (2001, présenté par Royer, 2007)

Afin de fonder notre choix méthodologique, les méthodologies mises en œuvre dans d'autres études similaires ainsi que la théorie de la recherche qualitative sont étudiées.

Nous avons constaté que les **études** portant sur le processus de conception reposent sur des méthodologies différentes mais toutes issues de la recherche qualitative. Cette dernière a été étudiée par Wolcott (2001, cité par Royer, 2007) selon des stratégies de recherches qui sont présentées à la figure 42. Sous la métaphore de la ramification des branches d'un arbre, il établit l'existence de 4 familles méthodologiques, dissociables en techniques plus précises : « *archival strategies* » ; « *interview strategies* » ; « *participant observation strategies* » et « *non participant observation strategies* ».

En complément de cette étude théorique, nous avons observé les choix méthodologiques de chercheurs plus expérimentés et étudiant la problématique du processus de conception. Parmi ces choix, nous avons relevé l'usage de l'**entretien** (Mougenot, 2008; Dogan & Nersessian, 2010), de la **simulation** (Safin, Leclercq, & Decortis, 2007; Mougenot, 2008; Bonnardel, 2009), de l'**analyse de documents graphiques** (Dogan & Nersessian, 2010) ainsi que le **reverse-engineering** (Laroche, Bernard, & Cotte, 2007). Dans ce travail, une combinaison entre l'entretien et l'analyse de documents graphiques est privilégiée.

La simulation, méthode dès lors non retenue et faisant partie intégrante des « non participant observation strategies », consiste à mettre l'échantillon en situation simulée de réalisations d'une

activité. Les participants réalisent une tâche de conception, imaginée et imposée par les chercheurs. Le nombre de participants est variable tout comme la durée d'expérimentation (Safin, Leclercq & Decortis, 2007; Mougenot, 2008; Bonnardel, 2009). Les études de Bonnardel (2009) et Mougenot (2008) ne portent que sur une petite partie du processus de conception : la conception d'un petit meuble du quotidien, un siège de cyber-café dans le premier cas, et la visualisation d'images inspirationnelles et leur choix dans le second cas. L'étude de Safin, Leclercq et Decortis (2007) met en évidence une durée de simulation plus importante. Ces mêmes chercheurs ont précisé le choix d'un lieu commun pour leur simulation. Ce choix permet une mise en place moins complexe et moins coûteuse. Les conditions de simulation sont installées en un espace et ne sont pas déplacées. Dans le cas de notre travail, l'usage de cette méthode recommandait d'établir un protocole et un lieu commun afin de réaliser des simulations de conception. Par conséquent, cela demandait un temps considérable aux architectes (temps de simulation + temps de déplacement). Trouver suffisamment d'architectes volontaires qui avaient le temps et la possibilité de se déplacer était une façon de réduire nos chances d'accéder au terrain. De la même façon, déplacer l'environnement de simulation et demander un temps de conception conséquent, réduisait cet accès. Finalement, bien qu'ayant un grand intérêt au vu de la richesse des informations recueillies, cette possibilité de méthodologie a été écartée.

L'objectif de l'étude consultée en reverse-engineering, appréhendée comme une « archival strategy », est de déterminer le processus de fabrication ou de fonctionnement interne d'un objet (industriel, dans le cas de l'étude). Elle s'applique à des objets démontables (Laroche, Bernard, & Cotte, 2007). L'architecture n'étant pas démontable, appliquer cette méthode revient à étudier les documents graphiques émanant de la conception du projet. Ceci nous rapproche de l'analyse des documents graphiques proposée par Dogan et Nersessian (2010). En effet, le reverse-engineering démonte l'objet et remonte progressivement dans les étapes du processus de conception. En revanche, l'analyse des documents graphiques établie par Dogan et Nersessian (2010) étudie le processus dans son ordre chronologique. Finalement, vu le caractère indémontable de l'architecture et la logique d'évolution temporelle de l'analyse de documents graphiques, nous privilégions cette seconde possibilité.

Finalement, tant la pratique quotidienne de la recherche qualitative que sa théorie ont orienté notre choix méthodologique vers un mélange de « interview strategies » et de « archival strategies » avec l'analyse de documents graphiques. Ce choix repose sur la faisabilité de la méthode et l'absence de restriction au sujet de l'accès au terrain.



## 2 THEORIE DE LA METHODOLOGIE

---

Dans cette section, nous nous intéressons à la théorie de l'entretien ainsi qu'à un cas de mise en œuvre de l'analyse de documents graphiques. En complément, nous nous posons les questions relatives à l'éthique et à la formation d'un échantillon valide.

### 2.1 LA THEORIE DE L'ENTRETIEN

---

L'entretien ou l'interview est une pratique courante en sciences sociales et humaines (Cardon, 1996; Perrier, 2001; Brinkmann, 2014). Selon Brinkmann (2014), l'interview est une « *conversational practice where knowledge is produced through the interaction between an interviewer and an interviewee (or a group of interviewees)* » (p. 1008-1009). L'objectif de cette pratique est d'obtenir une description du quotidien de la personne interviewée afin d'interpréter ces données pour décrire un phénomène (Brinkmann, 2014).

Il existe plusieurs **formes d'entretiens**. Ces formes vont des sondages diffusés par internet, par téléphone ou par interaction directe avec le répondant aux conversations réalisées dans un but de recherche ethnographique. Un entretien s'avère plus ou moins structuré. En recherche quantitative, le chercheur a recours à un questionnaire standardisé. En revanche, la recherche qualitative repose sur des entretiens semi-structurés. Dans ce cas, le chercheur met en place une série de questions préétablies tout en conservant une certaine flexibilité d'interaction avec la personne interviewée (Brinkmann, 2014).

Dans la littérature, l'entretien qualitatif est repris sous différentes **dénominations** : le récit de vie (Bernier & Perrault, 1987; Université de Rennes II, 2008; Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014), l'entretien biographique (Perrier, 2001), l'entretien ethnographique (Spradley, 1979; Aronson, 1995), l'entretien compréhensif (Cardon, 1996; Maulini, 2006). Dans tous les cas, le chercheur étudie une pratique du quotidien, une action ou une fraction de vie. La notion de chronologie est importante dans les entretiens biographiques ou le récit de vie. De plus, dans tout entretien, il y a une interaction entre l'interviewer et l'interviewé, étudiée ci-dessous. La revue de la littérature au sujet de la méthodologie se structure sur l'ensemble de ces dénominations.

---

#### 2.1.1 INTERACTION ENTRE INTERVIEWER ET INTERVIEWE

---

Nous avons constaté l'interaction qui anime les différentes formes d'entretien. Il s'agit d'un échange peu contraint, soumis à des aléas. Un rapport social s'établit entre l'interviewer et l'interviewé (Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994; Cardon, 1996). Catani (1974, cité par Perrier, 2001) identifie ce rapport comme une **relation dialectique**. Le chercheur endosse le rôle d'initiateur et d'organisateur de la relation tandis que le répondant nourrit cette relation. Cette relation évolue durant l'entretien par une modification de l'implication des acteurs. Cette implication dépend du statut des personnes ainsi que de la qualité de communication. Chacun doit faire preuve d'engagement vis-à-vis de la recherche d'une information authentique et sincère. Dans ce but, la relation s'approche peu à peu d'une conversation (Perrier, 2001; Maulini, 2006).

La **position du chercheur** est complexe. Premièrement, le chercheur doit faire preuve d'une qualité d'écoute et d'empathie. Il doit « entrer dans le monde » du répondant. Il fait preuve d'intérêt pour le discours porté par le répondant de manière active et sincère. Il ne doit pas jouer un rôle en censurant son opinion personnelle. De même, il ne doit pas faire dire ce qu'il a envie d'entendre à son interlocuteur. Il doit rendre l'entretien dynamique pour approfondir l'engagement du répondant évitant

qu'une forme trop brutale de neutralité et de distance mettent à mal le climat de confiance, essentiel à l'atteinte d'une information profonde et vraie (Cardon, 1996; Perrier, 2001; Maulini, 2006).

Certes, l'interviewer ne doit pas faire dire à l'interlocuteur ce qu'il souhaite entendre. Toutefois, il est important de pouvoir recentrer le propos. C'est une difficulté fréquemment observée chez les **chercheurs débutants**. Il existe 4 contraintes pour un étudiant qui souhaite réaliser des entretiens :

- Entrer en contact avec les acteurs de terrain ;
- Préparer les entretiens ;
- Gérer le décalage entre le chercheur débutant et son interlocuteur ;
- Interpréter et contrôler le discours (Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994).

Imposer ses questions et sa logique est une difficulté majeure lors de la passation d'un entretien. Elle a été rencontrée lors de la réalisation des entretiens dans le cadre de ce travail. Des chercheurs ont tenté d'identifier les facteurs qui influencent la position du chercheur vis-à-vis d'un répondant professionnalisé et perçu comme dominant. Chacun des deux acteurs se construit une représentation de l'autre dès la première prise de contact sur base de critères multiples : l'âge, les titres scolaires ou le sexe, par exemple. Au-delà de ces critères, il réside une réelle dualité dans la position de l'étudiant. D'une part, celle-ci diminue les craintes de l'interviewé vis-à-vis de la publication de ses propos. D'autre part, elle place l'étudiant dans une position de faiblesse face à l'interviewé. Toutefois, il faut aller au-delà de cette position étudiante comme d'une position prétendument dominée. Finalement, en complément d'une certaine forme d'intimidation ressentie, il ne faut pas oublier l'enjeu du stress (Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994).

Une dernière exigence pour une relation saine est l'éthique. Cette notion est abordée à la section 2.3.

De façon complémentaire aux mises en garde faites au sujet de la relation entre interviewer et interviewé, la revue de la littérature a mis en évidence trois débats existants autour de la pratique de l'entretien. Comme la relation avec l'interlocuteur, ces derniers constituent des enjeux vis-à-vis de la qualité et de la justesse des propos récoltés et sont détaillés à la section suivante.

---

### 2.1.2 DEBATS AUTOUR DE CETTE PRATIQUE

---

Les débats au sujet de cette méthode de recueil de données se concentrent sur trois sujets : la subjectivité, l'interviewé et l'information recueillie.

Le recours à un entretien afin d'appréhender des expériences vécues est souvent critiqué pour sa **subjectivité**. Quand l'interlocuteur parle de son expérience, il induit deux réalités : d'une part, la réalité objective, qui est une réalité historique des événements traversés et, d'autre part, la réalité subjective qui exprime le vécu de cette histoire. Dès lors, il y a la chronologie d'une expérience et le ressenti vis-à-vis de cette expérience. Certains chercheurs pensent que la subjectivité a comme origine le chercheur lui-même qui traite les données recueillies. Ils recommandent donc que le choix des données retenues ne soit pas le fait d'une seule personne (Perrier, 2001; Université de Rennes II, 2008). L'analyse réalisée par le chercheur peut limiter la fiabilité de la méthode. Si cette analyse est réalisée par différents chercheurs, elle peut conduire à des résultats différents (Brinkmann, 2014) et mettre en lumière l'impact de cette subjectivité. Ce travail n'impliquant pas plusieurs chercheurs, nous tentons de limiter la subjectivité en établissant des grilles d'analyse communes. Ces grilles offrent un cadre stable entre les différentes retranscriptions.

L'interviewé influence le résultat. Le choix de l'échantillon est primordial pour assurer sa **représentativité**. Il est débattu à la section 2.4. Il faut que la personne interviewée soit représentative

de l'expérience que l'on souhaite observer. Il est conseillé de choisir les répondants sur le critère du thème étudié plutôt qu'une population de manière générale. Adaptant cette distinction au cas de notre étude, l'exemple suivant est donné. Choisir une population d'architectes lambda ne garantit pas que ces architectes pratiquent des interventions sur le patrimoine bâti. Dès lors, nous avons choisi de cibler les professionnels intervenant dans le cadre de ce type de projets (Université de Rennes II, 2008; Brinkmann, 2014).

Une dernière critique repose sur l'**information recueillie**. D'une part, la quantité d'informations obtenues grâce à un entretien est importante. Leur traitement nécessite énormément de travail : recueil des données, retranscriptions, analyse, .... Cette méthode est consommatrice de temps. D'autre part, il faut être capable de retenir les informations pertinentes. Considérer l'ensemble de l'information comme digne d'intérêt comporte le risque de présenter des détails peu importants. Toutefois, certains chercheurs font le choix de présenter toute l'information car, selon eux, un détail peut se révéler important vis-à-vis de l'expérience que le chercheur souhaite appréhender (Perrier, 2001; Université de Rennes II, 2008). Ce traitement des données fait l'objet de la section 2.1.4.

Malgré ces différents débats, cette méthode est considérée comme l'instrument de recherche le plus valide en étude qualitative et sociologique (Brinkmann, 2014).

---

### 2.1.3 PREPARER UN ENTRETIEN

---

Préparer un entretien comporte plusieurs étapes.

Après avoir pris contact avec des sujets susceptibles de répondre à nos questions et après avoir obtenu les accords, il est opportun de **s'intéresser au futur interlocuteur**. Il s'agit d'un moyen d'anticiper la situation de l'entretien et de se préparer à la rencontre (Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994). Dans le cas de la rencontre avec des architectes, il faut porter un intérêt aux projets ainsi qu'à la formation de l'interviewé.

Il est nécessaire de **définir un lieu** pour l'entretien. En médecine, un espace neutre pour le médecin et son interlocuteur est privilégié (Université de Rennes II, 2008). En recherche sociale, les chercheurs préconisent de réaliser les entretiens au sein du lieu professionnel de l'interlocuteur (Bernier & Perrault, 1987; Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994). A titre d'exemple, une étude réalisée sur la pratique professionnelle des artistes a mis en place les entretiens dans les ateliers de ceux-ci (Bernier & Perrault, 1987). Intégrer l'espace de la personne interviewée peut présenter un caractère prestigieux et, une nouvelle fois, impressionner le chercheur débutant. Il est nécessaire de pouvoir objectiver ce lieu afin de contrôler la situation (Bernier & Perrault, 1987).

La dernière étape avant de réaliser l'entretien est de **préparer les questions** qui seront posées. Spradley (1979) a étudié les types de questions formulables dans le contexte d'entretiens ethnographiques. Il distingue 30 types d'interrogations et il en qualifie trois comme des types principaux. Premièrement, les « descriptive questions » interrogent la personne interviewée afin de collecter des données sur des activités routinières. Si nous prenons le cas spécifique de notre étude, un exemple d'une telle question pourrait être : « pouvez-vous m'expliquer le déroulement habituel d'un projet ? » Deuxièmement, Spradley (1979) liste les « structural questions ». Celles-ci interpellent l'interlocuteur sur un champs d'information pour le diviser en unités de base. Ainsi, ces questions structurent le propos de l'interlocuteur et mettent en évidence l'organisation de ses connaissances. Par exemple, dans le cas du processus de conception, les questions pourraient être : « quelles sont les grandes étapes de votre processus de conception ? » Troisièmement, les « contrast questions » précisent le sens des différents termes utilisés par l'interviewé. Par exemple, en architecture, nous pourrions demander : « quelle est la différence entre un concours sur invitation et une consultation restreinte sur invitation ? »

Il est conseillé de répartir les questions par thématiques abordées. De plus, ces questions doivent être neutres, claires et sans ambiguïté.

Finalement, en complément de la liste des questions, il est recommandé au chercheur de s'équiper des **supports** suivants : grille d'entretien, prise de notes et enregistrement. L'objectif est de capter un maximum d'informations (Université de Rennes II, 2008). Sans, toutefois, se restreindre aux questions préétablies ou à la grille d'entretien initiale. La meilleure question ressort de ce que l'interviewé vient d'énoncer (Cardon, 1996).

Il est important de noter que des chercheurs aguerris privilégient de **répéter les entretiens**. L'objectif est d'obtenir l'information la plus complète possible et d'identifier les constantes de l'expérience racontée (Bernier & Perrault, 1987; Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014). Selon Bernier & Perrault (1987), deux entretiens au minimum sont nécessaires afin d'objectiver le terrain. De plus, le chercheur doit traiter ces données et les synthétiser. Les entretiens suivants peuvent permettre de vérifier cette synthèse grâce à la personne dont l'expérience est analysée (Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014).

---

#### 2.1.4 TRAITER LES DONNEES RECUEILLIES

---

La réussite de la méthodologie ne repose pas uniquement sur la manière de recueillir l'information. Elle dépend également de la manière d'étudier et présenter les résultats (Maulini, 2006).

Le traitement des données recueillies passe par la retranscription des entretiens, l'analyse et le report des connaissances acquises (Brinkmann, 2014).

La première étape du traitement des données est la **retranscription** qui est le « corpus de base pour l'analyse » (Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014, p. 5) ou le « passage de l'oral à l'écrit » (Bernier & Perrault, 1987, p. 39). Le principe directeur de retranscription de Bernier et Perrault (1987) favorise la fidélité au contenu plutôt qu'une retranscription scrupuleuse de la parole de l'interlocuteur. Ces chercheurs ont éliminé les expressions grammaticalement incorrectes ou les erreurs de langage. Ces erreurs sont conservées si elles apportent une tonalité particulière au discours de la personne interviewée. De même, ils ont ôté du discours les hésitations, les amorces de phrases non terminées ainsi que les phrases non compréhensibles. Lors d'une retranscription, la question de l'anonymat se présente (Bernier & Perrault, 1987). Nous en discutons à la section 2.3, relative à l'éthique.

La seconde étape est l'**analyse des données**. Pour ce faire, les chercheurs peuvent réaliser une **analyse thématique**. Même si la dénomination « analyse thématique » n'est pas toujours mentionnée, l'analyse recherche toujours à extraire les sujets, thèmes ou niveaux récurrents dans le discours de l'interviewé (Bernier & Perrault, 1987; Aronson, 1995; Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014).

Le corpus est, dès lors, découpé par unité de sens afin de restructurer l'information recueillie. Notons que, pour réaliser ce découpage, il faut surtout repartir du discours retranscrit, plus que de la grille d'entretien (Bernier & Perrault, 1987; Perrier, 2001). En effet, la grille d'entretien initiale ne va pas nécessairement perdurer dans le temps : elle peut être modifiée selon les connaissances acquises (Perrier, 2001). Une façon de mettre en évidence ces unités de sens est de surligner le discours. Ensuite, dans un second temps, les données sont transposées dans des **tableaux d'analyse** afin de faciliter leur exploitation.

L'étude des données par tableaux peut mettre à jour deux types de cohérence. La première est la cohérence verticale. Elle est à l'échelle du discours individuel et intègre les unités de sens dans cette logique. La seconde est la cohérence horizontale. Elle est à l'échelle du corpus et présente une logique transversale. Cela suppose une comparaison entre les récits. Cette cohérence horizontale dépend de la

cohérence verticale. En effet, la compréhension par discours est nécessaire à une étude transversale (Bernier & Perrault, 1987).

Une autre représentation possible pour synthétiser l'information est la **carte cognitive** (Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014). Il s'agit du « *produit d'une démarche qui vise à projeter graphiquement les représentations mentales – énoncées – qu'un individu (ou par extension d'un groupe d'individus) se fait d'un problème ou d'une question problématique* » (Damart, 2006, p. 3). D'un point de vue formel, la carte cognitive est un graphique composé de concepts et de liens qui désignent les relations entre les concepts (Damart, 2006; Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014).

Finalement, un dernier niveau d'étude est la fabrication d'une généralité qui repose sur l'analyse des éléments précités : tableaux, cartes cognitives, cohérence verticale, cohérence horizontale. Dès lors, toute l'analyse doit reposer sur un traitement systématique (Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014). De plus, il est nécessaire de construire un argument valide sur base de l'état de l'art afin de **présenter et discuter les résultats** obtenus (Aronson, 1995).

## 2.2 UN CAS D'ANALYSE DE DOCUMENTS GRAPHIQUES

---

Une autre approche du processus de conception en architecture a retenu notre attention : l'étude des documents graphiques. Cette méthodologie a été engagée entre autres par Dogan et Nersessian (2010).

L'objectif de leur étude était d'étudier le rôle joué par l'abstraction au sein de l'esquisse durant la phase « exploration » du processus de conception architecturale. Dans ce but, Dogan et Nersessian (2010) se sont intéressés à un projet unique : la « Staatsgalerie Museum extension » de James Stirling.

### 2.2.1 LA METHODOLOGIE DEVELOPPEE

---

La méthodologie développée par cette étude repose, dans un premier temps, sur une double collecte des données. Les données principales correspondent aux documents relatifs au projet de James Stirling et qui ont été collectés. Dans ces données, on distingue autant les documents graphiques du projet (croquis, par exemple) que les publications écrites (presse, écrits des architectes, ...). Ces données sont accessibles en tant qu'archives au Centre canadien pour l'architecture. Les données secondaires se constituent par une correspondance avec les architectes juniors de l'équipe de conception.

Dans un second temps, ces données sont traitées. Chaque document est classé et étudié. De plus, chaque document mentionnant une nouvelle idée est particulièrement analysé. Le classement s'effectue selon deux approches.

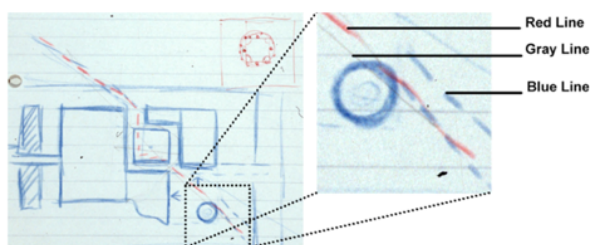


FIGURE 43 - Représentation de l'analyse du dessin selon Dogan et Nersessian (2010, p. 224)

La première approche supporte un classement selon le format du document (taille, type de papier, couleurs et types de lignes, instruments de dessin, ...). L'intérêt s'est principalement posé sur la différence de couleurs et de types de lignes du dessin (figure 43) en connaissant la correspondance entre la typologie du tracé et le concepteur, dessinateur du trait.

Par contre, la seconde propose une distinction sur base du contenu (éléments architecturaux). Ce dernier classement permet d'observer l'évolution d'un élément en cours de conception. Cette analyse

thématique offre un moyen d'établir un planning de conception. Les documents écrits renforcent le planning établi.

Les documents écrits (publication, témoignage, ...) permettent également d'augmenter la compréhension de l'architecture de James Stirling : son positionnement parmi l'architecture de son époque, sa philosophie, sa façon de travailler, la collaboration, ... (Dogan & Nersessian, 2010 ; Dogan & Nersessian).

---

## 2.2.2 CRITIQUES DE LA METHODE

---

Deux critiques se posent au sujet de cette méthodologie. La première concerne la datation des documents. En effet, elle s'avère absente sur une majorité des documents. Dès lors, un planning provisoire est établi grâce à l'analyse des documents par thématique et par format, à la lumière des documents écrits. Si nécessaire, les chercheurs ont recours à l'aide des architectes toujours en vie afin d'aiguiller ce calendrier. La seconde critique est liée aux contradictions observées dans l'analyse. Celles-ci sont le résultat d'un nombre important de documents (505 documents graphiques !) ainsi que de la nature et de la collecte variables de cette documentation. Dès lors, la priorité de confiance s'est portée sur les dessins qui deviennent dès lors les références de base en cas d'informations conflictuelles. Un conflit non résolu mène parfois à une information non intégrée à l'étude (Dogan & Nersessian, 2010 ; Dogan & Nersessian).

---

## 2.3 LA QUESTION DE L'ETHIQUE

---

*« En fait, apprendre l'éthique c'est, en quelque sorte, apprendre tout à la fois le dialogue, l'analyse du dialogue et l'analyse de soi et d'autrui dans le dialogue »* (Malherbe, 1997, cité par Martineau, 2006, p. 71). L'éthique est présente à toutes les étapes de la recherche.

L'éthique est un domaine vaste. Toutefois, il semble qu'elle relève d'une question de conduite ou d'attitude du chercheur. Nous relevons les 3 principes majeurs suivants :

- 1) Permettre à l'autre de s'exprimer ;
- 2) Refuser de manipuler l'autre ;
- 3) Refuser de mentir à l'autre.

Ces notions ont déjà été partiellement énoncées à la section 2.1.1 au sujet de l'interaction entre l'interviewer et l'interviewé. De plus, cette attitude doit rester objective afin de ne pas biaiser les résultats. Le respect de l'interlocuteur est essentiel. Dès lors, c'est la responsabilité du chercheur d'identifier et de mettre en œuvre une méthodologie respectueuse. Pour ce faire, il doit s'assurer d'obtenir le consentement libre et éclairé de l'interlocuteur ainsi que de respecter la vie privée et la volonté de confidentialité (Martineau, 2006).

L'éthique dans le cadre d'une recherche qualitative est primordiale car il s'établit entre le chercheur et son interlocuteur une relation de proximité par le fait même de la rencontre. L'interlocuteur donne de son temps pour le chercheur et lui accorde sa confiance. Cette confiance est, d'ailleurs, une garantie de validité des résultats comme déjà mentionné (Martineau, 2006).

---

## 2.4 LA QUESTION DE L'ECHANTILLON

---

La question de l'échantillon est primordiale afin de donner une certaine validité et crédibilité à la recherche menée. De manière générale, il est recommandé que l'échantillon présente les

caractéristiques suivantes : « *il est **intentionnel**, il est **pertinent** par rapport à l'objet et aux questions de la recherche, il est **balisé** théoriquement et conceptuellement, il est **accessible** et il répond aux balises éthiques qui encadrent la recherche* » (Savoie-Zajc, 2006, p. 100).

Ainsi, le chercheur doit sélectionner les représentants de l'échantillon. Cet échantillon peut être représenté par un cas unique ou des cas multiples. Dans notre contexte, nous avons privilégié une approche par cas multiples vu la difficulté de déterminer un cas exemplaire en architecture. Dès lors, deux enjeux apparaissent : la diversification et la saturation de l'échantillon. La **diversification** de l'échantillon est génératrice d'une analyse différente des résultats. En effet, un échantillon homogène est porteur d'une riche compréhension pour un groupe d'individus considéré. En revanche, un échantillon contrasté promeut la comparaison lors de notre analyse (Savoie-Zajc, 2006).

La **question du nombre** de personnes à interroger reste entière pour nous, chercheur débutant. Si, au regard de l'état de l'art, ce nombre s'avère arbitraire, un critère peut nous orienter : le **critère de saturation** du récit ou de saturation théorique. Au fur et à mesure des entretiens, les informations s'accumulent. Le phénomène de saturation intervient lorsque les données n'apportent pas une nouvelle information ou viennent confirmer ce que l'on a déjà observé. L'information recueillie n'est plus productrice d'inconnu (Maulini, 2006; Mason, 2010). Sur base d'études précédentes, nous observons les chiffres suivants :

- Phénoménologie : entre 5 et 25 participants ;
- Ethnographie : entre 30 et 50 participants ;
- Théorie ancrée : entre 20 et 50 participants (Mason, 2010).

Des intervalles assez conséquents sont constatés d'une posture épistémologique à l'autre. Selon Bernier et Perrault (1987), la saturation est inatteignable dans le cas d'étude sur des réalités individuelles. Définir un seuil d'étude du terrain n'est pas possible car il est difficile de faire coïncider un seuil avec la totalité de la population visée par la recherche.

Finalement, des **critères logistiques** orientent l'échantillonnage comme l'accessibilité, la facilité d'entrée, le calendrier, les échéances, la disponibilité ou encore les coûts (Savoie-Zajc, 2006, p. 102).

### 3 LA METHODOLOGIE MISE EN ŒUVRE

---

La littérature résumée ci-dessus, ainsi que les conseils de Madame Catherine Elsen et Monsieur Pierre Paquet, nous ont permis d'établir une méthodologie adaptée aux questions de recherche. Elle est décrite en 3 étapes : le terrain, la collecte de données et l'analyse des données récoltées.

#### 3.1 LE TERRAIN D'ETUDE

---

La première étape de la méthodologie mise en œuvre consiste en la sélection du terrain utilisé dans le cadre de ce travail : le cadre du terrain, les prises de contact et le terrain finalement retenu pour participer à la collecte des données.

##### 3.1.1 CHOIX DU TERRAIN

---

Afin de réaliser une pré-sélection des participants potentiels, nous avons déterminé un cadre au terrain d'étude. Concrètement, il s'agissait de déterminer une série de critères permettant la sélection de bureaux d'architecture.

Le premier critère repose sur la **production architecturale** du bureau. En effet, celle-ci doit contenir des interventions en secteur patrimonial. Nous avons recherché des architectes dont les interventions dépassaient le cadre de la restauration. Nous visions la proposition d'un « produit de remplacement » selon les termes de Attinger, Beck et Meyer (1984) ou une « réutilisation planifiée » selon les termes de Pinon (2006). Ainsi, les interventions des architectes sélectionnés doivent présenter des expressions architecturales affirmées et actuelles. Toutefois, nous n'avons pas restreint les interventions à une figure précise reprise du tableau 2 comme l'excroissance, l'enveloppe, l'insertion ou encore la reproduction (section 3.3 de l'état de l'art). Toutes les expressions architecturales sont autorisées.

Le second critère sélectionne les architectes selon la **nationalité**. Nous avons choisi de prendre contact avec des architectes belges et français. Certes, la langue est un atout. Cependant, l'intérêt d'intégrer des architectes français repose sur la gestion du patrimoine en France. En effet, une particularité française est la formation d'architectes en chef des monuments historiques. Cet architecte en chef est un acteur clé pour tout processus concernant un monument classé. Il a différentes missions. D'une part, il conseille : avis et proposition de protection d'immeubles, surveillance des éléments classés, proposition de mesures de conservation, avis sur les projets en secteur classé. D'autre part, pour autant que le ministère de la culture subventionne le projet, l'architecte en chef hérite de l'exclusivité sur la maîtrise d'œuvre sur tout monument classé. Il faut noter que ces architectes sont reçus sur concours (Association Patrimoine-Environnement, 2012).

Finalement, aucun critère ne porte sur l'expérience de l'architecte ou le nombre d'interventions en secteur patrimonial. Dès lors, nous avons présélectionné : 7 agences liégeoises, 7 bureaux bruxellois ainsi que 6 bureaux parisiens. Ces agences ont été choisies sur base d'architectes mentionnés dans la littérature, de nos connaissances personnelles et des suggestions de Monsieur Pierre Paquet.

##### 3.1.2 PRISES DE CONTACT

---

Nous avons établi deux niveaux de prises de contact : une prise de contact préliminaire et une prise de contact secondaire.

La **prise de contact préliminaire** s'est effectuée par **mail**. Ce dernier contenait une présentation succincte du travail ainsi que les modalités de l'étude (choix d'un projet, entretien, accès à la



documentation du projet). L'envoi d'un rappel s'est avéré nécessaire vu les réponses obtenues par le premier mail. Le tableau ci-dessous reprend les demandes effectuées et les réponses obtenues à l'issue de ces deux envois.

TABLEAU 6 - Demandes et réponses de la formation du terrain d'étude

	Demandes	Réponses positives	Réponses négatives	Pas de réponse
<i>Liège</i>	7	2	0	5
<i>Bruxelles</i>	7	1	2	4
<i>Paris</i>	6	2	2	2
<b>TOTAUX</b>	<b>20</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>11</b>

La **prise de contact secondaire**, proposée dès le premier mail, a consisté en une **conversation téléphonique**. L'objectif de celle-ci a été d'échanger de manière plus pratique sur le sujet du présent travail avec l'architecte ainsi que de répondre aux questions éventuelles. Il s'est, ainsi, établi un contact plus personnel avec eux.

### 3.1.3 TERRAIN RETENU

Les bureaux qui nous ont accordé leur confiance sont les suivants : Charles Vandenhove et Associés (Liège), Brogneaux Architecture (Liège), Samyn and Partners (Bruxelles), Studio Adeline Rispal (Paris), Opus 5 Architectes (Paris). Parallèlement à la détermination des architectes, il a été nécessaire de définir les projets étudiés lors des différents entretiens. Selon les architectes, le choix du (des) projet(s) est pris en collaboration ou par l'architecte seul. Dans le cas d'un choix pris autant par le chercheur que par l'architecte, ce dernier a fait une pré-sélection des projets dignes d'intérêts. De même, l'accès aux archives n'est pas standardisé selon la taille du bureau, la méthode et le lieu d'archivage.

#### - CHARLES VANDENHOVE ET ASSOCIES (LIEGE)

L'architecte Vandenhove est un architecte emblématique de la Ville de Liège. Il a été formé à l'école de Saint Luc de Liège ainsi qu'à l'école d'Architecture de Bruxelles (actuellement, ULB). Il a, également, été enseignant.

Le bureau Vandenhove est installé à Liège et, selon les années, a accueilli entre 7 et 9 collaborateurs.

Nombre de ses projets sont présents sur le territoire liégeois, autant en construction neuve qu'en secteur patrimonial. Un tournant dans son approche de l'architecture est observé à l'époque des projets de l'Hôtel Torrentius et Hors-Château. Son langage change : il passe du « brutalisme » et du « structuralisme » à un « classicisme stylisé » (Charlier & Moor, 2014, p. 56). Le projet Hors-Château est « *la première manifestation publique de recherches sur l'architecture historique menées par Vandenhove* » (Charlier & Moor, 2014, p. 83). Cette position lui confère la qualification de précurseur dans ce domaine et de ce style en région liégeoise (Charlier & Moor, 2014).

Nous avons rencontré Prudent De Wispelaere, actuel associé de Charles Vandenhove. Il était stagiaire à l'époque du projet Hors-Château et sa maîtrise de l'architecture a grandi aux côtés de son « maître à penser » comme il le désigne.



FIGURE 44 - Charles Vandenhove (Google Images)



FIGURE 46 - CHU de Liège (Charles Vandenhove et Associés)

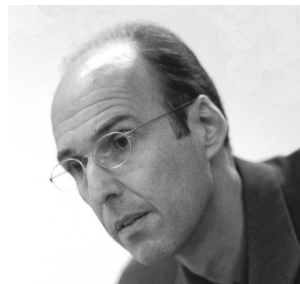


FIGURE 45 - Prudent De Wispelaere (Charles Vandenhove et Associés)



FIGURE 47 - Bonne Fortune (Charles Vandenhove et Associés)

- BROGNEAUX ARCHITECTURE (LIEGE)

Thibaut Brogneaux est fondateur de son propre bureau (1999) et travaille seul. Il est diplômé de la Faculté des Sciences Appliquées de l'Université de Liège comme ingénieur architecte. Par la suite, il est devenu assistant au sein du même établissement.

Les projets conçus sont principalement des logements unifamiliaux. Toutefois, quelques projets plus importants sont également le fruit de la réflexion de Thibaut Brogneaux, notamment une école à Auderghem. La recherche spatiale intérieure, les matériaux et les enjeux énergétiques d'aujourd'hui sont omniprésents dans son approche de l'architecture, neuve ou transformée (Brogneaux Architecture, 2017).



FIGURE 48 - Thibaut Brogneaux (Une brique dans le ventre, 2017)



FIGURE 49 - Maison personnelle de Thibaut Brogneaux, projet étudié lors de l'entretien

Thibaut Brogneux a partagé son expérience de conception sur base de deux de ses projets : son habitation personnelle ainsi que la transformation d'une maison mitoyenne au centre de Liège.

- SAMYN AND PARTNERS (BRUXELLES)

Cette agence a été fondée en 1980. Une cinquantaine de personnes travaillent au sein de ce bureau. On y compte 14 associés dont la personnalité principale est Philippe Samyn que nous avons rencontré dans le cadre de ce travail.

Leurs compétences couvrent autant l'architecture que l'ingénierie de la construction. Leur approche est appuyée par l'aide des filiales associées et spécialisées (équipement des bâtiments, physique du bâtiment, architecture hôtelière, ...). La méthodologie de travail est bien rôdée et est considérée comme la base de chaque résolution de problème dont le regard varie grâce au maître d'ouvrage et au génie du lieu (Philippe Samyn and Partners, 2016). Le présent travail tente d'approcher cette méthodologie interne.

Philippe Samyn est de multiples fois diplômé : ingénieur civil de l'Université Libre de Bruxelles, master au Massachusetts Institute of Technology, urbaniste de l'Université Libre de Bruxelles, architecte de l'Ecole d'Architecture de La Cambre, post-diplôme en gestion de l'Université Libre de Bruxelles et, finalement, docteur en Sciences Appliquées de l'Université de Liège (Philippe Samyn and Partners, 2016). En complément de l'exercice de l'architecture et de l'ingénierie, il a également enseigné.

Ses collaborateurs sont multiples et de nationalités variées. Deux traits de sa personnalité ont frappé lors de l'entretien et sont également identifiés par ses collaborateurs. Premièrement, que ce soit en cours de conversation ou de conception, cet homme est habité par la construction. Cette passion le fait parfois sortir du sujet initial mais cela offre à tous un enrichissement personnel et un intérêt pour sa pensée. Deuxièmement, par son attention pour la technique, il recherche la découverte en permanence. Bien que l'élément en conception paraisse impossible à réaliser, au fil des projets et des collaborations, il devient possible (Lahbib, 2017). D'ailleurs, certains l'ont qualifié d'« architecte technologique ». Aujourd'hui, au-delà de la structure, il aborde les enjeux de demain avec la recherche de durabilité (Bechet, 2016; Lahbib, 2017).



FIGURE 50 - Philippe Samyn (Bechet, 2016)

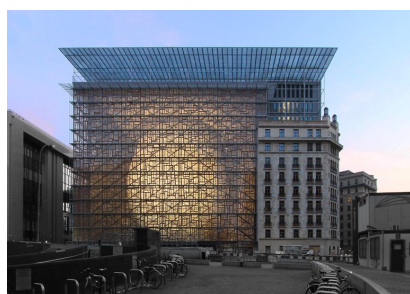


FIGURE 51 - Projet emblématique, le bâtiment Europa (Philippe Samyn and Partners)

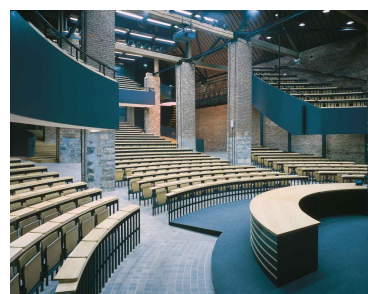


FIGURE 52 - Projet patrimonial, la Faculté de Gembloux (Philippe Samyn and Partners)

Les projets qui ont retenu notre attention sont des concours : le premier est français, Château Cheval Blanc, le second est bruxellois, la Maison de l'Histoire européenne.

- OPUS 5 ARCHITECTES (PARIS)

L'agence Opus 5 architectes réunit 3 associés, accompagnés dans leur travail par des collaborateurs : Bruno Decaris, Agnès Pontremoli et Pierre Tisserand. Cette agence regroupe entre 7 et 10 architectes.

Bruno Decaris est diplômé architecte de l'Ecole Supérieure Nationale des Beaux-Arts. En complément, afin d'exercer en tant qu'architecte en chef des monuments historiques, il a suivi une formation à l'Ecole de Chaillot (à l'époque, Centre d'Etudes Supérieures d'Histoire et de Conservation des Monuments Anciens). Il répartit sa production architecturale entre architecte restaurateur et architecte constructeur. Il refuse de cloisonner son approche de l'architecture en deux pratiques distinctes. Il défend une démarche de « restauration créatrice ». Cette dernière génère autant l'approbation que les attaques incendiaires. Il est souvent le sujet de controverses (Decaris & Goven, 2013).

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'état de l'art, il a travaillé sur le Château de Falaise ou encore, durant de nombreuses années, sur l'Abbaye d'Ardennes. Ce projet a remporté le Prix Europa Nostra 2011 (catégorie European prize for cultural heritage). Ce second projet est celui dont nous avons discuté en s'attardant sur la dernière phase du projet : l'entrée et l'espace exposition.

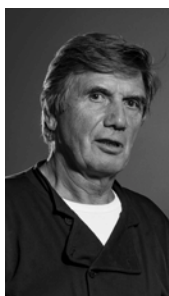


FIGURE 53 - Bruno Decaris (Opus 5 Architectes)



FIGURE 54 - Château de Falaise (Google Images)



FIGURE 55 - Abbaye d'Ardennes (Opus 5 Architectes)

- STUDIO ADELINE RISPAL (PARIS)

Adeline Rispal a fondé son agence en 2010. Elle compte entre 5 et 12 collaborateurs. Elle est diplômée architecte des Beaux-Arts de Paris. Elle a abordé la scénographie lors de sa collaboration avec Jean Nouvel dans le contexte de la conception de l'Institut du Monde Arabe. De nos jours, elle se concentre principalement sur la scénographie qu'elle enseigne. Prônant la pluridisciplinarité, la collaboration est une part intégrante de son travail.

En Wallonie, elle est connue pour son intervention tant architecturale que muséographique à l'Abbaye de Stavelot. Elle a travaillé sur la scénographie du Mucem (Marseille), du Louvre d'Abu Dhabi ou encore du Mémorial du 11 septembre à New-York avec succès ou non selon les résultats de ces différents concours (Studio Adeline Rispal, s.d.).

A ses côtés, nous avons abordé le cas d'un concours plus récent, le Musée de l'Economie et de la Monnaie à Paris.



FIGURE 56 - Adeline Rispal (Studio Adeline Rispal)



FIGURE 57 - Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Google Images)



FIGURE 58 - Abbaye de Stavelot (Google Images)

Il est intéressant de souligner la diversité de l'échantillon obtenu. La diversité s'établit d'abord en regard des formations variées : architecte, ingénieur, architecte ingénieur ou encore architecte des monuments historiques. De plus, nous pouvons distinguer différentes générations d'architectes ainsi qu'une approche féminine de l'architecture. Différentes tailles d'agence sont représentées : de la plus réduite, Brogneaux Architecture à la plus importante, Samyn and Partners. En complément de la diversité des architectes, les projets étudiés s'avèrent également divers. En effet, nous avons étudié le problème de la conception en secteur patrimonial dès l'échelle de l'habitat individuel jusqu'à des équipements publics plus importants. Les bâtiments existants sur lesquels repose la réflexion de l'architecte ne sont pas d'une même époque, ni d'un même style. De plus, ils ne sont pas tous classés ou sous une protection. Cela n'empêche pas de leur conférer un caractère patrimonial pour autant.

Cette diversité démontre le choix d'une approche par cas multiples : il était difficilement envisageable de définir un cas exemplaire de la démarche de conception étudiée par ce travail.








	CHARLES VANDENHOVE ET ASSOCIES	BROGNEAUX ARCHITECTURE	SAMYN AND PARTNERS	OPUS 5 ARCHITECTES	STUDIO ADELINE RISPAL
Interviewé	Prudent De Wispelaere	Thibaut Brogneaux	Philippe Samyn	Bruno Decaris	Adeline Rispal
Projet considéré	Hors Château	Maison personnelle	Château Cheval Blanc	Dernière phase de l'Abbaye d'Ardennes	Musée de l'économie et de la Monnaie
Quand ?	1978-1985	2014-2015	2008 Non réalisé	2013-2016	2010 Non réalisé
Où ?	Liège	Flémalle	Saint-Emilion	Saint-Germain-la- Blanche-Herbe	Paris
Quel programme ?	Logements	Logement ( <i>changement d'affectation partiel</i> )	Unité de vinification, conditionnement et stockage	Salle d'exposition ( <i>changement d'affectation</i> )	Musée ( <i>changement d'affectation</i> )
Bâtiment existant classé ?	En partie	Non	Non	Oui	Oui
					

TABLEAU 7 - TABLEAU RECAPITULATIF DES ARCHITECTES ET DES PROJETS ETUDIÉS

## 3.2 LA COLLECTE DE DONNEES

---

Dans la section 2.1, nous avons abordé la théorie de l'entretien et l'analyse de documents graphiques. Dans le cadre de ce travail, nous souhaitons réaliser des entretiens avec, comme support de discussion, les documents graphiques relatifs au projet étudié. Cette disposition de travail ne s'est pas révélée possible dans tous les cas. En effet, de nos jours, les projets sont de plus en plus informatisés et non conservés au format papier. Nous avons systématiquement requis les croquis et esquisses. Une nouvelle fois, ceci n'a pas été possible : soit ces éléments ne sont pas disponibles de manière directe (perdus ou remis aux archives de l'Etat), soit notre interlocuteur ne définit pas l'esquisse de la même manière que nous. Certains architectes parlent d'esquisses quand ils utilisent les différents dessins informatisés relatifs à plusieurs idées alors que nous envisageons l'esquisse comme un dessin plus ou moins abstrait réalisé à la main. Nous avons tout de même tenu à récupérer des documents relatifs à chaque projet. Nous avons simplement fait preuve de flexibilité sur le type de documents. Nous verrons, par la suite, l'utilité de ces documents. Dès lors, l'activité principale de la collecte des données repose sur l'entretien. La collecte de la documentation associée au projet est secondaire et intervient plus tard dans la méthodologie.

La collecte des données par l'intermédiaire d'entretiens s'établit en deux phases. Tout d'abord, nous devons préparer l'entretien. Cette préparation est primordiale notamment pour éviter les effets de domination, discutés au point 2.1.1. Grâce à une bonne préparation, nous pouvons aller à la rencontre des architectes, dans leur bureau respectif.

---

### 3.2.1 PREPARATION DES ENTRETIENS

---

Avant de définir les questions, il est nécessaire de parfaire nos connaissances théoriques acquises dans le domaine de la conception et du patrimoine (cf. Etat de l'art). Nous nous sommes également intéressés aux architectes : à leur production architecturale et leur formation.

Un second élément est déterminant : le lieu de l'entretien. Il est prédéfini à l'avance : l'espace de travail de l'architecte. L'objectif de ce choix est double. Il permet de mettre la personne interviewée plus facilement à l'aise et en confiance. De plus, l'architecte garde à portée de main n'importe quel document, potentiellement utile. En revanche, cela peut nous placer dans une position délicate. En effet, en complément d'une infériorité ressentie en tant qu'étudiant, nous pouvons être impressionné ou mal à l'aise à l'idée d'intégrer un espace professionnel considéré comme « prestigieux ». Il nous faut objectiver l'espace afin de mieux contrôler la situation (Chamboredon, Pavis, Surdez, & Willemez, 1994).

#### - FORMULATION DES QUESTIONS

Un préambule à la formulation des questions est la clarté de l'objectif encouru. Nous souhaitons appréhender le processus de conception dans le cas d'un projet particulier et dans le cadre spécifique du patrimoine. De plus, il est important de hiérarchiser les questions au cas où le temps d'entretien serait réduit.

Afin de nous aider dans la formulation des questions, nous avons à notre disposition le questionnaire utilisé par Dogan et Nersessian (2010) qui affinent leur compréhension des documents graphiques. De plus, les questions se nourrissent de l'état de l'art et des questions de recherche précédemment formulées.

Dès lors, cinq groupes de questions sont établis :

- 1) Des **généralités sur le projet** : contexte, temporalité(s), concepteurs, collaborateurs.
- 2) La **définition des idées majeures avec leurs sources d'inspiration associées** : bâtiment existant, visites du site, analyse documentaire, inspirations indépendantes de l'existant, chronologie des idées, ...
- 3) Le **développement des idées** : évolution de chaque idée, chronologie, temps accordé.
- 4) Des **généralités sur l'approche du problème de conception** : avis sur les documents internationaux, utilisation, positionnement vis-à-vis de la restauration, question sur l'innovation, différences vis-à-vis de la conception neuve, avis sur l'intégration des usagers et des habitants au processus de conception
- 5) Des **généralités sur l'architecte** : formation, nombre d'interventions sur le bâti ancien, outils de travail, organisation de l'agence.

L'ensemble des questions sont disponibles en version détaillée à l'annexe II.A (p. II-1).

- JEU DE CARTES

Nous avons prévu de clôturer l'entretien avec un jeu de cartes. Chaque carte identifie un concept extrait des chartes et qui n'a pas été abordé directement dans les questions comme le distingue le tableau 8 ci-dessous. Notons que le contexte intervient dans les questions et dans le jeu de cartes. En effet, il nous semble que le contexte historique est au cœur de notre problématique d'étude.

TABLEAU 8 - Répartition des concepts entre les questions et le jeu de cartes

Concepts abordés par une question	Concepts abordés par le jeu de cartes
Etudes	Authenticité
Interdisciplinarité	Intégrité
Participation citoyenne	Lisibilité
Contexte	Identité
	Réversibilité
	Unité de style
	Techniques et matériaux nouveaux
	Affectation
	Conservation intégrée
	Marque de notre temps
	Contexte

Cette question a conclu chaque entretien de manière ludique. Cette approche permet d'aborder de nombreux concepts en une question et de favoriser une réponse concise. De plus, elle offre la possibilité de visualiser un classement de ces concepts. Concrètement, il est demandé à l'architecte de définir chacun des concepts et de les classer selon l'importance qu'ils ont, à ses yeux, dans le processus de conception.

- COMMENTAIRES SUR LES QUESTIONS

Le 3<sup>ème</sup> groupe de questions au sujet de l'évolution des idées n'a pas abouti comme espéré. En effet, il s'est avéré très compliqué pour la majorité des architectes d'expliquer les différentes étapes de conception de façon chronologique. Cela s'explique par une étude a posteriori de leur processus. Réaliser une simulation était moins envisageable comme nous l'avons mentionné en introduction de la méthodologie.

Le 5<sup>ème</sup> groupe de questions était subsidiaire et certaines des réponses étaient déjà collectées plus tôt dans la conversation.



- QUESTION DE L'ETHIQUE

En complément, nous avons prévu d'aborder, lors de l'entretien, la question de l'éthique et de l'anonymat. Nous avons établi un formulaire de consentement (annexe II.B, p. II-3). Il est distribué en double exemplaire le jour J afin que l'architecte et nous-même conservions une copie de cet accord.

---

### 3.2.2 REALISATION DES ENTRETIENS

---

Les entretiens ont été effectués de la manière suivante.

Ayant convenu d'une date, nous avons rencontré les architectes au sein de leurs bureaux. Nous avons entamé par les questions d'anonymat et d'enregistrement. Avec l'accord de l'interlocuteur, chaque entretien a pu être enregistré. L'objectif de l'enregistrement était de ne rater aucune information. Nous avons prévu de filmer les entretiens, toutefois, vu l'absence des documents, seul l'entretien avec Mr Prudent De Wispelaere a finalement été filmé.

Avant de poser nos questions, la plupart des architectes nous ont fait part de leur vision de l'architecture et ont remis le projet présenté dans le contexte de la conception. Bien qu'ils aient abordé par bribes certaines questions préparées, nous avons ensuite (re-)posé chaque question. Lors de l'entretien, nous avons pris des notes au vol et rempli par mots-clés une partie de la grille d'entretien préétablie (annexe II.C, p. II-4).

Nous avons prévu une durée de 1h30 à 2 heures par entretien. Selon la personnalité de l'architecte et ses disponibilités, nous avons bénéficié de plus de temps comme le présente le tableau 9.

TABLEAU 9 - COMMENTAIRES SUR LES ENTRETIENS

	<b>Prudent De Wispelaere</b>	<b>Thibaut Brognaux</b>	<b>Philippe Samyn</b>	<b>Bruno Decaris</b>	<b>Adeline Rispal</b>
<b>Temps d'entretiens</b>	2 heures	1 heure 30	5 heures	3 heures 30	3 heures
<b>Questions non posées</b>				Questions 12, 13, 14	
<b>Commentaires</b>	Jeu de cartes non posé directement (par mail)	Pas de réponse utilisable à la question 17	Pas de réponse utilisable au jeu de cartes		

La théorie a démontré que multiplier les entretiens est bénéfique pour une recherche. Dans notre cas, vu le temps consacré à la réalisation d'un entretien, chaque personne interviewée recevra une copie de ce travail et pourra soumettre ses propres remarques. Toutefois, afin de compléter l'information recueillie, nous utilisons l'analyse de documents graphiques dans le traitement des données.

# RESULTATS

---

---

# RESULTATS

---

Le chapitre dédié aux résultats se répartit en quatre parties. La première section énonce le traitement des données spécifique à ce travail. En revanche, les sections 2, 3 et 4 présentent les différents résultats selon trois thématiques :

- L'usage des données de conception ;
- La position du processus de conception ;
- L'interprétation des documents internationaux.

## 1 TRAITEMENT DES DONNEES

---

Nous distinguons deux étapes dans l'analyse des données. Suite aux entretiens, nous avons recueilli des données brutes ainsi que des pièces graphiques. Ces données requièrent un premier traitement avant de réaliser n'importe quelle analyse. Dans un second temps, ces données sont retravaillées simultanément à l'analyse.

---

### 1.1.1 TRAITEMENT DES DONNEES BRUTES

---

Le traitement des données brutes, synthétisé à la figure 59, correspond au traitement des données recueillies sur le terrain.

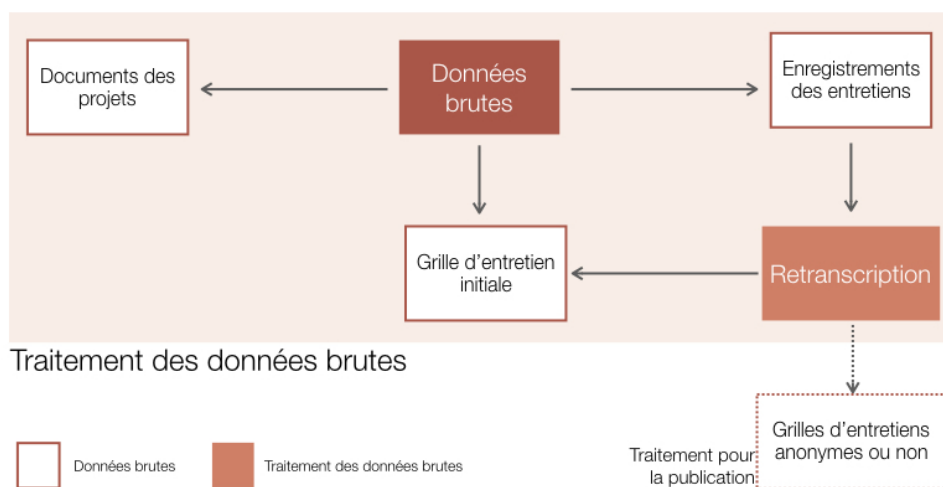


FIGURE 59 - Traitement des données brutes

Premièrement, les enregistrements sont retranscrits afin de définir un corpus de référence pour l'ensemble de l'analyse. Nous suivons la démarche proposée par Bernier et Perrault (1987). Ainsi, notre retranscription souhaite être fidèle au contenu sans pour autant reprendre l'entièreté de la parole de l'interlocuteur (Bernier & Perrault, 1987). Dès lors, nous avons supprimé ou modifié :

- Les hésitations ;
- Les erreurs de langage ou formulations incorrectes ;
- Les débuts de phrases non finies.

Nous avons, également, laissé de côté certains propos sur demande de l'interlocuteur. Un commentaire hors-sujet est par ailleurs mentionné sans être retranscrit. Cependant, afin de conserver la possibilité de revenir à un commentaire si nécessaire, les commentaires non retranscrits sont assortis de la minute d'enregistrement. Les cinq retranscriptions sont disponibles à l'annexe III.

Deuxièmement, les grilles d'entretiens sont complétées minutieusement. Dès ce moment, il apparaît clairement qu'il ne sera pas possible de donner une chronologie précise de chaque processus de conception. En effet, il s'est avéré complexe de compléter la case associée. Dès lors, ces grilles sont amenées à évoluer comme le soulignait Perrier (2001). C'est un des objectifs de l'analyse. Cependant, dans le respect de l'anonymat de chaque interlocuteur, ces grilles originales complétées ne sont pas disponibles. En revanche, les grilles de données anonymisées ou non sont disponibles respectivement aux annexes V et IV. Ces grilles constituent la grille d'entretien modifiée.

Au sujet des documents graphiques, ceux-ci sont repris au format papier ou électronique selon les architectes. En effet, pour rappel, nous n'avons récolté aucun croquis lors des entretiens, uniquement des « esquisses » informatisées comme nous le mentionnons à la section 3.2 du chapitre « méthodologie ». Ceux-ci sont consultés lors de la phase d'analyse des données en parallèle des données recueillies lors des entretiens.

### 1.1.2 ANALYSE DES DONNEES

Dans le cadre de ce travail, il semble opportun d'analyser les données de manière systématique (Chaxel, Fiorelli, & Moity-Maïzi, 2014) afin d'objectiver les réponses aux questions de recherche et d'accroître la validité du propos. La méthodologie d'analyse se répartit entre analyse thématique, réalisation de cartes cognitives et analyse de documents graphiques comme le montre la figure 60.

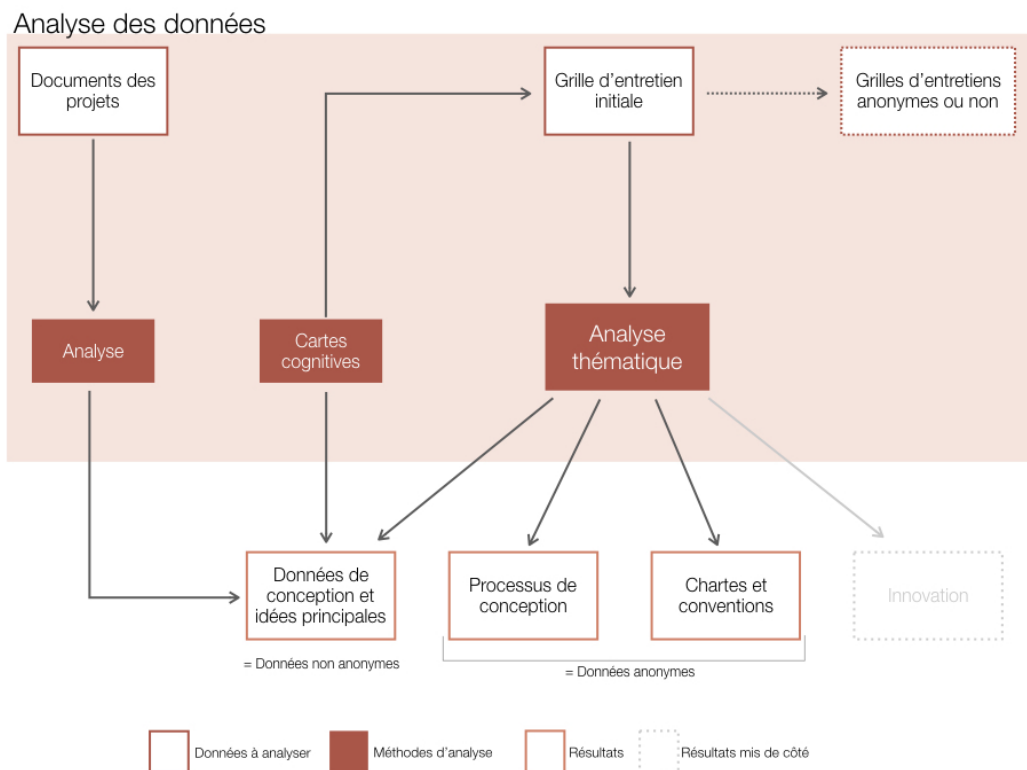


FIGURE 60 - Analyse des données

L'ensemble des données sont traitées par une **analyse thématique**. Il est important de remarquer le choix de détailler les données selon deux catégories : les données anonymes et les données non anonymes.

De manière concrète, les données correspondant aux idées principales d'un projet et les données de conception associées sont reprises dans des grilles non anonymes. Ne pas anonymiser ces résultats permet d'agrémenter le propos de représentations des projets considérés. De plus, de cette façon, chacun visualise de quel projet il est question. Ces grilles d'analyse sont reprises à l'annexe IV.

Au sujet des données anonymisées, celles-ci mettent en évidence les propos relatifs au processus de conception, à la collaboration ainsi que les opinions personnelles au sujet de la conception d'un projet d'architecture en secteur patrimonial. Cet anonymat nous semblait opportun pour éviter le jugement de valeurs sur les différents propos des architectes ainsi que pour se détacher de la personnalité de l'interlocuteur. Cela permet d'accroître l'objectivité vis-à-vis des résultats. Les grilles d'analyse sont disponibles à l'annexe V.

Ayant précisé la distinction d'anonymat mise en place dans le traitement des données, nous pouvons expliquer la façon d'appréhender l'information par une analyse thématique.



FIGURE 61 - Tableau préliminaire à la main

Pour ce faire, nous avons réalisé un tableau à la main (figure 61) dont les lignes correspondent aux architectes et les colonnes représentent les « unités de sens » ou les thématiques des questions posées lors des entretiens. Les données utilisées pour ce pré-traitement correspondent aux données des grilles d'analyses initiales. Ainsi, par thématique, il est plus aisé de mettre en évidence des récurrences dans les réponses des architectes. Ces récurrences sont surlignées parmi les post-it. Ce pré-traitement des données à la main est repris dans un seul tableau sans distinction d'anonymat. Ce tableau constitue la base de notre réflexion en vue de l'analyse des données.

Le tableau comporte deux niveaux de cohérence comme le suggère Bernier et Perrault (1987). Le premier niveau de cohérence relate un discours individuel et une approche personnelle de la conception en secteur patrimonial. Le second niveau de cohérence offre la possibilité de comparer les récits. Lors de l'informatisation du tableau, la distinction entre données anonymes ou non génère deux tableaux en vue de la transmission de ce travail.

- DONNEES ANONYMES

Le **tableau des données anonymes** se structure en 3 catégories :

- 1) Le processus de conception ;
- 2) Les documents internationaux et les concepts associés ;
- 3) L'innovation.

Il est visible à l'annexe V.B (p. V-26).

Au sujet de ces données anonymes, il faut remarquer que la thématique de l'innovation a été abandonnée. En effet, les architectes n'arrivent pas toujours à qualifier l'innovation ou leur projet par rapport à cet enjeu. De ce fait, les réponses à cette problématique semblent biaisées et ne sont, de ce fait, pas exploitables.

- DONNEES NON ANONYMES

Le **tableau des données non anonymes** compare les idées principales ainsi que les données de conception entre les différents projets. Il se structure par 4 catégories sur base du classement des données de conception proposé par Kacher (2005) :

- 1) Idées principales ;
- 2) Données programmatiques ;
- 3) Données contextuelles ;
- 4) Données référentielles.

Ce tableau est présenté à l'annexe IV.C (p. IV-17).

Comme nous le mentionnons, le premier thème de ce tableau est dédié aux idées qui ont émergé lors du projet. Chaque idée s'articule à d'autres, c'est pourquoi il semble opportun de synthétiser cette information en une **carte cognitive**. Cette représentation se construit sur base du tableau lié aux données de conception (annexe IV.C, p. IV-17). Pour chaque projet, les éléments centraux de ces cartes sont les idées principales des projets étudiés. Ensuite, ces idées peuvent ou non se lier entre elles et sont en relation avec les données de conception (données programmatiques, données référentielles et données contextuelles) qui gravitent autour. Les différentes relations entre idées ou entre idées et données sont établies sur base des propos retranscrits.

Il est important d'être conscient du facteur « oublié », présent lors des entretiens. Tout comme ce facteur a empêché l'obtention d'une chronologie précise de chaque projet, il peut générer l'absence des données de conception ou d'idées principales du projet. Dans notre cas, les concepteurs relatent un processus passé. Lors des interviews, certains avaient des difficultés à se souvenir de l'entièreté des éléments du projet. Les documents graphiques recueillis permettent de pallier à la mémoire du concepteur.

Vu ce constat, **l'analyse de documents** s'est révélée propice à pallier à certains de ces « oublis ». Grâce à ces documents, nous pouvons observer des idées ou données de conception absentes du propos de l'architecte. De plus, lorsqu'une donnée de conception ou une idée est récurrente dans plusieurs projets, ces documents nous permettent de vérifier si cette donnée/idée n'est pas utilisée dans d'autres projets où elle n'est à priori pas mentionnée.

Il est important de faire une dernière remarque sur l'analyse des résultats. Les tableaux permettent de structurer le propos recueilli lors des interviews, son analyse ainsi que la présentation des résultats. Cependant, nous n'avons pas hésité à consulter à nouveau le verbatim de départ afin d'approfondir les idées clés qui sont présentées dans les tableaux. Ces tableaux structurent l'exploitation des données.

Grâce à cette analyse, le corpus de données est structuré en vue de sa présentation en 3 parties : l'usage des données de conception, la position du processus de conception et l'interprétation des documents internationaux. La présentation des résultats selon ces approches permet de mettre en évidence les résultats probants, obtenus à l'issue de cette recherche. De plus, ces trois approches permettent de présenter les résultats en regard des questions de recherche.

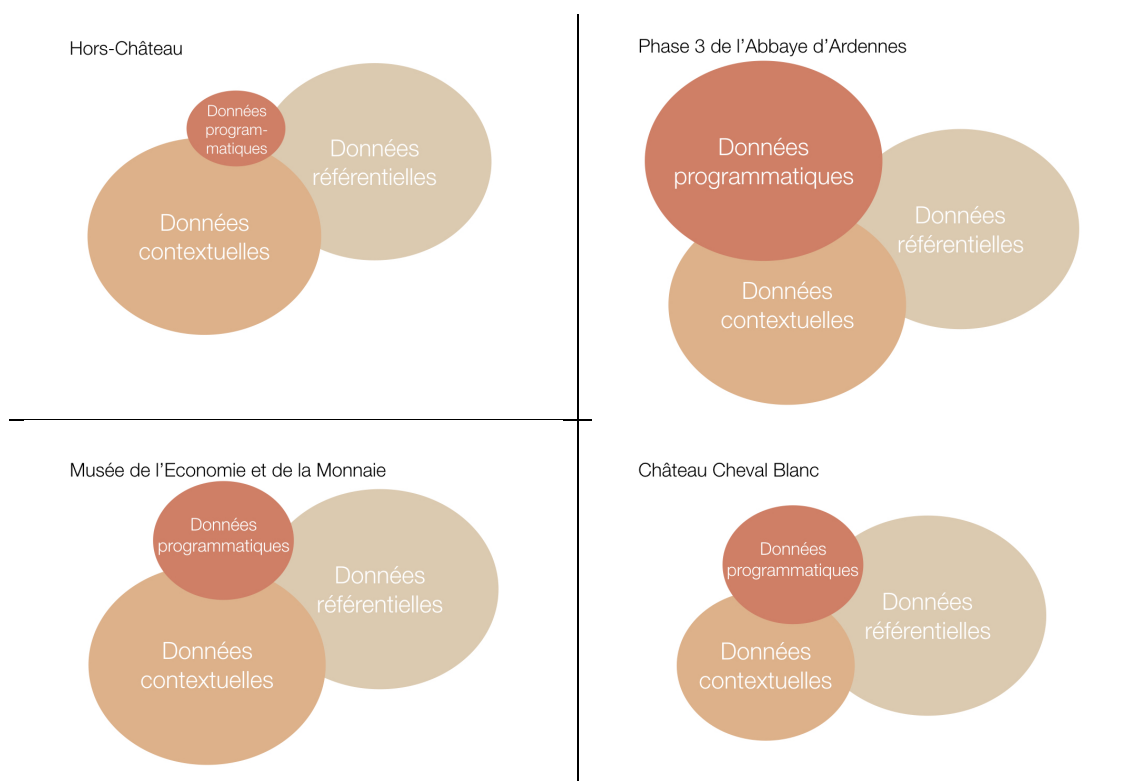
## 2 L'USAGE DES DONNEES DE CONCEPTION

Comme cela a été mentionné à la section 1.1.2, le recueil effectif des données de la conception est présenté sans recours à l'anonymat. Cela permet à tous de visualiser le projet dont il est question de manière concrète. La section 2.1.4 du chapitre méthodologie énonce la possibilité d'effectuer une analyse individuelle par projet et une analyse transversale, propice à la comparaison entre les projets. Dès lors, il est envisageable de partir des discours individuels pour générer un propos d'ordre plus général.

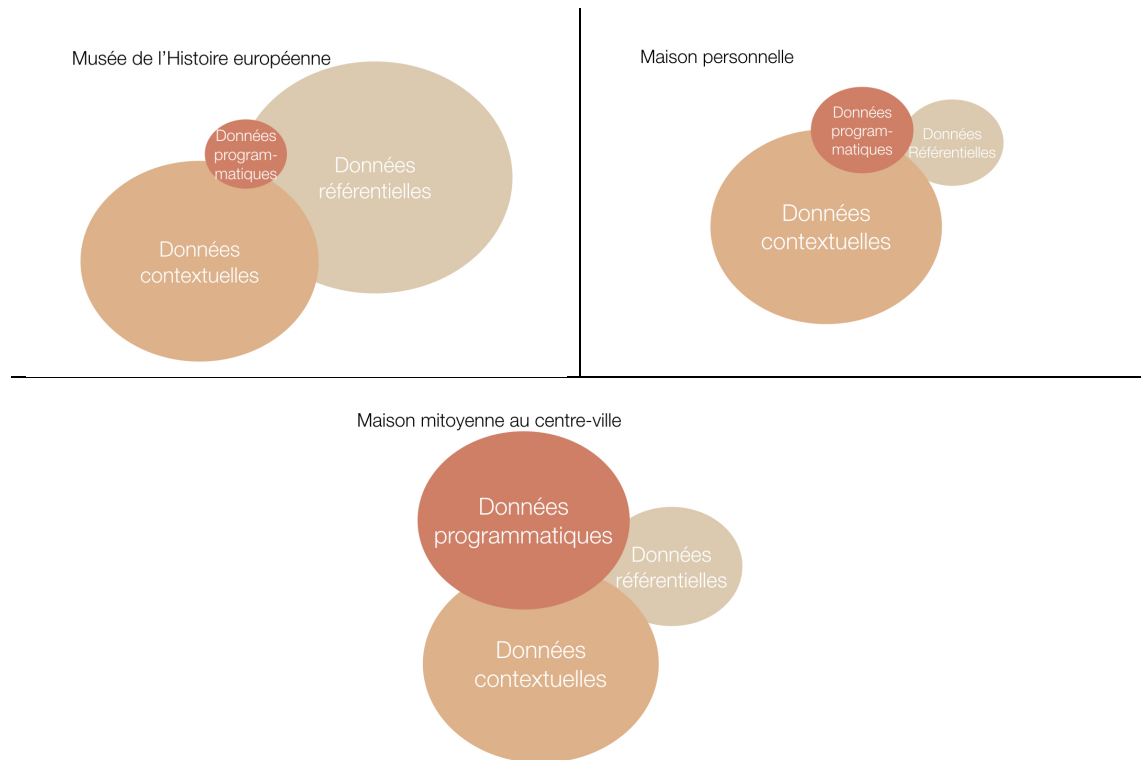
Grâce aux entretiens et à l'analyse des documents de chaque projet, nous avons établi un tableau comparatif des projets en termes d'usage des données de conception, disponible à l'annexe IV.C (p. IV-17). Ce tableau permet d'observer la répartition de l'utilisation entre les données programmatiques, les données contextuelles et les données référentielles, dont la distinction est apportée par Kacher (2005). Nous avons, également, retenu les idées principales de la composition architecturale. Il faut noter que les données du tableau en gras sont issues de l'analyse documentaire. La relation entre les données de conception et les idées directrices est étudiée à la section 2.3 de ce chapitre.

Par une analyse préliminaire, les grandes tendances d'utilisation observées en matière de données de conception du tableau IV.C sont résumées ci-dessous par les différents schémas<sup>14</sup> (tableau 10). Ces schémas mettent en évidence un recours majoritaire aux données contextuelles et aux données référentielles dans 4 projets sur 7. Il s'agit des projets : Hors-Château, Château Cheval Blanc, Maison de l'Histoire européenne et Musée de l'Economie et de la Monnaie.

TABLEAU 10 - SYNTHESE DE L'UTILISATION DES DONNEES DE CONCEPTION PAR PROJET



<sup>14</sup> Ces schémas sont à consulter individuellement. En effet, la proportion entre les types de données est représentée pour chaque projet. Cependant, il n'y a pas de respect des proportions entre projets.



En revanche, les autres projets emploient ces données dans d'autres proportions. Le projet de la phase 3 de l'Abbaye d'Ardenne répartit de manière équilibrée l'usage des données entre les trois typologies affirmées. Les projets d'habitation individuelle en milieu rural ou urbain mettent en évidence l'importance des données contextuelles sans le recours aux données référentielles.

Plus particulièrement dans le cas de la maison mitoyenne au centre-ville, une plus grande importance accordée aux données programmatiques est observée. Cela illustre l'impact du souhait du client sur le projet. Contrairement aux autres projets, l'échange entre l'architecte et le maître de l'ouvrage est, dans ce cas, une clé de la conception. Cet échange est moins présent dans les autres projets pour deux raisons. Premièrement, le projet étudié est un concours ou une consultation d'architectes (Château Cheval Blanc, Maison de l'Histoire européenne, Musée de l'Economie et de la Monnaie, Abbaye d'Ardenne). Sur ces quatre concours, le seul projet qui a été construit est la phase 3 de l'Abbaye d'Ardenne. Suite à la réussite du concours, les références au souhait des clients (donc, références programmatiques) apparaissent. Deuxièmement, le cas de la maison individuelle est singulier car il s'agit de l'habitation personnelle de l'architecte.

Vu la prégnance des données contextuelles et des données référentielles, nous focalisons l'étude des résultats sur ces données dans un premier temps. Dans un second temps, les relations entre les différents types de données et les idées principales de la composition architecturale sont évaluées. Dernièrement, les données de conception sont croisées avec les concepts du patrimoine extraits des documents internationaux (Etat de l'art, section 3.4).



## 2.1 DONNEES CONTEXTUELLES

Les données contextuelles représentent les données du bâti existant ainsi que les données liées au site dans un sens plus large. Cette distinction entre site et bâti est appliquée au tableau de l'annexe IV.C. Ces données permettent d'observer l'impact du patrimoine construit sur le processus de conception ainsi que les données utilisées de manière récurrente.

L'analyse de documents s'est avérée particulièrement complémentaire par rapport aux propos recueillis lors des entretiens. En effet, ce support permettait de mesurer les éléments de l'existant ainsi que d'appréhender les volumes de manière plus précise. Il offrait également la possibilité de consulter les plans, très rarement discutés avec les architectes. Chaque élément ajouté au tableau grâce à cette analyse est spécifié en couleur et en gras dans les différents tableaux.

De manière générale, ces données constituent le génie du lieu qui est une donnée portée par trois architectes sur les cinq personnalités rencontrées. Dans ces trois cas, nous relevons une mention explicite de l'expression « génie du lieu » ou « genius loci » au sein du discours. Toutefois, l'importance des données contextuelles démontre l'usage de ce concept dans tous les projets. Ce constat fait du génie du lieu un facteur clé dans la composition architecturale en secteur patrimoniale.

A présent, nous répartissons l'analyse de ces données entre les données dépendantes du bâtiment et dépendantes du site. Nous souhaitons ainsi mettre en évidence les facteurs influençant les concepteurs de manière prioritaire.

Afin de présenter chacune des observations qui suivent, nous avons extrait les lignes du tableau IV.C correspondantes à la donnée étudiée.

### 2.1.1 DONNEES CONTEXTUELLES DEPENDANTES DU BATIMENT EXISTANT

TABLEAU 11 - DONNEES CONTEXTUELLES DEPENDANTES DE L'EDIFICE EXISTANT

PROJET	<i>Hors-Château</i>	<i>Abbaye d'Ardennes – Phase 3</i>	<i>Musée de l'économie et de la Monnaie</i>	<i>Château Cheval Blanc</i>	<i>Maison de l'Histoire européenne</i>	<i>Maison personnelle</i>	<i>Maison mitoyenne du centre-ville</i>
DONNEES DU BATIMENT	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dimensions et proportions des façades</li> <li>- Matériaux</li> <li>- Châssis existants</li> <li>- Pied-droit rectangulaire et allège (par remplissage)</li> <li>- Structure</li> <li>- Gabarits</li> <li>- Alignement</li> <li>- <b>Pas des maisons</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Toiture</li> <li>- Etude de la façade (percements originaux et de commodités)</li> <li>- Aspects techniques</li> <li>- <b>Dimensions</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Espaces existants</li> <li>- Complexité des espaces</li> <li>- Ambiance existante</li> <li>- Histoire et fonctions précédentes</li> <li>- Coupoles existantes</li> <li>- Coffres-forts</li> <li>- Etat des cours</li> <li>- <b>Entrée historique</b></li> <li>- <b>Vues entre ancien et nouveau</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Rythme de la façade</b></li> <li>- <b>Proportions</b></li> <li>- <b>Hauteurs</b></li> <li>- « Château » Cheval Blanc</li> <li>- Aile et <b>cour</b></li> <li>- <b>Toit existant</b></li> <li>- <b>Aspects techniques et climatiques</b></li> <li>- <b>Typologie des percements</b></li> <li>- <b>Verticalité de la façade</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morphologie</li> <li>- Proportions du bâtiment</li> <li>- <b>Trame de la façade</b></li> <li>- <b>Entrée</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Histoire du lieu</li> <li>- Façade arrière modifiée</li> <li>- Façade avant</li> <li>- Rythme</li> <li>- Châssis (+ tri)</li> <li>- Pathologies</li> <li>- Réutilisation</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dimensions</li> <li>- Structure</li> <li>- Lumière</li> <li>- Façade avant</li> <li>- Motif de la devanture en pierre</li> </ul>

De manière générale, un intérêt particulier est observé pour la volumétrie et les façades.

Afin d'observer ces récurrences d'usage, nous avons envisagé les données explicitées par les architectes sous la forme de différents groupes de mots portant sur une même entité architecturale. Par exemple, la volumétrie de l'existant est représentée par les termes suivants : *gabarits, alignements, toiture, dimensions, coupole, hauteurs*, ou encore *morphologie*.

Quand la **volumétrie** est évoquée, les références relèvent du volume du bâtiment existant, de son empreinte au sol et de sa hauteur ainsi que de sa toiture. Ces notions sont observées dans 6 projets sur 7. L'exception est le projet d'une maison individuelle. Cette « non-référence » s'explique, principalement, par l'absence de modification importante du volume bâti. Cette absence de modification s'explique par la similarité entre le programme existant et le programme projeté. En effet, la réalisation d'extension est souvent justifiée, par les architectes, par un déficit de surfaces par rapport au programme requis.

L'intérêt pour les **façades** s'effectue par un relevé approfondi de celles-ci. Des précisions sur ce relevé sont apportées à la section 2.1.4. Ce relevé met en évidence les modifications subies par le bâtiment au cours du temps, les pathologies et, surtout, un souci des proportions. Les proportions et rythmes des façades sont effectivement évoquées dans 5 projets sur 7.

## 2.1.2 DONNEES CONTEXTUELLES DEPENDANTES DU SITE

TABLEAU 12 - DONNEES CONTEXTUELLES DEPENDANTES DU SITE

PROJET	<i>Hors-Château</i>	<i>Abbaye d'Ardenne – Phase 3</i>	<i>Musée de l'économie et de la Monnaie</i>	<i>Château Cheval Blanc</i>	<i>Maison de l'Histoire européenne</i>	<i>Maison personnelle</i>	<i>Maison mitoyenne du centre-ville</i>
DONNEES DU SITE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Matériaux</li> <li>- Fenêtre (allège, pied-droit)</li> <li>- Gabarits</li> <li>- Alignements</li> <li>- <b>Pas des maisons</b></li> <li>- Contexte urbain</li> <li>- Fonctions existantes</li> <li>- Contrôle social</li> <li>- Circulations</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lien entre les bâtiments</li> <li>- Circulations</li> <li>- Histoire du site</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Espace libre réduit en intérieur d'îlot</b></li> <li>- <b>Place publique</b></li> <li>- <b>Circulation</b></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Potentiel du lieu</li> <li>- <b>Circulations au sein du parc</b></li> <li>- <b>Végétation (hauteur)</b></li> <li>- <b>Visibilité sur la ville</b></li> <li>- <b>Orientation</b></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Implantation en ville</li> <li>- Vue sur le paysage urbain</li> <li>- Lien à la rue</li> <li>- Bâtiments voisins</li> </ul>

En complément d'une analyse du bâti existant, les architectes étudient le site dans un périmètre plus important. Nous avons constaté que 5 projets sur 7 font référence au site pour fonder leurs idées principales de composition.

Les deux **exceptions** sont les projets Château Cheval Blanc et de la maison personnelle. L'explication envisagée au sujet de cette réduction d'importance du contexte est le caractère rural. Dans le premier cas, le projet s'intègre au cœur d'un domaine viticole dont les abords se composent essentiellement de vignes. Dans le second projet, il s'agit d'un bâtiment à quatre façades avec un jardin d'une échelle plus réduite que les autres projets. De plus, cet existant semble moins lié ou connecté avec son environnement que ce soit par le programme ou par la morphologie du site. En effet, pour caricaturer, il est assez aisé de comprendre la distinction entre une habitation unifamiliale et un musée.

Le cas de l'Abbaye d'Ardenne est particulier car, bien que son environnement soit rural, il y a une réflexion à l'échelle du site. Ceci s'explique par l'évolution du projet au sein de cette abbaye. Au fil des années, les projets ont porté sur différentes parties de cet ensemble. Dès lors, chaque édifice est perçu autant dans son individualité que dans l'ensemble qu'il forme à l'échelle du site.

Concernant les projets qui font référence au site, il semble que deux éléments prépondérants soient retenus du site : le rapport entre le bâtiment et le site et la circulation.

Le **rapport entre le bâtiment et son site** est un élément influençant la composition architecturale. Ce rapport s'exprime par les circulations, qui sont développées au paragraphe suivant, ainsi que par une dynamique de visibilité depuis le bâtiment vers le site et inversement.

Offrir une **visibilité du contexte depuis le bâtiment** est une volonté de l'architecte en regard d'un contexte propice. Dans le cas de Hors-Château, l'organisation intérieure, mise en évidence à la figure 62, promeut des activités de vie en lien avec les espaces publics afin de répondre à une dynamique de contrôle social. Dans le cas de la maison mitoyenne au centre-ville, l'organisation intérieure est étudiée pour ouvrir l'espace de vie sur le paysage urbain et la lumière. Ces deux recherches d'ouverture de l'espace intérieur vers l'extérieur répondent à des conditions de site : dans le premier cas, un constat d'insécurité du quartier lié, notamment, aux fonctions existantes et, dans le second cas, un constat d'enclavement de l'habitation. L'architecte établit un lien entre l'organisation intérieure et le site.

