

■	Remerciements	3
■	Table des matières	5
■	Avant-propos	9
■	Introduction ou le prologue d'une étude	13
■	Charles Vandenhove : le post-moderniste	17
	L'architecte liégeois	18
	Post-moderniste ?	20
	<i>L'architecture moderne est morte</i>	20
	<i>Vers une (autre) architecture</i>	23
	<i>L'attitude post-moderne</i>	30
	<i>Charles Vandenhove, un moderne classique</i>	35
	<i>Brutalisme (pré-)post-moderniste</i>	37
	<i>Post-modernisme classiciste</i>	41
	<i>Late post-modernisme</i>	42
	La colonne, d'Ariane	43
■	Transtextualité : <i>L'architecture</i> au second degré	49
	Architecture post-moderniste et littérature	50
	<i>Rapprochement des champs</i>	50
	<i>De la rhétorique en architecture</i>	53

Transtextualité : quels concepts appliquer à l'architecture ?	55
<i>Définition du domaine paradigmatique</i>	55
<i>Limites d'application à l'étude</i>	58
<i>Hypertextualité et intertextualité</i>	60
<i>Hypertextualité</i>	61
<i>Intertextualité</i>	77
<i>Intertextualité et isotopie</i>	89
<i>Rhétorique architecturale : une boîte à outils</i>	93
■ Une lecture au second degré de l'architecture de Charles Vandenhove	95
Préambule à l'étude et garde-fous	96
La colonne chez Charles Vandenhove	98
<i>La Maison Schoffeniels à Olne</i>	99
<i>La Cour Saint-Antoine à Liège</i>	106
<i>Le CHU au Sart Tilman</i>	120
<i>La Maison d'Accueil du CPAS à Bruxelles</i>	130
Transposition allusive et référentielle	133
■ Conclusion ou l'épilogue d'une étude	137
■ Bibliographie	143
■ Table des illustrations	151

Avant-propos

“Today, architects feel free to borrow from anywhere they like, and few would be bold enough to propose a new building without attending to local conditions. That happy state of affairs is largely thanks to Postmodernism, its complexities and its contradictions.”¹

Pourquoi le post-modernisme ?

Près de quarante ans se sont écoulés depuis que la Biennale de Venise, *The Presence of the Past*, a annoncé la consécration du post-modernisme. Pourtant, ce courant qui a permis un renouveau de la pensée architecturale est encore trop souvent regardé comme le vilain petit canard de l’histoire de l’architecture. Ambiguïté, ironie et dérision sont les maîtres-mots de ses détracteurs. Mais qu’en est-il ? Si ce courant a eu un impact aussi négatif que l’on pourrait nous faire croire, pourquoi aujourd’hui ne se passe-t-il pas un mois sans que le sujet post-moderniste ne refasse surface dans le monde de la critique architecturale, notamment à travers des articles et des expositions questionnant son héritage tant dans sa dimension physique qu’idéologique ?²

L’opportunité était donc trop belle pour ne pas la saisir : il fallait briser la glace avec ce qui est peut être, dans l’histoire de l’architecture, un tournant aussi déterminant que le modernisme lui-même : n’est pas post-moderniste qui veut ! La thématique étant alors grossièrement circonscrite, il restait à trouver un angle d’attaque, une tactique d’approche, un sujet qui allait permettre d’envisager cette question devenue lancinante du post-modernisme.

¹ ADAMSON, Glenn. *The Dezeen guide to Postmodern architecture and design*. <https://www.dezeen.com/2015/07/23/guide-to-postmodern-architecture-design-glenn-adamson/> . 23/07/15.

Trad. : Aujourd’hui, les architectes se sentent libres d’emprunter à toute architecture, et peu d’entre eux seraient assez téméraires pour proposer un nouveau bâtiment sans répondre aux contraintes locales. Cet heureux état des choses existe grâce au Postmodernism, à ses complexités et ses contradictions.

² Je renvoie aux sites Archdaily, Domus ou encore The Guardian, mais aussi aux expositions passées comme la *Post-modernism : Style and Subversion 1970 - 1990* du V&A à Londres ou encore *Revisiting Post-modernism*, et futures comme *The return of the past: Post-modernism in British Architecture* qui débute en mai 2018.

Si le choix de la thématique était aisé, le sujet l'était tout autant : l'architecte liégeois Charles Vandenhove. Il serait futile de mentionner que sa *Cour Saint-Antoine* est la première architecture que j'ai pu réellement approcher. Mais tout de même, lorsque Prudent de Wispelaere m'a parlé de double déclic lors de notre entretien, je me suis rendu compte que cela avait été le cas avec Charles Vandenhove : découvert pour la première fois avec le projet de Hors-Château, l'hôpital du CHU a été la toute première visite que j'ai pu faire le jour de ma rentrée en faculté d'architecture.

D'un autre côté, il n'est pas à mentionner non plus qu'il est une figure emblématique de l'architecture au niveau international. Et, si ce sont surtout ses projets post-modernistes qui sont connus en Wallonie, paradoxalement, ils sont aussi ceux qui sont les plus critiqués pour leur affiliation à ce courant. Ainsi, sa reconnaissance venant essentiellement de l'étranger, il paraissait déterminant de s'intéresser à cet architecte dont le travail a légué au patrimoine wallon une pléthore d'édifices remarquables.³

C'est la raison pour laquelle la proposition que Claudine Houbart et Stéphane Dawans m'ont faite de transposer des théories littéraires en architecture pour tenter d'offrir une nouvelle lecture de l'oeuvre de l'architecte liégeois, a immédiatement suscité mon intérêt. Nous voici à l'aube de ce travail qui, je l'espère, légitimera l'utilisation de théories littéraires dans le champ de l'architecture, tout en portant un nouveau regard à la fois sur le travail de Charles Vandenhove et sur le courant post-moderniste.

³ "En Wallonie et en Belgique, les jeunes architectes ne le connaissent plus ou l'identifient tout au plus à quelques projets « postmodernes » emblématiques du siècle dernier."

VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tielt : Lannoo, 2014. p.6

Rapport-Gratuit.com

Introduction *ou le prologue d'une étude*

“[...] *Et de m’avoir désigné à l’occasion de « postmoderne », ce qui ne me gêne pas.*”⁴

Dans l’histoire de l’architecture, la fin du XX^{ème} siècle marque la remise en question d’un mouvement architectural qui tentait de rompre avec les codifications préétablies : le modernisme. En réponse à celui-ci est né, dans les années soixante, un courant plurivoque qui se voulait son successeur : le post-modernisme.

Depuis le début des années quatre-vingt, l’architecte Charles Vandenhove, figure emblématique de l’architecture belge, est dépeint comme appartenant au courant post-moderniste. Néanmoins, la posture qu’il adopte au sein de celui-ci paraît aussi ambiguë que la délimitation rhétorique du courant lui-même. En effet, le mouvement aux contours imprécis que constitue le post-modernisme architectural semble n’être qu’une taxinomie généralisante et approximative où se retrouvent des architectures sémantiquement distantes comme celles de Robert Venturi et Leon Krier, ou encore de James Stirling et Charles Vandenhove.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MEMOIRE 

En outre, si l’architecture du liégeois a fait l’objet de nombreuses publications et études théoriques, particulièrement en ce qui concerne l’importance de l’art dans sa conception architecturale, son positionnement au sein du courant post-moderniste semble, quant à lui, rester éminemment obscur. A travers ce travail, il est donc question de tenter d’ordonner l’apparente hétérogénéité du courant post-moderniste afin de situer la posture de Charles Vandenhove par rapport à celui-ci.

Par ailleurs, le post-modernisme n’est envisagé ici que sous sa dimension esthétique et au regard de son langage architectural. En effet, “*l’architecture de Vandenhove ne soulève toutefois aucune question de « société » - à l’inverse d’un certain nombre de ses confrères issus de sa génération.*”⁵ Il n’est donc pas question d’aborder le changement

⁴ Charles Vandenhove in : *Conversation. Libre échange avec Léon Wuidar*. Belgique : éditions Tandem, 2005. p.41.

⁵ VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecte / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014. p.25

Rapport-gratuit.com

LE NUMERO 1 MONDIAL DU MEMOIRE



paradigmatique philosophique et social post-moderne car il serait, au mieux, futile au regard de cette étude, et au pire, sujet à controverse s'éloignant de l'essence de cette recherche.

Dès lors, parmi les nombreux écrits sur le post-modernisme architectural, ce sont ceux de Charles Jencks, Jean-Philippe Genard et Jürgen Habermas qui servent de substrat théorique au présent travail. Ceux-ci sont complétés de théories sur la rhétorique post-moderniste comme celles du théoricien Umberto Eco ou de Robert Venturi. En outre, ceci constitue une première approche qui sert à dresser un portrait moins généraliste de l'architecte liégeois.

Si Charles Vandenhove est qualifié de post-moderniste, c'est notamment en raison des emprunts qu'il fait à l'architecture classique. Or, toutes ces références au passé semblent n'avoir ni la même valeur, ni la même tonalité chez les différents architectes du courant. Ainsi, la distinction entre les multiples postures architecturales post-modernistes peut passer par la différenciation des tonalités sous-jacentes à l'emploi de ces emprunts.

Par conséquent, afin de mieux distinguer ces tonalités, il s'agit d'importer, dans le champ de l'analyse architecturale, des théories développées pour étudier la coprésence textuelle en littérature. Ainsi, à l'image de la distinction qui est opérée entre différentes réutilisations de projets architecturaux dans le travail de fin d'études d'Alan Hasoo, *L'architecture au second degré*, il est question de se servir des théories littéraires de transtextualité développées par le théoricien Gérard Genette pour différencier les ambitions rhétoriques sous-tendant l'utilisation d'emprunts chez les architectes post-modernistes.⁶⁷

Cette introduction de théories littéraires sur la transtextualité dans le champ de l'architecture, qui a déjà été effectuée pour l'étude d'unités sémantiques de grande ampleur - des projets dans leur globalité -, sera réitérée ici, mais cette-fois pour des unités sémantiques plus petites : les emprunts post-modernistes, et plus précisément la

⁶ HASOO, Alan. *L'architecture au second degré*. Lausanne : Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2014.

⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

colonne classique. Cette transposition théorique permet ainsi d'analyser l'emprunt spécifique que constitue la colonne sous sa dimension sémantique afin de mettre en évidence la rhétorique propre à son utilisation dans l'architecture de Charles Vandenhove, le distinguant ainsi d'autres postures architecturales post-modernistes.

Du point de vue méthodologique, il s'agit donc d'éprouver l'utilisation de théories littéraires - celles concernant la transtextualité développées par le théoricien Gerard Genette - dans le champ de l'analyse architecturale. Cette mise à l'épreuve est faite dans le cadre d'une étude de cas que sont les colonnes dans l'oeuvre de Charles Vandenhove.