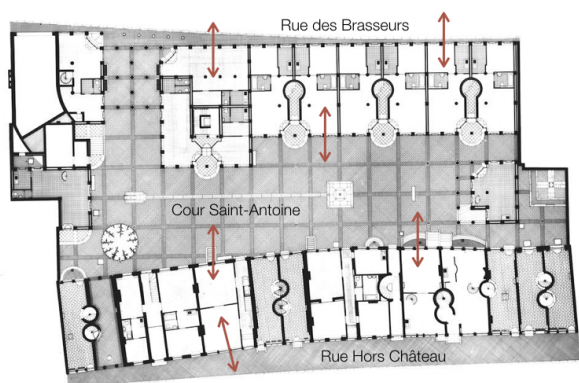


FIGURE 62 – Visibilité du contexte depuis le bâtiment



FIGURE 63 - Visibilité du bâtiment depuis le contexte (Samyn and Partners)

En revanche, la mise en place d'extension recherche une **visibilité du bâtiment depuis la ville**. Cette extension peut offrir au bâtiment une plus grande visibilité. C'est le cas de la Maison de l'Histoire européenne (figure 63) qui propose cette vision du musée depuis la ville en imposant une boîte colorée surplombant le bâtiment Eastman. A contrario, l'extension peut se faire discrète pour laisser l'édifice ancien au premier plan. C'est le cas de l'intervention sur l'Hôtel Gaillard qui recherche la mise en évidence du bâtiment d'origine et non la perception de son adaptation en Musée de l'Economie et de la Monnaie. Dans ce cas, l'extension par une coupole de l'espace construit au cœur de l'îlot n'est pas perçue depuis la place et les rues avoisinantes.

La **circulation** est une donnée reprise dans 4 projets sur 7. Elle détermine l'entrée du bâtiment. Nous constatons, avec référence ou non dans le processus, que les accès historiques sont conservés (6 projets sur 7). Ils sont conservés dans le cas des projets impliquant du logement : les maisons de la rue Hors-Château, la maison mitoyenne au centre-ville et la maison individuelle. Les accès sont également préservés dans deux projets à programme culturel : la Maison de l'Histoire européenne et le Musée de l'Economie et de la Monnaie. Château Cheval Blanc conserve les accès et en crée de nouveaux pour

l'extension du cuvier. Ces trois projets étudient les accès pré-existants et la circulation au sein du site afin de définir l'entrée visiteur et les entrées techniques.

Toutefois, l'intervention architecturale ajoute ou non des accès selon les projets. Nous avons remarqué la création d'accès neufs pour les extensions des projets de Hors-Château et de Château Cheval Blanc. La phase 3 de l'Abbaye d'Ardennes nécessite la création d'un accès visible pour l'exposition. Dans le cas de Hors-Château et de l'Abbaye d'Ardennes, les données recueillies ont démontré l'intérêt pour la circulation au sein du site : tant au sujet des conditions d'arrivée sur le site que des conditions de déplacement à travers le site.

### 2.1.3 REFERENCE ANALOGIQUE PAR REUTILISATION OU PAR CONTRASTE

Nous venons de mettre en évidence les données contextuelles principalement utilisées dans le développement des idées majeures d'un projet. L'interrogation suivante repose sur la méthode de traitement de ces données par les architectes. Ainsi, nous remarquons que les données contextuelles sont utilisées par les architectes par l'intermédiaire d'un raisonnement par analogie entre le bâti existant et le bâti projeté. L'architecte extrait des caractéristiques de l'existant pour les réutiliser ou pour contraster son intervention. De ce fait, il ne s'agit pas de gérer l'élément construit comme une contrainte mais comme une ressource pour le processus.

Pour illustrer ce propos, le projet Hors-Château peut être pris en exemple car il démontre **l'usage de la référence analogique par la réutilisation**. Concrètement, l'architecte observe les gabarits et les alignements pour déterminer sa propre volumétrie. Ensuite, il étudie les proportions sur le relevé photogrammétrique des façades. Il extrait les caractéristiques suivantes : le pas des maisons (6m) et une trame rythmant les façades (1m40). Comme l'analyse des documents l'a mis en évidence, le pas des maisons est repris dans le plan des nouveaux logements collectifs. Une maison neuve est un ensemble de 12 m de façade comprenant 2 logements de 6 m de façade. Un premier découpage du front bâti est ainsi obtenu. Ensuite, l'architecte travaille la façade en utilisant la trame des façades existantes à laquelle il ajoute une structure porteuse contemporaine. Dès lors, la trame de l'extension est de 1m80 (1m40 + 40 cm de bloc porteur). Nous observons une alternance entre poteau – vide – poteau. Ce tramage s'établit, également, dans la gestion de l'espace public et de son revêtement par un jeu de carrés de 1m80 par 1m80.

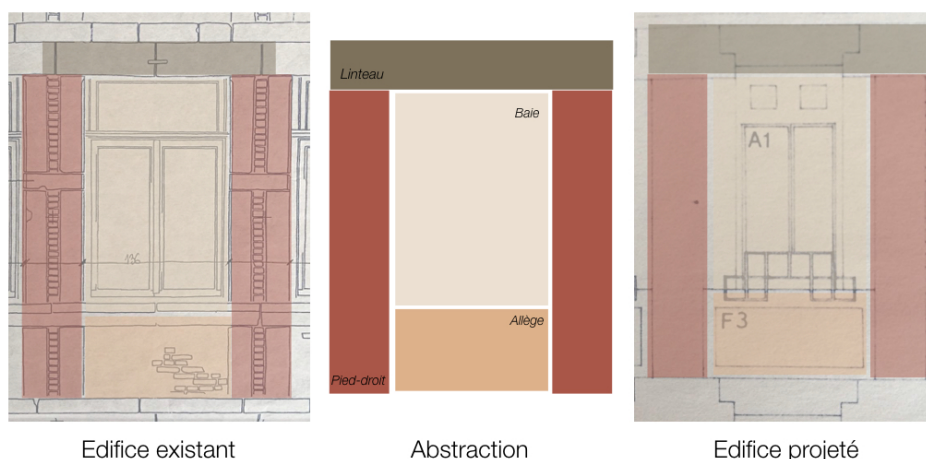


FIGURE 64 - Référence analogique par réutilisation

Finalement, il faut habiller la façade et la trame (vide entre deux éléments structurels). On utilise autant la pierre utilisée sur le bâti existant que le béton comme un matériau contemporain. L'architecte réinterprète la méthode de percement ancienne entre pied-droit, allège et linteau pour varier et

distinguer les utilisations de matériaux. La figure 64 montre le parallèle existant entre les maisons de la rue Hors-Château (à gauche) et l'extension (à droite). Nous pouvons y percevoir la réutilisation du langage existant.



FIGURE 65 - Hors-Château (Google Images)

Notons que certaines façades existantes étaient en mauvais état. Dès lors, le système établi pour la partie contemporaine a été adapté à la partie existante comme c'est le cas de la maison à l'avant plan à droite de la figure 65. Prudent De Wispelaere nous met en garde au sujet des caractéristiques relevées sur le site d'intervention. Les architectes les utilisent « *non pas pour faire la même chose mais pour faire quelque chose qui ne dénote pas et qui est contextuel !* »

Pour illustrer **l'usage de la référence analogique par le contraste**, les interventions de Philippe Samyn sont des exemples jugés représentatifs. Pour Château Cheval Blanc, l'architecte a observé le rythme de la façade existante entre corps central et ailes, la variation des hauteurs ainsi que la typologie des toitures. Pour exprimer l'extension de l'activité vinicole, il a réutilisé le rythme de la façade existante : deux ailes et un corps central qui abrite le cuvier comme le présente la figure ci-contre. Il respecte également les hauteurs. En revanche, l'architecte a la volonté de contraster avec l'existant. De ce fait, au lieu de faire usage d'une toiture à double pan comme le présente l'existant, il privilégie une toiture courbée comme le montre la figure 66.



FIGURE 66 - Référence analogique par contraste



FIGURE 67 - Maison de l'Histoire européenne

De la même manière, pour la Maison de l'Histoire européenne, Philippe Samyn repose son extension sur la morphologie existante et un souci structurel. De ce fait, il vient poser un volume en T au sein de la cour du bâtiment Eastman. D'une part, il complète ainsi la morphologie par un volume respectant la volumétrie existante et, d'autre part, il n'impose pas des surcharges à la structure existante. Toutefois,



il contraste son extension par le choix du traitement de la façade. Tandis que l'ancien centre dentaire se pare d'un matériau de teinte unitaire, l'extension s'offre une enveloppe multicolore comme nous l'observons à la figure 67.

Les deux exemples précédents mettent en évidence des contrastes frappant l'œil du visiteur, expert ou non en architecture. Toutefois, le contraste peut être de niveau différent et devenir plus subtil. Il s'intègre alors à une référence analogique par réutilisation qui refuse la falsification de la restauration : « *Hors de question de mettre des croisillons dans le double vitrage pour faire semblant que.* » (Thibaut Brogneaux)



FIGURE 68 - Contrastes subtils (Google Images)

Nous l'avons observé dans les projets de Hors-Château et de la maison individuelle. Dans ce dernier projet, conçu par Thibaut Brogneaux, un travail a été effectué sur les châssis, visibles à la figure 68. L'architecte a trié les châssis qu'il conservait ou non sur base de plusieurs critères (état, fonction attenante, audit énergétique). De ce fait, certains châssis devaient être renouvelés avec le souci d'éviter toute falsification de l'apport nouveau. L'architecte a travaillé sur un jeu de verticales et horizontales à l'image des anciens croisillons. Nous pouvons discerner la différence entre les châssis anciens et actuels à la figure ci-contre. Le rez-de-chaussée profite des châssis d'origine tandis que le 1<sup>er</sup> étage arbore des châssis neufs.

Nous venons d'illustrer les références analogiques par la réutilisation et par le contraste. Nous pouvons réaliser un parallèle entre ce procédé et la volonté architecturale de l'architecte. Dans le premier cas, il ressort que l'architecte recherche l'intégration. Cette recherche n'empêche, toutefois, pas l'architecte d'appliquer une expression contemporaine lors de sa réutilisation. Dans le second cas, il recherche une distinction nette et visible de tous entre ancien et nouveau. De ce fait, ces deux types d'usage des données contextuelles permettent d'éviter de falsifier ce qui est préexistant à l'intervention contemporaine. La principale différence qui sépare ces deux expressions semblent être une volonté de rendre l'acte architectural plus ou moins visible par un public plus ou moins large. L'architecte peut ainsi réutiliser un vocabulaire existant et le remettre au « goût du jour » par un contraste peu appréciable de tous. Par opposition, il peut aussi prendre le contre-pied de l'existant et contraster de manière franche son intervention.

---

#### 2.1.4 COMMENT ETUDIER LE CONTEXTE ?

---

Pour tous les architectes rencontrés, la visite du site est essentielle. Il s'agit d'une étape d'imprégnation du lieu à l'échelle du bâtiment et de son site. C'est la première étape d'appréhension du lieu. « *L'observation de l'endroit où vous travaillez est là, c'est le premier réflexe à avoir : de vous imprégner du genius loci de l'endroit où vous allez construire par respect, pour ne pas faire une espèce d'OVNI, d'objet étrange qui n'a aucun rapport.* » (Prudent De Wispelaere). Au sujet de cette observation, Prudent De Wispelaere énonce l'existence d'une méthode : la déambulation. Lors de la déambulation, il mesure, il s'imprègne, il repère les matériaux et les constantes du tissu urbain. Toutefois, cette étude du lieu par l'observation peut parfois sembler sans fin selon Philippe Samyn. Il faut apprendre à analyser et regarder l'environnement construit plutôt que de le regarder.

La seconde étape repose sur la recherche documentaire. L'architecte part en quête de documents dans les archives : plans, photographies, relevés, ... L'architecte demande ou réalise des documents complémentaires tels que les relevés. Le relevé des façades de la rue Hors-Château est par exemple le fruit de l'Université de Liège. En revanche, Bruno Decaris et Thibaut Brogneaux travaillent eux-mêmes sur les relevés.

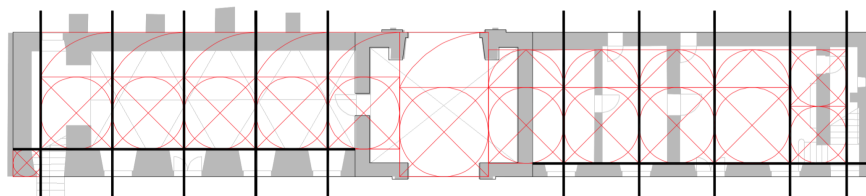


FIGURE 69 - Exemple d'analyse dimensionnelle par Bruno Decaris

Nous avons constaté lors des entretiens et par les documents recueillis le recours systématique à une analyse complète du patrimoine dans les projets français. Elle est réalisée par les soins d'un architecte en chef des monuments historiques. On y relève une étude historique et pathologique du bâti patrimonial. Nous avons constaté l'intérêt des architectes vis-à-vis des proportions et tracés régulateurs à la section 2.1 (données relevées dans 5 projets sur 7). Cette analyse dimensionnelle du bâti dont un exemple est visible à la figure 69, est une partie intégrante du dossier d'un architecte des monuments historiques. En Belgique, la formation de ce type de dossier n'a pas été relevée dans la pratique courante. Cela ne signifie pas qu'une analyse aussi poussée n'est pas réalisée. Ce document n'a pas été mis en évidence ni lors de l'entretien, ni dans les documents que l'on nous a confiés. Toutefois, il arrive que les architectes belges et français s'entourent de consultants dans l'investigation d'un projet. Par exemple, Philippe Samyn est entouré par un historien pour parfaire les analyses de site.

Le classement du bien ne permet pas de distinguer les deux pratiques. En effet, nous avons étudié des projets belges classés (Hors-Château ou le bâtiment Eastman de la Maison de l'Histoire européenne) comme c'était le cas des projets français. Cela peut provenir d'une législation différente entre ces deux pays.

Ces études préalables permettent aux architectes d'appuyer leur conception comme la section 2.1 le signifie. Les architectes sont sensibles aux étapes de développement d'un bâtiment, aux nombres, proportions et dimensions récurrents, au rythme perçu dans une façade, à la structure et à l'ambiance. La sensibilité dans l'appréhension semble être le résultat d'une expertise et d'une approche de l'architecture propres à l'architecte rencontré. De manière caricaturale, Thibaut Brogneaux, ingénieur architecte, porte un intérêt à l'aspect technique du bâtiment (structure, pathologie) tandis que Adeline Rispal, architecte des Beaux-Arts et scénographe, a été impressionnée par l'atmosphère de l'Hôtel Gaillard et joue avec dans la scénographie qu'elle propose. Ceci ne veut pas dire que chacun ne prête attention qu'à un seul facteur. Il est, simplement, remarqué des corrélations possibles entre formation architecturale et imprégnation du site.

Cet intérêt pour le contexte rejette la réutilisation spontanée défendue par Pinon (2004). Les architectes ne laissent pas de place pour l'improvisation et le hasard. Bien que sa mise en œuvre puisse varier, l'étude de l'existant est une phase récurrente dans l'élaboration des projets. De plus, plusieurs idées des compositions architecturales consultées sont soutenues par les données contextuelles observées lors de cette étape d'analyse.

## 2.2 DONNEES REFERENTIELLES

Comme nous l'avons énoncé dans l'état de l'art (section 2.1), les données référentielles sont des connaissances pré-acquises ou acquises en cours de processus de conception (Kacher, 2005). Kacher (2005) renseigne ce type de données comme une base permettant d'interpréter les données programmatiques et contextuelles. Ce lien entre les données référentielles et les données contextuelles ou programmatiques n'a pu être mis en évidence dans cette recherche malgré la réalisation de cartes cognitives. En revanche, nous avons tenté d'analyser leur nature comme Kacher (2005) et Mougenot (2008) l'ont tenté. Nous faisons le choix d'effectuer une distinction au sein de ces données : les données dépendantes de l'architecte et les données indépendantes de celui-ci.

Une donnée est dépendante de l'architecte lorsqu'elle émane de sa propre volonté, sa propre formation ou de ses habitudes de conception. Une donnée est indépendante de l'architecte lorsqu'elle n'est pas caractéristique de la personnalité de l'architecte. Toutefois, il s'agit bien d'une connaissance acquise par ce dernier et qu'il sollicite par lui-même au moment de la conception.

### 2.2.1 DONNEES REFERENTIELLES DEPENDANTES DE L'ARCHITECTE

De manière analogue aux données contextuelles, nous présentons la ligne du tableau correspondant aux données référentielles considérées par cette section, c'est-à-dire les données dépendantes de l'architecte présentes au tableau 13. A nouveau, les références en couleur et en gras sont issues de l'analyse des documents.

TABLEAU 13 - Données référentielles dépendantes de l'architecte

PROJET	<i>Hors-Château</i>	<i>Abbaye d'Ardenne - Phase 3</i>	<i>Musée de l'économie et de la Monnaie</i>	<i>Château Cheval Blanc</i>	<i>Maison de l'Histoire européenne</i>	<i>Maison personnelle</i>	<i>Maison mitoyenne du centre-ville</i>
DONNEES DEPENDANTES DE L'ARCHITECTE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Participation d'artistes</li> <li>- Lien entre projets (trame des percements, <b>expression du carré, escaliers, pavage</b>)</li> <li>- Structure, visible en façade par la trame</li> <li>- Fenêtres : <b>Châssis</b> Garde-corps</li> <li>- Matériaux</li> <li>- Architecture contextuelle</li> <li>- Signifier le contemporain et l'ancien</li> <li>- Distinction des pied-droits (ancien et de l'extension = rectangulaire/ nouveau sur le bâti ancien = circulaire)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mise en évidence de l'intervention</li> <li>- Matériaux</li> <li>- Détails techniques</li> <li>- Mise en vitrine du percement</li> <li>- Grandeur entrée</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Autres projets</li> <li>- Volonté de l'architecte</li> <li>- Conserver et habiter le lieu</li> <li>- Lisibilité</li> <li>- <b>Aspect acoustique</b></li> <li>- <b>Principe structurel</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Architecture symbolique</li> <li>- <b>Mise en évidence de l'artisan</b></li> <li>- Aspect économique</li> <li>- Recyclage</li> <li>- Matériaux</li> <li>- Aspects structurels (forme cuve + toiture)</li> <li>- <b>Volonté de contraste</b></li> <li>- <b>Débord et pente de la toiture</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inclusion d'artistes</li> <li>- Architecture symbolique</li> <li>- Volonté de durabilité</li> <li>- Aspect économique</li> <li>- Lumière</li> <li>- Usage de miroirs</li> <li>- Travail entre projets</li> <li>- <b>Pas de modification bâtiment</b></li> <li>- <b>Transition entre ancien et neuf et respiration</b></li> <li>- <b>Aspect structurel</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Châssis neufs / anciens</li> <li>- Architecture contemporaine</li> <li>- Contraste neuf/ancien</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Volonté de l'architecte</li> <li>- Percement de l'entrée</li> <li>- Matériaux</li> </ul>



Les données référentielles dépendantes de l'architecte mettent en évidence trois types de données importantes : le positionnement de l'architecte vis-à-vis du patrimoine, les autres projets de celui-ci et la dimension technique du projet d'architecture.

La **continuité entre projets** a particulièrement retenu notre attention. En effet, nous retenons une réflexion par projet accompagnée d'une réflexion plus globale dépassant l'échelle d'un seul projet. Nous avons observé que 4 projets sur les 7 étudiés mettent en lumière cette réflexion. Dès lors, une recherche holistique s'établit au sein du processus de conception des architectes à travers les projets conçus.



FIGURE 70 - Hors-Château (Google Images)



FIGURE 71 - Hôtel Torrentius (Google Images)

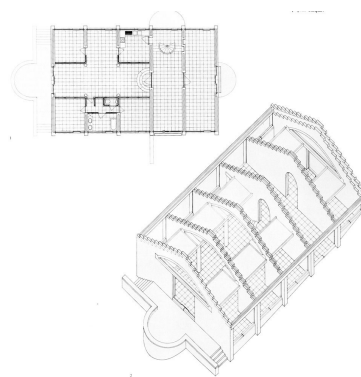


FIGURE 72 - Maison Wuidar (Charles Vandenhove et Associés)

Un exemple représentatif est le projet Hors-Château où nous retrouvons plusieurs « citations » directes du travail de l'architecte comme nous l'a confié Prudent De Wispelaere. De plus, notre analyse des documents a confirmé cette relation entre projets. Le projet Hors-Château comporte les similitudes suivantes avec d'autres projets du même architecte : conception du châssis (fenêtre et porte), vitrage coloré, escalier en colimaçon, gestion du pavage au sol, expression de la trame structurelle (2 poteaux et le linteau en béton associé) en façade, expression du pignon ... Ces similitudes sont observables, notamment, au CHU de Liège, à la Maison Thonon, à l'Hôtel Torrentius (figure 71) ou encore à la Maison Wuidar (figure 72). L'influence entre projets est effective pour des projets conçus en même temps et pour des projets précédents. De manière semblable, Hors-Château a influencé l'œuvre de Vandenhove comme c'est le cas du projet du Balloir. Un dernier élément marquant la continuité du travail de ce bureau est l'inclusion d'artistes. C'est, également, le cas pour Philippe Samyn dont la conception architecturale est marquée par l'inclusion d'artistes, l'usage de la couleur (démontrée aux figures suivantes) et la recherche en matière de conducteurs de lumière.



FIGURE 73 - Maison de l'Histoire européenne (Samyn And Partners)

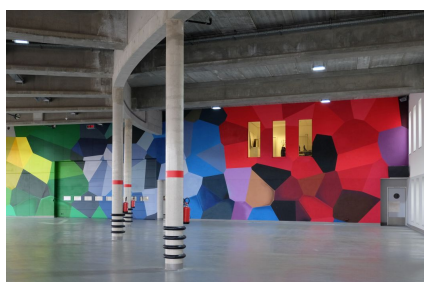


FIGURE 74 - Caserne des pompiers de Charleroi (Samyn and Partners)

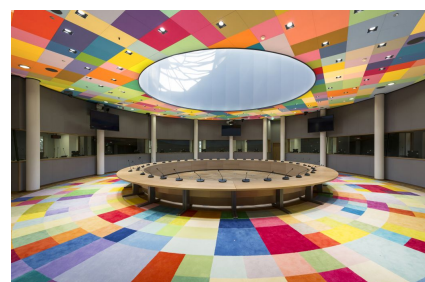


FIGURE 75 - Europa (Samyn and Partners)

Nous pouvons donc observer une récurrence dans l'usage des données référentielles entre différents projets. Certaines données influencent l'ensemble des conceptions d'un architecte.

## 2.2.2 DONNEES REFERENTIELLES INDEPENDANTES DE L'ARCHITECTE

TABEAU 14 - DONNEES REFERENTIELLES INDEPENDANTES DE L'ARCHITECTE

PROJET	<i>Hors-Château</i>	<i>Abbaye d'Ardennes – Phase 3</i>	<i>Musée de l'économie et de la Monnaie</i>	<i>Château Cheval Blanc</i>	<i>Maison de l'Histoire européenne</i>	<i>Maison personnelle</i>	<i>Maison mitoyenne du centre-ville</i>
Données indépendantes de l'architecte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aldo Rossi</li> <li>- Carlo Scarpa</li> <li>- Citation de la corniche</li> <li><b>Citation dans les linteaux contemporains intégrés sur le bâti ancien</b></li> <li><b>Expression du carré</b></li> <li>- Campo italien</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salle d'expo = Enveloppe monolithique = couteau suisse</li> <li>= cabinet de curiosités</li> <li>- Entonnoir</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recherche scientifique</li> <li>- Trame cubique</li> <li>- Images (architecture, datadesign)</li> <li>- Harry Potter</li> <li>- Cabinet de curiosités</li> <li>- <b>Fractales = différentes échelles du monde de l'économie</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vin = Musique</li> <li>- Métaphore de l'orgue</li> <li>- Vin = Transparence</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Métaphores : Histoire de l'Europe, Diversité, Joie = couleurs</li> </ul>		-Phrase

Les données référentielles indépendantes de l'architecte sont majoritairement imagées comme Mougenot (2008), Bonnardel (2006) et Kacher (2005) l'ont démontré avant nous. Elles se formalisent par des images mentales et personnelles de l'architecte ou par la réalisation pratique de recherche d'images sur un sujet pour quatre architectes sur cinq.

Ces références imagées montrent l'architecture comme objet central ou non. De manière détaillée, trois architectes font appel à des images architecturales. Par exemple, Prudent De Wispelaere s'intéresse au travail d'architectes de référence comme Aldo Rossi et Carlo Scarpa. L'expression du carré est visible autant dans les châssis du projet Hors-Château que dans les châssis du magasin Olivetti de Carlo Scarpa à Venise.

L'analogie réalisée entre l'image et le projet à concevoir peut avoir comme origine l'ambiance recherchée et le programme. C'est le cas de la référence au cabinet de curiosités pour les espaces d'exposition (Adeline Rispal et Bruno Decaris). Au sein de l'Hôtel Gaillard, « *ce sont deux atmosphères très différentes. Dans le bâtiment Gaillard, on voulait renforcer cette idée de cabinet de curiosités et de trucs à la « Harry Potter»* » (Adeline Rispal).

Adeline Rispal s'intéresse également à la sculpture, au Data Design, aux fractales et aux mathématiques pour générer l'expression scénographique d'un musée. Cette architecte repose sa réflexion sur une recherche approfondie d'images.

Finalement, les images utilisées par Philippe Samyn sont des métaphores du programme.

- Cas de Château Cheval Blanc : « *On s'est dit : mais c'est de la musique ce vin ! Ces cuves, si on faisait une espèce d'orgue ?* »
- Cas de la Maison de l'Histoire européenne : « *L'histoire est colorée. Les croyances sont en noir et blanc mais l'histoire est colorée. L'Europe est colorée, elle est multicolore. C'est la seule union d'états multicolore.* » Cela justifie, d'après lui, une interprétation architecturale de cette multi-culturalité par une enveloppe multicolore.

## 2.3 IDEES DE COMPOSITION ET DONNEES DE CONCEPTION

Ayant remarqué l'impact de la mémoire des architectes sur les données recueillies, nous avons observé les idées principales qu'ils avaient énoncées. La relation entre les idées principales et les données de conception est mise en évidence par les cartes cognitives. L'une de ces cartes est représentée à la figure 76. Elle concerne le projet Château Cheval Blanc.

Les idées relatives à la volumétrie (4 projets/7) et aux façades (6 projets/7) semblent être les plus retenues par les architectes. Dès lors, les idées principales retenues relèvent de **l'apparence du bâtiment**, image de la conception de l'architecte.

Cette apparence est travaillée par l'intermédiaire des données concernant la volumétrie et les façades. Ces idées sont revenues dans de nombreux discours comme nous l'avons déjà mentionné à la section 2.1.1. Dès lors, les **données contextuelles** ont un impact prioritaire sur la composition extérieure du projet comme le met en évidence la carte cognitive ci-dessous. L'usage de ces données se révèle par leur intégration ou par le contraste vis-à-vis de celles-ci comme nous le précisons à la section 2.1.3.

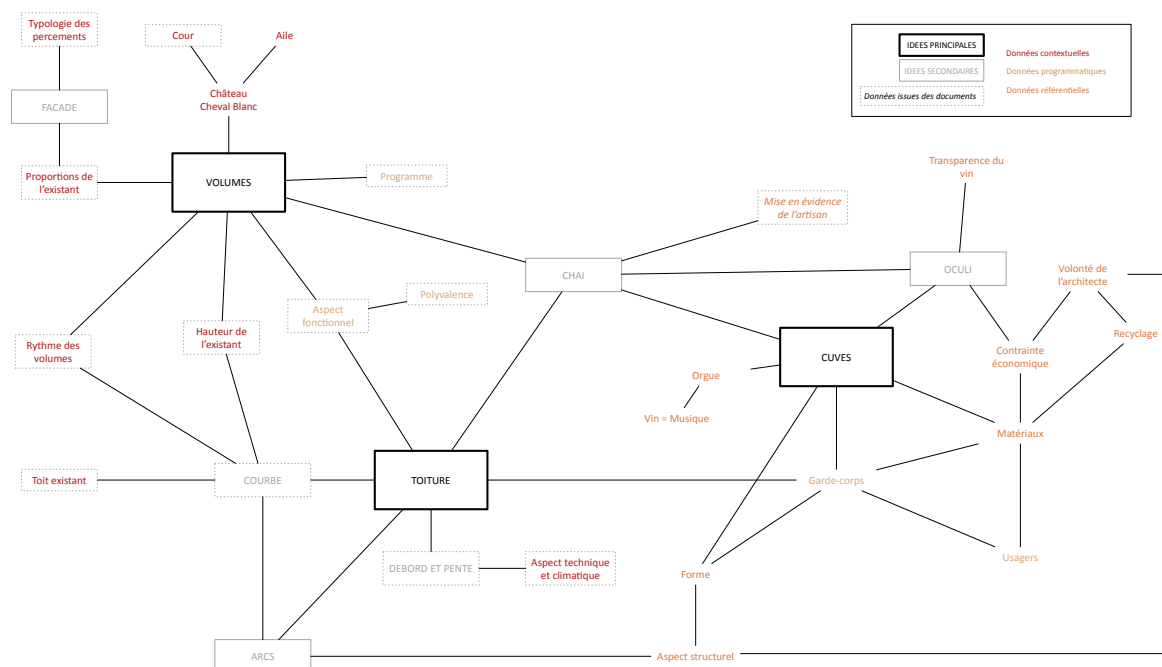


FIGURE 76 - Carte cognitive du projet de Château Cheval Blanc

Selon les considérations de chacun, un intérêt est également retenu pour **l'aménagement intérieur** dans 4 projets sur 7 : le Musée de l'Economie et de la Monnaie, la phase 3 de l'Abbaye d'Ardennes, Château Cheval Blanc et la maison mitoyenne au centre-ville.

Cette valorisation de l'architecture intérieure peut s'expliquer pour chacun des cas énoncés. La première explication réside dans le **programme**. Le Musée de l'Economie et de la Monnaie est le projet d'Adeline Rispal. En tant que scénographe, l'aménagement de l'exposition était un de ses objectifs personnels. Sa conception architecturale est influencée par le programme et l'enjeu scénographique. La phase 3 de l'Abbaye d'Ardennes est un cas similaire tant en termes de programme que de recherche scénographique. Château Cheval Blanc est également marqué par le programme et la présence d'un cuvier. Le travail de la cuve s'associe à la métaphore entre le vin et la musique, à la structure du bâtiment neuf et aux volumétries existantes (section 2.1.3).

La seconde explication est en relation avec les **conditions du site**. Nous avons déjà mentionné la maison mitoyenne au centre-ville et sa relation au site à la section 2.1.2. Elle intègre un bouleversement de l'organisation fonctionnelle pour des raisons d'accès à la lumière, de dimension du bâtiment et de lien au paysage urbain.

L'aménagement intérieur s'exprime à plusieurs échelles entre les différents projets : de l'organisation spatiale générale à la conception d'un mobilier. Similairement à cette réduction d'échelle, nous observons une diminution de la relation entre l'idée et les données contextuelles. Les données programmatiques et les données référentielles sont plus sollicitées. Ces relations entre idées et données sont visibles dans les cartes mentales à l'annexe IV.B (p. IV-10).

## 2.4 DONNEES DE CONCEPTION ET CONCEPTS DU PATRIMOINE

---

L'état de l'art a permis d'isoler des concepts relatifs au patrimoine hors des textes internationaux.

Les résultats présentés ci-dessus mettent en évidence un élément fondateur de la démarche de l'architecte. Il s'agit du génie du lieu. Cette notion est absente des textes internationaux étudiés. Paradoxalement, c'est un concept porté par tous les architectes de manière implicite ou explicite comme le démontre la section 2.1. Il est important de constater que bien qu'il manque aux textes généraux et internationaux du patrimoine, ce concept fait l'objet d'une déclaration spécifique, la déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu. Les grandes lignes de ce texte sont les suivantes :

- Identifier les facteurs menaçant l'esprit du lieu ;
- Sauvegarder ;
- Transmettre le génie du lieu (ICOMOS, Déclaration de Québec, 2008).



FIGURE 77 - Etage de la coupole



FIGURE 78 – Aménagement du mobilier dans l'ancienne salle des guichets de la Banque de France

Un seul des concepts extraits des chartes est abordé de manière explicite par un architecte comme une donnée de conception : la lisibilité. En effet, la volonté d'Adeline Rispal pour le Musée de l'Economie et de la Monnaie est d'assurer sa conservation tout en habitant l'espace. Afin d'établir l'exposition, un aménagement mobilier est nécessaire. Toutefois, elle tient à cœur de conserver la lisibilité de l'ancien par rapport au nouveau grâce au travail du mobilier (figure 78). Ce n'est pas l'unique élément connexe à la lisibilité. En effet, elle aspire à rendre la lisibilité au lieu par le curetage de la cour intérieure et par l'intermédiaire de l'extension contemporaine que représente la coupole. D'une part, depuis la cour, il est, à nouveau, possible d'observer les façades intérieures de l'hôtel. D'autre part, depuis l'extension, le visiteur profite d'une vue double (figure 77) sur les toits de l'hôtel et sur l'ancienne salle de la Banque de France.

Il faut donc retenir que les concepts liés au patrimoine sont rarement référencés de manière explicite. L'analyse des documents ne permet pas de mettre en évidence un usage de ces concepts qui serait alors qualifié d'implicite.

### 3 LA POSITION DU PROCESSUS DE CONCEPTION

Les résultats qui suivent sont présentés de manière anonyme. Sur base du discours de chaque architecte, leur méthode de travail a pu être étudiée. Celle-ci est caractérisée et positionnée par rapport à un projet neuf et un projet de restauration.

Nous présentons les résultats volontairement en alternant notre analyse avec des citations représentatives des propos des architectes. Le fait de ne présenter la citation que d'un architecte n'exclut pas que les autres interlocuteurs pensent de manière semblable. Il s'agit simplement de la citation qui semblait être la plus représentative.

#### 3.1 SEQUENÇAGE DU PROCESSUS DE CONCEPTION

A la section 2.2.1, la notion d'approche holistique du processus de conception est introduite. Par approche holistique, nous entendons qu'il existe un processus de conception par projet et un processus de conception inter-projet. Dès lors, l'approche de l'architecte est marquée par la continuité.

*« Puis, il y a la continuité par rapport au travail de l'architecte lui-même, c'est-à-dire, au moment où il fait un travail A, il est en train de terminer un travail B et il anticipe déjà un travail C. Donc, ça s'inscrit dans une continuité, quel que soit le type de travail, que ce soit une construction neuve, une rénovation, un bâtiment d'une autre fonction. » (Architecte I)*

Trois architectes ont énoncé leur méthode de travail en toute transparence. Les étapes qu'ils observent dans leur méthode sont reprises au tableau suivant et comparées avec l'état de l'art.

TABLEAU 15 - SEQUENÇAGE DU PROCESSUS DE CONCEPTION DES ARCHITECTES RENCONTRES

	Etape 1	Etape 2	Etape 3	Etape 4
Architecte II	Re(découverte)	Invention	Création	-
Architecte III	Prise de contact + Relevé	Premières idées	Formalisation du projet + Retour des clients	Chantier
Architecte V	Recherche	Développement	Rendu	-
Etat de l'art	<i>Etude du problème et exploration préliminaire</i>	<i>Recherche d'une solution</i>	<i>Conception détaillée</i>	<i>Mise en œuvre</i>

La **première étape** relève de la prise de connaissance du problème de conception : le projet d'architecture soumis à l'architecte. Cette étape met en jeu les données contextuelles et programmatiques discutées précédemment.

*« Dans le patrimoine, il faut redécouvrir d'abord. La lecture, l'analyse, découvrir les secrets, les mystères. » (Architecte II)*

Cette découverte du lieu a été développée à la section 2.1.4. Elle est reconnue indispensable par tous les architectes et nous avons pu mesurer l'importance des données recueillies via un mélange d'observation et d'études documentaires. Ces données offrent le cadre de la réflexion. Ensuite, l'architecte V mentionne la recherche de données référentielles. Pour rappel, ces données peuvent être pré-acquises par l'architecte. Elles peuvent également s'acquérir en cours de processus.



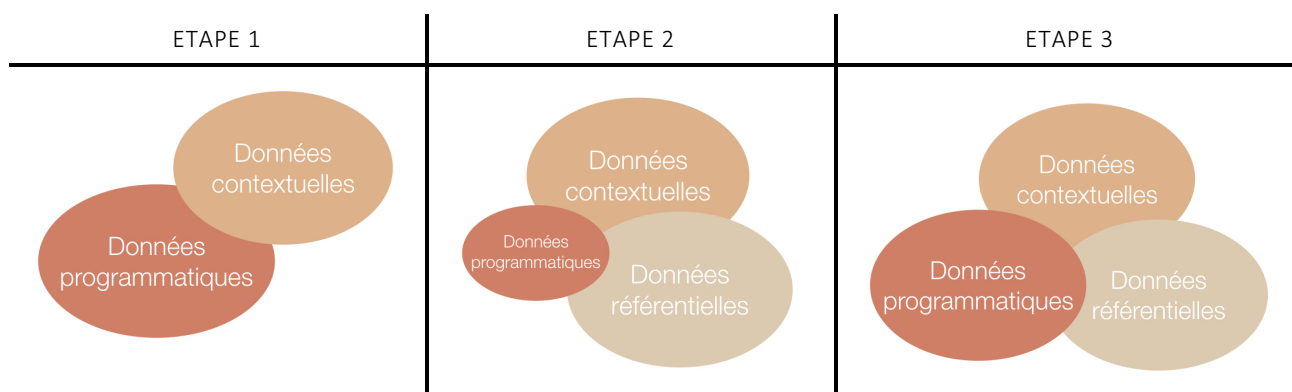
« La méthode, c'est effectivement de la recherche, c'est aller chercher à l'extérieur des documents qu'on a reçu du client et à l'extérieur du projet lui-même, des sources d'inspiration qui nourrissent le projet, qui sont dans la spécificité du projet. » (Architecte V)

Ensuite, l'architecte entame l'**étape 2** de sa démarche. Ils développent des idées amorcées par les données de conception établies lors de l'étape 1. Selon l'architecte II, « inventer, c'est (...) déduire quelque chose » de la découverte réalisée à l'étape 1. Il faut faire converger des données et des contraintes posées par l'architecte, issues du contexte ou du programme.

« C'est entre le paramètre technique, qui se croise avec un paramètre fonctionnel et un paramètre économique et pouf, ça va générer une solution. Ce sont 3 dimensions qui n'ont rien à voir mais l'archi, c'est ça, (...). C'est de croiser des contraintes à priori contradictoires, parfois, c'est vraiment antinomique. On pense qu'on ne peut pas résoudre ça et trouver une solution qui en plus, sort par le haut parce qu'elle propose une forme à laquelle on n'aurait pas pensé si on avait eu ce temps pour la résoudre et qui, en plus, résout les 3 contraintes qui avaient l'air contradictoires. Là, c'est l'archi ! Si on ne sort pas par le haut, on n'en sort pas. On n'a pas le choix, il faut sortir par le haut. » (Architecte V)

Cette dernière citation nous amène à l'**étape 3**, défendue par l'architecte II comme la création, c'est-à-dire l'étape où le projet prend forme. Les idées se matérialisent vers un projet de plus en plus concret afin d'aboutir à la conception détaillée et au chantier de construction comme l'énonce l'architecte III. Notons que l'absence de commentaires sur le chantier peut être le résultat d'une démarche de conception dans le cadre d'un concours non remporté et sans phase chantier.

TABLEAU 16 - RELATION ENTRE ETAPES DE CONCEPTION ET USAGE DES DONNEES DE CONCEPTION



Les résultats obtenus confirment les études précédemment réalisées par d'autres chercheurs en termes de structure du processus de conception. L'apport du présent travail est la **corrélation entre étapes de conception et les données de conception utilisées**. Celle-ci est synthétisée au tableau 16. L'étape 1 est caractérisée par une prise de connaissances du problème de conception. L'architecte acquiert les données programmatiques et contextuelles du projet. L'étape 2 est caractérisée par l'arrivée des données référentielles. L'architecte applique son bagage personnel (technique, culturel, ...) pré-acquis ou en cours d'acquisition au problème de conception. L'étude des données a, également, démontré que les données programmatiques sont moins influentes sur la résolution du problème. En effet, il est constaté à la section 2.3 que les idées se fondent majoritairement sur les données contextuelles et référentielles. Finalement, l'étape 3 est l'obtention d'une solution, répondant à l'ensemble des données.

### 3.2 PROPRIETES DE LA PHASE D'EXPLORATION

Depuis l'état de l'art, notre intérêt est focalisé sur la phase d'exploration, à la croisée de l'étude du problème de conception et de l'émergence des premières idées. Le temps qui y est consacré et la chronologie d'émergence des idées sont déterminés grâce à l'étude du terrain.

TABLEAU 17 - GESTION DU TEMPS

	Architecte I	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
GESTION DU TEMPS	- 8% Exploration	- 16% d'idées	- 5% d'idées		- 1/3 Recherche
	- 15 % Etude technique	- 5% d'idées	Création tout le temps	-	- 1/3 Développement
	Innovation tout le temps	Selon le projet			- 1/3 Rendu
					Recherche permanente

En termes de **temps** consacré à l'exploration, trois architectes sur 5 renseignent mettre à l'œuvre 5 à 15% de leur temps comme le récapitule le tableau 17. L'architecte V mentionne 30 % de temps mis au profit de la recherche uniquement. Sachant que certains des premiers pourcentages sont déduits des données recueillies sur terrain, cette information, bien qu'intéressante, reste peu fiable. En revanche, un élément intéressant est le suivant : trois architectes sur cinq revendiquent une exploration continue durant le processus. Selon les cas, ils parlent d'innovation, de création ou de recherche. L'architecte V exprime la différence en matière de recherche entre l'étape d'exploration et les suivantes en invoquant le caractère diffus de celle-ci. Au départ, l'architecte nourrit sa réflexion d'une recherche globale dérivant sur des données intéressantes ou non pour le problème. « *Tous les acteurs font de la recherche. Chacun a besoin de rentrer dans le sujet à sa manière pour le nourrir.* » (Architecte V). Ensuite, certains collaborateurs précisent leur recherche au fur et à mesure que le projet se spécifie. « *Un moment donné, il y a une personne qui est en charge de chercher dans une certaine direction. (...) Au bout d'un moment, il y a des choses qui convergent. Ça crée des échanges entre les gens, ça permet d'ouvrir des voies.* » (Architecte V).

Après s'être concentré sur le temps consacré à l'exploration du problème, cette étape du processus de conception est caractérisée. Les **caractéristiques** énoncées par les architectes sont reprises au tableau 18. Nous relevons trois propriétés principales selon les architectes : processus successif, simultanéité et relation entre les idées.

TABLEAU 18 - PROPRIETES DE LA PHASE D'EXPLORATION ENONCEES PAR LES ARCHITECTES

	Architecte I	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
CHRONOLOGIE D'EMERGENCE DES IDEES	- Processus successif	- Processus successif	- Processus successif		- Emergence simultanée
	- Relation entre les idées	- Relation entre les idées		-	- Relation entre les idées



Selon trois architectes sur cinq, le processus d'exploration est **successif**. Le caractère successif permet de développer les idées individuellement et progressivement. L'architecte II admet cette propriété et renseigne que l'émergence des idées se ferait dans un « désordre absolu ». De plus, le projet est un « éternel brouillon » selon ce même architecte qui compare le projet d'architecture à la rédaction d'un texte. Malgré de multiples modifications, le texte peut toujours être modifié et reformulé. Cette propriété est discutable, notamment au regard des propos de l'architecte V qui ne croit pas en cette vision du processus. Il parle d'émergence simultanée.

*« Le cerveau, il ne marche pas linéairement. Il y a plein de différents endroits qui vont interagir. Ce sont les connexions qui génèrent la créativité. » (Architecte V)*

La dualité entre successivité et simultanéité est abordée au chapitre « Discussion ».

Toutefois, trois architectes sur cinq énoncent une relation entre les idées. Il nous semble que ce caractère relationnel est proche du caractère simultané proposé par l'architecte V. Concrètement, l'architecte est en quête d'une solution pour répondre au problème posé ou au sous-problème identifié. Cette recherche fait appel à de nombreuses données et idées jusqu'au moment où la solution est évidente. L'idée est là. Elle est née de la rencontre des données précédemment soulevées qui s'assemblent.

*« Un moment donné, vous pouvez dessiner pendant des jours et des jours et des jours. Ce qui est important c'est que ces dessins-là même s'ils ne sont pas retenus, ils préparent comme une évidence ce qui sera retenu un jour. » (Architecte I)*

*« Il y a quelques idées majeures mais elles ne tiennent que par la multitude des autres autour. Il faut oublier cette idée du grand geste. » (Architecte II)*

Les données de conception sont sollicitées de manière successive. En revanche, le caractère simultané de cette phase correspond à l'émergence d'une idée-clé.

### 3.3 PROJET PATRIMONIAL ET PROJET NEUF

---

La distinction entre un projet reposant sur de l'existant et un projet neuf, repose sur la **présence de cet existant**. L'existant est qualifié par les architectes comme l'origine de la réflexion, l'octave de la conception ou encore l'alibi de celle-ci. Selon l'architecte II, cela diminue la réflexion et l'architecte profite d'un alibi : la conservation. Vu l'opinion partagée par plusieurs architectes, un résultat plus fiable est le suivant : l'existant facilite la réflexion (opinion partagée par 3 architectes sur 5).

L'introduction d'un élément construit augmente l'importance des données contextuelles. Dès lors, la spécification du problème de conception est, dès le départ, mieux définie. Concrètement, le cahier des charges est plus complet dans le cas d'une intervention intégrant de l'existant. Le problème est moins variable et abstrait que l'état de l'art ne le préconise (section 1.2.1).

*« (...) c'est un cahier des charges très précis qui vous est donné. Mais ça n'empêche pas le regard critique sur ce bâtiment, la réflexion sur les choses qu'il y a lieu de conserver parce qu'elles sont bien faites, bien pensées mais aussi des adaptations que l'on doit avoir la liberté de pouvoir faire pour insuffler un nouvel élan, une nouvelle écriture et des nouvelles fonctions qui sont en corrélation avec les nouvelles fonctions, susceptibles d'être introduites dans le bâtiment, justement pour le sauver. » (Architecte I)*

Le même constat s'effectue sur la représentation que l'on se fait du problème de conception. En effet, l'image mentale est partiellement construite grâce à l'image du bâti existant.

Le raccourci « tout est là » semble un peu rapide. En effet, le patrimoine apporte des données contextuelles précisant le problème. Cependant, comme le préconise l'architecte I à la citation précédente, il est important de rester critique vis-à-vis de ces données. Il est important de définir ce qui doit être conservé ou non, ainsi que ce qui permet un renouveau pour le bâtiment. Le cas de Hors-Château résume bien cette approche : la parcelle est marquée par sa désutilisation et son mauvais état. L'étude du contexte et du bâti existant définit les démolitions et les restaurations. L'occupation de l'arrière des bâtiments par des hangars a endommagé les façades. Un critère complémentaire était les modalités de classement de ces habitations. Dès lors, certaines des façades arrières ont été démolies et reconstruites. En revanche, les façades longeant la rue Hors-Château ont été conservées et restaurées. L'étude du contexte et du bâti existant définit le nouveau programme. L'insécurité et les fonctions présentes le long de la rue des Brasseurs ont influencé le choix du programme vers le logement.

Finalement, la démarche de conception ne change pas selon trois architectes sur cinq (architecte II, architecte III et architecte V). Ces trois architectes ont énoncé de manière explicite la présence d'une méthode similaire. Les deux autres architectes n'ont pas mentionné une méthode précise. La modification observée par tous est l'insertion de données liées à l'édifice existant comme un facteur orientant leur réflexion.

### 3.4 RESTAURATION ET EXPRESSION CONTEMPORAINE

---

Evoquer le projet de restauration génère l'association d'un retour à l'identique pour tous les architectes interrogés. Ce retour à l'identique est refusé par trois architectes sur cinq. Cela n'est ni le reflet de leur profession, ni porteur de sens. Notons que l'architecte V n'a pu donner un avis en raison de sa méconnaissance sur ce sujet. En effet, il délègue cette part du travail à un architecte spécialisé en restauration. Toutefois, nous remarquons que son projet permet, en partie, le retour à l'identique dans des cas précis.

En matière de profession, trois architectes sur quatre déterminent la restauration comme une démarche poussée et hyperspécialisée. Toutefois, la restauration est alors un projet technique et non un projet d'architecture. On est en présence d'un travail de techniciens ou d'artisans.

*« Il n'y a pas besoin d'un architecte pour ça. Un artisan suffit. L'architecte est là pour ajouter, compléter, réinterpréter en plein respect. Ce qui est important dans le patrimoine existant, c'est d'en respecter l'essence. Ça n'a rien à voir avec la forme. On peut ajouter tout ce qu'on veut comme forme. » (Architecte II)*

**La fonction d'architecte justifie donc l'apport contemporain.** Pour l'architecte I, la restauration n'a simplement pas d'intérêt dans l'approche du processus de conception.

En matière de sens, trois architectes sur quatre qualifient également l'apport contemporain comme plus légitime que la restauration. L'exemple des églises est récurrent :

*« On commence avec un chœur roman, on poursuit avec une nef gothique et on termine par un porche renaissance. » (Architecte I)*

Ce constat met en évidence que le bâtiment que l'on considère aujourd'hui comme part intégrante de notre patrimoine, a été historiquement remanié. Il a vécu. Il peut être comparé à une « lasagne » (architecte I) ou un « mille-feuille » (architecte IV) arborant des strates d'interventions historiques.

**L'intervention contemporaine a trouvé sa légitimité dans l'aspect temporel du patrimoine et de l'architecture** tel que qu'il est défendu dans l'état de l'art (section 3.2). En effet, la revue de la littérature qualifie l'histoire de l'architecture de processus lent et itératif de création, conservation, obsolescence, transformation. Les époques qui nous précèdent ont agi à leur guise sur les édifices existants. Chaque époque a, dès lors, l'opportunité d'intervenir sur l'édifice ancien et de l'adapter afin d'éviter son obsolescence. Finalement, transformer et adapter un bâtiment selon les besoins de notre époque, permet à cet élément patrimonial de perdurer dans le temps.

Enfin, l'expression contemporaine est portée par une attitude propice, sincère, claire et cohérente. L'architecte repose son projet sur une ligne de conduite répondant aux enjeux du projet. Ces enjeux sont, de manière générale, la conservation de l'identité et de l'esprit du lieu. Pour répondre à la ligne de conduite qu'il se fixe, l'architecte doit s'autocontraindre, c'est-à-dire qu'il doit être conscient de la justification permettant d'envisager ou non une action. Dès lors, l'introduction d'une expression contemporaine fait sens dans l'esprit des architectes.

*« Un projet, c'est se mettre aussi des limites, c'est se contraindre, arriver à se dire : on ne va pas faire ça, ni ça mais on peut faire ça ou ça pour telle et telle raison. Ce qui fait un bon projet ou en tout cas un projet, c'est la cohérence dans la ligne de conduite, avoir une direction annoncée, avoir pris en compte les enjeux. »*  
(Architecte IV)

Comme mentionné précédemment, travailler sur le patrimoine ne signifie pas réaliser une table rase (État de l'art, section 3.3). De même, on ne peut distinguer deux projets architecturalement opposés : le projet de restauration d'un côté et le projet marqué par l'expression contemporaine de l'autre. L'intervention contemporaine est légitime dans une certaine mesure. En effet, l'édifice est caractérisé par des valeurs ou qualités qui lui sont intrinsèques et qu'il est nécessaire de conserver et de restaurer. C'est ce sous-entendu qu'il faut comprendre par le propos de l'architecte II :

*« Attendons-nous, sur les valeurs intrinsèques, pas de strass. »* (Architecte II)

Concrètement, notre observation des projets étudiés met en évidence qu'il existe une part de restauration dans tout projet patrimonial afin de conserver l'élément construit. Il faut noter que cette partie de la conception n'a pas été abordée en profondeur avec les architectes. L'intégration de la restauration peut sembler paradoxale vis-à-vis du refus de certains architectes rencontrés par rapport à cette partie du projet. Grâce à la restauration, l'intervention de l'architecte promeut la conservation des qualités ou des valeurs intrinsèques du patrimoine. Cette promotion des valeurs s'est distinguée dans 2 discours sur 5. Ainsi, **une conception technique est réalisée en parallèle de la conception architecturale d'expression contemporaine**, réclamée par les architectes.

## 4 INTERPRETATION DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX

---

Darses, Détienne & Visser (2001) ont étudié l'impact des normes et méthodologies sur le processus de conception. De manière similaire, nous nous interrogeons quant à la place des documents internationaux en tant que guide pour le processus de conception. Dès lors, la position de l'architecte vis-à-vis de ces documents ainsi que vis-à-vis des concepts extraits, doit être déterminée.

### 4.1 PERCEPTION DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX

---

#### 4.1.1 CONNAISSANCE

---

Tous les architectes rencontrés connaissent l'existence de documents internationaux comme les chartes et les conventions. Il est important de constater qu'ils ne citent pas la dernière charte publiée. Tous font référence à la Charte de Venise. Cette Charte, malgré ces 50 ans d'âge, continue à faire sens dans l'esprit des architectes.

*« Ça fait partie intégrante. Bon, la Charte de Venise, évidemment, c'est évident. »*  
(Architecte IV)

Deux architectes ont énoncé des principes de la Charte de Venise : *« la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse »* (architecte IV) et le fait d'assumer la contemporanéité de l'intervention (architecte V). *« La Charte de Venise, elle prend le fait d'assumer la contemporanéité des interventions »* (Architecte V). La première citation est une citation littérale de l'article 9 de cette charte. La seconde est une interprétation de la charte. Ce principe n'est pas mentionné en ces termes (contemporanéité, contemporain). Nous remarquons déjà que certains concepts ont été intégrés dans la mémoire des architectes comme de grands principes à suivre. Cependant, les architectes semblent s'appropriier ces concepts. Cela ne garantit pas une utilisation juste par rapport au sens premier que les auteurs conféraient aux documents internationaux. L'architecte capture ces concepts de manière diffuse et sans y faire référence comme une ligne de conduite lors de son processus de conception. Nous revenons en profondeur sur l'interprétation et l'usage des différents concepts à la section 4.2.

#### 4.1.2 UTILISATION

---

Quatre architectes sur cinq utilisent ces documents internationaux.

Premièrement, au sujet de l'exception, bien qu'il les connaisse, l'architecte III n'utilise pas les chartes. Il aborde le projet sur un bâtiment existant par une approche globale fondée sur le respect du construit et les prises de liberté possibles. La présente analyse et les propos de cet architecte expliquent cette « non-utilisation ». En effet, il ne travaille pas sur des bâtiments classés au patrimoine. Ces projets n'ont soit aucune distinction à titre patrimonial, soit une inscription inférieure à un arrêté de classement. Comme le présente la citation ci-dessous, intégrer les chartes peut apporter à l'approche de cette architecte un supplément de rigueur. Cependant, vu les échelles de ses interventions et les caractéristiques du bâti sur lequel il intervient, cette introduction n'est ni nécessaire, ni cohérente.

*« Je pense qu'elle pourrait m'apporter parfois plus de rigueur sur le patrimoine. (...) Ici, j'ai un peu plus de libertés parce que les bâtiments même si l'un est repris à l'inventaire et que l'autre a un cachet qui serait dommage d'effacer, je le fais plus au feeling. Donc, je pense que ces conventions ou ces méthodes et tout peuvent apporter quelque chose, pourrait m'apporter quelque chose... Une plus-value en*

*termes d'interventions. A nouveau, on ne tue pas une mouche avec un bazooka. »*  
(Architecte III)

Deuxièmement, la manière de mettre en œuvre ces documents est mise en évidence par quatre moyens.

- 1) Les chartes sont une **obligation** (2 architectes sur 5).
- 2) Les chartes sont un **moyen de communication** avec la Commission des Monuments et Sites permettant de faire-valoir un respect des règles ainsi que de soumettre des dérogations (2 architectes sur 5). Selon les architectes, la Commission aborde les projets en secteur patrimonial par le biais des documents internationaux. De plus, ce constat met en évidence une relation triangulaire entre l'architecte, la Commission et les documents internationaux. En effet, ces textes ne couvrent pas toutes les situations probables en patrimoine. De ce fait, il est important de conserver la possibilité de déroger selon l'architecte II. Une discussion s'installe entre la Commission et l'architecte sur le bien-fondé de l'intervention en conservant les chartes comme la référence mais pas comme une contrainte stricte. Notons que cette relation avec la Commission des Monuments et Sites n'a été discutée que dans le cas de projets belges.
- 3) Les chartes se déclinent **naturellement** selon l'architecte IV.

*« Mais on la décline tout à fait naturellement. Un des principes fondamentaux de la Charte de Venise est « la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse ». C'est très simple. Quand on ne sait pas quelque chose, il faut l'écrire différemment. »* (Architecte IV)

Pour cet architecte, l'usage des textes internationaux est une évidence et un sous-entendu de toute démarche en secteur patrimonial. Cet usage a intégré la pratique des architectes. Toutefois, notre analyse relève une appropriation explicite partielle de ces textes car peu de références aux principes directeurs de ces documents sont faites spontanément par les architectes. De plus, l'étude qui suit sur chacun des concepts extraits des textes internationaux, nuance cette intégration des textes dans la pratique des architectes. Le cas de cet architecte constitue peut-être une exception résultante d'une formation spécifique et sensibilisante vis-à-vis du patrimoine.

- 4) Les chartes sont l'**alibi de l'intervention**. La citation précédente et la suivante démontrent cette interprétation de la Charte de Venise comme une porte ouverte à une intervention qui se différencie.

*« On suit cette Charte. Aujourd'hui, il y a pas mal de gens qui s'en écartent. Non, justement qui ne s'en écartent pas mais qui font justement des interventions encore plus visibles. (...) C'est une nouvelle vie, il faut assumer. »* (Architecte V)

Toutefois, il semble y avoir différents niveaux à cette volonté d'expression contemporaine. Nous avons déjà eu l'occasion d'appréhender ces niveaux d'expression lors de l'étude sur l'usage des données contextuelles dépendantes du site (section 2.2.3). Les références analogiques observées marquent toujours une distinction entre l'ancien et le nouveau pour éviter la falsification. Cependant, l'architecte a le choix de réutiliser ou de contraster ces références analogiques. Cela rend l'intervention plus ou moins visible. Au-delà des projets étudiés dans le cadre précis de ce mémoire, les projets d'autres architectes sont évoqués comme des interventions marquantes de cette recherche d'expression contemporaine. Les auteurs de ces projets poussent à l'extrême l'interprétation de la Charte de Venise. Les architectes rencontrés ont notamment mentionné les architectes suivants : Daniel Libeskind

(concepteur du Toronto Royal Ontario Museum par exemple, figure 79) ou encore Zaha Hadid (architecte de la Maison du port d'Anvers, figure 80).

Selon nous, ces interventions repoussent les limites du cadre fixé par la Charte de Venise. Ils outrepassent l'expression contemporaine initialement évoquée par les auteurs de ce texte. Ces interventions ne mettent pas en valeur le patrimoine.



FIGURE 79 - Toronto Royal Ontario Museum de Daniel Libeskind (Google Images)



FIGURE 80 - Maison du port d'Anvers par Zaha Hadid (Archdaily)

---

#### 4.1.3 OPINIONS

---

**Il faut aller au-delà des chartes.** Il y a une approche du patrimoine qui doit être admise par les architectes : une approche claire et cohérente. Le cœur de cette approche est le respect.

*« Il n'y a pas de charte. Il y a le respect tout court. Il n'y a pas besoin de charte pour respecter les choses. » (Architecte II)*

Cette notion de respect est défendue dans le discours de quatre architectes sur cinq.

Il est nécessaire aussi de dépasser l'unique approche du patrimoine. Il y a une construction personnelle propre à chaque architecte. Cela ramène aux données référentielles pré-acquises ou non. L'architecte se nourrit des éléments du projet dont le patrimoine est une partie majeure mais il dépasse ce cadre du projet. Il s'enrichit pour le projet en cours et pour les projets à venir. La démarche n'est plus centrée mais holistique comme mentionné aux sections 1.2.2 et 2.1.

*« (...) mais je pense qu'il y a quand même la recherche personnelle, la curiosité, les références, les voyages, l'observation, ... Un bon architecte est une éponge en permanence qui absorbe tout ce qu'il voit comme un appareil photographique, qui capte et qui stocke dans sa mémoire. Puis, à un moment donné, il restitue dans un projet. Il va chercher des choses qu'il a vues 5 ans, 10 ans avant, 20 ans avant. » (Architecte I)*

**Les chartes ne sont pas utiles si l'intervention est confiée à des personnes compétentes.** Les chartes et les conventions offrent aux autorités un moyen de se protéger vis-à-vis du projet d'architecture.

*« On a ouvert une espèce de grand parapluie en se disant : on est tranquille, on n'aura pas de projet gênant. » (Architecte IV)*

Cependant, se protéger, ce n'est pas, d'après l'architecte IV, contraindre l'architecte. Par ces documents, les autorités répriment les personnes compétentes afin de se prémunir de l'action de personnes incompetentes. Il faut s'assurer que les projets sont uniquement confiés à des personnes qualifiées. Cet enjeu de la compétence est notamment observé en France par le recours à l'architecte en chef des monuments historiques.

*« Si on avait que des gens 'sachants' qui interviennent, c'est-à-dire que des gens compétents, qui aient une culture suffisante et une culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Le problème des architectes, très souvent, c'est qu'ils ne sont pas tous cultivés. On considère que la culture est un frein à l'imagination. Ce qui à la fois est vrai et faux. La culture, il faut l'avoir digérée et l'ignorée. (...) Dominer sa culture, la connaître, la voir, se reposer dessus mais la transcender, ça c'est l'idéal ! On aurait que des gens comme ça, on n'aurait pas besoin de règlement ! (...) Donc, comme ils [certains acteurs de la construction] n'ont pas la compétence, on est bien obligé de les encadrer. **On évite le pire. On évite le meilleur. On est dans la médiocrité.** »*  
(Architecte IV)

Les projets étudiés dans le cadre de ce travail ne sont pas tous des projets instruits par un architecte spécialisé en patrimoine. En effet, deux projets sur sept profitent de cette expertise. Néanmoins, cette « absence » de connaissances ne semble pas visible dans les différentes réalisations. En revanche, au-delà de la compétence, ce qui semble être une valeur-ajoutée pour le projet est la sensibilité de l'architecte vis-à-vis de la substance ancienne. Cette sensibilité est apportée par la culture de tous ces architectes rencontrés qu'elle soit liée ou non au patrimoine. Il faut noter que quatre architectes sur cinq mentionnent cette culture évolutive comme inhérente au développement de leur pratique en tant qu'architecte. Dès lors, protéger les édifices existants, ce n'est pas les confier à des personnes compétentes uniquement sur le plan technique ou historique. Il est nécessaire de s'entourer d'architectes cultivés et sensibles au patrimoine.

Ceci nous ramène au besoin d'enrichissement de l'architecte qu'il soit intra ou extra domaine. Cette position vis-à-vis des chartes permet de mettre en évidence le besoin de données référentielles et leur importance pour le projet d'architecture.

Dernièrement, **il existe un flou au niveau de ces documents**. Ce flou est autant proclamé par l'architecte IV que dans la revue de la littérature. De ce fait, les architectes utilisent les chartes comme des alibis de manière consciente ou non. C'est le résultat d'une compréhension variable d'un architecte à un autre. L'interprétation des chartes est un problème et une solution pour l'architecte. Elle permet tout car l'architecte l'interprète pour faire corps avec son projet. Cependant, sa compréhension n'est peut-être pas juste vis-à-vis de la volonté initiale de l'auteur du document. Ce flou n'est pas le fait unique des architectes. C'est le fait des professionnels qu'ils soient architectes, chercheurs, personnels administratifs du patrimoine, ... En effet, nous avons observé ces variations d'interprétation dès l'état de l'art lors du croisement entre l'analyse des documents internationaux et la présence de concepts majeurs dans la littérature (section 3.4).

*« Moi, j'ai un avis... Les chartes, elles sont suffisamment floues pour leur faire dire tout ce qu'on veut entendre. »* (Architecte II)

## 4.2 CONCEPTS DU PATRIMOINE

---

L'analyse des chartes et des conventions, effectuée dans l'état de l'art (section 3.4.1) a permis d'extraire seize concepts. Ces concepts sont repris au tableau suivant.

TABLEAU 19 - CONCEPT DU PATRIMOINE ET RESULTATS

Respect	Unité de style	Techniques et matériaux nouveaux	Affectation
Contexte	Etudes	Pluridisciplinarité	Marque de notre temps
Conservation intégrée	Authenticité	Intégrité	Identité
Réversibilité	Procédé précis	Participation citoyenne	Lisibilité

**Légende :**

**Concept** déjà retenu dans les résultats précédents

**Concept** présenté par l'analyse d'une réponse à une question précise

**Concept** présenté par l'analyse du jeu de cartes

Les résultats précédemment présentés mettent en évidence l'absence d'un concept-clé utilisé par tous les architectes dans leur réflexion : le génie du lieu. Ces résultats démontrent également la présence du respect, la mise en place d'une méthode de travail constante intégrant l'analyse de l'existant sous forme d'études et de visites de site comme des éléments courants de la démarche des architectes.

Au sein des concepts restants, la pluridisciplinarité (section 4.2.1) et la participation citoyenne (section 4.2.2) ont fait l'objet de questions posées directement aux architectes. Les derniers concepts ont été intégrés à l'entretien par un jeu de carte, décrit à la section 4.2.3. Cet ordre constitue la trame de présentation des résultats.

---

#### 4.2.1 PLURIDISCIPLINARITE

---

La question de la pluridisciplinarité est abordée par celle de la collaboration au sein de la démarche de conception et met en évidence les constats suivants.

**Le projet d'architecture est un travail d'équipe** (4 architectes sur 5).

*« L'architecture est un travail collectif. »* (Architecte I)

L'exception à ce constat est facilement défendue. L'architecte ne répondant pas à ce critère travaille seul. Toutefois, il confie s'associer pour la conception de projet de plus grande ampleur. *« Donc, j'ai mon bureau et je travaille en association parfois pour de plus gros projets. »* (Architecte III)

Pour les autres architectes interrogés, l'architecture ne se construit pas seul.

*« Un projet, ça ne se fait jamais seul. Il ne faut pas croire ça. »* (Architecte IV)

Toutefois, selon les agences, une hiérarchie peut être observée et synthétisée au tableau suivant. Cette hiérarchie est définie par l'architecte II comme un « jeu de rôle ».



TABLEAU 20 - HIERARCHIE ENTRE ARCHITECTES

	Architecte I	Architecte II	Architecte IV	Architecte V
FONDATEUR(S)	Maître à penser	Pondeur d'idées	Gestionnaire de projet	Gestionnaire de projet
ASSOCIES	-	Apports de connaissances		-
COLLABORATEURS	Recherche	Mise au propre	Recherche	Recherche

Dans les deux premiers cas, le fondateur du bureau est l'image de l'agence. Il donne l'esprit et les idées maîtresses. Il garde la mainmise sur tout le projet. Dans les deux derniers cas, le fondateur gère le projet. Il participe à la recherche de solution mais n'en est pas l'unique instigateur.

Ensuite, il y a le niveau des associés. Toute agence n'a pas ce niveau dans sa hiérarchie. De plus, dans le cas de l'architecte IV, fondateurs et associés se confondent. En revanche, les associés de l'architecte II apportent leurs compétences au projet selon les enjeux qui le définissent. Ces associés représentent déjà une approche pluridisciplinaire présente au sein de l'agence car ils offrent des compétences variées et complémentaires au projet.

Enfin, dans trois agences sur quatre, les collaborateurs développent et recherchent des idées insufflées ou non par les niveaux hiérarchiques supérieurs. Par exemple, dans le cas de l'agence II, les collaborateurs sont là pour initier une remise au propre sur base des croquis du fondateur.

*« Les projets, je les ponds au tableau. On fait des photos des tableaux. Puis, ils foutent le camp pendant 2 heures et ils viennent avec un premier plot. Je griffonne dessus. » (Architecte II)*

Dans cette hiérarchie, nous avons, également, pu observer des échanges entre architectes et la notion de critique. Des échanges entre les niveaux de la hiérarchie sont observés dans tous les bureaux. Une place importante est laissée à la « critique collective ». Toutefois, le fondateur garde souvent la mainmise sur les choix.

*« Quand vous travaillez sur un dessin, le contrôle, il est instantané. Si je dessine devant quelque chose, vous le voyez naître et le dialogue s'établit même si ce n'est pas vous qui avez le crayon. Vous savez exactement où je veux en venir. Vous pouvez dire : ho non, ça ce n'est pas bien, c'est trop gros... » (Architecte I)*

Les échanges entre collaborateurs ont été peu abordés lors des entretiens et ne sont donc pas développés.

La collaboration est également influencée par la disposition spatiale comme nous l'a fait remarquer l'architecte I. C'est un élément qui a retenu notre attention lors de nos différents entretiens. Les agences étaient souvent aménagées à l'image de l'open-space avec des espaces plus personnels pour les fondateurs.

*« Dans la mesure où on est une toute petite agence... A l'époque, on était tous dans un seul grand local avec des tables à dessin. » (Architecte I)*

La pluridisciplinarité a été observée dans les agences II et V. Elle est interne et externe. Par pluridisciplinarité interne, nous entendons que l'agence profite des compétences variées des membres de l'équipe (architecture, structure, graphisme, techniques spéciales, maîtrise des logiciels). En complément, une pluridisciplinarité externe est mise en œuvre par un appel à des consultants. L'objectif

est d'aborder toutes les dimensions du projet et d'avoir le souci du détail. Cette pluridisciplinarité est défendue comme une force lors d'un concours d'architecture.

*« C'est beaucoup de monde mais pour peu de temps pour être sûr d'avoir la bonne information. » (Architecte II)*

Selon nous, la pluridisciplinarité sous-entend la collaboration : c'est-à-dire qu'un échange s'établit entre des différents acteurs du projet afin que ce dernier bénéficie au mieux des connaissances de chacun. A contrario, la collaboration ne sous-entend pas la pluridisciplinarité. En effet, on observe la collaboration entre architectes de compétences proches sans profiter des compétences extérieures à l'architecture.

Il est important de noter que la collaboration avec l'artisan, l'ouvrier du chantier n'a été mentionnée que par un seul architecte. Toutefois, la collaboration avec les acteurs du chantier est de plus en plus promue dans le secteur de la construction de manière générale par les partenariats Design and Build ou encore le Bouwteam. Ces nouvelles façons de concevoir intègrent les entreprises de construction très tôt dans le processus de conception. De manière plus spécifique au cadre du patrimoine, cette collaboration avec les acteurs de la mise en œuvre est un des enjeux défendus par le centre de la Paix-Dieu à Amay. La rencontre des différents acteurs de la construction aux compétences différentes et complémentaires doit être un objectif de la démarche de conception afin de renforcer la qualité et d'éviter les contradictions entre intervenants lors de la mise en œuvre du projet (Durieux; 2004).

---

#### 4.2.2 PARTICIPATION CITOYENNE

---

Par ce concept de la participation citoyenne, l'interrogation porte sur la possibilité de son intégration au processus de conception.

##### - REFUS DE L'INTEGRATION DU CITOYEN

*« C'est comme quand vous êtes malade, vous ne dites pas au chirurgien comment il doit couper. Vous lui faites confiance. Je pense qu'il faut laisser à l'architecte la confiance, avoir confiance en l'honnêteté de son approche. » (Architecte I)*

*« Pour être très clair là-dessus, je ne pense pas que les citoyens puissent aider un architecte dans sa composition. » (Architecte I)*

Trois architectes sur cinq refusent d'intégrer l'utilisateur à la conception. Notons que la comparaison entre l'architecte et le chirurgien comme la citation ci-dessus est énoncée par deux architectes. Les trois autres architectes nuancent le propos. Toutefois le résultat est le même : l'utilisateur n'est pas un acteur lors de la conception. Ce n'est pas une raison de l'ignorer pour autant !

Le rôle de l'utilisateur est double. Premièrement, il choisit son architecte sur base de ses compétences et de sa démarche. L'intérêt pour le site est un facteur de réussite et de compréhension de l'intervention pour l'architecte I. Que ce soit l'approche du projet ou les données contextuelles, nous constatons, une fois de plus, leur importance au sein de la conception architecturale. Deuxièmement, l'utilisateur participe à la définition du programme. Il semble incarner les données programmatiques. Ce constat est vraisemblable car, au sein des données programmatiques recueillies pour les différents projets, le « souhait du client » est perçu comme une donnée programmatique. Le cas de la porte d'accès à la salle d'exposition de l'Abbaye d'Ardenne est un changement requis par le client. De ce fait, l'analyse des documents permet d'observer un changement de l'entrée avant et après le concours.

*« La démarche participative est fondamentale (...). Elle est essentielle pour la définition de la question, pour le commanditaire évidemment. Le citoyen est là pour*

*définir la question. (...) Une fois qu'il a fait ça, il choisit son architecte et il en subit les conséquences. » (Architecte II)*

- APPRENDRE LES MECANISMES HUMAINS

L'opinion de l'architecte V se démarque des autres. Il aborde l'architecture par une recherche anthropologique de l'homme. Concrètement, intégrer le citoyen ou l'utilisateur dans une démarche n'est pas toujours aisé. De ce fait, il s'intéresse aux recherches analysant les habitudes de l'homme telle que sa façon d'apprendre et d'intégrer de nouvelles connaissances.

*« Ce n'est pas tant comprendre les visiteurs qui m'intéresse mais comprendre les mécanismes humains tout simplement de l'accès [à une connaissance] ... C'est pareil ! Puisqu'on ne peut pas comprendre les visiteurs, on peut en lisant des études... » (Architecte V)*

- EVITER LA CONTROVERSE ?

Connaissant le travail de l'architecte IV, il s'avère que certains de ses projets sont controversés. L'échange suivant a été recueilli :

*MD : « Est-ce que le fait d'intégrer l'habitant, vu que le patrimoine c'est... »*

*Architecte IV : « Un alibi ! »*

*MD : « Oui, si vous voulez. Mais ça ne résoudrait pas la controverse ? »*

*Architecte IV : « Mais non ! Dès qu'il y a une création, surtout dans un existant, il y aura controverse. Il y aura controverse, pourquoi ? Parce qu'on bouleverse une mémoire. »*

Cet architecte nous rappelle la différence entre la mémoire collective et la mémoire individuelle. Cette différence génère un affrontement entre l'image collective du bâti patrimonial et l'image individuelle de ce dernier. L'image individuelle est empreinte des souvenirs de l'habitant. L'architecte touche le souvenir d'une personne par son acte architectural. Une fois de plus, l'architecte développe une démarche claire, fondée sur l'existant et doit en définir les enjeux. Peu d'habitants s'intéressent à cette part de la conception. In fine, le projet n'est pas compris. Parallèlement au souvenir, il y a une culture de l'architecture qui n'est pas toujours acquise par les habitants.

Dès lors, une controverse naît d'une faible connaissance de l'architecture et d'une image individuelle du bâti reposant sur des souvenirs. Le tableau ci-dessous propose deux exemples représentatifs du propos.

TABLEAU 21 - CONTRASTE ENTRE VISION DE L'HABITANT ET VISION DE L'ARCHITECTE

Bâtiment	Vision de l'habitant	Vision de l'architecte
EGLISE	<i>« Oh, c'est ça, elle est toute blanche à l'intérieur, avant elle était toute sale, c'était noir, c'était mieux. » (Citation de l'architecte IV)</i>	Lieu de lumière assombri par les cierges
CHATEAU FORT	Vision « Walt Disney » avec la princesse qui domine son royaume	Lieu de guerre

### 4.2.3 JEU DE CARTES DES CONCEPTS

Afin de présenter les résultats du jeu de cartes, les réactions des architectes sont passées en revue pour chaque concept. Notons que l'architecte I n'a pas donné de définition aux concepts par manque de temps le jour de l'entretien. Pour finir, les classements donnés par les architectes en termes d'importance du concept sont comparés.

TABLEAU 22 - DEFINITIONS DU CONTEXTE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>CONTEXTE</b>	« <i>Inspiration</i> »	« <i>Sens géographique</i> »	« <i>Il y a plusieurs formes de contexte. Il y a l'environnement, le contexte géographique, le contexte historique, le contexte social, le contexte du contemporain, de la vie d'aujourd'hui. Tout ça rentre en ligne de compte, c'est inévitable.</i> »	« <i>C'est évident !</i> »

Quand les documents internationaux font référence au contexte, il faut entendre le contexte urbain, identifié par l'architecte IV. Ce contexte est abordé en termes de site à la section 2.1.2. Toutefois, toutes les formes de contexte sont importantes et porteuses pour la conception comme le prouve les données contextuelles des différents projets et débattues à la section 2.1. Comme le dit l'architecte II, le contexte est inspirant !

Deux architectes sur quatre sont proches de la définition réelle du contexte.

TABLEAU 23 - DEFINITIONS DE L'AFFECTATION

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>AFFECTATION</b>	« <i>Secondaire</i> »	« <i>Ça, c'est important (...): ne pas s'attacher à une affectation donnée.</i> »	« <i>Il est évident que c'est absolument essentiel. Une architecture n'est pas faite pour être vide. Elle est faite pour être affectée. Il faut effectivement après, faire en sorte que cette affectation ne soit pas en opposition totale avec la vocation initiale du bâtiment.</i> » > Respect de la vocation du lieu	-

Au sujet de l'affectation (tableau 23), deux architectes ont une compréhension proche de la définition de l'affectation dans le cadre des documents internationaux. L'architecte V n'a pas compris ce terme sans que nous lui donnions le synonyme de programme. Au travers des définitions données par les architectes III et IV, l'enjeu de l'adaptation est mis en évidence de manière similaire à l'état de l'art (section 3.2). En effet, l'architecte IV transcrit correctement l'adéquation qui doit être recherchée entre le lieu et le programme qu'il abrite. Toutefois, l'expérience du projet d'architecture ne permet pas toujours à l'architecte d'établir le programme. Ce n'est d'ailleurs d'actualité dans aucun des projets étudiés. L'architecte peut revisiter le programme mais il ne peut le changer radicalement de fonction.

Le propos de l'architecte II correspond à l'analyse faite précédemment au sujet des données de conception. Les données programmatiques ont un impact inférieur sur les idées de la composition que les données référentielles et contextuelles.

TABLEAU 24 - DEFINITIONS DES TECHNIQUES ET MATERIAUX NOUVEAUX

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>TECHNIQUES ET MATERIAUX NOUVEAUX</b>	<i>« Techniques et matériaux nouveaux, évidemment mais aussi, les anciens ! »</i>	<i>« Moyen pour y arriver. »</i>	<i>« Techniques et matériaux nouveaux, je pense qu'il y a des techniques et des matériaux incompatibles avec les matériaux anciens. On le sait. (...) Techniques et matériaux nouveaux, on les utilise mais ce n'est pas l'abnégation des matériaux anciens. Il faut une maîtrise des matériaux anciens, c'est-à-dire les respecter dans leur profonde structure. (...) Donc, oui à partir du moment où la spécificité de chacun est respectée. »</i>	<i>« La technique, c'est important et les matériaux nouveaux, c'est vrai que c'est important mais ce n'est pas primordial. »</i>

Au sujet des techniques et matériaux nouveaux dont les définitions sont présentées au tableau ci-dessus, il s'agit d'un enjeu secondaire pour les architectes. C'est un des moyens mis à disposition de l'architecte pour concevoir son projet. Toutefois, les références qui sont faites dans les chartes et les conventions discutent des techniques et des matériaux nouveaux en parallèle des matériaux anciens. Une fois de plus, deux architectes sur quatre ont une interprétation proche des documents conventionnels.

TABLEAU 25 - DEFINITIONS DE L'INTEGRITE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>INTEGRITE</b>	« <i>Intégrité... Morale, oui. Construite surtout parce qu'il faut désintégrer la pensée pour la reconstruire en permanence. Le mot intégrité, il y a cette obligation éthique liée à la profession libérale (...).</i> »	« <i>Intégrité, de ma personne ? Je suis intègre. (...) A nouveau, ce sont de beaux concepts qu'il faut essayer d'atteindre mais ce n'est pas toujours facile.</i> »	« <i>L'intégrité est double. Elle peut être formelle ou professionnelle. Ce qui revient à ne pas accepter de compromis. Ce qui est supposé comme un devoir du métier. Oui.</i> »	« <i>L'intégrité, c'est de ne pas bousculer le monument.</i> »

L'intégrité n'est pas une notion acquise dans la cadre spécifique du patrimoine par les architectes rencontrés. En effet, les définitions reprises au tableau 25 sont différentes les unes des autres. De plus l'intégrité professionnel ou individuel n'est pas jugée dans les documents patrimoniaux. L'architecte V se rapproche de la notion d'intégrité énoncée par Pinon (2004). Pour rappel, l'intégrité est, selon lui, liée à l'affectation. Si une affectation ne dénature pas l'édifice, elle conserve son intégrité. Il faut rester vigilant car cette notion n'est pas universellement admise entre les acteurs interrogés. Cette notion reste donc floue pour les architectes.