Cette recherche qualitative est, d'une part, faite à partir d'une sélection de colonnes présentes dans le travail de l'architecte, étudiées à travers diverses publications traitant des projets, observées *in situ* et sur base de clichés des différentes colonnes, et appréciées sur base de commentaires faits lors d'entretiens, notamment avec l'associé de Charles Vandenhove, Prudent De Wispelaere. D'autre part, l'analyse rhétorique se fait sur base des théories littéraires de transtextualité, empruntées tant à Gerard Genette qui les a théorisées, qu'au professeur Nathalie Piagay-Gros qui en a donné une précision dans l'ouvrage *Introduction à l'intertextualité*.

Enfin, cette étude permettrait donc d'apporter une relecture du travail de Charles Vandenhove à travers une composante déterminante de son architecture : la colonne.⁸ En effet, si la période post-moderniste de l'architecte est souvent perçue comme une rupture par rapport à ses premières réalisations, le parcours de celui-ci n'est peut être pas aussi manifeste qu'il n'y paraît, et la colonne permettrait de mettre en valeur la continuité inhérente de son travail.⁹ En outre, le théoricien Geert Bekaert émet l'hypothèse d'une volonté pour Charles Vandenhove de créer une "*architecture intemporelle*"¹⁰, à la fois moderne et classique : ceci pourrait alors constituer la clef permettant de décrypter l'entièreté de l'oeuvre de l'architecte liégeois.

⁸ *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

⁹ *Entretien avec M. Stéphane Dawans*, Professeur à la Faculté d'architecture de l'ULg, le 23 février 2017.

¹⁰ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.79

Charles Vandenhove : le post-moderniste

L'architecte liégeois

“Il n’y a pas de style Vandenhove. Il y a une fidélité et j’essaye de l’exprimer parce que c’est très... très difficile de l’exprimer, mais d’être fidèle à ce qu’il faut faire en toute humilité.”¹¹

“En soixante ans, Charles Vandenhove a réalisé - avec l’aide d’un bureau d’architectes notoirement réduit, toutes proportions gardées - une production architecturale vaste et exceptionnelle.”¹² Cette production que Bart Verschaffel qualifie d’exceptionnelle, l’est d’autant plus que celle-ci est internationale et balaie toutes les échelles, de l’habitation privée aux grands complexes publics.

En 2016, l’architecte liégeois est consacré *Docteur Honoris Causa* par l’Université de Liège, au regard de son travail brutaliste qui est jugé remarquable¹³. Paradoxalement, Charles Vandenhove représente aussi une figure de proue du mouvement post-moderniste en Belgique.¹⁴

En effet, si Charles Vandenhove, au début de sa carrière, semble développer une architecture “« abstraite » ou quasi sculpturale, avec cette sensibilité quasi brutaliste des années 1960”¹⁵, avec des projets comme l’*Institut d’Education Physique* ou la *Maison des Etudiant Brull*, son vocabulaire architectural évolue très rapidement vers une esthétique ponctuée de classicisme.¹⁶ C’est d’ailleurs à partir de la fin des années septante que l’on voit apparaître dans son travail des emprunts aux formes

¹¹ Charles Vandenhove in DONJEAN, Jacques. *Charles Vandenhove, l’Architecte de l’Art*. [Enregistrement video DVD] Liège : Films de la Passerelle, CHU de Liège, RTBF, Wallimages ; Liège-Airport, 2016. (52 minutes) min.48

¹² VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.5

¹³ *Entretien avec M. Stéphane Dawans*, Professeur à la Faculté d’architecture de l’ULg, le 23 février 2017.

¹⁴ DUCHESNE, Jean-Patrick. *Les arts plastiques et graphiques aux XIXe et XXe siècles*, www.connaîtrewallonie.wallonie.be , 25/03/18. p.294-295

¹⁵ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.25

¹⁶ *Ibid.* p.19

architecturales du passé, représentatifs d'une architecture post-moderniste à laquelle il souscrit.

Ce retour à des formes architecturales classiques, appelé ici, provisoirement, *post-moderniste*¹⁷, constitue l'apogée du travail de l'architecte et sa production la plus conséquente non seulement en Belgique, mais aussi sur la scène internationale. Ce sont des projets comme la *Cour Saint-Antoine* et l'*Hôtel Torrentius*, à Liège, ou encore, l'ensemble du *Théâtre des Abbesses* à Paris, pour n'en citer que trois, qui forgent la réputation et provoquent l'engouement pour l'architecte à cette période¹⁸.

La fin du siècle chez Charles Vandenhove voit "*une tendance vers une plus grande simplicité*"¹⁹. Néanmoins, si dans des projets plus récents l'ornementation fait place à une simplification formelle, elle reste toutefois empreinte de classicisme, comme en témoignent la *Maison Esther* ou encore les *Terrasses Saint-Gilles*.

Dès lors, avant d'appréhender la production architecturale de Charles Vandenhove, il paraît important de saisir la posture que prend l'architecte au sein du mouvement post-moderniste, afin de le situer dans ce courant architectural à la fois vaste et plurivoque.²⁰

¹⁷ Une précision terminologique et conceptuelle sera faite au sous-chapitre : *Vers une (autre) architecture ?*

¹⁸ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.75-76

¹⁹ Ibid. p.81

²⁰ GUIBET LAFAYE, Caroline. *Esthétiques de la postmodernité*. Université de Paris 1, Centre NORMES, SOCIÉTÉS, PHILOSOPHIES, <http://nosophi.univ-paris1.fr>, 18/11/16. p.6

Post-moderniste²¹?

L'architecture moderne est morte

“*Less is a bore.*”²²

En 1977, l'architecte et théoricien post-moderniste Charles Jencks présente un changement de paradigme architectural qu'il appelle '*post-modern architecture*'²³. Et, c'est de manière accrocheuse voire provocatrice qu'il sonne le glas de l'architecture moderniste :

*“Modern architecture died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 pm (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grâce by dynamite.”*²⁴

C'est en 1980 que l'émergence de ce courant architectural trouve son apothéose dans la présentation d'une exposition qui lui est consacrée à la première Biennale de Venise : *The presence of the past*.²⁵ Celle-ci cristallisera, à travers sa *Strada Novissima*, la présence du post-modernisme dans le débat international sur l'architecture de la fin du siècle.²⁶

²¹ Il est bon de re-préciser que ce travail ne se concentre que sur l'esthétique architecturale de l'architecture post-moderniste de Charles Vandenhove. Il n'est donc question que d'une analyse sémantique et rhétorique du langage post-moderniste. Le changement paradigmatique philosophique et social n'est donc pas abordé ici.

²² VENTURI, Robert. *Complexity and contradictions in architecture*. 2e édition. New York : Museum of modern art, 1984. p.17
Trad. : Le moins c'est l'ennui.

²³ En 1977 paru la première édition du livre *The new paradigm in architecture : the language of post-modern architecture*.

²⁴ JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 4e édition. New York : Rizzoli, 1984. p.9
Trad. : L'architecture moderne est morte à St. Louis, Missouri le 15 juillet, 1972 à 15h32 (ou à peu près).

²⁵ JENCKS, Charles. *The story of post-modernism : five decades of ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester : John Wiley and Sons, 2011. p.262

²⁶ Après sa première présentation, l'exposition est diffusée de manière internationale. (JENCKS. *The story of post-modernism*. p.75)

Néanmoins, le changement de paradigme qui a lieu au sein du champ de l'architecture est en marche depuis plus longtemps²⁷ : ses fondements théoriques et conceptuels pouvant être attribués à l'architecte Robert Venturi avec la publication en 1966 de son ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture*²⁸. Au tournant des années septante, un vent post-moderniste se lève alors sur le monde architectural et l'architecte Charles Vandenhove se laisse porter par celui-ci.

Ce courant dont le nom explicite l'ambition de distanciation par rapport à l'architecture moderniste naît alors d'une volonté de communication avec le public et de renouveau sémantique suite à l'appauvrissement des canons avant-gardistes du mouvement moderniste.²⁹ En effet, pour Charles Jencks, "*the Moderne Movement proved simply too limited, provincial and impoverished - like cuisine minceur, very good every third day but hardly a full diet.*"³⁰ D'ailleurs, la reprise du célèbre aphorisme 'miessien' par Robert Venturi résume parfaitement l'état d'esprit de l'époque : "*Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. Less is a bore.*"³¹

Dès lors, "*la réflexion sur les fondements structuraux du sens, sur l'organisation signifiante du monde par les individus, séduit les architectes de la postmodernité*"³², et les réponses architecturales que suscite ce renouveau sémantique de l'architecture sont pour le moins plurivoques. En effet, "*the end of avant-garde extremism, the partial*

²⁷ La première mention du terme « Post-moderne » dans un contexte architectural se trouverait, selon Charles Jencks, dans l'article « The post-modern house » de Joseph Hudnut, paru en 1949 dans *Architecture and the spirit of man*, Cambridge. (JENCKS. *The language of post-modern architecture*. p.8 .)

²⁸ STEINMETZ, Rudy. *L'architecture postmoderniste. Dans la tourmente de l'idéologie du progrès*. Université de Liège. Académie royale de Belgique, 2012. p.88

²⁹ JENCKS. *The language of post-modern architecture*. p.6

³⁰ Ibid. p.5

Trad. : Le Mouvement Moderne s'est montré être simplement trop limité, provincial et appauvri - comme la *cuisine minceur*, très bonne tout les 3 jours mais certainement pas un régime alimentaire consistant.

³¹ VENTURI. *Complexity and contradictions in architecture*. p.17

Trad. : Où la simplicité ne peut pas fonctionner, résulte un simplisme. Une simplification flagrante signifie une architecture fade. Le moins c'est l'ennui.

³² GUIBET LAFAYE. *Esthétiques de la postmodernité*. p.10

*return to tradition and the central role of communicating with the public*³³ entraînent un *pluralisme* des formes architecturales.³⁴

Enfin, s'il n'existe pas d'esthétique post-moderniste unique, il n'existe pas non plus de catégorisation absolue des différents courants post-modernistes.³⁵ Dès lors, afin de tenter de situer Charles Vandenhove au sein de ce foisonnement sémantique, il paraît intéressant de confronter la posture de l'architecte aux théories présentées par trois auteurs importants qui ont tenté de catégoriser le mouvement post-moderniste : Jürgen Habermas, Jean-Louis Genard et Charles Jencks.³⁶

³³ JENCKS. *The language of post-modern architecture*. p.6

Trad. : la fin de l'avant-garde extrémiste, le retour partiel à la tradition et le rôle central de communication avec le public.

³⁴ JENCKS. *The story of post-modernism*. p.53

³⁵ GUIBET LAFAYE. *Esthétiques de la postmodernité*. p.6

³⁶ Cette approche n'est en aucun cas exhaustive, ainsi d'autres classifications pourraient la compléter, notamment celles de Caroline Guibet Lafaye. (GUIBET LAFAYE, Caroline. *L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole*. Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University, <https://digilib.phil.muni.cz>, 12/10/16.)

Vers une (autre) architecture

“Cette architecture n’est pas obsédée par l’originalité. Elle emprunte, à elle-même et aux autres, ce dont elle estime avoir besoin pour réaliser ses transformations, pour donner forme à ses conceptions.”³⁷

La confrontation des systèmes de classification de ces trois théoriciens permet de dresser un portrait de la période post-moderniste de Charles Vandenhove et d’en définir la tendance au sein de ce mouvement.

Premièrement, selon les théories habermassiennes, il existe dans le courant post-moderniste “[...] trois tendances ayant un point commun : s’opposant à la poursuite autocritique de la modernité”³⁸. Jürgen Habermas dénote ainsi : le *néo-historicisme*³⁹, le *post-modernisme*⁴⁰ et le *vitalisme*⁴¹.

Selon cette catégorisation, peut être un peu trop restreinte, Charles Vandenhove se situerait plutôt au niveau du *post-modernisme*. C’est en effet une architecture rhétorique à laquelle il fait appel, en convoquant des formes du passé (pouvant aller du classicisme au modernisme), sans pour autant mettre en place un architecture passéiste. (fig. 1)

³⁷ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988. p.9

³⁸ HABERMAS, Jürgen. *Ecrits Politiques*. Flammarion, 1999. p.29

³⁹ Le néo-historicisme, ou architecture ‘passéiste’, est une architecture historisante et passéiste, qui se veut en rupture totale avec le modernisme dans une quête nostalgique de retour au passé. C’est l’architecture portée par le Prince Charles notamment. (Ibid.)

⁴⁰ Le post-modernisme, ou architecture ‘scénique’, est une architecture qui a pour ambition de dépasser la modernité, en passant par une “rhétorique qui tente malgré tout d’exprimer de manière chiffrée les relations systémiques qui échappent à la mise en forme architecturale”. Cette architecture n’est pas forcément anti-moderne, elle est anti-moderniste. C’est la réutilisation, le réemploi de formes du passé, modernes ou classiques, sous forme de collages. Ce sont, par exemple, les projets d’architectes comme Robert Venturi ou encore Charles Moore. (Ibid.)

⁴¹ Le vitalisme ou architecture ‘vitaliste’, est une architecture qui privilégie les forces sur les formes. Elle “cherche en premier lieu à établir un lien étroit entre la création architecturale et les contextes de l’environnement spatial, culturel et historique. Les impulsions du mouvement moderne y sont encore vivantes [...]”. C’est l’architecture participative soixante-huitarde de Lucien Kroll. (Ibid. p.30)

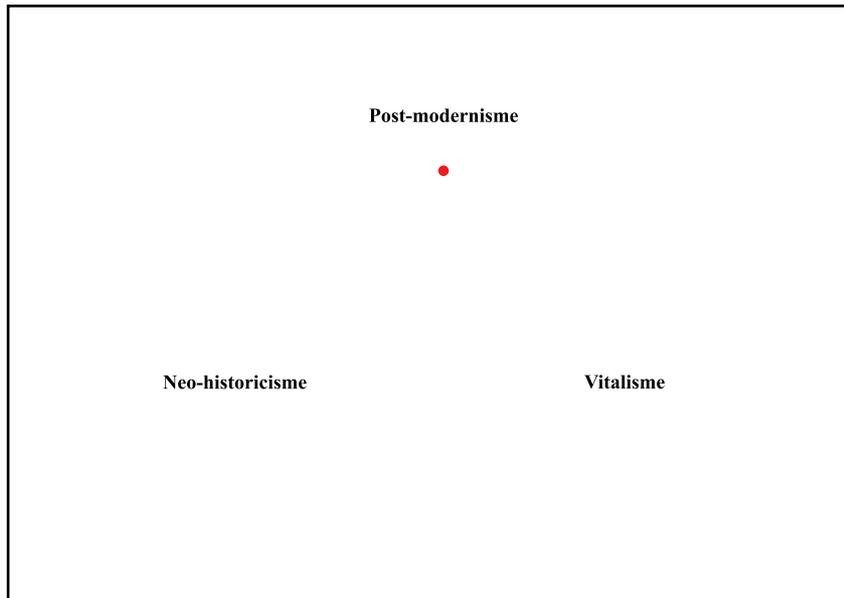


fig. 1 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Jürgen Habermas.

Ensuite, le philosophe Jean-Louis Genard distingue “*différentes réponses apportées à [la question] du « dépassement » de la modernité*”⁴² et ce afin d’éviter toute assimilation malheureuse résultant d’une distinction trop généraliste. Il tente donc de mettre en exergue les “*différents courants qui se sont revendiqués avec plus ou moins de virulence de postmodernisme*”⁴³, à travers leur dimensions théoriques et esthétiques.

Si l’on considère l’architecture de Charles Vandenhove à l’aune des théories de Jean-Louis Genard, elle constituerait une posture intermédiaire entre ce qu’il appelle *postmodernisme rhétorique*⁴⁴ et *postmodernisme version passéiste*⁴⁵. En effet, il est

⁴² GENARD, Jean-Louis. « Modernité et Postmodernité en Architecture ». *Réseaux*, 2000. p.100

⁴³ Ibid. p.101

⁴⁴ Le *postmodernisme rhétorique* regroupe les architectures qui se limitent à une dénomination de « post » en conservant leur caractère intrinsèquement moderne. C’est un “*postmodernisme qui se revendique tel, tout en demeurant manifestement attaché aux formes héritées du modernisme.*” C’est le domaine des architectes comme Richard Meier ou encore Norman Foster. (Ibid.)

⁴⁵ Le *postmodernisme version passéiste*, est celui qui recherche, “*contre la modernité, la réhabilitation de traditions passéistes, et dont les oeuvres s’apparentent souvent à une redécouverte de l’éclectisme, quand ce n’est pas du kitsch, le cas échéant revendiqué positivement*”. C’est celle défendue par Ricardo Bofill, Michael Graves ou encore Leon Krier (Ibid. p.102)

évident qu'elle ne se rapproche ni du *postmodernisme version phénoménologique*⁴⁶ ni du *postmodernisme scientifique*⁴⁷, et encore moins du *déconstructivisme*⁴⁸.

Néanmoins, son positionnement par rapport aux deux autres classes est plus nuancé. Les projets de Charles Vandenhove se situeraient donc plus entre *postmodernisme rhétorique*, toujours intrinsèquement moderne et dont les formes sont dans le sillage moderniste, et postmodernisme version passéiste, qui s'emploie à réutiliser des formes du passé dans une recherche de signes. (fig. 2)

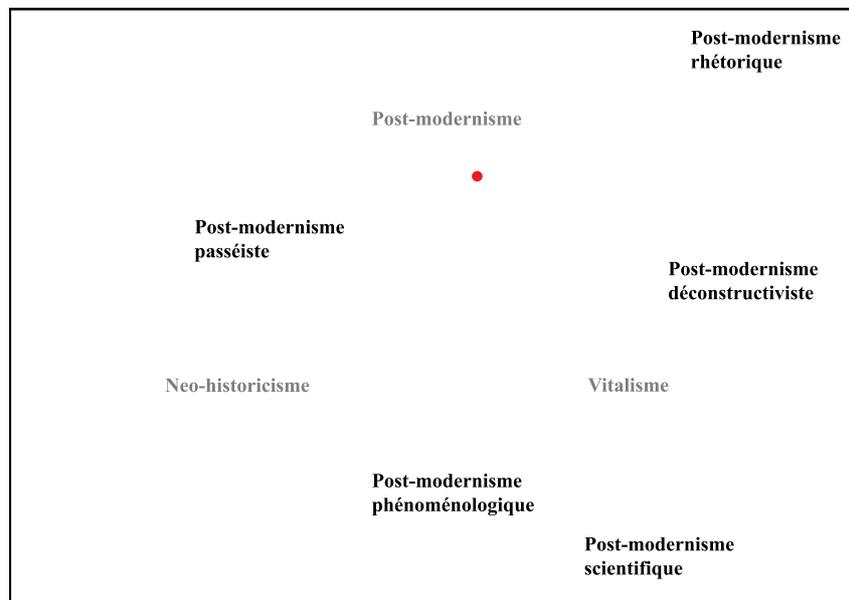


fig. 2 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Jean-Louis Genard.

⁴⁶ Le *postmodernisme version déconstructiviste*, c'est le courant post-moderniste architectural affilié aux théories derridiennes, qui remet en question les principes de composition, de conception qu'ils soient classiques ou modernes. Ce sont, entre autre, Rem Koolhaas, Zaha Hadid ou Peter Eisenman qui s'y retrouvent. (Ibid. p.103)

⁴⁷ Le *postmodernisme version phénoménologique*, c'est celui dont la critique, souscrivant d'avantage aux théories heideggeriennes, tente de retrouver, à travers une architecture contemporaine, les intuitions spatiales effacées par le processus de rationalisation. Ce sont les architectures de Alavar Aalto, Daniel Libeskind ou encore Steven Holl. (Ibid. p.107)

⁴⁸ Le *postmodernisme version scientifique*, c'est celui dont "l'ambition est d'intégrer dans le processus de conception et de création architecturales les acquis des sciences les plus contemporaines, et de se libérer parallèlement des pré-supposés et des implications des sciences classiques". Norman Foster et Renzo Piano pourraient être affiliés à ce courant. (Ibid. p.108)

Enfin, dans *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Charles Jencks définit cinq grandes catégories d'architectures post-modernistes, reflétant leur rapport au modernisme.⁴⁹ Selon lui, “*it is always reductive to define growing, complex movements [...], and always necessary - in order to clarify the issues at stake.*”⁵⁰ Ainsi, il est conscient qu’au sein de sa classification, le processus de définition de ces classes entraîne indéniablement l’existence de figures inclassables, positions architecturales intermédiaires entre deux ou plusieurs classes

Ainsi, par rapport à cette classification, l’architecture de Charles Vandenhove ne s’apparente pas à la *traditional architecture*⁵¹, ni à la *new modern architecture*⁵² et encore moins aux *post-modern ecologists*⁵³. Il serait plutôt une figure entre *late modern*⁵⁴ et *post-modern architecture*⁵⁵.

Charles Vandenhove se situerait donc non loin des *late post-moderns*, avec une architecture prolongeant les valeurs modernistes. Cependant, il serait plus proche encore des *post-moderns* dont l’architecture est une combinaison entre modernisme et ‘autre chose’, qui est souvent faite d’emprunts à l’architecture traditionnelle. (fig. 3)

⁴⁹ JENCKS, Charles ; KROPF, Karl. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Great Britain : Academy Editions, 1997.

⁵⁰ Ibid. p9.

Trad. : Il est toujours réducteur de définir des mouvements complexes, en évolution [...] et toujours nécessaire - de manière à à clarifier les questions essentielles en jeu.