TABLEAU 26 - DEFINITIONS DE LA LISIBILITE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>LISIBILITE</b>	« <i>Inspirant</i> »	« <i>Je pense que si, à un moment donné, les choses sont authentiques, on sait les lire. En tout cas, la lisibilité permet d'y arriver.</i> »	« <i>La lisibilité... ça veut dire... C'est quoi ? (...) Ce que je vous disais, c'est que l'architecture, c'est une sédimentation. Donc, c'est un mille-feuille avec des couches successives. Finalement, dans tout ce désordre, ça finit par faire une grande unité.</i> »	« <i>Lisibilité. Pour moi, c'est très important que les gens comprennent, dans un langage non verbal, qu'ils comprennent le sens du lieu, l'organisation. C'est pour ça que l'on recherche souvent un schéma très clair.</i> »

La lisibilité, perçue par les architectes et présentée au tableau 26, semble comprise par trois architectes sur quatre. Il est bien question de la lisibilité des apports des différentes époques et de l'intervention contemporaine. Ce concept est ressorti d'un projet de manière spontanée lors de l'étude des données

de conception. C'était effectivement une volonté de l'architecte Adeline Rispal dans le projet du Musée de l'Economie et de la Monnaie.

TABLEAU 27 - DEFINITIONS DE LA MARQUE DE NOTRE TEMPS

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>MARQUE DE NOTRE TEMPS</b>	« Dangereux »	« Je dirais que c'est par la force des choses dans ce que j'ai fait, je suis d'aujourd'hui. (...) Ce n'est pas un but de marquer mon temps (...). Mais par la force des choses, je suis d'aujourd'hui. Je ne pense pas que c'est quelque chose qu'il faut nécessairement marquer. »	« C'est un pléonasme parce que même une restauration marque son temps. » « La marque de notre temps, elle est inévitable et c'est comme ça. L'architecture est un art de sédimentation de plein de temps différents. C'est tout. »	« Ce n'est pas la marque de notre temps, c'est l'esprit de notre temps. »

Dans le même esprit que la lisibilité, la marque de notre temps relève de l'application d'une nouvelle couche architecturale à un bâtiment existant. Cette nouvelle couche se matérialise par une expression de notre temps. Une distinction est apportée par l'architecte IV au tableau 27. En effet, cette notion a majoritairement été recueillie comme une porte ouverte à l'expression plus ou moins visible de l'intervention architecturale contemporaine. Or, l'architecte IV précise que même une restauration porte la marque de son temps. En effet, l'intervention d'architectes spécialisés dans les monuments historiques porterait la marque de son architecte. Elle serait visible. Dans un sens, cette notion est comprise par les architectes. Toutefois, elle relève plus de l'interprétation que de la définition juste et inscrite dans l'esprit des auteurs de la Charte de Venise.

TABLEAU 28 - DEFINITIONS DE LA REVERSIBILITE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>REVERSIBILITE</b>	« Réversibilité... Démontabilité, oui ! Si c'est ça que ça veut dire. »	Important mais théorique ! Compris comme la démontabilité	-« On ne construit pas pour être réversible. » -« Alibi pour l'erreur » -Prétexte -« On ne construit pas pour être réversible. (...) La réversibilité, ça veut dire revenir en arrière, ça veut dire qu'on peut se tromper. »	Obligation



La réversibilité telle qu'elle est présentée au tableau 28 par les architectes, sous-entend le retour en arrière et la démontabilité de l'intervention. Les documents internationaux laissent la place à ce retour en arrière. Bien que l'erreur soit rejetée par l'architecte IV, elle est permise par ces documents. Il est important de noter que, comme la lisibilité, un architecte a fait référence à ce concept lors de notre conversation : l'architecte I. Ce concept ne constitue pas une donnée de conception d'une des projets étudiés. Il y fait référence en termes d'erreurs, également. En effet, il illustre qu'un de ses projets<sup>15</sup> permet la réversibilité car l'intervention est réalisée au-dessus des ruines du bâti ancien. Si l'on démonte son intervention, le nouvel architecte retrouve le site intact avec les données contextuelles à disposition. Cette approche est, d'ailleurs, semblable à celle d'Andrea Bruno sur le Château de Rivoli (état de l'art, section 3.4.3).

TABLEAU 29 - DEFINITIONS DE LA CONSERVATION INTEGREE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>CONSERVATION INTEGREE</b>	« <i>Conservation intégrée... Conservation complétée !</i> »	-	Obligation	-

Aucun des architectes rencontrés n'a été capable de définir ce concept. La réponse détourne la question ou est limitée pour les architectes II et IV tandis qu'elle n'est pas connue par les architectes III et V. Pour rappel, la définition suivante issue de la Résolution 76/28 du Conseil de l'Europe est retenue dans l'état de l'art : « *l'ensemble des mesures qui ont pour finalité d'assurer la pérennité de ce patrimoine, de veiller à son maintien dans le cadre d'un environnement approprié, bâti ou naturel, ainsi qu'à son affectation et son adaptation aux besoins de la société* » (1976, p. 2).

TABLEAU 30 - DEFINITIONS DE L'UNITE DE STYLE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>UNITE DE STYLE</b>	« <i>Vive la diversité !</i> »	« <i>Non. Dans le sens où je pense qu'on peut parfois marquer un contre point et que ça peut très bien marcher.</i> »	« <i>Non. C'est superficiel. Le style est une vision formelle mais n'exprime pas une pensée.</i> »	« <i>C'est justement ce qui est interdit aujourd'hui quasiment.</i> »  > Assumer la contemporanéité de l'intervention (Charte de Venise)

Les définitions présentées au tableau 30 montrent un refus de l'unité de style de la part de tous les architectes rencontrés. L'unité de style est refusée depuis la Charte de Venise qui préfère conserver l'apport de toutes les époques.

<sup>15</sup> Remarque : Le projet dont il est question n'est pas un des projets étudiés de manière détaillée dans la section dédiée aux données de conception. C'est un exemple illustratif d'un propos.

TABLEAU 31 - DEFINITIONS DE L'IDENTITE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>IDENTITE</b>	« <i>Obligatoire</i> »	« <i>Je dirais que c'est un peu comme marque de notre temps. Je ne cherche pas à avoir un style.</i> »  Compréhension indirecte	« <i>L'identité est, également, multiforme. On a l'identité profonde qui fait qu'on réutilise parce qu'on considère que cette identité est importante.</i> »  > Valeur historique > Valeur architecturale	« <i>C'est évident !</i> »

Les références faites vis-à-vis de l'identité dans la littérature considèrent la prise d'identité de l'architecte par rapport à l'édifice. En revanche, les documents comme les chartes et les conventions renvoient à la notion de patrimoine comme propice à l'identité collective des peuples. Dès lors, le projet d'architecture en secteur patrimonial devrait rassembler les populations. En revanche, ce concept est compris par les architectes comme l'identité de l'architecte ou l'identité de l'édifice (cf. tableau 31). Cette notion est donc un concept diffus aux yeux des architectes interrogés.

TABLEAU 32 - DEFINITIONS DE L'AUTHENTICITE

	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
<b>AUTHENTICITE</b>	« <i>Un mensonge</i> »	« <i>Authenticité, ça, c'est vraiment important, tant dans ce qui existe que dans les actes que je pose.</i> »	« <i>L'authenticité, c'est compliqué parce que le concept d'authenticité : qu'est-ce qui est authentique ? Je n'en sais rien. (...) Je pense que l'authenticité, ce n'est pas forcément par rapport au matériau d'origine. C'est plutôt l'esprit du lieu, le genius loci. Je mettrai plus d'authenticité dans l'esprit du lieu que dans le matériau.</i> »	« <i>L'authenticité, c'est compliqué bien que je comprenne ce que vous pouvez imaginer derrière.</i> »

Comme le définissent eux-mêmes les architectes IV et V dans le tableau 32, l'authenticité est un concept compliqué. L'état de l'art avait mis en évidence son caractère subjectif. Cela peut justifier la réaction de l'architecte II : « Un mensonge ! ». Cependant, les architectes rencontrés ont eu des difficultés à définir cette notion. Les architectes III et IV comprennent l'authenticité de l'existant. Cependant, le premier ajoute l'authenticité de son acte, non reprise dans les documents internationaux tandis que le second architecte définit le sujet sur lequel il évalue l'authenticité : le génie du lieu.

Une analyse plus générale de ces résultats met en évidence la justesse du propos de l'architecte IV. C'est le fait de sa formation spécialisée en patrimoine.

En revanche, les autres architectes ont été plus désarçonnés par cette dernière question. Elle se voulait ludique mais s'est révélée compliquée pour certains architectes. La raison de cette complexité est double. D'une part, ils ne connaissent pas parfaitement les chartes et les conventions du patrimoine. D'autre part, ils éprouvent parfois des difficultés à mettre des mots sur une notion qu'ils croient être comprise. En effet, la définition leur paraît presque trop évidente que pour arriver à l'exprimer. Le concept fait partie intégrante de leur acquis. Nous faisons la nuance « qu'ils croient être comprise ». Cela laisse le doute sur leur compréhension efficiente du concept. Ce doute ne peut être levé par la simple analyse de ce premier entretien. De plus, certaines définitions sont correctes vis-à-vis du mot présenté mais pas vis-à-vis d'une approche patrimoniale.

Finalement, les réponses de l'architecte II sont plus concises et moins pertinentes. Ce léger biais des résultats peut résulter d'une perte d'attention ou d'une lassitude. Dans les deux cas, la durée de l'entretien peut générer cette attitude chez l'architecte. De plus, l'entretien avec cet architecte a été interrompu pendant 30 minutes. Cela a également pu réduire son attention. Une dernière raison est envisageable vis-à-vis de ces résultats moins pertinents. Vu son aspect ludique, cette question (sous forme de jeu) a pu être moins prise au sérieux. Remarquons que ce n'est pas le cas de tous les architectes car certains ont apprécié de terminer sur cette question et se sont pris au jeu de manier les cartes.

Le dernier point abordé au sujet du jeu de cartes est le classement des concepts.

TABLEAU 33 - CLASSEMENT DES CONCEPTS

	Architecte I	Architecte II	Architecte III	Architecte IV	Architecte V
CLASSEMENT	1) Contexte 2) Marque de notre temps 3) Affectation 4) Conservation intégrée 5) Unité de style 6) Identité 7) Techniques et matériaux nouveaux	« Celui que je ne connais pas encore ! »	1) Authenticité 2) Lisibilité 3) Affectation – Contexte 4) Techniques et matériaux nouveaux 5) Conservation intégrée 6) Réversibilité 7) Intégrité 8) Identité – Marque de notre temps – Unité de style	Identité	1) Contexte 2) Affectation 3) Marque de notre temps 4) Identité 5) Lisibilité 6) Conservation intégrité 7) Réversibilité 8) Techniques et matériaux nouveaux

L'analyse de ces classements met en évidence l'importance accordée au contexte et à l'affectation pour trois architectes sur cinq. Ces concepts se retrouvent dans le haut du classement de ces trois interlocuteurs (architecte I, architecte III et architecte V). Cependant, il n'émerge pas un classement semblable entre les cinq architectes. De plus, l'absence de classement chez les architectes II et IV ne permet pas d'apporter de l'information complémentaire. Nous avons déjà évoqué l'attitude de l'architecte II vis-à-vis de cette dernière question ainsi que les potentielles raisons de ce désintérêt. Nous pouvons réitérer ces remarques au sujet de l'architecte IV. Il est probable que la question du classement se soit avérée être la question de trop dans ce cas-ci.

Enfin, nous remarquons que des concepts pour lesquels les architectes ont éprouvé des difficultés à donner une définition se retrouvent dans le classement comme la conservation intégrée ou l'intégrité. C'est également le cas de concepts aux définitions erronées qui sont repris dans les classements. Cela nous semble invalider le résultat obtenu au sujet du classement. Au sujet de l'importance du contexte et de l'affectation, le résultat présenté ici permet de confirmer les autres résultats énoncés précédemment et renforcer l'information que nous avons recueillie par ailleurs.

## DISCUSSION

---

---

# DISCUSSION

---

Nous venons de présenter les résultats obtenus à l'issue des cinq entretiens. A présent, nous menons une réflexion sur ces résultats afin de répondre aux 3 questions de recherche énoncées à la fin de l'état de l'art (section 5). Ces questions permettent d'approcher le processus de conception dans le cas d'un problème complexe particulier : le projet d'architecture en secteur patrimonial. Grâce aux informations récoltées sur le terrain, il nous est à présent possible de distinguer le processus de conception traditionnelle et le processus de conception mis en œuvre dans le cadre du patrimoine bâti. Nous pouvons dans un second temps étudier les données contextuelles résultant de ce bâti particulier, qu'elles soient dépendantes de l'édifice ou dépendantes de documents internationaux.

## 1 EN QUOI LE PROCESSUS DE CONCEPTION EN SECTEUR PATRIMONIAL SE REVELE-T-IL SIMILAIRE OU DIFFERENT DU PROCESSUS DE CONCEPTION TRADITIONNELLE ?

---

---

La différence entre une conception neuve et une conception patrimoniale réside dans l'introduction d'un élément construit préexistant sur le site. De manière caricaturale, la conception traditionnelle consiste en l'introduction d'un élément construit nouveau au sein d'une parcelle vide de construction<sup>16</sup>. Le projet profite d'un environnement plus ou moins construit et d'un contexte urbain ou rural. Par contre, la conception patrimoniale intègre au sein du site un élément déjà construit. Cet existant peut présenter des intérêts variables (historique, social, artistique, architectural, urbanistique, paysager, mémoriel, ...) à l'échelle du voisinage, de la ville, du pays ou du monde. Rappelons que nous n'avons pas restreint cette étude au patrimoine classé. Nous avons privilégié une approche du patrimoine comme d'un édifice auquel une population est attachée et qu'elle souhaite transmettre aux générations futures.

Sur base de cette distinction du site d'intervention entre les deux conceptions précitées, l'interrogation porte alors sur la modification potentielle du processus de conception en termes de structuration de la démarche.

Grâce à leur expérience du projet d'architecture, les architectes rencontrés ont mis en place des démarches de conception. Bien que la terminologie utilisée pour qualifier les étapes de leur processus de conception soit variée, des similitudes sont observées avec le séquençage issu de la littérature :

- 1) Etude du problème et exploration préliminaire ;
- 2) Recherche d'une solution ;
- 3) Conception détaillée ;
- 4) Mise en œuvre sur chantier et réception du bâtiment.

Sans modification de la structuration du processus de conception, le propos se focalise à présent sur le développement de chaque étape.

Premièrement, durant les phases amont du processus de conception, étape 1 et étape 2, l'architecte collecte des informations au sujet du problème de conception afin de mieux le comprendre. Ensuite, les premières idées émergent afin de rechercher une solution au problème de conception posé. Il faut

---

<sup>16</sup> La parcelle peut être initialement vide de construction ou vierge à la suite d'une démolition.

noter que l'émergence de ces idées reste difficile à classer dans l'une ou l'autre de ces deux étapes selon les expériences recueillies dans la littérature et sur le terrain.

La **phase d'étude du problème** permet de définir les données programmatiques et les données contextuelles du problème. Au sujet de ces données contextuelles, deux catégories sont volontairement distinguées : les données dépendantes du bâtiment existant et les données dépendantes du site. Cette distinction des données contextuelles est nécessaire vu la différence entre un projet neuf et un projet patrimonial. En effet, tous les deux profitent des données d'un site. En revanche, seul le projet patrimonial peut se reposer sur les données d'un bâtiment existant comme le montre la figure 81. L'usage de ces données est débattu à la deuxième question de recherche.

Dans les deux cas, nous constatons qu'il existe une relation complémentaire entre le projet et son environnement lorsque l'architecte travaille en secteur patrimonial. En effet, en prime d'une relation au site, le projet patrimonial exploite une relation avec l'élément construit préexistant, visible à la figure 81 de synthèse.

En complément de ces données liées au bâti existant et au site, Kacher (2005) inclut des données normatives au sein des données contextuelles. Les législations en matière d'urbanisme sont d'application tant pour le projet neuf que pour le projet patrimonial. Toutefois, tant en France qu'en Belgique, il existe des législations complémentaires affectant les édifices patrimoniaux. Nous avons aussi remarqué l'existence de chartes et de conventions internationales. Ces données conventionnelles sont étudiées, en détail, dans la troisième question de recherche.

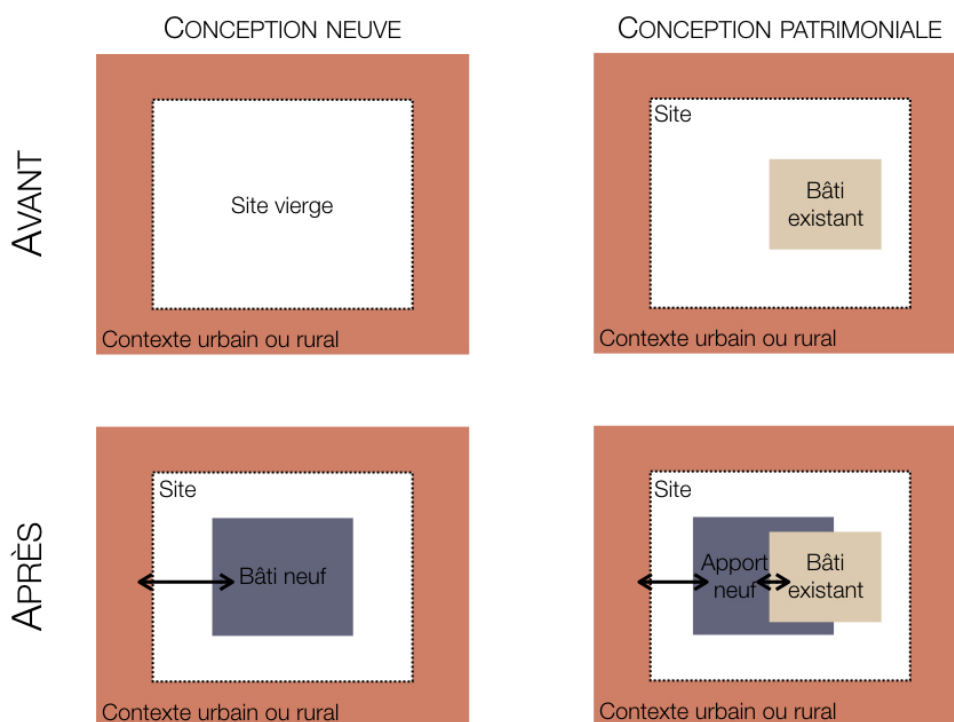


FIGURE 81 - Relations au site en conception neuve et en conception patrimoniale

Ayant constaté ce complément d'informations sous forme de données contextuelles dépendantes de l'édifice, une variation de l'étape 1 est observée : l'**analyse de cet existant**. Cette analyse est complémentaire à l'analyse de site habituellement réalisée. Elle se divise en deux recherches : une recherche in situ et une recherche documentaire. La recherche documentaire repose sur des archives, des plans anciens, des photographies historiques, des relevés déjà réalisés, ... Elle requiert également souvent la réalisation de documents complémentaires tels que des relevés si ceux-ci ne sont pas

existants, sont erronés ou manquent de précision. Ces documents complémentaires peuvent être produits par l'architecte ou par la délégation de cette production. La recherche in situ et la recherche documentaire permettent de recueillir les données suivantes : dimensions, proportions et rythme des façades et des plans, volumétries, matériaux, mises en œuvre structurelles, pathologies et désordres, développement historique de l'édifice (phases de construction), ambiances.

Ainsi, les données programmatiques et contextuelles sont fixées. L'architecte peut commencer à **explorer les possibilités de solutions** au problème de conception. Pour cette recherche, des données référentielles s'ajoutent aux données précédemment citées. Elles permettent de nourrir davantage la réflexion de l'architecte. Comme pour les données contextuelles, ces données référentielles se distinguent en deux catégories : les données dépendantes de l'architecte et les données indépendantes de ce dernier. Nous avons observé une utilisation plus importante des données contextuelles et des données référentielles pour appuyer la recherche d'idées<sup>17</sup>. Toutefois, le projet d'architecture final repose sur l'ensemble des trois types de données, c'est-à-dire la recherche de la solution la plus satisfaisante et incarnant le compromis entre ces données. Cette caractérisation de la solution est semblable à la caractérisation de Visser (2001).

L'**étape 3** dédiée à la conception détaillée réagit de manière semblable à l'étape 1 lorsqu'un édifice préexistant est intégré au problème de conception. En effet, un champ d'étude souvent renié par les architectes est ajouté : la **restauration**. Autant les architectes rencontrés sont opposés à envisager le projet comme l'unique expression de la restauration, autant la présence de cette conception est remarquée dans plusieurs projets. En complément de l'apport contemporain réclamé et justifié par les architectes, l'intervention doit conserver les valeurs intrinsèques du patrimoine. Cette volonté de conservation met en évidence une conception double entre recours à la restauration et apport contemporain.

Une remarque importante doit être réalisée au sujet du processus de conception. Les architectes rencontrés pratiquent de la conception neuve ainsi que de la conception patrimoniale. Dans leur démarche de travail, nous observons une démarche inter-projet. Dans la présentation des résultats, cette dernière est abordée comme une approche holistique de la conception. Concrètement, l'architecte établit une démarche architecturale qui lui est propre sur base de ses connaissances, de son expertise et de sa sensibilité architecturale. De plus, il est possible d'observer des recherches récurrentes entre ses différents projets. Ce sont des données référentielles qui interviennent entre différents projets, qu'ils soient d'ordre patrimonial ou non. Les exemples suivants sont issus de nos résultats : la recherche de la couleur chez Philippe Samyn ou le travail du châssis chez Charles Vandenhove.

---

<sup>17</sup> Sur base de la littérature, nous définissons les idées principales d'une composition architecturale comme des réponses aux sous-problèmes déterminés du problème général.



Par conséquent, comme sur la figure 82, trois niveaux de recherche sont observables dans le processus de conception architecturale. Une recherche générale de solutions s'établit lors de la seconde étape du processus qui est la phase d'exploration. Ensuite, une recherche de solutions détaillées se met en place lors des étapes 3 et 4. Ces recherches portent sur des sujets précis de la conception en cours. A titre d'exemple, en rentrant dans la conception détaillée du projet, l'architecte doit résoudre de nouveaux problèmes d'ordre plus technique tels que les nœuds constructifs. Finalement, un troisième niveau de recherche est la recherche continue qui est d'actualité sur une période de réflexion plus importante que celle du projet individuel. Cette recherche s'observe alors entre différents projets d'un architecte.

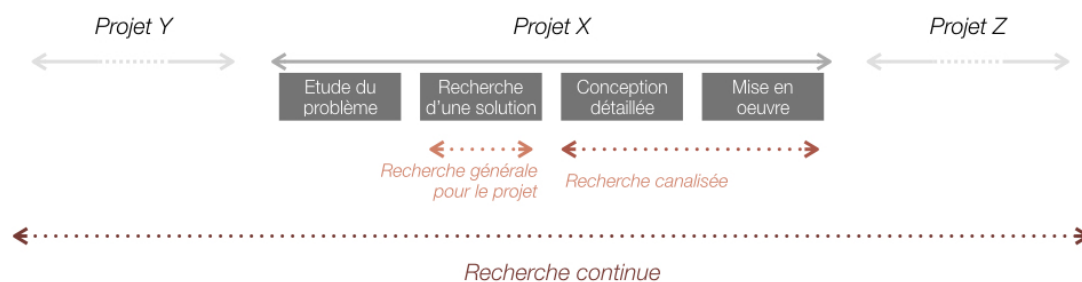


FIGURE 82 - Niveaux de recherche et processus de conception

En portant un intérêt particulier sur cette phase d'exploration des idées, cette étape oppose deux caractéristiques : la simultanéité et la successivité de l'émergence des idées. La revue de la littérature met en évidence le caractère itératif du processus de conception. L'itération est une résultante de l'évaluation des solutions en cours d'exploration. En s'intéressant de plus près aux phases amont de la conception et à la chronologie d'émergence des idées, un paradoxe apparaît entre simultanéité et successivité dans la pratique des architectes interrogés. Nous pensons que ce paradoxe s'explique selon l'échelle que l'on étudie : idées majeures, une idée particulière et ses idées sous-jacentes, ... Les idées principales sont générées les unes à la suite des autres. De ce fait, on peut observer la successivité dans l'élaboration des idées majeures. En revanche, le travail d'une idée principale repose sur la convergence d'idées sous-jacentes<sup>18</sup>. Cela exprime la simultanéité. Concrètement, la référence à plusieurs données permet de faire émerger une idée-clé. Ces données de conception semblent être également étudiées par le concepteur de manière successive. Au sujet de ce paradoxe, il semble que, d'une part, la successivité puisse s'observer entre les idées majeures et entre les données de conception et, d'autre part, la simultanéité s'exprime lorsque les données de conception convergent vers une idée principale de la composition architecturale.

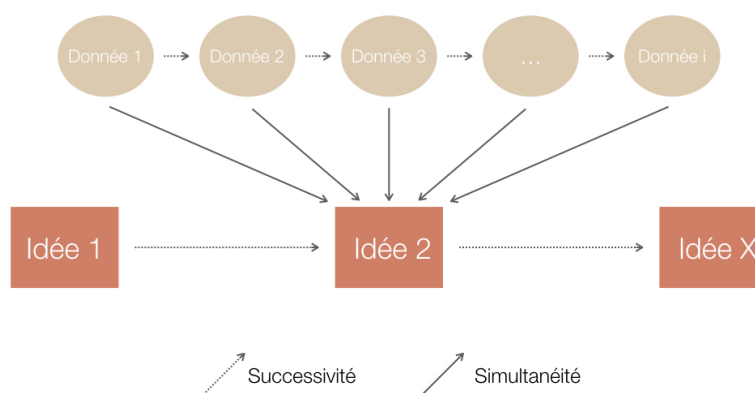


FIGURE 83 - Successivité et simultanéité dans la phase d'exploration des solutions

<sup>18</sup> Quand nous parlons d'idées sous-jacentes, il s'agit de la référence aux données de conception.

En conclusion, le processus de conception se séquence de manière similaire, tant en conception neuve que dans le cadre d'une conception en secteur patrimonial. Néanmoins, nous constatons deux différences qui apparaissent suite à l'introduction d'un bâtiment existant (figure 84). La première différence analysée est un apport de données lié à cet édifice. Dès lors, l'étude du problème comprend une nouvelle sous-étape : l'analyse de cet élément construit, génératrice de données supplémentaires, les données contextuelles dépendantes du bâtiment existant. Dès lors, le niveau de spécifications du problème augmente et le problème s'avère moins abstrait.

NIVEAU DE SPECIFICATION DU PROBLEME	Projet patrimonial > Projet neuf
NIVEAU D'ABSTRACTION DU PROBLEME	Projet patrimoniale < Projet neuf

La seconde différence réside dans la conception plus technique du projet d'architecture. Concevoir en secteur patrimonial comprend une part de restauration afin de transmettre les qualités ou valeurs de l'édifice aux générations futures, et une part de conception nouvelle.

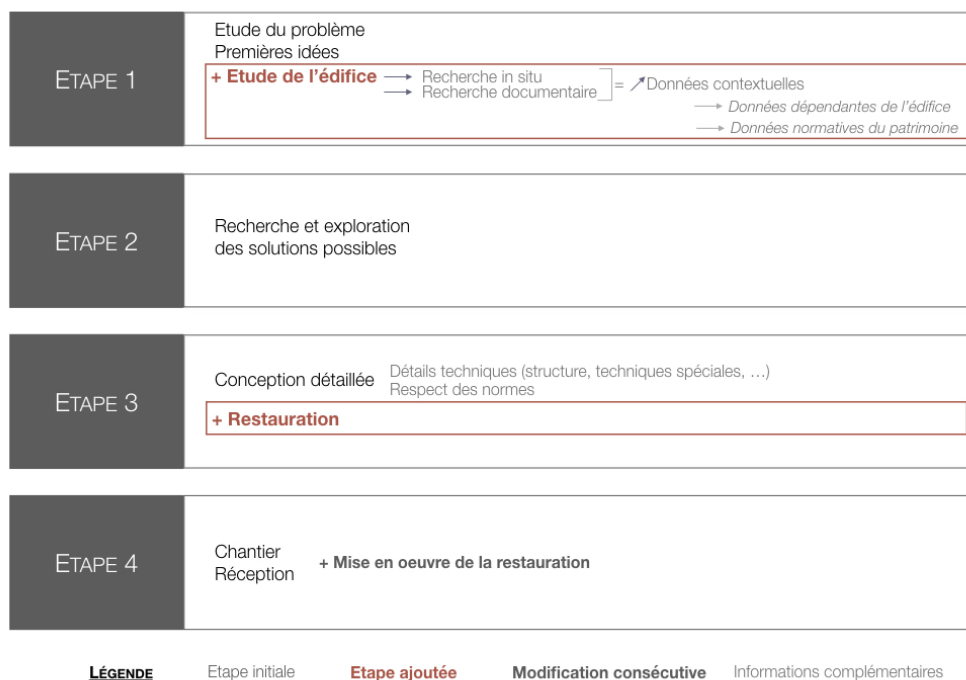


FIGURE 84 – Conclusion de la question de recherche 1

## 2 LES DONNEES CONTEXTUELLES, GENEREES PAR L'EDIFICE PATRIMONIAL, SONT-ELLES DES RESSOURCES OU DES CONTRAINTES POUR L'ARCHITECTE ?

---

Grâce aux résultats obtenus sur le terrain, l'importance des données contextuelles et référentielles peut être observée. Hors des contraintes contextuelles sont extraites les données dépendantes de l'édifice existant. Ces données sont récoltées in situ ou par l'intermédiaire d'une recherche documentaire comme mentionné à la section précédente. L'objet de cette seconde question est l'analyse de l'usage de ces données particulières dans le cadre des projets d'architecture discutés lors des entretiens.

Ces données permettent de **compléter les spécifications** du problème de conception. L'édifice constitue, à lui seul, un cahier des charges fourni. En effet, par l'étude du bâti, l'architecte relève les données suivantes : dimensions, proportions et rythme des façades et des plans, volumétries, matériaux, mises en œuvre structurelles, pathologies et désordres, développement historique de l'édifice et ambiances. La présente recherche a mis en évidence que les données les plus utilisées par les architectes dans l'exploration des solutions concernent principalement les **façades** et les **volumétries**, c'est-à-dire ce qui touche à l'apparence de l'édifice.

Parallèlement, les idées principales des compositions architecturales étudiées reposent, elles aussi, sur l'apparence du projet, par le biais du travail de la **façade** et de la **volumétrie**.

Il est intéressant d'observer qu'il y a un échange très net de propriétés entre l'existant et l'intervention contemporaine. Ce constat est vrai à toutes les échelles de l'intervention : de la volumétrie d'une extension au changement d'un châssis. Cela permet d'assimiler l'usage des données contextuelles à un **raisonnement analogique**. Cependant, ce raisonnement peut se marquer de deux façons différentes.

Dans le premier cas, la propriété extraite de l'édifice ancien est réutilisée afin d'intégrer l'intervention actuelle. Dans le second cas, la propriété retenue par l'architecte est détournée. Plus simplement, quand l'architecte réutilise, il utilise un langage semblable pour la nouvelle intervention. En revanche, quand il choisit de contraster, l'architecte prend le contre-pied de l'existant. Ce choix de la mise en œuvre d'une référence analogique met en évidence le caractère interprétable des données contextuelles tel qu'il est présenté par Kacher (2005).

Ces deux possibilités d'utiliser les données contextuelles peuvent être associées à l'approche que l'architecte a du patrimoine. En effet, une analogie aboutissant à une **réutilisation** est marquée par la volonté d'intégrer son intervention sans revenir à l'identique pour autant. Notons que de nombreux architectes refusent ce retour à l'identique car, selon eux, il constitue une falsification. De plus, les architectes réclament des documents fiables si le retour à l'identique est nécessaire. Cette approche du patrimoine rappelle l'article 9 de la Charte de Venise. A contrario, une analogie aboutissant au **contraste** est portée par la volonté de se distinguer de l'existant. Dans ce cas, les architectes semblent souhaiter que toute personne puisse dissocier l'ancien et le nouveau. Comme le refus de la falsification, c'est également une façon de ne pas mentir aux usagers.

Peu importe la façon dont les données contextuelles sont utilisées, l'élément récurrent est une distinction plus ou moins visible de la nouvelle intervention que l'on met en œuvre sur un édifice. Toutefois, il peut être remarqué que le choix de la réutilisation ou du contraste rend l'intervention intelligible par une population plus ou moins importante.

Au-delà des données dépendantes du bâtiment, les données contextuelles recouvrent également les **données normatives**. Dans le cadre de ce travail, ces données correspondent aux documents internationaux du patrimoine dont, pour rappel, nous avons extrait des concepts-clés.

Lorsque les architectes parlent de leurs sources d'inspiration, ces concepts ne sont pas mis en évidence dans la plupart des projets. Une exception a été relevée : un architecte a mentionné la lisibilité comme une donnée directrice pour le projet<sup>19</sup>. Ceci rejoint et confirme le propos précédent au sujet de la recherche de distinction entre l'intervention d'aujourd'hui et l'édifice ancien. En revanche, le concept du génie du lieu est central dans la démarche de conception des architectes. Certes, ce concept est inhérent à l'architecture. Néanmoins, cela n'est pas, selon nous, une justification suffisante pour ne pas l'intégrer à ces documents internationaux généraux vu son usage répandu dans la pratique des architectes.

Forte de la connaissance de l'importance accordée et de l'usage fait des données contextuelles dépendantes de l'édifice patrimonial, la perception comme **ressource ou contrainte** pour le projet d'architecture peut à présent être discutée.

Comme déjà constaté, ces données permettent d'augmenter le niveau de spécification du problème de conception que les architectes doivent résoudre. Cette augmentation peut justifier la facilité évoquée par les architectes de travailler en secteur patrimonial. Le fait de pouvoir s'accrocher à l'existant leur offre un cadre de conception. Ce constat va à l'encontre de la perception remarquée par Kacher (2005). En effet, les données contextuelles ne semblent pas vécues, dans ce cas, comme des contraintes dans le sens péjoratif du terme. En effet, les différents projets démontrent les choix possibles sur la façon d'interpréter et d'utiliser ces données pour les architectes.

Néanmoins, ces données sont à l'image de la définition des contraintes par Bonnardel (2006) : elles orientent les propriétés de la solution recherchée. Par exemple, l'architecte doit concevoir un châssis contemporain. La solution trouvée est orientée par les caractéristiques du châssis ancien : le jeu de lignes verticales et horizontales du croisillon. Autant les données issues du bâtiment orientent l'architecte dans sa démarche, autant elles établissent une restriction du degré de liberté de l'architecte. Pour revenir au choix de l'usage de la référence analogique par réutilisation ou par contraste, il semble être un choix personnel étroitement lié à l'architecte, sa formation et son appréhension de l'architecture. Dès lors, dans aucun de ces cas, la donnée relevée sur l'existant n'apparaît être perçue comme une contrainte.

En conclusion, les données contextuelles constituent une information sur la façon de construire à une époque de l'histoire. L'architecte est libre d'intégrer ou de détourner cette information dans sa composition architecturale. Dès lors, il nous semble qu'un édifice patrimonial est une **ressource pour le projet d'architecture**. Il constitue un point d'ancrage pour le développement d'une idée en l'associant à ses données contextuelles d'origine.

Cette conclusion réfute les propos de Champy (1999), envisageant le patrimoine comme un obstacle à la création contemporaine, et confirme l'approche du patrimoine comme une ressource défendue dans la Stratégie 21<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Notons que ce concept est interprété comme une donnée référentielle émanant d'une volonté propre à l'architecte.

<sup>20</sup> Stratégie 21 = Stratégie pour le Patrimoine Culturel en Europe au 21<sup>ème</sup> siècle.

### 3 LES CHARTES ET LES CONVENTIONS, ASSOCIEES A LEUR INTERPRETATION PAR LES ARCHITECTES, INFLUENCENT-ELLES LE PROCESSUS DE CONCEPTION ?

---

En choisissant les architectes à rencontrer sur le critère du thème qui, dans notre cas, est la conception en secteur patrimonial, nous avons posé l'hypothèse que ces documents internationaux étaient connus comme le sont les réglementations d'urbanisme. Cette hypothèse est validée par l'étude du terrain à quelques nuances près...

Les architectes ont une connaissance sommaire des chartes et des conventions pour trois raisons : les chartes réellement connues, l'usage qu'ils en font et la compréhension de ces documents.

Premièrement, sur base des architectes interviewés, ces acteurs de la construction connaissent généralement **uniquement la Charte de Venise**. Notons deux exceptions. Les Chartes d'Athènes et de Florence (concernant les jardins) ont été citées lors de l'entretien. Que ce soit la Charte de Venise ou les Chartes d'Athènes et de Florence, ces documents ont été fondés à la moitié du 20<sup>ème</sup> siècle : respectivement, 1964, 1931 et 1981. Les documents plus récemment publiés ne sont pas pris en compte dans la pratique courante de ces architectes.

Ce constat s'explique par la génération des architectes interrogés, leur formation universitaire ainsi que la visibilité des documents conventionnels. A l'exception de Thibaut Brogneaux, une proximité générationnelle peut être remarquée entre les autres architectes. Leur formation devait intégrer la Charte de Venise comme une référence.

Ce document semble conserver sa position de référence et rester un élément-clé de l'apprentissage des architectes jusqu'à aujourd'hui. L'état de l'art (tableau 4, section 3.4.1) met en évidence que cette Charte met au jour des concepts-clés toujours d'application aujourd'hui. De plus, tous ses concepts sont repris dans le dernier document adopté : la Stratégie pour le Patrimoine Culturel en Europe au 21<sup>ème</sup> siècle. Il faut noter que c'est également la Charte au sujet de laquelle nous avons relevé le plus de références explicites lors de la revue de la littérature.

La visibilité et la diffusion de documents conventionnels plus récents semblent limitées. D'une part, cela confirme la position de référence de la Charte de Venise. D'autre part, cela traduit, d'après nous, une communication insuffisante au sujet de ces textes ainsi qu'un manque d'intérêt de la part des architectes.

Deuxièmement, en matière d'**utilisation de ces textes**, la majorité des architectes se défendent d'en faire usage. Cependant, l'inclusion de ces textes à la démarche de l'architecte est variable. Selon leur visibilité et leur programme, les projets intègrent ces documents dans la démarche comme des obligations, des moyens de communication avec les autorités compétentes ou comme un alibi pour l'intervention. Nous discutons, d'une part, la condition d'inclusion et, d'autre part, les modalités de cette inclusion.

Certains architectes avouent de manière explicite ne pas intégrer les textes internationaux à leur démarche. Ce n'est pas pour autant qu'ils nient leur existence. Ils justifient ce choix par la visibilité et le programme de l'intervention. En effet, il paraît compréhensible qu'un réaménagement d'un logement sera moins suivi que la restructuration et la réaffectation d'un lieu de culte. Pour d'autres architectes, ce recours aux textes internationaux est peu exprimé de manière explicite. En effet, les architectes confient en faire usage mais n'expliquent pas comment les principes de ces documents constituent une réflexion intégrant leur démarche de conception. De ce fait, il s'avère difficile de confirmer l'insertion des chartes et des conventions du patrimoine dans la pratique de l'architecte car celle-ci peut se révéler

implicite. Cet usage peut être tellement naturel qu'il est devenu un réflexe et que l'architecte ne le perçoit plus comme un facteur-clé de sa composition.

Au-delà d'un usage implicite ou explicite, le non-référencement des principes de ces textes internationaux se justifie par la qualification de ces principes comme relevant du bon sens. A titre d'exemple, tous les architectes rencontrés distinguent leur intervention vis-à-vis de l'édifice existant. Un seul architecte interrogé nomme ce concept de lisibilité. Pour les autres, cette distinction ancien/nouveau fait sens dans leur démarche en secteur patrimonial. Ce caractère logique de certains principes semble effacer la relation qui les lie avec les chartes et les conventions car ils sont ancrés dans la pratique des architectes.

L'utilisation des textes **comme une obligation** met en lumière une différence importante entre les données contextuelles dépendantes de l'édifice et ces données normatives. Autant, nous avons prouvé que les caractéristiques de l'édifice sont des ressources pour l'intervention architecturale, autant ces textes sont vécus par certains architectes comme une réelle contrainte. En effet, ces textes ne présentent pas un caractère obligatoire. Leurs principes deviennent des obligations lorsqu'ils sont traduits dans la législation nationale ou régionale (dans le CWATUP, par exemple).

L'intégration de ces textes peut être réalisée en vue de la **communication** avec les autorités compétentes comme la Commission des Monuments et Sites dans le cadre de la Wallonie. Ces textes ne structurent pas les idées principales de la composition. En effet, les concepts extraits des chartes ne sont pas explicitement cités comme des données de conception. Rappelons l'exception faite au sujet de la lisibilité, dont l'usage est cité distinctement par l'architecte. La connaissance et la révision (si nécessaire) de ces textes permet d'échanger avec les autorités et de comprendre leur propos. Cela peut renforcer la crédibilité de l'architecte face aux autorités.

Enfin, il existe un flou au niveau de la **compréhension des documents internationaux**. Ce flou existant au sujet des textes internationaux est justifié par Dawans et Houbart (2016), par deux facteurs : la rédaction et la lecture. Pour rappel, la rédaction est influencée par le contexte politique et historique, par le manque de pratique dans la rédaction de ce type de textes de la part des auteurs ainsi que la subjectivité de ces derniers. Cette subjectivité est issue des expériences et des opinions personnelles des rédacteurs. De manière similaire, la lecture et la réception de ces textes sont marquées par le contexte humain et culturel. La bonne réception est également entravée par un manque de clarté rédactionnelle de ces textes. Par manque de clarté rédactionnelle, il faut entendre un flou terminologique, propice à l'interprétation et l'appropriation des concepts défendus dans le sens souhaité par les auteurs des textes ou non (Dawans & Houbart, 2016). Ce flou terminologique est appréhendé par ce travail et discuté dans la suite de ce chapitre. De plus, l'interprétation et le détournement du sens de ces textes par les architectes génèrent l'usage de ces textes et des concepts associés comme des alibis justifiant leur intervention et leurs choix architecturaux. Un concept détourné est la « marque de notre temps ». La marque de notre temps est souvent comprise comme le fait d'assumer la contemporanéité de l'intervention. Cet usage en tant qu'alibi est une porte ouverte fréquemment empruntée par les architectes pour justifier des interventions toujours plus visibles et contrastées.

Une étude approfondie de ce flou planant sur la compréhension des textes internationaux a été réalisée au sujet des concepts principaux et potentiellement porteurs pour le processus de conception. Elle permet de distinguer des concepts bien compris et intégrés à la démarche des architectes. Les différents concepts sont à présent passés en revue.

La première question de recherche met en évidence l'existence d'une démarche de travail récurrente chez les architectes. De plus, l'étude de l'édifice existant est une sous-étape complémentaire intégrée à la première étape d'un processus de conception, dédiée à l'analyse du problème de conception. Dès lors, le **procédé précis** réclamé par la Charte de Victoria Falls est une part intégrante de l'approche mise en œuvre par les architectes lorsqu'ils travaillent en secteur patrimonial. Il faut toutefois nuancer le caractère précis du procédé. Ce travail a davantage démontré le recours à une démarche récurrente. En matière de procédé, la recherche d'une méthode ne se limite d'ailleurs pas qu'aux projets patrimoniaux. Elle est également utilisée en conception neuve. De plus, les architectes associent à leur démarche **l'étude** et le **diagnostic** du lieu, en prélude à leur intervention. Notons que le contrôle des édifices préconisé par cette même charte n'est pas mis en évidence dans le présent travail. La nécessité d'études est une caractéristique de la démarche déjà réclamée par la Charte de Venise. Le contrôle mis de côté, nous considérons que les concepts « études » et « procédé précis » sont des concepts intégrés à la démarche actuelle des architectes.

La seconde question de recherche s'est intéressée aux données contextuelles dépendantes de l'édifice. En complément de l'édifice, les chartes préconisent de porter un intérêt pour le **contexte** avoisinant un bâtiment patrimonial. Lors de la revue de la littérature, un texte dédié à cette notion de contexte et de paysage urbain a été relevé : la « Recommandation concernant le paysage urbain historique » de l'UNESCO (2011).

Nos résultats proposent une analyse complémentaire des données contextuelles, dépendantes du site. Ces données renvoient, selon nous, à la notion de « contexte » admise par les chartes, préconisant un intérêt pour le contexte ainsi que sa conservation. En matière de protection du contexte, les projets comme le Musée de l'Economie et de la Monnaie ou la Maison de l'Histoire européenne préservent les accès et la façon de circuler aux abords de l'édifice. Toutefois, les projets étudiés ne comprennent pas une intervention globale à l'échelle d'un contexte, à l'exception de l'Abbaye d'Ardennes. Ce projet est singulier car l'étude du projet s'est concentrée sur un bâtiment particulier, les anciennes écuries de l'abbaye. Néanmoins, ce projet s'inscrit dans une démarche de redéveloppement à l'échelle de l'ensemble du site et de son périmètre de protection afin de retrouver une cohérence. De plus, il est important de constater que ce sont des données dépendantes du site qui justifient le potentiel de l'édifice à accueillir une extension dans les projets étudiés<sup>21</sup>. Selon l'architecte II, « *le site avait le potentiel pour ça* ». Le contexte est pris comme une donnée de conception et peut intégrer l'intervention si le problème initialement posé requiert une intervention à son échelle.

Parallèlement à cet usage du contexte, les architectes définissent de façon appropriée ce concept « contexte ». L'un d'entre eux précisent son caractère « multiforme » : contexte géographique, environnement, contexte historique, contexte social, la situation actuelle, ...

Ces deux constats nous permettent d'affirmer que la notion de contexte est à l'image des précédentes : comprise et intégrée par les architectes interrogés.

Ayant déterminé que les architectes ont une méthode d'approche du patrimoine basée sur son étude et son contexte, le prochain concept est la **pluridisciplinarité**. Le processus de conception des architectes est marqué par la collaboration. L'architecture est un travail collectif. Cependant, elle fait appel à des compétences variées. De ce fait, le projet doit être nourri par d'autres compétences que celle de l'architecte : la stabilité du bâtiment, les techniques spéciales, la mise en œuvre, l'accessibilité, les normes incendie, ... Le cas particulier du patrimoine requiert des compétences spécifiques à ce type d'édifice : un architecte des monuments historiques, un historien, des spécialistes en pathologies ou

---

<sup>21</sup> Par exemple : compléter la résidence de Château Cheval blanc pour obtenir un « vrai » château avec son corps central, ses ailes et sa cour / potentiel du site pour accueillir une boîte colorée surplombant le bâtiment Eastman.

mises en œuvre anciennes, ... Tous les architectes rencontrés n'ont pas défendu la pluridisciplinarité comme un facteur présent au sein de leur processus de conception. Cela ne conduit pas à nier sa présence. Elle peut simplement ne pas avoir été mentionnée. Notons que la compétence de l'artisan n'est référencée que par un architecte sur les cinq.

Selon nous, le projet d'architecture se développe dans le sens de la pluridisciplinarité et, par conséquent, dans le sens recherché par les textes internationaux. Ce concept est intégré à la démarche de l'architecte mais l'origine de son intégration n'est pas un texte international du patrimoine. Cette intégration est le fruit d'une évolution et d'une complexification de la pratique de l'architecture.

Le concept le plus récemment introduit dans les documents internationaux est la **participation citoyenne**. Les architectes rencontrés rejettent l'idée d'intégrer le citoyen à leur démarche de conception. Pourtant, il s'agit d'un nouvel enjeu pour le patrimoine comme le démontre la Convention de Faro. En effet, cette dernière recommande l'intégration du citoyen sur plusieurs plans dont l'étude et l'interprétation du patrimoine. Sur base de la littérature consultée, la place du citoyen au sein du processus se justifie par sa position dans la définition du patrimoine. Pour rappel, le patrimoine est le bien commun de la population et doit le rester. L'intervention de l'architecte ne doit pas amoindrir l'attachement d'une population vis-à-vis de son patrimoine. A contrario, selon nos interlocuteurs, le citoyen n'a pas une place centrale dans le processus de conception. L'intervention de celui-ci est acceptée afin de définir les enjeux du projet d'architecture en secteur patrimonial. Cette définition des enjeux peut être assurée par le commanditaire, l'architecte et la population. Ensuite, le devoir de l'architecte est d'interpréter et de travailler avec l'existant lors de l'élaboration de son projet. La Convention de Faro propose quant à elle d'associer le citoyen plus loin dans la démarche, au-delà de l'élaboration d'un programme ou d'une question de conception. Une dualité est observée entre le texte international et la pratique courante des architectes. Ce document ayant été ratifié par la Wallonie, il est néanmoins destiné à être traduit dans le futur code du Patrimoine. Il ne nous semble pas que privilégier une association de plus longue durée réprime l'architecte dans sa démarche, ni ne constitue une obligation de « donner le crayon », crainte énoncée par quelques-uns des architectes interrogés. Dans ce but, il paraît opportun d'encourager une concertation entre autorités et acteurs du terrain.

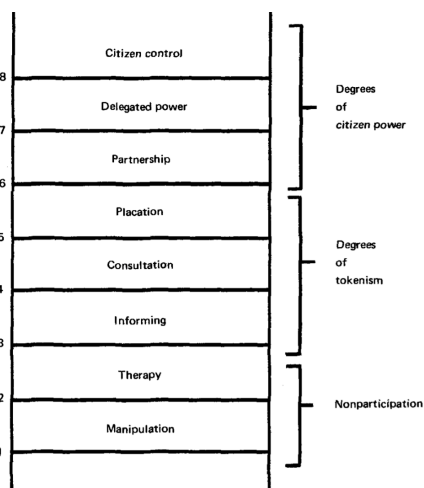


FIGURE 85 - "Eight Rungs on a Ladder of Citizen Participation" (Arnstein, 1969, p. 217)

Si nous tentons de positionner le projet d'architecture en secteur patrimonial sur l'échelle d'Arnstein (1969) illustrée à la figure 85, la démarche de l'architecte se situe à mi-parcours entre l'absence de participation citoyenne et la participation totale. Notons que certains architectes ignorent l'opinion citoyenne et ne consentent pas à l'intégrer. Dans les meilleures situations actuelles, le citoyen est entendu en donnant suite ou non à son opinion. Sur base des propos recueillis, il semble envisageable d'atteindre un niveau supérieur de participation citoyenne sans pour autant offrir le contrôle total : le partenariat. Ce partenariat est envisagé comme une négociation active dans les premières étapes de conception liées à l'étude du problème ainsi que dans l'élaboration des lignes directrices d'un projet.

Bien que cette possibilité soit réfutée par un architecte rencontré, la négociation peut, d'après nous, permettre d'augmenter l'acceptation des projets en secteur patrimonial. En effet, dans ce cadre, l'architecte profite de l'interprétation du citoyen et le citoyen apprend à mieux comprendre et à dissocier les



volontés de l'architecte. Ceci est une piste proposée afin d'offrir une meilleure intégration du concept « participation citoyenne » dans la démarche des architectes.

Les derniers concepts extraits des chartes et des conventions ont été définis par les architectes lors des entretiens par l'intermédiaire du jeu de cartes. Les définitions recueillies sont plus ou moins similaires entre les architectes et plus ou moins assimilables au regard des textes originaux selon les cas. Selon nous, cela traduit une compréhension tantôt nette, tantôt floue de ces concepts. Ils sont classés au tableau 34. Notons qu'un concept compris l'est de manière globale. Nous ne sommes pas rentrés dans les nuances de chacun.

Le classement de ces concepts est obtenu en comparant les définitions recueillies et présentées à la section 4.2.3 du chapitre « Résultats » et les définitions et commentaires observés tant dans les chartes que dans la littérature, synthétisés à la section 3.4.4 de l'état de l'art.

TABEAU 34 - Classement entre concepts compris et concepts interprétés

CONCEPTS COMPRIS	CONCEPTS INTERPRETES
Affectation	Marque de notre temps
Techniques et matériaux nouveaux	Intégrité
Refus de l'unité de style	Identité
Réversibilité	Authenticité
Lisibilité	Conservation intégrée

Le partage existant entre les concepts compris et les concepts interprétés met en évidence une compréhension éparse et non cohérente avec le sens donné à ces concepts dans les textes internationaux. Ainsi, parmi les dix concepts qui n'ont pas encore été abordés dans cette discussion, la moitié de ceux-ci relèvent d'une interprétation. Il semble nécessaire d'être attentif à cette interprétation et cette appropriation des concepts par les architectes car le détournement de ces textes peut être préjudiciable pour les édifices patrimoniaux. Comme mentionné précédemment, la marque de notre temps est un concept souvent détourné afin de justifier l'intervention contemporaine dans le patrimoine. Lorsqu'elle est poussée à l'extrême, il nous semble que l'importance de la nouvelle intervention dépasse le patrimoine. Dès lors, ce dernier n'est plus mis en valeur comme le souhaite les documents internationaux. Bien que le projet d'architecture assure la conservation de l'édifice, les textes ne souhaitent néanmoins pas que l'apport contemporain concurrence l'existant.

Cette compréhension des concepts est fortement associée au choix terminologique choisi pour le texte. En effet, en architecture, l'identité par exemple, recouvre de multiples aspects. Dès lors, les chartes utilisent des termes considérés comme flottants. Par flottant, il faut entendre que les termes choisis ne sont pas suffisamment précis ou recouvrent un champ d'interprétation trop large. Ces termes sont dès lors propices au détournement du sens premier. Bien qu'ils puissent être intégrés dans la pratique des architectes de manière explicite ou implicite, il faut s'assurer que ces acteurs ont bien compris le sens que les auteurs des textes internationaux voulaient donner.

Afin de pallier à toute différence d'interprétation entre le sens donné par les auteurs des textes internationaux et le sens interprété par les architectes, trois pistes sont envisagées :

- Travailler de manière semblable à la Charte de Cracovie et inclure des définitions en annexe ;
- Simplifier le langage de rédaction ;

- Rédiger des textes sur base d'un partenariat entre autorités et praticiens<sup>22</sup> du projet en secteur patrimonial.

La seconde piste proposée, simplifier le langage, semble plus difficilement concevable. En effet, bien que certaines définitions ne soient pas unanimement admises, ces concepts liés au patrimoine évoquent une réflexion lorsqu'ils sont énoncés dans le cadre du patrimoine. Par exemple, la conservation intégrée n'a pu être définie par les architectes rencontrés mais les architectes identifient ce concept comme une notion dédiée au patrimoine. « *C'est un terme d'architectes des monuments historiques !* » selon l'architecte V ou « *C'est quelque chose de plus pointu dans les définitions* » d'après l'architecte III.

Au-delà de l'interprétation des concepts, ce travail met en évidence que les concepts compris sont également intégrés dans les démarches de conception des architectes. Ces concepts sont les suivants :

PROCEDE PRECIS – ETUDES – CONTEXTE – AFFECTATION – PLURIDISCIPLINARITE – TECHNIQUES ET MATERIAUX NOUVEAUX – REFUS DE L'UNITE DE STYLE – REVERSIBILITE – LISIBILITE

A l'exception de la réversibilité et du procédé précis, ces concepts sont des concepts déjà présents dans la Charte de Venise, charte la plus référencée par les architectes rencontrés. De plus, le tableau 4, présenté dans l'état de l'art (section 3.4) démontre leur pérennité à travers les documents consécutifs à cette charte. Ces concepts les plus anciennement affirmés dans les textes internationaux semblent être mieux appréhendés par les architectes, à l'exception de la « marque de notre temps » qui est souvent détournée. Cette meilleure compréhension apparaît comme une garantie de l'inclusion dans la pratique de l'architecte ainsi que du bon usage de la notion en regard du sens porté par les textes originaux.

Cette recherche a mis en avant l'absence d'un concept au sein des textes internationaux : le génie du lieu. Pourtant, la question 2 a démontré sa position centrale dans les démarches des architectes. Il semble dès lors opportun de l'intégrer aux textes et de ne pas l'isoler dans une seule déclaration comme c'est le cas de la Déclaration de Québec (ICOMOS, 2008). En effet, le processus de conception peut s'inspirer des principes de ces textes mais ce n'est pas une relation univoque. Nous pensons que ces documents internationaux, régissant le patrimoine, doivent s'inspirer de la pratique quotidienne de l'architecture qu'elle soit marquée ou non par un édifice existant.

En conclusion, les chartes et les conventions influencent le processus de conception lorsque le principe est compris par l'architecte. Ce principe peut être traduit de manière explicite dans l'intervention ou par l'attitude de l'architecte vis-à-vis du patrimoine. Malheureusement, des notions pourtant fondamentales sont mal interprétées voire détournées. La rédaction d'un énième texte international n'est pas la solution privilégiée étant donné la position de référence que les architectes confèrent à la Charte de Venise. Il est plus opportun de favoriser la rédaction d'un « glossaire » expliquant tous les concepts du patrimoine. Toutefois, cette rédaction n'est peut-être pas suffisante. Elle doit donc s'accompagner d'une sensibilisation et d'une diffusion auprès des acteurs de terrain des nouveaux textes associés à ce « glossaire ».

---

<sup>22</sup> En utilisant le terme « praticiens », cela engage dans cette concertation plus que les architectes. Il semble opportun d'établir une concertation avec tous les acteurs du projet : architectes, ingénieurs et entreprises.

## CONCLUSION

---

---

# CONCLUSION

---

## 1 RESUME

---

L'objet de ce travail de fin d'études était d'établir un lien entre le projet d'architecture en secteur patrimonial et le processus de conception. La méthodologie utilisée afin d'étudier cette relation repose sur cinq entretiens avec des architectes « experts » de ce type d'interventions architecturales. L'analyse des documents graphiques liés à chaque projet a apporté une série de données complémentaires aux informations préalablement recueillies sur le terrain. La mise en œuvre de cette méthodologie a permis d'appréhender les spécificités du processus de conception concernant un projet patrimonial, l'usage des données dépendantes de cet édifice préexistant ainsi que le potentiel rôle joué par certains documents internationaux dédiés au patrimoine au sein de ce processus.

Premièrement, dans le cadre d'une conception neuve ou d'une conception en secteur patrimonial, le processus se séquence de manière similaire et dans le respect de la structuration du processus telle qu'elle est proposée aujourd'hui par les chercheurs. Le problème de conception en secteur patrimonial profite d'un cahier des charges plus fourni grâce à l'introduction d'un édifice construit. Bien que cette augmentation du niveau de spécification soit profitable à la représentation initiale que l'architecte se fait du problème de conception, l'édifice est aussi un générateur de nouvelles sous-étapes au sein du processus de conception. Tout d'abord, la première étape d'un processus de conception, soit l'étude du problème de conception, ne se « limite » plus, en termes de données contextuelles, à l'analyse de l'environnement du projet et à la connaissance des normes habituelles. En complément des réglementations particulières du patrimoine, cette première étape doit intégrer une étude spécifique et détaillée du patrimoine construit à toutes les échelles du projet et ce, que le bâtiment profite d'un classement ou non. Ensuite, la seconde tâche ajoutée par l'introduction d'un édifice existant s'établit lors de la troisième étape du processus de conception, la conception détaillée. Il s'agit de la conception de la restauration de l'élément construit. Cette dernière d'ordre plus technique est indispensable à la conservation des valeurs ou qualités patrimoniales de l'édifice.

Deuxièmement, ce travail a révélé que les données contextuelles, perçues par les architectes comme des contraintes selon Kacher (2005), sont complétées par les données de l'édifice. Ces données contextuelles dépendantes du patrimoine construit s'avèrent, selon nos données, plutôt être une ressource pour l'architecte. Accompagnées par les données référentielles, ces données constituent une base réflexive nourrissant les idées principales de la composition architecturale, et cela tout au long de la recherche d'une solution au problème de conception posé. De plus, selon l'attitude de l'architecte vis-à-vis du patrimoine, le raisonnement observé pour l'usage de ces données est le raisonnement analogique. Nous avons pu distinguer deux usages de références analogiques possibles générant une distinction plus ou moins forte et appréciable par le grand public entre l'édifice existant et l'apport contemporain. Dans un premier cas, l'architecte raisonne par analogie afin de réutiliser une donnée de l'édifice existant : matériaux, rythme de la façade, mise en œuvre des percements, ... Dans un second cas, l'architecte choisit de détourner la donnée relative à l'élément construit : il agit par contraste (par exemple : une toiture à double pan instruit une toiture courbe).

Finalement, ces données contextuelles relèvent également des données normatives. En complément des réglementations urbanistiques, une série de mesures spécifiques au patrimoine sont d'application. Ces données normatives ont été considérées dans ce travail par l'intermédiaire de concepts extraits des documents internationaux du patrimoine : les chartes et les conventions. Ces données semblent peu influencer la recherche de solutions en raison du flou planant sur la compréhension de ces textes.

De plus, elles sont souvent interprétées comme des obligations. Ces textes constituent, pour certains architectes, des portes ouvertes à la visibilité de l'intervention. L'intégration de ces textes dans la pratique des concepteurs s'est avérée variable en raison d'une compréhension inégale de ces textes parmi les architectes interrogés. Toutefois, à l'exception de la « marque de notre temps », les concepts les mieux compris et intégrés sont déjà repris par la Charte de Venise qui est, à l'heure actuelle, toujours considérée comme une référence : contexte, affectation, pluridisciplinarité, procédé précis, études, techniques et matériaux nouveaux et refus de l'unité de style sont autant de thèmes abordés par les architectes interviewés de manière adéquate. Le manque de compréhension et la faible diffusion des documents conventionnels plus récents génèrent un usage plus réduit ou parfois mal interprété de ces concepts complémentaires.

## 2 LIMITES

---

Au-delà du cadre fixé volontairement dans ce travail, la méthodologie initialement établie a présenté des faiblesses qui sont décrites dans cette section comme les limites de l'étude. En effet, cette méthodologie repose sur trois piliers : l'architecte interviewé, la documentation recueillie et nous-même.

Premièrement, l'architecte est la source première de ce travail.

Le nombre de personnes rencontrées n'a pas permis d'atteindre la saturation complète du récit (Maulini, 2006; Mason, 2010). Malgré un nombre important de demandes envoyées et une méthodologie adaptée, le taux de réponse est resté faible. En ce qui concerne la méthodologie adaptée, nous soulignons le fait que nous avons choisi l'entretien pour le temps et la préparation réduite qu'il nécessitait auprès de nos interlocuteurs. L'interprétation des données est une limite dépendante de nous-même et qui est explicitée au dernier paragraphe.

De plus, ce travail dépend de la mémoire des architectes. En effet, nous n'avons pas discuté d'un projet en cours de conception ni suivi pas à pas une conception en cours. Suivre différents projets depuis la découverte du site à la conception technique n'était pas envisageable dans le temps imparti pour la réalisation de ce mémoire. La discussion a donc porté sur un projet passé. Cependant, il s'est révélé compliqué pour les architectes de décrire, pas à pas, un processus de conception ainsi que l'évolution de chacune des idées directrices de leur conception. Le manque de précision peut, selon nous, être perçu comme une faiblesse due à une information recueillie a posteriori. Cela permet néanmoins de recueillir l'information essentielle du sujet de chaque projet. En effet, les éléments manquants en matière d'idées principales de la composition et de données de conception ont été mis en évidence par l'analyse des documents graphiques collectés. Ces éléments relèvent du détail au regard de l'information recueillie directement auprès des personnes interrogées.

Dernièrement, au sujet de l'influence de l'architecte sur les résultats, nous avons constaté lors de nos entretiens que les architectes participants avaient des personnalités et des visions de l'architecture bien marquées et établies. Comme mentionné dans les résultats et la discussion, ce sont des facteurs qui influencent leur réponse architecturale ainsi que leur façon de s'exprimer.

Deuxièmement, la méthodologie est dépendante des documents recueillis.

En effet, nous souhaitions initialement appréhender le processus de conception au travers des croquis et des esquisses des architectes. Malheureusement, pour certains architectes, ces documents sont égarés ou la demande n'a pas été comprise. En effet, lors des échanges avec les architectes, le terme « esquisse » a été mal interprété. Pour beaucoup, ces documents sont déjà des documents informatisés. De ce fait, les documents recueillis sont variés et n'ont pas permis d'éclairer la chronologie d'évolution d'une idée en complément du discours.

Finalement, la troisième limite de ce travail repose sur notre propre intervention.

Le critère de saturation n'étant pas complètement atteint, nous avons remarqué des récurrences et des exceptions dans les discours. C'est de cette manière que les résultats ont été traités. Cependant, ce traitement est soumis à notre interprétation et à notre compréhension des propos collectés. Cela génère une part de subjectivité dans cette étude. Afin de limiter ce caractère subjectif, il est possible de traiter les données à plusieurs, en triangulant la lecture des données. Ce traitement des données collectif requiert un respect de la confidentialité de la part des différents intervenants.

### 3 PERSPECTIVES

---

Ayant ouvert un champ d'étude à la croisée de la recherche centrée sur le processus de conception et l'étude dédiée au patrimoine, de nombreuses recherches sont encore possibles, comme par exemple appréhender la réponse d'architectes moins expérimentés, voire d'étudiants. De plus, d'autres études comparatives peuvent être envisagées : comparer des projets de constructions neuves et des projets patrimoniaux, comparer différentes solutions architecturales proposées pour un même problème de conception, ... Toutefois, une perspective majeure à ce travail se distingue et est approfondie ci-dessous.

Aux prémices de ce travail, l'objectif était d'observer l'intégration du citoyen au processus de conception. Rapidement, cet axe d'approche a été mis de côté car il ne s'agit pas encore d'une pratique suffisamment ancrée dans la démarche actuelle des architectes. Le terrain a confirmé cet état de fait. Cependant, cette recherche reste, selon nous, un enjeu pour le patrimoine pour de multiples raisons : attachement d'une population, notion de bien intergénérationnel, controverses récurrentes, incompréhension face à l'acte architectural, accessibilité pour tous, ... Cet enjeu a d'ailleurs été relevé par les autorités compétentes en la matière, vu l'introduction de ce principe depuis la Convention de Faro en 2005. Ce document aborde le « pourquoi » et le « pour qui ». Nous pensons qu'il faut aborder le « comment » d'autant plus au vu des réactions des architectes rencontrés. Sur ce constat, nous identifions deux paramètres à étudier.

Le premier paramètre est l'étude approfondie du processus de conception dans le cadre patrimonial. En effet, le présent travail constitue une première tentative de recherche en la matière. De ce fait, les résultats obtenus se doivent d'être confirmés par des études à plus grande échelle. Il est également intéressant de gagner en précision quant aux informations collectées. Il nous semble illusoire de tenter de faire accepter une approche citoyenne auprès des architectes sans avoir évalué avec précision leur processus de conception et les potentialités d'intégration de cette approche.

Comme nous le notons dans la discussion, l'architecte souhaite conserver la mainmise sur le dessin de son architecture. L'objectif n'est pas de demander au citoyen de faire le projet lui-même, mais plutôt d'ajouter un collaborateur à la démarche et, ainsi, de mettre en œuvre un partenariat entre la population et l'architecte. Ainsi, fort d'une étude approfondie du processus de conception, le chercheur pourra évaluer les temps de conception propices à ce partenariat.

Pour ce paramètre d'étude et sur base de notre propre expérience, il semble opportun d'étudier un processus en temps réel. Il faut étudier la pratique de l'architecte pour lui permettre de la faire évoluer. Ratifier la Convention de Faro et l'imposer par une réglementation urbanistique ne sera pas un gage de réussite pour la participation citoyenne. Il faut permettre aux deux parties de se comprendre et de travailler ensemble.

Ce constat justifie le second paramètre reposant sur l'habitant. Il nous semble important de comprendre l'attachement de l'habitant au patrimoine, mais aussi d'appréhender son rejet de certaines réalisations en secteur patrimonial. Dès lors, il faut aller à la rencontre du citoyen et de sa perception des transformations architecturales en secteur patrimonial. Une telle étude constituera, d'après nous, un premier guide de conception et de communication pour les architectes.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### 1. LIVRES, PUBLICATIONS ET ARTICLES SCIENTIFIQUES

---

- Aden, J., & Piccardo, E. (2009). Entretien avec Todd Lubart. *Synergies Europe*(4), pp. 15-22.
- Aronson, J. (1995). A pragmatic view of thematic analysis. *The qualitative report*, 2(1), pp. 1-3.
- Attinger, B., Beck, C., & Meyer, C.-A. (1984). Restaurer ou transformer? : le cas de Mase. *Nos monuments d'art et d'histoire: bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*(35), pp. 445-453.
- Bernier, L., & Perrault, I. (1987). Pratique du récit de vie : retour sur L'artiste et l'oeuvre à faire. *Cahiers de recherche sociologique*, 5(2), pp. 29-43.
- Bonnardel, N. (2006). *Créativité et conception: Approches cognitives et ergonomiques*. Marseille: SOLAL Editeurs.
- Bonnardel, N. (2009). Activités de conception et créativité: De l'analyse des facteurs cognitifs à l'assistance aux activités de conception créatives. *Le travail humain*, 72(1), pp. 5-22.
- Brianso, I. (2016). La Convention de Faro en perspective : analyse éthique du patrimoine culturel pour la société au Kosovo. *Alterstice*, 5(2), 21-32.
- Brinkmann, S. (2014). Interview. Dans *Encyclopedia of Critical Psychology* (pp. 1008-1010). Springer New York.
- Bruno, A. (1998, août). Esprit du lieu et authenticité. *Projet urbain*(13), pp. 6-9.
- Bruno, A. (2004). La vraie impertinence est souvent pertinente. Le cas du château du Rivoli. *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence*. (pp. 127-131). Amay: Institut du Patrimoine wallon.
- Cardon, D. (1996). L'entretien compréhensif (Jean-Claude Kaufmann). *Réseaux*, 14(79), pp. 177-179.
- Chamboredon, H., Pavis, F., Surdez, M., & Willemez, L. (1994, juin). S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien. *Génèses*(16), pp. 114-132.
- Champy, F. (1999). Architecture contemporaine et patrimoine. La construction ou l'intervention dans un site? *Les Annales de la recherche urbaine*, 82(1), pp. 33-47.
- Charlier, S., & Moor, T. (2014). *Guide architecture moderne et contemporaine 1895-2014 Liège*. Bruxelles: Editions Mardaga.
- Chartier, D. (2005). Définir des modernités hybrides. Entre société, patrimoine, savoir, pouvoirs contemporains et culture autochtones. *Globe Revue Internationale d'études québécoises*, 8(1), pp. 11-16.
- Chaxel, S., Fiorelli, C., & Moity-Maïzi, P. (2014, Janvier). Les récits de vie: outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action. *Revue Interrogations*(17).



Chevalier, A., & Bonnardel, N. (2003). Prise en compte et gestion de contraintes: Une étude dans la résolution d'un problème créatif de conception. *Bulletin de Psychologie*(56), pp. 33-48.

Damart, S. (2006). La construction de cartes cognitives collectives pour l'aide à la structuration de formes de coopération hybrides. *XVème Conférence Internationale de Management Stratégique, Annecy*, (pp. 1-30). Genève.

Darses, F., Détienne, F., & Visser, W. (2001). Assister la conception: Perspectives pour la psychologie cognitive ergonomique. *EPIQUE 2001, Actes des journées d'étude en psychologie ergonomique*, (pp. 11-20).

Dawans, S., & Houbart, C. (2016). From the spirit to the letter of the charter: mind the gap for the future! *Heritage in transformation. Cultural heritage protection in XXI century - Problems, challenges, predictions*, (pp. 51-60). Lublin.

Decaris, B. (2004). La réutilisation du château de Falaise. Le cas de l'abbaye d'Ardenne à Caen. *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence*. (pp. 123-124). Amay: Institut du Patrimoine wallon.

Decaris, B., & Goven, F. (2013, juin). Reconversion en Normandie d'un patrimoine religieux désaffecté: deux exemples de programmes culturels ambitieux. *Monumental. Création architecturale et monuments historiques*(1), pp. 50-55.

Desmoulin, C., & Robert, P. (2005). *Transcriptions d'architectures : architecture et patrimoine, quels enjeux pour demain ?* Paris: ADPF-Ministère des Affaires étrangères.

Di Méo, G. (2008). Processus de patrimonialisation et construction des territoires. *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser* (pp. 87-109). Poitiers- Châtellerauld: Geste Editions.

Djament-Tran, G. (2015). L'actualisation du patrimoine face à la métropolisation. Le cas de Saint-Denis. *L'information géographique*, 79(2), pp. 41-54.

Dogan, F., & Nersessian, N. J. (2010, Mai). Generic abstraction in design creativity: the case of Staatsgalerie by James Stirling. *Design Studies*, 31(3).

Dogan, F., & Nersessian, N. J. (s.d.). *Generic Abstraction in Design Creativity*. Récupéré sur Cognitive Sciences Journal Archive:  
<http://csjarchive.cogsci.rpi.edu/Proceedings/2009/papers/109/paper109.pdf>

Donjean, C. (2010). *Le pass : de l'ancien site minier au musée du futur*. Namur: Intitut du Patrimoine wallon.

Durieux, G. (2004). La Paix-Dieu (Centre de Perfectionnement aux métiers du Patrimoine) au carrefour de la réutilisation . *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence*. (pp. 93-95). Amay: Institut de Patrimoine wallon.

Freud, S. (1929). *Malaise dans la civilisation*. (J. Odier, & C. Odier, Trads.) Les Presses universitaires de France. Récupéré sur Bibliothèque des Classiques:  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/malaise\\_civilisation/malaise\\_civilisation.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf)

Hauswald, G. (2008). *La charte de venise comme base d'élaboration d'un projet patrimonial*.

Heylighen, A. (2000). *In case of architectural design. Critique and praise of Case-Based Design in architecture*. Thèse, Université Catholique de Louvain, Louvain.

Howard, T. J., Culley, S. J., & Dekoninck, E. (2008, Mars). Describing the creative design process by the integration of engineering design and cognitive psychology literature. *Design Studies*, 29(2), pp. 160-180.

ICOMOS. (1986). *Créer dans le créé: l'architecture dans les bâtiments anciens*. Paris: Electa Moniteur.

Jokilehto, J. (2004). Le patrimoine mondial et sa réutilisation. *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence* (pp. 17-21). Amay: Institut du Patrimoine wallon.

Joris, F. (2004). L'Institut du Patrimoine wallon face au défi de la réaffectation. *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence*. (pp. 9-12). Amay: Institut du Patrimoine wallon.

Kacher. (2005). *Proposition d'une méthode de référencement d'images pour assister la conception architecturale: Application à la recherche d'ouvrages*. Thèse, Institut Nationale Polytechniques de Lorraine - INPL.

Kadri, A. (2007). *Contribution de la réalité virtuelle à l'évaluation de produits, dans les phases amonts du processus de conception*. Université d'Angers, Laboratoire Présence et Innovation. ENSAM Angers-Laval.

Korosec-Serfaty, P. (1992). Sens du présent et visibilité du passé. A propos des transformations de la signification de la sauvegarde du patrimoine bâti. *Socio-Environmental Metamorphoses: Builtscapes Landscapes Ethnoscape Euroscape*, IV(12), pp. 372-380.

Lablaude, P.-A. (2004). Le monument historique: objet ou produit? *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence*. (pp. 57-65). Amay: Institut du Patrimoine wallon.

Laroche, F., Bernard, A., & Cotte, M. (2007). De l'objet à l'idée: entre reverse-engineering et archéologie industrielle ou comment refaire vivre le patrimoine industriel. *10ème Colloque National AIP PRIMECA*. La Plagne.

Leclercq, P., & Heylighen, A. (2002). 5,8 analogies per hour. *AID'02 Artificial intelligence in design 2002*. Cambridge.

Marcha, D. (2010). *Grand-Hornu: patrimoine industriel, création contemporaine*. Paris: Archibooks + Sautereau.

Martineau, S. (2006, mai 16). L'éthique en recherche qualitative: quelques pistes de réflexion. *Recherches qualitatives*(5), pp. 70-81.

Mason, M. (2010, septembre). Sample size and saturation in PhD studies using qualitative interviews. *Forum: Qualitative social research*, 11(3).

Maulini, O. (2006). *Kaufmann, J.-C. (1996). L'entretien compréhensif*. Note de lecture.

Meunier, A. (2008). Conjuguer architecture, culture et communauté. Le concept de « ville musée » de La Havane : vers une muséologie citoyenne ? *Téoros*, 27(3), pp. 53-62.

- Mougenot, C. (2008). *Modélisation de la phase d'exploration du processus de conception de produits, pour une créativité augmentée*. Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, Laboratoire de conception de Produits et Innovation. Paris: Art et Métiers ParisTech.
- Munoz Vinas, S. (2002). Contemporary theory of conservation. *Studies in Conservation*(47), pp. 25-34.
- Norberg-Schulz, C. (1997). *Genius loci. Paysage, ambiance, architecture*. Sprimont: Mardaga.
- Norman, A. (2000). *L'architecture sans fin: Restauration, rénovation..., réaffectation du patrimoine bâti*. Court-Saint-Etienne: Centre culturel du Brabant Wallon, Maison de l'urbanisme.
- Parent, M. (1976). Problèmes de la restauration avec l'environnement sociologique et culturel. *Les monuments historiques de la France*, pp. 10-19.
- Perrier, F. (2001). *Méthodes qualitatives: L'approche biographique*. Extrait du mémoire de maîtrise.
- Pinon, P. (2004). Ambiguïtés et contradictions de la réappropriation. *La réutilisation du Patrimoine architectural. Pertinence et impertinence* (pp. 99-104). Amay: Institut de Patrimoine wallon.
- Pomerleau, M. (2009). Exploitation antinomique ou la création de l'architecture contemporaine au sein du patrimoine bâti, par huit agences montréalaises, de 1994 à 2005. *JSSAC*, 34(2), pp. 101-112.
- Poupeau, F.-M. (2009). Faire du patrimoine bâti un objet de concertation. L'expérience des Protections Ville de Paris. *Revue française de sociologie*, 50(1), pp. 123-150.
- Purcell, T., & Gero, J. (1996). Design and other types of fixation. *Design Studies*(17), pp. 363-383.
- Real, E. (2015, juillet 6). Reconversions. L'architecture industrielle réinventée. *In Situ*(26).
- Rebois, D. (1985). "Construire dans le construit". De l'exception au quotidien. *Les Cahiers de l'ANAH*, 35, 12-16.
- Région Ile-de-France. (2015). Rénover, réutiliser, reconverter le patrimoine. Colloque régional. Dans P. Damn (Éd.), *Colloque organisé les 15 et 16 septembre 2014 dans le cadre de la 3e Semaine des patrimoines*. Paris: Somogy Editions d'arts.
- Rouillard, D. (2006). *Architectures contemporaines et monuments historiques : guide des réalisations en France depuis 1980*. Paris: Editions le Moniteur.
- Rouillard, D. (2013). "Le monument à l'ère de l'évènement". *Monumental : Création architecturale monuments historiques*, 1, pp. 6-11.
- Royer, C. (2006). Peut-on fixer une typologie des méthodes qualitatives. *Recherches Qualitatives - Hors séries*(5), pp. 82-98.
- Safin, S., Leclercq, P., & Decortis, F. (2007). Impact d'un environnement d'esquisses virtuelles et d'un modèle 3D précoce sur l'activité de conception architecturale. *Revue d'Interaction Homme-Machine*, 8(2), pp. 1-34.
- Savoie-Zajc, L. (2006, mai 16). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide? *Recherches qualitatives*(5), pp. 99-111.

Simon, P. (1997). *Architectures transformées : réhabilitations et reconversions à Paris : exposition, octobre-décembre 1997*. Paris: Edition du Pavillon de l'Arsenal.

Spradley, J. P. (1979). *The ethnographic interview*. New York, États-Unis: Harcourt Brace Jovanovich

Stein, V. (s.d.). *Créer dans l'existant: sauvegarde du patrimoine urbain et développement durable*. Université de Genève, Département de géographie.

Université de Rennes II. (2008). *Méthode clinique: Le récit de vie*. Cours.

Visser, W. (2001). *Conception individuelle et collective. Approche de l'ergonomie cognitive*. Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique. INRIA.

Visser, W. (2009). La conception: De la résolution de problèmes à la construction de représentations. *Le travail humain*, 72(1), pp. 61-78.

## 2. DOCUMENTS NATIONAUX ET INTERNATIONAUX

---

Conseil de l'Europe. (2000). *Charte de Cracovie*.

Conseil de l'Europe. (1976, Avril 14). *Résolution (76)28 sur l'adaptation des systèmes législatifs et réglementaires aux exigences de la conservation intégrée du patrimoine architectural*. Consulté le 5 février 2017, sur <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016804d1892>

Conseil de l'Europe. (2005, Octobre 27). *Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société*. Consulté le 5 février 2017, sur [Droits culturels: http://droitsculturels.org/ressources/wp-content/uploads/sites/2/2012/07/ConventionFaro.pdf](http://droitsculturels.org/ressources/wp-content/uploads/sites/2/2012/07/ConventionFaro.pdf)

Conseil de l'Europe. (2017). *Stratégie pour le patrimoine culturel européen au XXI<sup>e</sup> siècle*. Stratégie, Conseil de l'Europe.

Direction générale opérationnelle - Aménagement du Territoire, Logement, Patrimoine et Énergie. (2016). *Code Wallon de l'Aménagement du Territoire, de l'Urbanisme et du Patrimoine (CWATUP)*.