⁵¹ La *traditional architecture*, c’est l’architecture qui prône un retour au passé dans sa forme la plus radicale. Ce retour aux formes mais aussi aux ideologies, s’accompagne d’une nostalgie du passé. Dans cette catégorie, qui s’apparente au néo-historicisme de Jürgen Habermas, sont classés : le Prince Charles ou encore Leon Krier. (Ibid.)

⁵² La *new modern architecture* est une réaction au Modernisme et au Post-modernisme, c’est une architecture influencée par les théories derridiennes. Elle poursuit le langage des constructivistes et sa représentation la plus évidente est le déconstructivisme, tel qu’il est présenté chez Jean-Louis Genard. Peter Eisenman et Rem Koolhaas sont à citer comme exemple ici. (Ibid. p.10)

⁵³ La *post-modern ecologist architecture* est celle où la nature, oubliée au profit de la rationalisation moderniste, se retrouve à nouveau considérée comme élément déterminant dans la conception architecturale. Ici, se retrouvent Kenneth Yeang ou encore Lucien Kroll. (Ibid. p.10)

⁵⁴ L’architecture *late modern* est celle caractérisée par la prolongation tantôt des valeurs, tantôt des principes formels du modernisme. Cette catégorie se rapproche fortement du postmodernisme rhétorique présenté par Genard. S’y retrouve Richard Meier par exemple. (Ibid. p.9)

⁵⁵ L’architecture *post-modern* est celle qui est “*doubly-coded*”, combinaison de modernisme et d’autre chose. Ce courant se situerait quelque part entre une continuité technique du modernisme et une sémantique nouvelle (souvent faite d’emprunts au passé), se distinguant clairement de toute forme de traditionalisme. Cette première définition est une anticipation sur le chapitre suivant : *L’attitude post-moderne*. Michael Graves ou Aldo Rossi y sont classés. (Ibid.)

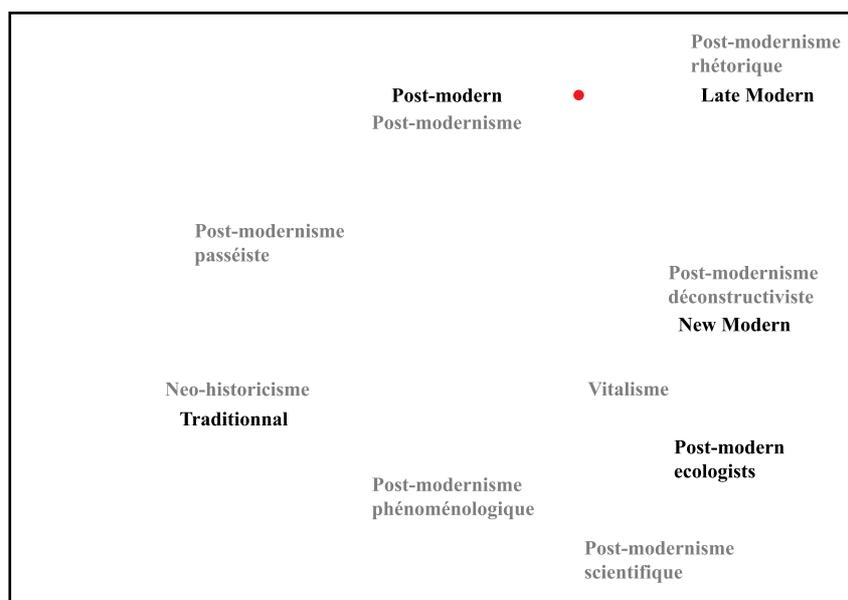


fig. 3 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Charles Jencks.

En outre, Charles Jencks raffina cette classification pour en arriver à 24 tendances, dans *The Story of Post-Modern Architecture*, présentes au sein du mouvement post-moderniste.⁵⁶ Dans cette reconfiguration du modèle, l'architecte liégeois serait proche du courant *post-modern classicism*, où l'auteur le situe même dans un tableau en 2011.⁵⁷ (fig. 4) Cette nouvelle dénomination reste, en réalité, dans le sillage de la notion de *post-modern architecture*, mais en exprime l'ambition de retour à des formes architecturales classiques.⁵⁸

Finalement, la différenciation de tendances post-modernistes en catégories entraîne inévitablement la difficulté de classer certains architectes qui constituent des figures intermédiaires. Néanmoins, *in fine*, s'il existe une catégorie à laquelle Charles Vandenhove appartient de manière pré-dominante, c'est à celle que Charles Jencks nomme *post-modern classicism*.

Dès lors, il est intéressant de comprendre l'attitude post-moderniste d'association de moderne et de classique, qui est propre à cette catégorie architecturale et que Charles Jencks définit de manière théorique comme le *double-codage*.

⁵⁶ JENCKS. *The story of post-modernism*.

⁵⁷ Ibid. p.48-49

⁵⁸ Ibid. p.74-79

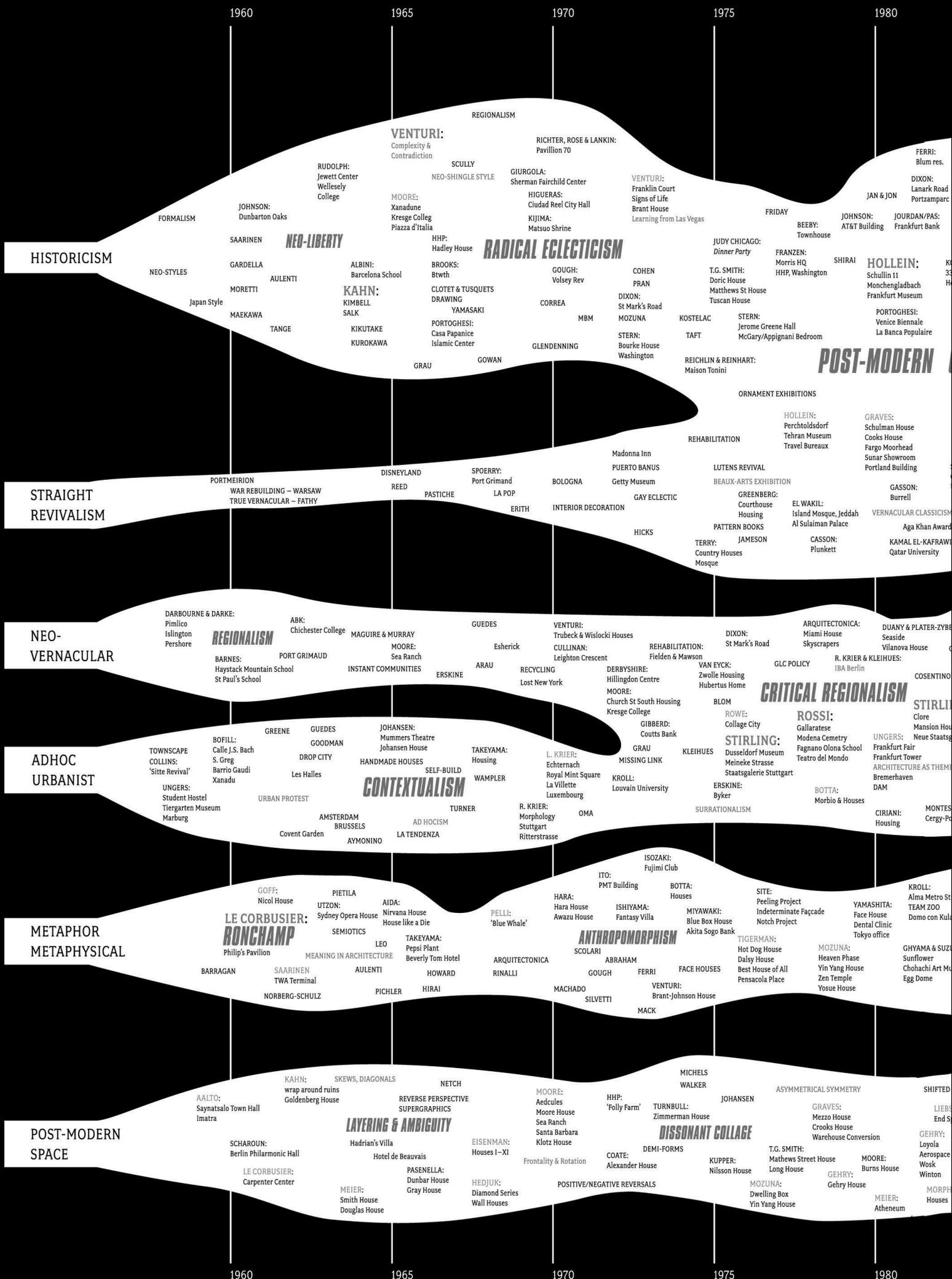


Fig. 4 : Schéma établi par Charles Jencks, comprenant les 24 tendances post

1985

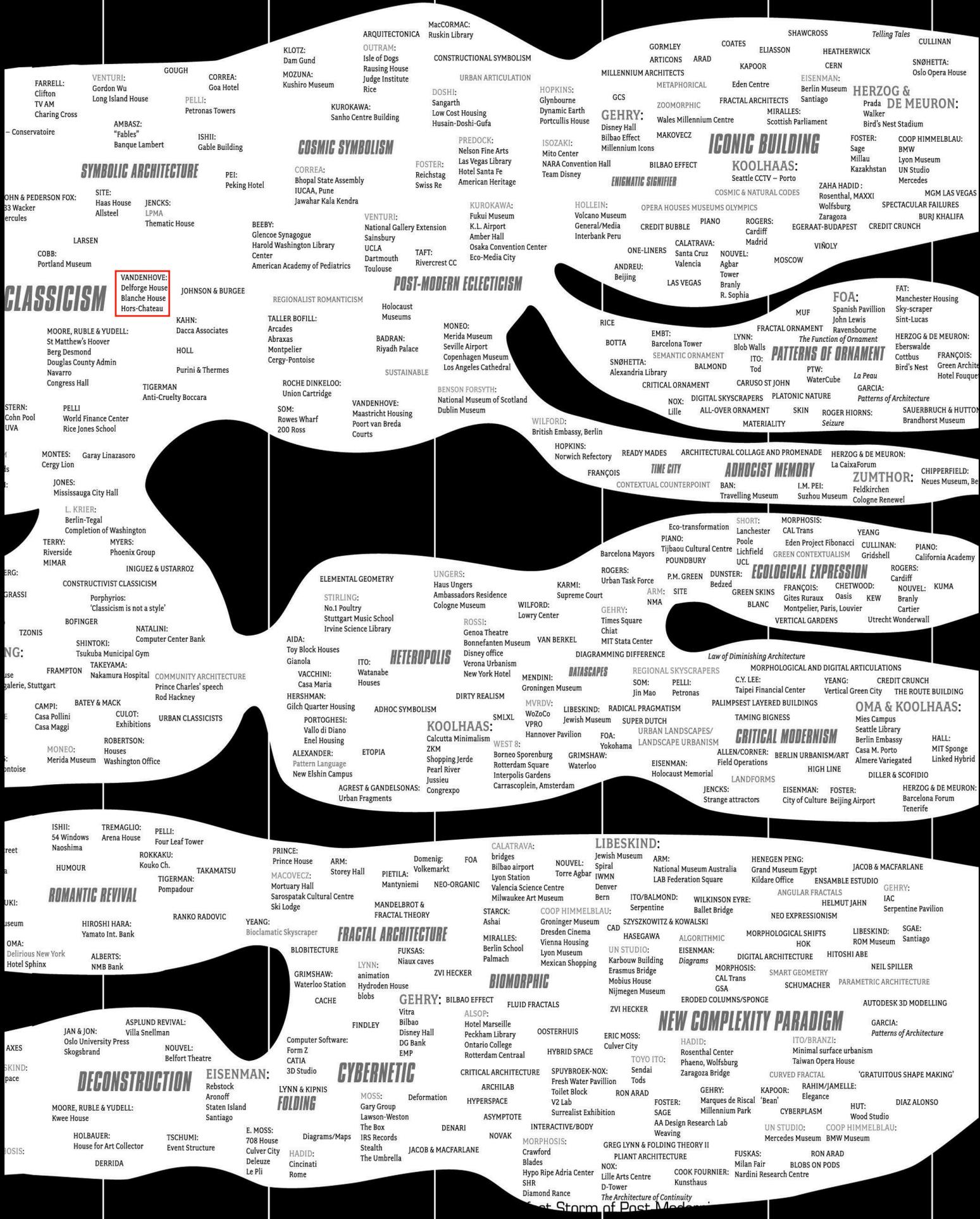
1990

1995

2000

2005

2010



-modernistes, et Charles Vandenhove qui se trouve au niveau du *Post-Modern Classicism*.

L'attitude post-moderne

“Comme dirait Barbara Cartland, je t’aime désespérément.”⁵⁹

Pour comprendre ce qu’implique le principe de *double-codage* ou ‘*double-coding*’ de Charles Jencks, il convient tout d’abord d’appréhender la définition qu’il en propose :

“*doubly-coded - combination of modern techniques and methods with something else (often traditional building) in order for architecture to communicate with both the public and a concerned minority, usually other architects.*”⁶⁰

Ce procédé de double-codage consiste donc en l’utilisation d’éléments architecturaux exprimant deux codes sémantiques différents afin de communiquer avec plusieurs publics.⁶¹ Ainsi, cela permet à l’architecture doublement-codée d’acquérir différents niveaux de signification, et d’offrir deux niveaux de lecture pour un même élément. Cette double-codification post-moderniste se fait donc sur base d’une dualité : un codage s’adresse aux initiés, et un autre est destiné à tous. L’ambition d’une telle pratique est, en effet, “*to communicate beyond elite tastes and yet keep honest to architects’ architecture, and the profession.*”⁶²

Ainsi, lorsque Charles Vandenhove insère des baies typiquement palladiennes dans l’ensemble de logements qu’il dessine pour la *Place Saint-Lambert* à Woluwe en 1991 (fig. 5), il a clairement recours au double-codage.⁶³ En effet, les initiés reconnaîtront

⁵⁹ ECO, Umberto. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. Paris : Librairie générale française, 1983. p.748

⁶⁰ JENCKS ; KROPF. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. p10.

Trad. : doublement-codée - combinaison de techniques et de méthodes modernes avec quelque chose d’autre (souvent de l’architecture classique) pour que l’architecture communique tant avec le public qu’avec une minorité de concernés, souvent les autres architectes.

⁶¹ Ibid.

⁶² JENCKS, Charles. *The story of post-modernism : five decades of ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester : John Wiley and Sons, 2011. p.40

⁶³ X. *Aménagement d’une Place Publique, Ensemble de Logements et de Commerces*. www.brusselsarchitecture.be, 09/04/18.

l'allusion palladienne de ces baies alors que les profanes percevront probablement la référence au monde classique.⁶⁴

Ce procédé, défini plus haut et assimilé à la notion de double-codage, est une transposition faite par Charles Jencks en architecture de ce que l'écrivain et théoricien Umberto Eco avait appelé dans son *Apostille au Nom de la Rose* : l'*attitude post-moderne*.⁶⁵ Il en présente d'ailleurs un exemple devenu quasi canonique :

*“Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément ».”*⁶⁶

Cette attitude par rapport au passé, ironique et ambiguë, est typiquement post-moderniste : que cela soit en littérature ou en architecture.⁶⁷ De plus, pour Umberto Eco, ce jeu d'emprunts aux formes du passé qui constitue *de facto* un trait caractéristique de l'*attitude post-moderne*, émerge tant de l'essoufflement sémantique du modernisme que de la conscience d'une innocence perdue⁶⁸ :

*“Mais vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente.”*⁶⁹

⁶⁴ Ces procédés seront développés au chapitre suivant, *Transtextualité* : L'architecture au second degré.

⁶⁵ ECO, Umberto. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. Paris : Librairie générale française, 1983. p.748

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ En effet, en architecture Caroline Guibet-Lafaye dit que “*Le style postmoderne se définit par l'utilisation d'éléments architecturaux appartenant à la tradition historique, par l'emploi de la couleur et l'emprunt de motifs aux traditions vernaculaires.*” (GUIBET LAFAYE, Caroline. *Esthétiques de la postmodernité*. Université de Paris 1, Centre NORmes, SOCIétés, PHILOSOPHIES, <http://nosophi.univ-paris1.fr> , 18/11/16. p.11)

⁶⁸ ECO. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. p.748

⁶⁹ ECO. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. p.748



fig. 5 : Ensemble de logements *Place Saint-Lambert* de 1991.



fig. 6 : Porche d'entrée de l'ensemble de logements de la *Cour Saint-Antoine*.

Dès lors, l'architecte post-moderniste ne peut faire comme si le modernisme ne s'était produit. Il ne peut pas dire "Je t'aime désespérément" car le modernisme, ou peut être Barabara Cartland, l'a déjà fait.⁷⁰

Ainsi, les "*Post-Modernists are still partly Modern in terms of sensibility and the use of current technology.*"⁷¹ La dualité post-moderniste résulte donc, le plus souvent, d'une combinaison entre modernisme et classicisme.⁷² Cette architecture est tantôt moderne, s'adressant aux architectes qui reconnaîtront ce code, tantôt quelque chose d'autre⁷³, souvent de l'ordre du classique, s'adressant au public non-averti. François Chaslin reconnaît d'ailleurs ce trait dans l'architecture de Charles Vandenhove lorsqu'il parle de l'ensemble du Théâtre des Abesses à Paris :

*"Il faut un regard de critique ou d'architecte pour observer. Les gens qui passent normalement penseront très certainement que c'est un bâtiment du XIXème siècle ou le dateront mal"*⁷⁴

De plus, Robert Venturi présente ce double-codage en architecture comme une architecture *both-and*⁷⁵, une architecture qui est *à la fois-et*. Selon lui, c'est cette dualité, cette présence de plusieurs niveaux de signification qui fait naître de l'ambiguïté en architecture, suscitant le dialogue entre l'architecture et son public.⁷⁶ En effet, "*simultaneous perception of a multiplicity of levels [of meaning] involves struggles and*

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 4e édition. New York : Rizzoli, 1984. p.5
Trad. : les Post-Modernistes sont toujours partiellement Modernes en termes de sensibilité et dans l'utilisation des technologies récentes.

⁷² Ibid. p.6

⁷³ JENCKS; KROPF. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. p.10

⁷⁴ François Chaslin in DONJEAN, Jacques. *Charles Vandenhove, l'Architecte de l'Art*. [Enregistrement video DVD]
Liège : Films de la Passerelle, CHU de Liège, RTBF, Wallimages ; Liège-Airport, 2016. (52 minutes). min.34

⁷⁵ VENTURI, Robert. *Complexity and contradictions in architecture*. 2e édition. New York : Museum of modern art, 1984. p.23
Trad. : *à la fois - et*

⁷⁶ VENTURI. *Complexity and contradictions in architecture*. p.23
Trad. : la perception simultanée d'une multiplicité de niveaux [de sens] engendre des difficultés et des hésitations pour l'observateur, et rend sa perception plus vive.

*hesitations for the observer, and makes his perception more vivid.*⁷⁷ Ainsi, une architecture à la fois moderne et classique crée une ambiguïté qui est propice à la communication avec le public.

Dès lors, lorsque Charles Vandenhove insère une colonne ionique qu’il a stylisée et qu’il la confronte à un système moderniste, comme pour l’ensemble de *Hors-Château* (fig. 6), il recourt à ce procédé de double-codage. Il tente de mieux communiquer avec différents publics en créant l’ambiguïté et en mettant en place différents niveaux de lecture.

Enfin, cette *attitude post-moderne* dont fait preuve Charles Vandenhove à travers l’utilisation du principe de double-codage, s’apparente à une volonté de “*réconciliation du classique et du moderne*”⁷⁸ chez Charles Vandenhove et constitue l’un des procédés principaux de création post-moderniste dans l’oeuvre de l’architecte liégeois. Néanmoins, il semble que cette ambition ne se cantonne pas aux projets des années quatre-vingts, mais s’étende à toute la carrière de l’architecte.

⁷⁷ Ibid. p.25

⁷⁸ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In Fondation pour l’architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d’architecture moderne, 1986. p.22-23

Charles Vandenhove, un moderne classique

“Charles Vandenhove c’est à la fois quelqu’un qui est inchangé et dont l’expression esthétique a pu changer quelques fois au long de ses plus de 50ans de carrière.”⁷⁹

Charles Vandenhove est un architecte qui a su transfigurer son travail au cours de sa carrière, en restant toutefois fidèle à sa philosophie et à ses ambitions.⁸⁰ A cet égard, le critique d’architecture Geert Bekaert considère chaque étape de l’oeuvre de Charles Vandenhove, non pas comme une rupture, mais comme “*un nouveau chapitre [ajouté] à l’ancien récit, qui n’annule pas celui-ci mais qui le place dans un jour nouveau*”⁸¹. L’oeuvre de l’architecte constitue donc un renouvellement continu. Ainsi, comme le présente l’architecte et critique François Chaslin :

“Vandenhove c’est un architecte, je vais dire c’est une sorte de caméléon; c’est à dire que c’est un homme qui a su s’adapter à divers moments de l’évolution des mentalités et des goûts architecturaux. [...] Un caméléon ça a une forme, une structure, ça a une identité, ce n’est que l’apparence qui change.”⁸²

Dès lors, la volonté de “*réconciliation du moderne et du classique*”⁸³, que l’historien et théoricien Bart Verschaffel associe à une recherche du “*noyau primitif et intemporel de la tradition architecturale classique occidentale*”⁸⁴, pourrait être la structure du caméléon qu’est l’architecte Charles Vandenhove.⁸⁵ Le renouvellement de son langage

⁷⁹ François Chaslin in *Charles Vandenhove, l’Architecte de l’Art*. 48min 55sec.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.71

⁸² François Chaslin in *Charles Vandenhove, l’Architecte de l’Art*. 47min. 30sec.