ICOMOS. (1931, Octobre). *La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques - 1931*. Consulté le 5 février 2017, sur ICOMOS: <http://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931>

ICOMOS. (1964, Mai). *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise 1964)*. Consulté le 5 février 2017, sur ICOMOS: [https://www.icomos.org/charters/venice\\_f.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf)

ICOMOS. (1972, juin 25-30). *Résolution du Colloque sur l'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles anciens*. Consulté le 15 avril 2017, sur ICOMOS: <http://www.icomos.org/publications/93towns7e.pdf>

ICOMOS. (1975). *Charte européenne du patrimoine architectural*. Consulté le 5 Février 2017, sur ICOMOS: <http://www.icomos.org/publications/93towns7m.pdf>

ICOMOS. (2003, Novembre). *Charte ICOMOS - principes pour l'analyse, la conservation et la restauration des structures du patrimoine architectural*. Consulté le 5 février 2017, sur ICOMOS: [http://www.icomos.org/charters/structures\\_f.pdf](http://www.icomos.org/charters/structures_f.pdf)

ICOMOS. (2008, octobre 4). *Déclaration de Québec sur la sauvegarde de l'esprit du lieu*. Consulté le 27 mai 2017, sur ICOMOS: [http://www.icomos.org/quebec2008/quebec\\_declaration/pdf/GA16\\_Quebec\\_Declaration\\_Final\\_FR.pdf](http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_FR.pdf)

ICOMOS, ICCROM, UNESCO. (s.d.). *Document de Nara sur l'authenticité (1994)*. Consulté le mai 2, 2017, sur ICOMOS: <http://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>

UNESCO. (2011, novembre 10). *Recommendation on the Historic Urban Landscape, including a glossary of definitions*. Consulté le 31 mai 2017, sur UNESCO: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=48857&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

### 3. RESSOURCES INTERNET

---

Association Patrimoine-Environnement. (2012, juin 1). *L'architecte en chef des monuments historiques*. Consulté le 6 mai 2017, sur Patrimoine-Environnement: <http://www.patrimoine-environnement.fr/larchitecte-en-chef-des-monuments-historiques-acmh/>

Bechet, G. (2016, avril 25). *Rencontre avec Philippe Samyn: "Il faut renouer avec l'art de construire"*. Consulté le 6 mai 2017, sur Le Soir: <http://www.lesoir.be/1191120/article/victoire/air-du-temps/2016-04-25/rencontre-avec-philippe-samyn-il-faut-renouer-avec-l-art-construire>

*Brogneaux Architecture*. (2017). Consulté le 6 mai 2017, sur Brogneaux Architecture: <http://brogneaux.be>

*Charles Vandenhove et Associés*. (s.d.). Consulté le 6 mai 2017, sur Charles Vandenhove et Associés: <http://www.charlesvandenhove.be/>

Jokilehto, J. (1995). *Comments on the Venice Charter with illustrations*. Consulté le 12 mai 2017, sur ICOMOS: <https://www.icomos.org/venicecharter2004/jokilehto.pdf>

Le Monde. (2013, janvier 2). *Les Halles de Paris : de la mobilisation à l'indifférence*. (L. Monde, Producteur) Consulté le 20 avril 2017, sur Chroniques du Chapeau noir: <http://imago.blog.lemonde.fr/2013/01/02/les-halles-de-paris-de-la-mobilisation-a-lindifference/>

Lecardane, R., & Tesoriere, Z. (2011, juin 29). *Bunker culturel : la régénération du patrimoine militaire urbain à Saint-Nazaire*. Consulté le 17 octobre 2017, sur In Situ, Revue des Patrimoines: <https://insitu.revues.org/779#quotation>

Lysy, B. (2015, Juillet 17). *Assentiment wallon à la Convention-cadre sur le patrimoine culturel*. Consulté le 11 février 2017, sur LegalWorld: <http://www.legalworld.be/legalworld/content.aspx?id=86850&LangType=2060>

*Opus 5 Architectes*. (s.d.). Consulté le 6 mai 2017, sur Opus 5 Architectes: <http://www.opus5.fr>

Philippe Samyn and Partners. (2016). Consulté le 6 mai 2017, sur Philippe Samyn and Partners, Architects & engineers: <https://samynandpartners.com/fr/>

*Studio Adeline Rispal*. (s.d.). Consulté le 6 mai 2017, sur Studio Adeline Rispal: <http://www.adelinerispal.com>

#### 4. AUTRES

---

Lahbib, H. (Réalisateur). (2017). *Tout le Baz'art de Philippe Samyn* [Film].

# ANNEXES

---

---

# ANNEXE DE L'ETAT DE L'ART

---

## I. ANALYSE DE LA RECOMMANDATION CONCERNANT LE PAYSAGE URBAIN HISTORIQUE

---

---

ANNEE : 2011

FONDATEUR : UNESCO

PRINCIPES CLES RETENUS :

- Mise en évidence de **stratégies** de conservation, gestion et aménagement de nos paysages urbains historiques.
- « Le patrimoine urbain, dans ses éléments matériels et immatériels, constitue une ressource essentielle pour renforcer l'habitabilité des zones urbaines, et favorise le développement économique ainsi que la cohésion sociale dans un environnement mondial en pleine mutation. » (Point 3).
- Inscription de ces stratégies de conservation des paysages historiques dans les objectifs du développement durable global sur base sur une approche centrée paysage.
- La définition du contexte est large et tient compte des « pratiques et valeurs sociales et culturelles, des processus économiques et des dimensions immatérielles du patrimoine en tant que vecteur de diversité et d'identité. » (Point 9).
- Les interventions contemporaines s'intègrent en harmonie avec le cadre historique et tiennent compte du contexte à une échelle régionale.
- Cette approche centrée paysage se repose sur les traditions et conceptions des communautés locales ainsi que des communautés nationales et internationales.
- L'évolution de la densité et de l'expansion urbaine constitue une menace pour le paysage historique : « la perception du lieu, l'intégrité du tissu urbain et **l'identité** des communautés. Certains territoires urbains historiques perdent leur **fonctionnalité**, leur rôle traditionnel et leurs populations » (Point 17).
- Cette menace est atténuée par l'approche centrée paysage.
- Outils :
  - o **Participation civique**
  - o « Les outils de connaissance et de planification devraient aider à protéger **l'intégrité** et **l'authenticité** des attributs du patrimoine urbain » (Point 24).
- La **recherche** met en lumière la stratification des ensembles urbains pour en identifier les valeurs associées, l'attachement des communautés et permettre leur présentation aux visiteurs.



---

# ANNEXES DE LA METHODOLOGIE

---

## II. PREPARATION AUX ENTRETIENS

---

---

### A. QUESTIONS PREPAREES

---

#### - THEME 1 – GENERALITE DU PROJET

1. Quel est le *contexte initial* du projet, concours ou demande directe du client ? Quelle est l'issue en cas de concours ?
2. *Quand* ce projet a-t-il été conçu ?
3. *Qui* a travaillé sur ce projet ?
4. *COLLABORATION* : Dans le cas d'un projet conçu en équipe, *comment* avez-vous collaboré ? Comment les *responsabilités* sont-elles réparties ? Comment les différents collaborateurs *s'échangent-ils* les idées ? A quelle *fréquence* et par quel *moyen* les différents concepteurs interagissent-ils (réunions, mail, conversation directe et spontanée, ...) ? Comment les idées des différents concepteurs sont-elles *intégrées* à la proposition ?

#### - THEME 2 – INSPIRATION

5. Pouvez-vous, sur base des traces graphiques disposées devant nous, me donner les éléments principaux d'inspiration de votre conception ?
6. Inspirations liées au bâtiment : Dès lors, sont-elles relevées sur le site ? Quelle est la fréquence de vos visites sur le site : visite unique ou multiple ? Est-ce, pour vous, une façon de vous imprégner de l'ambiance du lieu ? Quels sont les facteurs auxquelles vous prêtez le plus d'importance ? Privilégiez-vous une rencontre avec les habitants ?
7. Parallèlement, certaines des inspirations ont-elles comme origine une analyse documentaire ?
8. Autres inspirations : Certaines de vos inspirations sont-elles indépendantes du bâti existant ? Où cherchez-vous ce type d'inspiration : livres, magazines, Google, ... ? Avez-vous des projets de référence que vous utilisez de manière systématique ?
9. Qui réalise cette phase d'exploration ?
10. Les différentes inspirations ont-elles émergé de manière successive ou simultanée ?

#### - THEME 3 – DEVELOPPEMENT DES IDEES

11. Pouvez-vous m'expliquer, sur base des éléments graphiques, l'*évolution* de chacune des idées ?
12. Ces idées ont-elles évoluées *simultanément* ou *successivement* ?
13. Si vous deviez répartir votre temps de conception sur ce projet, combien de *pour-cent* assigneriez-vous à chaque phase : exploration, innovation, étude technique (qui n'est pas l'objet de l'étude) ?
14. Au sujet du processus de conception qui vient d'être évoqué, pensez-vous qu'on peut parler d'un *processus systématisé* ?

- THEME 4 – QUESTIONS GENERALES

15. Reposez-vous votre réflexion, également, sur des *bases conventionnelles*, issues des chartes et des conventions internationales ? Considérez-vous ces éléments comme un élément *générateur d'innovation* ou *inhibiteur* ? *Si elles ne sont pas utilisées : pourquoi n'utilisez-vous pas ces documents de référence ?*
  16. Comment *qualifieriez*-vous votre projet au regard d'une restauration traditionnelle ?
  17. Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?
  18. Pensez-vous que travailler sur un bâtiment existant à caractère patrimonial comporte des *différences* avec une conception d'un bâtiment neuf ? Votre processus de conception diffère-t-il ? *Si oui*, quelles sont les différences ?
  19. Que pensez-vous de *l'intégration des usagers et habitants* dans le processus de conception ? Et, de manière plus spécifique, dans le cadre du patrimoine ?
- 20. Jeu de cartes :** Intégrité, authenticité, lisibilité, identité, réversibilité, unité de style, techniques et matériaux nouveaux, affectation, contexte, conservation intégrée, marque de notre temps

- THEME 5 – L'ARCHITECTE (questions subsidiaires)

21. Quelle est votre *formation* ?
22. Intervenez-vous *souvent* sur un bâti ancien ?
23. *OUTILS* : Quel est le *support* de votre réflexion : papier-crayon, maquette de travail, 3D informatique ? Quel *rôle* est donné à chaque outil ?
24. *ORGANISATION* : *Combien* de concepteurs sont présents dans votre agence ? Combien participent pour l'élaboration d'un projet ? Et plus particulièrement pour le projet considéré ?

## CONSENTEMENT DE PARTICIPATION A UN TRAVAIL DE FIN D'ETUDE

« Processus de conception et patrimoine : enjeux pour l'innovation architecturale »

Etudiante : [marine.dessart@student.ulg.ac.be](mailto:marine.dessart@student.ulg.ac.be)

Promoteurs : [catherine.elsen@ulg.ac.be](mailto:catherine.elsen@ulg.ac.be)  
[p.paquet@ulg.ac.be](mailto:p.paquet@ulg.ac.be)

Vous avez été invité à participer à un travail de fin d'étude (TFE) réalisé par Marine Dessart, étudiante en 2<sup>ème</sup> Master ingénieur civil architecte à l'Université de Liège, et encadré par les professeurs Catherine Elsen et Pierre Paquet. Le but de ce travail est d'analyser les phases amont (esquisses) d'un processus de conception d'un projet d'architecture impliquant un bâtiment patrimonial. Dans le cadre de ce TFE, nous cherchons à réaliser plusieurs entretiens avec des architectes ayant déjà travaillé en secteur patrimonial. Ces entretiens ont lieu selon les disponibilités des architectes, et sont filmés et enregistrés avec leur accord. Un accès aux documents du projet est requis comme base de conversation, et une attention particulière est accordée aux premiers croquis et esquisses du projet. Vous avez été identifié comme participant potentiel à ce travail de recherche étant donné votre parcours personnel et les projets effectués en contexte patrimonial.

Lisez les informations suivantes. N'hésitez pas à poser la moindre question et à nous faire part de vos incompréhensions avant de confirmer votre participation ou non et l'acceptation des modalités y associées.

- Vous avez de droit de ne pas répondre à quelque question que ce soit, de refuser et d'interrompre l'entretien à tout moment et pour tout motif.
- L'entretien au sein de vos bureaux durera entre 1 et 2 heures.
- Nous aimerions enregistrer et filmer l'entretien. Cet enregistrement constituera un support indispensable à l'analyse des données. Nous n'enregistrerons rien sans votre accord. Vous avez le droit de révoquer cette autorisation et d'interrompre l'opération à tout moment.
- Les photographies, films et enregistrements audios pris lors de cet entretien ne seront pas utilisés à des fins commerciales ou publicitaires. De plus, ils ne seront pas diffusés sans l'accord préalable du propriétaire de ces documents. Certaines photos ou autres documents pourraient apparaître au sein du TFE. Cependant, le choix de ces documents et photographies sera soumis à votre approbation avant la publication.
- A moins que vous ne nous donniez la permission d'utiliser votre nom et/ou de vous citer dans le TFE, les informations que vous nous communiquerez seront anonymisées et resteront donc confidentielles.

« J'ai compris la procédure décrite ci-dessus. Mes questions ont été entendues et j'ai reçu les réponses que j'attendais. J'accepte de participer à ce travail de fin d'étude. J'ai reçu une copie de ce formulaire. »

(Cochez toutes les cases adéquates s.v.p.)

- Je donne ma permission et désire participer à cette étude.
- Je donne ma permission pour l'enregistrement de cet entretien (photographies, films et enregistrements audios).
- Je donne la permission pour que les informations suivantes soient incluses dans le TFE :
  - Mon nom et celui de l'agence d'architecture ;
  - Des citations directes issues de l'entretien ;
  - Des photographies des documents du projet étudié lors de l'entretien ;
  - Des croquis et des esquisses du projet (scans des documents originaux) ;
  - Des croquis et des esquisses du projet (reproduits par l'étudiante).

Nom du participant : .....

Date et signature du participant

Date et signature de l'étudiant

### C. GRILLE D'ENTRETIEN INITIALE

<b>Projet :</b>			
LE PROJET		L'ARCHITECTE	
Contexte		Formation	
Année		Nombre d'interventions	
Acteurs		Support de réflexion	
<b>Collaboration</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Responsabilités</li> <li>- Echanges d'idée</li> <li>- Intégration des idées au projet</li> </ul>		<b>Organisation</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombre de concepteurs au sein de l'agence</li> <li>- Pour un projet ?</li> <li>- Pour ce projet ?</li> </ul>	
PROCESSUS			
<i>Partie 1 - Inspiration</i>		<i>Partie 2 – Développement des idées</i>	
Eléments principaux de la composition		Evolution de chaque idée	
Sources d'inspiration (liées au bâtiment)			
Rapport au site <ul style="list-style-type: none"> <li>- Facteurs les plus importants</li> <li>- Habitants</li> </ul>			
Inspirations issues d'une analyse documentaire			

Autres sources d'inspirations			
Projets de référence		Chronologie	
Acteurs		Répartition du temps Exploration – Innovation - Etude	
Chronologie		Processus systématisé ?	
<b>QUESTIONS GENERALES</b>			
Réflexion sur des bases conventionnelles - Générateur ou inhibiteur d'innovation ? - Non utilisées, pourquoi ?			
Perception vis-à-vis des Chartes et des Conventions			
Qualifier le projet par rapport à un projet neuf			
Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?			
Processus de conception différent ? Quelles différences ?			
<b>Jeu de carte</b> Authenticité – Intégrité – Lisibilité – Identité – Réversibilité – Unité de style – Techniques et matériaux nouveaux – Affectation – Conservation intégrée – Marque de notre temps – Contexte			
Approche centrée usager - Avis dans un cadre général - Avis dans le cadre du Patrimoine			

---

# ANNEXES DES RESULTATS

---

## III. RETRANSCRIPTION DES ENTRETIENS

---

---

### A. ENTRETIEN AVEC L'ARCHITECTE I

---

ARCHITECTE I : « C'est parce je considère que c'est un, au-delà de la rénovation, réhabilitation, ce projet n'a de sens que dans son inscription, non seulement dans la ville, dans le patrimoine existant mais, également, dans la nouvelle lecture que nous avons fait de l'espace. Vous devez savoir qu'à l'époque, la dizaine (10 - 12) de maisons de la rue Hors-Château, qui fermaient la rue Hors-Château étaient à l'arrière, donnaient sur un espace sordide constitué de hangars, d'un parking sauvage. L'ensemble du terrain était limité par un mur le long de la rue des Brasseurs et, pour nous, c'était un non-espace. Donc, rénover, restaurer les 10-12 maisons n'avait de sens que si on complétait le programme par des nouvelles constructions contemporaines, ex-nihilo et qui étaient en dialogue avec le tissu existant, les maisons existantes. Il se liait une espèce de dialogue permanent entre les nouvelles bâtisses 100% contemporaines et les bâtiments du 17-18<sup>ème</sup> siècles qui leur faisaient face, avec chaque fois des renvois d'ascenseurs, des possibilités de se nourrir mutuellement. Il fallait que nos nouveaux bâtiments s'inscrivent dans la typologie des anciennes structures tant sur le plan des gabarits que des alignements, qu'au niveau de l'écriture en termes de travées, en termes de rythmes, en termes de proportions. Pour nous, il était hors de question, par exemple, de faire une barre horizontale rigoureusement contemporaine comme on aurait pu le trouver sur un campus universitaire. Il s'agissait, ici, de respecter un tissu urbain et inversement, la création puisque nous avons commencé l'opération d'abord par la rue des Brasseurs, c'est-à-dire la construction des logements nouveaux. Il fallait que ces nouveaux logements nourrissent, en même temps, la rénovation, l'esprit de la rénovation des bâtisses existantes et, inversement, nos bâtisses existantes qui induisaient une réflexion sur le parti pris des bâtiments contemporains. Donc, l'un ne va pas sans l'autre.

A ce même titre, c'est, je pense, un projet exemplaire dans la mesure où, au-delà même des constructions, nous avons traité l'espace, c'est-à-dire l'espace résiduel entre les bâtiments nouveaux et les bâtiments restaurés, rénovés en mutualisant l'espace, en le rendant, non seulement mutualisé aux habitants qui sont attachés à ce projet, mais en le rendant carrément public ! C'est-à-dire en ne fermant pas l'espace, en permettant d'organiser une place publique, un campo, libre de véhicule, puisque le parking sous-terrain se trouve sous la place. Cela a amené une lecture du centre-ville, de la leçon d'habitat radicalement différente. Il faut bien comprendre quelles ont été les sources d'inspiration.

Replantons le décor sur le plan historique. Nous sommes à la fin des années 70, Bruxelles a été démolie > *Bruxellisation*, c'est-à-dire la promotion immobilière qui détruit des quartiers entiers, en faisant table rase du passé, en considérant qu'on a démoli la maison du peuple de Victor Horta dans les années 60, je vous le signale. Aujourd'hui, je pense que ce serait plus difficile à faire, encore que... Mais on a démoli, c'était l'époque où on portait la réflexion de la ville en fonction de la voiture, la priorité était la mobilité, non pas la mobilité collective mais la mobilité individuelle. On pensait les villes. Bruxelles est une ville médiévale avec ses rues, ses placettes, elle était quelque part en non-adéquation avec l'idée que l'on se faisait de la mobilité automobile et ça, cette priorité, a bouleversé le tissu de Bruxelles. On a cassé sous prétexte de moderniser la ville, de faire référence aux Etats-Unis, des villes nouvelles. On a détruit l'âme de Bruxelles mais il n'y a pas que Bruxelles ! Il faut savoir que la jonction Nord-Sud de l'autoroute,

qui se faisait à l'époque sous la pioche des entrepreneurs et l'échevin des travaux de l'époque dans les années 70 qui était Jean Lejeune. Il rêvait de traverser Liège, de faire la Jonction N-S pour passer de Burenville, à travers la place Saint-Lambert, vers les boulevards et vers les Ardennes. On a démoli 400 maisons dans le centre de Liège, la grande casse ! Et c'est beaucoup plus grave parce que, quelque part, quand une ville est bombardée, c'est le fait de forces extérieures. Ça soude les populations, ça les incite à reconstruire, prendre conscience de leur patrimoine disparu, à trouver l'énergie, la force de le reconstruire au plus vite, ça donne un nouveau souffle à la ville. Non pas que je plaide pour qu'on détruise les villes, mais quand ça vient de l'extérieur (tremblements de terre, guerres), les gens sont mobilisés pour refaire leur ville. Quand une ville est détruite de l'intérieur par passivité, par désintérêt du citoyen pour sa propre ville, en laissant des hommes politiques qui s'apparentent davantage à des réseaux mafieux, de connivence avec des promoteurs, de connivence avec des entreprises, ça donne ce qu'on a fait dans les années 70 ! On rase le tissu historique du centre-ville sous prétexte de créer une autoroute urbaine avec 2X3 bandes. A ce moment, pour ressouder les lèvres abimées ... *Divers exemples (Bruxelles, Paris, ...)*

A une échelle plus modeste, nous sommes à Liège. On avait massacré le centre-ville. On avait le scandale de la place Saint Lambert (...). Nous avons tenté, plusieurs fois, sans succès, ici, dans notre agence, de réparer la ville, de ressouder les moignons qui subsistaient dans le centre-ville. Nous avons nous-même sauvé ce bâtiment [*Hôtel Torrentius*] dans les années 80, pour y implanter notre agence : bâtiment exceptionnel, classé intégralement de Lambert Lombard de 1565. Nous avons été, d'une certaine manière, des architectes durables avant la lettre, dans le sens du Bouwmeester qui explique la durabilité. Ce n'est pas l'épaisseur de l'isolant, ce n'est pas l'absence de pont thermique. La durabilité, c'est de créer des bâtiments dont la qualité est telle qu'on n'a pas envie de donner un coup de pioche dedans après 20 ans parce que ça s'apparente à une espèce de bâtiment provisoire, léger, amorti, sans qualité dans lequel on donne un coup de balai, pour être remplacé par un autre produit.

Ici, la réflexion, elle est beaucoup plus vaste, il s'agit de penser l'architecture qui va puiser ses racines, aujourd'hui, dans le passé, sans être passéiste, de respecter la continuité de la ville et de penser une architecture qui est de telle qualité qu'elle peut résister à l'usure du temps, qu'elle peut être transformée, que les programmes peuvent évoluer (*illustre par un exemple : l'Hôtel Torrentius > fondations gothiques, hôtel particulier, bureau de police de quartier, bureau d'architecture et appartements « Je suis sûr que ce bâtiment, dans un siècle sera toujours là », « espaces solides, bien faits, généreux »*). On ne peut pas penser une ville uniquement en fonction d'une lettre A++, une étiquette verte, avec des isolants comme ça (*fait le geste d'une grande épaisseur*). Je ne dis pas qu'on n'y arrivera pas mais pas avec brutalité, en instaurant la PEB comme LE critère.

On ne fait pas une ville autour de la technologie. La technologie doit être au service de la ville et de sa mémoire. Dans ce contexte, Aldo Rossi avait écrit un livre absolument manifeste qui s'appelle « l'Architecture de la ville ». Aldo Rossi s'interroge sur l'héritage de la ville, sur ses qualités urbaines qui se sont lentement tissées, parfois de manière vernaculaire mais qui ont fait que l'enseignement que les bâtisseurs en ont tiré au cours des siècles, c'est-à-dire qu'il y a une espèce de décantation, de maturation autour des villes. Cet héritage-là mérite qu'on s'y arrête, qu'on l'analyse, qu'on le soupèse et qu'il serve de base de réflexion aux nouvelles interventions, aujourd'hui, dans la ville. Ce livre-là a été le livre de chevet pour la conception de Hors-Château, c'est vraiment le livre de référence, c'est-à-dire la réflexion sur les bâtisses, les immeubles, la réflexion sur les espaces qui séparent les immeubles et la relation entre les espaces et les bâtiments construits. C'est excessivement important. Les rues, les places, les fleuves, tout ce qui fait les caractéristiques d'une ville, la hiérarchie des bâtiments, les voiries, les prospects, c'est-à-dire les coupes, les proportions entre les hauteurs, les largeurs des édifices, la dilatation des espaces, la restriction des espaces, les espaces verts. Toutes ces réflexions-là, tous ces enseignements sont à tirer, bien sûr, du passé et doivent servir de références pour la démarche

architecturale d'aujourd'hui. Ne pas considérer, comme les modernistes le passé, les trente siècles d'architecture en Europe, « on oublie et on va faire un machin avec le support de l'industrie ». Tout ça, c'est très bien sur le plan conceptuel mais on voit tout de suite le danger de la caricature, de l'exploitation simple, simpliste (*exemple : style international > Boîtes de verre*). C'est d'une indigence crapuleuse. Je ne dis pas qu'il ne faut pas résoudre le problème de la densité des villes (*tours, pas de densification brutale, etc... (...)*). On peut densifier les villes mais de manière réfléchie. Si vous voulez l'exemple de Hors-Château, tout petit exemple, vous avez un espace très petit, l'ensemble fait 3000 m<sup>2</sup>. A rue, il y a une douzaine de maisons du 17<sup>ème</sup>-18<sup>ème</sup> siècles, de qualité intéressante, certaines façades sont classées, pas toutes, mais du point de vue texture, elles continuaient la rue Hors-Château. Derrière, toute la réflexion a porté sur ce qu'on devait faire des espaces arrières, des jardins ? Des jardins qui donnent jusqu'à la rue des Brasseurs qui était la rue de la prostitution (...), mais de la prostitution de deuxième classe, si je puis dire, très, très pauvre. Quand nous avons commencé le chantier, c'était une seule rue de prostitution et, au fur à mesure, ... Ça aussi ! On ne résout pas le problème. Ça aussi, c'est une réflexion intéressante, on ne résout pas le problème, s'agissant de la prostitution ou s'agissant des taudis dans un ville, en les rasant et en faisant des nouveaux bâtiments. On déplace le problème, on ne le résout pas. (...) La ville s'associe à un enseignement que nous pouvons tirer. La ville c'est une addition de fonctions différentes. Quand on intervient dans un endroit où il y a une fonction qui n'est pas adéquate, on pense souvent qu'on résout le problème en enlevant le problème et en implantant de nouveaux bâtiments. Ce n'est pas vrai, on le déplace. C'est une petite parenthèse. Mais s'agissant du centre-ville, il nous paraissait important... On ne peut pas dire que la prostitution est une fonction très, très noble au centre-ville mais, bon, la prétention n'était pas de résoudre la prostitution mais c'était de trouver un environnement de qualité juste derrière le palais des Princes Evêques, dans la première extension de la ville, au Moyen Age. D'où le nom, Hors-Château, en dehors des fortifications de la ville. C'est un quartier éminemment historique, au pied de la montagne de Buren, parfaitement intégré. La question qui s'est posée tout de suite : nous avons une douzaine de maisons, une dalle cimentée avec des voitures, un grand mur, qu'est-ce qu'on fait ? »

*(commence à dessiner et explique son dessin)*

- Rue Hors-Château ;
- Continuité ;
- Passage sous une maison, un arvo ;
- Mur ;
- Dalle avec des voitures ;
- Rue des Brasseurs ;
- Maisons de la prostitution ;
- Rue vers Feronstrée.

« Qu'est-ce qu'on va faire ? Est-ce qu'on va faire bêtement des propriétés comme ça en leur offrant un jardin, qui donne sur une rue, sur la prostitution ? C'était un non-sens. D'où l'idée dans la réflexion qui est arrivée, à partir des réflexions d'Aldo Rossi sur la ville, de créer de l'espace. On est en ville. L'espace est rare. On ne peut pas se permettre de faire des maisons comme à la campagne. Densifions ! Et l'espace résiduel, donnons-le aux habitants et pas simplement aux habitants qui y vivent, à l'ensemble du quartier. On va donc mutualiser l'espace. On avait décidé dans la réflexion de construire du nouveau logement (*dessine*) qui redonnait un sens à la ville avec des maisons de chaque côté, qui rétablissait les alignements de la rue et on enlevait ce mur. Puis, il nous restait ceci, cet espace. Cet espace, c'est quoi ? Comme nous avons l'Eglise Saint-Barthélemy qui est là sur la place et que nous avons le centre-ville là, on s'est dit : « hé bien, trouvons un cheminement comme ceci, comme ceci, vers le centre-ville, traversons ». Ça, c'est l'idée que je dirais maîtresse de ce projet. On permet aux gens, et ça fonctionne comme ça, de traverser le projet en ne mettant pas des grilles car, pendant des années, on a dû se



battre pour que les gens ne mettent pas des grilles avec un digicode. Evidemment, le sens de la propriété ! Pendant des années, on s'est battu pour maintenir ça, c'était tout l'esprit du projet. On n'a pas fait ça ou ceci (*dessin de traverser l'ensemble de l'espace public*) en drainant les gens au travers de la place publique. On les a fait lécher sur le côté, créant un espace beaucoup plus intime, à l'usage des gens sur la place, cet espace commun qu'il peuvent partager. Alors, on a décidé aussi, ça c'est une grande idée de ce projet. Pour rendre ceci sous le contrôle social, on a décidé de faire les entrées... Non pas du côté de la rue des brasseurs, il n'y a aucune porte ici, il n'y a que des vitrages. Mais de faire les portes d'entrées, les portiques des 3 maisons ici avec les murs mitoyens. Il y a 3 maisons, en gros. On s'est dit : « *ça c'est un peu simpliste* ». Il faut trouver une hiérarchie à l'intérieur de cette nouvelle. Donc, on va créer quelque chose un peu en retrait qui est la tour, qui est ici, comme ceci. On avait donc une possibilité. On passe à côté de la tour. On a refermé avec une quatrième maison qui est ici, comme ceci et on a aménagé le passage. Puis, on s'est dit... C'est très bien, on va densifier la ville. On va doubler en volume, ce volume ci, avec un volume arrière, on va mutualiser l'espace. Mais il y a les voitures. Où va-t-on mettre les voitures ? On va les mettre en portefeuille, en sous-sol. On les fait disparaître. On arrive par là, hop, on rentre dans le parking, on ne voit rien du tout et on ressort. Pour terminer le projet, on a encore, d'une manière théâtrale pour terminer la place, on a encore fait une petite maison ici, et dans le fond, une autre petite maison ici, et on peut sortir avec les piétons sur la place. On a donc fait tout un circuit, très riche, très sophistiquée. Pour couronner le tout, ça fait partie de la marotte de notre travail, la participation d'artistes contemporains dans notre travail. Nous avons demandé à Anne et Patrick Poirier de nous faire une sculpture qui se trouve là-bas, d'inspiration maya (...). Et nous avons construit cette petite fontaine, à l'instar de ce qu'il se passe, en Italie, dans un campo, une place minérale. On voit ça souvent que ce soit à Rome, à Venise, que ce soit partout dans les villes, les centres-villes. On mutualise un espace, on fait un espace minéral sur lequel on peut faire un marché, sur lequel on peut tenir des manifestations de toutes sortes et souvent, la fontaine est ponctuée parce qu'elle rassemble les gens en amenant de la fraîcheur, de l'eau, de l'animation et enfin, on a un fin filet d'eau qui liait la fontaine à la sculpture d'Anne et Patrick Poirier et quelques bancs. Voilà, c'est aussi simple que ça. Enfin, ça paraît simple.

Mais la réflexion c'est ça et ça fonctionne depuis 35 ans à tel point que ça fait partie, aujourd'hui, du circuit touristique et que c'est cité en référence. Ça n'a pas toujours été le cas (*2 arrêt des travaux + pourquoi 25'*). Il a fallu une consécration internationale – ça a été publié aux Etats-Unis et au Japon – pour que cela nous revienne alors qu'on avait été décrié dans les journaux, pour que ça nous revienne en disant : ha, c'est une invention visionnaire, etc. Cela nous a ouvert les portes des Pays-Bas (*+ histoire de La Haye > invitation par les habitants, 27'*). Les projets de Maastricht sont bâtis sur ce modèle : le parking en sous-sol, les bâtiments au-dessus, mutualisation des espaces, fontaines, artistes, etc, et la possibilité de traverser les projets par le public. On retrouve les ingrédients qui ont été testés à Liège dans tous les projets que nous avons faits à Paris, aux Pays-Bas. Et ça a toujours connu un très beau succès.

Autre chose qui est importante, le contrôle social. Il ne faut jamais oublier que, pour réussir correctement un bâtiment quel que soit son expression, il faut garantir le contrôle social. Le contrôle social, c'est quoi ? C'est penser des fonctions, s'agissant de l'habitat par exemple, des fonctions nobles, des séjours, des cuisines, des chambres à coucher, qui se trouvent au rez-de-chaussée, jamais à l'étage. On avait remarqué, par exemple, au Pays-Bas, qu'un certain nombre de bâtiments ne fonctionnait jamais parce qu'on met les garages, les caves au rez-de-chaussée. On commence à habiter à partir du premier. Les gens pensent qu'ils se sentent en sécurité quand ils sont à 3m du sol et qu'on ne peut pas les toucher. Erreur ! Parce que qu'est-ce qu'il se passe dans ces espaces non contrôlés par les gens qui se désintéressent de regarder par la fenêtre, qui se sentent bien chez eux. Dans ces espaces qui ne sont pas contrôlés, on retrouve : la drogue, les tags, les sacs-poubelles dans le moindre recoin. Les gens ont peur de descendre de chez eux et de retrouver tout ça. Donc, la meilleure façon de le faire est la

démonstration de Hors-Château : elle est éclatante ! Qu'est-ce qu'il se passe ici ? Vous n'avez que des livings, des cuisines, de partout qui donnent sur la place. Comment voulez-vous vous sentir bien, aller vous shooter alors que vous vous sentez observé à 5m de distance de part et d'autre. La nuit, l'éclairage... Il ne faut pas éclairer ça comme une autoroute mais l'éclairage bien étudié fait qu'il y a un contrôle social. Et ça, c'est en amenant des fonctions de vie au rez-de-chaussée. (...) - *Retour sur le Starzaal*. Même Hors-Château, on est à Liège. Depuis 35 ans, cette place qui est ouverte – on s'est bagarré pour qu'elle reste ouverte – et les gens sont tellement contents que cette fontaine, elle est entretenue, elle coule toujours après 35 ans et il n'y a jamais des canettes de bières ou des sachets de frites ou ... Parce que les gens exercent le contrôle social. S'il y en a un qui abandonne un sachet, hop, il y a des gens qui sortent : Hé ! Dites Monsieur, vous ne voulez pas... Et ça fonctionne > *Retour sur l'échevin de La Haye (...)*. Et c'est très, très important de réfléchir à toutes ces clés, ça devrait faire partie d'un cahier des charges quand on s'attaque à une construction, une rénovation, un espace public.

Ça nous éloigne un tout petit peu de ceci parce que ici et dans votre travail vous vous intéressez à des bâtiments de valeur patrimoniale, protégés et de voir comment on va attaquer avec une sensibilité contemporaine ce bâtiment. Prenez cet exemple-ci (*Hôtel Torrentius*), on est intervenu de manière contemporaine. Ça n'a pas été facile avec la Commission des Monuments et Sites, c'est un autre combat. Mais, on a fait une intervention, on n'a pas fait de la restauration, on a fait de la rénovation. Toute la terminologie est importante. Ici, il ne s'agit pas d'un château qui a été incendié et que l'on refait à l'identique où il n'y a, à la limite, pas de traces de l'intervention d'un architecte, seulement des techniciens hyper spécialisés qui refont à l'identique et qui sont sans doute très compétents. Ici, il y a un ajout, une réflexion, un aménagement contemporain dans un bâtiment qui avait déjà à l'époque plus de 4 siècles. Et c'est la même chose à Hors-Château ! Il était hors de question, d'autant plus que les intérieurs à l'exception du 106 qui a un salon classé du 18<sup>ème</sup>, très beau, toute le reste était... Vous voulez voir » > *Photos*.

- *Arrière des maisons avant rénovation ;*
- *Photos à rue ;*
- *Etat des bâtiments.*

« C'était des espaces comme ça... Ça, c'était pour les meilleurs. Je vais dire, il y avait des espaces qui avaient... Il y avait du travail quand même ! »

*MD : « Le projet, était-il une demande d'un client ou il y a eu un concours ? »*

ARCHITECTE I : Le client, c'était la société SDRW, la Société de développement régional wallon et elle nous avait demandé de faire une étude critique des endroits, des chancres dans la ville de Liège. Alors, nous avons choisi 5 sites dans le centre-ville dont celui de Hors-Château pour montrer qu'il y avait des chancres à tel endroit, tel endroit, ... près de la montagne de Buren, dans le quartier Saint Léonard, près de la rue Vivegnis. Bref, il y avait 5 endroits dont Hors-Château. Hors-Château était du point de vue distance, le plus près de la place Saint Lambert, le plus proche du centre-ville et Hors-Château était un cas d'école, c'était ça (> *Photo*), c'était l'état dans lequel... Toutes ces maisons étaient abandonnées. Il n'y avait plus que, là où il y a les rideaux (*montre*), un seul ménage qui habitait dans les 12 maisons. Le reste, il y avait des planches ou rien du tout et c'était dans un état épouvantable du point de vue confort d'habitat, il n'y avait plus rien. A l'arrière, il y avait une ancienne brasserie artisanale qui était abandonnée avec un hangar métallique, qui donnait dans la cour. Enfin, ... Il y avait partout déjà des bardages en bois... Des gens qui squattaient... Enfin, c'était... On avait très peur que ça ne donne envie à un promoteur véreux de donner un coup de pioche dans tout ça et voilà. »

*MD : « Le projet a pris combien de temps pour se développer ? »*

ARCHITECTE I : « Alors, le projet a pris... Nous avons commencé les études en 78, les réflexions, celles-ci (*montre*) en 78. Nous avons commencé par... Nous avons proposé à la SDRW de commencer par les logements nouveaux en 1978, avec le premier coup de pioche en 1979. Dans le passage, vous voyez ça, avec une pierre bleue qui est scellée dans le passage du 114, sur le côté. Donc, de 78 à 1981 et alors, la rénovation, il y a eu un petit temps d'arrêt. La rénovation, on avait commencé à étudier en 1981. La rénovation de 1981 à 1985. Quelque chose comme ça. Donc, l'ensemble de l'opération aura duré 7 ans avec en phase 3, l'aménagement de la place qui reliait les deux espaces sur le toit du parking. »

MD : « Au niveau de l'agence, comment est-ce que les différents collaborateurs ont travaillé ensemble ? Déjà, combien étiez-vous sur le projet ? »

ARCHITECTE I : « Nous étions, à l'époque, 4 architectes et Monsieur X était le patron, donc le chef. Nous étions donc 5 architectes. Et alors, nous avions, à l'époque, ... Il faut remettre ça dans le contexte de ces années-là, il n'y avait pas d'ordinateurs. Nous avions des dessinateurs-trices. En général, c'était des filles. Nous avions, à ce moment-là, 4 dessinatrices. Donc, l'équipe c'était, ... D'ailleurs, on n'a jamais été plus nombreux. Nous avons toujours limité entre 7 et 9 personnes. »

MD : « Donc, dans ces 5 personnes qui s'occupaient de l'architecture, est-ce que chacun avait son rôle ? Ou est-ce que tout le monde investiguait de son côté et il y avait des réunions où tout le monde présentait un petit peu son résultat ? »

ARCHITECTE I : « Evidemment, le maître à penser, c'était Monsieur X qui induisait l'esprit, la direction à prendre, qui faisait des esquisses, des croquis, des choses comme je l'ai fait maintenant. Mais ce n'est pas lui qui allait forcément... C'est un travail... L'architecture est un travail collectif. Il exprimait des idées, un petit croquis et puis, les collaborateurs allaient travailler dessus. Moi, j'ai travaillé, au tout début du projet, surtout sur la partie nouvelle, la mise en place des volumes, les décalages, la modulation. Il faut savoir que ce bâtiment, les nouvelles constructions, sont conçues sur une trame de 1,8m. On nous avait imposé dans le cahier des charges, une stupidité qu'on n'a évidemment pas reprise. C'était le CCM, le code de coordination modulaire : un truc qui avait été inventé par des architectes qui n'avaient que ça à faire, qui était une espèce de modèle théorique, impraticable avec des formules mathématiques comme si on composait des bâtiments avec des formules mathématiques. C'était grotesque ! Quand vous voyez la rue Hors-Château... (*Déplie la coupe*). Ici, vous avez une coupe des logements nouveaux, avec le parking qui se trouvent en dessous, avec les maisons. Voilà une coupe type avec la tour qui se trouve derrière. Vous voyez bien qu'ici, la rue Hors-Château, tous les murs sont de travers, ça tourne, ce n'est pas modulable... Mais nous avons construit une trame de 1,8 m. Pourquoi 1,8 m ? Parce que c'était la trame qui était... On avait remarqué... On avait fait faire par l'Université de Liège, un relevé photogrammétrique. Ça n'existe plus cette technique, je crois en génie civil. On prend deux photographies d'un même endroit qui donnent un effet de perspective et de correction qui permet de relever (*déplie la situation existante*). Voilà le relevé de la situation existante. C'est un document intéressant, fait par l'ULg et qui reprenait la situation, la radiographie des bâtiments avant que nous intervenions. Quand vous regardez une maison comme celle-ci, l'anneau d'or, vous remarquez quoi ? Vous remarquez que le pas de la maison est toujours comparable. Si vous mesurez la moyenne : 134, 140... Il y a une espèce de constante comme ça à 10-15 cm près. Puis, on s'est dit si on fait 180 avec une structure de 40, 39 puisque ça se module ... (Rappel sur les modules). Alors, vous avez des entraxes de 180, des colonnes de 39 et vous avez une ouverture de 141. Comme, par hasard, c'est la moyenne. Donc, la trame, le module, c'est né de l'inspiration de ce que l'on avait en face. Quand je vous ai parlé au début de l'entretien du renvoi d'ascenseurs. L'observation de l'endroit où vous travaillez est là, c'est le premier réflexe à avoir : de vous imprégner du *genius loci* de l'endroit où vous allez construire par respect, pour ne pas faire une espèce d'OVNI, d'objet étrange qui n'a aucun rapport. Règle dont s'affranchissent, de plus en plus, les architectes contemporains qui étalent leur égo. C'est aussi une

leçon de modestie. Ça n'empêche pas de faire quelque chose de fort, de faire quelque chose de monumental mais il faut savoir rester dans le rang. Sinon, si vous avez une armée qui défile où chacun s'habille comme il veut, ça fait un peu armée en débandade, ça fait un peu... Carnaval, disons. Il ne faut pas qu'une ville devienne un grand carnaval. Je sais que tous les architectes ne pensent pas comme ça. Il y en a qui font même l'apologie du carnaval. C'est autre chose mais nous ne fonctionnons pas comme ça. Ce n'est pas dans notre ADN d'architecte, ça se voit dans tout ce qu'on a fait, pas simplement dans la rénovation. Mais, il y a une approche classique au sens général du terme, c'est-à-dire avec une déclinaison des fondamentaux de l'architecture : la colonne, le linteau, la voûte, souvent réinterprétés mais qui sont les fondamentaux de l'architecture. Nous ne faisons pas de l'architecture comme Coop Himmelblau ou comme Franck Gehry. Ce sont des architectes extraordinaires mais ça ne nous parle pas. Ça ne nous paraît pas être la recette pour travailler dans une ville. »

*MD : « Les différents collaborateurs étaient-ils tous liégeois ? Ils connaissaient tous un peu le quartier, etc ? Est-ce qu'il y a eu une intention souvent de retourner sur le site, justement on parlait de genius loci et de s'imprégner du lieu ? »*

ARCHITECTE I : « Toujours ! Quand on a fait le théâtre de Paris, avec 4 collaborateurs, on a arpenté pendant des jours tout le quartier. Nous avons photographié tout le quartier, maison par maison. Nous avons mesuré les proportions, hauteurs, largeurs et nous avons créé un bâtiment... (Parenthèse sur le film sur Monsieur X). La technique, le fonctionnement est toujours le même, c'est-à-dire, on déambule, on mesure, on s'imprègne, les matériaux, le tissu, le pas, des maisons de 6m etc... Donc, les constantes, les caractéristiques d'une maison à l'autre. Non pas pour faire la même chose mais pour faire quelque chose qui ne dénote pas et qui est contextuelle. L'architecture contextuelle, c'est ça ! Je m'imprègne du lieu, je regarde les techniques, les matériaux utilisés et je ne fais pas quelque chose d'étrange, qui n'a aucun rapport. Donc, nous avons toujours pratiqué des architectures contextuelles basées sur l'observation du lieu, basées sur certaines techniques de construction de l'endroit. Et ça donne automatiquement... Enfin, automatiquement, non... Mais ça donne des architectures qui ne sont pas OVNI. »

*MD : « Par rapport au site Hors-Château, est-ce que vous pourriez me donner les grands points que vous avez relevé sur site et qui ont permis de développer des idées dans le projet ? Donc, ici, on l'a vu avec le module mais je suppose que ce n'est pas le seul élément... »*

ARCHITECTE I : « Il y a les matériaux, la pierre de taille, le mélange de brique et de pierre. Ces maisons-là, c'est de la pierre, ce sont des structures. Ce que nous avons observé aussi, dans une immense majorité des maisons, c'est que vous avez toujours des pieds droits, plus ou moins larges mais plutôt minces, constitués par des pieds droits en pierre, des colonnes, des linteaux et des allèges. Ce sont des constantes. Des allèges qui peuvent être en maçonnerie mais qui peuvent être exprimées sous la forme de panneaux. Finalement, tout était là ! On a défini une trame, 1m80, une structure portant, 39 cm et on a défini une hauteur de plateau, évidemment pas comme les maisons anciennes. Là, on a 3,50 m, 4m ... Un pas de ... 3,20 m, je crois, modulé sur des briques et des blocs. Alors, on a trouvé 1,8 m, 39, un remplissage. Alors, ici, on a inventé des allèges en béton avec de la pierre qui est une espèce d'inspiration directe que nous avons dans le bâti dont on allait s'occuper en phase 2. Dans les façades arrière qui soit n'avaient aucun intérêt, qui étaient dans un état indigent, irrécupérable, soit étaient inexistantes quand il y avait un atelier, une brasserie qui était construite, il n'y avait plus de façade, il y avait un trou. On a inventé des façades qui avaient une modulation adaptée à la maison, les éléments étaient variables, les allèges étaient variables d'une maison à l'autre. On respectait les plateaux qui étaient variables d'une maison à l'autre. Donc, on retrouvait le concept de cette maille-là, adaptée aux maisons, maison par maison, avec un vocabulaire, qui était plus proche des maisons ici que là mais

l'ensemble se parlait et n'est pas du tout étrange quand on se promène. Tout ça a l'air cohérent ! Les clés de ça sont à observer ici et inversement. »

*MD : « Est-ce que vous procédez à une analyse documentaire, des photos anciennes, etc, au préalable ? »*

ARCHITECTE I : « Bien sûr ! »

*MD : « Et, à nouveau, est-ce que de cette étude vous avez retiré des éléments particuliers pour le projet qui est fortement issu du site, des visites, de ce que vous avez pu observé ? »*

ARCHITECTE I : « Mais aussi de ce que nous sommes ! C'est-à-dire, pendant ce temps-là, on faisait d'autres projets. On était sur le CHU. Pour le CHU, on utilisait des vitrages de couleurs. La couleur qui est présente dans les vitrages, que l'on retrouve dans l'écriture des châssis, dans tous les bâtiments contemporains que l'on faisait, pour la maison heureuse, à cette époque-là... C'étaient les mêmes éléments qui intervenaient, qui étaient transférés, qui étaient utilisés, ... Voilà. »

*MD : « Donc, ça, c'est plutôt votre propre écriture contemporaine que vous venez réinjecter ici. »*

ARCHITECTE I : « Tout à fait ! On faisait l'Hôtel Torrentius, ici avec les croisières en bronze que l'on retrouve comme par hasard, dans la rue Hors-Château. Ce sont les mêmes. On faisait les deux bâtiments en même temps. Donc, il y avait une influence du site et une influence inter-site entre les projets qui étaient liés à ce que nous sommes, nous étions à ce moment-là. »

*MD : « Donc, comme inspirations extérieures, on peut avoir vos propres projets. Est-ce qu'il y avait des projets, hors ceux de l'agence, qui ont pu influencé votre manière de concevoir et dans quels éléments ? »*

ARCHITECTE I : « Oui ! Notamment, nous avons beaucoup d'admiration... Nous sommes allés, tout le bureau, voir à Venise le travail de Carlo Scarpa. On retrouve, en particulier, dans ce bâtiment-ci (*Hôtel Torrentius*), des citations que l'on retrouve dans la Fondation Querini Stampalia, dans le magasin Olivetti, dans le musée Castelvechio, dans tous ces bâtiments que Scarpa a fait à Venise. Ces citations et, dans le travail de Scarpa, il y a des citations clairement utilisées dans ce bâtiment-ci et en Hors-Château. Par exemple, je prends un exemple... Les corniches, les nouvelles sont à 3 redans, à 3 gradins... »

*MD : « Vous pouvez les dessiner ? »*

ARCHITECTE I : « Les corniches, elles sont comme ça. (*Commente ce qu'il dessine 60'*). Cela, c'est un détail typiquement scarpin. Mais c'est un détail. Ce n'est pas ce qui fait la qualité mais qui fait quand même le soin et la référence. Ce sont des citations. Donc, il y avait Rossi – 2 italiens comme par hasard – pour la philosophie du projet, le côté théorie ; Scarpa pour les citations et l'admiration qu'on avait pour son travail et le reste c'est notre vocabulaire du moment qui a évolué, bien sûr. (Retour sur le film). (...) Monsieur X était déjà très réputé avant de faire la rénovation. Il avait toujours fait des bâtiments nouveaux, à la campagne, dans des campus, etc, jamais confronté dans les cœurs urbains, avec des bâtiments existants, avec des voisins. Enfin, bref. Ici, ce bâtiment-ci (*Torrentius*) et Hors-Château sont ces premières expériences de rénovation urbaine avec un parti pris résolument contemporain. »

*MD : « Donc, je ne sais pas s'il y a un détail, vous, en particulier, que vous auriez travaillé au sein du projet et sur lequel on pourrait voir comment il a évolué depuis l'idée initiale ? »*

ARCHITECTE I : « Je prends un exemple. Comme vous le voyez ici, moi, j'ai dessiné les bacs à fleurs en fonte. C'est un détail. Ces bacs à fleurs, je les ai dessinés parce qu'à l'époque je travaillais sur toutes les

pièces en fonte d'aluminium qui sont au CHU (*explication CHU 63'*). (...) J'étais stagiaire à l'époque. Je les dessinais et, en même temps, j'étais sur Hors-Château. Ce bâtiment-ci (*Torrentius*) était mon premier chantier. J'ai travaillé tout seul avec Monsieur X pendant 4 ans. J'ai beaucoup travaillé sur la partie principale. Par exemple, ce machin-là (*bac*), je l'ai conçu, je l'ai dessiné et je l'ai mis au point et il a été produit en je ne sais pas combien d'exemplaires. »

*MD : « Du coup, ce serait par référence au reste du travail réalisé dans les autres projets. »*

ARCHITECTE I : « Bien sûr ! C'était dans la continuité de ce que l'on faisait au CHU. Il y a des greffes comme ça... Il y a des analogies... On le faisait avec les mêmes firmes (*parenthèse sur les usines 65'*). (...) Par exemple, ceci... On a fait la maison Thonon qui est aujourd'hui occupée par un médecin à Plainevaux. Il y a deux maisons de Monsieur X des années... Et... (*Va chercher un livre, Monsieur X, Art and architecture – 68' Présentation de la maison Thonon : trame, colonne ronde-carrée, chapiteau, dalle en creux*). C'est la même chose (*en comparant avec une photo de Hors-Château*) ! Vous avez la colonne, vous avez le chapiteau, vous avez le linteau entre que l'on a prolongé vers le bas, de 10 cm, pour donner un peu plus de matière, c'était trop mince. Il ne collait pas à la référence qu'il y avait en face. Donc, on a amplifié un peu. On est passé de 20 à 30 cm et voilà, on a rempli une allège, le bac à fleurs dont je vous ai parlé et les châssis qui viennent dedans avec les vitrages colorés comme ici. Tout ça sont des références du vocabulaire qu'on utilise, à ce moment-là, sur d'autres chantiers. On venait de terminer la maison et on fait ça en même temps. Donc, vous voyez la logique alors qu'ici, on est en ville et là, on est en pleine campagne. »

*MD : « Pour revenir à l'aspect collaboration entre les différents acteurs, c'est Monsieur X qui donnait l'élan avec le premier esprit mais les collaborateurs amenaient chacun les différentes inspirations ? »*

ARCHITECTE I : « Non ! C'est-à-dire, c'est exactement comme avec... D'où l'importance de la qualité d'un prof ! Quand vous êtes étudiante à l'unif, vous faites ce que les profs vous disent de faire, à peu de choses près... Vous êtes toujours sous l'influence des profs qui ont des choses à dire, qui sont forts, qui ont de l'expérience ou qui ont une personnalité. Pas simplement pour avoir 12/20 mais aussi parce que les étudiants sont des pâtes molles comme de la plasticine, on peut les pétrir, on peut les discipliner, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire en faire des disciples. Et moi, j'ai été fabriqué par Jean Englebert. C'était mon prof. On était 24 diplômés. On était tous des clones d'Englebert sauf que moi, je me suis affranchi, j'ai mis les bouts. Donc, ce que je voulais simplement dire, quand on travaille dans une équipe, vous allez chez Herzog et De Meuron, ils sont tous habillés comme Herzog et De Meuron. Il y a une espèce de mimétisme, une espèce de clan. Vous attrapez les réflexes, vous travaillez, vous pensez comme les gens de l'équipe et celui qui ne se plaît pas ou qui ne s'identifie pas, il part automatiquement. Il se dit : « ça ne m'intéresse pas, je m'en vais... » On épouse la philosophie. On finit par penser... Ça fait 40 ans que je travaille avec Monsieur X et il n'a pas besoin de me parler. On n'a pas besoin de se parler, un regard suffit. Il sait exactement comment je fonctionne et je sais exactement comment il fonctionne. Qui fait quoi, c'est fusionnel (*geste d'imbrication*). Monsieur X n'a jamais fait un plan. Il n'a jamais travaillé à une table à dessin. Il avait une table à dessin mais il faisait des « crobards » comme je l'ai fait. Je ne l'ai jamais vu... Jamais en 40 ans. Jean Nouvel ne sait pas dessiner. Jean Nouvel ne dessine pas. Bien que Monsieur X dessine bien et, en général, tous les grands architectes savent dessiner. Dessiner, c'est penser. Dessiner, c'est s'exprimer. Ça a un sens. »

*MD : « Du coup, chacun travaille un peu sur des éléments et, pour ensuite réunir tout ça, vous programmez des réunions ou... »*

ARCHITECTE I : « Dans la mesure où on est une toute petite agence... A l'époque, on était tous dans un seul grand local avec des tables à dessin. Quand vous travaillez sur ordinateur, vous ne pouvez pas contrôler les choses. On zoome sur un détail, on ne voit qu'une ligne à l'écran. Puis, on dézoome, on ne

voit rien, ça énerve tout le monde. Donc, on ne sait pas voir. Quand vous travaillez sur un dessin, le contrôle, il est instantané. Si je dessine devant quelque chose, vous le voyez naître et le dialogue s'établit même si ce n'est pas vous qui avez le crayon. Vous savez exactement où je veux en venir. Vous pouvez dire : ho non, ça ce n'est pas bien, c'est trop gros... »

*MD : « Ça permet aussi plus d'interactions entre... »*

ARCHITECTE I : « Voilà. Donc, on n'a pas remplacé ça (*en pointant son crayon*). Moi, je ne travaille qu'avec ça ! Je vais sur un chantier, c'est ça. »

*MD : « C'est votre outil principal, le crayon. »*

ARCHITECTE I : « Moi, je ne sais pas dessiner à l'ordinateur. »

*MD : « C'est un peu en train de changer, on va vers le 3D, etc. »*

ARCHITECTE I : « Oui mais moi, je suis complètement dépassé. J'ai toujours dessiné. »

*MD : « Toutes les influences et les idées que l'on vient de parcourir, elles ont émergé simultanément ou de manière successive dans une certaine chronologie ? »*

ARCHITECTE I : « De manière successive et c'est une nourriture... Bon, je vous ai expliqué quand un stagiaire ou un architecte senior qui travaille depuis quelques années ici... Souvent, on travaille à une ou deux personnes sur un dossier. Au début, pour la composition, Monsieur X vient regarder au-dessus : non, pas ça, faut pas faire ça comme ça, il faut plutôt faire ça comme ça... Puis, on retravaille dessus. Puis, en fin de journée, il vient voir : ha oui, ça, ce n'est pas mal, etc. Donc, il tient le crayon indirectement et réciproquement. Je me souviens, par exemple, la tour... Au départ, c'est moi qui ai eu l'idée de faire un bâtiment plus élevé, de faire un campanile et de le décaler. J'ai été beaucoup de fois à Venise et j'ai toujours été fasciné par la Place Saint-Marc, le campanile. Ce n'est pas un campanile (*en montrant, le schéma de Hors-château produit plus tôt*). Mais le placement de la tour par rapport au module, l'idée de ne pas le mettre en alignement. Ça aurait été un projet complètement différent si on l'avait fait rentrer dans le rang. En lui donnant, une « pitchinette » de 3,60m, de deux modules, en le poussant dehors, ça cassait l'alignement, ça diminuait l'espace et ça créait un deuxième espace, une deuxième place plus intime dans laquelle se trouve la fontaine au milieu. Donc, tout ça, c'est... Il n'y a pas de règle pour ça... Il y a aussi un peu la recherche spatiale. J'avais dessiné des façades avec des blocs, des blocs de béton, tout ça ne... Un moment donné, vous pouvez dessiner pendant des jours et des jours et des jours. Ce qui est important c'est que ces dessins-là même s'ils ne sont pas retenus, ils préparent comme une évidence ce qui sera retenu un jour.

*MD : « Quand vous parlez de blocs, c'est ici (montre la façade de la tour sur la coupe) que tout un moment, c'était dessiné en blocs ? »*

ARCHITECTE I : « Non, quand je parle de blocs, c'est l'ensemble. »

*MD : « En termes de volume, alors. »*

ARCHITECTE I : « Mais, j'avais dessiné des fragments de façade dans lesquels ceci était des blocs de béton avec une architecture plus chipotée, plus maniériste. On s'approchait mais c'était trop maniéré. Je faisais Torrentius en même temps. Donc, il y avait des influences mutuelles et puis, finalement, on tournait un peu en rond. Quand on faisait la maison Thonon, c'est un collaborateur, Jacques, qui a dit : et si on prenait et qu'on empilait le système et ... Chacun apporte comme ça. C'est vraiment une nourriture collective. »

MD : « On vient de dire que les différents éléments avaient évolué de manière successive. Est-ce que vous pensez qu'on pourrait essayer de faire une certaine chronologie des éléments qui sont venus les uns après les autres au niveau du projet ? »

ARCHITECTE I : « Au niveau du projet, il y a ce vocabulaire-ci qui a été conçu dans la continuité et en référence à la maison Thonon. Ce vocabulaire a nourri le vocabulaire des nouvelles façades arrière qui sont ... (*Cherche dans le livre*) Vous voyez bien que les anciennes maisons avec un vocabulaire tout à fait semblable à ceci. Il y a, je crois, 7 façades nouvelles sur l'ensemble des façades dont 5 sont constituées avec un vocabulaire qui dérive de ce qui a été fait en face et d'autres dont on a gardé la structure, les briques existantes, que l'on a nettoyées et dans lesquelles on est venu injecter des éléments comme les colonnes en béton. Mais tout ça, dans un même esprit puisqu'on a mélangé des colonnes carrées, des colonnes en pierre, avec des inserts de la même pierre, donc du rouge de Philippeville qu'on retrouve, également, là-bas (*référence à la façade en face*). Il y a une espèce de cohérence dans tout ça. Vous voyez bien les trois petits gradins, ici, en corniche ! »

MD : « En termes de temps, on a vu que ça avait pris 7 ans pour le projet mais est-ce que vous pourriez me donner en pourcentage le temps pris pour la réflexion et l'exploration du projet, la concrétisation de ces idées et, finalement, les études techniques ? Un pourcentage type ? »

ARCHITECTE I : « C'est très difficile à dire... Je dirais qu'en générale, la gestation, c'est quelques mois... 3, 4, 5 mois. Puis, le dossier technique, c'est... A ce moment-là, on peut travailler à plusieurs. Une fois que les idées sont claires, on peut travailler avec des dessinatrices. A l'époque, on était 5, 6, 7 sur le projet. On faisait un dossier de permis en 2 mois, un dossier d'exécution en 4 mois. Toute la partie « plan », vous mettez tout à la queue leu leu mais ça ne se faisait pas à la queue leu leu. Il y avait toujours des phases de repos, on faisait autre chose. Puisque le permis était introduit, il fallait attendre... Mettons que de la phase conception jusqu'au début des travaux : il y avait 1 an et demi puis 2-3 ans de travaux. La construction neuve a bien duré 2 ans. La rénovation, elle a au moins duré 2 ans et demi à 3 ans. La preuve, c'est qu'au total, le projet a duré 7 ans pour des questions de budget, ... Enfin, pour différentes raisons... »

MD : « Pensez-vous qu'ici, au niveau de l'agence, vous avez, finalement, établi un processus de conception systématisé ? Avec toujours la même recherche, le même séquençage avec des inspirations, on le voit, qui viennent entre projets et, également, des inspirations plus globales qui viennent se greffer à tous les projets ? »

ARCHITECTE I : « Il y a les deux. Il y a l'inspiration extérieure, la référence, la citation. On a cité Scapa, on a cité Rossi. Ce sont des références. Puis, il y a la continuité par rapport au travail de l'architecte lui-même, c'est-à-dire, au moment où il fait un travail A, il est en train de terminer un travail B et il anticipe déjà un travail C. Donc, ça s'inscrit dans une continuité, quel que soit le type de travail, que ce soit une construction neuve, une rénovation, un bâtiment d'une autre fonction. Il y a une continuité dans l'approche, dans l'usage des matériaux, dans les sous-traitants, dans les détails, un effet de mode aussi. On n'est jamais en dehors de la mode ! Même quand on s'en défend ! On ne fait pas les choses de manière modieuse mais l'écriture est toujours le reflet d'une époque. On ne travaille plus aujourd'hui comme on le faisait il y a 40 ans. Les entreprises ont évolué aussi. Les entrepreneurs ne travaillent plus non plus comme ça, les matériaux ne sont plus les mêmes, il y a des matériaux complètement différents, il y a des techniques de collage, de sérigraphie. Tout ça, ça évolue et ça n'échappe pas à la mode, aux revues d'architecture, aux bâtiments qu'on inaugure, ... Il y a donc une évolution chez tout le monde mais un travail est toujours, s'agissant de notre atelier, dans une certaine continuité. On s'inspire de ce qu'on a déjà fait et un travail est le laboratoire du projet suivant. Donc, la meilleure preuve, c'est... Je vous ai montré la maison Thonon et vous le voyez très, très bien alors qu'au départ, ça n'a rien à voir. C'est la même époque et il y a des analogies. (*Retour au livre, exemple maison Delforge 83'*). »



MD : « *Le travail entre collaborateurs et vis-à-vis de Monsieur X est toujours similaire en fait ?* »

ARCHITECTE I : « *(Maison à Esneux > livre 84')* Il y a toute une série d'artifices qui sont déjà utilisés dans Hors-Château. Il y a une certaine continuité. *(Salle du standard 84')*.

MD : « *Du coup, en termes de travail, ici, entre collaborateurs, c'est également toujours les mêmes processus avec Monsieur X qui inspire l'idée et vous qui, après, essayez de faire murir tout ça et de collaborer entre vous.* »

ARCHITECTE I : « *Tout à fait. Et c'est un échange entre collaborateurs mutuellement et avec Monsieur X. C'est un travail d'équipe ! On ne fait pas de l'architecture tout seul. (Retour sur le projet de Paris 87')* Lentement, progressivement, le vocabulaire se simplifie, s'affine, devient plus... *(autres projets)* Et puis, notre travail s'épure, se modernise... *(autres projets)* »

MD : « *Alors, en termes de patrimoine, il y a plusieurs chartes et conventions, la Charte de Venise, par exemple. Est-ce que vous travaillez avec ces éléments ?* »

ARCHITECTE I : « *Oui, on sait ce que c'est la Charte de Venise, la Charte d'Athènes et tout ça mais pas de manière dogmatique.* »

MD : « *Ce n'est pas votre base...* »

ARCHITECTE I : « *Non, non. Je l'ai étudiée à l'école quand j'étais étudiant. Puis, de temps en temps, quand on a la visite de la Commission des Monuments, ils nous font référence à ça, à ça. Bon, très bien mais je pense qu'il y a quand même la recherche personnelle, la curiosité, les références, les voyages, l'observation, ... Un bon architecte est une éponge en permanence qui absorbe tout ce qu'il voit comme un appareil photographique qui capte et il stocke dans sa mémoire. Puis, à un moment donné, il restitue dans un projet. Il va chercher des choses qu'il a vues 5 ans, 10 ans, 20 ans avant. (Référence au projet du CREAHM avec la référence de Louis Kahn 89' + consulte son téléphone pour montrer l'avant-projet du CREAHM 90', parenthèse sur Guirec).* »

MD : « *Tout à l'heure, on a évoqué la restauration traditionnelle, de restaurer plutôt à l'identique, ...* »

ARCHITECTE I : « *Ça, nous ne le faisons pas, c'est-à-dire on répare mais c'est pas la partie la plus excitante du métier.* »

MD : « *Oui, c'est ça. Mais je me demandais comment est-ce que vous qualifieriez votre projet par rapport à ce type de projet de restauration ?* »

ARCHITECTE I : « *Je dirais que ça n'a rien à voir. Ce que nous faisons, c'est amené un apport... Un bâtiment est une lasagne. Au cours de siècles, on rajoute une couche et nous avons rajouté dans ce bâtiment-ci une couche de la lasagne. Prenons un exemple, le palais de justice de Bruxelles qui a 150 ans ou 200 ans, s'il faut le restaurer un jour ce mastodonte et qu'on le fait à l'identique pour le réparer. Oui, c'est un beau métier mais je ne suis pas sûr... Autre chose, vous connaissez Mallet Stevens ? La villa Cavrois ? Vous l'avez visitée, dans le Nord de la France à côté de Lille ? Cavrois était un industriel de la laine, dans la région de Lille qui était très prospère à l'époque. Il demande à Mallet Stevens de lui faire une maison exceptionnelle, fonctionnelle, dans l'esprit de Le Corbusier *(avis sur Mallet et Le Corbusier 93')*. Il conçoit un bateau, un bâtiment en brique avec des toits plats, de 3 niveaux, absolument exceptionnel de 70 m de long, une maison de 4000-5000 m<sup>2</sup>... Un château quoi ! Extraordinaire, dans lequel il a tout dessiné, les meubles... Tout, tout, tout. Incroyable ! Ça vient d'être restauré. Ça a coûté 20 millions d'euros. Ça vient d'être ouvert au grand public depuis juin de l'année dernière. Il faut absolument aller voir ça. C'est fabuleux ! Ça a été restauré avec tous les moyens, des archéologues, des*

chimistes, des... C'est fantastique par rapport au travail de Mallet Stevens. C'est passionnant sur le plan des techniques réalisées, sur le plan des savoir-faire mais il n'y a pas d'apport créatif ! On n'a pas abattu de cloison pour faire une pièce plus grande pour la faire de manière moderne. Ce n'est pas ça, on a refait à l'identique. Je ne suis pas sûr que ça nous intéresserait. »

*MD : « J'ai une question peut-être un peu philosophique. Selon vous, c'est quoi innover en secteur patrimonial comme vous avez pu le faire ici avec le projet Hors-Château ? On sent bien que vous avez cette volonté de faire autre chose que de la restauration pure mais... »*

ARCHITECTE I : « Avec du respect pour ce qu'il y a ! Quand une pièce est manquante dans le puzzle : c'est une belle façade classée et qu'une pierre est pourrie, on la remplace. On prend les dimensions, la même pierre et l'entrepreneur la remet à sa place et c'est bon. On a fait ça ici aussi mais ce n'est pas le sujet ! Le sujet, c'est de dire : la façade, elle est intéressante, elle est fragilisée. On fait le dentiste, on enlève la carie et on replace un plombage mais ce n'est pas le métier, ça. »

*MD : Selon vous, il faut pouvoir avoir une certaine intervention mais peut-être aussi une certaine critique par rapport à ce qui est classé, de ne pas tout conservé, ... »*

ARCHITECTE I : « On ne peut pas tout conserver. Parce que la plus grande des hérésies, c'est de classer à bout de bras et qu'on n'a pas les moyens de l'entretenir. Alors, ça sert à quoi ? Ça sert à bloquer des bâtiments qui n'auront jamais l'espoir de voir des budgets libérés pour leur sauvetage ou leur rénovation et qui tombent en décrépitude parce qu'ils sont trop chers à entretenir, on ne peut rien faire parce qu'ils sont classés. Donc, il faut aussi avoir le courage de déclasser ! C'est un autre débat. »

*MD : « Pour vous, est-ce que le travail que vous opérez, ici, en secteur patrimonial est différent d'un processus de conception pour un bâtiment neuf ? »*

ARCHITECTE I : « Oui. »

*MD : « Dans quelles différences ? »*

ARCHITECTE I : « En ce sens que l'existence même du bâtiment induit la réflexion. Vous êtes obligé, surtout, j'ai parlé de contexte, du *genius loci*, si un bâtiment est restauré, qu'il a une qualité intrinsèque, qu'il est protégé, c'est un cahier des charges très précis qui vous ai donné. Mais ça n'empêche pas le regard critique sur ce bâtiment, la réflexion sur les choses qu'il y a lieu de conserver parce qu'elles sont bien faites, bien pensées mais aussi des adaptations que l'on doit avoir la liberté de pouvoir faire pour insuffler un nouvel élan, une nouvelle écriture et des nouvelles fonctions qui sont en corrélation avec les nouvelles fonctions, susceptibles d'y être introduites dans le bâtiment, justement pour le sauver. Mais, prenez les palais et les églises. Prenez les églises. On commence avec un chœur roman, on poursuit avec une nef gothique et on termine par un porche renaissance. Voyez l'Eglise Saint Jacques à Liège (... *porche par Lambert Lombard > Renaissance plutôt que Gothique > Personne ne contredit 98'*). Si l'ajout est fait avec une sincérité contemporaine et qu'elle est bien faite, je pense qu'elle a toutes les chances d'être une couche de la lasagne qui sera par la suite conservée. C'était le deal qu'on avait avec la Commission des Monuments et Sites. Ici, il n'existait plus de porte qui soit entièrement contemporaine (... 99'). Sur quels documents se référer pour refaire ce passage à l'identique ? Ça n'a aucun sens ! »

*MD : « Puis, c'est un faux-vieux... »*

ARCHITECTE I : « Tout à fait, ça n'avait plus de sens (... 99'). Si jamais on s'est trompé, dans un siècle, dans 50 ans, on trouve que c'est grotesque, il suffit de le démonter et on retrouve le bâtiment dans l'état où nous l'avons trouvé en 79. Donc, on n'a rien fait d'irréversible. L'idée est de ne pas détruire

des traces qui porteraient sur le bâtiment un caractère irréversible si jamais la mode, la réflexion plus tard amènerait à formuler des critiques sur cette interprétation à un moment donné. Mais ça vaut aussi pour les interprétations précédentes. Prenons ce bâtiment-ci, la famille De La Marck (...) a fait un portique, la porte d'entrée qui n'a rien à voir ! On a cassé au milieu du bâtiment, on a mis une entrée en pierre de taille du 18<sup>ème</sup> siècle qui n'a aucun rapport avec le reste du bâtiment. On pourrait estimer dans un siècle que le portail de Monsieur X est finalement quelque chose qu'il faut conserver mais que ce portail du 18<sup>ème</sup> siècle n'est pas en harmonie avec le reste et qu'est-ce qu'on fait alors ? On l'enlève. On enlève le portail du 18<sup>ème</sup> pour conserver celui du 20<sup>ème</sup>. C'est une hypothèse d'école mais elle n'est pas absurde. »

*NB : ARCHITECTE I doit écouter.*

*MD : « Vous parliez du site, qui était très important pour vous. Avez-vous un intérêt particulier vis-à-vis des habitants, des futurs usagers dans votre démarche ? »*

ARCHITECTE I : « Pour être très clair là-dessus, je ne pense pas que les citoyens puissent aider un architecte dans sa composition. L'architecture participative, il faut laisser ça à Lucien Kroll. Je ne crois pas à cette mode des années 70 où on donnait des ciseaux à des gens et comme à l'école gardienne, on les faisait bricoler avec des images. Ça, c'est un truc... Je pense que ce n'est pas comme ça qu'on fait l'architecture. En revanche, je pense que le respect des habitants peut être trouvé. C'est comme quand vous êtes malade, vous ne dites pas au chirurgien comment il doit couper. Vous lui faites confiance. Je pense qu'il faut laisser à l'architecte la confiance, avoir confiance en l'honnêteté de son approche. Je pense que si vous respectez l'environnement, que vous prenez la peine de regarder, d'interroger aussi les habitants sur les habitudes du quartier... La participation s'arrête à ça, c'est-à-dire ce n'est pas l'habitant qui va vous dire comment vous devez composer mais l'habitant peut suggérer, peut dire ce qui est important dans son quartier. Vous pouvez l'écouter. Le professionnalisme de l'architecte, c'est d'avoir un regard, d'écouter, de sentir, d'observer et de faire son travail avec honnêteté. Si vous faites tout ça, je pense que l'habitant peut comprendre la démarche, assimiler et concevoir le bâtiment que vous faites comme un cadeau, une plus-value pour le quartier et vous n'êtes pas obligé de lui donner le crayon. En ça, le respect vis-à-vis de l'habitant est de respecter son quartier et d'y aller en ayant peur, en posant des actes et de réflexion comme si c'était à soi, comme si on allait y habiter. (Retour sur un bâtiment à Amsterdam > Adhésion d'un habitant > Compliment 106'). On avait observé le contexte, les alignements mais avec notre vocabulaire. Ce n'était pas étrange. Ce n'était pas une boîte qu'on aura pu mettre à Tombuktu ou à Helsinki. Ce n'est pas ça qu'on a fait. On a fait de l'architecture contextuelle, le long des canaux, en respectant une certaine tradition dans le parcellaire, dans les gabarits, les matériaux, etc. Mais avec une touche résolument contemporaine et notre vocabulaire. »

## B. ENTRETIEN AVEC L'ARCHITECTE II

---

ARCHITECTE II :

- *Raconte son départ au Mexique 1'.*
- *Voyage = Source d'inspiration.*
- *Parle de ses livres.*
- *Rapport au mythe 5' : « Sans mythe, il n'y a pas d'architecture ! On vient de passer 50 ans d'architecture sans mythe. C'est terrifiant de voir que ce ne sont que des constructions. »*  
*> Choix de deux projets avec des mythes.*
- *« L'architecture doit être symbolique même la plus ordinaire. »*  
*Exemple des bidonvilles 6' « le bidonville est beaucoup plus mythique que le quartier d'affaires de Bruxelles. »*
- *« L'architecture contemporaine est vide de sens. » 8'*

« En gros, tu as besoin de deux choses pour faire de l'architecture. Le grand dessein du commanditaire, d'abord. *Parenthèse sur le mot flamand « opdraggever » = le donneur de mission = plus belle définition du maître de l'ouvrage, le commanditaire, le type qui a un grand dessein. S'il n'y a pas un grand dessein, il n'y a pas d'architecture. Contraire = Promoteur vénal en opposition au pauvre qui souhaite une crèche pour son village 9'.* Donc, il y a ce grand dessein qui est essentiel et sans un commanditaire... Nous ne faisons que répondre à une question et nous ne pouvons pas être commanditaire. L'architecte ne peut pas être maître de l'ouvrage. Il l'est parfois quand on fait sa maison mais ce n'est généralement jamais très bon. Puis, à côté de ça, il y a le génie du lieu, essentiel. Ça, tant l'un que l'autre... »

- *Demande des impressions.*
- *Commentaire sur la qualité du commanditaire > Nécessité d'une question claire 10' (Exemples Europa, Maison de la Culture de Namur, Caserne de Charleroi = 4 ans de réflexion sur le programme = Temps plus long que celui de conception du projet). > Réponse architecturale évidente.*
  - *Moralité du commanditaire, pas de grand dessein dans le cas du Château Cheval Blanc 15'*
- *« L'architecture ça se donne et ça se reçoit. Ça ne se vend pas. » 16' (Chance d'avoir de bons commanditaires).*
- *Retour sur le mythe : « l'architecture est mythique. » 16'*
- *« Ce n'est pas l'architecte qui fait le bâtiment, c'est le commanditaire. 17' Nous, on ne fait que matérialiser ça. Après, tu as la société. »*
- *Le commanditaire devient un ami 18'*

« C'est avant le génie du lieu [référence au commanditaire]. Tous les lieux ont un génie. Il n'y a pas de mauvais endroits. Comme c'est généralement un humain, un homme ou une femme, je ne vais pas dire que ça prend moins de temps mais le message doit être assez fort. Tu n'en fais jamais le tour complètement mais tu peux appréhender, raisonnablement, suffisamment pour bien travailler. Par contre, le lieu, ça c'est infini ! Tu n'as jamais fini d'étudier le lieu. A un moment donné, il faut t'arrêter. Mais apprendre, analyser, regarder plutôt que voir le lieu. Le temps, si tu veux, c'est une vie par projet. Plus je travaille, plus je me rends compte que le mystère du lieu est indéchiffrable, il est infini. Là, où ça m'a paru très clairement, c'est la Maison de la Culture à Namur. Maintenant, pour tous mes projets, il me faut un historien, un géographe, un sociologue. Il me le faut ! Au-delà de mes ingénieurs, de mon omniscience et autre, de mon « omni-non-sciences », de mon incapacité. Un mythe se base sur une histoire. »

- *Réflexion l'architecture = mot féminin VS Art = mot masculin : « L'art insémine l'architecture qui produit une construction. » 20' > Besoin d'art : exemple musique Hymne au courage 21'+ 24', tag de stix71 22' > Créer le mythe du lieu*
- *Square des héros pour la caserne de Charleroi 26', caserne de pompiers-volontaires > fresques par les enfants 27'*
- *Commentaire sur la Maison de la Culture de Namur*
- *Œuvre d'architecte = Œuvre dont il a fait la réception provisoire 33'*

« Tu ne peux pas t'imaginer ce qu'on dessine encore, ce qu'on découvre encore, ce qu'on crée encore pendant le chantier avec les artisans, avec ces hommes... Ces ouvriers, ce mot a une condescendance qui n'a pas lieu d'être. »

- *Commentaire sur les artisans 34' > Participants au génie du lieu*
- *Maison de la Culture, implantation d'une tour 37'*
- *Europa, cube de vieux-châssis 38'*  
*Il parle de ces deux idées comme d'une « fulgurance », une évidence qui lui est apparue.*  
*Origine : rêves, pensées, mythes qui alimentent la vie*  
*Besoin d'étudier le site comme l'idée de tour semble trop évidente > Se méfier de la première idée*  
*L'analyse a révélé qu'il y avait une tour, là, historiquement.*

« Le génie du lieu a ses mystères. C'est la différence entre voir et regarder. Même moi qui sait ça, je ne regarde vraiment pas assez. Tu ne peux pas t'imaginer comme on manque d'imagination. C'est saisissant ce qu'on manque d'imagination ! De temps en temps, on me force à croire que je suis imaginatif mais je sais que je manque d'imagination comme ce n'est pas permis. C'est fou ! Avoir de l'imagination, ça peut prendre une vie. Si tu n'y penses pas jour et nuit, tu n'y arrives jamais. »

- *Problème d'éthique lié au cylindre de la Maison de la Culture qui prive les riverains de leur vue sur la Meuse > Vue non garantie historiquement > Recours 41'*
- *Justesse vis-à-vis du « genius loci »*
- *Premier projet full-Revit + avis sur Revit + Nécessité de l'apprendre à l'école 45'*
- *Commentaire sur Revit vis-à-vis d'un concours en cours : « Moi, je fais mes petits croquis à la main et très rapidement, on a tout monté en Revit ! Et on te sort une image comme ça [type rendu] en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. »*
- *Commentaire sur le projet de ce concours > Confidentiel*

« L'architecture n'existe pas sans technologie. Pas plus que l'art. Le grand art, c'est faire tout avec rien. Donc, l'économie de la matière, être radin un maximum. »

« Alors, le genius loci, il y a des choses mythiques, symboliques. L'histoire du lieu, les légendes sur le lieu, c'est très important. (Commentaire sur une émission sur France Inter 55'+ Statue de Ramsès II). Il y a tous ces aspects-là et, puis, il y a des aspects très pratiques, à nouveau, l'incroyable progrès en modélisation. Maintenant, tu as quasiment le modèle 3D de n'importe quel lieu sur terre, sur internet. Ça a commencé, la première fois, où on n'a pu le faire, c'était pour Helsinki, pour notre projet, pour le musée Guggenheim de Helsinki. »

- *Explication de la prise du modèle GIS de Helsinki + Modèle du bâtiment + Données météo = Etude des micro-climats 56' > Définition de la forme du bâtiment.*
- *Application à Namur 57'*
- *Problème de coût : augmenter les moyens pour les études et, ainsi, limiter les moyens en exécution.*

- *Optimisation, évaluation des solutions par la modélisation = Partie intégrante de l'étude du génie du lieu.*

« L'étude du génie du lieu est sans fin ! A un moment donné, tu dois bien t'arrêter. Ça veut bien dire que tout projet est un brouillon. Pour Cheval Blanc, j'ai été... Pierre Lurton, le grand fabricant de vin, m'y a accueilli généreusement. J'y suis allé 5 ou 6 fois avec mon épouse : dormir à Cheval Blanc, souper en buvant un Cheval Blanc. (...) On a été sentir l'esprit de Saint-Emilion, les mythes de Saint-Emilion. C'est un de mes plus beaux projets et c'est tellement dommage qu'il n'ait pas été réalisé. Là, il s'agissait de faire ce chai et un vin aussi exceptionnel que Cheval Blanc aurait... C'est comme Rubens qui choisit ses couleurs. Chaque petite parcelle crée du raisin différent. Les vendanges de chaque parcelle vont dans une cuve différente. Il ne mélange jamais 2 raisins. (...) C'est tout l'art de Cheval Blanc, cette finesse ! *Commentaire sur le goût du vin 60'*. Moi, ça m'avait frappé ça ! Depuis toujours, ce sont soit des cuves en inox, soit des cuves en béton. Le béton est quelque chose de très préoccupant. C'est lourd comme on dit, au propre comme au figuré... *Histoire sur le béton (Panthéon de Rome VS bureaux bruxellois) 61'*. Mettre du vin dans du béton, quelque part, moi, ça me choquait ! *Retour sur les amphores en terre cuite*. Pour Pierre, il me disait : Moi, tu fais des cuves en béton ou en inox, les deux sont bons. Donc, j'avais le choix... Pour des raisons de légèreté... Tu sais que je suis obsédé par... Le recyclage. Si un jour il faut recycler, reprendre les tôles de ces cuves en inox, on sait les réutiliser. En béton, tu fais de la poussière. »

- *Commentaire sur le béton* > « Beaucoup de sens pour des choses éternelles mais il y a peu de choses qui méritent l'éternité » 63' = « Structure qui peut recevoir les rêves de l'humanité durant plusieurs siècles » = *Palais vénitiens* > *Nécessite une réaffectation constante, perpétuelle* > *Structure* « contenant, démocratique, avenante, aimable, elle permet la diversité » VS *architecture moderne + Critique vis-à-vis de ses propres projets*.
- « La plupart des choses seront démontées. » *Refus personnel de la démolition* : « Je déteste démolir ! » > *Problème du béton = Ne peut être démonté*.
- *Commentaire sur la maçonnerie avant/après choc pétrolier* > *Fissures 64'*.
- *Choix de l'inox pour les cuves du Château Cheval Blanc 65'*.