⁸³ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In *Fondation pour l’architecture* (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. p.22-23

⁸⁴ VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014. p.24-25

⁸⁵ François Chaslin in *Charles Vandenhove, l’Architecte de l’Art*. 47min. 30sec.

architectural découlerait, alors, de cette ambition de transcender les architectures tant modernes que classiques afin d'élaborer ce que Geert Bekaert présente comme une "*architecture intemporelle*"⁸⁶.

Enfin, si cette recherche de conciliation, de *both-and* - entraînant la pratique typiquement post-moderniste de double-codage en architecture - est récurrente dans l'entièreté de son oeuvre, elle pourrait alors en constituer le fil conducteur. Dès lors, il est intéressant de relire les différentes étapes de son travail, d'une part, à la lumière d'une ambition de transcendance des architectures modernes et classiques, et, d'autre part, à travers les théories post-modernistes de double-codage.

⁸⁶ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

Brutalisme (pré-)post-moderniste

“Je suis un grand admirateur de Khan. Je l’ai rencontré, Kahn.”⁸⁷

Pendant les premières années, le travail de Charles Vandenhove porte sur la recherche d’une certaine “*abstraction*”⁸⁸ en architecture, dépassant “*les typologies traditionnelles et reconnaissables, les significations et les fonctions que les bâtiments ont généralement dans le monde*”⁸⁹. C’est architecture qui est “*abstraite et moderne*”⁹⁰ ne constitue pas un trait tiré sur le modernisme, mais plutôt un premier prolongement post-moderniste, en ceci que c’est une architecture qui est doublement-codée, moderne avec autre chose⁹¹. En outre, l’*Institut d’Education Physique* (fig. 7) que Charles Vandenhove dessine pour le campus universitaire du Sart Tilman est un exemple parfaitement représentatif de cette architecture.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

De plus, cette architecture pourrait être considérée comme celle d’un brutalisme qui préfigure la période post-moderniste de l’architecte. C’est ce qui est appelé, ici, le *brutalisme (pré-)post-moderniste* : terminologie autant ambiguë qu’extensive, à l’image de la pratique qu’elle définit. Ainsi, la recherche d’un dépassement du modernisme entamée par l’architecte s’opère par la pratique du double-codage, où le modernisme conserve un intérêt et est augmenté d’autres formes.⁹²

⁸⁷ Charles Vandenhove in GERARD, Philippe; LORENZI, Maurice; DELOGNE Marc. *Interview de M. Charles Vandenhove*. [Enregistrement vidéo DVD] Liège : S.N. , 2013. (15 minutes) min.4 sec.55

⁸⁸ L’abstraction “*dans sa plus large acceptation et dans toutes ses variations et tendances conflictuelles - a signifié pour les arts plastiques dans les années 1950 et 1960 : la liquidation des codes de représentation traditionnels et de l’iconographie « artistique » et, par là, les conceptions idéologiques et philosophiques restrictives qui y étaient liées, ouvrant ainsi un nouveau champ de possibilités artistiques dans lequel il était à nouveau possible de choisir sa position de manière libre et « objective ».*” C’est donc une architecture nouvelle, qui ne se conforme pas systématiquement aux canons modernistes. (VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.10-11)

⁸⁹ Ibid. p.11

⁹⁰ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.11

⁹¹ JENCKS; KROPF. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. p10.

⁹² Ibid.

D'ailleurs, ces autres formes, limitées à la dimension spatiale des édifices, ne sont pas sans rappeler l'architecture à l'intemporalité classique de Louis I. Khan. C'est, en outre, dans une interview qu'il accorde à Philippe Gérard en 2013, et qui a lieu en sa demeure, que le liégeois reconnaît son admiration pour l'architecte américain.⁹³

Enfin, ceci permet de mettre en exergue la présence originelle d'une proximité avec le courant post-moderniste, mais aussi l'ambition de dépassement du modernisme opéré à travers des canons classiques.

⁹³ Charles Vandenhove in *Interview de M. Charles Vandenhove*. 4min. 55sec.



fig. 7 : *Institut d'Education Physique* du Sart Tilman, inauguré en 1972.

Page suivante :

fig. 8 : *Cour Saint-Antoine*, en Hors-Château, inaugurée en 1985.



fig. 9 : Ensemble de logements les *Terrasses Saint-Gilles*, inauguré en 2014.



Post-modernisme classiciste

“Je n’écrirai donc pas que Charles Vandenhove est un architecte classique et je ne transigerai pas sur la concession au «moderne classique» ou «classique moderne».”⁹⁴

La période appelée ici *post-modernisme classiciste*, ou *post-modern classicism*, constitue un moment déterminant dans cette recherche d’*“architecture intemporelle”*⁹⁵. En effet, si la *“réconciliation du moderne et du classique”*⁹⁶ est d’abord passée par l’abstraction chez Charles Vandenhove, c’est dans les années septante, avec l’insertion d’emprunts à l’architecture classique, que cette ambition trouve son apogée.

Comme il a été développé précédemment, la volonté d’enraciner l’architecture moderne dans la tradition classique passe ici par l’élaboration d’un langage employant un vocabulaire moderniste et classique.⁹⁷ Les éléments classiques constitutifs de ce vocabulaire que Charles Vandenhove intègre dans son architecture peuvent être assimilés à des *“mots-noyaux”*⁹⁸, comme des pièces d’un jeu de construction qui s’assemblent : un jeu qui serait composé à la fois de pièces classiques et modernistes.⁹⁹ Comme c’est le cas pour le projet de rénovation urbaine en *Hors-Château*. (fig. 8)

De plus, l’utilisation d’outils proprement post-modernistes comme le *double-codage* ou encore la notion de *both-and*, ancre cette architecture de Charles Vandenhove, tout comme celle de sa période brutaliste, dans le mouvement plurivoque du post-modernisme.

⁹⁴ CULOT, Maurice. « La critique quand même ». In *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p.25

⁹⁵ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

⁹⁶ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In *Fondation pour l’architecture (éd.). Charles Vandenhove : projets choisis*. p.22-23

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.25

⁹⁹ Ibid.

“ [...] les composantes de cette architecture ne sont plus des éléments structurels abstraits, ni des éléments « classiques » que l'on assemble pour créer une façade ou un bâtiment ; il s'agit plutôt à présent de compositions volumétriques ”¹⁰⁰

La dernière période de la carrière de Charles Vandenhove se caractérise par la simplification du langage architectural qu'il s'est constitué tout au long de ses soixante années de travail.¹⁰¹ Celui-ci ne perd toutefois pas son caractère classique au cours de ce processus. Ainsi, les références présentes dans les projets de Charles Vandenhove sont à la fois moins littérales et plus épurées.

En outre, cette simplification sémantique se traduit par un travail sur la masse et la composition volumétrique.¹⁰² En effet, un projet comme les *Terrasses Saint-Gilles* (fig. 9) est un travail presque sculptural de la masse, et de la paroi percée. Cette architecture conservant toutefois son ambition de *moderne classique*, une allusion aux arcades antiques, ou encore aux galeries de la Renaissance, transparait à travers la volumétrie du projet.

Dès lors, les procédés post-modernistes, tel que le double-codage, font toujours partie de l'architecture de Charles Vandenhove. C'est donc en raison d'un certain prolongement post-moderniste et de la réutilisation de formes préétablies (même si elles sont simplifiées) que cette période est qualifiée ici de *late post-modernisme*.

¹⁰⁰ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.40-41

¹⁰¹ Ibid. p.40

¹⁰² Ibid. p.41

La colonne, d'Ariane

“*COLONNES, Cylindre de pierre posé sur une base ou un socle, recevant un chapiteau à son sommet, employé dans la construction comme point d'appui pour porter une plate-bande ou un arc.*”¹⁰³

Il semble donc exister un fil conducteur dans l'oeuvre de Charles Vandenhove : une volonté de transcender modernisme et classicisme, en vue de mettre en place une “*architecture intemporelle*” comme le présente Geert Bekaert.¹⁰⁴ Ainsi, même si le langage de l'architecture de Charles Vandenhove a muté au cours de sa longue carrière, la référence à l'architecture classique persisterait dans cette volonté d'intemporalité.

En outre, si cette ambition passe par l'emploi de formes du passé, c'est à travers des méthodes proprement post-modernistes, notamment de *double-coding* et de *both-and*, qu'elle se transpose dans son architecture. En effet, Charles Vandenhove étant baigné pour une bonne partie de son oeuvre dans le mouvement post-moderniste de l'époque, ce courant qui est en marche transparaît dans son architecture : que cela soit dans un *brutalisme (pré-)-post-moderniste* ou à travers la période canonique de *post-modernisme classiciste*.

Dès lors, il est aisé de percevoir cette évolution en positionnant la posture qu'adopte Charles Vandenhove aux multiples périodes de son travail dans le tableau (fig. 10) que Charles Jencks établi pour classer les courants architecturaux de la fin du XXème siècle. Les différentes étapes de son parcours architectural y sont clairement perceptibles et son évolution coïncide avec la mutation qui se produit au sein du courant post-moderniste.

fig. 10 : Schéma établi par Charles Jencks pour classer les courants architecturaux du XXème siècle. Charles Vandenhove y est représenté par un point rouge.