« En discutant avec les équipes à Cheval Blanc, les voyant faire, allant sur des camions dans les vendanges, vivant avec ces faiseurs de vin, allant chez Lurton, sur ses engins entre les vignes, en pleine nuit ramasser le raisin. A ce moment-là, Pierre raconte des choses. On s'est dit : *mais c'est de la musique ce vin !* Ces cuves, si on faisait une espèce d'orgue ? L'image de l'orgue m'est venue un jour comme ça. Quand tu te balades sur les cuves, tu te rends compte qu'il y a beaucoup d'accidents du travail. Il y a des types qui tombent du haut des cuves et, quand ils ouvrent les cuves, tu te rends compte que le type est dans une cuve. C'est un métier dangereux qu'ils ignorent ! En te baladant, tu parles à un contremaître... N'en parle pas trop... Il faut un garde-corps. Tant qu'à faire, je fais un garde-corps en tôle perforée et ça tient la toiture. Tu as remarqué que j'emploie de plus en plus la tôle perforée dans mes projets parce que ça ne coûte pas chère et que ça a des vertus incroyables. Je commence à dessiner cette cuve qui se prolonge par cette tôle perforée. Ça tient tout ce que tu veux. Une toiture en petits arcs en tôle comme ça, ça se porte tout seul ! Puis, le projet est né comme ça. L'intérieur et l'extérieur, puis les vues dans le paysage. *Référence à la vidéo sur le site*. Puis, on a gardé tout ce qui restait. C'est un château, c'est une baraque quoi, bien faite. On voulait transformer la baraque en un vrai château. D'où la cour du château et autre. (...) ça aurait été bien ça. Ça aurait été Château Cheval Blanc ! »

- *Va chercher la brochure concours et va commenter 68'*
- « Moi-même je redécouvre. »
- *Outils informatiques primitifs*
- *Partie Chai + Aile symétrique et double toiture + Porche d'entrée*

- *Parking enterré > Refus de la voiture*
- *Commentaire sur la maquette 70' + 74'*
- *Projet gagnant = « Diva distraite » et son « bazar en béton »*
- *Coque en béton, structure funiculaire*
- *Modification d'implantation des vignes > Ok*
- *20 000 heures par an pour les concours*
- *Commentaire sur le coût et le paiement des concours 79'*
- *Parallèle sur le projet de Portzamparc*
- *Commentaire sur le fonctionnement des concours et du choix des lauréats 81'*
- *Comparaison avec un Design&Build 83'*
- *Autres architectes 85'*

« Ce n'était pas un concours. C'était une consultation. (...) »

- *Parallèle sur le concours de la Maison de l'Histoire européenne 86'*
- *Offre d'emploi 87'*

« Le Musée de l'Histoire européenne, c'est l'harmonie dans la diversité : l'idée de faire ce volume coloré. (...) Cheval Blanc, on est passé les 2500 heures, 2512,5heures. Tu peux noter ça. Maison de l'Histoire européenne, on a passé 4429 heures. C'est délirant. Des concours à 4000 heures, c'est quand même très rare ! (...) Tu te rends compte, c'est 2 ans full time d'un architecte. »

- *Commentaire sur les documents pour l'Europe 89'*

« J'avais déjà confié à Meurant les... C'est, peut-être, pour ça que ça les a énervés. Il faudrait voir si en 2010, on avait déjà sorti... J'ai fait appel à Meurant dans beaucoup de projets. Quand je te dis ce côté « amythique » de l'architecture contemporaine... Ce côté boîte blanche BCBG. Tu ouvres une gazette d'architecture, tu n'as que ça ou un truc tordu comme ça. (...) »

- *Architecture anciennement multicolore > // avec Barragan 91' + histoire de la couleur en architecture et à travers le monde, selon le climat.*

« Je dis pourquoi je l'ai fait ici et j'assume. Les cas de polychromies extérieures dans notre cadre bâti du royaume de Belgique, ce n'est pas évident. J'ai essayé ça dans plusieurs concours avec Georges Meurant. *Pourquoi ce choix ? Explique 94' > Maîtrise du carré/rectangle de couleur = Légitimité.* Pour l'histoire de la Maison européenne, ça m'est apparu comme une évidence parce que, contrairement au bâtiment Europa, ce bâtiment est mieux implanté que le siège du Conseil. Des lieux aussi somptueux que ce bâtiment Eastman avec ce parc, quasiment plein Sud, je crois (*vérifie l'orientation*). Sud, Est, quand même bien exposé. Je croyais qu'il fallait que l'Europe soit fière, joyeuse. Tout ça, c'est conforme au bâtiment Europa. La joie, c'est la couleur ! (...) *Europa = Plafond coloré + Article 98'. Tour de parking en Chine avec Meurant + Architecture en Chine 99'.* Au-delà de l'intelligence du parti et de la manière dont on a organisé tout ça, je crois que ce message aurait eu toute sa légitimité là, coloré. *Commentaire sur le projet réalisé 104'.* Ça aurait été amusant de faire ça, comme ça. (...) La seule chose qu'on retient est ce parallélépipède mais le plan aussi, il y a ... Ah oui, oui. Il y a un truc. Là, on a fait une invention tout à fait sérieuse. *Réalisation de cette idée dans d'autres projets 105'.* Tu as peut-être vu ça, les conducteurs de lumière. « *Ideosta* » *Explique la maquette réelle pour cette innovation, valeur des apports solaires, explique l'origine de cette idée, spectacle en plein jour, jeu de lumière sur base de miroir, idée concrétisée à la caserne de Charleroi 105'.* C'est un des trucs importants de ce projet ! *Panneaux de synthèse 110'.*

MD : « *Tout d'abord, est-ce que vous vous souvenez à combien vous avez travaillé sur chacun de ces projets ? En termes d'équipes architecture ?* »

ARCHITECTE II : « Ça peut être innombrable. Ça dépend... Tu sais que nous sommes nos propres ingénieurs. Tu as déjà au moins 3 en techniques spéciales, 2 en physique du bâtiment, bibi. Après ça augmente. Ici, on n'a pas les heures de tous nos partenaires mais... De manière générale, aujourd'hui, il doit y avoir 10 à 15 entités juridiques qui travaillent à nos côtés sur un projet. Pourquoi ? Parce que c'est une consultance : l'historien, l'écologiste, le paysagiste, un scénographe, un mécanicien des fluides. C'est de plus en plus polytechnique et polysciences. Ça dépend de la taille du concours. Cheval Blanc, je l'ai fait avec ma femme et quelques collaborateurs. Tous les calculs, c'est moi. Je n'ai pas besoin d'un ingénieur à côté de moi pour calculer, dessiner la structure d'un bâtiment ou calculer la section d'une gaine. Ce n'est pas très compliqué. Cheval Blanc, au stade du marché privé, ils connaissent mes références. Tu penses bien qu'ils n'auraient pas fait appel à moi s'ils n'étaient pas convaincus que je savais réaliser le projet. C'est intéressant de comparer les deux. Avec un maître d'ouvrage privé, la notoriété et les références suffisent. En marché public, tu es un mandataire et ils considèrent que tu ne sais rien et que tu dois tout démontrer. Tu as un nombre incroyable de... [collaborateurs]. Ils ont peut-être aussi imposé un économiste. *Commentaires sur le pourquoi de collaborateurs en techniques spéciales + économiste 118'*. En règle générale, on a les incontournables : un économiste (...), un architecte, bibi... »

MD : « Vous êtes tout seul ? Je suppose que non... »

ARCHITECTE II : « Oh non, c'est des concours parfois on monte à 15 ou 16. »

- *Exemple sur le concours en cours, nombre d'architectes et tous les consultants 119'*
- *Ajout de partenaires aux filiales déjà présentes au sein de l'agence 120'*
- *Exemple d'un dossier de candidatures 121'*
- *Consultance > Travail des détails et de la justesse du projet > Arme pour prouver le bon geste et se mettre en avant 126'*
- *Notoriété + démonstration continue de l'aboutissement « Je vais vraiment loin, loin, loin dans le détail » > Peu importe la demande, toute information est appuyé par sa source (note de calcul, par exemple). 128'*
- *Atout de la coordination sécurité dans les concours, connaissance des législations 129'*
- *Accessibilité pour tous 131'*
- *Anecdote d'un concours perdu 132'*
- *« Notre arme, c'est notre rigueur technique » > Evite les surprises + réalisation = concours 134'*
- *Concours du PASS de Frameries remporté par Jean Nouvel 135'*
- *« C'est beaucoup de monde mais pour peu de temps pour être sûr d'avoir la bonne information. »*

MD : « Du coup, au niveau de l'équipe qui s'occupe de l'architecture... »

ARCHITECTE II : « Ici, si tu veux, on est 50. On fait ce qu'il faut faire le jour même. Donc, généralement, les concours au début, on essaie de ne pas être trop nombreux. Je suis aux manœuvres avec un chef de projet et un stagiaire généralement. Quand ça commence à prendre forme et que j'ai donné mes premiers coups de latte au niveau structure et techniques spéciales, s'il faut aller plus loin, je mets un ingénieur structure et un en techniques spéciales, au début, généralement, d'abord les fluides. S'il faut aller plus loin, l'électricien vient nous rejoindre. Alors, ça dépend ce qu'ils ont besoin eux comme fond de plan mais on met une équipe de dessin, ici, en plus : 2-3 gars en plus. Puis, les derniers jours, on monte à 20 ou 22, même pour des petits projets. *Exemple d'un projet fini récemment + commentaire sur les délais + nombre de collaborateurs 138'*.

Cheval blanc, on a travaillé à 9 architectes et la Maison de l'Histoire européenne, on a travaillé à 26 architectes. »



MD : « *Donc, en phase amont, vous m'aviez renseigné 3 personnes : vous, un associé et un stagiaire. Ensuite, cela augmente quand le projet s'affine...* »

ARCHITECTE II : « C'est amusant pourtant ce sont des projets sur lesquels je suis omniprésent. Pour Cheval Blanc, j'ai presté, moi, 485 heures et pour la Maison de l'Histoire européenne où j'étais aussi omniprésent, je n'ai passé que 279 heures sur 4927h. Ça, c'est parce qu'il y a un paquet incroyable d'heures, de trucs techniques et administratifs pour lesquelles je suis strictement inutile et qui sont en fait inutiles mais que l'administration demande pour se protéger d'un truc. (...)

- > 400h sur le projet : Quentin = 556 heures sur le dossier > 5 personnes
- > 100h : 10 personnes
- > 50h : 5 personnes
- < 50h = coups de main finaux > A décompter.

Ça, c'est uniquement dans la maison mère. Tu peux encore ajouter là-dedans, une dizaine côté filiale. On aurait travaillé à une trentaine sur ce projet [Maison de l'Histoire européenne]. Cheval Blanc, j'ai tout fait moi-même, il n'y en a pas plus que ça : 8 personnes (car 1 n'a travaillé que 2heures). »

MD : « *Pour ces personnes qui travaillent sur la mission architecture, chacun a-t-il ses responsabilités ? Comment travaillez-vous ?* »

ARCHITECTE II : « Non. Chaque associé... Prenons Cheval Blanc, c'était de très haute valeur ajoutée, il y avait 4 associés qui ont travaillé dessus : moi, Denis, Thierry et Osa. Denis, c'est le maniaque d'ingénierie, qui dit : « *oui mais là ?!* » Le boulot de Denis, c'est d'être dans les concours une espèce de pré-jury. Denis a eu ce travail et a travaillé 65 heures. (... 147') C'est une sorte de jeu de rôle. Tous les associés ont... Moi, ma fonction de staff, c'est que je suis le pondeur. Puis, je vais chercher des fonctions staff. Chaque associé a des compétences propres et je les appelle. Pour Cheval blanc, j'avais appelé pour des questions de physique du bâtiment. Paul Fevlan, il est très bien pour Grassou ou Rhinocéros. Donc, quand j'ai besoin d'un grassou ou d'un rhinocérocién. Tout le monde ne manipule pas tout. *Exemple 148'*. C'est selon les compétences presque en logiciels. Pour le reste, ils sont presque tous polytechniciens, ils sont presque tous ingénieurs ici, aussi. *Exemples des compétences en ingénierie communes 148'*. Cheval, c'était un paquet d'heures. Il y a 2 jeunes collaborateurs et un stagiaire qui ont, principalement, travaillé dessus. »

MD : « *Pour échanger vos idées vis-à-vis du projet, vous vous organisez pour faire des réunions ou autre chose ?* »

ARCHITECTE II : « Tout le monde peut dire... Les projets, je les ponds au tableau. On fait des photos des tableaux. Puis, ils foutent le camp pendant 2 heures et ils viennent avec un premier plot. Je griffonne dessus. »

MD : « *Donc, vous donnez les idées initiales puis, chacun retravaille là-dessus ?* »

ARCHITECTE II : « Non, non. Ils dessinent ce que j'ai dessiné. C'est utile ! Pour une heure de dessin à la main, tu as 20 heures de dessin à la machine. Ou bien, je donne une équation et il faut la calculer. Je donne une équation mais je ne vais pas m'amuser à la résoudre. Donc, j'essaie de dispatcher un maximum mais je dessine tout.

Alors, à propos de la méthode, on a ce qu'on appelle les « dc ». (...) En fait, ce qu'on fait dès le début d'un dossier... Tous nos mails sont protocolés. Tous nos dessins sont protocolés. Typiquement sur n'importe quel croquis... *Ouvre le tableau pour montrer des exemples 151'*. Chaque dessin, chaque document tu as le dc dessus. Exemples.

Tout le monde signe un accord de confidentialité, au début. C'est un acte juridique important, c'est du pénal. Si on ne respecte pas ça... Tous les dc sont envoyés, tous les jours, à tous les membres de l'équipe. (...) Ce qui permet aussi à tous les autres de réagir. *Exemple de la Maison de la Culture + même principe pour les documents de consultants et même partage vers ces consultants 153'*. Il est super important de communiquer de la manière la plus fluide possible. Tout le monde a le droit de dire tout ce qu'il veut, à me critiquer à mort de préférence et c'est comme ça que ça avance. Mais, je garde la main au niveau du dessin. Non par obsession, mais quand on fait un concours, je suis occupé à ça jour et nuit. *Exemple de l'omniprésence du projet dans sa vie 154'*. D'où c'est important de mettre les dates, les numéros pour échanger avec les autres. C'est comme ça que ça marche. Ça continue. Quand on gagne un concours, les dc continuent. Retour sur l'exemple de Namur. La méthode, c'est ça. Du papier et on empile, on empile. Tout le monde est autorisé à faire un dc. Quand un collaborateur a une idée, il la met. *Autocollant pour les dc avec le nom du dessinateur, vérification et approbation > Informatiser ou sous forme d'autocollant 154'*. *Présentation des exemples pour Namur, intérêt d'imprimer les documents en vue de vérification*. Manque de communication est une source de médiocrité ou de guerre. Donc, la communication est le maître mot. Ici, il y a une clé, une adresse email, un numéro de téléphone et c'est tout. On est tous au courant de tout. »

- *Commentaire sur les plans de Namur + Modification de la statue de Roulin 159'*.
- *Commentaire sur le nombre de personnes qui travaillent sur un projet, discussion avec un collègue 162'*.
- *Retour sur la gestion financière des concours et des projets 162'*.

« C'est donc un processus très ouvert. »

- *Présentation du concours de Namur + énumération des consultants 163'*.
- *Heure VS Concours public > Corruption etc/Prix 165'*.
- *Commentaires divers 167'*.

MD : « C'était de connaître les idées principales de chaque projet. »

ARCHITECTE II : « Ça, je t'ai dit. »

MD : « Il y avait la couleur et le puit de lumière avec les miroirs pour celui-ci.

- *Question sur les éléments mobiles de la façade arrière mais il ne sait plus.*

« Pour Cheval Blanc, c'étaient les fûts. (...) »

ARCHITECTE II : « Il y a quelques idées majeures mais elles ne tiennent que par la multitude des autres autour. Il faut oublier cette idée du grand geste. »

MD : « Justement, je me demandais par exemple, ici, le fait que ce soit une boîte rectangulaire. Est-ce qu'il y avait un recul dans votre réflexion de faire cette forme-là ? Ou la toiture à Cheval Blanc... »

ARCHITECTE II : « Ici, la boîte est rectangulaire parce que dans la morphologie des lieux, cela me paraît assez évident. En plus, de ça, cela correspond à un besoin. A Cheval Blanc, idem. Je t'ai dit comment c'était venu. Les cuves, tiens, tiens... Là, on pourrait mettre une toiture. Si on l'a fait en arc, cela sera plus léger. Puis, il y a les oculi et ça coule de source. C'est comme un fermier qui fait une ferme. Ma justification est toujours d'abord, l'économie de moyens. Je suis un radin absolu ! Je déteste le gâchis ! L'architecture contemporaine, qu'est-ce qu'elle est dispendieuse, souvent ! Scandaleuse... Pense aux pauvres... »

MD : « Donc, on avait l'idée du fût, puis c'est une succession d'autres idées qui ont amené... »

ARCHITECTE II : « Oui. *Parallèle avec d'autres projets en cours 173'*. Comparaison à un texte écrit et besoin de relecteurs 174'. C'est un éternel brouillon. »

MD : « D'où aussi l'intérêt d'avoir l'apport de tous les collaborateurs... »

ARCHITECTE II : « Oui. Généralement, on est tous dans l'erreur en même temps. On a remarqué ça. Denis, par exemple, on ne le fait pas intervenir au début. Sinon, il est dans l'erreur avec nous. On le garde sur le côté. Puis, il arrive et là ! C'est un vrai travail d'équipe. Je suis le pondeur, je suis le créateur mais je ne suis rien sans les autres. L'artisan est aussi très important. La parole est essentielle pour l'architecture. Le peintre, il peut se taire, écouter de la musique mais nous, on doit causer ! On doit interagir et retravailler. C'est une richesse ! Je suis un moulin à parole mais je réfléchis en causant et de temps en temps, je note pour moi. On fait ça ici de manière très interactive. On dessine beaucoup en parlant, en chantant, en faisant des gestes. Tous les sens sont convoqués pour pondre. »

MD : « Du coup, est-ce que ces idées sont inspirées de visites de sites ? Notamment, à Cheval Blanc, vous m'avez dit que vous y étiez allés... »

ARCHITECTE II : « Tout est bon pour l'inspiration, le sourire d'un enfant que tu croises dans la rue. Je te l'ai dit : on manque d'imagination et c'est un exercice fou. *Exemple de sa maison et du sauna 176'*. Tu dois convoquer ça en permanence. Il n'y a pas de position acquise. Ça évolue et il y a des projets comme l'histoire d'hier... »

- *Commentaire sur le grill de Namur > Invention nouvelle 179'*.
- *Commentaire Europa sur le verre structurel + Photographie du résultat 181'*.  
> Création encore durant le chantier.
- *Commentaire sur le jardinier 184'*.
- *Contribution de tous, experts ou non.*

« Je les mets tous à contribution. C'est gai. Ça soude tout le monde. David [le jardinier] fait partie de l'équipe. (...) C'est holistique ! »

- *Passage de la main aux associés 186'*.
- *Fondation personnelle et gestion de sa production.*
- *Nécessité des textes, utilité pour justifier le pourquoi des projets 187'*.
- *Intérêts du « face-to-face »*
- *Théorie des indicateurs de volumes 189' > Utilité pour la gare de Louvain, commentaire sur la gare de Calatrava (« Pauvres liégeois »), rapport de coût et de poids.*
- *Le nombre plastique du dominicain Hans Dom Van der laan 196' (Abbaye de Vaals 197') VS Modulor de Le Corbusier = « Mensonge séduisant » 197'.*
- *Christopher Alexander, A pattern langage 223'*
- *Françoise Choay 224'*
- *Cours donnés à Solvay*
- *Récapitulatif des basiques à connaître 225'*.
- *Retour sur ses écrits personnels en termes de théorie de l'architecture 228'*.

MD : « C'est toujours sur le site ou plutôt les origines de vos idées. »

ARCHITECTE II : « N'importe quoi. Les origines de mes idées... »

MD : « Par exemple celle-ci. »

ARCHITECTE II : « A moins d'être marchand de godasse et de mettre des pubs dans un hypermarché, la couleur n'a pas lieu. Enfin, je crois. Enfin, c'est ma croyance du moment à étayer avec ce que j'écris qui a beaucoup trait à la couleur : le côté masculin de la couleur dans une architecture féminine. La légitimité de la couleur là, c'est que c'est un bâtiment public et il parle d'histoire. L'histoire est colorée. Les croyances sont en noir et blanc mais l'histoire est colorée. L'Europe est colorée, elle est multicolore. C'est la seule union d'états multicolore. *VS Etats-Unis + commentaire politique 209'*. L'Europe a cette merveilleuse chose, la diversité et c'est ça. »

*MD : « Et pour l'atrium avec les miroirs ? »*

ARCHITECTE II : « Parce que la lumière naturelle, c'est la moins chère, c'est la plus respectueuse de l'environnement. C'est mythique. Parallèle avec les Incas et les Mayas et autres cultures vis-à-vis du soleil 211'. Pour quoi des miroirs ? Des miroirs purs ? Pour capter la source de tout sur la planète, le rayonnement solaire. C'est mythique. *Europa et étagères à lumière + exemple des ébrasements à l'agence 212'*. Dans tous mes projets, tu verras des miroirs. –J'essaie d'en mettre un maximum. Mais qu'est-ce que je dois me battre ! Qu'est-ce que je dois convaincre les gens que c'est logique de mettre un miroir ! »

*MD : « Et dans le cas du fût, à Cheval Blanc ? »*

ARCHITECTE II : « Là, la lumière coule... Tu as ce vin qui est inondé de soleil. C'est assez direct comme métaphore. »

*MD : « Mais pour la production de cette forme pour les fûts... »*

ARCHITECTE II : « Parce que j'en ai parlé avec Pierre de savoir s'il y avait une importance de la forme du fût. Pas vraiment. J'avais fait des fûts cylindriques qui sont moins stables qu'un fût conique. En même temps, je n'avais pas besoin de tout cet espace au-dessus. Si j'avais fait des fûts cylindriques, j'aurais eu des ronds au plafonds beaucoup trop grands, des trous trop grands. Puis, il faut voir la taille des inserts ou les ouvriers qui se baladent sur les cuves. Je me suis rendu compte que si je mettais un léger fruit, je créais une structure plus stable avec moins de problème de flambage. Le vin, c'est un peu transparent, des petits oculi pas trop grands pour qu'il n'y ait pas trop de gain solaire. Tu vois, c'est un équilibre. »

*MD : « Et leur position ? »*

ARCHITECTE II : Fais un geste vers son nez

*MD : « Elle est venue... Au nez, à l'instinct... Parce que, de ce fait, cela a influencé la toiture ou la toiture a influencé leurs positions. »*

ARCHITECTE II : « Ça, c'est le... C'est comme le pentagone qui devient un hexagone [référence à la Maison de la Culture]. J'ai dessiné ça une fois, trois fois, 100 fois, 150 fois et puis, la 183<sup>ème</sup> fois, ça commençait à me paraître bon. A un moment donné, le coup de crayon... Oui, le coup de crayon... Parallèle avec la musique vers l'harmonie. Tu dessines, tu dessines, tu dessines. Puis, à un moment donné, ça vient. »

*MD : « Dans ces projets-ci, est-ce qu'il y a des idées qui sont directement issues du site ? »*

ARCHITECTE II : « Evidemment ! Tu ne fais pas ça si tu as le nez dessus. Tu fais ça parce que tu as le soleil, ce bâtiment-là, le jardin, ... un des rares moments où tu peux te permettre de mettre une boîte colorée comme ça. Le site avait le potentiel pour ça. Le génie du lieu mais avant ça, c'est le bâtiment lui-même. Ce bâtiment Eastman, pas question de casser quoi que ce soit. Il y avait ce qu'il y avait. Puis,

il y avait un programme. Tu as un déficit de mètres carrés. Où peux-tu les mettre ? Comment peux-tu les mettre ? »

- *Parallèle avec Zaha Hadid + Port d'Anvers + Critiques pratiques 216'*
- *Intérêt de montrer l'entretien du bâtiment*
- *Philharmonie de Hambourg + Période décadente de l'architecture 219'*
- *Critique de la presse architecturale.*

*MD : « Est-ce que votre processus de conception est systématisé, c'est-à-dire avez-vous une même logique dans votre travail ? »*

ARCHITECTE II : « Oui mais c'est évolutif, c'est-à-dire qu'on essaie de faire mieux à chaque coup. D'une connerie à l'autre, on essaie de les faire moins connes. »

*MD : « Est-ce que vous basez votre travail aussi sur les chartes et les conventions internationales en termes de patrimoine ? »*

ARCHITECTE II : « Il n'y a pas de charte. Il y a le respect tout court. Il n'y a pas besoin de charte pour respecter les choses. J'ai une vision personnelle là-dessus. Je suis beaucoup plus orthodoxe que les Monuments et Sites mais moins formaliste. »

*MD : « Justement, votre travail vis-à-vis de la restauration traditionnelle. Par restauration traditionnelle, j'entends sans apport contemporain. »*

ARCHITECTE II : « Il n'y a pas besoin d'un architecte pour ça. Un artisan suffit. L'architecte est là pour ajouter, compléter, réinterpréter en plein respect. Ce qui est important dans le patrimoine existant, c'est d'en respecter l'essence. Ça n'a rien à voir avec la forme. On peut ajouter tout ce qu'on veut comme forme. »

*Pause de 30' et nouvel enregistrement*

*MD : « Donc, on était sur le sujet des Chartes et des Conventions. »*

ARCHITECTE II : « Mon attitude en la matière est constante : ne rien casser ou casser un minimum. Exemple du bureau = « Symptomatique » de sa pratique 1'. Exemple de Europa : on classe la façade mais pas le plancher. Exemple de Flagey : refus de conserver la moquette. Ces chartes sont à prendre... Tout ça, c'est bien à la condition qu'il y a des procédures de dérogation possible parce qu'un règlement ne sait pas couvrir tous les cas. »

- « Exemple sain » : loi sur la prévention incendie avec dérogation possible 2'
- « Exemple malsain » : PEB = « régression intellectuelle majeure », pas de dérogation possible.

« Les Monuments et Sites, c'est pour ça que la commission existe, il y a la possibilité de déroger, l'intérêt dont je suis un grand partisan et très respectueux de la commission parce qu'on se base sur une charte mais une charte ne couvre pas tout. Donc, il y a des moments où il faut déroger et être capable de convaincre ces paires du bien fait des choses. Mais, mon attitude en matière de patrimoine, je m'arrêterai là, je vais dire. Attendons-nous, sur les valeurs intrinsèques, pas de strass. Cas de logements sociaux 4'. Tout ce qui est œuvre d'art, c'est sacré/ Alors parfois, il y a une question : est-ce que c'est l'art ou de l'artisanat ? Il y a parfois des zones de discussion mais mon attitude est très claire, c'est de garder un maximum et venir y ajouter des éléments contemporains ne m'a jamais dérangé. Cheval Blanc est un bel exemple. Tu as plein de projets où on intervient sur du patrimoine. C'est, je crois, toujours de manière respectueuse. »

*MD : « Pour vous, est-ce un élément générateur ou inhibiteur d'idées ? »*

ARCHITECTE II : « C'est un générateur en tout cas ! On revient sur le génie du lieu, le *genius loci*. Evidemment, le patrimoine est une source d'inspiration. Retour sur la Maison de la Culture de Namur 5'. »

*MD : « C'est pour ça que vous vous rendez plusieurs fois sur le site pour bien vous imprégner de ... »*

ARCHITECTE II : « Sur le site et les plans ! Pour du patrimoine, on le dessine, on le redessine. On essaie de voir les proportions, les nombres récurrents, les tracés régulateurs. Toujours ! On analyse très en détail la géométrie de ce qui existe. A propos du *genius loci*, j'ai oublié de te le dire, le degré 0, c'est les dimensions, la géométrie. »

*MD : « Notamment, comme nous en avons discuté ici avec la forme du bâtiment. »*

ARCHITECTE II : « Pas uniquement la forme. La forme, ses tracés géométriques et les dimensions. Est-ce que 30 est récurrent ? Est-ce que 20 est récurrent ? Est-ce que 12 est récurrent ? Est-ce que 75 est récurrent ? est-ce qu'il y a un rythme ? La réponse est : il y en a généralement toujours mais parfois, ils ne sont pas faciles. Retour sur le cercle caché et réinterprétation de la géométrie de Bourgeois de la Maison de la Culture 6'. Dans les bonnes compositions, on retrouve le théorème de Pythagore et pas le nombre d'or. »

*MD : « Pour vous, c'est quoi innover en cadre patrimonial ? »*

ARCHITECTE II : « C'est quoi innover ? Alors... L'architecture est un mélange... C'est tellement vrai que ça en est ma devise puisque tu sais que j'ai été anobli par le Roi. Donc, tu connais ma devise ? Reperire, envenire, creare. Ça résume la question que tu poses. Découvrir, inventer, créer. Le travail du scientifique, de l'ingénieur et de l'artiste et l'architecte, c'est un zinneke des trois. Dans le patrimoine, il faut redécouvrir d'abord. La lecture, l'analyse, découvrir les secrets, les mystères. C'est une découverte et c'est captivant. Puis, l'invention n'est que constructive. Alors, est-ce que l'architecte crée ? L'architecte n'est pas un artiste. Or, l'architecture, c'est un art. Je te l'ai dit l'architecture est féminine, elle absorbe tous les éléments masculins. C'est un mélange hétéroclite de découvertes, d'inventions, de créations, c'est un grand mot. Mais quand je dessine mes tétraèdres là... Tu vois la découverte, c'est de dire, ça, c'est un indicateur de volume. Ma découverte, c'est ma théorie des indicateurs de volumes est du niveau de la découverte. Le jeu des tétraèdres est du niveau de l'invention. La mise en couleur des barres est du niveau de la création. C'est un exemple mais tu as toujours les trois. L'élément commun, c'est le manque d'originalité. »

*MD : « La découverte du lieu, elle est simultanée à... »*

ARCHITECTE II : « Le lieu, c'est du niveau de la découverte. »

*MD : « Oui, mais est-ce simultanée à l'émergence des idées du projet ou est-ce que ça précède ? »*

ARCHITECTE II : « C'est dans le désordre absolu ! Donc, la découverte, c'est se mettre à regarder ce qu'on voit. Inventer, c'est en déduire quelque chose et créer, c'est la folie, c'est tout à coup le rêve qui prend une forme imprévue. »

*MD : « Est-ce que vous pensez que la façon dont vous travaillez vis-à-vis d'un bâtiment existant est différente de quand vous travaillez sur un élément neuf ? »*

ARCHITECTE II : « C'est plus facile ! »

MD : « De travailler sur de l'existant ? »

ARCHITECTE II : « Bien sûr ! Parce que tu as... L'octave est donnée. Tu as un alibi magnifique ! Tu dois beaucoup moins réfléchir. Tu as l'alibi de respecter. Je caricature un peu mais, en même temps, en effet, c'est plus facile, conceptuellement plus facile. Il est plus facile de travailler en milieu urbain qu'en pleine nature. Quand tu es dans la nature, ça, c'est très complexe. D'oser mettre dans un espace non bâti une construction, c'est beaucoup plus complexe. A la limite, tu dois dire : non, je ne peux plus, il n'y a plus assez d'espace naturel. On s'interdit de construire encore dans les espaces naturels. On reconstruit sur des ruines ou on transforme l'existant. A la limite, il n'y a plus beaucoup d'espace pour faire du neuf sauf au-dessus d'un bâtiment ancien. (...) »

MD : « Mais en quoi votre manière de travailler va pouvoir diverger, dans le cas d'un bâtiment neuf ou sur une base patrimoniale ? »

ARCHITECTE II : « Mais c'est la même. La méthode est la même. On essaie de l'affiner, de l'améliorer, de la complexifier, projet par projet, par l'intervention de nouvelles spécialités (+ exemples). Ça s'édulcore. Il y a de plus en plus de savoir-faire qui interviennent dans les projets. Est-ce pour autant qu'ils sont meilleurs ? Je ne crois pas. Ils sont plus sophistiqués. C'est normal et avec l'âge, je suis plus exigeant avec moi-même qu'il y a 2 ans, qu'il y a 10 ans et que je le serai encore plus dans 10 ans. L'attitude, c'est la... Respectfull. Respecter, voir ce trésor qui est devant soi et est-ce qu'on peut y ajouter quelque chose de signifiant, non pas l'égo mais de signifiant pour les gens, pour l'environnement et non pas pour soi-même. Un projet est réussi... *Ministre admiratif devant Europa 12', exemple de personnes qui aiment etc.* Evidemment, c'est ce qu'on essaie de faire et pas pour les scientifiques, pour les citoyens. L'architecture n'est pas faite pour les gazettes d'architecture ou ne devraient pas être faite pour les gazettes d'architecture. »

MD : « Vous me parlez d'une méthode entre projets mais y a-t-il également des inspirations entre projets ? Par exemple, la couleur, j'ai l'impression qu'on la retrouve... »

ARCHITECTE II : « J'essaie de découvrir des nouvelles choses. Texte en cours d'écriture 14'. J'essaie de ne copier personne mais de ne pas me copier moi-même non plus. Ceci dit, ne pas se copier soi-même, ça veut dire approcher un projet sans a priori. Ça ne veut pas dire ne pas développer un outil de pensée. Je ne me copie pas mais j'essaie de rester constant dans mes déclarations vis-à-vis de moi-même et vis-à-vis des autres de manière à ce que je puisse quand même justifier le pourquoi de mes actes. J'espère être assez constant. On me dit quand même qu'un bâtiment de 'Architecte II', on voit que c'est un bâtiment de 'Architecte II' même s'ils sont traités différemment. Donc, il y a quand même une manière... Je dis toujours, le style, c'est l'expression de ses limites. (...) Pour que le style ne soit pas l'expression de ses limites, il faut théoriser très loin. Ce qui est amusant. *Retour sur l'émission de radio 15'*. C'est captivant. La découverte, elle est au bout de tes doigts. C'est amusant, je découvre maintenant par l'écriture et c'est pour ça que je suis très intéressé par l'écriture, justement sur cette diversité, j'ai commencé à écrire une phrase dans le terminal 1 de Mexico... *Choix du mot et des significations découvertes + une phrase qui peut se dire en plusieurs combinaison de x mots 16'*. En écrivant, je découvre des choses importantes en architecture pour les dessiner après. Je me rends compte que la parole et l'écriture sont essentiels au dessin parce que si tu fais l'économie de ça, un jour quelqu'un te posera une question et tu seras bien embêté de ça. La question est légitime. Il est normal qu'on me pose des questions. On me dit : « pourquoi veux-tu ça ? » Il est normal que je sois capable de répondre avec la rhétorique appropriée. Ce n'est pas si évident. C'est ce à quoi je travaille maintenant. Je trouve ça très riche et je suis excité parce que... »

- *Ecriture en cours + questionnement personnel + Chaîne télévisée Ushuaia 17'.*
- *Obscurantisme scientifique et impact sur l'architecture 20'.*

- Comparer un bâtiment du star système actuel avec un bâtiment de Horta.
- Commentaire sur Herzog et De Meuron qui ont servi l'argent et non l'humanité > Dérangeant ! Capitalisme exacerbé, argent égoïste.

MD : « Vous me citez souvent des architectes et vous venez de me dire de ne pas copier. Mais avez-vous quand même des architectes ou des projets qui inspirent votre réflexion ? »

ARCHITECTE II : « Non. Des vies, des attitudes exemplaires oui. Je me sens être un des fils spirituels de Victor Horta, très clairement, ou de Frank Lloyd Wright. Je souscris à leur manière d'aborder l'acte architectural. J'ai eu la chance d'être un ingénieur conseil de Christian Vandenhove, un architecte peu connu mais qui était extraordinaire et avec lequel j'ai beaucoup appris. *Histoire de son étude des plans de Horta > Emerveillé ! + cherche Ralph Erskine 22'*. (...) Il y a très peu de contemporains qui m'inspirent le respect. Richard Rogers certainly, Renzo Piano, peut-être un petit moins. Richard Rogers très certainement. »

MD : « C'est une inspiration dans la manière dont ils abordent l'architecture ? »

ARCHITECTE II : « Dans l'humanisme, dans le respect des ordres de grandeurs, dans la tendresse de son architecture. Ça peut paraître bizarre. Piano aussi. Le respect de l'échelle humaine ! Il y en a plein des contemporains que j'estime. Puis, eux, ils ont le bonheur d'être connus aussi mais il y en a plein de peu connus. »

MD : « Justement, vous me parlez de l'humain. Je me demandais ce que vous pensiez de l'intégration des usagers et des habitants au processus de conception. »

ARCHITECTE II : « Demago. C'est de la démagogie. Il appartient à l'architecte d'écouter et de faire, d'être viré ou d'être accepté mais il doit avoir son espace de liberté et prendre tous les risques associés, accepter de se faire virer, ... Mais il doit être guidé... C'est trop facile de mettre sur le dos d'un autre son acte. La démarche participative est fondamentale... Je vais répondre à ta question très clairement. Elle est essentielle pour la définition de la question, pour le commanditaire évidemment. Le citoyen est là pour définir la question. (...) Une fois qu'il a fait ça, il choisit son architecte et il en subit les conséquences. Il accepte ou il refuse mais il ne met pas son ??? dedans entre guillemets. De temps en temps, il peut y avoir de bonnes idées aussi. Chacun a sa responsabilité et il faut, à un moment donné, faire confiance. L'artisan, je lui fais confiance. Je le choisis parce qu'il est bon. *Retour sur le taggeur de Charleroi 25'*. »

MD : « Nous sommes arrivés à la dernière question. Sur base des lectures que j'ai faites, j'ai ressorti des concepts liés à l'architecture contemporaine, l'innovation, etc, dans le secteur patrimonial. Je vais vous les présenter et vous pourrez me dire s'ils ont du sens pour vous, pour votre démarche ou non, votre définition et donner un ordre d'importance vis-à-vis de ces concepts, lequel est pour vous le plus important. »

ARCHITECTE II : Unité de style > « Vive la diversité ! »

Authenticité > « Un mensonge ! »

Contexte > « Inspiration »

Affectation > « Secondaire »

Marque de notre temps > « Dangereux »

Identité > « Obligatoire »



Lisibilité > « Inspirant »

Conservation intégrée > « Conservation intégrée... Conservation complétée ! »

Intégrité > « Intégrité... Morale, oui. Construite surtout parce qu'il faut désintégrer la pensée pour la reconstruire en permanence. Le mot intégrité, il y a cette obligation éthique liée à la profession libérale qui est le médecin, l'avocat, l'architecte, le notaire. La société nous demande d'accepter un droit et un devoir et à nous de l'exercer. C'est non négociable. Par contre, dans notre acte, il faut se moquer de soi en permanence, surtout pas croire qu'on a ... Je me mens en permanence. »

Réversibilité > « Réversibilité... Démontabilité, oui ! Si c'est ça que ça veut dire. »

Matériaux nouveaux > « Techniques et matériaux nouveaux, évidemment mais aussi, les anciens !  
*Exemple de la colonne en bois creuse + son application future 29'.* »

*MD : « Dans ces éléments-ci, lesquels utilisez-vous du coup ? »*

ARCHITECTE II : « Tout et encore plus. »

*MD : « Et le plus important ? »*

ARCHITECTE II : « Celui que je ne connais pas encore. »

FIN.

## C. ENTRETIEN AVEC L'ARCHITECTE III

---

MD : « Donc, on va parler des deux projets convenus. Les deux sont des logements. En termes de contexte, je suppose que c'était une demande directe du client. Une des deux habitations est votre maison. »

ARCHITECTE III : « L'autre, oui. On commence peut-être par celle-là. Effectivement, c'est une demande d'une jeune cliente qui, à l'époque, devait avoir 22, 23 ans et qui cherchait un logement à Liège, dans le centre et à bas prix. Il se fait que c'était une maison qui n'était plus occupée depuis longtemps et qui était à un bon prix, en plein centre. Donc, voilà, elle a saisi l'occasion pour l'acheter et elle m'a contacté pour faire le projet d'aménagement. »

MD : « Dans le cas de votre habitation, c'était une volonté de votre part d'avoir un bâtiment ancien ? »

ARCHITECTE III : « Personnellement, on était parti sur une construction neuve, sur un terrain. Finalement, on a changé d'avis. C'est vrai que je fais beaucoup de rénovation. Les bâtiments ont une histoire souvent. Effectivement, on est tombé amoureux de cette maison-là. Je trouve ça intéressant de pouvoir... Enfin, l'idée de pouvoir réhabiliter des bâtiments anciens est intéressante, d'augmenter leur performance énergétique tout en gardant les aspects patrimoniaux ou certains aspects intéressants. C'est quelque chose qui se met de plus en plus en place et je rentre là-dedans. Voilà, les terrains se raréfient et la question de construire de nouveaux mètres carrés se pose au niveau de notre société, les ressources, etc. C'était une démarche dans laquelle je souhaitais m'inscrire. »

MD : « Ces bâtiments sont classés ? »

ARCHITECTE III : « Le bâtiment à Liège n'est pas classé mais il est repris à l'inventaire du patrimoine. Ma maison, il n'y a aucun élément. »

MD : « Ils sont de quelle année ces projets ? »

ARCHITECTE III : « A Liège, ça a commencé en 2005. Ma maison, on l'a achetée en 2014 et les travaux ont commencé en... Attendez que je ne dise pas de bêtises... Les travaux ont commencé assez vite. Je dirais une grosse année, enfin 13 mois et je suis dedans depuis un an et demi. »

MD : « Donc, vous travaillez tout seul ? »

ARCHITECTE III : « Oui, oui. Donc, j'ai mon bureau et je travaille en association parfois pour de plus gros projets. Sinon, je suis seul. »

MD : « Dans chacun de ces projets, y avait-il des idées clés qui ont guidé votre conception ? »

ARCHITECTE III : « Oui. Pour la maison à Liège, je vais d'abord partir de la demande de la cliente. Vous n'avez pas eu le temps de voir bien les plans mais c'est une maison extrêmement étroite. Je crois que ça fait 3,20 m sur 11 m de long et, en plus, un peu tordue dans tous les sens avec 4 niveaux. Question aménagement, c'était une personne seule à l'époque, une jeune dame, elle n'avait pas une famille à caser à priori mais c'est quand même quelque chose au niveau organisation qui n'est pas évident. Elle était partie pour faire son séjour en dessous, les chambres au-dessus. Enfin, un schéma classique ! En sachant, qu'on est encaqué complètement dans un îlot. Donc, pas de lumière ou peu de lumière. Enfin, il y avait une petite fenêtre au rez-de-chaussée mais ça donnait sur l'arrière des autres bâtiments. (*Proposition de photos complémentaires si besoin*). Moi, la première idée, ça a été d'inverser : d'aller mettre la partie vie tout au-dessus, avec création d'une petite mezzanine avec ouverture sur la ville. C'était important : elle va chercher la lumière, elle va chercher la vue aussi. On est en ville ! Donc, ça a

un sens d'un moment donné, voir le paysage urbain et d'avoir une toute petite terrasse pour sortir. Ça, c'était la première idée. (*Anecdote de devoir convaincre 4'*). Ça a été ça, surtout que l'idée était venue assez vite aussi de pouvoir caser un garage au rez-de-chaussée. L'autre idée, c'était que, vu qu'on a quelque chose sur lequel on ne pouvait pas intervenir au 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> étages avec toute une façade en pierre, avec des ornements etc, il n'y a pas de possibilité de modifier quoi que ce soit. Par contre, le rez-de-chaussée, c'était un ancien commerce qui s'appelait « Au Perron d'or ». Donc, on a une grande surface vide... Enfin, une ancienne vitrine de 4 m sur 4. L'idée, c'était aussi de créer un élément autonome dans cet espace-là, dans lequel je pouvais intégrer la porte d'entrée, la porte de garage, un apport de lumière et puis, la relation directe à la ville, à la rue, etc. Donc, la question de l'intimité. Evidemment, vu qu'il y a un garage, c'est moins grave. Enfin, il y a un sas pour pouvoir rentrer. On n'est pas directement à l'intérieur. Il y a une petite zone couverte. Puis, seulement, on rentre dans le bâtiment. Voir comment on passe à côté de la zone de parking pour, quand même, arriver à l'escalier sans avoir l'impression de passer par un garage. J'ai voulu créer quelque chose d'autonome, dans cette zone-là, parce que c'était bien cadré au rez-de-chaussée. On lit bien la composition de la façade par ailleurs. »

MD : « Et dans le cas de votre maison ? »

ARCHITECTE III : « Au niveau des points forts ? C'est un des premiers projets et même, le premier projet, où j'ai fait peu d'interventions en termes de gros œuvre. Il y a juste une ouverture à l'arrière où, là, j'ai vraiment ouvert le salon. Il y avait une fenêtre et une petite porte-fenêtre et je me suis dit : « là, il faut ouvrir ». On est bien orienté et ça donne vers le jardin. Un mur à l'intérieur, de deux chambres, j'en ai fait une. En gros, une autre fenêtre. A part ça, je n'ai rien changé en termes de gros œuvre. Ce qui est assez étonnant, parce que, souvent en rénovation, la solution vient parfois en une réorganisation. On ne vit pas, aujourd'hui, comme il y a 250 ans. Donc, en réorganisant l'espace, on arrive à s'adapter aux modes de vie actuelle. Là, j'ai gardé les choses comme telles parce que les espaces étaient grands, c'était lumineux, il y avait un caractère. Donc, je dirais que l'approche de cette maison a été de conserver ce charme, ce caractère que ce soit de l'extérieur ou de l'intérieur. Mais en amenant, d'abord, au niveau énergétique, j'ai sensiblement amélioré la performance. En gros, on a diminué de 60% la consommation en énergie primaire. *Ordre de grandeur 7'*. Donc, rien que ça, de se dire de pouvoir intervenir sur un bâtiment ancien qui a un caractère, se dire : qu'est-ce que j'isole ? Qu'est-ce que je n'isole pas ? Quel châssis, je change ? Quel châssis, je ne change pas ? Comme tout le monde, on a un budget. Là, il y avait 38 châssis. Donc, on a dû faire un choix. Ça, je peux aller un peu plus loin sur la performance énergétique mais je pense que c'est important, d'avoir pu garder le caractère de la maison en améliorant fortement. Ça a débouché sur d'autres contrats où à un moment donné, j'arrive à dire : on garde le patrimoine, on garde l'histoire de la maison mais on s'améliore. C'est clair qu'on ne va pas vers du passif, etc. Tout emballer, c'est plus délicat. C'est d'avoir une intervention raisonnée pour y arriver. Je pense que je suis arrivé à un point correct au niveau investissement-patrimoine. Mes calculs disaient que, si je voulais arriver à une performance d'une nouvelle habitation actuelle, pas passif ou zéro énergie, il fallait que je remette 100 000 euros. Ça n'a pas de sens. C'est, ça, l'élément-clé avec aussi, c'est peut-être plus de l'intérieur, le maintien de matériaux nobles, le fait que certains matériaux, je les ai récupérés, retraités, voire même un peu réinterprétés parfois. *Placement des pavés de ciment > Sens dans cette maison et pas du faux-vieux pour autant 9'*. Avec une cuisine plus contemporaine. Voilà, avec le dialogue des matériaux, les volets en chêne avec la cuisine qui est en MDF teinté, huilé, noir avec du corian blanc. J'aimais bien de pouvoir travailler cette pureté mais avec de la matière. »

MD : « Vos idées clés, sont-elles issues directement du site ? Par exemple, dans le cas, de la maison de Liège, on pourrait penser que oui, vu les dimensions et les contraintes du site. »

ARCHITECTE III : « Oui, le site... Il y a les contraintes de la maison elle-même. On a dû faire une organisation verticale forcément. Puis, le fait que ce soit en ville ,avec le lien à la ville. Je pense que ça vient de là. »

*MD : « Et, notamment, dans le dessin de la façade, je vais dire dans le dessin de la grande devanture, l'idée... Si je me souviens bien, c'est un peu percé, etc... »*

TN : « Oui. Ça, j'ai mis des esquisses. J'en ai d'autres car ça a un peu évolué. En fait, au départ, vu qu'il y a des motifs floraux dans la façade en pierre, je voulais recréer quelque chose qui était plus qu'une fermeture. Je me dis que je vais quelque part aussi apporter un motif floral. J'ai fait des essais aussi. Puis, finalement, je trouvais que ça collait trop. Parce qu'on a des fleurs au-dessus, on en met en dessous. J'ai essayé de trouver quelque chose de graphique, on va dire ça comme ça. Puis, finalement, je trouve que je suis arrivé à quelque chose de plus apaisé avec, effectivement, les percements. Ce sont des percements qui ont un sens, c'est une phrase que la cliente a choisi d'Edgar Morin qui est exprimée en braille. Donc, on est que deux, enfin trois maintenant, à la savoir : ma cliente, vous et moi. J'essaie de trouver un sens derrière parce que je me dis : on va faire des percements pour amener de la lumière et créer quelque chose de sympa de l'intérieur et de l'extérieur. Tant qu'à faire, mettons quelque chose qui a du sens pour la cliente. »

*MD : « Mais à la base, vous cherchiez le sens par rapport à la façade ? »*

ARCHITECTE III : « Oui, c'est bien ça. *Commentaire 12'*. Il y a eu un acte contemporain et il s'inspire de ce qu'a été la maison. »

*MD : « Et le choix du matériau par exemple ? »*

ARCHITECTE III : « Ça, ça a été assez vite. Métallique parce que je pense que c'était plus simple à réaliser au niveau de la finesse des tailles. *Fait le tour des autres possibilités : PVC, non ; bois, recherche d'un côté lisse 13'*. Je recherchais quelque chose de plus lisse car, on le voit sur les photos, on a laissé les pieds droits bruts, même avec les réparations au niveau de percements des anciens plombs, etc. Je voulais quelque chose d'assez nette et, à nouveau, toujours la même opposition entre quelque chose d'ancien, qui a vécu, qui a de la matière et quelque chose de plus lisse, plus nette pour ne pas rajouter encore trop de matière. »

*MD : « Pour cet aspect de relation au site, vous y retournez souvent ? Dans le cas de Liège ou de votre maison ? Est-ce un besoin pour vous de retourner plusieurs fois sur le site de votre projet ? Pour l'ambiance, ... »*

ARCHITECTE III : « Au moment de la conception ? Oui, oui, oui. J'y vais souvent. De toute façon, je fais le relevé, tout mesurer. Parce qu'au moment où on mesure, on a des chiffres mais aussi, on a du temps pour sentir l'espace. C'est important. »

*MD : « Quand vous allez sur le site, est-ce qu'il y a des facteurs réguliers, que vous relevez de manière récurrente ? »*

ARCHITECTE III : « Plus au niveau technique ou au niveau de l'espace ? »

*MD : « Les deux. »*

ARCHITECTE III : « Ce à quoi je fais attention... Je dirais que, techniquement, surtout dans les anciens bâtiments, c'est l'éclairage et les hors-niveaux. Exemple 15'. C'est quelque chose qu'il faut régler techniquement. On peut vite se tromper, surtout dans des micros espaces comme ça pour faire des liens avec des escaliers, des mobiliers, etc. Sinon, c'est de regarder les pathologies à priori qui sont

visibles : l'humidité dans le bas des murs, éventuellement s'il y a des boiseries et si elles sont accessibles déjà regardés aux appuis, etc. Voir un peu le bâtiment. Tout ce qui est fissures. Essayer de comprendre, à un moment donné, pourquoi et comment le bâtiment a bougé éventuellement, les différentes phases de construction, la mise en œuvre des briques. Ce qui est bien, c'est quand on vient à un moment donné quand ça a été déplafonné etc. Parce que évidemment, quand il y a des enduits, c'est plus difficile à apercevoir. S'il y a des joints ou des matériaux qui changent à un moment donné, il y a une porte bouchée ou ça a été construit dans un second temps. Il faut faire attention à tous ces petits signes-là. *Exemple du mur en pierre 16'*. Cela raconte des époques différentes, une succession de phases. »

*MD : « Dans les projets, ici, il y avait peut-être des éléments particuliers ? »*

ARCHITECTE III : « Oui. Donc, dans le projet à Liège, c'était une maison en colombage. La façade avant est en briques, avec un parement en pierre qui est appuyé sur des linteaux métalliques au-dessus de la devanture de 4 m. Ça, je me dis déjà... Bien regarder aussi la flèche des éléments ! Bon, ce sont des éléments métalliques donc, ce n'est pas comme du bois qui flue et on a souvent plus de désordre. Mais bon, c'était caché. Il a donc fallu qu'on enlève un volet métallique ou que sais-je. Vérification des poutrelles 17'. A l'arrière, façade en colombage, en mauvais état, certainement infiltrations d'eau : j'ai regardé et, effectivement, il y a des boiseries pourries. Qu'est-ce qu'il y avait d'autres ? Oui, la question aussi... Il y a une cave : regarder dans quel sens elle porte. C'est une cave voutée, savoir l'épaisseur au niveau de la clé de voûte, on va dire ça comme ça. Si, un jour, on fait quelque chose dessus, voir si on a l'espace pour. Avec un peu d'habitude, en fonction du mode constructif et tout, on sait dire, ou au moins, aller voir même si on n'est pas à l'abri d'une surprise quand tout est déshabillé. Pour ma maison, c'est un peu la même chose. »

*Pour sa maison 18' :*

- *Caves voûtées*
- *Traces d'incendie > Demande aux propriétaires, quid des boiseries ?*
- *Pas de bois pourri*
- *Dernier niveau est un ajout : encadrement des baies différent et peint, poutres de ceinture en béton*

« Etre attentif ! On est devant, on voit une façade en brique mais il y a deux phases. »

*MD : « Est-ce que certaines de vos inspirations viennent d'une analyse documentaire ? Par exemple, recherchez-vous des documents historiques, des anciennes photos ? »*

ARCHITECTE III : « Pour Liège, je suis allé voir à l'inventaire du patrimoine. Mais, c'est assez court. Je me suis imprégné du quartier, place du Marché etc. Pour voir, non seulement, les bâtiments existants conservés comme tel ou quasi comme tel mais aussi ceux sur lesquels il y a eu des interventions contemporaines. C'est plutôt pour s'imprégner de l'ambiance du quartier, de sa morphologie mais sans que ce soit pour aller pomper, à gauche à droite, des idées comme telles.

Pour ma maison, j'ai fait quelques recherches. J'ai retrouvé des plans des chemins vicinaux de 1841 où elle était déjà dessus. A mon avis, pas dans cette forme-là parce que c'était plutôt une ferme. J'ai eu du notaire des anciens plans mais partiels sur lesquels il y avait, quand même, quelques infos intéressantes. Je me suis renseigné auprès des enfants des anciens propriétaires qui m'ont expliqué (...) qu'il y avait une serre à cet endroit-là [à l'arrière]. Là, c'est plutôt une recherche, ou en parlant avec les voisins, vu que c'est quelqu'un qui habitait là depuis 60 ans. Forcément, tout le monde connaissait la maison. *Anecdote des entrepreneurs qui la connaissait aussi 21'*. Plutôt des expériences humaines plutôt que documentaire en tant que tel. *Archives ont brûlés 22'*. Je n'ai pas été voir au cadastre, plus loin, etc. »

MD : « Cette partie qui est venue dans les années 50, c'est peut-être pour ça que vous vous êtes permis de la modifier ? »

ARCHITECTE III : « Exactement. Sur la façade avant, je ne me voyais pas venir faire une intervention. Il fallait la laisser comme ça. Enfin, moi je pense. A l'arrière, c'est vrai que c'était des années 50, ça avait son style mais là, je n'ai pas eu de remords à intervenir. »

MD : « Est-ce que vous avez aussi des inspirations qui sont indépendantes du bâti existant ? Dans les magazines ? Sur internet ? Des images ? »

ARCHITECTE III : « Oui. Parfois, je regarde quelques projets. J'ai des newsletters comme ça mais je n'ai pas l'impression que c'est un processus actif. C'est plutôt : je passe devant une affiche, je regarde, ça évoque quelque chose... Un paysage... Je reçois une newsletter avec un bâtiment, je regarde : *ah, c'est sympa*. Quand j'ai un projet comme ça, je ne vais pas, forcément, me dire : je vais voir tous les A+ ou des revues sur ceci ou tout ce qui parle de patrimoine, etc. Je prends avec mon histoire. Ce qui ne veut pas dire que si j'ai, à un moment donné, quelque chose d'un petit peu plus pointu, je n'irai pas faire la démarche mais ce n'est pas systématique. »

MD : « Les différentes idées, par exemple, d'inverser l'organisation ou la devanture, est-ce qu'elles sont venues successivement ou plutôt simultanément ? »

ARCHITECTE III : « L'idée d'inverser, c'est venu tout de suite. C'est plus malin comme ça. La devanture, je dirais que l'idée de faire quelque chose d'autonome comme ça, de particulier, elle est venue comme ça mais je ne savais pas ce que ça allait être encore. D'ailleurs, on le voit dans l'esquisse tout au départ. Même si j'ai dessiné à l'ordinateur, c'est dans l'idée d'esquisse. J'avais fait un gros carré rouge avec un truc vertical pour amener la lumière. Mais peu importe, c'était l'idée d'avoir un truc. D'ailleurs, dans l'esquisse, il y a des couleurs bleues, jaunes, c'était plus pour montrer les différents éléments que pour dire que ça allait être bleu ou jaune. »

MD : « Et dans le cadre de votre maison ? Conserver était l'idée initiale. »

ARCHITECTE III : « Oui, respecter l'esprit du lieu, la maison, sa modénature, les rythmes en façade principale en tout cas. C'est vrai que de l'arrière, je trouve que ma maison est un peu broil. Mais voilà, on ne peut pas tout avoir. Donc, oui l'idée principale, c'est de respecter le patrimoine, la maison mais en ayant une intervention assez forte. On ne dirait pas comme ça mais on y allait un peu franco parce que, souvent, les gens s'accrochent à du vieux. Ils n'osent pas enlever une moulure et tout mais moi, je dis toujours : comme dans toute époque, il y a du bon et du mauvais, des choses qui ont du sens et d'autres qui n'en ont pas. Donc, parfois, il y a des choses qu'il ne faut pas garder parce qu'elles n'ont pas, historiquement, raison d'être ou on estime qu'à l'heure actuelle, elles n'en ont plus. Puis, il y en a d'autres où on se dit : « *on garde cet élément-là, on le garde tel quel ou on le magnifie avec quelque chose de plus contemporain* ». Il faut avancer dans ce sens-là. »

MD : « Si, par exemple, on prend la devanture, est-ce que vous pourriez me donner les différentes étapes de conception ? »

ARCHITECTE III : « Les grandes étapes ont été un peu contraintes par des questions techniques : il faut une largeur minimum pour une voiture et il faut une largeur minimum pour rentrer. Donc, dans les 4m, j'ai déjà une démarcation verticale entre la zone d'entrée et la zone garage. En sachant que j'avais le choix de le faire dans un sens ou dans l'autre. Le sens a été donné assez vite parce que la maison partait en oblique à l'intérieur et l'escalier était d'un côté. Donc, ça été assez vite choisi au niveau fonctionnel. Donc, j'avais cette ligne-là, à un peu près  $\frac{1}{4}$  -  $\frac{3}{4}$ , division verticale. La deuxième étape a été de dire : c'est un peu rude de diviser ça en deux. Donc, j'ai voulu créer une division horizontale. De toute façon, une

porte de garage de 4 m de haut, ça n'aurait pas eu de sens. Donc, il y a avait une ligne-là de linteau, d'arrêt de porte de garage. J'ai créé à nouveau un petit décalage entre les deux tôles pleines pour... Donc, un petit décalage entre la porte de garage et la partie pleine au-dessus de la porte d'entrée pour donner un petit à-coup, comme ça, plutôt que de simplement diviser. J'ai travaillé en profondeur pour ne pas se retrouver avec un gros placard de 4m sur 4, plat. Donc, jouer avec les divisions puis jouer avec les plans. Quand les plans ont été mis en arrière, je les ai percés. Ça permet d'alléger au maximum et d'intégrer, je l'espère, une porte sectionnelle de garage sans que ce soit trop lourd. Mais une porte de garage, c'est quand même 2,8m sur 2,8m plein. Il faut pouvoir alléger ça. Les étapes suivantes, c'étaient d'intégrer « Au Perron d'or », le nom de la maison qui était inscrit dans la façade en pierre. Là, j'ai refait une inscription discrète, pas un gros placard mais un petit texte pour se rappeler. L'inscription avait disparu sur le bâtiment, je vais la remettre. Puis, la question de se dire : tiens, la boîte aux lettres où l'insère-t-on ? VS Boîte aux lettres du Brico 29'. J'ai mis un élément en inox, je crois, dans le portillon du sas. Puis, il y a le parlophone... Le parlophone, ça a un peu plus foiré parce que j'aurais dû mettre un élément intégré et c'est un élément rappliqué qui est gris. Donc, ça aurait pu être beaucoup plus net mais ce n'est pas la fin du monde non plus. Puis la porte de garage, se dire aussi, il n'y a pas de poignée parce qu'on est en ville et ça n'aurait pas été très beau. La porte est électrique comme ça on ne voit rien à l'extérieur. »

MD : « Et dans le cas de votre maison, quelle est la succession des idées ? »

ARCHITECTE III : « Ça dépend. Il y a beaucoup... Là, c'est un peu plus diffus. Ça dépend de quoi vous voulez parler l'énergie, les châssis, les sols, la cuisine ? »

MD : « Moins le point de vue technique mais plutôt le point de vue architecture que ce soit intérieur ou extérieur. »

ARCHITECTE III : « C'est ça. Global. Partir de l'étude énergétique. »

- Audits réalisés 30'
- Quid achat de la maison ?
- Etape 1 > Isolation (pignon à rue avec justification 31')
- Toiture ok mais plus de sous-toiture > Isolation du plancher des combles + Etanchéité

« Puis, il y a eu la question des châssis. Là avec quelque chose de plus... Respect du patrimoine. Ils ont leur charme avec ces divisions et tout. Ce sont des anciens châssis avec gueule de loup, etc, en bois. Il y en avait un ou deux qui étaient vraiment loin, pourris, qu'on a quand même gardé parce qu'on ne les ouvre pas, c'est dans la buanderie tout au-dessus. Enfin, ce dont on a fait une buanderie. Simple vitrage partout, à part 3 petits qui sont dans la salle de bain, blanc, donc ça, ça passe. La question est de se dire : qu'est-ce qu'on change au niveau confort, qu'est-ce qu'on change pour respecter le patrimoine, etc ? Là, le choix a été assez vite fait. En façade principale, l'étage, ça allait être nos chambres, enfin notre chambre et la chambre de mes enfants... Donc, là, il n'y a pas trop de question à se poser : on est dans les chambres, les châssis ne s'ouvriraient plus et tout. Là, je dis : il faut changer mais il faut changer tout l'étage pour qu'au moins, il y ait une cohérence par niveau. J'ai quand même redessiné tous les châssis en me disant : je veux, quand même, quelque chose de cohérent même si je ne le fais pas d'un coup que je puisse intervenir sans faire un patchwork. »

- Châssis alu 34'
- Ouvrant caché > Même design, finances

« J'ai dessiné toute la façade comme ça. J'ai trouvé quelque chose qui allait bien pour l'ensemble. J'ai rajouté et ça, ça a été une grande discussion, un questionnement personnel de se dire : je recrée une division verticale au niveau du châssis. En dessous, ce sont deux ouvrants avec des éléments

horizontaux. Je trouvais que c'était intéressant de retrouver ce rythme vertical. Alors, j'avais vu des réalisations d'anciens bâtiments où l'on a remis des châssis sans aucune division et je trouvais qu'on perdait quelque chose. Pourquoi ça me questionne ? Hors de question de mettre des croisillons dans le double vitrage pour faire semblant que. L'idée de se dire qu'on recrée une division, au départ, on recrée deux ouvrants aussi mais c'était plus coûteux et puis, on allait avoir un gros vau clair (?) au centre, quelque chose de large, ça n'allait pas être très beau avec les châssis actuels qui sont plus larges que les anciens. Je me suis dit : je vais faire un simple ouvrant et recréé devant mais dissocier, donc on amis des écarteurs, un petit T vertical. Ça m'a un peu dérangé. C'est un peu de la décoration quelque part. Je trouvais quand même que ça avait son sens parce que ça donne de l'élégance au châssis, ça redonne l'élan vertical mais, à la fois, c'est détaché. On sait bien que c'est quelque chose qui n'est pas du faux, faux croisillons qu'on essaie de coller dessus ou des deux côtés. »

- *Anecdote sur l'effet du retard de ces éléments et un phénomène d'habitation à la façade sans cet élément 36' + commentaire positif reçu*

« Donc, on a changé ceux du premier. Ceux du rez-de-chaussée, on ne les a pas changés : question financière mais aussi de l'histoire. A l'intérieur, il y a des anciens volets en chêne qu'on a retrouvés qui sont pendus au châssis et qui participent à l'aspect ancien de la maison, à son histoire. Donc, on n'a pas envie de les changer. La seule chose, c'est qu'ils sont en simple vitrage. Ça, c'est aussi une leçon... C'est la première maison où je garde les simples vitrages. *Lien avec son conseil vis-à-vis de ses clients 37'*. Là, je l'ai fait parce que ça donne bien. Puis, au niveau purement investissement, au coût au m2, mon isolant façade est rentabilisé en 10 ans, les châssis en 50 ans. Tant qu'ils sont bons et que je n'ai pas d'inconfort, là, c'est vrai que je consomme un peu plus, mais en termes d'investissement, ce n'est pas là qu'il faut mettre son argent. Si un jour, je les change, je les changerai dans l'esprit que j'ai dessiné et que je pense respecter quelque chose. »

*MD : « Et ce dessin du châssis, je suppose que vous avez repris le dessin existant. »*

ARCHITECTE III : *dessine une explication du châssis 39'.*

- *Châssis existant > Taille et grand châssis vide.*
- *Dessin 1 > division verticale.*
- *Cas de la moulure > Nécessité d'une imposte, raison technique, sens à l'échelle de la Wallonie.*

« Pour la façade arrière, où j'ai fait la grande baie, je me suis donné un peu plus de liberté. *Cherche sur son ordinateur ... 40'*. A l'arrière... J'ai une tendance à créer les ouvertures en fonction de l'intérieur, moi. Parfois, je dois me forcer à regarder l'extérieur parce que ça ne donne pas toujours bien. C'est un lien entre l'intérieur et l'extérieur. Mais, c'est souvent beaucoup plus l'intérieur. *Dessine la grande baie et commente (structure, coin, choix heureux ?) 42' + modification de la baie de l'étage = « Purement des considérations intérieures » + réinterprétation d'une autre baie.* Voilà, au niveau des châssis, ce que j'ai fait. »

*MD : « Ensuite, vous êtes passé à la conception intérieure ? »*

ARCHITECTE III : « Donc, isolation, châssis. Il y a encore une chose au niveau énergie, c'est la ventilation. Je voulais pouvoir mettre une ventilation mécanique double flux. »

- *Travail de relevé avec sens de portée 44'*
- *Minimum de gaines, intégration*
- *Réflexion 3D.*



« Donc, ça, c'était un peu les 3 gros points. Non, il y en a un quatrième. Je vous ai envoyé les documents. Ce sont les radiateurs. »

- 3 ou 4 époques de radiateurs 45'
- Radiateurs en fonte conservés
- Radiateurs DEF
- Radiateurs en acier 20 ans
- Nouveaux convecteurs
- Puissance de chaque.
- Déplacement de certains radiateurs > Réguler les puissances
- Intervention minimale et non révolutionnaire 47'
- Plus de puissance pour un régime basse température.
- Conclusion sur la performance de la maison.

MD : « Vous avez aussi réutilisé ce qui était présent à l'intérieur... »

ARCHITECTE III :

- Parquet en chêne et anecdotes 48'
- Escalier avec moulures
- Vitraux porte arrière 49'

MD : « Si on essaie de faire le même schéma pour la maison de Liège ? »

ARCHITECTE III : « Là, à l'intérieur, on a dû un peu tout désosser. D'abord, il n'y avait pas grande chose. Il y a quand même un escalier, je ne sais plus Louis combien... On l'a, quand même, conservé mais en le retravaillant. On a dû refaire des marches ou des remises à niveau. La rampe est restée. Le reste, il n'y avait pas grande chose. On a tout mis à nu et on est, quasiment, reparti de 0. On a gardé les anciens planchers parce que c'était bon. Oui, ce qui est important aussi... *Cherche une photo*. Mais voilà, dans l'espace de vie, j'ai ouvert pour faire cette petite mezzanine et terrasse avec vue sur l'arrière. Il y a des poutres traversantes en chêne que je devais garder. Ça aussi, considérations techniques, on aurait pu dire. Souvent les gens qui achètent ce genre de maison sont disposés à garder ce genre de choses, les poutres, ... Mais, on aurait pu dire : on fait un truc super contemporain. On les enlève. Sauf qu'il fallait que je les garde parce que ça tient les maisons d'à côté. Donc, j'en ai gardé une qui ne supporte plus rien, elle est dans l'espace. Petit éclairage diffus et finition brute 51'. Avec la mezzanine qui a sa propre structure, son propre mobilier, on sent l'intervention contemporaine bien qu'il y a encore cet élément-là qui n'est pas une poutre pour une poutre, pour sa fonction mais avec ses entailles de gitage dedans, ... A nouveau, c'est, à la fois, technique et esthétique. Cela participe à l'espace. C'est vrai aussi qu'au niveau spatial, cela délimite un volume parce que le volume n'est pas très grand mais enfin, il s'ouvre sur la mezzanine au-dessus, ça rappelle qu'on est dans une maison en colombage et, accessoirement, ça tient la maison. »

MD : « On peut dire que c'est un processus très successif ? »

ARCHITECTE III : « C'est assez successif mais c'est assez itératif. Dans le sens où je pars d'un élément qui peut être technique, comme on a vu ici, mais ça ne reste pas que technique. Ça saute dans d'autres sphères. Parfois, pour revenir... L'architecture est un processus itératif. Je vois, souvent, que ça va de l'un à l'autre plus en avant plutôt que de faire 36 fois le tour. Est-ce que c'est parce que je ne me requestionne pas assez ? Ou parce que je vais assez vite où il faut aller ? Ça, c'est à voir... »

MD : « Si vous deviez répartir votre temps de conception entre l'émergence des idées puis leur concrétisation et enfin tout ce qui est étude technique, en termes de temps ou de pourcentage par rapport à la conception globale. »

ARCHITECTE III : « C'est très peu. (...) De plus en plus, je vais chez des gens maintenant, je reviens en voiture, j'ai le projet en tête. Je me dis : n'allons pas trop vite en besogne. C'est assez étonnant. *Comparaison avec son expérience d'étudiant 53'*. Je reviens en voiture, tac, tac, j'ai deux ou trois idées. Alors, ça doit se formaliser et tout. Mais souvent, je trouve que c'est assez juste. Les clients sont contents et c'est souvent, très différent de ce qu'ils imaginent en plus. Ils me livrent des choses et je m'en écarte assez fortement. Bon, c'est le but de prendre un architecte. Si on sait faire sa sauce bolo soi-même, on ne va pas au resto. Ça me questionne parfois aussi parce qu'il ne faut pas aller trop vite en besogne. »

MD : « C'est peut-être l'expérience aussi ? »

ARCHITECTE III : « Oui, je crois que c'est un peu ça. Donc, ici, ça a été assez vite pour la maison à Liège. Ce n'est pas très compliqué : inverser les espaces, ouvrir vers la ville et faire une intervention contemporaine incorporée. Voilà, le projet est fini. Alors, c'est vrai qu'il y a de l'affinement derrière. C'est pour ça que je voulais dire que je nuancerai un peu. C'est que la créativité entre guillemets, c'est un peu caricatural, ça va assez vite. Chez moi, en tout cas. C'est, peut-être, 5% du temps, grand, grand maximum. La créativité, elle est à tous les niveaux jusqu'à la fin. *Exemple des radiateurs 55'*. Exemple d'un problème sur chantier. Exemple du planning. La créativité entre guillemets pure du projet au début, elle est assez courte. C'est ce que je dis aux gens : la plus-value de l'architecte, c'est d'être créatif à tous les moments et à tous les niveaux du projet. C'est assez court. Je ne passe pas 30% de mon temps parce que je mets un point d'honneur à bien suivre les chantiers, faire des PVs, je suis assez rigoureux et assez précis. Quand je veux quelque chose, je le veux de façon assez précise. Donc, je fais des recherches pour y arriver, faire un cahier des charges dont il est difficile de s'écarter. Les entrepreneurs sont contents parce qu'ils savent ce que je veux, ce qui n'est, apparemment, pas le cas de tous. *Explication 56'*. La façon dont je travaille est assez méthodique en avançant, pas par pas, même en faisant des retours. Ça converge quand même vers un truc où il n'y a plus besoin de changer. Tout ça prend du temps. *Cas du chantier personnel > 1000 heures + particularités 57'*. Sur 1000 heures, je ne sais pas la conception... Peut-être 30 heures. C'est difficile à chiffrer mais c'est court. »

MD : « De ce fait, on peut dire que vous avez établi une méthode ou un processus assez systématique ? »

ARCHITECTE III : « Oui, c'est un peu lié aux étapes. Souvent en rénovation, c'est :

- Premiers contacts avec les clients chez eux, à l'endroit où ça va être rénové. *Explication du refus d'un rendez-vous à l'agence > rencontre dans leur milieu, comment ils vivent, le mobilier, prise de connaissance 58'*.
- Puis, en rénovation, on fait un relevé. Même s'il y a des plans existants, je dis que je viens relever, c'est une appropriation personnelle du lieu. Place du client avec ses commentaires 58'.
- « Quand je rentre en voiture, souvent, j'ai des idées puis après c'est la matérialisation... Enfin, le dessin du relevé aussi. Souvent ce que je fais, je dessine sans avoir fait le relevé, je conçois déjà. Avec l'expérience, ça ne marche pas trop mal sauf que, à un moment donné, on ne dessine pas toujours des choses qui sont à bonne échelle. Ah c'est bien on va faire ça, ça, ça et ça puis, quand on dessine en réel, ça ne passe plus. Mais je le fais, quand même, sur une feuille comme ça. Puis après, seulement je dessine le relevé sur l'ordinateur. Je prends ce relevé et je remets ces idées-là pour voir si ça fonctionne. »
- Puis, je vais voir les clients pour voir...

C'est souvent un peu systématique. »

*MD : « Je vais passer à des questions plus générales. Est-ce que vous travaillez sur des bases conventionnelles, c'est-à-dire des inspirations issues de chartes et de conventions internationales en matière de patrimoine ? »*

ARCHITECTE III : « Non. Les principes généraux, c'est la Charte de Venise, c'est ça ? C'est plutôt une approche générale comme ça mais je pense avec, peut-être, des libertés à certains moments sur certains choix. Je ne suis peut-être pas... (...) Niveau patrimoine, j'essaie de respecter mais je n'ai pas une démarche... Je vous l'avais dit, je ne travaille pas dans la restauration en tant que telle où là, on a des démarches plus poussées, je pense, avec des recherches documentaires, etc, etc. Je ne suis pas dans cette démarche-là. Je suis un peu entre les deux. »

*MD : « Est-ce que vous pensez que ces éléments, les chartes et les conventions, pourraient être génératrices ou non de votre conception ? »*

ARCHITECTE III : « Je pense qu'elle pourrait m'apporter parfois plus de rigueur sur le patrimoine. A nouveau, j'aurais un projet vraiment patrimoine, un bâtiment classé ou quoi, je ferais un peu plus gaffe. Je pense que j'ai les contacts, j'ai aussi une démarche qui est entamée pour pouvoir faire les choses de façon méthodique dans le respect de ce qui doit être respecté. Ici, j'ai un peu plus de liberté parce que les bâtiments même si l'un est repris à l'inventaire et que l'autre a un cachet qui serait dommage d'effacer, je le fais plus au feeling. Donc, je pense que ces conventions ou ces méthodes et tout peuvent apporter quelque chose, pourrait m'apporter quelque chose... Une plus-value en termes d'interventions. A nouveau, on ne tue pas une mouche avec un bazooka. Si j'ai un bâtiment où la question ne se pose pas tellement ou très peu, je ne sais pas s'il faut tous ces éléments-là. Ça pourrait aussi être, je pense, un frein. *Questionnement sur la norme des garde-corps, quid des anciens bâtiments ? 62' > réflexion intéressante entre normes actuelles et patrimoine en décalage.* »

*MD : « Par rapport à ça justement, la restauration traditionnelle dans le pur style, dans le respect sans apport contemporain, comment vous qualifieriez votre projet vis-à-vis de ça ? »*

ARCHITECTE III : « Sur les deux projets qui sont là ? Disons que, vu que j'ai eu un peu de liberté, moi, je pense que j'ai respecté. J'ai respecté l'histoire. J'ai respecté le bâtiment. J'ai apporté quelque chose. De toute façon, quand les gens me contactent, parfois, pour faire du faux-vieux, parce que la restauration ce n'est pas faire du faux-vieux, non. Un moment donné, je pense qu'il faut que les bâtiments vivent. D'ailleurs, même en plus, des bâtiments patrimoniaux ont vécu, telle période, on est ré-intervenu et tout. Le tout, c'est de s'inscrire dans ce fil-là et de voir ce qu'on peut faire, de reprendre ce qui est ancien ou réinterpréter plus une époque. Il y a différentes optiques mais moi, les bâtiments-là, je pense que je les ai respectés avec des libertés. »

*MD : « Pour vous, c'est important d'avoir un apport actuel au niveau de ces bâtiments ? »*

ARCHITECTE III : « Oui, oui, oui. Ce n'est pas un apport pour dire : j'ai fait un apport contemporain. Ce n'est pas de l'égoïsme pour dire : j'ai mis ma patte ou quoi. C'est vis-à-vis du bâtiment et du patrimoine au sens large du terme en disant : *même les interventions que j'ai fait aujourd'hui dans ma maison, dans 50 ans, je ne serai plus là et ce sera pour dire.* Ils feront ce qu'ils veulent. J'espère qu'ils le feront avec respect, avec le goût du jour et voilà. Ça, c'est super important. L'architecture n'est pas figée. Il faut pouvoir aller de l'avant. *Exemple d'une maison dont il a envisagé de la raser 65'.* A un moment donné, ça peut aller jusque-là parce que, techniquement de devoir réinjecter tout, des murs qui sont de travers, des trucs qui sont pourris, il faut quand même refaire tous les planchers, de mauvaises fondations, budget fois 2. Pour finalement, ré-isoler de l'extérieur où on ne voit pas la

différence, parce que l'urbanisme veut bien qu'on fasse ça, voilà. Il ne faut pas s'accrocher à une vieille pierre ! »

*MD : « Du coup, c'est quoi, pour vous, innover en secteur patrimonial ? »*

ARCHITECTE III : « Je pense que l'exemple de ma maison est, pour moi, un bon exemple, c'est-à-dire, je pense respecter le patrimoine tout en apportant un confort, une fonctionnalité contemporaine. C'est de redonner une cure de jouvence à la maison que je pense avoir fait en termes énergétique. Ne fut-ce que ça. Puis, à l'intérieur, ça reste sympa, lumineux. Donc, pour moi, c'est dans ce sens-là que j'ai su innover, c'est que j'ai su amener une maison à un niveau énergétique tout à fait raisonnable. *VS commentaires des gens 66'*. Donc, je pense que l'innovation, elle est là. »

*MD : « Est-ce que vous pensez que travailler sur un bâtiment existant avec un caractère patrimonial est différent de concevoir un bâtiment neuf ? »*

ARCHITECTE III : « Oui. La maison est dans un lieu déjà, un lieu qui a un vécu. *Cas du jardin 67'*. Ça aussi, le lieu, les abords extérieurs ont un passé qui évolue aussi. *Arbres coupés*. Ça vit aussi. Ça, c'est important, le contexte. On a aussi, c'est différent parce que, techniquement, c'est quand même sensiblement différent. On ne choisit pas l'orientation. La maison est mise où elle est mise. On ne choisit pas les fenestrations. On peut les retravailler. On a pas mal de contraintes qui ne permettent pas de tout faire, au niveau de la maison, mais c'est parfois aussi une chance. C'est extrêmement exaltant de se dire : tiens avec ça, qu'est-ce que je vais pouvoir faire pour y arriver ? Donc, c'est fort différent d'une construction neuve où je dois dire que j'ai plus difficile. J'en ai fait mais, souvent, je me raccroche à quelque chose, au paysage ou quoi. *Cas d'une maison dans un ancien lotissement > programme des clients mais on pouvait faire n'importe quoi, rien pour se raccrocher 69'*. Qu'est-ce qu'on fait ? A part faire son petit projet d'architecte. Je trouve que ça a moins de sens. Ça m'a moins plu. »

*MD : « Aujourd'hui, on voit beaucoup émerger les approches centrées usagers et utilisateurs dans la conception. Quel est votre avis vis-à-vis de cela ? »*

ARCHITECTE III : « Quand vous dites usagers/utilisateurs, c'est dans quel sens ? »

*MD : « Vis-à-vis du futur habitant, est-ce qu'il participe avec vous à la conception ? »*

ARCHITECTE III : « Oui, ça fait partie intégrante. Souvent, quand c'est dans le privé, ce sont des couples. Ça, c'est déjà super intéressant : Madame dit noir, Monsieur dit blanc. Il faut essayer de faire du gris mais du beau gris. Je ne les vois jamais seuls. Je ne veux pas présenter un projet juste à Monsieur ou juste à Madame parce que c'est une interaction. J'ai déjà dû convaincre des clients de faire certaines choses mais, en général, ça se passe assez bien. Je n'ai jamais bataillé pour défendre bec et ongles. Quelque part, à un moment donné, c'est plutôt les mettre en confiance, arriver à quelque chose, les emballer par le projet. Ce n'est pas négatif. Enfin, qu'ils soient emballés. Après, je crois qu'ils me suivent plus. Forcément, ce sont eux qui décident : oui, non, on investit ça ou, à un moment donné, on prend telle décision. C'est à eux que revient la décision finale. En général, c'est plutôt moi qui tire le train que le client qui dit : Monsieur l'architecte, dessine-moi ça parce que j'ai envie de ça. »

*MD : « Du coup, vous les rencontrez pour avoir leur avis ? »*

ARCHITECTE III : « Oui, surtout dans la phase d'avant-projet. Je présente tout ça. *Cas de la présentation du projet à l'urbanisme 71'*. Il y a beaucoup de dialogue. Ça, par rapport à la conception, réunion client et tout, il y en a beaucoup. »

*MD : « Peut-être pas de manière formelle, mais est-ce qu'ils dessinent avec vous ? »*

ARCHITECTE III : « Ah oui... Là... C'est assez étonnant. Enfin étonnant, non. Souvent, les ¾ des clients, ils ne viennent pas avec un plan. Dans l'autre cas... C'est peut-être moins, 10 ou 15%, il y en a qui sont venus avec un plan en disant : voilà, on a pensé faire ceci. Je me dis : reste calme. Mais je ne dis jamais non. Non, non, c'est moi qui dessine, c'est moi le concepteur. Je suis un peu diplomate comme ça. Je dis : ok, je prends votre truc parce que dedans, il y a des choses qui sont importantes pour vous, que vous avez exprimés... Il y en a qui dessinent bien, d'autres mal. Voilà, dites-moi ce que vous avez voulu mais c'est plus un support qu'autre chose. Je le dis, tout de suite, que ce n'est peut-être pas ça que je vais dessiner. Ce sera peut-être ça mais ça ne sera peut-être pas ça. Je vais chercher ce qu'il y a derrière. Souvent, ça s'arrête là. Effectivement, après, ils me laissent faire. Sinon, je coupe court. Si c'est pour me donner un plan... *Anecdote clé sur porte 73'.* »

*MD : « Plus des questions par rapport à vous en tant qu'architecte, déjà votre formation, c'est... »*

ARCHITECTE III : « Ingénieur architecte. »

*MD : « Mais est-ce que vous avez fait une formation spécifique liée au patrimoine ? »*

ARCHITECTE III : « Non. Par contre, j'ai fait mon stage dans un bureau à Bruxelles où on a beaucoup travaillé sur des rénovations. A nouveau, ce n'était pas du « pur patrimoine » avec les procédures et tout mais j'ai vu beaucoup de choses sur des anciennes maisons : des mérules, des ceci, des cela. J'ai déjà vu passer pas mal de choses. Je n'ai pas fait de formation en tant que telle dans ce sens-là. C'est juste un peu à l'Institut du Patrimoine Wallon, en structure mais plutôt approche. *Explication du cours 74'.* »

*MD : « Du coup, vous intervenez souvent, comme ça, sur de l'existant ? »*

ARCHITECTE III : « Oui, c'est vrai que niveau clientèle, 80%, c'est de la rénovation. »

*MD : « Quand vous concevez, vos outils sont papier/crayon, maquette, ordinateur ? »*

ARCHITECTE III : « Ce n'est pas la maquette. *Anecdote de sa dernière maquette 75'.* Je n'ai jamais vraiment utilisé les maquettes... Un peu aux études... Moi, c'est quoi ? C'est le crayon... 2D. Enfin, 2D, je fais peut-être des axonometries et tout. C'est plutôt le dessin comme ça, sur une feuille A4. Puis, j'essaie de retrouver ma feuille pour avoir un souvenir parce que j'ai mis ça sur un dos de PV de chantier ou un post-it parfois. Puis, alors, c'est l'ordinateur : Archicad où je remets les choses. En gros, c'est ça. »

*MD : « Vous passez très vite à l'ordinateur ? »*

ARCHITECTE III : « Assez vite, oui. Après avoir fait mon truc dans ma tête, en revenant en voiture et avoir un peu dessiné en 2D quand j'ai 5 minutes, quand je pense à un truc, ou en réunion, ou en conférence. Après avoir fait ça, à un moment donné, il faut passer à l'ordi pour que les dimensions soient là. Puis, vu que c'est en 3D, ça permet de voir des choses. C'est vraiment ce que je conçois... Je ne saurais plus travailler en 2D, travailler sur autocad ... Enfin, autocad est aussi en 3D. Faire des plans et des coupes relevés. Je ne saurais plus. Je fais toujours des plans en 3D. »

*MD : « J'ai une dernière question. Donc, par rapport à l'état de l'art que j'ai établi dans le cadre de mon TFE, j'ai ressorti des concepts liés au patrimoine. Je vais vous demander de me donner votre définition de ces concepts et de les classer par ordre d'importance ou de les supprimer si certains n'ont pas de sens, dans votre démarche. »*

ARCHITECTE III : « En intervenant sur quelque chose du patrimoine ? »

*MD : « Oui. »*

ARCHITECTE III : « Ce qui me semble juste ? »

*MD : « C'est ça, ce qui vous semble juste par rapport à votre pratique »*

ARCHITECTE III : « Ah voilà. Donc, si je suis un peu en décalage, je peux l'avouer. »

*MD : « Oui, oui. Il n'y a pas de bonnes réponses ! »*

ARCHITECTE III : « C'est ça.

Donc, authenticité, c'est sûr. Contexte. Techniques et matériaux nouveaux. Lisibilité.

Unité de style, non. Dans le sens où je pense qu'on peut parfois marquer un contre-point et que ça peut très bien marcher.

Marque de notre temps, je dirais que c'est par la force des choses dans ce que j'ai fait, je suis d'aujourd'hui. Je fais quelque chose qui est d'aujourd'hui et qui est en décalage. Si on voit mon travail dans un siècle, on pourrait ne pas savoir si c'est de ce moment-là ou pas. Peu importe. Ce n'est pas un but de marquer mon temps ou de dire : j'ai vu ça dans une revue, c'est ce qu'on fait maintenant et c'est ce que je fais là. Mais par la force des choses, je suis d'aujourd'hui. Je ne pense pas que c'est quelque chose qu'il faut, nécessairement, marquer. *Exemple d'un projet qui ressemble aux années 70, 79'*. Je me dis : il ne faut pas que je fasse des choses qui ont été faites il y a 40 ans. Mais, si c'est le faire et apporter un plus, pourquoi pas.

Affectation, plutôt au niveau fonctionnel, espace ? »

*MD : « Affectation, réaffectation »*

ARCHITECTE III : « Oui, c'est ça. Un bâtiment était anciennement un commerce, ça devient un logement. Ça, c'est important mais de ne pas s'attacher à une affectation donnée.

Réversibilité, je mettrais là [au milieu] parce que oui, je pense que c'est important sauf que c'est, je pense, souvent un peu parfois théorique. Je vais dire que pour y arriver, il faut ... Je vais faire ça parce que ça va permettre du démontage. Puis, on sait bien que, dans 30 ans, on va quand même tout casser au pied de biche. Je caricature fort. Maintenant, dans un travail de patrimoine, je pense qu'il y a une démarche un peu plus poussée pour arriver à ce genre de choses. Je sais comment ça va. Quand je démonte des bâtiments existants, voilà...

Identité, dans le sens, donner une identité au bâtiment ? »

*MD : « Oui, ou votre identité. Conserver son identité. »*

ARCHITECTE III : « Je dirais que c'est un peu comme marque de notre temps. Je ne cherche pas à avoir un style. Je dis ça de façon un peu caricaturale mais on m'a déjà dit : *on voit que c'est ta patte*. Ce n'est pas une fin et, à la rigueur, ça m'embête presque plus. Je me dis : est-ce que je me réinvente assez, est-ce que je m'adapte assez au bâtiment si on remarque ce que je fais. C'est plutôt la démarche qu'il y a derrière.

Intégrité, de ma personne ? Je suis intègre. C'est un peu ici [au milieu]. A nouveau, ce sont de beaux concepts qu'il faut essayer d'atteindre mais ce n'est pas toujours facile.

Conservation intégrée, c'est quelque chose de plus pointu dans les définitions. Vous savez me la rappeler ? »

### Rappel

ARCHITECTE III : « Ça, je dirais que c'est quand même... J'ai un peu moins prise là-dessus. Je pense à la maison à Liège. Le fait d'avoir mis un garage au rez-de-chaussée, est un peu en désaccord, je pense, avec l'idée de la ville aujourd'hui, de se dire : mobilité douce, chacun n'a pas sa voiture chez lui, ... Finalement, dans un bâtiment patrimonial comme ça, j'ai été mettre un garage. Mais cela avait peut-être du sens, il y a 10 ans. Aujourd'hui, je ne sais pas si je le referais. Mais ça, quelle est la prise que j'ai ? C'était la demande du client. Je pense qu'aujourd'hui, à l'urbanisme, on l'aurait refusé. Donc, oui, conservation intégrée mais avec la limite que j'ai, moi. »

MD : « Ceci est le plus important. Dans un ordre d'importance ou est-ce de manière générale ? »

ARCHITECTE III : « Authenticité, ça, c'est vraiment important, tant dans ce qui existe que dans les actes que je pose. Lisibilité, ça va un peu de pair. Je pense que si, à un moment donné, les choses sont authentiques, on sait les lire. En tout cas, la lisibilité permet d'y arriver. Le contexte, c'est important. Ça, c'est sûr. C'est difficile de mettre dans un ordre. Affectation, c'est un peu... Contexte, affectation, ça dépasse, je trouve, un peu le bâtiment. Contexte dans le sens géographique, aux abords et affectation dans le sens temporel (*exemple 84'*). Alors, techniques et matériaux nouveaux, je le mets en dessous car c'est plus un moyen pour arriver à ça.

Ceci [conservation intégrée], je le mets un peu plus au-dessus parce que si on veut être correct niveau patrimoine, il faut bien connaître, savoir mieux ce que c'est. Réversibilité, je pense que c'est important. Dans ce sens-là.

Unité de style, ça peut être mais ça peut ne pas. Marque de notre temps, certainement, pas forcément. *Exemple des années 70, 84'*. Je ne sais pas, c'est un peu délicat avec ce truc... Identité, c'est plutôt l'identité que l'unité de style. Ça, j'ai l'impression que c'est plus technique quelque part. Voilà, les styles sont assez codifiés dans le patrimoine. L'identité, je pense que c'est quelque chose, un concept plus large, qui est peut-être plus rond et dans lequel on sait faire passer plus de choses. Je mettrais avant. »

MD : « Vous m'avez parlé aussi de vos autres projets. Est-ce que vous pensez qu'il y a une continuité entre votre démarche de conception pour un projet vis-à-vis des autres projets ? »

ARCHITECTE III : « Dans le sens qu'il y a un projet qui va venir et que je pourrais réutiliser des choses ? Oui, je pense que oui. Avec toujours la petite lanterne intérieure qui me dit : « *attention, ne reproduit pas quelque chose que tu as déjà produit sans réfléchir* ». Je pense que ce que j'ai appris à ma maison, sur l'autre maison. Forcément, je trouve que cette démarche est intéressante, je peux renouveler ça et inversement. Parfois, je ne le referais plus de telle façon, pourquoi... Voilà. »

FIN.

## D. ENTRETIEN AVEC L'ARCHITECTE IV

---

*Remarque : Présentation sans document-support, à l'aveugle. Pas encore de publication sur ce sujet.*

ARCHITECTE IV : « Avant de regarder les éléments du projet, si vous voulez, on va parler de la question qui se posait dans ce site : ce que c'était et quels étaient les enjeux. Evidemment, dans le travail de la réutilisation, je pense que notre mission est à la fois de répondre parfois à un programme qui est immédiat mais elle est aussi de se poser la question du temps parce que le temps de l'architecture et notre temps n'est pas le même. Donc, l'architecture, elle est construite pour durer. Elle existait avant nous. Elle existera après nous. Il faut être conscient que ce que l'on va faire, de toute façon, sera probablement revu, retransformé, etc. Donc, on va parler d'architecture en général. L'architecture, elle est avant tout, elle est donc, créée pour l'éternité. C'est son objectif, c'est-à-dire de survivre aux hommes et c'est un lien entre les hommes.

Pour cela, pour qu'elle dure, il faut, premièrement, qu'elle soit bien conçue. L'architecture, c'est un double terme, c'est à la fois conceptuel, le « arkhe » et c'est à la fois technique, « tektonikos ». Il faut que ces deux termes soient bien équilibrés. S'ils sont déséquilibrés, c'est-à-dire si l'un des deux prend le pas sur l'autre. Soit c'est le arkhe, c'est le principe, c'est une architecture qui reste théorique à ce moment-là. Soit c'est le tektonikos, ce n'est plus de l'architecture mais c'est de la construction. Un architecte disait : « L'architecture, c'est la poésie de la construction ». C'est ce plus qui fait que ça fait rêver. Ça, c'est ce qu'on doit intégrer.

Après, il y a la question de cette architecture. Elle a une autre particularité. De tous les arts, c'est le seul art qui admette l'addition. On peut rajouter, on peut casser, on peut remettre, on peut greffer, on peut couper, etc. Ça, c'est le principe de l'architecture. Vous ne pouvez pas faire ça en peinture. Vous ne pouvez pas vous amuser à découper davantage la Vénus de Milo en sculpture. Vous ne pouvez pas modifier la Joconde, le Printemps, etc. Donc, la peinture est fulgurante mais elle est figée définitivement. La sculpture aussi. Tous les autres arts sont figés. Peut-être pas la musique... On peut en discuter mais c'est, probablement, celui qui est le plus proche de l'architecture. L'architecture, elle peut être modifiée. C'est cette adaptation qui fait qu'elle va pouvoir survivre. Il faut qu'elle se régénère. C'est l'histoire même de l'architecture qui a duré. A commencer par les architectures les plus anciennes : l'architecture égyptienne, grecque ou romaine, ou romane, ou gothique. Elle est construite de telle façon... Bon, en tant qu'architecte des Monuments Historiques (MH), j'ai beaucoup travaillé sur des églises. Le mode de construction est ainsi fait qu'on peut en permanence régénérer le lieu, c'est-à-dire que le principe de parcellisation, de blocs que représente la construction romane ou gothique permet de retirer un élément et d'en rajouter un autre en permanence. Donc, ce n'est pas une architecture monolithique. C'est une architecture faite d'un tas d'éléments et ces éléments sont des organes qu'on peut les revitaliser, les remplacer. Si on ne l'avait pas fait, beaucoup d'édifices anciens auraient disparus depuis longtemps. On dit que Notre Dame de Paris, plus de 80 % des pierres sont des pierres récentes, ne sont pas des pierres d'origine. On s'en rend compte dans beaucoup de lieux. Ça, c'est très important. C'est comprendre que c'est construit de telle sorte que ça puisse être revitaliser. Donc, la construction a son importance. Je prendrais un autre des exemples plus contemporains de construction qui pose des problèmes et qu'on ne sait pas traiter, qui sont les constructions de Le Corbusier, qui sont des monolithes, avec des armatures en acier qui affleurent et qui représentent une technique à un moment donné, très performante, moderne, notamment, le béton précontraint. Avec le béton précontraint, le problème est que, si les armatures ne sont pas de très grande qualité, si les armatures affleurent ou sont trop près de l'extérieur, il y a des corrosions qui se produisent. L'acier éclate. Enfin, l'acier se corrode et fait exploser le béton. Pour réparer, c'est compliqué, très, très compliqué. Autre chose, je ne parle pas du système de chauffage ou des systèmes qui sont intégrés qui font que, quand on doit aujourd'hui actualiser un bâtiment de Le Corbusier, on a énormément de



difficultés parce qu'il y a des normes différentes, vous me direz : les fenêtres, les baies, l'isolation qui n'existait pas, on avait des baies à simple vitrage, on a des problèmes d'étanchéité qui ne sont pas les mêmes, etc, etc. C'est une vraie question de savoir ce qu'on va préserver ou pas. Or, préserver une architecture, c'est préserver ce qui fait ses caractéristiques profondes. Quand Le Corbusier a mis des châssis en bois coulissants, etc, c'est intéressant parce que c'est novateur. Aujourd'hui, ça ne rentre pas... Je ne parle pas d'un point de vue conceptuel, je parle d'un point de vue technique. Ça n'est plus accepté, ça ne rentre pas dans les normes. Donc, on a un problème aujourd'hui de normalisation de ces édifices. Faut-il les mettre aux normes, c'est-à-dire porter atteinte à l'édifice ? En changeant le principe même des menuiseries, ce qui fait partie intégrante, quand même, de la conception du bâtiment, y compris les portes, l'isolation thermique, l'isolation phonique, etc. Le plus important, c'est le gros œuvre parce que c'est là qu'on a les plus grandes difficultés à tenir bon et il y a des coûts de restauration qui sont tels qu'on peut s'interroger, si ça vaut la peine de les restaurer. Quand on a des architectures qui sont destinées à durer, il faut seulement que le principe, non seulement conceptuel, soit là, c'est-à-dire que le message soit suffisamment fort pour qu'il soit amené à durer mais il faut aussi que tout ce qui est matériel puisse suivre, c'est-à-dire que, si ce n'est pas accompagné d'une technique en accord avec le concept et qui est faite pour durer, ça ne marche pas. Ça, c'est le problème de la modernité. On pense, c'est assez général, qu'on est dans une époque où on va conserver. En fait, on n'a jamais aussi mal conservé. Pourquoi ? Parce qu'on conserve tout et qu'on ne fait pas de choix ! Hors, la conservation passe par des choix. Conserver, c'est choisir ! S'il n'y a pas de choix, on ne conserve pas, on garde tout et c'est un vaste débarras. Un moment donné, c'est tellement un vaste débarras qu'on ne trie plus et qu'on jette tout.

Je vous prends un autre exemple sur la conservation : la couleur. Aujourd'hui, on vit dans un monde en couleur. Tout est couleur. Le cinéma est couleur. Les vêtements sont couleur (*Parenthèse sur les voitures + ou – colorées*). On vit dans un monde en couleur et on s'envoie des images en couleur. Il y en a énormément. Il y a une inflation absolument colossale d'images, de couleurs, de dessins, etc. Or, on pense qu'on va garder tout ça. Or, on ne va rien garder du tout parce que la préservation est tellement colossale. Encore une fois, c'est le problème de la conservation. A force, on ne peut pas tout garder. Ça va disparaître ! Premièrement, les supports ne sont pas adéquats. On sait que tous les dix ans, tous les quinze ans, les supports sont amenés à être obsolètes. Par conséquent, ce qu'on pensait pouvoir conserver, n'est pas conservable.

Je vous donnerai l'exemple de l'informatique. Je connais l'informatique, dans notre métier, depuis quasiment son origine, au début des années 80. Depuis, ça a évidemment beaucoup évolué. On a des archives qui ont une dizaine, une quinzaine d'années ici, par exemple, ou de beaucoup plus longue date qu'on n'arrive pas à lire, simplement parce que le hardware a disparu, qu'on n'a plus les machines et qu'on n'a plus, non plus, les logiciels. On a des archives qu'on pensait fiables et qui, en fait, ne le sont pas. Si on n'a pas un support papier à côté, il n'en reste rien. Vous me direz, on ne travaille pas non plus pour faire des archives. Le monde n'est pas fait d'archives. C'est quand même nécessaire. Par exemple, en architecture, il est nécessaire d'avoir des archives des projets. C'est indispensable. S'il y a un problème technique ou une modification, etc, on a toutes les données, elles sont consignées. On pense mais en réalité, c'est un leurre ! Il faut bien savoir que cette époque dans laquelle nous sommes, qui est une époque formidable de progrès technologiques, etc. Il y a toujours un revers à la médaille. Ça a toujours été comme ça. Plus le progrès est grand, plus les risques sont grands. Plus les armes sont puissantes, plus les risques sont puissants. C'est la même chose.

La question de la conservation, personne ne se la pose plus. Il y a une fuite en avant. Il suffit d'avoir été piraté une ou deux fois ou d'avoir eu un virus, pour se rendre compte que tout peut disparaître d'un coup et que ça va arriver. Ça arrivera, aujourd'hui, par bienveillance ou par négligence ou par malveillance. La malveillance aujourd'hui, le piratage informatique font partie du chantage informatique

qu'on reçoit, c'est un autre monde. On se croyait à l'abri et on n'est pas à l'abri. On est toujours dans une position assez inconfortable dans laquelle il faut être lucide, sur cette situation, parce qu'on ne connaît pas d'issue.

Pour revenir à l'architecture, parce que ça en fait partie puisque c'est la même question. C'est comme la construction aujourd'hui, elle n'est pas conçue pour être modulaire, pour être réutilisée. C'est un vrai problème ! Des bâtiments de Franck Gehry ou de Zaha Hadid, par exemple, sont des bâtiments magnifiques mais ils ne peuvent pas être réutilisés parce qu'ils ont été tellement marqués par le programme, le programme a été tellement exacerbé et tellement indiqué dans l'enveloppe, que cette enveloppe, elle peut difficilement être remaniée autrement. Franck Gehry avait construit dans les années 90, à Paris, le Centre Américain. C'est un des premiers trucs qu'il a fait à Paris. C'était le Centre Américain. Ça été très rapidement en déshérence. On s'est très rapidement posé la question : qu'en faire ? Personne ne savait quoi en faire. Finalement, je crois que c'est devenu la médiathèque. Ils en ont fait des salles de cinéma ou des trucs de centres techniques du cinéma. Bon, bon an, mal an. Il y a quand même une réflexion à faire, c'est que cette architecture très écrite, très sculpturale, elle a ses limites, elle n'offre pas de potentiel de réutilisation. C'est une question qu'on doit se poser, c'est-à-dire qu'on s'est dit dans les années 70, on pensait comme les Américains dans les années 50, que l'architecture durerait 30 ans. On disait : un gratte-ciel, on va le construire et, dans 30 ans, on le démolira. Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas vrai du tout ! Premièrement, ça coûte beaucoup trop cher, pour des raisons économiques. Personne ne démolira un immeuble qui est en bon état parce que 30 ans, c'est peu de chose. Pour en reconstruire un neuf, on remet autant d'argent que ça a coûté. Donc, économiquement, ça ne tient pas la route. Ici, on est dans un immeuble qui date de 1934. Il a 80 ans. Il est en parfait état. 80 ans ! C'est une jeunesse ! Ce que je vous disais en préambule, le temps de l'architecture n'est pas le même que notre temps. Nous devons être très conscients de ça. Ce que les architectes ne sont pas en général. Pourquoi ?

D'abord, parce qu'ils ne travaillent pas dans l'existant, ils travaillent dans du neuf. Ils ont plus une notion conceptuelle qu'une notion constructive, c'est-à-dire, ce qui est très honorable, que le principe du concept est très important mais qu'il n'est pas souvent accompagné de la réflexion technique, technologique qui fait que le bâtiment aurait une chance de durer. Ne serait-ce même que dans son architecture ? Ce que je vous disais à propos de Zaha Hadid ou de Gehry. C'est que ces choses qui sont très écrites, comme tout ce qui est très écrit ou une mode qui est très marquée, ça se démode, très vite ! Il y a un effet de mode. Il n'y a rien de pire que quelque chose qui se démode, c'est-à-dire qu'autant on a aimé une mode, autant on peut la détester dès qu'elle est passée. C'est le problème des pantalons larges, des pantalons serrés. Chacun aura trouvé que c'était formidable et qu'immédiatement passé, c'est moche.

Je plaiderai pour une architecture de sincérité. Vous me direz tous les architectes sont sincères, par principe ! Mais [une architecture] qui intègre le fait de durer et que la mise en forme ne soit pas seulement un exercice de style personnel mais que ce soit un raisonnement sur l'avenir, la durée, la durabilité. C'est un vrai problème ! Je pense qu'on doit évaluer aussi l'architecture sous cet angle-là, pas uniquement. On doit voir évidemment ses qualités intrinsèques, qu'elle réponde à une fonction, à une demande, à la société. On dit que Jean Nouvel disait, il y a 30 ans : *l'architecture, c'est un coup de flash sur la société*. Oui et non parce qu'un coup de flash, ça ne dure pas et un bâtiment, ça dure. Donc, c'est un témoignage d'une façon de faire et de penser à un moment donné. Il faut aussi que ce témoignage ne soit pas seulement individuel mais qu'il soit collectif.

Tout ça, en préambule, pour vous dire que l'architecture a une part de permanent, d'éternelle et une part d'obsolescence. Ça, c'est très important, c'est-à-dire que ce que je vous disais, également, sur toutes les architectures qui ont duré, elles se sont régénérées, elles ont été transformées de façon plus

ou moins importante. Les églises romanes ont été, petit à petit, remplacées par les églises gothiques. Très souvent, on a commencé à casser la partie romane et progressivement à construire en gothique. On n'a pas tout cassé d'un coup. Ça s'est additionné. Puis, ça a duré des siècles. Vous avez une église du 11<sup>ème</sup>, puis elle va être remaniée au 12<sup>ème</sup>, puis elle va être remaniée au 13<sup>ème</sup>, puis au 15<sup>ème</sup>, puis au 16<sup>ème</sup>, puis au 18<sup>ème</sup>, puis parfois au 19<sup>ème</sup>, puis ça s'est arrêté. Ça s'est arrêté au 19<sup>ème</sup> mais pour d'autres raisons. Il y a cette espèce de régénérescence qui est une partie intrinsèque d'une architecture qui doit durer. Tout n'est pas architecture ! C'est là où les architectes se trompent quand je parle de la définition que j'ai donnée. Tout n'est pas fait pour durer.

Le problème des logements, par exemple. Est-ce que c'est de l'architecture ? Oui, ça peut être de l'architecture. Je vais contrarier beaucoup de mes confrères mais c'est de l'architecture mais c'est avant tout un rôle fonctionnel, ce n'est pas nécessairement une ode, un témoignage d'une pensée exceptionnelle. Loger des millions de personnes ne nécessite pas de montrer ses muscles et de faire à chaque fois des prouesses architecturales. En revanche, ça nécessite une bonne gestion, une intelligence dans les circulations, dans la lumière, dans la distribution des volumes, dans la qualité de construction, le confort, etc. Mais on est plus dans de la construction améliorée que dans une architecture qui va être un manifeste. Quelques immeubles sont des manifestes, les unités d'habitation de Le Corbusier, ce sont des manifestes. Mais tout n'est pas manifeste. Toutes les constructions ne peuvent pas passer par là. Sinon, si tout le monde crie très fort, on n'entendra plus rien. Ce sera un vaste brouhaha. Le manifeste a de l'importance quand il apparaît par rapport à une certaine uniformité. Si c'est dans la confusion, le manifeste n'a aucun intérêt. Ce n'est jamais qu'une voie parmi beaucoup d'autres. Je pense qu'il faut se méfier. C'est un des risques qu'on a toujours connu, de l'architecture, qui fait que l'architecture veut se différencier de sa voisine et par conséquent, il va falloir écrire différemment. Je pense que la différence, elle n'est pas là. Elle n'est pas dans l'apparence, dans la façade, dans le mouvement qu'aujourd'hui on célèbre, mais elle est plus dans la qualité des distributions, la qualité des vues, ... Le reste peut être assez discret.

Le problème du MH et le problème qu'on rencontre à Ardennes, c'est le même problème que celui qu'on a évoqué. On est dans un site qui est un site qui émerge... C'est une abbaye prémontrée. Elle est fondée au début de 13<sup>ème</sup> siècle et il va se passer ce qui se passe dans toutes les abbayes. On va créer une église, un cloître, des bâtiments claustraux, que ce soit les habitations des moines ou tout ce qui va faire l'économie de l'abbaye. Il y a deux parties en général dans une abbaye. Enfin, c'est ce que j'en ai déduit, particulièrement, à Ardennes. Il y a une partie matérielle qui est la partie dans laquelle on subvient aux besoins physiques de l'homme, du moine. On assure sa coexistence, c'est-à-dire il y a toutes les récoltes : la grange dîmière (...), des écuries, des porcheries, tout ce qu'il faut pour la vie matérielle. C'est une partie de l'abbaye. Il y a une deuxième partie qui est celle de la pensée. C'est comme en architecture, on a deux lieux : le lieu de la prière - l'église, le cloître, le cimetière, l'infirmerie. Autour du cloître comme on y vit, il y a le réfectoire, la salle capitulaire. Tout ce qui fait la partie spirituelle. A Ardennes, cette abbaye, qui a survécu jusqu'à nos jours, a été dévastée une première fois au 16<sup>ème</sup> siècle. C'est très fréquent en France. Il y a eu les guerres de religion qui ont duré 30 ans. Il y a eu trente années d'abandon, de démolition, de lutte entre les catholiques et les protestants. Ça a amené des conflits extrêmement violents. Ensuite, il y a eu une reconstruction assez importante au début du 17<sup>ème</sup> siècle, qui s'est faite à la manière ancienne, c'est-à-dire qu'on ne la voit pas. Ça c'est très intéressant parce que j'ai travaillé à Caen, sur l'église Saint-Etienne de Caen, à l'Abbaye aux Hommes et j'avais remarqué qu'il s'est passé la même chose. L'église avait été dévastée, les parties hautes, les voûtes et les couvertures étaient dévastées à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle et reconstruites « à la manière de ». On a reconstruit des voûtes qui avaient des profils du 12<sup>ème</sup> mais, en réalité, on voit d'après la taille [de la pierre] que ça a été fait au 17<sup>ème</sup> siècle. Ce qui est intéressant parce que ça veut dire qu'au 17<sup>ème</sup>, on avait déjà le souci de restaurer. C'est une anecdote. Au 17<sup>ème</sup> siècle, l'abbaye repart avec de nouvelles couvertures, des voûtes en bois parce que les autres c'étaient effondrées... etc. Ça n'a pas d'intérêt

immédiat jusqu'à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle où il y a la Révolution Française. C'est confisqué, c'est comme un bien national. Pendant un moment, ça va devenir un temple protestant, pendant une dizaine d'années. Ensuite, le bien est vendu au début du 19<sup>ème</sup> siècle comme bien national à des agriculteurs ou bien un carrier. Ça va être divisé en 4 parties et l'abbaye est utilisée comme ferme, une grande ferme. Il y a, notamment, un des propriétaires qui va démolir le cloître et les bâtiments claustraux pour vendre la pierre, ce qui est fréquent. Les autres vont, bon an, mal an, vivre dans l'abbaye en bons agriculteurs, en faisant le minimum de travaux. Quand ils ont besoin d'un passage, ils font un trou et ils passent sans aucune considération architecturale. Ce qui n'est pas mal parce que cette violence est très claire. Donc, elle s'écrit très bien. Elle n'est pas dissimulée. Il vaut mieux une violence assumée qu'une mauvaise restauration. Ça se passe comme ça. Ensuite, en 1940, l'abbaye est occupée, surtout en 1944, par une division SS parce qu'elle est à 10 km de la mer et que, du haut des tours, on peut surveiller un éventuel débarquement. Il y a une première division qui est placée là. En 1944, évidemment, il y a des bombardements considérables puisque la ville de Caen est quasiment rasée... Et l'abbaye qui est un siège de résistance très important, est bombardée allègrement. Vous verrez des photos. L'église est très, très endommagée. Les couvertures ont disparu. La charpente est carbonisée. Les voûtes en bois ont brûlé. Les maçonneries sont, complètement, déglinguées. La grange dîmière a explosé. Les bâtiments, dont on va parler, ont été en grande partie détruits aussi. Dans les années 50, c'est toujours 4 propriétés d'agriculteurs. Au titre des dommages de guerre, l'ensemble est restauré mais à minima, c'est-à-dire qu'on fait charpente-couverture puis, les façades, si nécessaire. Ça se fait avec des fonds qui sont des fonds américains et qu'on appelle les dommages de guerre. Les propriétaires ne paient rien puisqu'on a démolit leur ensemble. C'est restauré. On en reparlera aussi de cette restauration parce qu'elle a son importance dans les partis qu'on aura pris pour la restauration à venir.

Ceci jusqu'en 1984, j'étais architecte en chef des MH du Calvados. A ce titre, vu que c'est un ensemble qui est classé MH depuis 1901-1902, de façon très ancienne, il restait, dans l'abbatiale, des voûtes qui n'avaient pas encore été reconstruites et des couvertures qui n'avaient pas été terminées. Quand j'ai commencé, j'ai terminé la reconstruction de ces éléments qui avaient été détruits en 1944. Puis, ça en est resté là jusqu'au moment où la région qui est un organisme ... Le président de région me dit : *« j'ai une demande par des étudiants américains de l'Université d'Austin au Texas qui voudraient s'installer pour suivre des cours, régulièrement, en France par période de 2 mois. J'aurai 75 étudiants. L'Université du Texas paierait, éventuellement, les aménagements. Est-ce que vous pouvez me faire une étude sur l'ensemble de l'abbaye et savoir comment on pourrait loger ces étudiants ? »* Je réunis, évidemment, les documents qu'on pouvait avoir, je vais dans les archives. Je fais des relevés complémentaires parce qu'il en manquait, bien sûr. Je recherche les photos, etc. On arrive à une première conclusion qui est assez évidente c'est que l'abbaye, c'est une sorte de chapelet et que ce chapelet a été coupé à pas mal d'endroits. Les perles sont parties dans tous les sens. Il n'a plus sa cohésion. Ce sont des éléments épars. La première idée, c'est de dire que si on fait un projet ici, il va falloir faire en sorte que... Le principe de l'abbaye qui est un monde en soi, c'est un monde introverti. L'abbaye est, par définition, dans un milieu agricole, elle n'est pas dans un milieu urbain. Autant la cathédrale est dans un milieu urbain, autant l'abbaye est ... C'est le monde de la connaissance, c'est une sorte de petite ville. C'est la villa romaine, un peu, qui a une intégrité qui lui permet de vivre. Mais si cette intégrité est entamée, s'il lui manque des organes, elle ne fonctionne plus. L'idée, c'est dire qu'il va falloir retrouver un fil conducteur qui va redonner de l'unité à cet ensemble, qui va faire que le lieu soit, à nouveau, identifiable. Il ne sera pas identifiable, forcément, sur la forme architecturale mais il sera identifiable sur l'esprit, pas forcément sur la matérialité mais sur l'esprit du lieu.

L'esprit du lieu, quel est-il ? Il y a donc cette espèce de fil conducteur entre les bâtiments, les espaces, une succession d'espaces. Un espace est défini par un périmètre, par une limite. S'il n'y a pas de limite, c'est un espace infini mais un espace tel qu'on l'imagine en architecture, il est fini. Pour qu'il soit fini, il faut qu'il soit défini. Or, ces espaces-là n'étaient plus définis vu qu'ils avaient été amputés de certains

bâtiments. On avait des béances. L'idée c'est de faire en sorte que le projet quel qu'il soit redonne la lecture d'espaces qui sont propres à un lieu qui est celui de l'abbaye avec une sorte de cheminement du plus matériel vers le moins matériel. En gros, c'est ça. Donc, ça c'est une des données.

La deuxième, c'est également de garantir son périmètre extérieur (... *Mise en œuvre d'un périmètre protégé + explication 35'*). J'en ai parlé avec le président de région et je lui ai dit : *voilà, un des enjeux c'est de faire en sorte que ce qui fait le caractère de l'abbaye, ce n'est pas seulement son périmètre immédiat mais c'est son environnement. Il faut que cet environnement soit, dans l'avenir, préservé. (... Développement de la ville de Caen)*. Si on arrive à préserver un certain périmètre autour de l'abbaye... Il se trouve que justement il y a un crématorium avec un système. Je trouve que c'est tout à fait ... Il y a une sorte de grand paysage de tranquillité, de sérénité, de culte des morts, ... C'est bien dans une ville d'avoir la présence des morts (... *parenthèse sur la mort en ville 36'*). Tout ça pour dire que ce périmètre était important. On a lancé une vaste opération de protection. Le président m'a écouté. On en a discuté avec le préfet. C'est remonter jusqu'au ministère de l'environnement. Il y a eu des enquêtes publiques et, finalement, on a protégé 20 ha autour de l'abbaye. C'était formidable. Donc, on a bloqué le développement urbain en disant : *ça, c'est une zone verte et elle restera verte et elle sera protégée*. Par ailleurs, le principe même de l'abbaye... Cette espèce de chapelet qui était désorganisé et faire en sorte qu'on retrouve les liens, qu'on recouse les plaies qui avaient été occasionnées par les différents aléas que l'abbaye avait subis et, également, que dans l'organisation future quelle que soit l'occupation, on ait cette notion de la partie matérielle et de la partie spirituelle. En réalité, on va le voir sur les plans, on peut résumer... (*Souhaite dessiner, va prendre un crayon*).

On peut résumer l'histoire de l'abbaye. En gros, ça se passe comme ça... (*Se met à schématiser l'implantation*). On a l'abbatiale qui est ici. On a la grange d'îmière qui est ici. Les bâtiments qui sont là. Une entrée qui est ici. Une autre entrée ici. Non, je me trompe, l'entrée est là. Puis, il y avait également... On a des bâtiments qui sont ici. En réalité, il y avait un cloître ici qui a disparu. Bien sûr, il y avait des bâtiments là. Tout ça se refermait. Tout ça a disparu. Puis, il y avait d'autres bâtiments ici. Tout ça a disparu. Là, grange d'îmière ici, bâtiments agricoles ici, la porterie qui est là, l'accueil, là et là, des bâtiments agricoles. Plus, un bâtiment qui est ici mais qu'on a créé plus tard. Donc, ça c'est la partie spirituelle ici, l'esprit et là, c'est le corps. Donc, l'accès se faisait par là. L'idée a été de dire : *on va redonner à cet ensemble notamment toute cette partie-là, essayer de recréer des espaces qui ont disparu avec le temps parce que les bâtiments ont disparu*. De principe, on a remis des bâtiments sans fonction ou de principe de tel sorte qu'on rétablisse ces espaces avec, évidemment, une écriture qui serait contemporaine. Les bâtiments dont je vais vous parler... On a travaillé sur une première phase, les logements pour les étudiants américains, c'était en 94. Pour ceux-là, on a réaménagé le bâtiment qui est ici et qui est le dortoir des moines avec le farinier etc. Là-dessus, on a fait le logement des étudiants. On a aménagé toutes les chambres. On a fait un grand réfectoire avec les cuisines et une salle commune parce que je ne voulais qu'il y ait une télévision ou des trucs individuels. Je pensais que ça n'avait rien à voir, qu'on vient là pour se déconnecter du monde. Internet, tout ça, poubelle ! Bon, ça, ça ne leur plaît pas du tout mais voilà, c'est comme ça. Un moment donné, il faut savoir couper... Si on vient dans un lieu comme ça, on ne vient pas avec toute sa technologie. Ça n'a pas d'intérêt. Sinon, on reste chez soi. (*Parallèle sur les gens en voyage avec leur tablette*). On a réaménagé ce bâtiment-là qui était le bâtiment des moines, premier temps. On a réaménagé ces bâtiments ici et toute la porterie et ce bâtiment-là. Là, on y a fait des salles de cours pour les étudiants. Là, on y a logé l'administration. On a fait, également, des logements pour les enseignants. Donc, un ensemble qui vivait ! Sauf que les américains, il y avait un problème. Le directeur est parti avec la caisse. Donc, ça s'est arrêté. Le président de région m'a dit, qui était toujours le même : *« j'ai un problème, qu'est-ce qu'on peut faire ? On n'a toujours pas restauré l'église qui est là et la grange d'îmière et c'est quand même les deux gros bâtiments*. Je dis : *écoutez, je pense une chose c'est que si vous aviez l'occasion de créer une grande bibliothèque ou quelque chose comme ça, ça serait bien. L'église s'y adapterait parfaitement. Puis, la grange d'îmière, on pourrait y faire*

*des colloques si on l'aménage en gardant tout son esprit.* » La grange dîmière, c'est complètement fermé. »

*MD : Intervention sur la grange de Gembloux.*

ARCHITECTE IV : « Il ne faut pas qu'il y ait de lumière extérieure. Le principe, c'est un entrepôt. Il faut que ça reste dans cet esprit d'entrepôt. J'étais très ferme là-dessus. J'étais suivi. Puis, un jour, le président de région rencontre le président de l'IMEC, l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, à Caen. L'IMEC, c'est un institut qui était à Paris avant, qui avait des bureaux bricolés dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement parce que c'est le quartier des éditeurs. Il était dans le quartier des éditeurs mais il avait des petits bureaux. Il avait malgré tout un dépôt d'archives important. Ce dépôt d'archives, il était à Melun, dans des champignonnières. Evidemment, pour les consulter, c'était très peu commode. Donc, ils font part de leur problème au président. Il faut savoir que l'Abbaye d'Ardennes s'appelle Saint-Germain-la-Blanche-Herbe. Je ne sais pas si vous le savez. Nos éditeurs du 6<sup>ème</sup> arrondissement, ils se trouvent dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Le président leur a dit : « *Saint-Germain-des-Prés ou Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, c'est pareil ! J'ai une abbaye à votre disposition si vous voulez. Je vous la réhabilite.* » Vous vous y installez. Vous me la louez ! Ok ! Ça s'est passé comme ça. Donc, le président me dit : *est-ce que vous pourriez faire une étude pour l'IMEC ?* J'ai fait une étude de faisabilité. On avait déjà fait de grosses études préalablement sur l'ensemble du site. L'idée, c'était de loger des ouvrages... Il y avait 6 km d'archives (*commentaire sur la mesure en mètres linéaires pour les archives*). L'idée, c'était de les mettre dans l'abbatiale. Puis, de trouver... Qu'est-ce qu'il y avait d'autre dans le programme ? Une salle de colloque où on puisse faire des présentations. L'IMEC a toutes les archives des écrivains du 20<sup>ème</sup> siècle (+ exemples). Tous les écrivains ont déposé leurs archives là. On est parti avec l'idée de 6 km d'archives. On a dit non... Dans l'abbatiale... Vous allez le voir... Aujourd'hui, ce n'est pas vraiment de ça dont on va parler mais je vous parle de l'historique quand même. (*Il dessine le plan de l'abbatiale*). L'idée, c'était de dire : ce lieu-là [espace central], c'est un très beau volume. Si on met des bouquins là-dedans, ça va être très embêtant. En revanche, si on vient peut-être comprimer ici [les bas-côtés], ça va à la fois donner de la densité sur les côtés et par le fait de la densité... Vous savez notre métier est un travail de contraste. Il faut du noir pour faire du blanc. En mettant les archives dans les bas-côtés qui sont très étroits, on va créer dans les archives une espèce de boyau dans lequel les gens aiment bien se promener, dans les livres. Donc, donner une très grande importance au livre ici et là une très grande importance au vide par contraste. Voilà, l'idée de départ. (*Description en plan 48'*). On est venu s'inscrire entre les piles. Ce qui fait qu'on a mis nos livres (*fait un détail, position des ouvrages, cursives*). On est venu créer des sortes de propylées avec les livres qui viennent donner de la densité. Le bas-côté étant déjà très peu éclairé, on s'est dit, ça n'a pas d'importance et, au contraire, c'est mieux, comme ça les livres seront mieux protégés, mieux protégés de la lumière. Voilà le principe ! Mais on n'a pu loger que 1,8km d'archives. On nous en demandait 6. Il y avait un bâtiment qui existait ici (*parallèle à l'abbatiale*) qui est un bâtiment construit dans les années 50, qui était la réplique de la grange aux dîmes. Ce bâtiment n'était pas protégé. Tout le reste était classé sauf celui-là. Mais on ne pouvait pas le démolir car si on démolissait, on ne pouvait pas reconstruire. On a dit : « *on va le conserver et on va le réutiliser tant bien que mal pour y mettre le complément dont on a besoin.* » On a fait un premier projet (*dessine*) qui était comme ça. Enfin, qui est une réplique de la grange aux dîmes. A l'intérieur, on l'a vouté comme ça. Le bâtiment existant était là et on l'a prolongé comme ça avec une couverture qui devait venir par-dessus comme ça parce que le règlement nous imposait ça [toiture à double pan]. Le règlement d'urbanisme puisqu'on n'était pas protégé sur cette partie-là. Donc, c'était le règlement qui gérait les pavillonnaires qui étaient ici : couverture en tuile, pente à 45°, etc. On a fait un truc qui nous ne convenait pas mais on l'a fait quand même. On est parti de 6 km. Ensuite, on nous a dit : *non, il en faut 9*. On a agrandi le bâtiment. Puis, on nous a dit : « *non, il nous en faut 12, puis il nous en faut 15, puis il nous en faut 20.* » On a agrandi. L'idée était, bien sûr, comme on a un sol extrêmement favorable ici : on va faire ça en sous-sol. On va créer en sous-sol des archives, ce qui est très bien : température

fiable, humidité constante. Il faut faire attention et bien protéger le bâtiment contre les venues d'eau. On a installé nos 12 magasins en sous-sol. Puis, au-dessus, en partie émergente, on a tout le traitement, c'est-à-dire l'arrivée des livres, la désinfection des livres, éliminer tous les insectes, les restaurer. Une fois qu'ils sont restaurés, on les envoie [les livres] dans les magasins, en sous-sol. On a créé également une liaison en sous-sol, ici, directement avec l'église de sorte que les livres arrivent directement.

En cours de chantier, ce qu'on a fait là [la toiture à double pan] a commencé à émerger. J'attendais ça. Puis, tout le monde disait : - *Ho c'est moche ! - Ho, je suis d'accord ! - Mais on ne pourrait pas changer ça ?* Alors, je dis : *écoutez, c'est le règlement d'urbanisme... Mais on pourrait revoir, éventuellement, les ponts et chaussées et on pourrait revoir l'architecte des Bâtiments de France, etc.* Je fais un projet modificatif qui consistait à ne plus garder les couvertures, juste la... [voûte] qui avait un impact bien moindre dans le paysage. Puis, on a dit : « *on va quand même leur faire plaisir, on va mettre des tuiles* ». On a fait des couvertures en tuile qui sont comme ça. En réalité, ce sont des éléments qui sont comme ça, qui sont ce que Piano utilise souvent en façade. L'avantage, c'est que c'était une tuile très, très claire qui était exactement de la couleur de la pierre. Tiens, c'est bien, on dirait une voûte en pierre ! On a fait ça. On a présenté le projet. Tout le monde était d'accord. En cours de chantier, on a démolé ce qui était en cours d'émergence et on a refait un bâtiment complètement neuf. Petite histoire !

Donc, l'IMEC s'est installé après... On a fait 3 ans ou 4 ans de mise au point du programme, de réunions parce que le programme n'était pas fait, ils étaient partis sur des idées, ... On a discuté, re-discuté. On a mis au point le programme. Puis, on a eu 2 ans ou 3 ans de chantier. Puis, ça s'est terminé en 2004 ou 2005. Puis, ils se sont installés.

Evidemment, l'IMEC nous disait : « *on a besoin de plus de place. Ce n'est pas eux qui paient, c'est la région* ». L'IMEC n'est jamais qu'affectataire. Maintenant, c'est quasiment mondialement connu. Il y a des colloques, des missions littéraires. Ça se passe bien. Ils ont dit : « *on n'a pas utilisé cette partie là !* » Là, on voudrait créer un accès quand le public arrive dans la cour, qu'il y ait une exposition permanente ou temporaire. Ils sont ce qu'on appelle un centre culturel de rencontres. Il se trouve que là, l'IMEC est en partenariat direct avec Beaubourg. Donc, les expositions qui sont à Beaubourg viennent ensuite dans un second temps à l'IMEC. Il fallait faire ici une salle d'exposition qui permette de présenter toute sorte d'expos dans des conditions optimales. C'est ce qu'on a fait cette année. Ça a été un peu long mais il fallait comprendre le contexte.

On avait ces bâtiments qu'on n'avait absolument pas restaurés et qui sont des bâtiments qui, à mon avis, sont du 13<sup>ème</sup> siècle, ont été modifiés au 15<sup>ème</sup>, au 17<sup>ème</sup>, au 18<sup>ème</sup> en même temps que le cloître (*parenthèse sur le cloître 55*). Il y a eu un bâtiment du 18<sup>ème</sup> qui s'est construit ici. Puis, là, on est dans des bâtiments qui ont été remodelés avec le temps et qui étaient un véritable patchwork. Avec un avantage, c'est que en 44, ces bâtiments qui étaient comme ça, tout ça avait disparu. Ça a été remonté. Ils ont mis des planchers en béton pour venir entretoiser les murs, etc, etc. Puis une charpente, relativement contemporaine (*dessine*)... Cette charpente datait des années 50, les planchers des années 50 et les maçonneries, en revanche, elles sont très hétérogènes mais probablement du 13<sup>ème</sup> siècle. L'idée, c'était de faire une salle ici qui soit une salle d'expos. Une salle d'expos, c'est une boîte noire. Il y avait des percements un peu partout. D'abord, premièrement, cette façade sur la cour, là ; très hétérogène (*fait un schéma*). Vous avez des percements dans cet esprit-là, avec de temps en temps, une porte. Ni beau, ni laid, un bâtiment agricole... On a fait un relevé détaillé de cette partie-là. Puis, on a essayé de voir les percements qui avaient un intérêt, c'est-à-dire qui étaient architecturés, qui n'étaient pas des percements de circonstances. Ça, c'est le principe même de la restauration. C'est essayé de lire dans un projet ce qu'il a de conception et ce qu'il a de commodité. La commodité, elle n'a pas sa place, c'est-à-dire que c'est de l'anecdote, qu'un moment donné, elle s'est faite au fur et à mesure du temps, ça peut se comprendre mais... Vous savez, on dit toujours que les dictatures ne sont

jamais arrivées violemment, ça s'est installé subrepticement. La dégénérescence de l'architecture, c'est la même chose, c'est-à-dire qu'on dit on perce un truc là, on fait, ça, ce n'est pas grave, etc. Cette succession fait que le bâtiment se dénature complètement et n'a plus de lecture. Notre travail, c'est aussi de restituer une compréhension de l'intention. On est dans le concept. En analysant la technique, le tektonikos, on remonte dans le concept. On essaye de comprendre et de voir. (*Schéma des percements récents, formes, etc / percements traditionnels 59'*). Ça, ça permet d'identifier un percement normal. Puis, il y a parfois, au lieu du linteau, il y a une platebande, c'est clavé. Ça, c'est plus récent que ça. (*Autres exemples par schéma en plan 60'*). Ça, ça permet d'approcher une époque de construction et d'arriver à trouver le lien entre des percements qui sont contemporains des uns des autres. C'est ce qu'on a fait avec une analyse détaillée des maçonneries. On a dit : « *on va virer tous les percements qui sont hétérogènes parce que ça amène...* » Ce qui est beau dans ce bâtiment, à la limite, moins il y a de percements, mieux c'est. On les a limités et on est revenu à des percements qui sont beaucoup plus limités et qui retrouvent une organisation, y compris des portes. Puis, on nous demandait, également, dans ce bâtiment de trouver une entrée. Il n'y a rien de plus difficile quand on a un bâtiment comme ça que de trouver une entrée. On a dit : « *on va faire un trou, on va faire un vrai trou !* » On est venu carrément faire un vrai trou qui est dans le principe d'un trou agricole, d'une grande baie. Donc, on a fait une grande ouverture qui fasse que de loin, on soit amené à venir ici et pas à côté. Ce qui est le problème de certains bâtiments. Vous ne savez pas où est l'entrée. (*Exemples*). C'est un peu l'échec d'un projet. Il est essentiel qu'il y ait des entrées. Enfin, pas des entrées, qu'il y ait une entrée et qu'on la trouve. Ça, c'était l'objectif essentiel : faire en sorte que les gens viennent, trouvent le truc. Ce qui n'était vraiment pas évident.

On a fait cette proposition et puis, sur les intérieurs, on a dit : « *on va faire un bâtiment (dessine et commentaire 62') ...* »

*Explication du plan 62'.*

On avait des trucs intermédiaires. On a tout viré. On va faire ça. On a des blocs techniques ici. (...). L'idée c'est d'avoir un truc comme ça, qui donne l'impression... Voilà... En virant tout ce qui était... On a cassé évidemment. On avait des planchers en béton qui avaient été construits après la guerre en consolidation. Là, on avait une charpente qui était plus moderne. Cette charpente, le problème c'est qu'aujourd'hui, il fallait refaire la couverture qui est en tuile (*dessine*). La charpente tel quel était, ça zigzaguait là-dessus et elle était irrégulière. Nos maçonneries étaient déformées ce qui amenait... Si on respectait les données actuelles qui sont à la fois dans une couverture... On a notre couverture en tuile. Puis, ensuite, vous avez maintenant une isolation thermique et tout ça. Puis, après, il nous fallait des ventilations, des réseaux, etc. Donc, un truc vachement épais ! Donc, on a viré cette charpente et on en a refait une neuve en métal assez importante, qui est venue reprendre des pannes sur lesquelles on a posé des chevrons de bois et on a remis notre couverture traditionnelle. Là, on a tout le complexe d'étanchéité, l'isolation thermique, l'isolation phonique, etc. Mais ici, un complexe très important ! L'idée du projet, c'est d'avoir une boîte qui soit complètement homogène, c'est-à-dire tout ça le même matériau. On a fait tout : les sols, les murs, les sous-pentes, tout en bois comme un écran complètement neutre avec les éclairages intégrés, les ventilations, des systèmes amovibles de suspentes : on pouvait remettre des panneaux, etc. Un couteau suisse ! Le principe du couteau suisse ! Vous avez des trucs qui se déplient, qui s'ouvrent mais au départ, la boîte est simple. Quand il n'y a rien dedans, la boîte est belle. Les éclairages se font simplement par des lignes (*dessine*). Les éclairages vont être ici, vont être là, vont être au sol et vont être dans le plafond ce qui va, évidemment, augmenter l'effet de la perspective. C'est très doux tout ça mais ça donne une notion de profondeur.

Ici, l'entrée, on a fait une sorte de grand entonnoir, comme ça, en acier, qui vient se prendre dans la maçonnerie. Donc, ça, c'est l'entrée là. On peut difficilement la rater !



Si vous avez des questions... »

*MD (67') : « Si j'ai bien suivi, c'était une demande directe d'un client. Ce n'était pas un concours... »*

ARCHITECTE IV : « Non, ce n'était pas un concours. Si, si, si, si, si, il y a eu une consultation d'architectes qui se faisait à la fois sur la méthodologie et le prix, les honoraires. Il faut travailler à des taux très bas, si on veut continuer à travailler. »

*MD : « Le projet date de 2015 ou un peu avant ? »*

ARCHITECTE IV : « Oui. Il a duré plusieurs années parce qu'il y a eu des mises au point. 2015, 2016... Il s'est terminé en septembre-octobre 2016. Il y a eu 1 an et demi de chantier et 1 an et demi, deux ans de mise au point. Ça a été long. C'est toujours très long. »

*MD : « Au sein de l'agence, est-ce que vous avez travaillé seul sur le projet ? Je suppose que non. »*

ARCHITECTE IV : « Ha non, pas seul ! C'est Madame Y qui a mené le projet. J'ai travaillé avec elle mais c'est essentiellement elle qui a mené le projet. Mes collaborateurs l'ont mis au point. Puis, je suis intervenu. Mais, c'est en grande partie elle qui l'a mis au point. »

*MD : « Vous travaillez à combien comme ça par projet ? »*

ARCHITECTE IV : « En général, on est toujours deux ou trois à suivre un projet. Un projet, ça ne se fait jamais seul. Il ne faut pas croire ça. Mais, on fait partie des agences où on fait tout, c'est-à-dire qu'il y a des grosses agences, il y a des projets que certains n'ont jamais vu, ils sortent de l'agence et ils ne l'ont jamais vu. Je ne dirai pas quelle agence mais il y en a pas mal. C'est nous qui décidons de tout. Il faut le savoir. On est une petite agence. On est 7, 8, 10. On est 3 architectes associés + nos collaborateurs qui sont tous architectes. Chacun a sa part. Souvent, le concepteur fait le chantier pour que la mise en œuvre soit... Moi, j'encourage mes collaborateurs quand ils dessinent quelque chose à voir ce que ça donne sur le chantier parce qu'il y a beaucoup d'agences où il y a les concepteurs d'un côté, les gens qui grattent, puis, il y a ceux qui font le chantier. En général, il n'y a pas d'interface. Ça amène des choses qui sont assez absurdes. »

*MD : « Entre ces différentes personnes qui travaillent, est-ce que chacun a un rôle particulier ? Ou est-ce un peu spontané ? »*

ARCHITECTE IV : « Non. Chacun s'exprime. Evidemment, il y a une petite hiérarchie. On est 3 associés, entre nous il n'y a pas de hiérarchie. Puis, on a nos collaborateurs. Mais on les associe à nos discussions, on les entend et on parle avec eux. »

*MD : « Du coup, vu que c'est assez petit, je suppose que c'est assez spontané en termes de discussion. Quand il y a une idée, on peut assez rapidement discuter... »*

ARCHITECTE IV : « Oui, oui. »

*MD : « Ensuite, on va regarder sur les documents pour voir les différents éléments qui ont inspiré la conception. Je ne sais pas ce que vous avez prévu comme documents. »*

ARCHITECTE IV : « Je vais vous montrer ça. Je ne les ai pas sortis parce qu'on ne les imprime pas en général. Mais je pourrais vous donner les pdf. Il n'y a pas de problème. »

*MD : « Au-delà de ça, j'avais des questions plus générales. On va voir les différentes sources d'inspirations. Mais est-ce que dans celles-ci on va retrouver ce que moi j'ai nommé bases*

*conventionnelles, basées sur des chartes et des conventions dans ce cas-ci, du patrimoine ? De manière directe ou non ? »*

ARCHITECTE IV : « Oui. Ça fait partie intégrante. Bon, la Charte de Venise, évidemment, c'est évident. Mais on la décline tout à fait naturellement. Un des principes fondamentaux de la Charte de Venise est « la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse ». C'est très simple. Quand on ne sait pas quelque chose, il faut l'écrire différemment. Bon, j'ai toujours fait ça parce que je considère qu'il n'y a pas à inventer des formes médiévales ou quelconques. C'est absurde ! C'est falsifier ! C'est-à-dire que l'histoire du fond et de la forme est très importante. Je pense que le 19<sup>ème</sup> siècle a plus retenu la forme. On a copié les formes sans en comprendre le fondamental, ce qui la générerait. Du coup, c'est une vraie falsification. Moi, je suis très mal à l'aise avec les architectures du 19<sup>ème</sup> siècle, les néogothiques et les néo-romans parce que je pense qu'on n'a pas à faire ça. On n'a pas à faire une colonne romane, un chapiteau roman au 20<sup>ème</sup>, au 21<sup>ème</sup> siècle. Viollet-le-Duc, lui-même, curieusement le dit. Quand, au 14<sup>ème</sup> siècle, on remplaçait un chapiteau du 13<sup>ème</sup>, on mettait un chapiteau du 14<sup>ème</sup> siècle. On faisait un chapiteau contemporain. Il n'y a pas de raison, aujourd'hui, si on n'a pas la donnée, si on veut remettre un élément, soit on a les informations pour le mettre dans son jus parce qu'on ne va pas non plus mettre un nez rouge à la Joconde. Une bonne restauration, ce n'est pas mettre un point rouge sur un endroit en disant « c'est une restauration ». C'est faire en sorte que tout ça passe dans un tout et qu'on ait une lecture. L'architecture ce n'est pas morcelé. Au contraire, c'est une unité, une convergence. Donc, moi, je n'ai absolument aucun état d'âme pour faire quelque chose de contemporain là où on n'a pas l'information. Absolument pas. Je considère que c'est même notre devoir d'architecte d'avoir cette franchise ! Sinon, c'est de la falsification.

*(Exemple de la Cathédrale de Bayeux > Gargouille disparue > Gargouille contemporaine 73')*

Il faut faire ça ! Avec la pierre, on peut écrire de façon contemporaine ! Je pense que c'est une politesse, même pas une élégance. C'est une nécessité vis-à-vis d'un bâtiment de ne pas le falsifier. »

*MD : « Comment qualifieriez-vous votre projet par rapport à la restauration traditionnelle ? Donc, pas restauration traditionnelle, je parle une restauration pure, à l'identique où l'on conserve le bâtiment tel qu'il est. »*

ARCHITECTE IV : « Ce n'est pas moi qui pourrait le qualifier si vous voulez car je suis le plus mal placé pour donner un avis sur mon projet, forcément. Ce que je vous disais tout à l'heure, ce qui fait la bonne architecture, c'est la sincérité. Ce qui est important aussi, c'est d'avoir une démarche claire, c'est-à-dire d'expliquer pourquoi on fait les choses, quelles ont été les raisons des choix et d'avoir une ligne de conduite. Ce qui a marché à l'Abbaye d'Ardennes, c'est la ligne de conduite très simple entre la partie spirituelle et la partie matérielle. Rien que ça, ça évite les errances. On a un schéma dans la tête sur le principe. « Non, ça on ne va pas le faire » ... Un projet, c'est se mettre aussi des limites, c'est se contraindre, arriver à se dire : on ne va pas faire ça, ni ça mais on peut faire ça ou ça pour telle et telle raison. Ce qui fait un bon projet ou en tout cas un projet, c'est la cohérence dans la ligne de conduite, avoir une direction annoncée, avoir pris en compte les enjeux. (...) En Italie, on aurait tout gardé et on aurait une collection de timbres-poste. Les archéologues sont ravis ! Mais, nous, architectes, ce n'est pas ça notre rôle. La conservation est une mesure d'attente. Ce n'est pas une mesure définitive. C'est comme le réfrigérateur (parallèle avec la cuisine 76') ! La conservation c'est ça ! D'ailleurs, un réfrigérateur, c'est un conservateur. Son but n'est pas de marcher pendant 150 ans pour laisser des yaourts dedans. Les produits, il faudra bien les sortir puis les cuisiner ! La restauration, c'est la cuisine derrière. (Blague). »

*MD : « J'ai la question suivante : c'est quoi innover en secteur patrimonial ? Ce serait rester sincère vis-à-vis du contexte ? »*

ARCHITECTE IV : « Oui, la sincérité, c'est essentiel ! C'est-à-dire... Le problème de l'innovation n'est pas vraiment important. Le problème qui est important, c'est la revitalisation. C'est-à-dire faire en sorte qu'un bâtiment garde sa raison d'être, sinon on peut le démolir et, par conséquent, de sa raison d'être, il faut qu'il soit identifiable, qu'il ait son identité. S'il a perdu son identité, on peut dire : *on a des pierres qui ont été mises en œuvre au 13<sup>ème</sup> siècle* , etc mais ça n'apporte rien ! Un beau mur, très bien mais il y en a partout des beaux murs ! On peut avoir un beau mur en béton, un beau mur en verre, etc. Il ne s'agit pas, essentiellement, de la conservation d'un matériau. Ce qui, à mon avis, n'est pas essentiel justement. Alors que les conservateurs sont plutôt sur la matérialisation, il s'agit plutôt de la conservation d'un principe, d'un esprit. Donc, c'est qu'on reste dans cet esprit ! Il est évident qu'aujourd'hui ou il y a même 150 ans, 200 ans, on a l'électricité, on a du chauffage central, on a internet. Donc, le mode de vie a totalement changé. Le confort a changé. Tout a totalement changé ! On est obligé de l'intégrer ou alors on vit à la bougie. Vous savez, il y a beaucoup d'endroits où au 14<sup>ème</sup> siècle, il n'y avait pas de fenêtre, il y avait des volets en bois. On avait juste un petit vitrail, en haut, pour éclairer. Dans la journée, on le voit sur les tableaux du 16<sup>ème</sup> siècle, on ouvrait les volets et on était ... même en hiver. Je dirais même que le climat, la notion de climat a complètement changé. On vit au 21<sup>ème</sup> siècle et c'est comme ça ! Donc, on ne va pas s'éclairer à la bougie, à moins de quelques fanatiques ou avec une peau de bête et une massue. On a des voitures. Il ne faut pas se mettre la tête dans le sable. On est au 21<sup>ème</sup> siècle. Il faut que le bâtiment s'adapte au 21<sup>ème</sup> siècle. Donc, c'est toute la partie qui est transformable, ce dont je vous parlais. Puis, il y a des parties qui sont intangibles, sur lesquelles il faut être plus vigilant car, si vous les détruisez ou si vous les altérez, le bâtiment n'est plus le même, il a perdu son sens. Il faut qu'il garde son sens, sinon autant le détruire. Il n'y a pas d'état d'âme à avoir. »

*MD : « Je ne sais pas si vous travaillez aussi sur des bâtiments totalement neufs ? »*

ARCHITECTE IV : « Oui. »

*MD : « Est-ce que, pour vous, votre processus de conception est différent ? »*

ARCHITECTE IV : « C'est beaucoup plus facile ! »

*MD : « Sur du neuf ? »*

ARCHITECTE IV : « Bien sûr ! C'est beaucoup plus facile ! A la fois, c'est plus facile et c'est plus déconcertant. Encore une fois, ce que je vous disais, vous devez vous créer des contraintes que vous avez naturellement dans un existant. Donc, il faut créer des contraintes qui ne sont pas immédiatement lisibles : vous avez des proximités, des vues, des matières, etc. Le dialogue avec ce qui va se passer à côté, rien que ça ! Puis vous avez le projet lui-même. C'est relativement plus facile quand même. Sauf que c'est un peu plus déconcertant car ces contraintes étant moindres, il faut les lire, il faut aller les chercher. »

*MD : « Pour revenir aux Chartes et aux Conventions, est-ce que vous avez un avis vis-à-vis de celles-ci, du contenu ou autre ? »*

ARCHITECTE IV : « Vous parlez de quelle charte ? La Charte de Venise ? »

*MD : « De manière générale mais, souvent, on parle de la charte de Venise. Maintenant, il y a des chartes plus récentes. »*

ARCHITECTE IV : « La Charte de Florence pour les jardins ? »

*MD : « Oui, ou la Charte de Cracovie qui est la dernière, je pense, en matière de patrimoine. »*

ARCHITECTE IV : « Moi, j'ai un avis... Les chartes, elles sont suffisamment floues pour leur faire dire tout ce qu'on veut entendre. C'est le problème de la protection en général qui est posé. Le problème de la protection, c'est-à-dire que, à la fois, c'est nécessaire et, à la fois, c'est terriblement restrictif. Par exemple, je conduis un projet sur la restructuration du site du Quai d'Orsay, qui est le site des affaires étrangères à Paris, site extrêmement contraignant, qui est dans un PSMV, c'est-à-dire un secteur sauvegardé. Ce secteur sauvegardé a prévu un certain nombre de dispositions intangibles sans prendre en compte la spécificité de chaque lieu. C'est absurde ! On a ouvert une espèce de grand parapluie en se disant : « on est tranquille, on n'aura pas de projet gênant ». Mais, un projet, il est dérangeant par définition. Si un projet n'est pas dérangeant, ce n'est pas un projet ! L'art est là pour vous déranger. Il n'est pas là pour vous rassurer. La science rassure. L'art dérange. C'est comme ça. Donc, l'art a toujours dérangé. On peut considérer que, d'une certaine façon, l'architecture fait partie de l'art que ça plaise ou pas à certains, c'est comme ça. Nous sommes des artistes (*Ironie*) ! Nous ne sommes pas que des artistes mais on a cette part heureusement. Ceux qui ne l'ont pas, je les plains. Enfin, ça, c'est autre chose. Donc, cette question de la protection elle est complètement absurde mais elle est nécessaire (Rire). Si on n'avait que des gens 'sachant' qui interviennent, c'est-à-dire que des gens compétents, qui ont une culture suffisante et une culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Le problème des architectes, très souvent, c'est qu'ils ne sont pas tous cultivés. On considère que la culture est un frein à l'imagination. Ce qui à la fois est vrai et faux. La culture, il faut l'avoir digérée et ignorée (*parallèle avec Picasso 84*). Dominer sa culture, la connaître, la voir, se reposer dessus mais la transcender, ça c'est l'idéal ! On n'aurait que des gens comme ça, on n'aurait pas besoin de règlement ! Les règlements, ils sont là parce que l'acte de construire n'est pas réservé à certains. C'est un vrai problème, c'est-à-dire que tout le monde, quasiment, peut construire. On dit que moins de 10 % des constructions sont réalisées par des architectes. Donc, 90 % des constructions sont réalisées par des gens qui, à mon avis, n'ont pas la compétence pour le faire. Donc, comme ils n'ont pas la compétence, on est bien obligé de les encadrer. On évite le pire. On évite le meilleur. On est dans la médiocrité. »

*MD : « Aujourd'hui, on voit se développer des approches centrées sur les usagers en conception. Est-ce que vous intégrez les usagers et les habitants dans votre processus de conception ? »*

ARCHITECTE IV : « Alors, les habitants, ... Moi, je fais peu de logements. La question ne se pose pas. Aujourd'hui, effectivement, on s'oriente vers ces collectifs. Je me méfie de la démocratie. Churchill disait : « La démocratie, c'est le pire des systèmes et je n'en connais pas de meilleur ». C'est tout à fait juste. Je ne pense pas qu'un projet puisse se faire via une démocratie. C'est absolument inaudible ce que je dis ! Un projet, c'est l'imagination et l'imagination n'est pas collective. Ça n'existe pas l'imagination collective. Il y a des mouvements collectifs, des pensées collectives. En général, à partir du moment où c'est collectif, c'est consensuel et l'imagination n'est pas consensuelle. Je ne sais pas si vous êtes d'accord avec moi mais l'imagination ne peut pas être consensuelle puisqu'on est dans l'invention. Je pense que ça tient de la démagogie de dire « on va faire un collectif ». Non, il y a des 'sachants' et il faut que ces 'sachants' soient des vrais 'sachants', c'est-à-dire que ça ne soit pas, seulement, des artistes mais ça soit des gens qui soient concernés par la philosophie, le social, la technique, par tout. C'est absolument évident ! S'ils n'ont pas les compétences, qu'ils aillent les chercher ! Je suis aussi d'accord là-dessus. Mais un moment donné, il va falloir que quelqu'un arbitre et il va bien falloir que quelqu'un prenne la décision. (*Parallèle sur les élections à 49/51 88*). La démocratie a ses limites. Encore une fois, je n'imagine pas un chirurgien aller chercher l'ensemble de ses patients pour leur demander comment il va faire et au moment où il opère prendre son téléphone et demander. Non, non, ce n'est pas sérieux.

Je sais que c'est la mouvance. Je pense que l'architecte ne peut pas tout résoudre. C'est une réalité. Il ne faut pas qu'il ait cette prétention de tout savoir et de tout connaître mais il a le devoir d'aborder tous ces sujets et de les prendre en compte. Mais c'est un homme de synthèse ! Ce qui fait notre spécificité par rapport à beaucoup d'autres métiers et qui devient très rare dans notre société, c'est qu'on soit

capable de faire des synthèses. Aujourd'hui, le monde n'est pas en cours d'agglomération, il est en cours d'atomisation. Ça veut dire que ça part dans tous les sens et qu'il n'y a rien qui relie les gens entre eux, même s'ils pensent être reliés par le téléphone etc. Ils ne se rencontrent plus, etc. Ça, c'est des vrais problèmes mais ce n'est pas le collectif qui va nous indiquer que les gens n'arrivent plus à se rencontrer le samedi soir parce qu'il n'y a plus le bal de machin, etc. (parenthèse 90'). Ce n'est pas le collectif qui va nous renseigner là-dessus. Au contraire, le collectif, il est pour ça : le téléphone portable, les jeux, les machins, les trucs où on passe 24h/24 connectés et en se connectant, on est déconnecté. C'est un vrai drame ça ! Le drame, il est là ! (Comportements des gens entre eux 90'). Le collectif ne fait que renforcer ça, sans se rendre compte qu'on va dans le mur. »

MD : « Parce que, justement, en patrimoine, on voit que les projets sont très vite controversés. »

ARCHITECTE IV : « Toujours ! »

MD : « Est-ce que le fait d'intégrer l'habitant, vu que le patrimoine c'est... »

ARCHITECTE IV : « Un alibi ! »

MD : « Oui, si vous voulez. Mais ça ne résoudrait pas la controverse ? »

ARCHITECTE IV : « Mais non ! Dès qu'il y a une création, surtout dans un existant, il y aura controverse. Il y aura controverse, pourquoi ? Parce qu'on bouleverse une mémoire. Une mémoire que l'on croit être une mémoire fidèle mais qui n'est pas une mémoire fidèle. Il y a une mémoire individuelle et une mémoire collective. Or, la mémoire collective est souvent faite d'une addition de mémoires individuelles qui sont toutes différentes les unes des autres. Par exemple, vous restaurez une église au fin fond de l'Yonne, ce qui m'est arrivé. Le portail est complètement... Les sculptures... On restaure... Les gens vont dire « Oh mais vous avez massacré notre église. C'est là que j'ai fait ma première communion et ce n'était pas du tout comme ça. » On touche au souvenir qui était en photographie. Ou le mariage... ça, on ne peut rien y faire. Au 19<sup>ème</sup> siècle, on a intégré le vieillissement d'un bâtiment comme quelque chose qui faisait partie de la poésie. C'est complètement ridicule ! C'est ridicule dans notre mode de pensée. Dans le système britannique, Ruskin, pour lui, un bâtiment naît, vit et meurt. Ce qui n'est pas du tout dans notre idée. Un bâtiment n'est pas fait pour mourir mais pour être éternel. Je pense que l'idée de Ruskin n'est pas juste. La plupart des bâtiments sont faits pour naître, vivre et mourir mais l'architecture non ! Elle n'est pas faite pour ça, elle est faite pour durer. Il faut qu'on la revitalise. On va forcément, en la revitalisant, la dénaturer en partie. Ça fait partie du jeu. Ce qu'il faut, c'est annoncer les enjeux. Quand vous annoncez les enjeux, personne ne vous écoute. Quand c'est fait : « ho c'est ça, elle est toute blanche à l'intérieur, avant elle était toute sale, c'était noir, c'était mieux, etc ». Mais une église, c'est un lieu de lumière et elle s'est assombrie parce que les cierges... (Parenthèse sur les commentaires 93'). Il y a dans un bâtiment une part d'abstraction réelle. (Retour sur les commentaires > Abstraction du mur etc). On se heurte à la culture et l'inculture est terrible parce qu'elle est tenace et elle se base sur des souvenirs qui n'en sont pas.

*Commentaire sur le château (sous-entendu la controverse du Château de la Falaise) : Vision de la population (princesse, bucolique, Walt Disney) VS fondement réel d'un château fort (lieu de guerre, terreur). 95' »*

MD : « Vu que vous êtes architecte en chef des MH, je suppose que vous avez fait Chaillot en prélude ? »

ARCHITECTE IV : « Oui. »

MD : « Vous avez l'habitude de travailler sur bâti ancien d'après votre formation. »

ARCHITECTE IV : « Oui. »

MD : « Votre support de conception, est-ce que c'est le papier-crayon, la maquette de travail, l'informatique ? »

ARCHITECTE IV : « Vous voyez, moi, je travaille comme ça (*présente son carnet de croquis*). J'ai aussi l'informatique. On travaille beaucoup comme ça (*croquis*). Pourquoi ? Parce que j'aime bien les schémas. (*Retour sur le schéma du projet 97'*). On en dit beaucoup plus comme ça. Un projet doit passer par là. Ça aussi, c'est un des problèmes aujourd'hui qui est celui de l'ordinateur et qui fait qu'on passe, directement, à l'ordinateur. Or, l'ordinateur, ça restreint. Ça réduit parce que vous avez un mode d'expression qui est réduit et qui est celui des logiciels. L'ordinateur, c'est comme un stylo. Ce n'est jamais qu'un stylo perfectionné mais le problème est qu'il n'y a que certaines plumes. La feuille de papier et le crayon vous permet le flou. (*Parallèle avec une sculpture 98'*). C'est ce que je trouve bien dans le dessin, avec ça. C'est qu'il nous permet cette approche assez floue et ce flou tant qu'il est flou, il y a plusieurs interprétations possibles. Quand vous avez dessiné la forme, c'est ça et là, c'est fini. Quand vous commencez à dessiner à l'ordinateur, c'est rassurant. C'est ce qu'on faisait quand on était étudiant, c'est-à-dire on déroulait du calque, on dessinait, on dessinait parce qu'on se réfugiait dans le dessin mais pas d'une façon conceptuelle ! On se disait « il faut vite qu'on trouve une forme » ! Or, nous, le problème de la forme ne pose pas de problème. La mise en forme ne se fait pas vraiment là. Là ce qui se fait, c'est vraiment l'idée, les principes. Là, on peut arrêter des principes de projet qui vont être relativement schématiques : savoir ce qui est dur, ce qui est important, ce qui est lourd, ce qui est léger, ce qui est transparent, ce qui ne l'est pas, etc. Ce qu'on a du mal à faire sur un ordinateur. Une fois qu'on a bien défini un esprit, à ce moment-là, on met en forme petit à petit. On passe à la machine. On modélise. On ne fait plus de maquette à la main. Pourquoi ? Parce que c'est long. Maintenant, on a effectivement des logiciels 3D qui nous permettent d'aller assez vite, d'être modifié assez facilement. La maquette pour la modifier, c'est compliqué. C'est dommage mais bon. (*Apprentissage de la maquette par les étudiants 100'*). Avec le crayon, dans un premier temps, on hiérarchise très bien les choses parce qu'on les ramène à ce qu'elles ont de plus élémentaire. Ramener à ce que ça a d'élémentaire, c'est réducteur mais ça ne fait rien parce qu'encore une fois, on fait des choix. On va réduire la nasse. C'est en étant le plus réducteur, peut-être qu'on arrivera à faire l'architecture la plus efficace. (*Parallèle sur les voitures tout-terrain 102'*). L'architecture qui sert à tout, elle sert à rien. Il faut qu'elle soit clairement définie et que le principe soit clairement écrit. C'est ce qui va faire qu'elle est lisible, qu'elle a une chance de survivre. »

MD : « C'est tout à ces sujets-là. On peut, peut-être, regarder les documents. »

*Commentaires sur les documents avant et après concours, les études préalables, intérêt pour les tracés régulateurs (107'), salle en apesanteur (108'), cabinet de curiosité (113'), traitement des vitrages (124'), inspirations (125') etc.*

*Photographies de chantier et du projet fini.*

- **JEU DE CARTE** (NB : A cours de mémoire sur l'enregistreur > Caméra)

Unité de style : Non. C'est superficiel. Le style est une vision formelle mais n'exprime pas une pensée.

Intégrité : L'intégrité est double. Elle peut être formelle ou professionnelle. Ce qui revient à ne pas accepter de compromis. Ce qui est supposé comme un devoir du métier. Oui.

Conservation intégrée : C'est une obligation. Toujours cette question de « que conserve-t-on ? » On doit conserver la possibilité de démolir et de faire des choix.

ARCHITECTE IV : « La réversibilité, c'est une affaire de moyen mais ça ne doit pas être une excuse. Ça ne doit pas être un alibi. On ne construit pas pour être réversible. Jamais, dans le passé, on a construit pour revenir en arrière. La réversibilité, ça veut dire revenir en arrière, ça veut dire qu'on peut se tromper. Bien sûr qu'on peut se tromper ! Il ne faut pas que, sous ce prétexte, on dise : *Ho je me suis trompé mais c'est réversible*. Non. Quand on construit, ce n'est pas fait pour être démolé immédiatement. Donc, la réversibilité, c'est un alibi pour l'erreur. Je pense que ce n'est pas une fin. Ah non, surtout pas. Retourner vers la ruine, c'est même pitoyable.

L'authenticité, c'est compliqué parce que le concept d'authenticité : qu'est-ce qui est authentique ? Je n'en sais rien. L'authenticité... Chacun a sa lecture de l'authenticité. Pour certain, une pierre à un endroit de l'édifice, va donner à cet édifice son authenticité. Ce que je vous disais à propos de Notre Dame. Je pense que l'authenticité, ce n'est pas forcément par rapport au matériau d'origine. C'est plutôt l'esprit du lieu, le *genius loci*. Je mettrai plus d'authenticité dans l'esprit du lieu que dans le matériau. Mais, si le matériau fait partie de l'esprit du lieu, il est évident qu'il a son importance et qu'il n'y a de raison de le supprimer. Il n'y a pas de mauvais matériau, il y a des mauvaises mises en œuvre, c'est-à-dire qu'un matériau bien mis en œuvre, il n'a pas de fin en soi. Une pierre peut durer des millions d'années. Elle a duré des millions d'années. Pour qu'elle soit conservée, il faut simplement qu'elle soit bien mise en œuvre, bien protégée. Elle peut avoir une durée de vie très courte ou elle peut avoir une durée de vie très longue. Donc, notre travail, c'est de faire en sorte que la mise en œuvre soit, suffisamment, de bonne qualité pour assurer la pérennité. Ça, c'est important.