¹⁰³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Tome Troisième*. Paris : B. Bance, 1854. p.491

¹⁰⁴ BEKAERT *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

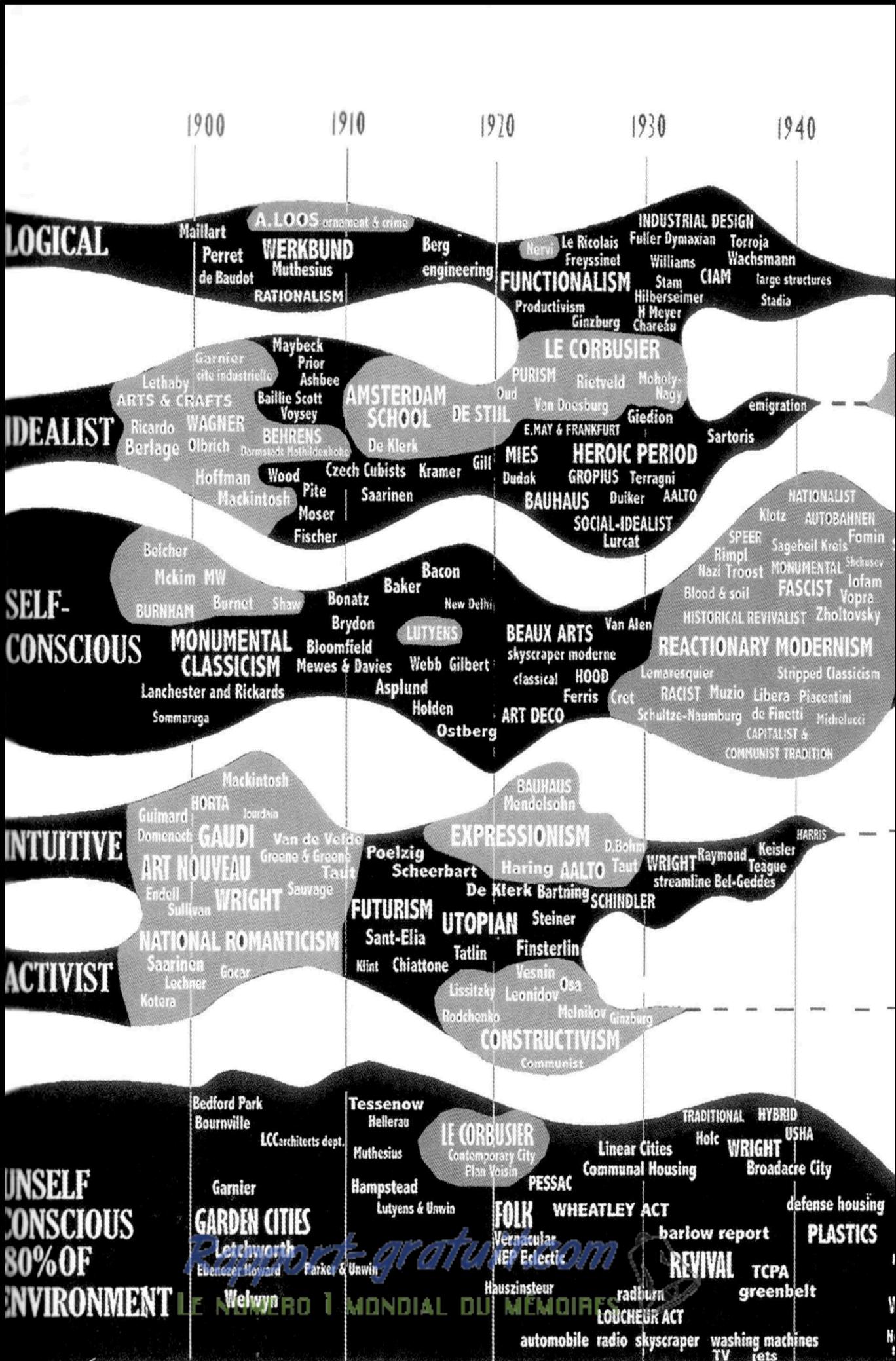
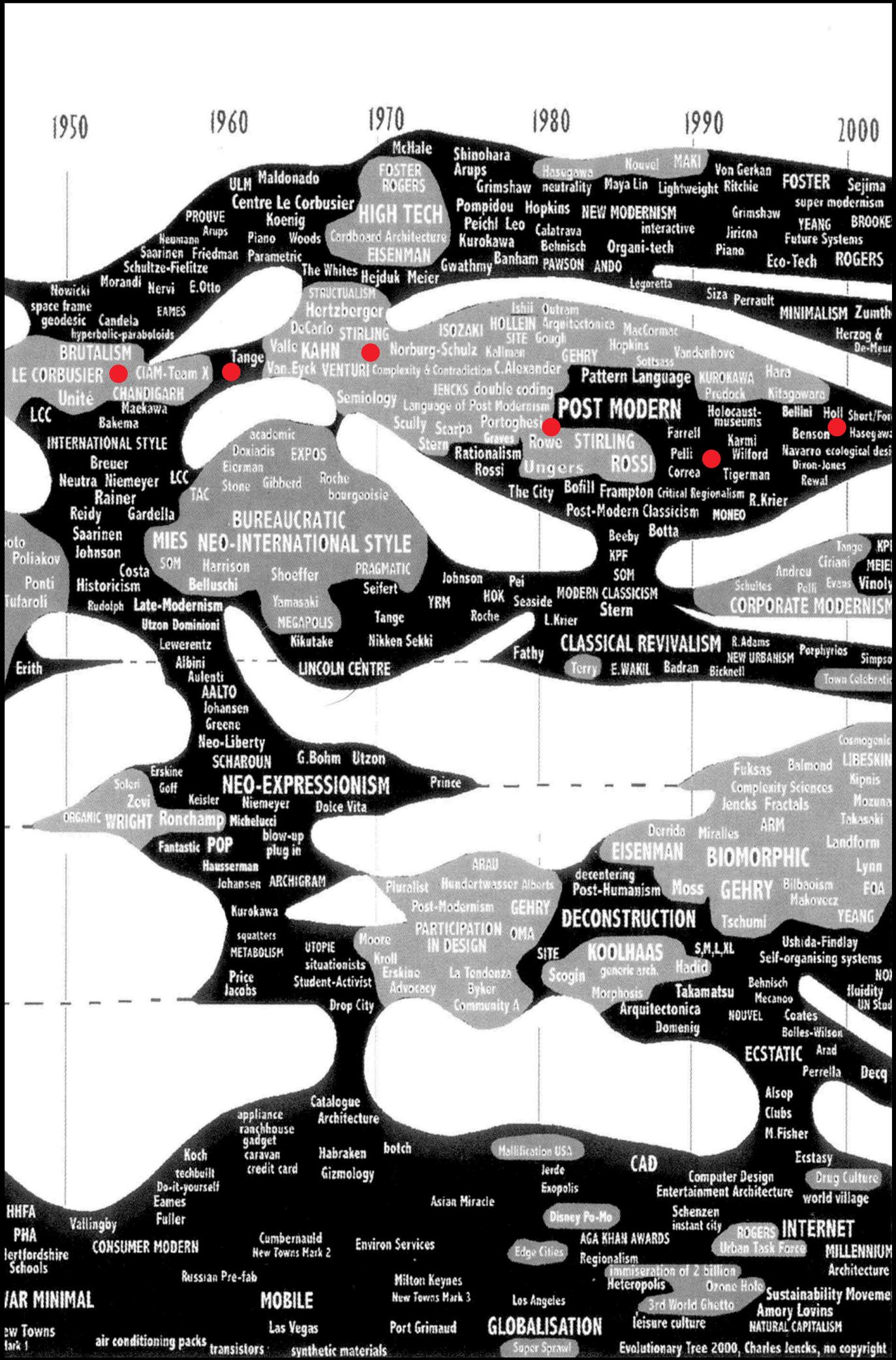


Fig. 10 : Schéma établi par Charles Jencks pour classer les courants architecturaux du



XXème siècle. Charles VandenHove y est représenté par un point rouge.

Néanmoins, le positionnement de Charles Vandenhove à l'intérieur de ce mouvement, défini plus haut comme étant la tendance *post-modern classicism*, paraît trop vague et plurivoque.¹⁰⁵ En effet, l'architecture que propose Charles Vandenhove n'a rien à voir avec celle de Ricardo Bofill par exemple, que cela soit au niveau esthétique ou sémantique, pourtant tous deux font partie de cette tendance post-moderniste et seraient classés dans la même catégorie.

Par conséquent, il convient de tenter de distinguer la tonalité propre à la posture que Charles Vandenhove adopte au sein du post-modernisme classiciste. Il s'agit alors de comprendre de quelle manière il se positionne par rapport au courant classique auquel il se rattache pour l'élaboration de son langage. Pour ce faire, il n'est pas de meilleur objet d'étude que l'élément architectural par excellence qu'est la colonne : celle-ci constitue un emprunt à l'architecture classique qui est récurrent dans l'architecture de Charles Vandenhove, des projets les plus anciens aux plus récents.¹⁰⁶ D'ailleurs, comme le souligne Gilbert Lascault :

*“Charles Vandenhove aime les colonnes et les multiplie. [...] On pourrait multiplier les exemples montrant l'importance des colonnes dans le langage plastique de Charles Vandenhove : colonnes du Foyer de la Maison Blanche à Esneux, colonne noire tronquée dans le hall d'entrée de l'Hôtel Torrentius...”*¹⁰⁷

En effet, la colonne est un élément architectural primordial dans l'architecture de Charles Vandenhove¹⁰⁸, comme le montre un texte inséré dans le livre de Geert Bekaert, *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Celui-ci introduit le livre en utilisant comme prémices la colonne, clin d'oeil assurément intentionnel de la part de l'auteur, sachant que ce livre se concentre sur la période post-moderniste de l'oeuvre de l'architecte.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Voir le sous-chapitre *Vers une (autre) architecture*

¹⁰⁶ Il est bon de préciser que les références et emprunts classiques dans l'oeuvre de Charles Vandenhove sont nombreux et qu'il ne s'agit, ici, que de se concentrer sur un de ceux-ci.

¹⁰⁷ LASCAULT, Gilbert. « Réflexions et dérives autour des architectures de Charles Vandenhove ». In *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p.11-12

¹⁰⁸ Il est à noter que les éléments de transition tels que les portes, les seuils, les baies ou encore les escaliers, constituent aussi une composante fondamentale du langage architectural de Charles Vandenhove. (VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.24)

¹⁰⁹ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*.

Ce texte se situe sur le dos de la couverture et sur les premières et dernières pages qui sont non-numérotées.

Ainsi, la distinction des tonalités sous-jacentes à la posture post-moderniste de Charles Vandenhove peut se faire par l'étude de l'élément colonne qui peut être considérée tant comme un emprunt classique que comme l'expression du procédé post-moderniste de double-codage. C'est donc la colonne, envisagée à travers l'oeuvre de Charles Vandenhove, qui va permettre de nuancer la position de l'architecte au sein du courant post-moderniste et de comprendre les ambitions rhétoriques sous-jacentes à l'emploi d'emprunts dans son architecture.

Dès lors, afin d'opérer cette distinction fondamentale pour la compréhension de l'architecture de Charles Vandenhove, il semble intéressant de convoquer des théories sur les emprunts qui permettent une analyse beaucoup plus fine, importées d'une tout autre discipline : celle de la littérature. En effet, s'il est question de double-codage et de lecture de l'architecture par le public lorsque l'on parle d'architecture post-moderniste, alors il doit exister une relation entre la rhétorique et l'architecture. C'est cette transposition d'outils analytiques, plus développés dans le champ de la littérature, qui permettrait de déceler finement les différentes tonalités et subtilités propres à l'architecture de Charles Vandenhove.