Marque de notre temps. C'est un pléonasme parce que même une restauration marque son temps. J'avais des confrères qui disaient, en faisant le tour de France des églises : « *on peut lire les différents architectes en chef qui sont passés par là* » parce que chacun a son écriture, involontairement, en pensant avoir adapté l'écriture du temps, que ce soit celle du 15<sup>ème</sup>, du 16<sup>ème</sup>, ... De toute évidence, ce sera la marque de notre temps. Je pense, encore une fois, que ce n'est pas l'importance. L'importance, c'est la sincérité, c'est-à-dire qu'on n'écrit pas aujourd'hui à la plume d'oie. On écrit à l'ordinateur et c'est comme ça. Aucune nostalgie ! Puis, un jour, on écrira autrement : au laser ou je n'en sais rien. Donc, la marque de notre temps, elle est là. Elle commence avec l'éclairage, avec le chauffage, avec la voiture, avec l'ordinateur. Elle est présente partout autour de nous. Elle est incontournable et vouloir l'ignorer, c'est une absurdité totale. Après, il y a la sincérité, le contexte, les matériaux nouveaux. On va en parler. Il y a la cohabitation des éléments. La marque de notre temps, elle est inévitable et c'est comme ça. L'architecture est un art de sédimentation de plein de temps différents. C'est tout.

L'affectation. Il est évident que c'est absolument essentiel. Une architecture n'est pas faite pour être vide. Elle est faite pour être affectée. Il faut effectivement après, faire en sorte que cette affectation ne soit pas en opposition totale avec la vocation initiale du bâtiment. Sinon, effectivement, ... J'ai toujours pensé que c'était très difficile de faire une boîte de nuit dans une église. Ça se fait ! Et c'est très sympa. (...) Mais c'est assez déplorable en fait. C'est un non-respect de la vocation du lieu. La vocation, ce n'est pas forcément la prière ou le culte. C'est un rassemblement d'individus, ce qu'est la boîte de nuit, mais c'est un endroit de tranquillité surtout. C'est l'antithèse. Forcément, c'est sympa parce que l'endroit est beau (...). »

MD : « C'est contradictoire avec l'esprit du lieu. »

ARCHITECTE IV : « Oui. C'est ce que je pense. D'autres ne pensent pas comme ça. On peut faire absolument le mariage de la carpe et du lapin mais ce n'est pas le principe.

Le contexte. Jean Nouvel parle toujours de contexte, d'architecture contextuelle. Forcément le contexte est là. Il y a plusieurs formes de contexte. Il y a l'environnement, le contexte géographique, le contexte historique, le contexte social, le contexte du contemporain, de la vie d'aujourd'hui. Tout ça rentre en ligne de compte, c'est inévitable. Il y a, à la fois, l'acceptation d'un certain contexte et le refus d'un autre. Cela revient à la notion d'affectation, c'est-à-dire qu'il y a un contexte qui fait que certaines activités ne sont pas acceptables, imaginables dans ces lieux mais on peut le faire par provocation, par idée du contraste absolument. Donc, il n'y a pas qu'un contexte mais plusieurs contextes. Il y a des contextes favorables et respectables et d'autres moins, à éliminer. Le terme contexte est multiforme.

Techniques et matériaux nouveaux. Oui. C'est pareil. Techniques et matériaux nouveaux, je pense qu'il y a des techniques et des matériaux incompatibles avec les matériaux anciens. On le sait. (Exemple de la maçonnerie). Techniques et matériaux nouveaux, on les utilise mais ce n'est pas l'abnégation des matériaux anciens. Il faut une maîtrise des matériaux anciens, c'est-à-dire les respecter dans leur profonde structure. (Retour sur la pierre). Donc, oui à partir du moment où la spécificité de chacun est respectée.

L'identité. Oui, bien sûr ! Ca veut dire l'identité du lieu ?! Il faut qu'elle soit, à la fois, ... L'identité est, également, multiforme. On a l'identité profonde qui fait qu'on réutilise parce qu'on considère que cette identité est importante et on ne réutilise pas seulement par commodité (on a un bâtiment et on va voir ce qu'on en fait). On a ce bâtiment qui a telle histoire et on veut continuer à ce que ce bâtiment vive. Pourquoi le réutiliser ? Pourquoi le conserver ? Le conserver parce qu'il a une valeur architecturale et cette valeur architecturale, quelle est-elle ? C'est cette valeur architecturale qu'on va essayer de transmettre en la revitalisant. Il va, à la fois, perdre une partie de son identité ancienne forcément et en gagner une nouvelle.

La lisibilité... ça veut dire... C'est quoi ? C'est la lisibilité de ce qui a été réalisé ? Ce que je vous disais, c'est que l'architecture, c'est une sédimentation. Donc, c'est un millefeuille avec des couches successives. Finalement, dans tout ce désordre, ça finit par faire une grande unité. Comparaison avec une foule ou une photographie et ses pixels. Parce qu'il y a une relation entre les éléments. Si c'est, strictement, coller les éléments les uns contre les autres, ça n'a aucun sens. A partir du moment où ils ont une organisation qui essaye d'établir un dialogue... Parce que qu'est-ce que c'est qu'une intégration ? Une intégration, c'est établir des rapports. On s'intègre quand on établit des rapports quels qu'ils soient. Ça peut être des rapports formels, des rapports de langage, des rapports sentimentaux... C'est s'intégrer. Ne pas s'intégrer, c'est ne pas établir de rapport. Ça peut se faire. La lisibilité est nécessaire mais elle n'est pas prépondérante. Exemple de l'église. Donc, le principal, c'est de faire un tout. »

*MD : « Dans le cadre de votre travail, vous reprendriez quels concepts ? »*

ARCHITECTE IV : « *(Réfléchis un temps)*. L'identité, je dirai que c'est le plus important. »

FIN.



## E. ENTRETIEN AVEC L'ARCHITECTE V

---

*Remarque : Prend un temps pour se replonger, se souvenir du projet.*

ARCHITECTE V : « On devait faire un musée de l'économie et de la monnaie pour la Banque de France. Il voulait le faire à Paris, sur la place du Général-Catroux, précisément, dans le 17<sup>ème</sup> arrondissement, dans l'ancien Hôtel Gaillard, un projet de musée de l'économie et de la monnaie qui est en cours de travaux. C'est Yves Lion qui a gagné le concours avec Confino comme scénographe. Nous, on était à la fois architecte et scénographe. On était associé avec un architecte des MH, de 2BDM, Jacques Moulin parce que c'était un bâtiment classé et toute une équipe d'ingénieurs dont j'ai la liste évidemment.

On voit ici le plan. Ce bâtiment est assez exceptionnel. L'ancien Hôtel Gaillard a été construit par un collectionneur qui était passionné du Moyen-Age et qui a accumulé une collection incroyable, du Moyen-Age et de la Renaissance aussi. Il était banquier. Il dépensait tellement d'argent dans ce bâtiment qu'il a construit pour sa collection incroyable, et en fêtes extraordinaires où les gens venaient déguisés, qu'il a coulé la boutique. Ensuite, je crois qu'il est mort et le bâtiment a été vendu. Enfin, je ne me souviens plus des détails mais vous pouvez trouver ça sur le site de la Banque de France. Ça a été racheté par la Banque de France qui n'a rien trouvé de mieux que de construire au milieu de l'Hôtel Gaillard. (*Rue, place 2'*). La Banque de France a construit un bâtiment au centre dans la cour dans lequel elle a mis la salle principale des guichets de la banque et, en dessous, la salle des coffres sur deux niveaux. La salle des coffres est sous la salle principale et sous cette coupole avec ici, des vitrages qui donnaient vers l'extérieur.

Donc, l'objectif du projet était de retransformer tout ça dans toute sa complexité, d'acquérir une accessibilité au public et d'en faire un musée de l'économie et de la monnaie. C'était très compliqué parce que tous ces bâtiments avaient des logiques constructives différentes, des niveaux différents, ... Donc, sur le plan de l'accès handicapé, c'était un casse-tête chinois. En plus, au centre, on avait ce bâtiment qui saturait complètement la cour parce que la cour n'était plus que ça. On a cherché à restructurer au mieux, en ménageant, à chaque fois, le plus possible l'état existant. D'abord, pour des raisons de coût, on essaie d'optimiser l'organisation programmatique en fonction des espaces proposés et de la géographie de ces bâtiments. On proposait que la salle principale de l'exposition soit dans le bâtiment centrale sur deux niveaux. On nous demandait de toute façon que la salle des coffres soit aménagée en expo, en bas mais aussi, la salle des guichets (*montre la perspective*). On a proposé de surélever par-dessus cette toiture-là, c'est ce qu'on voit ici, pour avoir justement une salle sur deux niveaux. Donc, on a empilé les niveaux d'expo parce que la manière dont on voulait parler de l'économie, c'était de parler de l'économie comme d'un système complexe dans lequel tous les éléments sont en interaction. C'était plus facile de mettre ça en créant des vues entre l'étage supérieur et l'étage inférieur qu'en ayant des salles les unes à la suite des autres. Donc, en fait, notre projet d'extension architecturale a visé à rehausser la salle en posant une coupole par-dessus la toiture existante pour ouvrir ses galeries et avoir une circulation tout autour. Ça donnait, en plus, des perspectives intéressantes sur le bâtiment existant. Ici, on voit le bord de la coupole. C'est une coupole qui repose sur les quatre coins, toute simple. L'exposition est là et ça donnait des vues croisées sur la salle. »

*Décrit les documents des affiches-concours 5' : perspectives, coupes, façades.*

*Décrit le zonage des différents espaces du programme (le parcours) 6' : expo, expo temporaire, accueil, technique, amphithéâtre, ...*

« Le travail a été très complexe sur l'organisation spatiale et très complexe aussi au niveau du programme, du contenu. C'était en 2010 mais ils ont fait un programme comme si la crise de 2008

n'était pas passée par là. Du coup, c'était une vision très, complètement décalée de l'économie. Donc, on a retravaillé, on a revisité complètement le programme. Mais, ça je pense que ce n'est pas votre sujet. Votre sujet, c'est plutôt sur le bâtiment.

Le bâtiment... Ce qu'on a essayé, c'était de maintenir cet ensemble, de curer les cours qui étaient complètement saturées. Commentaires sur les plans initiaux à regarder. Tout ça, c'était bourré d'ajouts, d'extensions, de bricolages immondes. On ne lisait plus rien. Le boulot consistait vraiment à dégager tout ce qu'il y avait autour du bloc central. Tout ce qu'on construisait, tout ce qu'on déconstruisait, devait servir à relire l'ensemble et de revisiter l'ensemble avec des vues croisées. C'était un endroit incroyable, ça ressemblait à la maison de la Belle au Bois Dormant quasiment. Recréer des vues croisées entre la salle d'en haut, ces salles-là sachant que le reste était très fermé par nature. *Anecdote sur le mur d'eau autour de la salle des coffres 9'*. Nous, ce qu'on a fait, c'est que tout ce qui devait expliquer les mécanismes de l'économie, on l'a mis dans la grande salle sur ses deux niveaux et, en bas, c'était plutôt sur l'histoire de la monnaie. On s'est servi des coffres pour montrer toutes sortes de choses, des choses historiques sur les billets, les monnaies.

Là, on avait des salons qui étaient dans leur jus, avec des éléments comme ça du Moyen-Age qui avaient été achetés par le collectionneur. On jouait avec ça, avec des mobiliers qui étaient un peu proliférant de manière à intégrer les besoins actuels et futurs. Une sorte de cabinet de curiosité... *Référence à la vache dans la 3D. Passe d'une perspective à l'autre*. On est vraiment resté dans la logique de cette salle qui était extraordinaire. On a essayé de ne pas la dénaturer mais de la rendre plus habitée avec des aménagements essentiellement mobiliers et des équipements, des coffres eux-mêmes, en intégrant l'éclairage. Là, en revanche, on était dans un système de mobiliers, là aussi, proliférant, basé sur une trame cubique. Cette trame cubique permettait d'habiter le lieu sans l'habiter complètement pour laisser justement la lisibilité de la salle d'origine. C'étaient des éléments partiels qui venaient habiller les parois, mais partiellement ce qui fait que... On avait des éléments qui proliféraient mais ça n'empêchait pas de sentir la structure ancienne du bâtiment. A l'intérieur de ça, on avait des dispositifs qui permettaient de questionner, qui permettaient par le jeu de rentrer dans la compréhension des mécanismes complexes. Le jeu, c'était de questionner des géants. On avait des personnages comme ça. Je ne sais plus quelle taille ils faisaient. Je rigole car on était bien déjanté. Chaque géant correspondait à un acteur de l'économie (*présentation des différents géants 12'*). »

*Présente la brochure-concours (en cherchant les différents types de géants) 13'.*

*Commentaire sur la location d'espaces 13'.*

*Commentaire sur le Data Design (ce qui permet de passer du quantitatif au qualitatif, sur des bases statistiques, rendre intelligible des données) 14'.*

« Evidemment, les finances et les statistiques sont totalement là-dedans. Donc, en fait, c'est ce rapport entre des millions de données qui sont des données financières, des flux financiers et toute la mécanique économique est basée sur des maths et des algorithmes de grande complexité. Donc, c'est ça qui fait la matière, c'est avec ça qu'ils travaillent. Finalement, l'argent est totalement virtuel en réalité. Il nous a semblé intéressant d'imager ça dans la scénographie par ce travail, quasiment sur les fractales, c'est-à-dire qu'une chose est composée de la même chose. Il y a une sorte de mise en abîme de la complexité par cette idée de trame, de trame qui se décompose, qui se décompose, qui se décompose, ... L'unité est aussi importante que la globalité. C'est par l'assemblage de ces données qu'on obtient une compréhension des systèmes complexes. On a travaillé tout l'aménagement du mobilier à partir de ces sortes de modules, finalement. Lui aussi [le géant], il est fabriqué avec. Ça ne se voit pas très bien là mais on le voit avec les schémas. Ça nous permet d'intégrer à tout endroit, à tout moment, tout ce qu'on veut comme information, comme multimédia, comme maquette. Ça permettait aussi

d'habiter ce lieu. (*Change de panneaux*). Ça permettait d'habiter ce lieu de tout un tas de dispositifs un peu comme dans une Cité des Sciences, sauf qu'on voulait un côté un peu plus chaleureux. Une Cité des Sciences, c'est un peu froid. On voulait que ça soit plus habiter. Là, on avait des images en mouvement, ... Il me semble que c'était lié au résultat de ce que les géants, de ce que les visiteurs activaient les géants, allaient les questionner. Chaque géant préconisait quelque chose. (Exemple du géant banquier 18'). Comme ça, il finissait par comprendre par le jeu, les liens entre les différents acteurs de l'économie. C'était assez compliqué. Moi-même, je ne suis plus sûre ! Je crois que là-haut quand le visiteur réussissait le parcours les géants étaient contents et, du coup, ça activait des bonnes choses au niveau de l'économie. S'ils n'étaient pas contents, là-haut, ça commençait à partir en vrille, en crise et tout. »

*PAUSE dans l'enregistrement, consulte les documents, etc.*

*Remarque : n'a pas revu le projet préalablement.*

« On est le seul projet à avoir fait débat. On n'a pas gagné mais au moins, on les a fait parler ! »

*MD : « Donc, c'était un concours. Il a eu lieu en 2010 ? »*

ARCHITECTE V : « Oui, on l'a rendu fin 2010. »

*MD : « Vous avez passé combien de temps sur sa conception ? »*

ARCHITECTE V : « Ho, c'était long ! 3 mois. Ce n'était pas à plein temps mais on peut dire 3 mois. »

*MD : « Ici, au sein de l'agence, vous étiez à combien à travailler sur le projet ? »*

ARCHITECTE V : « Alors, on était 3 équipes d'architectes. Il y avait l'architecte des MH, des architectes associés italiens, qui étaient censés travailler sur l'extension mais à un moment donné, ce n'était pas terrible. Ils ont proposé une extension tellement décalée par rapport à la complexité du lieu, encore plus complexe, qu'on s'est un peu engueulé et je les ai mis un peu sur la touche. C'est moi qui ait fini par dessiner la coupole qui était plus simple, plus unificatrice. Ils voulaient faire une espèce d'autre tour en métal vitré. Enfin, c'était un truc de fou. Puis, le budget ne le permettait pas. Il y avait des bureaux d'études. Dans l'agence, je ne sais plus... Il y avait une armée de gens. (*Elle veut regarder les noms des participants mais concours = anonyme donc pas de générique des noms 20'*). On était, en plus, avec des éclairagistes, des graphistes d'autres sociétés, un bureau d'études techniques, un bureau multimédia, un bureau spécialisé dans les applications digitales avec lequel on a travaillé sur le jeu. Au sein de l'agence, on était une dizaine à bosser dessus. »

*MD : « Donc, chaque projet est un peu différent en termes d'organisation des acteurs au sein de l'agence ? »*

ARCHITECTE V : « Tout à fait. Selon la taille du projet, selon ses spécificités. »

*Se désintéresse et cherche l'explication du parcours de la visite dans la brochure, explique ce qu'elle lit 21'.*

ARCHITECTE V : « Une muséographe qui travaillait sur la programmation parce que cette programmation ne nous convenait pas. Alors, on a reprogrammé. (...) »

*Commente la brochure 22'.*

ARCHITECTE V : « En fait, moi ce qui m'intéressait dans cette forme, c'est que c'était la structure qui permettait de passer toute la portée avec le moins de poteaux possibles, sur 4 points. »

*Commente la brochure 23'.*

ARCHITECTE V : « On avait un spécialiste des manip (*explication 23'*). (...) L'architecture, ce n'est rien à côté de tout ça. C'est facile. (*PUIS nuance ce propos 24'*) »

*Feuilleter les documents 24'.*

*Commentaire sur son travail avec Hebbelinck.*

*Etude préalable du bâtiment, donnée par un architecte en chef des MH.*

*Part rechercher le carnet de croquis > Non trouvé finalement.*

MD : « J'aurais bien aimé, vu qu'on a tout ça, si vous pouviez me donner les idées principales du sujet. Donc, j'en ai noté quelques-unes : la cour, c'était une volonté de la laisser libre... »

ARCHITECTE V : « La volonté, c'était de dégager car tout ça était plein. C'est vraiment de faire une sorte de curage de la cour et de dégager le volume de cette construction qui datait... que la banque de France a fait dans les années 30. De rendre libre ce volume-là et ce volume-là. Donc, on a dégagé la cour. (*Parallèle sur la réponse du projet lauréat 30'*). En gros, ça a été : 1) d'organiser les fonctions dans le bâtiment de manière à organiser au mieux les espaces et à casser le moins possible, restructurer le moins possible ; 2) de dégager les cours ; 3) d'installer les salles d'exposition essentiellement dans le bâtiment central, à part une ou deux salles d'exposition temporaire dans les salles historiques qu'on nous demandaient d'habiter ; 4) de créer la salle sur la question de l'économie sur un double niveau en la rehaussant par cette coupole pour montrer l'interaction entre les différents éléments parce que c'est ça l'économie. On ne peut pas séquencer l'économie. On ne peut pas la comprendre à la séquençant. On ne peut la comprendre que dans sa globalité, dans son caractère systémique et dans ses interactions. (*Exemple d'un concours similaire en cours avec Hebbelinck 31' > Contraintes de l'exposition définissent l'organisation de la restructuration architecturale du bâtiment*). Il faut que l'architecture manifeste le propos du musée. C'est ce que je dis toujours, c'est que la scénographie est de l'architecture et l'architecture est toujours d'une échelle plus grande que la scénographie. C'est en puisant la puissance de l'architecture que l'on fait une scénographie forte, c'est en articulant avec la scéno. (Comparaison avec une scénographie en salles qui se suivent + grande proximité architecte/scénographe 32'). »

MD : « Pour les inspirations des différentes idées du projet, je ne sais pas si vous vous en rappelez... »

ARCHITECTE V : « Inspirations... On a toujours plein de sources d'inspiration. On est très inspiré par ça, par la recherche scientifique. Là, en l'occurrence sur de l'économie, on s'est inspiré de tout un courant de l'économie contemporaine qui visait justement à rebattre les cartes de l'économie traditionnelle, laquelle s'était quand même bien plantée en 2008. On écoutait des gens comme Frédéric Lordon qui sont des gens qui repensent l'économie aujourd'hui et qui ont des discours théoriques, philosophiques sur l'économie. C'est vraiment ça notre inspiration, ce sont toujours des scientifiques, des chercheurs. Pour ce qui est de la réflexion esthétique, c'est beaucoup sur les maths, les images. J'ai des images qui sont assez marrantes. (*Va chercher son ordinateur et cherche les références dans son ordinateur*). »

- *Images de Data Design*
- *Pixellisation : « Comment pixelliser du réel. » > Images de référence pour la scénographie*

« On travaille beaucoup comme ça. On fait des recherches dans plusieurs domaines. »

MD : « Vous faites de la recherche par collecte d'images ? »

ARCHITECTE V : « Oui et qui sont liées... Par exemple, là, on s'est intéressé aux fractales parce qu'en fait, on est dans un système mathématique, complexe. »

- *Ambiance*
- *Images qui inspirent la structure vu la volonté de ne pas toucher au bâtiment, de se poser par-dessus (38' + 53') : Art de l'Islam, British Museum, Musée de Berlin, Coupole du parti communiste, ...*
- *Inspirations pour les lieux intérieurs > Fabrication d'un cabinet de curiosité par le propriétaire 39' : cabinet de curiosité, cartographie, ...*

« Il n'y a pas plus abstrait que l'économie. Donc, on cherche à chaque fois à ... [se raccrocher à du concret, quelque chose de connu]. »

- *Références pour les géants (40') : sculptures, références aux géants d'un défilé de Carnaval, Xavier Veilhan (inspiration mais pas d'appréciation de son travail 56')*
- *Recherche faite par l'agence sur le géant (42') : « C'est ce qu'on ne montre pas au client mais c'est le plus intéressant, la démarche, je trouve ! », texture miroir, « Je voulais qu'ils soient en miroir, un peu transparent, c'est-à-dire qu'on sente que par moment, ils sont un peu évanescents, qu'ils n'aient pas trop de matérialité. Je voulais que, s'ils étaient contents, ils changent de couleurs. »*

MD : « Si on reprend, cet exemple des géants, est-ce qu'on pourrait essayer de retracer les différentes étapes de votre démarche ? Pourquoi certains éléments ont été rejetés et d'autres conservés ? »

ARCHITECTE V : « J'en fais le parcours avec vous. Vous le voyez là l'évolution. En fait, on sait vers quoi on tend mais on ne sait pas ce qu'on cherche. C'est toujours pareil en archi. On a des premières intuitions et on cherche à exprimer des choses. Le gros boulot, c'est comme en art : c'est arriver à exploiter ce qu'on ressent comme étant la bonne piste et à l'exprimer de manière concrète. Pour ça, on travaille avec des gens qui sont là... J'avais deux personnes là-dessus en lesquelles j'ai une grande confiance et qui ont beaucoup nourri le projet aussi. Je les voyais évoluer, on en discutait tous les jours même depuis la Chine, sur skype. On pouvait dire par exemple, ... Avant, c'était trop grossier, il fallait que les individus soient plus habités. Ça, c'était intéressant car c'est bien, ils réagissent en fonction de ce que font les visiteurs, ils réagissent, ils se fâchent, ils deviennent sombres, ils deviennent tristes, plus gais, plus transparents. Il y avait l'idée que les états d'âme des géants soient visibles. Tout ça, ce sont des processus d'itérations entre des gens, entre des images et des gens, entre des gens entre eux. C'est un processus complexe. Ce n'est jamais linéaire. Ça n'existe pas la linéarité dans le processus de création. Le processus de création, c'est toujours des interactions, des itérations et tout un tas d'images qui se croisent, qui se construisent et qui se déconstruisent aussi. »

MD : « Cette idée de géants, elle est venue tôt dans le projet ? Donc, on a vu qu'il y avait la coupole. Je suppose que c'était une des premières idées. »

ARCHITECTE V : « Non, tout ça, c'est venu en parallèle. On a ramé parce les italiens... C'est moi qui ait demandé pour la surélévation. Ils dessinaient des choses très complexes. Quand je suis revenue de Chine, je dis : *ce n'est pas possible, on ne peut pas faire ce qu'il nous demande, ça n'a pas de prix, ça va coûter une fortune. (On revient sur les géants)* On a travaillé sur les postures, réalistes, pas réalistes, la relation entre les géants, le mobilier, est-ce qu'ils sont supports de projection ou est-ce qu'ils dégagent eux-mêmes, est-ce que les projecteurs sont à l'intérieur avec des micro-projecteurs.

La coupole, je m'y suis mise parce qu'ils n'y arrivaient pas et ça s'est fini à l'arrachée. J'ai dit à l'ingénieur : « *tu me calcules ça* ». J'ai même trouvé un ingénieur spécial parce qu'on n'avait pas

l'ingénieur qui allait avec, on avait pas un bureau d'études assez pointu pour faire ça. Ils ont joué le jeu. Ils ont été formidables !

(...)

Là, on cherchait quel était le bon dosage par rapport à l'architecture [existante] pour qu'on sente l'architecture quand même. » > *Mobilier ?*

*Cherche dans ces fichiers 47'*

Ça, c'était déjà la phase coupole quand j'ai proposé des percements dedans. »

*MD : « Au final, elle n'a pas de percements, il me semble, si ? »*

ARCHITECTE V : « Non, parce qu'en fait, le centre de la coupole du bâtiment en lui-même, il est fermé. Ah si, il y avait un rectangle au centre vitré. Mais c'était plus simple d'être couvert parce qu'on avait beaucoup de lumière qui venait des côtés déjà. On n'avait pas besoin... »

*Présentation des projets italiens (versions courbes, plusieurs morceaux, toit plat, marcher dessus, en « pics »), esquisses, schémas 48'.*

« On s'est fait chier sur cette toiture. Au final, ça a l'air tout con ! »

(...)

*Cite à nouveau les acteurs 51'.*

Ça c'est le ??? Museum ? C'est vrai que c'est inspirant... Sa légèreté... ça donne de l'espace. On a l'impression que c'est gonflé par de l'air.

(...)

Moi, c'est vrai très vite que je pensais qu'il fallait quelque chose d'une grande légèreté et ne pas faire un geste architectural compliqué.

(...)

Ça me plaît bien de revisiter ça parce qu'il y a des références qui me servent, pour d'autres concours. »

*MD : « Du coup, vous avez aussi des références entre différents projets ? »*

ARCHITECTE V : « Il se trouve que quand on travaille des problématiques comme ça, complexes comme l'économie. On a travaillé il y a deux ans sur le pavillon de la France à l'Expo Universelle de Milan sur les enjeux de l'agriculture, de l'alimentation, des problématiques complexes. Quand on travaille sur la biodiversité, problématique complexe... Finalement, on s'aperçoit qu'on retombe toujours sur les mêmes recherches. C'est un point de vue différent à chaque fois. C'est toujours l'approche de la complexité. *Référence aux math, Data Design, intelligence collective 55'*. Ce sont des sujets qui me passionnent. Il se peut qu'il y ait des images là-dedans qui m'intéressent pour un autre projet mais qui vont déclencher autre chose et vont donner, complètement, autre chose. On a forcément des recherches transversales à tous nos projets parce qu'on a une démarche de recherche permanente sur des sujets comme ça qui alimentent les projets. Puis, ça nourrit. Il y a des images d'un concours qui peuvent nous mener à d'autres. (...) Certaines recherches partent dans des directions incroyables (exemple de la pelure d'oignon 56'). *Commentaire sur Veilhan 56'*. Ça, on voulait dans la salle, des trucs un peu magiques, comme dans les bouquins de... Harry Potter. *Commentaire sur le Data Design 57'*. »

MD : « Comme source d'inspiration, est-ce que le bâti existant a aussi aidé à la conception ? »

ARCHITECTE V : « Oui. On part de ça, on ne peut pas travailler sans ça. Donc, on est forcément très attentif au lieu. C'est un endroit double puisqu'il y a, à la fois, le bâtiment Gaillard et la Banque de France. Ce sont des atmosphères très différentes. Dans le bâtiment Gaillard, on voulait renforcer cette idée de cabinet de curiosités et de trucs à la « Harry Potter ». Pour la scénographie, on avait assez peu de salles d'exposition. Dans tout le reste, on a fait en sorte de garder l'architecture d'origine mais tout en la contredisant et en jouant avec. L'idée était vraiment de restaurer. Ça avait été cloisonné. C'était très abîmé. On est revenu au bâtiment quasiment d'origine. »

MD : « Est-ce qu'il a nourri votre réflexion pour la coupole ou pour la scénographie par ses proportions, par des formes particulières ? »

ARCHITECTE V : « Le bâtiment avait déjà cette coupole. (*Montre les documents annexes 59'*). On voulait vraiment garder cet esprit de grande coupole et il fallait se poser dessus de la manière la plus humble possible. D'où l'idée de cette coupole à 4 points qui se posent. D'abord, c'était le minimum de poteaux vis-à-vis de la surface posée et d'une certaine manière que ça soit le plus ouvert possible. Donc, une coupole sur les 4 côtés, très ouverts, ça mettait en scène la bâtiment Gaillard finalement alors que l'autre coupole [ancienne] était très refermée. Donc, finalement, en rajoutant cet étage, on redonnait une ouverture et une possibilité depuis l'intérieur, le bloc central, de voir le bâtiment. C'était un paysage de toitures. C'est la mise en scène des toitures. En même temps, on ouvrait ça [sorte de vitraux] et ça permettait depuis là-haut d'avoir des vues comme ça [vers l'étage inférieur]. (*Réfléchit à l'organisation*). On avait cette idée de croiser les vues. »

MD : « Vous aviez eu accès au site ? »

ARCHITECTE V : « Ho bien sûr ! »

MD : « Vous y êtes retournée à plusieurs reprises ? »

ARCHITECTE V : « Je ne me souviens plus. Je sais qu'on y est allé une fois, très nombreux. Je sais qu'il reste une photo sur le site où toute l'équipe est assise. (*Cherche le site de la Cité de l'économie 62'*). »

MD : « Ça, c'était toute votre équipe ? »

ARCHITECTE V : « Toute mon équipe le jour de la visite. On était plus nombreux ! »

MD : « En allant là-bas, est-ce qu'il y avait déjà des éléments auxquels vous comptiez faire attention ou était-ce plus globale ? »

ARCHITECTE V : « Au début, on est comme une éponge sèche (geste d'absorption). On se nourrit ! C'est tellement incroyable comme bâtiment. Dans Paris, il n'y en a pas deux comme ça. Ce truc central, on ne peut pas imaginer découvrir un truc pareil... On était écrasé par la complexité du lieu. Quand on rentre dedans, ça finit par devenir simple mais au début, c'était compliqué. On a beaucoup travaillé pour trouver le bon schéma d'organisation qui marche. Ça a été long. Puis, en parallèle, il y avait le travail sur l'intérieur, sur le programme. La muséographe était bloquée parce que le programme était tellement daté, tellement désuet qu'on ne pouvait pas le mettre en scène. On voulait un programme plus ouvert, quelque chose qui permettait de penser l'avenir, pas quelque chose qui figeait l'idée de l'économie dans une forme dont la forme, on savait depuis deux ans qu'elle avait fait péter tout le système. Un problème de logique, un problème politique aussi. Ça a un peu bloqué l'avancement. Moi, en parallèle, je disais « de toute façon, c'est un système complexe, il faut du volume ! » c'est à chaque fois. Je pense que, sur

tous les projets, j'ai la même réaction. On ne peut pas faire ce type de scéno dans des espaces banals, ce n'est pas possible. Il faut de l'espace, pouvoir travailler dans les 3 dimensions. »

*MD : « Les différentes images que l'on vient de voir, vous les cherchez dans Google, dans des livres ? »*

ARCHITECTE V : « Tout est bon ! On a beaucoup de bouquins. Chaque projet génère au moins une case de bouquins (référence à la bibliothèque) ou plusieurs. On a rencontré des économistes. On a écouté des vidéos d'économistes. On voit des consultants comme ça pour chaque projet. »

*MD : « Au sujet de l'analyse documentaire, tout ceci [dossier d'études préalables] vous était fourni ou c'est votre architecte en chef ? »*

ARCHITECTE V : « Non, non. Tout était fourni. Ça, c'est de l'architecte des MH payé par le client et dans notre équipe, on en avait un autre. Lui, il a plutôt joué un rôle de consultant parce qu'en fait, c'était assez complet ce travail-là. »

*MD : « Cette phase d'exploration de tout ce qui pourrait faire naître le projet, est-elle réalisée par une personne ou tous les acteurs du projet amène des idées ? »*

ARCHITECTE V : « Tous les acteurs font de la recherche. Chacun a besoin de rentrer dans le sujet à sa manière pour le nourrir. Tout le monde en fait un peu. »

*MD : « Et apporter sa vision ? »*

ARCHITECTE V : « Un moment donné, il y a une personne qui est en charge de chercher dans une certaine direction. Puis, les autres, c'est un peu pour eux, pour rentrer dans le sujet. Au bout d'un moment, il y a des choses qui convergent. Ça crée des échanges entre les gens, ça permet d'ouvrir des voies. Là, l'idée des fractales, quand il y a eu cette piste-là, tout le monde est parti dans cette piste-là parce qu'à un moment il faut arrêter de partir dans tous les sens. Au début, c'est assez long. Pour nous, la phase de recherche est très longue. Plus que pour d'autres archis et pour la scéno, c'est toujours plus long. »

*MD : « Lorsque vous avez trouvé vos idées directrices, ce temps est-il rattrapé ? »*

ARCHITECTE V : « Une fois qu'on sait pourquoi on va faire les choses, on y va plus vite. Quand le projet a les bonnes bases, il va plus vite. »

*MD : Parce que sur vos 3 mois, vous avez, je suppose, toute la phase rendu... »*

ARCHITECTE V : « Le rendu final... On continue à chercher jusqu'au bout. Mais là, le rendu état lourd. Je ne me souviens plus bien mais il y a bien 15 jours... En même temps, je suis partie en Chine. (*Justifications 66'*). On a quand même fait une grosse charrette à la fin. J'ai dû rentrer 15 jours, 3 semaines avant de rendre. Là, c'était une grosse charrette. »

*MD : « Vous évaluez le rendu à 15 jours. Et les autres recherches ? »*

ARCHITECTE V : « Non, non. Le rendu, je l'évalue plutôt à 3 semaines. Ça n'existe pas le rendu. On continue à améliorer le projet tout au long du rendu. Ce n'est pas : on fige le projet et on fait le rendu. Un concours, ce n'est jamais comme ça. C'est on continue à améliorer le projet tout en rendant. C'est un peu sportif mais... Quand on passe à la 3D, la 3D montre tous les défauts du projet. Il faut y passer le plus tôt possible. »

*Parallèle avec les étudiants : Projet PUIS perspectives 67'.*



*Frustration du côté anonyme du concours + effort de communication 68'.*

*MD : « Donc, ce n'est pas un processus successif, c'est plutôt simultané. Chaque idée se nourrit. »*

ARCHITECTE V : « Voilà ! Le cerveau, il ne marche pas linéairement. Il y a plein de différents endroits qui vont interagir. Ce sont les connexions qui génèrent la créativité. C'est entre le paramètre technique, qui se croise avec un paramètre fonctionnel et un paramètre économique et pouf, ça va générer une solution. Ce sont 3 dimensions qui n'ont rien à voir mais l'archi, c'est ça, toute la création architecturale ou scénographique, c'est pareil. C'est de croiser des contraintes à priori contradictoires, parfois, c'est vraiment antinomique. On pense qu'on ne peut pas résoudre ça et trouver une solution qui en plus, sort par le haut parce qu'elle propose une forme à laquelle on n'aurait pas pensé si on avait eu ce temps pour la résoudre et qui, en plus, résout les 3 contraintes qui avaient l'air contradictoires. Là, c'est l'archi ! Si on ne sort pas par le haut, on n'en sort pas. On n'a pas le choix, il faut sortir par le haut. Là, franchement, la coupole, ça a été ça : sortir par le haut, au sens figuré et au sens propre. »

*MD : « Si on mettait en pourcentage le temps passé à la recherche, à l'évolution des idées sur vos 3 mois ou en semaines... »*

ARCHITECTE V : « On va dire que le premier mois, ce n'est que de la recherche. Le deuxième mois, c'est de la recherche mais appliquée au projet. On rentre dans les plans, on essaie de trouver les fonctionnements, les solutions de toiture, de sécurité incendie. C'était très compliqué. On parlait qu'il y avait la recherche qui continuait à se faire sur le programme muséographique qui bloquait mais on avançait quand même sur le bâtiment. Puis, quand je suis partie en Chine, la veille de mon départ, j'ai nommé quelqu'un d'autre pour débloquer la situation et il a beaucoup aidé à ça. (...) On avait déjà pas mal développé les images, il me semble. Je ne me souviens plus. Mais bon, on va dire que c'est 1/3, 1/3, 1/3. 1/3 de recherche, 1/3 de développement et 1/3 de rendu. »

*MD : « En sachant que la recherche va quand même nourrir tout le projet... »*

ARCHITECTE V : « De toute façon, la recherche, elle est tout le long. Au début, c'est de la recherche qui part dans tous les sens. Après, on va dire que la recherche, elle est plus canalisée sur le projet jusqu'à un moment où on arrive à mettre des formes à tout ça et à rendre. »

*MD : « Par rapport à votre processus de conception, de manière générale, pensez-vous qu'il est systématisé au non ? »*

ARCHITECTE V : « Oui, oui. On a une méthode. La méthode, c'est effectivement de la recherche, c'est aller chercher à l'extérieur des documents qu'on a du client et à l'extérieur du projet lui-même, des sources d'inspirations qui nourrissent le projet, qui sont dans la spécificité du projet. Là, on a bossé avec des économistes. Sur le musée de la biodiversité, on bossait avec un spécialiste de la biodiversité. On va chercher des professionnels ou des chercheurs dans le domaine concerné qui nous aident à réfléchir aux vrais enjeux, à décoder le programme parce que le programme, pour nous, l'économie, c'est abscons. Décoder un programme, c'est important. Ça nous aide à y voir plus clair et nous dire « les enjeux aujourd'hui, c'est ça ». Du coup, on relit le programme avec ces lunettes-là. Ça nous aide à le voir mieux ou à mettre l'accent sur certaines choses par rapport à d'autres dans la manière dont on conçoit le dispositif. En fait, une expo, c'est toujours une sorte de dispositif qui doit rendre intelligente les choses, sans forcément tout écrire. La forme scénographique doit déjà renseigner sur le projet, de manière non commentée. Toute architecture est une communication non verbale. C'est très important si on veut que les gens soient à l'aise dans un lieu, il faut que le lieu exprime déjà des choses qui ne sont, évidemment, pas la métaphore littérale du programme scientifique, ce n'est jamais ça. C'est plutôt exprimé le métalangage du projet, les grands enjeux. »

*Question et commentaire sur les images 74'*

*MD : « Avez-vous déjà souvent travaillé sur du bâti existant ? »*

ARCHITECTE V : « Oui. On a refait le Musée de l'Armée aussi mais il y avait moins de restructuration. On a fait des travaux au Musée d'Orsay : espace d'accueil et d'expos temporaires. On a fait le Musée de la Ville de Luxembourg où là, c'était une grosse, grosse restructuration. On a fait Stavelot. On en a fait pas mal. Le dernier est le Musée de l'Armée que l'on a ouvert en 2010. Depuis, on en n'a pas trop fait. Si, on travaille dans des projets qui concernent ça mais avec des architectes tandis que les autres dont je parlais, c'est nous qui avons fait l'ensemble. (*Retour sur la collaboration avec Hebbelinck 75', exemple du Musée de la Ville de Marseille 76'*). »

*MD : « Je ne sais pas si vous connaissez un peu les chartes et/ou les conventions qui sont liées au patrimoine. »*

ARCHITECTE V : « Oui. »

*MD : « Est-ce que vous les utilisez dans votre réflexion ? »*

ARCHITECTE V : « Bien sûr. »

*MD : « Dans le cadre de ce projet-ci, est-ce qu'il y a des éléments qui ont dirigé votre processus de conception ? »*

ARCHITECTE V : « Là, l'idée, c'était de valoriser les deux entités architecturales, en dégagant le tout, en retrouvant les dessins originaux. On a hésité à enlever les fenêtres de la coupole, sur les 4 coins parce que, vous avez vu, elles avaient quand même ces dessins. On a visité et on s'est demandé si ça n'allait pas être un problème pour les gens du patrimoine. Puis, en fait, on n'a pas gagné mais je ne crois pas que ce soit à cause de ça. Il y a toujours un moment où on se met en limite. Donc, remettre la coupole par-dessus le toit, ça aurait... En fait, On ne le voyait nulle part ce toit. Du coup, la coupole nous permettant de valoriser les toits de l'hôtel, c'était un bon sujet parce que ça permettait de donner une lisibilité au public, que le public fasse une balade dans ce paysage de toitures alors que, sinon, il ne le voyait pas, il restait dedans. C'était une manière de faire une terrasse et d'en profiter. »

*Discussion sur l'ouverture de vues vers l'existant 77'.*

*MD : « J'ai, également, une question qui porte sur l'innovation. Pour vous, c'est quoi innover de manière générale et au sein du patrimoine ? »*

ARCHITECTE V : « Innover, c'est regarder les choses avec un regard contemporain, avec une approche contemporaine du sujet. Revenir au monument, ça n'a rien d'innovant. C'est le faire avec un regard contemporain. Je pense que l'extension là, c'est une expression qui a une approche très contemporaine du lieu. On redonne une lisibilité au lieu. On pose quelque chose de très délicat et on change complètement l'esprit du lieu. Est-ce que c'est innover ? Je ne crois pas. On a plus innové en muséographie qu'en bâtiment. »

*MD : « Est-ce que, pour vous, lorsque vous travaillez sur un bâtiment existant, vous avez un processus de conception qui est différent d'un cas de bâtiment neuf ? »*

ARCHITECTE V : « On est, toujours, dans un contexte. Que ce soit un contexte urbain, architectural, patrimonial ou quand on travaille la scénographie, on est dans le contexte d'un bâtiment existant. On est toujours dans un contexte. On a toujours cette démarche de s'attacher au contexte. Finalement, qu'on soit dans un bâtiment existant ou récent, ça fait longtemps qu'on n'a pas fait de bâtiment neuf

mais on en a fait. On a toujours cette approche globale. Même quand on fait une expo temporaire, on regarde la ville autour, comment les gens arrivent dans le musée, à quoi ressemble le musée, ... C'est toujours une approche globale. »

*MD : « Pourriez-vous me citer des différences que vous avez dans votre méthodologie de travail ? Peut-être vos recherches qui sont orientées différemment ou autre chose... »*

ARCHITECTE V : « Non, non. La méthodologie est toujours la même. Ça donne des choses différentes. Notre production est très diverse. Elle est très liée au contexte dans lequel on se situe et elle est très liée au sujet du musée, de l'expo. La diversité vient des lieux et des sujets. »

*MD : « On pourrait voir qu'il y a une double contrainte par ces deux contextes qui alimentent le projet... »*

ARCHITECTE V : « Plus que deux ! Ce que je dis toujours, c'est qu'il y a... (*Montre son cours sur la scénographie 80'*). Ce que je dis toujours, c'est que notre perception... Que ce soit une exposition ou un lieu, c'est pareil. (...) Parce que toute la réflexion que j'ai menée sur la question de la scéno, est applicable à l'archi d'une certaine manière. C'est que notre perception de l'exposition est, totalement, liée à où on est, à qui on est ce jour-là. A qui on est d'abord ! A où on est... On ne visite pas un musée dans le même état d'esprit si on est en vacances au Mexique ou si on sort du bureau. On n'est pas dans le même état de réceptivité. Après, il y a la ville dans laquelle on est, qui a ses caractéristiques et son atmosphère. L'architecture dans laquelle on se situe, le voyage dans le bâtiment. Si on va à la Fondation Louis Vuitton, on n'est pas dans le même état que si on va dans un parking. On n'a pas la même relation physique, sensuelle, intellectuelle. Après, il y a la scénographie. Tout ça fait que notre perception est toujours globale et qu'elle est toujours différente. On peut refaire deux fois le même trajet, ça ne sera pas la même chose parce que notre cerveau ne sera pas dans le même état de réceptivité, on n'aura pas vécu la même chose 5 minutes avant. Chacun de nous a une perception différente parce qu'on est tous différent et on a tous des façons de voir différentes parce que quand on regarde quelque chose, ce qu'on cherche, c'est ce qu'on connaît déjà d'abord. »

*MD : « D'où l'intérêt de travailler à plusieurs. Comme ça, chacun va apporter son expérience. »*

ARCHITECTE V : « Absolument. Notre mécanisme de perception, c'est que notre cerveau, quand il rencontre quelqu'un ou une expo, c'est pareil. Il cherche ce qu'il connaît déjà. Il scanne tout et il compare à ce qu'on a déjà vécu. S'il y a des choses qui résonnent dans sa mémoire, il sera plus à même à aller plus loin. Ça crée du lien. S'il est tout de suite déstabilisé, ça peut bloquer. (*Parallèle avec un processus d'apprentissage 83' + commentaire sur le cerveau = outil à apprendre 84'*). Une fois qu'on sait ça, on sait que ça ne sert à rien de s'imaginer que le visiteur va suivre un projet du début à la fin, qu'il va rentrer dans le cheminement intellectuel du conservateur. (...) On rentre dans une expo, on rentre avec ce qu'on est, on capte des choses dans un ordre qui n'est pas du tout celui auquel on pense. (*Synthèse du travail de scénographe 84' + Parallèle avec un film qui touche ou non 85' + exemples de dispositif 86'*). Ce qui est important, ce n'est pas que chacun ait suivi le projet du début à la fin. Ce qui est important c'est que les gens soient touchés par quelque chose. Ça va ouvrir une vraie fenêtre en eux et donc un accès à la connaissance, à l'envie de comprendre. »

*MD : « Vu que vous avez cet intérêt pour le futur usager, est-ce que vous intégrez les usagers ou les habitants locaux à votre processus de conception ? »*

ARCHITECTE V : « On peut rarement le faire parce qu'un musée, on a rarement les visiteurs. Ce qu'on peut, c'est, si le musée existe déjà, aller voir ce qu'il se passe. Mais c'est très difficile de demander à des visiteurs comment vous imaginez tel truc. Ils ne savent pas. En fait, ce qu'il faut, c'est être très attentif : essayer de comprendre les gens, comprendre... Ce n'est pas tant comprendre les visiteurs qui m'intéresse mais comprendre les mécanismes humains tout simplement de l'accès [à une connaissance]

... C'est pareil ! Puisqu'on ne peut pas comprendre les visiteurs, on peut en lisant des études... Je vais beaucoup voir, sur les projets qu'on a réalisés, comment les gens réagissent. J'écoute beaucoup les clients. Parfois, les clients ont une vision des visiteurs complètement incroyable et qui n'est pas du tout bonne, qui est complètement fausse... »

*MD : « Puis, vous allez aussi à la rencontre de consultants... »*

ARCHITECTE V : « Oui, je travaille avec des chercheurs en sciences de l'éducation. »

*MD : « Donc, vis-à-vis des usagers, ce serait, également, vos projets précédents qui nourrissent votre réflexion. »*

ARCHITECTE V : « Il y a ça et il y a les chercheurs qui ne travaillent que là-dessus depuis des années et qui savent mieux que nous « comment » un être humain fonctionne dans sa diversité, dans sa singularité. Ça me nourrit plus que toutes les études de public qui sont, en général, bidon de chez bidon. On dit : « *les gens pensent ceci, les gens pensent cela* » et ils ont consulté 12 personnes et demi. Ça m'énerve un peu les études de public. J'ai plutôt une approche anthropologique de la scénographie et de l'architecture. »

*MD : « J'ai des questions plus générales. Quelle était votre formation initiale ? »*

ARCHITECTE V :

- Formation classique à Paris « qui ne m'a pas beaucoup intéressée, je dois l'avouer. » 88'
- Intérêt pour Carlo Scarpa pendant le diplôme 88'
- Institut du Monde Arabe, gagné par Jean Nouvel > Volonté de travailler dessus, « obsession »
- Travail à l'agence de Jean Nouvel et travail sur l'IMA (prise en charge de la muséographie et apprentissage du métier « sur le tas ») 89'.

*MD : « Au sein de l'agence, vous avez combien de concepteurs ou dessinateurs ? »*

ARCHITECTE V : « On fait tous un peu tout. On est 4, 5, plus les stagiaires, les gens qui font des 3D. On n'est pas nombreux en ce moment. On est en permanence 5. On est entre 5 et 12. C'est à géométrie variable. »

*MD : « Pour ce projet, vous avez des intervenants extérieurs mais de l'agence, vous étiez à combien ? »*

ARCHITECTE V : « On était nombreux ! Une bonne douzaine, je crois. »

*MD : « Est-ce que chacun a un rôle particulier ? »*

ARCHITECTE V : « Bien sûr ! Il y a ceux qui travaillent sur les plans, qui sont plus sur Autocad pour dessiner les plans, les coupes pour faire fonctionner le truc. Il y a ceux qui vont être plus dans la 3D, qui vont faire des recherches pour, à la fois représenter le projet mais aussi le concevoir pour mieux le représenter. Cette 3D aide à la conception. On est plutôt dans le design, l'archi intérieure et la recherche. Il y a ceux qui font les rendus 3D vraiment. Il y a ceux qui font des schémas explicatifs. Tous ces schémas, ces diagrammes, c'est un gros travail. Il y a ceux, toutes les équipes qui travaillent sur les contenus. Là, on a travaillé sur la programmation, la déclinaison des jeux et tous ces trucs-là. Il y a des graphistes. Les graphistes étaient en externe. Ils ont fait la mise en page de la plaquette. C'est moi qui écrit tous les textes. La production, la coordination des notices sur InDesign, ça c'est une autre personne qui, en même temps, coordonne aussi la production de tout le monde, qui ramasse les copies, qui coordonne les autres pour qu'ils envoient leur notice, leurs schémas à temps, etc. »

MD : « Les personnes qui travaillent sur la 3D et les grandes idées du projet, vous avez des réunions pour mettre en commun vos résultats de recherche ou vos idées ou est-ce spontané ? »

ARCHITECTE V : « C'est spontané. Ça se fait tout le temps. Dès que je pense, si je suis là... En concours, on ne laisse pas les gens dériver trop seuls. »

MD : « Vous êtes la personne de référence ? »

ARCHITECTE V : « Oui. »

## JEU DE CARTE

MD : « Dans le cadre de mon TFE, j'ai fait une revue de la littérature sur le sujet, l'insertion contemporaine dans le patrimoine. J'ai relevé quelques principes clés que l'on rencontre souvent. Vous ne les utilisez peut-être pas tous. On va voir ce que vous utilisez, ce que vous n'utilisez pas et expliquer le pourquoi. »

ARCHITECTE V : « Le contexte, c'est évident !

L'identité, c'est évident.

Lisibilité. Pour moi, c'est très important que les gens comprennent, dans un langage non verbal, qu'ils comprennent le sens du lieu, l'organisation. C'est pour ça que l'on recherche souvent un schéma très clair. (*Clarté des schémas, rapport à la signalétique, parallèle avec le corps 94*).

L'affectation, je ne sais pas très bien ce que ça veut dire. »

MD : « Par exemple, ici, on a changé l'affectation du lieu. »

ARCHITECTE V : « Nous, on appelle ça la réhabilitation quand on change l'affectation. »

MD : « Mais, ici, c'était imposé. Ce n'est pas votre démarche. »

ARCHITECTE V : « Oui, oui.

La technique, c'est important et les matériaux nouveaux, c'est vrai que c'est important mais ce n'est pas primordial.

L'authenticité, c'est compliqué bien que je comprenne ce que vous pouvez imaginer derrière.

L'unité de style. On a toujours une démarche d'être le plus abstrait possible, surtout ne jamais ajouter un style sur le style. On est plutôt abstrait. C'est un style quand même.

Marque de notre temps, être contemporain, ça oui.

Réversibilité, cela nous est exigé.

La conservation intégrée, ça c'est un terme d'architecte des MH.

(*Brève explication de ma part > Volonté de rester vague pour qu'elle s'approprie le concept 95*)

Eviter de le détruire, je suis assez d'accord avec ça.

Intégrité. Oui, on ne va pas massacrer le bâtiment. C'est ça ? On essaie de ne pas trop l'abîmer.

*Retour sur la non-compréhension de l'affection 96' > Finalement, obligation, partie intégrante du programme.*

Techniques et matériaux nouveaux. Là, les structures, il n'y avait rien de très nouveau. Je ne sais pas s'il peut y avoir une innovation dans les techniques dans un projet comme celui-là. Elle vient plutôt de l'approche globale, de la pensée et des objectifs qu'on donne à un bâtiment comme ça dans ce rapport qu'on lui donne au public, au grand public. Elle est plutôt là l'innovation, pour moi. (Retour à la scénario, se questionne sur la « vraie » innovation dans ces projets-là, 97'.

*Questionnement sur l'unité de style 98'.*

C'est justement ce qui est interdit aujourd'hui quasiment. (...) La Charte de Venise, elle prend le fait d'assumer la contemporanéité des interventions. On suit cette charte. Aujourd'hui, il y a pas mal de gens qui s'en écartent. Non, justement qui ne s'en écartent pas mais qui font justement des interventions encore plus visibles (*référence à Libeskind, interventions minimalistes VS franchises 98'*). (...) C'est une nouvelle vie, il faut assumer. »

*Réflexion pour donner un ordre d'importance 99'*

« Ce n'est pas la marque de notre temps, c'est l'esprit de notre temps. (...) *Commentaire sur le programme 100'*. L'intégrité, c'est de ne pas bousculer le monument. (...) En réfléchissant, on se retrouve à penser à ça, puis à un autre moment, à ça. Je ne les mettrai pas de manière linéaire. C'est plutôt un réseau dans lequel par moment, il y en a deux trois qui seront plus importants que d'autre et en fonction du moment dans le projet. C'est une mise en réseau de ces questions-là, plutôt que linéaire. Mais, c'est vrai que ça commence par le contexte et le programme.

Un contexte, un programme, la réflexion contemporaine, ce qui donne la réflexion sur l'identité, tout ça doit donner une lisibilité au lieu, tout ça en conservation intégrée. Tout ça, ce sont les moyens : intégrité, réversibilité. La technique est au service du reste. Elle n'est pas une fin en soi. »

FIN.

## IV. DONNEES NON ANONYMES

### A. TABLEAUX INDIVIDUELS

#### 1. PROJET DE CHARLES VANDENHOVE

<b>HORS-CHATEAU</b>	<b>PHASE D'EXPLORATION</b>
<b>Eléments principaux de la composition</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Volumes</li><li>- Place publique</li><li>- Trame</li><li>- Dessin des façades : percement</li><li>- Entrée</li></ul>
<b>Sources d'inspiration (liées au bâtiment)</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Trame</li><li>- Allèges</li><li>- Matériaux</li><li>- Gabarits</li><li>- Alignements</li><li>➤ Renvoi d'ascenseurs entre l'existant et le projet</li></ul>
<b>Rapport au site</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Facteurs les plus importants</li><li>- Habitants</li></ul>	<p>« L'observation de l'endroit où vous travaillez est là, c'est le premier réflexe à avoir : de vous imprégner du genius loci de l'endroit où vous allez construire par respect, pour ne pas faire une espèce d'OVNI, d'objet étrange qui n'a aucun rapport. » (p. III-6)</p> <p>Parallèle avec l'exemple du projet du théâtre des Abbesses.</p> <p>« La technique, le fonctionnement est toujours le même, c'est-à-dire, on déambule, on mesure, on s'imprègne, les matériaux, le tissu, le pas, des maisons de 6m etc... Donc, les constantes, les caractéristiques d'une maison à l'autre. Non pas pour faire la même chose mais pour faire quelque chose qui ne dénote pas et qui est contextuelle. L'architecture contextuelle, c'est ça ! Je m'imprègne du lieu, je regarde les techniques, les matériaux utilisés et je ne fais pas quelque chose d'étrange, qui n'a aucun rapport. Donc, nous avons toujours pratiqué des architectures contextuelles basées sur l'observation du lieu, basées sur certaines techniques de construction de l'endroit. » (p. III-7)</p>

	<p>« (...) ce projet n'a de sens que dans son inscription, non seulement dans la ville, dans le patrimoine existant mais, également, dans la nouvelle lecture que nous avons fait de l'espace. » (p. III-11)</p> <p>Eléments relevés sur site :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Matériaux : pierre de taille, mélange entre brique et pierre ;</li> <li>- Structures ;</li> <li>- Pieds droits : colonnes, linteaux ;</li> <li>- Allèges.</li> <li>- Fonctions existantes</li> <li>- Sentiment d'insécurité = Contrôle social</li> <li>- Circulations</li> <li>- Châssis existant</li> </ul>
<p>Inspirations issues d'une analyse documentaire</p>	<p>Oui, analyse dimensionnelle</p> <p>Trame de 1,80 m</p>
<p>Autres sources d'inspirations</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Projets précédents et en cours</b> de l'agence : Maison Thonon, Hôtel Torrentius, CHU, ...</li> <li>« Puis, il y a la continuité par rapport au travail de l'architecte lui-même, c'est-à-dire, au moment où il fait un travail A, il est en train de terminer un travail B et il anticipe déjà un travail C. Donc, ça s'inscrit dans une continuité, quel que soit le type de travail, que ce soit une construction neuve, une rénovation, un bâtiment d'une autre fonction. Il y a une continuité dans l'approche, dans l'usage des matériaux, dans les sous-traitants, dans les détails, un effet de mode aussi. (...) Il y a donc une évolution chez tout le monde mais un travail est toujours, s'agissant de notre atelier, dans une certaine continuité. On s'inspire de ce qu'on a déjà fait et un travail est le laboratoire du projet suivant. » (p. III-11)</li> <li>- <b>Références</b> : Aldo Rossi &gt; philosophie du projet, côté théorie, et Carlo Scapa &gt; citations et admiration</li> </ul>



## 2. PROJET DE BRUNO DECARIS

PHASE 3 de l'Abbaye d'Ardennes	PHASE D'EXPLORATION
<b>Eléments principaux de la composition</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salle d'exposition</li> <li>- Enveloppe</li> <li>- Percements : choix, détail (assombrir &gt; Boîte noire, marquer le côté contemporain des nouveaux châssis)</li> <li>- Entrée</li> <li>- Développement du site</li> </ul>
<b>Sources d'inspiration (liées au bâtiment)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Développement du site, répartition des espaces</li> <li>- Circulation</li> <li>- Créer un lien entre les bâtiments</li> </ul>
<b>Rapport au site</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Facteurs les plus importants</li> <li>- Habitants</li> </ul>	<p>Première étape = « <i>Je réunis, évidemment, les documents qu'on pouvait avoir, je vais dans les archives. Je fais des relevés complémentaires parce qu'il en manquait, bien sûr. Je recherche les photos, etc.</i> » (p. III-47)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tracés réguliers, proportions, rectangle d'or &gt; Rapport géométrique car Moyen-Âge &gt; Attention aux unités dans ce type d'étude.</li> <li>- Histoire et développement du site : trier les éléments de conception et de commodités (percements)</li> <li>- Restauration de 1944 &gt; Toiture &gt; Technique</li> <li>- Circulation depuis l'entrée</li> </ul>
<b>Inspirations issues d'une analyse documentaire</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Relevé et étude de la façade</li> <li>- Etude préalable (pathologies, histoire, étude dimensionnelle, ...)</li> </ul>
<b>Autres sources d'inspirations</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le souhait du client (avis variable) : entrée, salle isolée</li> <li>- Programme, concept d'une salle d'expo, polyvalence</li> <li>- Aspect technique</li> <li>- Accessibilité</li> <li>- Couteau suisse, cabinet de curiosité, enveloppe continue</li> <li>- Espace en apesanteur</li> <li>- Volonté de l'architecte : mise en vitrine des vitrages, grande entrée &gt; Entonnoir</li> <li>- Démonstration de l'insertion contemporaine, matériaux, détails technique</li> </ul>

### 3. PROJET D'ADELINE RISPAL

MUSEE DE L'ECONOMIE ET DE LA MONNAIE	PHASE D'EXPLORATION
<p>Eléments principaux de la composition</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organisation spatiale</li> <li>- Curer la cour</li> <li>- Coupole = salle de l'économie sur un double niveau (« Il faut que l'architecture manifeste le propos du musée. » p. III-63), vues croisées entre l'existant et l'exposition et entre les niveaux d'exposition</li> <li>- Géants</li> <li>- Mobilier</li> <li>- Ambiance</li> </ul>
<p>Sources d'inspiration (liées au bâtiment)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Coupole = Toiture déjà existante par-dessus la coupole existante</li> <li>- Anciennes fonctions du lieu</li> <li>- Espaces existants et complexité de l'aménagement</li> <li>- Effet « Cabinet de curiosités » &gt; Atmosphère du lieu et histoire</li> <li>- Usage des coffres</li> <li>- Conserver et habiter le lieu &gt; Assurer la lisibilité</li> </ul>
<p>Rapport au site</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Facteurs les plus importants</li> <li>- Habitants</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « On part de ça, on ne peut pas travailler sans ça. Donc, on est forcément très attentif au lieu. » (p. III-65)</li> <li>- Atmosphère : Cabinet de curiosités et ambiance Harry Potter</li> <li>- « Dans tout le reste, on a fait en sorte de garder l'architecture d'origine mais tout en la contredisant et en jouant avec. L'idée était vraiment de restaurer. Ça avait été cloisonné. C'était très abîmé. On est revenu au bâtiment quasiment d'origine. » (p. III-65)</li> <li>- « Au début, on est comme une éponge sèche (geste d'absorption). On se nourrit ! C'est tellement incroyable comme bâtiment. Dans Paris, il n'y en a pas deux comme ça. Ce truc central, on ne peut pas imaginer découvrir un truc pareil... On était écrasé par la complexité du lieu. » (p. III-66)</li> </ul>
<p>Inspirations issues d'une analyse documentaire</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Coupole = Toiture déjà existante par-dessus la coupole existante</li> <li>- Etat des cours</li> </ul>
<p>Autres sources d'inspirations</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Complexité du sujet de l'exposition</li> <li>- Programme</li> <li>- Accessibilité</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Polyvalence</li> <li>- Aspects économiques</li> <li>- Aspects techniques</li> <li>- Cabinet de curiosités</li> <li>- Mobilier de trame cubique</li> <li>- Harry Potter</li> <li>- Inspirations issues de la recherche scientifique</li> <li>- Intérêt pour les mathématiques</li> <li>- Inspirations sur base d'images (Google, livres) et de livres : DataDesign pixellisation, fractales</li> <li>- « <i>Il y a des images d'un concours qui peuvent nous mener à d'autres.</i> » (p. 111-65)</li> <li>- Sculpture : Veilhan</li> <li>- Discours sur le sujet concerné par le projet (exemple : Frédérique Lordon)</li> <li>- Lien entre projet = Complexité de certaines thématiques mais toujours un autre point de vue... Système complexe = Besoin de volume = « <i>réflexe</i> »</li> <li>- Volonté et intuition de l'architecte : transparence des géants ; ouverture et simplicité de la coupole</li> <li>- Lisibilité</li> </ul>
--	---

4. PROJETS DE PHILIPPE SAMYN

PHASE D'EXPLORATION	CHATEAU CHEVAL BLANC	MAISON DE L'HISTOIRE EUROPEENNE
<p>Eléments principaux de la composition</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Volumes (ajout d'une aile au château)</li> <li>- Cuves &gt; Garde-corps &gt; Toiture</li> <li>- Toitures courbes (structure en arc, oculi, débord et pente de façade)</li> <li>- (Façade)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Extension</li> <li>- Couleur</li> <li>- Atrium avec les conducteurs de lumière</li> <li>- Question de durabilité</li> </ul>
<p>Sources d'inspiration (liées au bâtiment)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Génie du lieu</li> <li>- Château Cheval Blanc</li> <li>- Aile</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morphologie du bâtiment</li> <li>- Proportions</li> </ul>
<p>Rapport au site</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Facteurs les plus importants</li> <li>- Habitants</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lieu propice à recevoir une boîte colorée &gt; « potentiel » du site</li> </ul>
<p>Inspirations issues d'une analyse documentaire</p>	<p>Intérêt pour les plans qui mettent en avant « les proportions, les nombres récurrents, les tracés régulateurs. » = Degré 0 du génie du lieu.</p> <p>Nombre récurrent ? Rythme ?</p>	

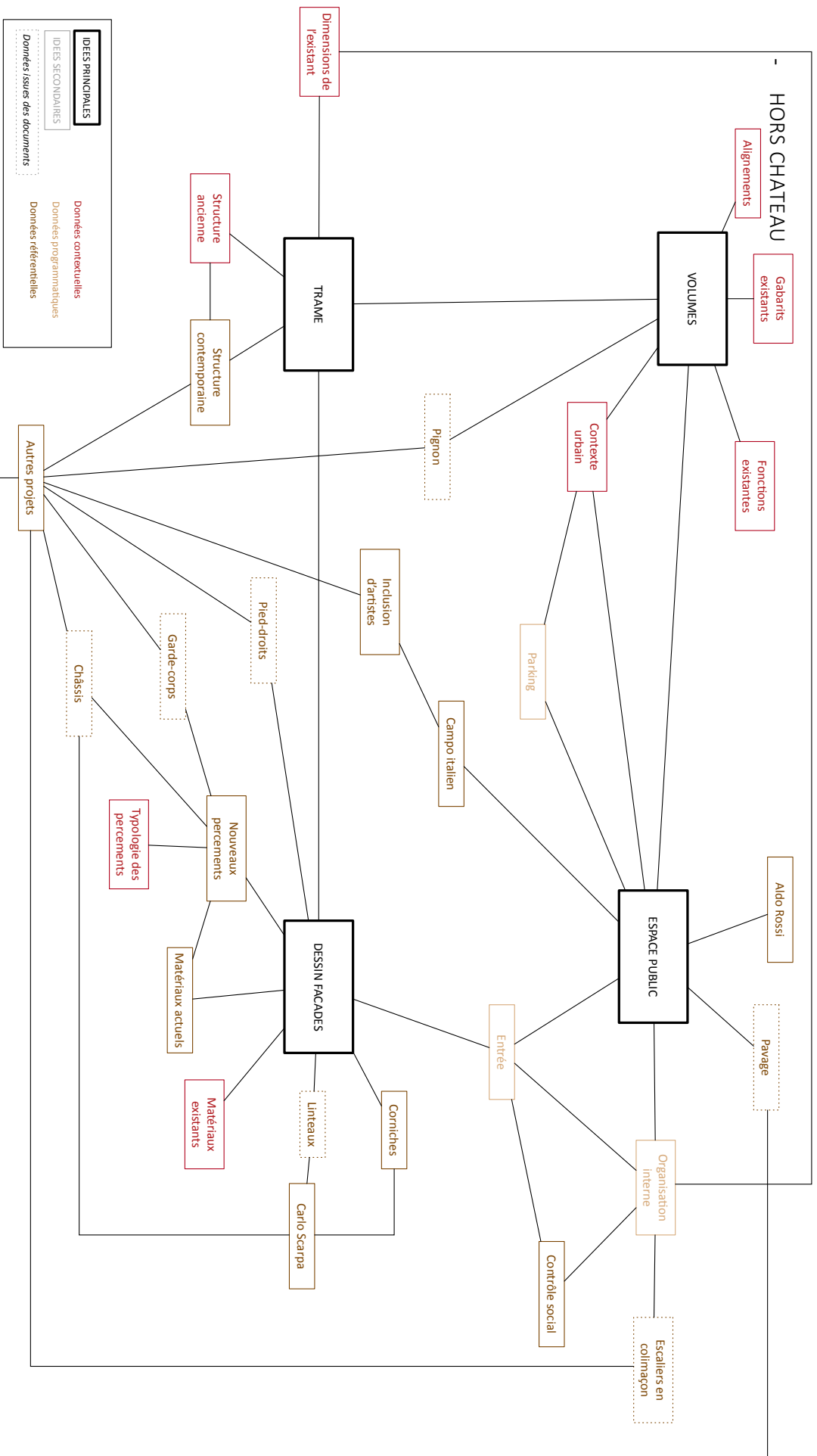
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Besoin de l'usager, fonctionnel &gt; Garde de corps des cuves</li> <li>- Besoin technique (structure) &gt; Toiture en arc</li> <li>- « <i>Economie de moyens</i> » : choix techniques</li> <li>- Métaphore du vin qui coule et de la lumière, transparence du vin &gt; Inspiration « directe »</li> <li>- Métaphore du vin comme une musique &gt; Orgue de cuves</li> <li>- Extension = Nécessité du programme</li> <li>- Volonté de recycler &gt; Choix des matériaux</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Economie de moyens</i> » : lumière du soleil = la moins chère</li> <li>- Légitimité de la couleur ? Histoire et Europe multicolore, diversité, joie</li> <li>- Extension = Nécessité du programme</li> <li>- Légèreté &gt; Volonté de l'architecte</li> </ul>
<p>Autres sources d'inspirations</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Idée au nez</li> <li>- Répétition des dessins qui amène à la solution</li> <li>- « <i>Tout est bon pour l'inspiration.</i> » (p. III-22)</li> <li>- Manque d'imagination</li> <li>- Architecture symbolique</li> <li>- Patrimoine = Source d'inspiration, générateur.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Élément inter-projet : Miroir (Respect de l'environnement), inclusion d'artistes, miroir, couleurs</li> </ul>
<p>Projets de référence</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recherche de nouvelles découvertes dans tous les projets</li> <li>- Ne pas copier les autres, ni soi-même mais conserver une constance dans l'attitude.</li> <li>- Pas de copie d'architectes mais un intérêt pour l'attitude : Frank Lloyd Wright, Victor Horta, Erskine, Richard Rogers.</li> <li>➤ « <i>Dans l'humanisme, dans le respect des ordres de grands, dans la tendresse de son architecture. Ça peut paraître bizarre. Piano aussi. Le respect de l'échelle humaine ! Il y en a plein des contemporains que j'estime. Puis, eux, ils ont le bonheur d'être connu aussi mais il y en a plein de peu connus.</i> » (p. III-27)</li> </ul>	

## 5. PROJETS DE THIBAUT BROGNEAUX

PHASE D'EXPLORATION	MAISON MITOYENNE AU CENTRE-VILLE	MAISON PERSONNELLE
Eléments principaux de la composition	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inverser l'organisation spatiale intérieure</li> <li>- Devanture</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ouverture de la façade jardin</li> <li>- Performance énergétique</li> <li>- Dessin des châssis</li> <li>- Architecture intérieure</li> </ul>
Sources d'inspiration (liées au bâtiment)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Implantation du bâtiment &gt; En ville</li> <li>- Dimension (étroit et long)</li> <li>- Façade avant et son motif floral</li> <li>- Structure</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Façades (avant/arrière)</li> <li>- Rythme de la façade</li> <li>- Châssis existant</li> <li>- Réutilisation : châssis, escaliers, parquet</li> </ul>
Rapport au site	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Proximité des bâtiments voisins</li> <li>- Chercher la vue sur la ville, la lumière</li> <li>- Relation à la ville et à la rue</li> </ul> <p>Imprégnation du quartier et des interventions sur ce dernier</p> <p>Visite et relevé</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Questions aux voisins et aux anciens propriétaires</li> </ul> <p>« <i>Plutôt des expériences humaines plutôt que documentaire en tant que tel.</i> » (p. III-32)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Facteurs les plus importants</li> <li>- Habitants</li> </ul>	<p>« <i>De toute façon, je fais le relevé, tout mesurer. Parce qu'au moment où on mesure, on a des chiffres mais aussi, on a du temps pour sentir l'espace. C'est important.</i> » (p. III-31)</p> <p>Facteurs importants :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pathologies, désordres, structure</li> <li>- Lumière</li> <li>- Niveaux</li> </ul>	

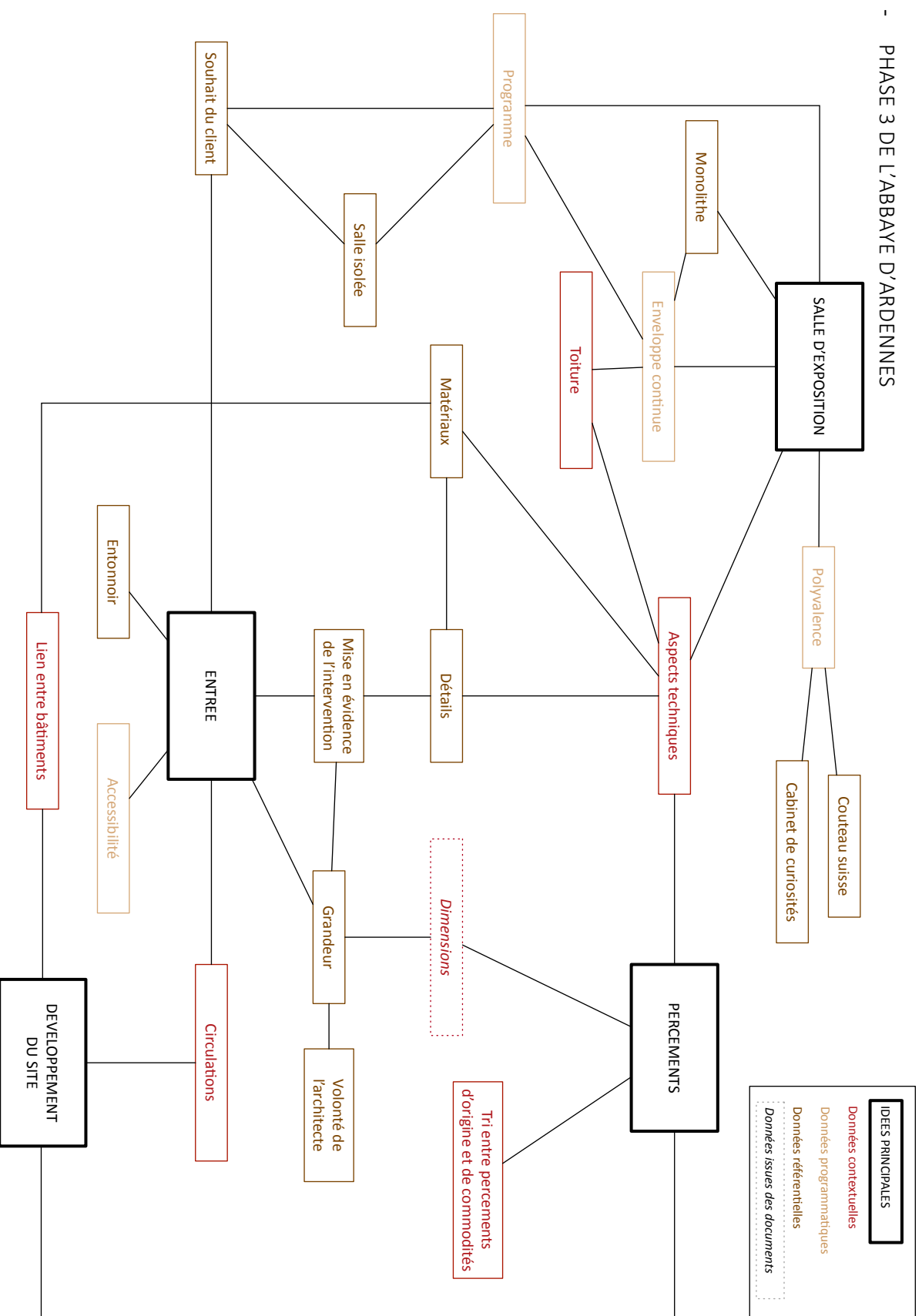
	Nécessité d'observer !	
	Imprégnation du quartier et des interventions sur ce dernier	
Inspirations issues d'une analyse documentaire	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Histoire et vécu &gt; Archives + Habitants</li> <li>- Inventaire du Patrimoine</li> </ul>	
Autres sources d'inspirations	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Besoin de l'utilisateur (volonté du client)</li> <li>- Besoin fonctionnel (lumière, garage) + Dimensions</li> <li>- Besoin technique</li> <li>- Contrainte économique</li> <li>- Volonté de l'architecte</li> <li>- Phrase</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Volonté personnelle</li> <li>- Besoin de l'utilisateur (confort)</li> <li>- Enjeu énergétique</li> <li>- Contraste ancien/neuf</li> <li>- Contrainte économique</li> <li>- Peu d'interventions sur le gros œuvre</li> </ul>

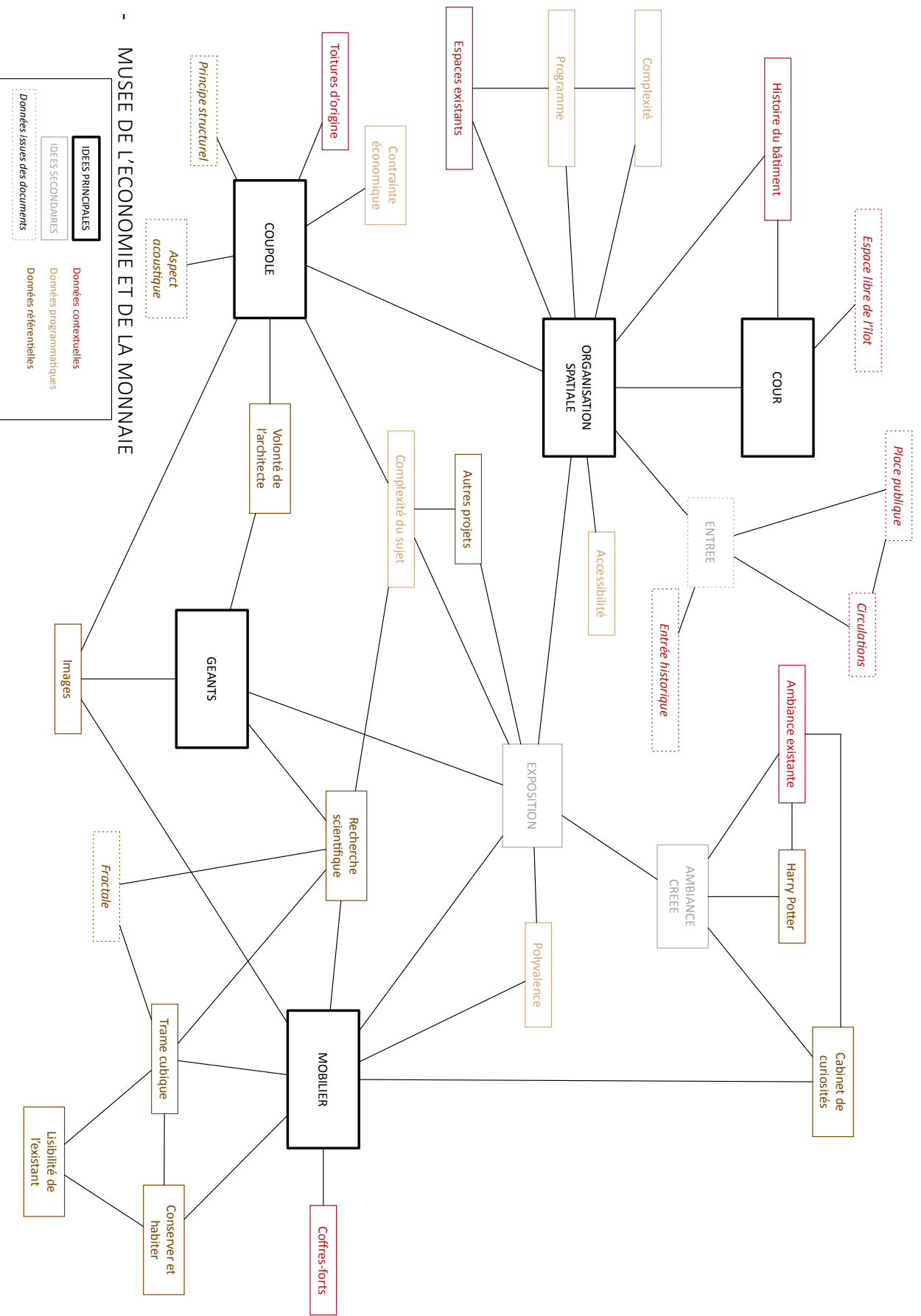
## B. CARTES COGNITIVES



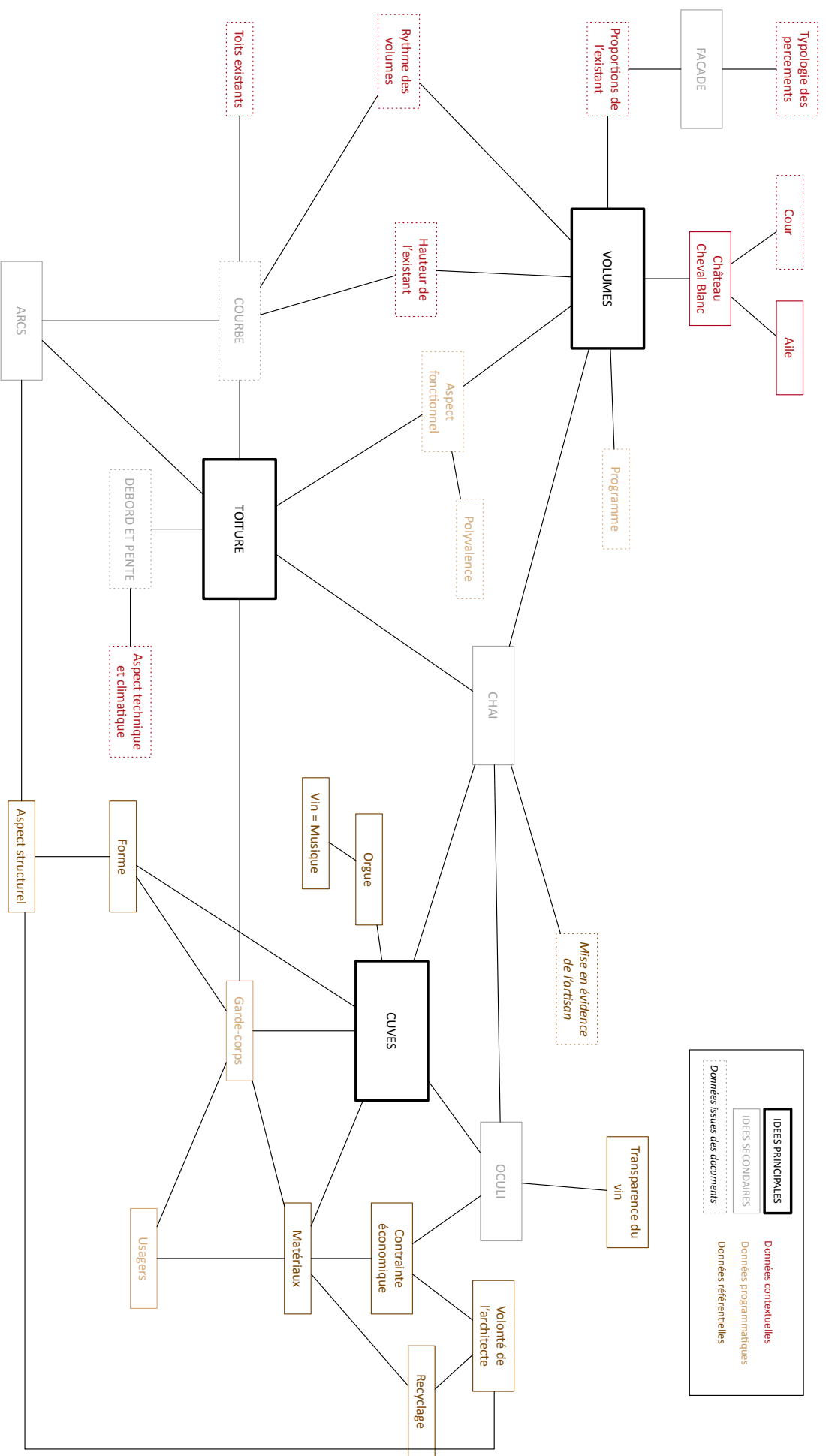


- PHASE 3 DE L'ABBAYE D'ARDENNES

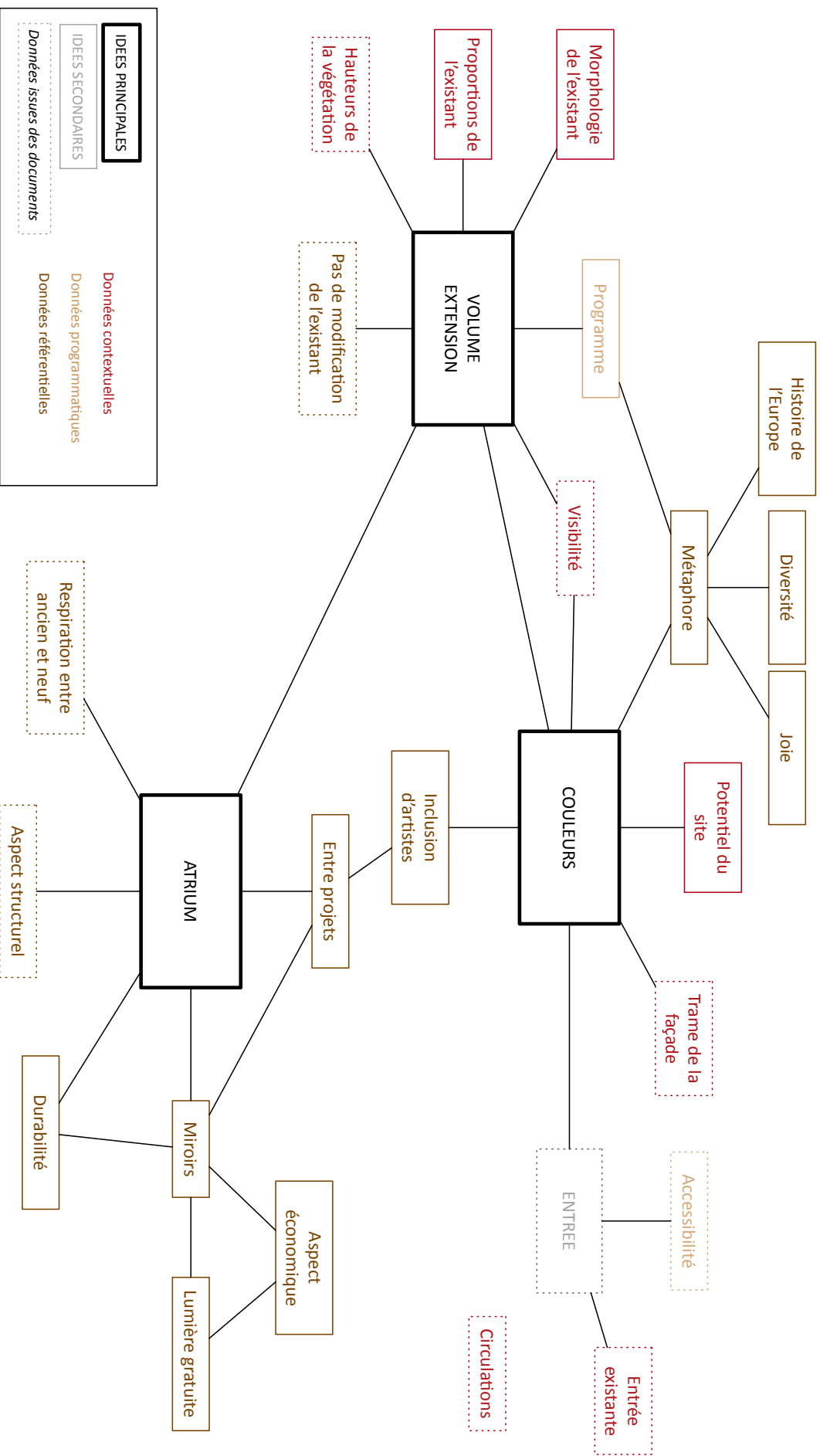




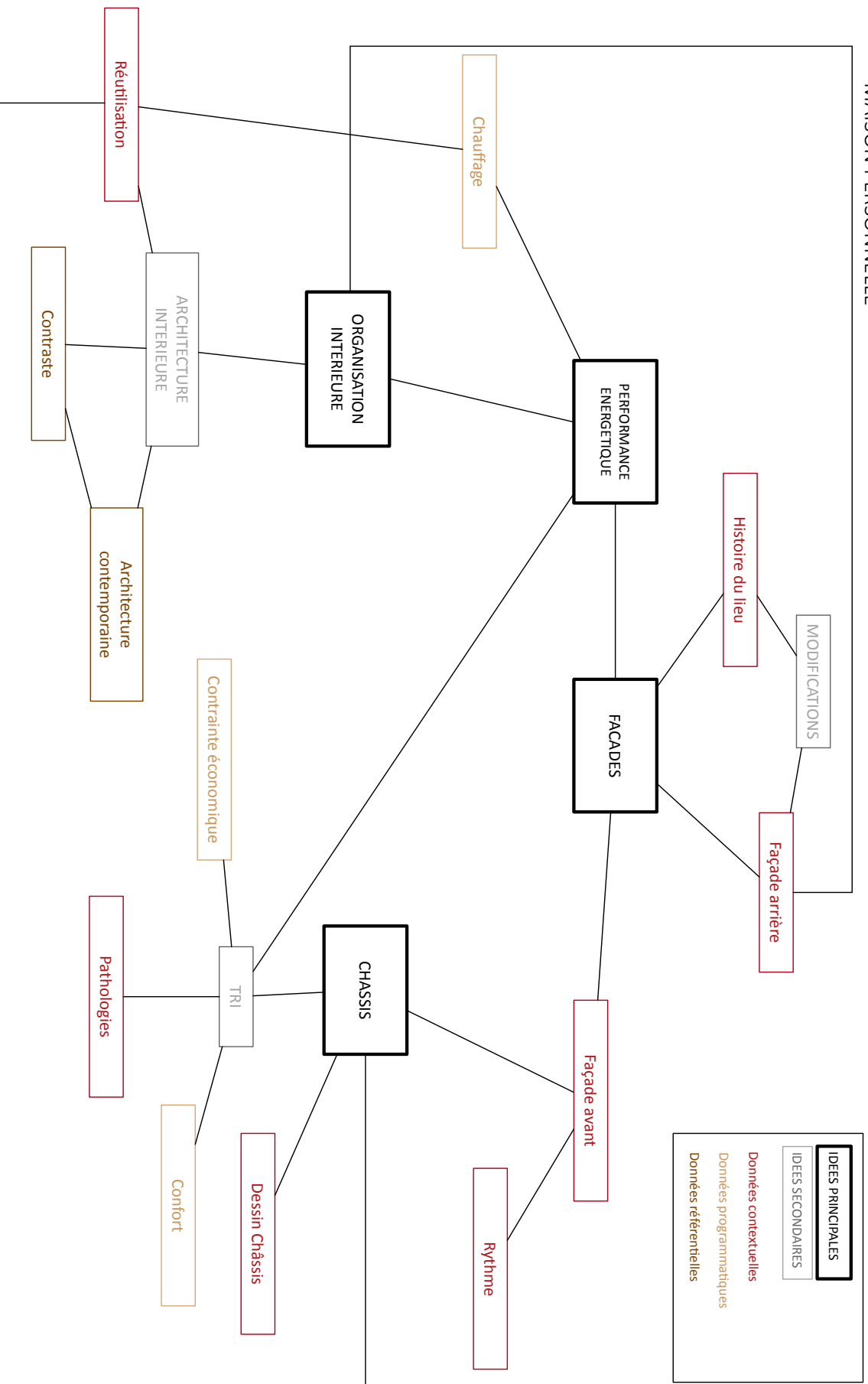
- CHATEAU CHEVAL BLANC



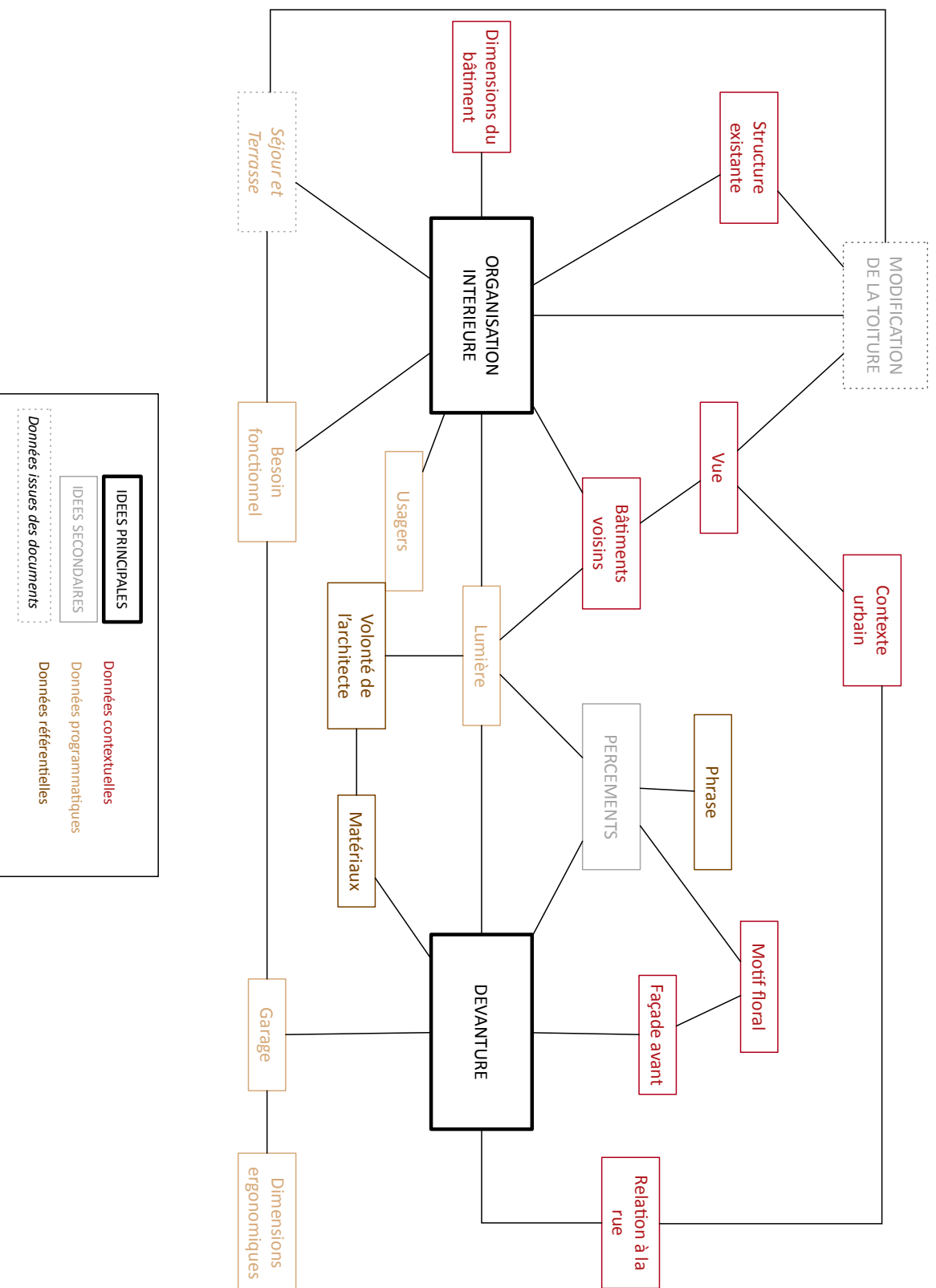
- MUSEE DE L'HISTOIRE EUROPEENNE



- MAISON PERSONNELLE



- MAISON MITOYENNE AU CENTRE-VILLE



PROJET	Hors-Château	Abbaye d'Ardennes – Phase 3	Musée de l'économie et de la Monnaie	Château Cheval Blanc	Maison de l'Histoire européenne	Maison personnelle	Maison moyenne du centre-ville
IDEE PRINCIPALES	- Volumes - Espace public - Trame - Dessin des façades - Du percement - Du châtis - Entrée	- Développement global du site - Salle d'exposition (+ enveloppe) - Percements des façades - Entrée	- Quer'la cour - Organisation spatiale - Mobilier - Géants - Couple - (Ambiance) - Entrée	- Volumes - Cuves > Garde-corps > Structure - Toitures courbes - (Structure en arc - Oculi - Façades - Débord et pente de toiture)	- Extension - Couloirs - Atrium avec conducteurs de lumière - Durabilité - Entrée	- Performance énergétique - Façades - Châtis - Organisation interne	- Organisation intérieure - Devanture - Modification de la toiture
	- Organisation interne - Entrée - Parking	- Souhait du client - Programme - Polyvalence - Enveloppe continue - Salle isolée pour l'expo - Accessibilité - Souhait du client	- Programme - Sujet de l'exposition complexe - Aspect économique - Accessibilité - Polyvalence	- Programme - Chai - Aspects fonctionnels - Polyvalence - Usagers	- Programme - Accessibilité	- Contraintes économiques - Confort (chauffage et VMC)	- Besoins fonctionnels - Usagers - Lumière - Garage - Implantation du séjour - et d'une petite terrasse - Dimensions (fonctions) - Aspects économiques
DONNEES PROGRAMMATIQUES	- Dimensions et proportions des façades - Matériaux - Châtis existants - Pied-droit rectangulaire et allège (par remplissage) - Structure - Gabarits - Alignement - Pas des maisons	- Toiture - Etude de la façade (percements originaux et de commodités) - Aspects techniques - Dimensions	- Espaces existants - Complexité des espaces - Ambiance existante - Histoire et fonctions précédentes - Coupes existantes - Coffres-forts - Etat des cours - Entrée historique	- Rythme de la façade - Proportions - Hautsurs - « Château » Cheval Blanc - Aile et cour - Toit existant - Aspects technique et climatique - Typologie des percements	- Morphologie - Proportions - Trame de la façade - Entrée	- Histoire du lieu - Façade arrière modifiée - Façade avant - Rythme - Châtis (+ tr) - Pathologies - Réutilisation	- Dimensions - Structure - Lumière - Façade avant - Mortir de la devanture en pierre - Aspects économiques
DONNEES DU BATIMENT	- Matériaux - Fenêtre (allège, pied-droit) - Gabarits - Alignements - Pas des maisons - Contexte urbain - Fonctions existantes - Contrôle social - Circulations	- Lien entre les bâtiments - Circulations - Histoire du site	- Espace libre réduit en intérieur - d'ilot - Place publique - Circulations	- Potentiel du lieu - Circulations au sein du parc - Végétation (hauteur) - Visibilité sur la ville	- Implantation en ville - Vue sur le paysage urbain - Lien à la rue - Bâtiments voisins		
DONNEES CONTEXUELLES	DONNEES DU SITE						
DONNEES REFERENTIELLES	DONNEES INDEPENDANTES DE L'ARCHITECTE	DONNEES DEPENDANTES DE L'ARCHITECTE					
	- Aldo Rossi - Carlo Scarpa - Citation de la corniche - Citation dans les linteaux contemporains - Intégrés sur le bâti ancien - Campo Italien	- Recherche scientifique = Enveloppe monolithique = courtoise suisse = cabinet de curiosités - Entomoir	- Recherche scientifique - Trame cubique - Images (architecture, sculptures, datadesign) - Harry Potter - Cabinet de curiosités - Fractales = différentes échelles - du monde de l'économie	- Vin = Musique - Métaphore de l'orgue - Vin = Transparence	- Métaphores : - Histoire de l'Europe, Diversité, - Jolie = couleurs	- Phrase	
	- Participation d'artistes - Lien entre projets (trame des percements, châtis, escaliers, pavage) - Structure, visible en façade par la trame - Fenêtres - Trame des percements - Châtis - Garde-corps - Matériaux - Architecture contextuelle - Distinction des pied-droits (ancien et de l'extension = rectangulaire/ nouveau sur le bâti ancien = circulaire)	- Mise en évidence de l'intervention - Matériaux - Détails techniques - Mise en vitrine du percement - Grandeur entrée	- Autres projets - Volonté de l'architecte - Conserver et habiter le lieu - Lisibilité - Aspect acoustique - Principe structurel	- Architecture symbolique - Mise en évidence de l'artisan - Aspect économique - Recyclage - Matériaux - Aspects structurels (forme cuve + toiture) - Volonté de contraste	- Inclusion d'artistes - Architecture symbolique - Volonté de durabilité - Aspect économique - Lumière - Usage de miroirs - Travail entre projets - Pas de modification bâtiment - Transition entre ancien et neuf - et respiration - Aspect structurel	- Châtis neuf / Ancien - Architecture contemporaine - Contraste neuf/ancien	- Volonté de l'architecte - Percement de l'entrée - Matériaux

C. TABLEAU COMPARATIF FINAL DES DONNEES NON ANONYMES

## V. DONNEES ANONYMES

### A. TABLEAUX INDIVIDUELS


#### 1. ARCHITECTE I

PROCESSUS DE CONCEPTION		
<b>Acteurs</b>	5 Architectes + 4 dessinatrices	
<b>Collaboration</b>	<p>« <i>Evidemment, le maître à penser, c'était Monsieur X qui induisait l'esprit, la direction à prendre, qui faisait des esquisses, des croquis, des choses comme je les fait maintenant. (...) L'architecture est un travail collectif. Il exprimerait des idées, un petit croquis et puis, les collaborateurs allaient travailler dessus.</i> » (p. III-6)</p> <p>Parallèle avec un prof et un étudiant</p> <p>« <i>Il y a une espèce de mimétisme, une espèce de clan. Vous attrapé les réflexes, vous travaillez, vous pensez comme les gens de l'équipe et celui qui ne se plait pas ou qui ne s'identifie pas, il part automatiquement. (...) On épouse la philosophie. On finit par penser... Ca fait 40 ans que je</i></p>	<p>Chronologie</p> <p>« <i>De manière successive et c'est une nourriture... (...) Un moment donné, vous pouvez dessiner pendant des jours et des jours et des jours. Ce qui est important c'est que ces dessins-là même s'ils ne sont pas retenus, ils préparent comme une évidence ce qui sera retenu un jour.</i> » (p. III-10)</p>



	<p>travaille avec Monsieur X et il n'a pas besoin de me parler. On n'a pas besoin de se parler, un regard suffit. Il sait exactement comment je fonctionne et je sais exactement comment il fonctionne. Qui fait quoi, c'est fusionnel (Geste d'imbrication). Monsieur X n'a jamais fait un plan. Il n'a jamais travaillé à une table à dessin. Il avait une table à dessin mais il faisait des « crobards » comme je l'ai fait. Je ne l'ai jamais vu... Jamais en 40 ans. » (p. III-9)</p> <p>« Dans la mesure où on est une toute petite agence... A l'époque, on était tous dans un seul grand local avec des tables à dessin. » (p. III-9)</p> <p>Parallèle avec le travail sur l'ordinateur</p> <p>« Quand vous travaillez sur un dessin, le contrôle, il est instantané. Si je dessine devant quelque chose, vous le voyez naître et le dialogue s'établit même si ce n'est pas vous qui avez le crayon. Vous savez exactement où je veux en venir. Vous pouvez dire : ho non, ça ce n'est pas bien, c'est trop gros... » (p. III-10)</p> <p>« Tout à fait. Et c'est un échange entre collaborateurs mutuellement et avec Monsieur X. C'est un travail d'équipe ! On ne fait pas de l'architecture tout seul. » (p. III-12)</p> <p>Notion de « nourriture collective ».</p>	<p>Répartition du temps Exploration – Innovation – Etude</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 8 % d'exploration pure</li> <li>- 15 % d'études techniques</li> </ul> <p>L'innovation a été présente tout le temps.</p>
<b>QUESTIONS GENERALES</b>			
<p>Réflexion sur des bases conventionnelles</p>	<p>« Oui, on sait ce que c'est la Charte de Venise, la Charte d'Athènes et tout ça mais pas de manière dogmatique. (...) Je l'ai étudié à l'école quand j'étais étudiant. Puis, de temps en temps, quand on a la visite de la Commission des Monuments, ils nous font référence à ça, à ça. Bon, très bien mais je pense qu'il y a quand même la recherche personnelle, la curiosité, les références, les voyages, l'observation, ... Un bon architecte est une éponge en permanence qui absorbe tout ce qu'il voit comme un appareil photographique qui capte et il stocke</p>		

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Générateur ou inhibiteur d'innovation ?</li> <li>- Non utilisées, pourquoi ?</li> </ul>	<p><i>dans sa mémoire. Puis, à un moment donné, il restitue dans un projet. Il va chercher des choses qu'il a vues 5 ans, 10 ans avant, 20 ans avant.</i> » (p. III-12)</p> <p>Nécessité d'aller au-delà des conventions.</p>
<p>Perception vis-à-vis des Chartes et des Conventions</p>	<p>Nécessité d'aller au-delà des conventions.</p>
<p>Qualifier le projet par rapport à un projet de restauration pure</p>	<p>« Ici, il ne s'agit pas d'un château qui a été incendié et que l'on refait à l'identique où il n'y a, à la limite, pas de trace de l'intervention d'un architecte, seulement des techniciens hyper spécialisés qui refont à l'identique et qui sont sans doute très compétents. Ici, il y a un ajout, une réflexion, un aménagement contemporain dans un bâtiment qui avait déjà à l'époque plus de 4 siècles. Et c'est la même chose dans ce projet! » (p. III-5)</p> <p>« Je dirais que ça n'a rien à voir. Ce que nous faisons, c'est amené un apport... » (p. III-12)</p> <p>Bâtiment = Lasagne</p> <p>Au sujet de la restauration de la Villa Cavrois de Mallet Stevens :</p> <p>« Ca a été restauré avec tous les moyens, des archéologues, des chimistes, des... C'est fantastique par rapport au travail de Mallet Stevens. C'est passionnant sur le plan des techniques réalisées, sur le plan des savoir-faire mais il n'y a pas d'apport créatif ! On n'a pas abattu de cloison pour faire une pièce plus grande pour la faire de manière moderne. Ce n'est pas ça, on a refait à l'identique. Je ne suis pas sûr que ça nous intéresserait. » (p. III-12 – III-13)</p> <p>« Sur quels documents se référer pour refaire ce passage à l'identique ? Ca n'a aucun sens ! » (p. III-13)</p>
<p>Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Notion de respect vis-à-vis de l'existant</li> <li>- « On ne peut pas tout conserver » (p. III-13)</li> <li>➤ Besoin d'un regard critique</li> <li>➤ Enjeu de classement/déclassement</li> </ul>

<p>Processus de conception différent ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelles différences ?</li> </ul>	<p>« En ce sens que l'existence même du bâtiment induit la réflexion. Vous êtes obligé, surtout, j'ai parlé de contexte, du genius loci, si un bâtiment est restauré, qu'il a une qualité intrinsèque, qu'il est protégé, c'est un cahier des charges très précis qui vous ai donné. Mais ça n'empêche pas le regard critique sur ce bâtiment, la réflexion sur les choses qu'il y a lieu de conserver parce qu'elles sont bien faites, bien penser mais aussi des adaptations que l'on doit avoir la liberté de pouvoir faire pour insuffler un nouvel élan, une nouvelle écriture et des nouvelles fonctions qui sont en corrélation avec les nouvelles fonctions, susceptibles d'être introduites dans le bâtiment, justement pour le sauver. » (p. III-13)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Notion de réversibilité</li> <li>- Notion d'interprétation du moment</li> </ul>	
	<p>Les autres concepts sont écartés pour deux raisons :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ils découlent de ceux utilisés ;</li> <li>- Ils ne sont pas d'application.</li> </ul>	

<p><b>Approche centrée usager</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Avis dans un cadre général</li> <li>- Avis dans le cadre du Patrimoine</li> </ul>	<p>« Pour être très clair là-dessus, je ne pense pas que les citoyens puissent aider un architecte dans sa composition. L'architecture participative, il faut laisser ça à Lucien Kroll. Je ne crois pas à cette mode des années 70 où on donnait des ciseaux à des gens et comme à l'école gardienne, on les faisait bricoler avec des images. Ça, c'est un truc... Je pense que ce n'est pas comme ça qu'on fait l'architecture. En revanche, je pense que le respect des habitants peut être trouvé. C'est comme quand vous êtes malade, vous ne dites pas au chirurgien comment il doit couper. Vous lui faites confiance. Je pense qu'il faut laisser à l'architecte la confiance, avoir confiance en l'honnêteté de son approche. Je pense que si vous respectez l'environnement, que vous prenez la peine de regarder, d'interroger aussi les habitants sur les habitudes du quartier... La participation s'arrête à ça, c'est-à-dire ce n'est pas l'habitant qui va vous dire comment vous devez composer mais l'habitant peut suggérer, peut dire ce qui est important dans son quartier. Vous pouvez l'écouter. Le professionnalisme de l'architecte, c'est d'avoir un regard, d'écouter, de sentir, d'observer et de faire son travail avec honnêteté. Si vous faites tout ça, je pense que l'habitant peut comprendre la démarche, assimiler et concevoir le bâtiment que vous faites comme un cadeau, une plus-value pour le quartier et vous n'êtes pas obligé de lui donner le crayon. En ça, le respect vis-à-vis de l'habitant est de respecter son quartier et d'y aller en ayant peur, en posant des actes et de réflexion comme si c'était à soi, comme si on allait y habiter. » (p. III-14)</p>
--	---

## 2. ARCHITECTE II

### PROCESSUS DE CONCEPTION

PROCESSUS DE CONCEPTION		
<b>Acteurs</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Taille de l'équipe selon le projet (consultation restreinte, concours, ...)</li> <li>- Equipe pluridisciplinaire</li> </ul>	
<b>Collaboration</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chacun sa fonction au sein du staff : Architecte II &gt; pondeur « <i>Moi, ma fonction de staff, c'est que je suis le pondeur. Puis, je vais chercher des fonctions staff. Chaque associé a des compétences propres et je les appelle.</i> » (p. III-20) Denis &gt; Critique ➤ « <i>Sorte de jeux de rôle</i> »</li> <li>Compétences par logiciels. Généralement, polytechniciens.</li> </ul> <p>« <i>Tout le monde peut dire... Les projets, je les ponds au tableau. On fait des photos des tableaux. Puis, ils foutent le camp pendant 2 heures et ils viennent avec un premier plot. Je griffonne dessus.</i> » (p. III-20)</p> <p>Architecte II dessine &gt; Les collaborateurs mettent au propre &gt; Moyen pour dispatcher le travail.</p> <p>« <i>Tout le monde a le droit de dire tout ce qu'il veut, à me critiquer à mort de préférence et c'est comme ça que ça avance. Mais, je garde la main au niveau du dessin. Non par obsession, mais</i></p>	<p><b>Organisation</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombre de concepteurs au sein de l'agence</li> <li>- Pour un projet ?</li> <li>- Pour ce projet ?</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- 50 personnes au sein de l'agence &gt; Caractère « <i>innombrable</i> »</li> <li>- Bureau d'architecture et filiales &gt; Pluridisciplinarité</li> <li>- Equipe architecture + 3 TS + 2 Physique du bâtiment + Samyn &gt; Selon la valeur ajoutée du projet.</li> </ul> <p>« <i>Parce que c'est une consultance : l'historien, l'écologiste, le paysagiste, un scénographe, un mécanicien des fluides. C'est de plus en plus polytechnique et polysciences. Ça dépend de la taille du concours.</i> » (p. III-19)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Consultance &gt; Travailler le détail et la justesse du projet en tout point = Arme dans un concours.</li> <li>- « <i>C'est beaucoup de monde mais pour peu de temps pour être sûr d'avoir la bonne information.</i> » (p. III-19)</li> </ul> <p>« <i>On fait ce qu'il faut faire le jour même. Donc, généralement, les concours au début, on essaie de ne pas être trop nombreux. Je suis aux manœuvres avec un chef de projet et un stagiaire généralement. Quand ça commence à prendre forme et que j'ai donné mes premiers coups de latte au niveau structure et techniques spéciales, s'il faut aller plus loin, je mets un ingénieur structure et un en techniques spéciales, au début, généralement, d'abord les fluides. S'il faut aller</i></p>

	<p><i>quand on fait un concours, je suis occupé à ça jour et nuit.</i> » (p. III-21</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gestion des documents protocolée : « dc » (numéro donné à un document sur une étiquette protocolée avec date, auteur etc), envoyés à tout le monde tous les jours &gt; Propice à l'interaction</li> <li>- Importance d'une communication fluide &gt; Manque de communication = source de médiocrité</li> </ul> <p>« <i>Processus très ouvert</i> »</p>		<p><i>plus loin, l'électricien vient nous rejoindre. Alors, ça dépend ce qu'ils ont besoin eux comme fond de plan mais on met une équipe de dessin, ici, en plus : 2-3 gars en plus. Puis, les derniers jours, on monte à 20 ou 22, même pour des petits projets.</i> » (p. III-19)</p>
<p>Chronologie</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Idées successives &gt; Notion d'« <i>éternel brouillon</i> » (exemple de la cuve à Cheval Blanc)</li> <li>- Idées simultanées <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Idées indépendantes ou non</li> </ul> </li> </ul> <p>« <i>Désordre absolu</i> »</p>	<p>Répartition du temps <i>Exploration – Innovation - Etude</i></p> <p>Processus systématisé ?</p>	<p>485 heures prestées par Architecte II.</p> <p>4927 h dont 279 heures prestées par Architecte II.</p> <p>Oui MAIS également évolutif &gt; Volonté de toujours mieux faire.</p>
<p><b>QUESTIONS GENERALES</b></p>			
<p>Réflexion sur des bases conventionnelles</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Générateur ou inhibiteur d'innovation ?</li> <li>- Non utilisées, pourquoi ?</li> </ul>	<p>« <i>Il n'y a pas de charte. Il y a le respect tout court. Il n'y a pas besoin de charte pour respecter les choses. J'ai une vision personnelle là-dessus. Je suis beaucoup plus orthodoxe que les Monuments et Sites mais moins formaliste.</i> » (p. III-24)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Nécessité de dérogations possibles <ul style="list-style-type: none"> <li>« <i>Les monuments et sites, c'est pour ça que la commission existe, il y a la possibilité de déroger, l'intérêt dont je suis un grand partisan et très respectueux de la commission parce qu'on se base sur une charte mais une charte ne couvre pas tout. Donc, il y a des moments où il faut déroger et être capable de convaincre ces paires du bien fait des choses.</i> » (p. III-24)</li> </ul> </li> </ul>		

Perception vis-à-vis des Chartres et des Conventions	Obligation (par déduction du propos).
Qualifier le projet par rapport à un projet de restauration pure	<p>« Il n'y a pas besoin d'un architecte pour ça. Un artisan suffit. L'architecte est là pour ajouter, compléter, réinterpréter en plein respect. Ce qui est important dans le patrimoine existant, c'est d'en respecter l'essence. Ça n'a rien à voir avec la forme. On peut ajouter tout ce qu'on veut comme forme. » (p. III-24)</p> <p>Attitude constante &gt; Ne rien casser ou casser au minimum.</p> <p>« Attendons-nous, sur les valeurs intrinsèques, pas de strass. » (p. III-24)</p> <p>« Il y a parfois des zones de discussion mais mon attitude est très claire, c'est de garder un maximum et venir y ajouter des éléments contemporains ne m'a jamais dérangé. » (p. III-24)</p>
Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?	<p>« C'est quoi innover ? Alors... L'architecture est un mélange... C'est tellement vrai que ça en est ma devise puisque tu sais que j'ai été anobli par le roi. Donc, tu connais ma devise ? Repérer, envenire, créer. Ça résume la question que tu poses. Découvrir, inventer, créer. Le travail du scientifique, de l'ingénieur et de l'artiste et l'architecte, c'est un zineke des trois. Dans le patrimoine, il faut redécouvrir d'abord. La lecture, l'analyse, découvrir les secrets, les mystères. C'est une découverte et c'est captivant. Puis, l'invention n'est que constructive. Alors, est-ce que l'architecte crée ? L'architecte n'est pas un artiste. Or, l'architecture, c'est un art. Je te l'ai dit l'architecture est féminine, elle absorbe tous les éléments masculins. C'est un mélange hétéroclite de découvertes, d'invention, de création, c'est un grand mot. (...) C'est un exemple [celui des tétraèdres de Namur] mais tu as toujours les trois. L'élément commun, c'est le manque d'originalité. » (p. III-25)</p> <p>« Le lieu, c'est du niveau de la découverte. » (p. III-25)</p> <p>« Donc, la découverte, c'est se mettre à regarder ce qu'on voit. Inventer, c'est en déduire quelque chose et créer, c'est la folie, c'est tout à coup le rêve qui prend une forme imprévue. » (p. III-25)</p>
Processus de conception différent ?  - Quelles différences ?	<p>« Plus facile ! »</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Patrimoine = octave donnée = alibi de respecter</li> <li>- Moins de réflexion</li> <li>- Comparaison entre concevoir en milieu urbain et espace naturel</li> </ul> <p>Même méthode</p>

**JEU DE CARTE** (p. III-27 – III-28)

- Unité de style > « *Vive la diversité !* »
- Authenticité > « *Un mensonge !* »
- Contexte > « *Inspiration* »
- Affectation > « *Secondaire* »
- Marque de notre temps > « *Dangereux* »
- Identité > « *Obligatoire* »
- Lisibilité > « *Inspirant* »
- Conservation intégrée > « *Conservation complétée !* »
- Intégrité > « *Intégrité... Morale, oui. Construite surtout parce qu'il faut désintégrer la pensée pour la reconstruire en permanence. Le mot intégrité, il y a cette obligation éthique liée à la profession libérale qui est le médecin, l'avocat, l'architecte, le notaire. La société nous demande d'accepter un droit et un devoir et à nous de l'exercer. C'est non négociable. Par contre, dans notre acte, il faut se moquer de soi en permanence, surtout pas croire qu'on a ... Je me mens en permanence.* »
- Réversibilité > « *Réversibilité... Démontabilité, oui ! Si c'est ça que ça veut dire.* »
- Matériaux nouveaux > « *Techniques et matériaux nouveaux, évidemment mais aussi, les anciens !* »

*MD : « Dans ces éléments-ci, lesquels utilisez-vous du coup ? »*

*ARCHITECTE II : « Tout et encore plus. »*

*MD : « Et le plus important ? »*

*ARCHITECTE II : « Celui que je ne connais pas encore. »*

<b>Approche centrée usager</b>	
<ul style="list-style-type: none"><li>- Avis dans un cadre général</li><li>- Avis dans le cadre du Patrimoine</li></ul>	<p>« <i>Demago. C'est de la demagogie. Il appartient à l'architecte d'écouter et de faire, d'être viré ou d'être accepté mais il doit avoir son espace de liberté et prendre tous les risques associés, accepter de se faire viré, ... Mais il doit être guidé... C'est trop facile de mettre sur le dos d'un autre son acte. La démarche participative est fondamentale... Je vais répondre à ta question très clairement. Elle est essentielle pour la définition de la question, pour le commanditaire évidemment. Le citoyen est là pour définir la question. (...) Une fois qu'il a fait ça, il choisit son architecte et il en subit les conséquences. Il accepte ou il refuse mais il ne met pas son ??? dedans entre guillemets. De temps en temps, il peut y avoir de bonnes idées aussi. Chacun a sa responsabilité et il faut, à un moment donné, faire confiance. L'artisan, je lui fais confiance. Je le choisis parce qu'il est bon. » (p. III-27)</i></p>



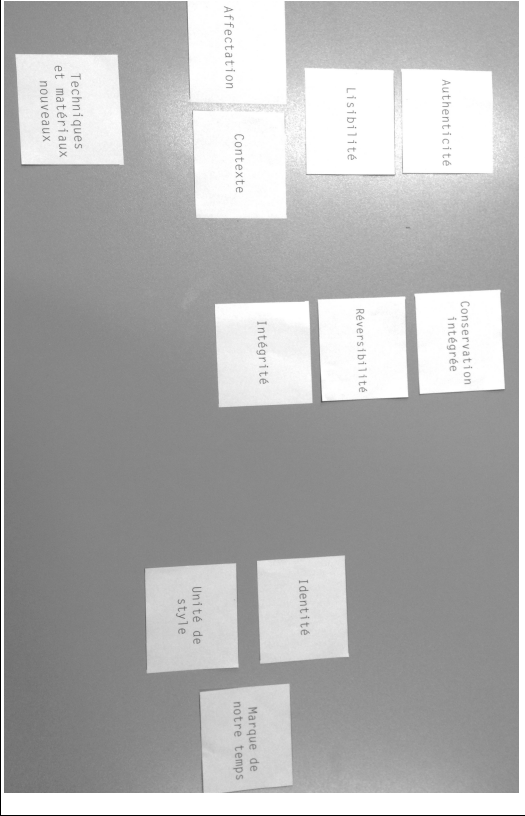
### 3. ARCHITECTE III

#### PROCESSUS DE CONCEPTION

PROCESSUS DE CONCEPTION			
Acteurs	Travail seul		
<b>Collaboration</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Responsabilités</li> <li>- Echanges d'idée</li> <li>- Intégration des idées au projet</li> </ul>	<p>« C'est assez <i>succesif</i> mais c'est assez <i>itératif</i>. Dans le sens où je pars d'un élément qui peut être technique comme on a vu ici mais ça ne reste pas que technique. Ça saute dans d'autres sphères. Parfois, pour revenir... L'architecture est un processus itératif. Je vois souvent que ça va de l'un à l'autre plus en avant plutôt que de faire 36 fois le tour. » (p. III-36)</p>	<b>Organisation</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombre de concepteurs au sein de l'agence</li> <li>- Pour un projet ?</li> <li>- Pour ce projet ?</li> </ul> <p>Répartition du temps</p> <p><i>Exploration – Innovation – Etude</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bureau personnel au sein duquel il travaille seul</li> <li>- Travail en association</li> </ul>
<b>Chronologie</b>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Peu de temps pour l'exploration.</li> </ul> <p>« De plus en plus, je vais chez des gens maintenant, je reviens en voiture, j'ai le projet en tête. Je me dis : n'allons pas trop vite en besogne. C'est assez étonnant. » (p. III-37)</p> <p>« C'est pour ça que je voulais dire que je nuancerai un peu. C'est que la créativité entre guillemet, c'est un peu caricatural, ça va assez vite. Chez moi, en tout cas, C'est peut-être 5% du temps, grand, grand maximum. La créativité, elle est à tous les niveaux jusqu'à la fin. » (p. III-37)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Volonté d'assurer un suivi des chantiers</li> <li>- Précision et rigueur dans le travail</li> </ul>

		Processus systématisé ?	Oui. - Lien avec les étapes d'un projet : rencontre avec le client – relevé – idées – matérialisation – rencontre avec le client et itération vers le chantier.
<b>QUESTIONS GENERALES</b>			
Réflexion sur des bases conventionnelles		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Connaissance vague</li> <li>- Approche globale et prise de liberté</li> </ul>	
- Générateur ou inhibiteur d'innovation ? - Non utilisées, pourquoi ?		<p>« Non. Les principes généraux, c'est la Charte de Venise, c'est ça ? C'est plutôt une approche générale comme ça mais je pense avec, peut-être, des libertés à certains moments sur certains choix. » (p. 111-38)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Volonté de respecter</li> <li>- La charte apporte de la rigueur VS démarche déjà entamée et méthodique</li> <li>- Apport, plus-value en termes d'interventions</li> <li>- Nécessité ? « On ne tue pas une mouche avec un bazooka. » (p. 111-38)</li> </ul>	
Perception vis-à-vis des Chartes et des Conventions		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Son approche VS restauration pure = approche plus poussée &gt; Il est entre les deux.</li> <li>- Approche au feeling</li> <li>- Libertés + Respect + Apporter quelque chose &gt; Légitime par la succession historique d'interventions</li> </ul>	
Qualifier le projet par rapport à un projet de restauration pure		<p>« Un moment donné, je pense qu'il faut que les bâtiments vivent. D'ailleurs, même en plus, des bâtiments patrimoniaux ont vécu, telle période, on est ré-intervenu et tout. Le tout, c'est de s'inscrire dans ce fil-là et de voir ce qu'on peut faire, de reprendre ce qui est ancien ou réinterpréter plus une époque. Il y a différentes optiques mais moi, les bâtiments-là, je pense que je les ai respectés avec des libertés. » (p. 111-38)</p>	
Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?		<p>« Oui, oui, oui. Ce n'est pas un apport pour dire : j'ai fait un apport contemporain. Ce n'est pas de l'égo-centrisme pour dire : j'ai mis ma patte ou quoi. C'est vis-à-vis du bâtiment et du patrimoine au sens large du terme en disant : même les interventions que j'ai fait aujourd'hui dans ma maison, dans 50 ans, je ne serais plus là et ce sera pour dire. Ils feront ce qu'ils veulent. J'espère qu'ils le feront avec respect, avec le goût du jour et voilà. Ça, c'est super important. L'architecture n'est pas figée. Il faut pouvoir aller de l'avant. Exemple d'une maison dont il a envisagé de la raser 65'. A un moment donné, ça peut aller jusque-là parce que, techniquement, de devoir réinjecter tout, des murs qui sont de travers, des trucs qui sont pourris, il faut quand même refaire tous les planchers, de</p>	

	<p>mauvaises fondations, budget fois 2. Pour finalement, ré-isoler de l'extérieur où on ne voit pas la différence, parce que l'urbanisme veut bien qu'on fasse ça, voilà. Il ne faut pas s'accrocher à une vieille pierre. » (p. III-38)</p> <p>« Je pense que l'exemple de ma maison est, pour moi, un bon exemple, c'est-à-dire, je pense respecter le patrimoine tout en apportant un confort, une fonctionnalité contemporaine. C'est de redonner une cure de jouvence à la maison que je pense avoir fait en termes énergétique. Ne fut-ce que ça. Puis, à l'intérieur, ça reste sympa, lumineux. Donc, pour moi, c'est dans ce sens-là que j'ai su innover, c'est que j'ai su amener une maison à un niveau énergétique tout à fait raisonnable. VS commentaires des gens 66'. Donc, je pense que l'innovation, elle est là. » (p. III-39)</p>
<p>Processus de conception différent ?</p> <p>Quelles différences ?</p>	<p>« Oui. La maison est dans un lieu déjà, un lieu qui a un vécu. Cas du jardin 67'. Ça aussi, le lieu, les abords extérieurs ont un passé qui évolue aussi. Arbres coupés. Ça vit aussi. Ça, c'est important, le contexte. On a aussi, c'est différent parce que techniquement c'est quand même sensiblement différent. On ne choisit pas l'orientation. La maison est mise où elle est mise. On ne choisit pas les fenestration. On peut les retravailler. On a pas mal de contraintes qui ne permettent pas de tout faire au niveau de la maison mais c'est parfois aussi une chance. C'est extrêmement exaltant de se dire : tiens avec ça, qu'est-ce que je vais pouvoir faire pour y arriver ? Donc, c'est fort différent d'une construction neuve où je dois dire que j'ai plus difficile. J'en ai fait mais souvent je me raccroche à quelque chose, au paysage ou quoi. Cas d'une maison dans un ancien lotissement &gt; programme des clients mais on pouvait faire n'importe quoi, rien pour se raccrocher 69'. Qu'est-ce qu'on fait ? A part faire son petit projet d'architecte. Je trouve que ça a moins de sens. Ça m'a moins plu. » (p. III-39)</p>
<p>JEU DE CARTE (p. III-41 – III-42)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Authenticité</b> &gt; « C'est sûr. » « Authenticité, ça, c'est vraiment important, tant dans ce qui existe que dans les actes que je pose. »</li> <li>- <b>Lisibilité</b> &gt; « Ça va un peu de pair. Je pense que si, à un moment donné, les choses sont authentiques, on sait les lire. En tout cas, la lisibilité permet d'y arriver. »</li> <li>- <b>Contexte</b> &gt; « Sens géographique »</li> <li>- <b>Affectation</b> &gt; « Ça, c'est important mais de ne pas s'attacher à une affectation donnée. » / « Sens temporel »</li> <li>- <b>Techniques et matériaux nouveaux</b> &gt; « Moyen pour y arriver. »</li> <li>- <b>Conservation intégrée</b> &gt; « C'est quelque chose de plus pointu dans les définitions. (...) J'ai un peu moins prise là-dessus. Je pense à la maison à Liège. Le fait d'avoir mis un garage au rez-de-chaussée, est un peu en désaccord, je pense, avec l'idée de la ville aujourd'hui, de se dire : mobilité douce, chacun n'a pas sa voiture chez lui, ... Finalement, dans un bâtiment patrimonial comme ça, j'ai été mettre un garage. Mais cela avait peut-être du sens, il y a 10</li> </ul>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>- ans. Aujourd'hui, je ne sais pas si je le referai. Mais ça, quelle est la prise que j'ai ? C'était la demande du client. Je pense qu'aujourd'hui, à l'urbanisme, on l'aurait refusé. Donc, oui, conservation intégrée mais avec la limite que j'ai moi. »</li> <li>- <b>Réversibilité</b> &gt; « Je pense que c'est important sauf que c'est, je pense, souvent un peu parfois théorique. (...) Je vais faire ça parce que ça va permettre du démontage. Puis, on sait bien que, dans 30 ans, on va quand même tout casser au pied de biche. Je caricature fort. Maintenant, dans un travail de patrimoine, je pense qu'il y a une démarche un peu plus poussée pour arriver à ce genre de choses. Je sais comment ça va. Quand je démonte des bâtiments existants, voilà... »</li> <li>- <b>Intégrité</b> &gt; « A nouveau, ce sont de beaux concepts qu'il faut essayer d'atteindre mais ce n'est pas toujours facile. »</li> <li>- <b>Identité</b> &gt; « Je dirais que c'est un peu comme marque de notre temps. Je ne cherche pas à avoir un style. Je dis ça de façon un peu caricaturale mais on m'a déjà dit : on voit que c'est ta patte. Ce n'est pas une fin et, à la rigueur, ça m'embête presque plus. Je me dis : est-ce que je me réinvente assez, est-ce que je m'adapte assez au bâtiment si on remarque ce que je fais. C'est plutôt la démarche qu'il y a derrière. »</li> <li>- <b>Concept plus large</b> »</li> <li>- <b>Unité de style</b> &gt; « Non. Dans le sens où je pense qu'on peut parfois marquer un contre point et que ça peut très bien marcher. » / Ça peut être mais ça peut ne pas. »</li> <li>- <b>Plus technique.</b> »</li> <li>- <b>Marque de notre temps</b> &gt; « Je dirais que c'est par la force des choses dans ce que j'ai fait, je suis d'aujourd'hui. Je fais quelque chose qui est d'aujourd'hui et qui est en décalage. Si on voit mon travail dans un siècle, on pourrait ne pas savoir si c'est de ce moment-là ou pas. Peu importe. Ce n'est pas un but de marquer mon temps ou de dire : j'ai vu ça dans une revue, c'est ce qu'on fait maintenant et c'est ce que je fais là. Mais par la force des choses, je suis d'aujourd'hui. Je ne pense pas que c'est quelque chose qu'il faut nécessairement marquer. »</li> </ul>	<p>« Oui, ça fait partie intégrante. Souvent, quand c'est dans le privé, ce sont des couples. Ça, c'est déjà super intéressant : Madame dit blanc, Monsieur dit blanc. Il faut essayer de faire du gris mais du beau gris. Je ne les vois jamais seul. Je ne veux pas présenter un projet juste à Monsieur ou juste à Madame parce que c'est une interaction. J'ai déjà dû convaincre des clients de faire certaines choses mais, en général, ça se passe assez bien. Je n'ai jamais bataillé pour défendre bec et ongle. Quelque part, à un moment donné, c'est plutôt les mettre en confiance, arriver à quelque chose, les emballer par le projet. Ce n'est pas négatif. Enfin, qu'ils soient emballés.</p>
<p><b>Approche centrée usager</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Avis dans un cadre général</li> <li>- Avis dans le cadre du Patrimoine</li> </ul>	

*Après, je crois qu'ils me suivent plus. Forcément, ce sont eux qui décident : oui, non, on investit ça ou, à un moment donné, on prend telle décision. C'est à eux que revient la décision finale. En général, c'est plutôt moi qui tire le train que le client qui dirait : Monsieur l'architecte, dessine-moi ça parce que j'ai envie de ça. » (p. III-39)*

- Beaucoup de réunions avec les clients
- Cas des clients qui dessinent leur plan idéal > Concepteur reste le concepteur mais cherche ce qui est derrière.

#### 4. ARCHITECTE IV

##### PROCESSUS DE CONCEPTION

PROCESSUS DE CONCEPTION		
<b>Acteurs</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 associé gère le projet</li> <li>- Les collaborateurs mettent au point</li> <li>- Travail en équipe</li> </ul>	
<b>Collaboration</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « <i>Chacun s'exprime</i> » (p. III-52)</li> <li>Hierarchie : associés PUIS collaborateurs</li> <li>« <i>Mais on les associe à nos discussions, on les entend et on parle avec eux</i> » (p. III-52)</li> <li>- Discussion spontanée</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombre de concepteurs au sein de l'agence</li> <li>- Pour un projet ?</li> <li>- Pour ce projet ?</li> </ul>
		<p>En général, 2 ou 3 architectes/projet.</p> <p>Petite agence entre 7 et 10 architectes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 3 architectes associés &gt; Pas de hiérarchie</li> <li>- Collaborateurs</li> </ul> <p>« <i>Un projet, ça ne se fait jamais seul. Il ne faut pas croire ça. Mais, on fait partie des agences où on fait tout, c'est-à-dire que... Il y a des grosses agences... Il y a des projets que certains n'ont jamais vu, ils sortent de l'agence et ils ne l'ont jamais vu. (...)</i> C'est nous qui décidons de tout. Il faut le savoir. » (p. III-52)</p> <p>« <i>Souvent, le concepteur fait le chantier pour que la mise en œuvre soit... Moi, j'encourage mes collaborateurs quand ils dessinent quelque chose à voir ce que ça donne sur le chantier parce qu'il y a beaucoup d'agence où il y a les concepteurs d'un côté, les gens qui grattent puis, il y a ceux qui font le chantier. En général, il n'y a pas d'interface. Ça amène</i></p>

		Répartition du temps	des choses qui sont assez absurdes. » (p. III-52)
Chronologie		Exploration – Innovation - Etude	
		Processus systématisé ?	

**QUESTIONS GENERALES**

Réflexion sur les bases conventionnelles	<p>« <b>Qui. Ça fait partie intégrante.</b> Bon, la Charte de Venise, évidemment, c'est évident. Mais on la décline tout à fait naturellement. Un des principes fondamentaux de la Charte de Venise est « <b>la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse</b> ». C'est très simple. Quand on ne sait pas quelque chose, il faut l'écrire différemment. Bon, j'ai toujours fait ça parce que je considère qu'il n'y a pas à inventer des formes médiévales ou quelconques. C'est absurde ! C'est falsifier ! (...) On a copié les formes sans en comprendre le fondamental, ce qui les générerait. Du coup, c'est une vraie falsification. » (p. III-53)</p> <p>Exemples</p> <p>« Une bonne restauration, ce n'est pas mettre un point rouge sur un endroit en disant « c'est une restauration », c'est faire en sorte que tout ça passe dans un tout et qu'on ait une lecture. L'architecture, ce n'est pas morcelé. Au contraire, c'est une unité, une convergence. Donc, moi, je n'ai absolument aucun état d'âme pour faire quelque chose de contemporain là où on n'a pas l'information. Absolument pas. Je considère que c'est même notre devoir d'architecte d'avoir cette franchise ! Sinon, c'est de la falsification. » (p. III-53)</p>
Perception vis-à-vis des Chartes et des Conventions	<p>« Moi, j'ai un avis... <b>Les chartes, elles sont suffisamment floues pour leur faire dire tout ce qu'on veut entendre.</b> C'est le problème de la protection en général qui est posé. Le problème de la protection, c'est-à-dire que, à la fois, c'est nécessaire et, à la fois, c'est terriblement restrictif. » (p. III-55)</p> <p>Exemple d'Orsay et des restrictions urbanistiques non spécifiques au lieu</p> <p>« On a ouvert une espèce de <b>grand parapluie</b> en se disant : « on est tranquille, on n'aura pas de projet gênant ». Mais, un projet, il est dérangeant par définition. <b>Si un projet n'est pas dérangeant, ce n'est pas un projet !</b> L'art est là pour vous déranger. Il n'est pas là pour</p>

	<p><i>vous rassurer. La science rassure. L'art dérange. C'est comme ça. (...) On peut considérer que, d'une certaine façon, l'architecture fait partie de l'art que ça plaise ou pas à certains, c'est comme ça. (...)</i> » (p. III-55)</p> <p>Si uniquement des personnes compétentes qui agissent, pas besoin de règlement.</p> <p>« Si on avait que des gens 'sachants' qui interviennent, c'est-à-dire que des gens compétents, qui aient une culture suffisante et une culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Le problème des architectes, très souvent, c'est qu'ils ne sont pas tous cultivés. On considère que la culture est un frein à l'imagination. Ce qui à la fois est vrai et faux. La culture, il faut l'avoir digéré et l'ignorer. (...) <b>Dominer sa culture, la connaître, la voir, se reposer dessus mais la transcender, ça c'est l'idéal !</b> On aurait que des gens comme ça, on n'aurait pas besoin de règlement ! Les règlements, ils sont là parce que l'acte de construire n'est pas réservé à certains. C'est un vrai problème, c'est-à-dire que tout le monde, quasiment, peut construire. On dit que moins de 10 % des constructions sont réalisées par des architectes. Donc, 90 % des constructions sont réalisées par des gens qui, à mon avis, n'ont pas la compétence pour le faire. Donc, comme ils n'ont pas la compétence, on est bien obligé de les encadrer. <b>On évite le pire. On évite le meilleur. On est dans la médiocrité.</b> » (p. III-55)</p>
<p>Qualifier le projet par rapport à un projet de restauration pure</p>	<p>« Ce que je vous disais tout à l'heure, ce qui fait la bonne architecture, c'est la <b>sincérité</b>. Ce qui est important aussi, c'est d'avoir une <b>démarche claire</b>, c'est-à-dire d'expliquer pourquoi on fait les choses, quelles ont été les raisons des choix et d'avoir une ligne de conduite. Ce qui a marché à l'Abbaye d'Ardennes, c'est la ligne de conduite très simple entre la partie spirituelle et la partie matérielle. Rien que ça, ça évite les errances. On a un schéma dans la tête sur le principe. « Non, ça on ne va pas le faire » ... <b>Un projet, c'est se mettre aussi des limites, c'est se contraindre</b>, arriver à se dire : on ne va pas faire ça, ni ça mais on peut faire ça ou ça pour telle et telle raison. Ce qui fait un bon projet ou en tout cas un projet, c'est la <b>cohérence dans la ligne de conduite</b>, avoir une direction annoncée, avoir pris en compte les enjeux. (...) En Italie, on aurait tout gardé et on aurait une collection de timbres-poste. Les archéologues sont ravis ! Mais, nous, architecte, ce n'est pas ça notre rôle. <b>La conservation est une mesure d'attente. Ce n'est pas une mesure définitive.</b> » (p. III-53)</p> <p>Parallèle avec la cuisine : Réfrigérateur = Conservation = Mesure d'attente PUIS Cuisine = Restauration.</p>
<p>Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?</p>	<p>« Oui, la sincérité, c'est essentiel ! C'est-à-dire... <b>Le problème de l'innovation n'est pas vraiment important. Le problème qui est important, c'est la revitalisation, plutôt</b>, c'est-à-dire faire en sorte qu'un bâtiment garde sa raison d'être, sinon on peut le démolir, et, par conséquent de sa raison d'être, il faut qu'il soit identifiable, qu'il ait son identité. (...) Un beau mur, très bien mais il y en a partout des beaux murs ! (...) Il ne s'agit pas essentiellement de la <b>conservation d'un matériau</b>. Ce qui, à mon avis, n'est pas essentiellement.</p>



	<p>Alors que les conservateurs sont plutôt sur la matérialisation, il s'agit plutôt de la <b>conservation d'un principe, d'un esprit</b>. Donc, <b>c'est qu'on reste dans cet esprit !</b> » (p. 111-54)</p> <p>Changement des exigences, normes, confort +exemples illustratifs</p> <p>« On vit au 21<sup>ème</sup> siècle et c'est comme ça ! Donc, on ne va pas s'éclairer à la bougie, à moins de quelques fanatiques ou avec une peau de bête et une masse. On a des voitures. Il ne faut pas se mettre la tête dans le sable. On est au 21<sup>ème</sup> siècle. Il faut que le bâtiment s'adapte au 21<sup>ème</sup> siècle. Donc, c'est toute la partie qui est transformable, ce dont je vous parlais. Puis, il y a des parties qui sont intangibles, sur lesquelles il faut être plus vigilant car, si vous les détruisez ou si vous les altérez, le bâtiment n'est plus le même, il a perdu son sens. Il faut qu'il garde son sens, sinon autant le détruire. <b>Il n'y a pas d'état d'âme à avoir.</b> » (p. 111-54)</p>
<p>Processus de conception différent ?</p> <p>- Quelles différences ?</p>	<p>« Bien sûr ! <b>C'est beaucoup plus facile !</b> A la fois, c'est plus facile et c'est plus déconcertant. Encore une fois, ce que je vous disais, vous devez vous <b>créer des contraintes</b> que vous avez naturellement dans un existant. Donc, il faut créer des contraintes qui ne sont pas immédiatement lisibles : vous avez des proximités, des vues, des matières, etc. Le dialogue avec ce qui va se passer à côté, rien que ça ! Puis vous avez le projet lui-même. C'est relativement plus facile quand même. <b>Sauf que c'est un peu plus déconcertant car ces contraintes étant moindres, il faut les lire, il faut aller les chercher.</b> » (p. 111-54)</p>
<p><b>JEU DE CARTE</b> (p. 111-57 – 111-58 – 111-59)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Unité de style</b> &gt; Superficielle car vision formelle et non une pensée</li> <li>- <b>Intégrité</b> &gt; Formelle/Professionnelle = Ne pas accepter des compromis</li> <li>- <b>Conservation intégrée</b> &gt; Obligation MAIS nécessité de faire des choix</li> <li>- <b>Réversibilité</b> &gt; Affaire de moyen, « alibi pour l'erreur », prétexte « On ne construit pas pour être réversible. (...) La réversibilité, ça veut dire revenir en arrière, ça veut dire qu'on peut se tromper. »</li> <li>- « <i>Retourner vers la ruine, c'est même pitoyable.</i> »</li> <li>- <b>Authenticité</b> &gt; « (...) qu'est-ce qui est authentique ? (...) Chacun a sa lecture de l'authenticité. »</li> </ul> <p>Matériau rime avec mise en œuvre. C'est sa qualité qui assure la pérennité.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Marque de notre temps</b> = Pléonasmes, « même une restauration marque son temps »</li> </ul> <p>Cela n'est pas une fin. L'objectif reste la sincérité.</p> <p>« Elle commence avec l'éclairage, avec le chauffage, avec la voiture, avec l'ordinateur. Elle est présente partout autour de nous. Elle est incontournable et vouloir l'ignorer, c'est une absurdité totale. »</p> <p>« L'architecture est un art de sédimentation de plein de temps différents. »</p>	


<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Affectation</b> &gt; Essentiel et corrélation avec la vocation initiale du lieu, l'esprit du lieu.</li> <li>- <b>Contexte</b> &gt; Multiforme, acceptation d'un contexte VS refus d'un certain contexte, lien avec l'affectation.</li> <li>- <b>Techniques et matériaux nouveaux</b> &gt; Compatibilité avec les matériaux anciens, respect de leur structure profonde, des spécificités de chacun.</li> <li>- <b>Identité</b> &gt; Multiforme, identité profonde et pas seulement par commodité, valeur architecturale.</li> <li>- <i>« Il va, à la fois, perdre une partie de son identité ancienne forcément et en gagner une nouvelle. »</i></li> <li>- <b>Lisibilité</b> &gt; « (...) l'architecture, c'est une sédimentation. Donc, c'est un millefeuille avec des couches successives. Finalement, dans tout ce désordre, ça finit par faire une grande unité. »</li> <li>- <i>« Si c'est strictement coller les éléments les uns contre les autres, ça n'a aucun sens. A partir du moment où ils ont une organisation qui essaye d'établir un dialogue... »</i></li> <li>- Notion d'intégration</li> <li>- <i>« La lisibilité est nécessaire mais elle n'est pas prépondérante. (...) Donc, le principal, c'est de faire un tout. »</i></li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>« L'identité, (...) c'est le plus importante »</b></p> <p>« (...) Aujourd'hui, effectivement, on s'oriente vers ces collectifs. Je me méfie de la démocratie. Churchill disait : « La démocratie, c'est le pire des systèmes et je n'en connais pas de meilleur ». C'est tout à fait juste. Je ne pense pas qu'un projet puisse se faire via une démocratie. C'est absolument inaudible ce que je dis ! Un projet, c'est l'imagination et l'imagination n'est pas collective. Ce n'existe pas l'imagination collective. Il y a des mouvements collectifs, des pensées collectives. En général, à partir du moment où c'est collectif, c'est consensuel et l'imagination n'est pas consensuelle. Je ne sais pas si vous êtes d'accord avec moi mais l'imagination ne peut pas être consensuelle puisqu'on est dans l'invention. Je pense que ça tient de la démagogie de dire « on va faire un collectif ». Non, il y a des 'sachants' et il faut que ces 'sachants' soient des vrais 'sachants', c'est-à-dire que ça ne soit pas seulement des artistes mais que ça soit des gens qui soit concernés par la philosophie, le social, la technique, par tout. C'est absolument évident ! S'ils n'ont pas les compétences, qu'ils aillent les chercher ! Je suis aussi d'accord là-dessus. Mais un moment donné, il va falloir que <b>quelqu'un arbitre</b> et il va bien falloir que quelqu'un prenne la décision. (...).</p> <p><i>Je sais que c'est la <b>mouvance</b>. Je pense que l'architecte ne peut pas tout résoudre. C'est une réalité. Il ne faut pas qu'il ait cette prétention de tout savoir et de tout connaître mais il a le devoir d'aborder tous ces sujets et de les prendre en compte. Mais c'est un <b>homme de synthèse</b> ! ce qui fait notre spécificité par rapport à beaucoup d'autres métiers et qui devient très rare dans notre société, c'est qu'on soit capable de faire des synthèses. (...) » (p. III-55 – III-56)</i></p> <p>Comparaison avec un chirurgien</p> <p>Lien entre les gens &gt; Absent &gt; Le collectif est connecté et veut ça.</p>
<p><b>Approche centrée usager</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Avis dans un cadre général</li> <li>- Avis dans le cadre du Patrimoine</li> </ul>	

## 5. ARCHITECTE V

### PROCESSUS DE CONCEPTION

<b>Acteurs</b>	<p>Equipe pluridisciplinaire :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 3 équipes d'architectes : Equipe de l'architecte V &gt; 10 à 12 personnes, architectes associés italiens et architecte des MH</li> <li>- Bureau d'études techniques</li> <li>- Eclairagistes</li> <li>- Graphistes</li> <li>- Spécialiste multimédia</li> <li>- Spécialiste des manips</li> <li>- Muséographe</li> </ul>		
<b>Collaboration</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Responsabilités</li> <li>- Echanges d'idées</li> <li>- Intégration des idées au projet</li> </ul>	<p>« Il y a ceux qui travaillent sur les plans, qui sont plus sur Autocad pour dessiner les plans, les coupes pour faire fonctionner le truc. Il y a ceux qui vont être plus dans la 3D, qui vont faire des recherches pour, à la fois représenter le projet mais aussi le concevoir pour mieux le représenter. Cette 3D aide à la conception. On est plutôt dans le design, l'archi intérieure et la recherche. Il y a ceux qui font les rendus 3D vraiment. Il y a ceux qui font des schémas explicatifs. Tous ces schémas, ces diagrammes, c'est un gros travail. Il y a ceux, toutes les équipes qui travaillent sur les contenus. Là, on a travaillé sur la programmation, la déclinaison des jeux et tous ces trucs-là. Il y a des graphistes. Les graphistes étaient en externe. Ils ont fait la mise en page de la plaquette. C'est moi qui écrit tous les textes. La production, la coordination des notices sur InDesign, ça c'est une autre personne qui, en même temps, coordonne aussi la production de tout le monde, qui ramasse les copies, qui coordonne les autres pour qu'ils</p>	<b>Organisation</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nombre de concepteurs au sein de l'agence</li> <li>- Pour un projet ?</li> <li>- Pour ce projet ?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organisation variable selon les projets et les besoins du projet (notamment en termes de consultants)</li> <li>- 5 personnes permanentes = concepteurs au sein de l'agence + stagiaires + personnes chargées de la 3D = entre 5 et 12 personnes selon les périodes</li> <li>- Pour ce projet, 10 à 12 personnes de l'agence</li> </ul>

	<p>envoient leur notice, leurs schémas à temps, etc. » (p. III-71)</p> <p>Echange spontané : « En concours, on ne laisse pas les gens dériver trop seuls. » (p. III-71)</p> <p>Architecte V = Personne de référence (Observation sur place &gt; Regarde le travail en cours des collaborateurs)</p> <p>« Tous les acteurs font de la recherche. Chacun a besoin de rentrer dans le sujet à sa manière pour le nourrir. Tout le monde en fait un peu. » (p. III-67)</p> <p>« Un moment donné, il y a une personne qui est en charge de chercher dans une certaine direction. Puis, les autres, c'est un peu pour eux, pour rentrer dans le sujet. Au bout d'un moment, il y a des choses qui convergent. Ça crée des échanges entre les gens, ça permet d'ouvrir des voies. Là, l'idée des fractales, quand il y a eu cette piste là, tout le monde est parti dans cette piste-là parce qu'à un moment il faut arrêter de partir dans tous les sens. Au début, c'est assez long. Pour nous, la phase de recherche est très longue. Plus que pour d'autres archis et pour la scénò, c'est toujours plus long. » (p. III-67)</p> <p>« Une fois qu'on sait pourquoi on va faire les choses, on y va plus vite. Quand le projet a les bonnes bases, il va plus vite. » (p. III-67)</p>		
--	---	--	--

Chronologie	Processus non successifs > Simultané où chaque élément se nourrissent l'un et l'autre.  « Ce sont les connexions qui génèrent la créativité. C'est entre le paramètre technique, qui se croise avec un paramètre fonctionnel et un paramètre économique et pouf, ça va générer une solution. Ce sont 3 dimensions qui n'ont rien à voir mais l'archi, c'est ça, toute la création architecturale ou scénographique, c'est pareil. C'est de croiser des contraintes à priori contradictoires, parfois, c'est vraiment antinomique. On pense qu'on ne peut pas résoudre ça et trouver une solution qui en plus, sort par le haut parce qu'elle propose une forme à laquelle on n'aurait pas pensé si on avait eu ce temps pour la résoudre et qui, en plus, résout les 3 contraintes qui avaient l'air contradictoires. Là, c'est l'archi ! Si on ne sort pas par le haut, on n'en sort pas. On n'a pas le choix, il faut sortir par le haut. » (p. III-67)	Répartition du temps  Exploration – Innovation - Etude	 <p>« 1/3 de recherche, 1/3 de développement et 1/3 de rendu. » (p. III-68)</p> <p>Oui.</p> <p>« On a une méthode. La méthode, c'est effectivement de la recherche, c'est aller chercher à l'extérieur des documents qu'on a du client et à l'intérieur du projet lui-même, des sources d'inspiration qui nourrissent le projet, qui sont dans la spécificité du projet. » (p. III-68)</p>
-------------	---	--	---

### QUESTIONS GENERALES

Réflexion sur des bases conventionnelles	<p>Connaissance + Utilisation</p> <p>« Là, l'idée, c'était de valoriser les deux entités architecturales, en dégageant le tout, en retrouvant les dessins originaux. (...) Du coup, la coupole nous permettant de valoriser les toits de l'hôtel, c'était un bon sujet parce que ça permettait de donner une lisibilité au public, que le public fasse une balade dans ce paysage de toitures alors que, sinon, il ne le voyait pas, il restait dedans. » (p. III-69)</p> <p>Citation de la Charte de Venise = Contemporanéité de l'intervention</p> <p>« On suit cette Charte. Aujourd'hui, il y a pas mal de gens qui s'en écartent. Non, justement qui ne s'en écartent pas mais qui font justement des interventions encore plus visibles. (...) C'est une nouvelle vie, il faut assumer. » (p. III-73)</p>
--	---

- Générateur ou inhibiteur d'innovation ?
- Non utilisées, pourquoi ?

Perception vis-à-vis des Chartes et des Conventions	Obligation
Qualifier le projet par rapport à un projet de restauration pure	/
<p>Selon vous, c'est quoi innover, de nos jours, dans un cadre patrimonial ?</p>	<p>« <i>Innover, c'est regarder les choses avec un regard contemporain, avec une approche contemporaine du sujet. Revenir au monument, ça n'a rien d'innovant. C'est le faire avec un regard contemporain. Je pense que l'extension là, c'est une expression qui a une approche très contemporaine du lieu. On redonne une lisibilité au lieu. On pose quelque chose de très délicat et on change complètement l'esprit du lieu. Est-ce que c'est innover ? Je ne crois pas. On a plus innover en muséographie qu'en bâtiment.</i> » (p. III-69)</p> <p>« <i>Que ce soit un contexte urbain, architectural, patrimonial ou quand on travaille la scénographie, on est dans le contexte d'un bâtiment existant. On est toujours dans un contexte. On a toujours cette démarche de s'attacher au contexte. Finalement, qu'on soit dans un bâtiment existant, ou récent, ça fait longtemps qu'on n'a pas fait de bâtiment neuf mais on en a fait, on a toujours cette approche globale. Même quand on fait une expo temporaire, on regarde la ville autour, comment les gens arrivent dans le musée, à quoi ressemble le musée, ... C'est toujours une approche globale.</i> » (p. III-69)</p> <p>Même méthodologie mais diversification de la production</p> <p>« <i>La diversité vient des lieux et des sujets.</i> » (p. III-69)</p> <p>Au-delà de la double contrainte lieu-sujet, « <i>c'est que notre perception de l'exposition est totalement liée à où on est, à qui on est ce jour-là. (...) Après, il y a la ville dans laquelle on est, qui a ses caractéristiques et son atmosphère. L'architecture dans laquelle on se situe, le voyage dans le bâtiment.</i> » (p. III-70)</p> <p>➤ Intérêt de travailler en équipe = multiplication des perceptions</p>
<p>Processus de conception différent ?</p> <p>- Quelles différences ?</p>	

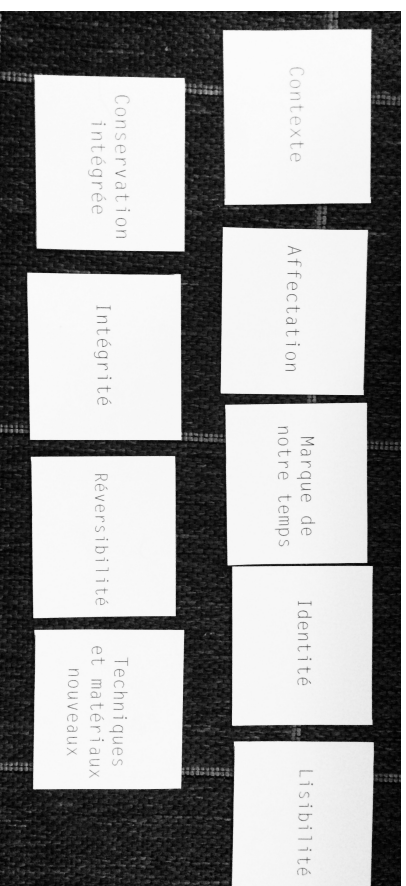
- Commentaires divers :

« *Lisibilité*. Pour moi, c'est très important que les gens comprennent, dans un langage non verbal, qu'ils comprennent le sens du lieu, l'organisation. C'est pour ça que l'on recherche souvent un schéma très clair. »

Termes peu compris : affectation, conservation intégrée, intégrité

« *La technique, c'est important et les matériaux nouveaux, c'est vrai que c'est important mais ce n'est pas primordial. L'authenticité, c'est compliqué bien que je comprenne ce que vous pouvez imaginer derrière.*

*L'unité de style. On a toujours une démarche d'être le plus abstrait possible, surtout ne jamais ajouter un style sur le style. On est plutôt abstrait. C'est un style quand même. Marque de notre temps, être contemporain, ça oui. Réversibilité, cela nous est exigé. La conservation intégrée, ça c'est un terme d'architecte des MH. (...)*



- *Techniques et matériaux nouveaux. Là, les structures, il n'y avait rien de très nouveau. Je ne sais pas s'il peut y avoir une innovation dans les techniques dans un projet comme celui-là. Elle vient plutôt de l'approche globale, de la pensée et des objectifs qu'on donne à un bâtiment comme ça dans ce rapport qu'on lui donne au public, au grand public. Elle est plutôt là l'innovation, pour moi. »*
- *Unité de style : « C'est justement ce qui est interdit aujourd'hui quasiment. »*
- *Citation de la Charte de Venise = Fait d'assumer la contemporanéité des interventions.*
- *« Ce n'est pas la marque de notre temps, c'est l'esprit de notre temps. (...) L'intégrité, c'est de ne pas bousculer le monument. (...) En réfléchissant, on se retrouve à penser à ça, puis à un autre moment, à ça. »*
- *Refus d'un classement linéaire > mise en réseaux à privilégier. « C'est plutôt un réseau dans lequel par moment, il y en a deux trois qui seront plus importants que d'autres et en fonction du moment dans le projet. C'est une mise en réseau de ces questions-là, plutôt que linéaire. Mais, c'est vrai que ça commence par le contexte et le programme. »*

Conclusion

*Un contexte, un programme, la réflexion contemporaine, ce qui donne la réflexion sur l'identité, tout ça doit donner une lisibilité au lieu, tout ça en conservation intégrée. Tout ça, ce sont les moyens : intégrité, réversibilité. La technique est au service du reste. Elle n'est pas une fin en soi. »*

<p><b>Approche centrée usager</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Avis dans un cadre général</li> <li>- Avis dans le cadre du Patrimoine</li> </ul>	<p>« On peut rarement le faire parce qu'un musée, on a rarement les visiteurs. Ce qu'on peut, c'est, si le musée existe déjà, aller voir ce qu'il se passe. Mais c'est très difficile de demander à des visiteurs comment vous imaginez tel truc. Ils ne savent pas. En fait, ce qu'il faut, c'est être très attentif : essayer de comprendre les gens, comprendre... Ce n'est pas tant comprendre les visiteurs qui m'intéresse mais comprendre les mécanismes humains tout simplement de l'accès [à une connaissance] ... C'est pareil ! Puisqu'on ne peut pas comprendre les visiteurs, on peut en lisant des études... Je vais beaucoup voir, sur les projets qu'on a réalisés, comment les gens réagissent. J'écoute beaucoup les clients. Parfois, les clients ont une vision des visiteurs complètement incroyables et qui n'est pas du tout bonne, qui est complètement fausse... »</p> <p><i>MD</i> : « Puis, vous allez aussi à la rencontre de consultants... »</p> <p><i>AV</i> : « Oui, je travaille avec des chercheurs en sciences de l'éducation. »</p> <p><i>MD</i> : « Donc, vis-à-vis des usagers, ce serait également vos projets précédents qui nourrissent votre réflexion. »</p> <p><i>AV</i> : « Il y a ça et il y a les chercheurs qui ne travaillent que là-dessus depuis des années et qui savent mieux que nous comment un être humain fonctionne dans sa diversité, dans sa singularité. Ça me nourrit plus que toutes les études de public qui sont, en général, bidon de chez bidon. On vous dit les gens pensent ceci, les gens pensent cela et ils ont consulté 12 personnes et demi. Ça m'énerve un peu les études de public. J'ai plutôt une approche anthropologique de la scénographie et de l'architecture. » (p. III-70 – III-71)</p>
--	--



B. TABLEAU COMPARATIF FINAL DES DONNEES ANONYMES

	PROCESSUS					INTERPRETATION DES DOCUMENTS INTERNATIONAUX			INNOVATION ?
	CHRONOLOGIE	PROCESSUS SYSTEMATIQUE ?	GESTION DU TEMPS	PROCESSUS DIFFERENT ?	ET LA RESTAURATION PURE ?	CHARTES	COLLABORATION ET PLURIDISCIPLINARITE	APPROCHE CENTREE USAGERS	
ARCHITECTE I	- Succesif, itération - Idées entre elles	- Continuité	- 8% Exploration - 15 % Etude technique - Innovation tout le temps	- Bâti = Origine de la réflexion - Réversibilité - Interprétation d'une époque	- Rien à voir ! - Possibilité d'un retour à l'identique - Pas d'intérêt > Bâtiment = Lasagne	- Commu - Aller au-delà	- 1 penseur, des développeurs - Spontané - Job collectif	- Non ! - Respect des habitants = Solution - Exemple du chirurgien	- Respect - On ne peut tout conserver - Regard critique
ARCHITECTE II	- Succesif ("Eternel Brouillon") - Idées entre elles (Idées majeures + Multitudes d'idées) - "Désordre absolu"	- Système évolutif : (re)découverte, invention, création	- 16% d'idées - 5% d'idées Selon le projet	- Plus facile ! - Patrimoine = Octave = Alibi - Moins de réflexion - Même méthode	- Restauration > Architecte inutile > Artisan - Respect de l'essence > indépendance formelle, pas de strass - Attitude constante > Minimiser les destructions mais contemporain accepté	- Commu - Obligation > Dérégations nécessaires - Refus des chartes > Respect !	- Jeu de rôle > Associés = compétences - Architecte II dessine, les autres > Remise au propre - Critique collective - Equipe pluridisciplinaire - Documents protocolés	- Démagogie - Place de l'usager ? - Définir la question - Confiance en l'architecte désigné	- Devise > Découvrir, inventer, créer
ARCHITECTE III	- Succesif - Itération	- Méthode (précision + rigueur)	- 5% d'idées - Infini de création	- Plus facile ! - Fonction du lieu > techniques différentes - Contraintes pré-existantes > pas tout faire, une chance ? - Même méthode	- Restauration pure > Approche plus poussée - Libertés, respect, apport succesif = Légitimité	- Commu - Non utilisé - Chartes = Apport de rigueur - Approche globale avec des libertés	- Seul - Hiérarchie - Discussions collectives et spontanées - Travail d'équipe	- Non ! > Pas d'imagination collective, mouvance - Architecte = Arbitre, homme de synthèse - Exemple du chirurgien	- Changement des normes et des besoins > - Conserver le sens MAIS pas d'état d'âme - Pas d'innovation > Enjeu de revitalisation
ARCHITECTE IV				- Plus facile !	- Conservation = Réfrigérateur - Bâtiment = Mille-feuille - Ligne de conduite cohérente, claire, sincère - Se contraindre	- Commu - Utilisé (Art 9 Venise) - Chartes floues et soumises à interprétation - Besoin de dérouter - Génératrice de médiocrité	- Architecte = Référence, chacun sa responsabilité - T1 = Tous recherchent - T2 = Recherche par thème - Echanges spontanés - Equipe pluridisciplinaire	- Difficile ! - Avis des visiteurs à postériori - Chercheurs en éducation, processus d'apprentissage	- Porter un regard contemporain - Doute
ARCHITECTE V	- Simultané - Itération - Idées entre elles	- Méthode (recherche – développement – rendu)	- 1/3 Recherche - 1/3 Développement - 1/3 Rendu - Commentaire sur la recherche	- Même méthode - MAIS sujet et lieu = Diversité - Intérêt du contexte - Perception personnelle	- Délégué ! - Choix du retour à l'état d'origine	- Commu - Utilisé (Venise > Contemporanéité) - Obligation			