Enfin, ce travail se concentre sur l'étude de la colonne, en tant qu'emprunt post-moderniste, à travers les différentes formes qu'elle a pu prendre dans l'oeuvre de Charles Vandenhove. De plus, cette analyse se fait à la lumière de théories littéraires afin d'offrir une analyse plus fine de l'oeuvre de l'architecte et de mettre à l'épreuve l'hypothèse, qui n'en est presque plus une, d'une volonté de "*réconciliation du classique et du moderne*"¹¹⁰.

¹¹⁰ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In Fondation pour l'architecture (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*. p.22-23

Transtextualité : *L'architecture* au second degré

Architecture post-moderniste et littérature

Rapprochement des champs

“Chez Vandenhove, comme dans la poésie d’Eugenio Montale, ‘les mots se pressent, se bousculent pour accéder à l’expression’.”¹¹¹

Lorsqu’il publie la première édition de *The language of Post-modern architecture*, Charles Jencks propose une *lecture* de l’architecture post-moderniste, mettant en évidence les liens qui unissent l’architecture avec la littérature. Il établit alors des concepts terminologiques qu’il propose d’appliquer au champ architectural et qui font aujourd’hui partie du lexique employé par les architectes. Ceux-ci sont appliqués tant au processus de conception qu’à l’étude architecturale¹¹². Ainsi, pour lui :

“There are various analogies architecture shares with language and if we use the terms loosely, we can speak of architectural ‘words’, ‘phrases’, ‘syntax’, and ‘semantics’.”¹¹³

En effet, dans le champ de l’architecture, lorsque l’on parle du *vocabulaire* ou encore du *langage* pour qualifier des propriétés plastiques et esthétiques propres à un édifice ou à une architecture, il ne s’agit pas simplement d’un jeu linguistique. Au contraire, il pourrait s’agir en réalité d’une manifestation de la présence d’une analogie intrinsèque entre deux systèmes d’étude de composition esthétique : la poétique et l’analyse architecturale.

¹¹¹ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988. p.15

¹¹² De nombreux ouvrages sont disponibles sur le langage en architecture, dont le récent : ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l’architecture : pour une approche anticlassique*. Marseille : Parenthèses, 2016.

¹¹³ JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 4e édition. New York : Rizzoli, 1984. p.39
Trad. : Il existe différentes analogies que l’architecture partage avec le langage et si les termes sont utilisés plus librement, l’on peut parler de ‘mots’, de ‘phrases’, de ‘syntaxe’, et de ‘sémantique’ architecturaux.

D'ailleurs, l'architecte Bernard Huet écrit en 1996, dans un petit manifeste, que "*l'Architecture en tant que production intellectuelle, consciente et « poétique », se distingue de la Construction*"¹¹⁴. Il souligne ainsi le lien existant entre architecture, comme discipline artistique, et littérature.

De plus, si l'architecture nourrit des liens conséquents avec le champ de la littérature, c'est en particulier celle que Charles Jencks définit comme '*post-modern*' (post-moderniste, donc) qui en est la représentation la plus explicite, dans sa substance théorique comme dans son expression plastique.¹¹⁵ Ainsi, "*les architectes postmodernes trouvent dans les théories linguistiques des éléments pour étayer leurs propositions architecturales.*"¹¹⁶

En effet, après le mutisme sémantique d'un mouvement moderne essoufflé, les architectes post-modernistes se mettent en quête de sens. Ils proposent alors un travail dont le discours repose sur les liens qu'entretient l'architecture avec la littérature, où la rhétorique sert d'outil de composition axé sur une *lecture* de signifiants (forme et matière architecturales) qui renvoient à des signifiés ('patrimoine' architectural)¹¹⁷.

En outre, le critique d'architecture Bart Verschaffel, propose, dans sa monographie sur Charles Vandenhove, d'envisager cette architecture à travers son analogie au monde littéraire, notamment avec la notion de "*mots-noyaux*".¹¹⁸ Il emploie ainsi un terminologie littéraire, faisant émerger la proximité entre le travail de l'architecte et le domaine de la rhétorique.

¹¹⁴ HUET, Bernard. « Petit manifeste pour la nouvelle année ». In *Form follows fiction : écrits d'architecture fin de siècle*. Paris : Editions de la Vilette, 1996. p.184

¹¹⁵ Il est évident que l'étude de l'architecture est indissociable de celle des arts. Toutefois, il s'agit ici de mettre en lumière les seuls parallélismes entre les deux champs artistiques que sont l'architecture et la littérature.

¹¹⁶ GUIBET LAFAYE, Caroline. *Esthétiques de la postmodernité*. Université de Paris 1, Centre NORmes, SOCIétés, PHIlosophies, <http://nosophi.univ-paris1.fr>, 18/11/16. p.10

¹¹⁷ GUIBET LAFAYE, Caroline. *L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole*. Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University, <https://digilib.phil.muni.cz>, 12/10/16. p.114-115

¹¹⁸ VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014.

Pour illustrer cette convergence entre architecture post-moderniste et littérature, il n'existe pas de meilleur exemple que celui de Robert Venturi, chef de file du mouvement aux Etats-Unis. C'est en 2012 que l'historien Claude Massu a mis en exergue la relation qu'entretiennent les théories de Robert Venturi avec le champ de la littérature, notamment sur base de son manifeste, *Complexity and Contradiction in Architecture*.¹¹⁹

*“L'ouvrage offre des regards croisés entre architecture et littérature et montre comment la littérature dans le contexte de la culture post-moderne américaine conserve une fonction heuristique pour l'architecture [...] [et] en se tournant vers la littérature et la critique littéraire, Robert Venturi pose implicitement l'impossibilité de parvenir à une autonomie disciplinaire de l'architecture”*¹²⁰

Ainsi, Robert Venturi légitime les pratiques trans-disciplinaires en architecture, et notamment en matière de transposition de théories issues du champ littéraire dans le champ de l'architecture. D'ailleurs, *“Robert Venturi a montré comment le discours sur l'oeuvre littéraire pouvait rejoindre et fonder un discours sur l'édifice”*¹²¹, en se basant sur des théories littéraires pour appuyer ses théories post-modernistes. Il opère donc un rapprochement direct entre les deux champs, dans leur dimension tant conceptuelle qu'analytique.¹²²

Finalement, l'existence de cette relation théorique entre étude littéraire et étude architecturale met en lumière la possibilité de transposer certains outils méthodologiques propres à la rhétorique dans le champ de l'architecture. Et, si les chemins de la littérature et de l'architecture se croisent, c'est particulièrement au détour de l'esthétique post-moderniste, où leurs théories ont convergé vers une recherche de renouveau sémiologique de l'architecture.

¹¹⁹ MASSU, Claude. « Postmodernisme architectural et littérature dans complexity and contradiction in architecture (1966) de Robert Venturi ». In *Architecture et littérature contemporaine*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2012. p.381-390

¹²⁰ Ibid. p.382; 390.

¹²¹ Ibid. p.390

¹²² Ibid. p.383

De la rhétorique en architecture

L'architecture post-moderniste, présente donc de nombreuses analogies avec le champ littéraire comme le démontrent les ouvrages de Robert Venturi ou encore de Charles Jencks. Et, si les architectes post-modernistes usent et abusent d'emprunts aux architectures du passé, c'est qu'ils veulent mettre en place une rhétorique architecturale sous-jacente aux ambiguïtés créées par ces transpositions.

Ainsi, les emprunts, comme la colonne, ne sont, en effet, pas de simples 'copier-collers' insensés, mais bien des éléments sémiologiques qui matérialisent, en outre, des ambitions rhétoriques de double-codage.¹²³ De plus, si un glissement théorique important s'opère entre les champs de la littérature et de l'architecture post-moderniste, alors il paraît judicieux de tenter une transposition plus générale d'outils rhétoriques vers le domaine d'analyse architecturale.¹²⁴

Le spectre des théories en matière d'analyse d'emprunts est à la fois plus vaste et plus précis en littérature qu'en architecture. C'est donc en se tournant vers les théories littéraires, propres à l'analyse sémantique et rhétorique, qu'il est possible de donner une lecture plus fine des tonalités sous-jacentes à l'utilisation d'emprunts en architecture.

Celui qui constitue le cas d'étude de ce travail est la colonne dans l'oeuvre de Charles Vandenhove. Lorsqu'il transpose cet élément dans le champ littéraire, Charles Jencks souligne qu'il peut être considéré comme un 'mot', un '*mot-noyau*'¹²⁵ donc, mais qu'il peut tout autant avoir différents sens, pouvant aussi muter vers des unités sémantiques plus complexes comme la phrase ou la texte.¹²⁶ Ainsi, considérer la colonne en tant qu'unité sémantique plus importante que le mot permet, *ipso facto*, d'élargir le spectre

¹²³ Voir le sous-chapitre antérieur: *L'attitude post-moderne*

¹²⁴ GUIBET LAFAYE. *Esthétiques de la postmodernité*. p.10

¹²⁵ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.25

¹²⁶ JENCKS. *The language of post-modern architecture*. p.53

des outils rhétoriques pouvant lui être appliqués, tout en permettant d'en affiner la compréhension.

D'ailleurs, cette transposition est d'autant plus pertinente que théories littéraires et ambitions d'architectes post-modernistes convergent vers une même volonté de communiquer du sens. Et cette quête de sens se matérialise dans la volonté de dialoguer avec le public, qui devient *lecteur*.¹²⁷ Ainsi, pour Umberto Eco :

*“Au cours de l'élaboration de l'oeuvre, il y a un double dialogue : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle.”*¹²⁸

Enfin, c'est à la fois la définition sémantique de la colonne et la volonté post-moderniste de dialoguer avec le public qui permettent d'introduire les concepts littéraires relatifs aux relations *transtextuelles*, dont font notamment partie l'allusion, la citation, la référence, le pastiche ou encore la parodie.¹²⁹ En effet, ces outils rhétoriques offrent l'opportunité d'analyser et de définir les tonalités propres aux relations entretenues entre plusieurs textes, et par transposition, entre emprunts faits en architecture. Ces théories pourraient donc être transposées au champ de l'architecture *mutatis mutandis*.

¹²⁷ JENCKS, Charles. *The story of post-modernism : five decades of ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester : John Wiley and Sons, 2011. p.40

¹²⁸ ECO, Umberto. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. Paris : Librairie générale française, 1983. p.737

¹²⁹ PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

Transtextualité : quels concepts appliquer à l'architecture ?

Définition du domaine paradigmatique

“Omnis enim, quae a ratione suscipitur de aliqua re, institutio, debet a definitieve proficisci; ut intelligatur, quid sit id, de quo disputetur”¹³⁰

C'est en 1982, avec *Palimpsestes*, que le critique littéraire Gerard Genette opère une redéfinition du domaine paradigmatique auquel appartiennent les relations qu'entretiennent différents textes entre eux.¹³¹ Ces relations, qu'il qualifiera plus généralement comme transtextuelles, reposent sur la notion, auparavant plus diffuse, d'intertextualité¹³².

Gerard Genette définit la *transtextualité* d'un texte comme *“tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”*.¹³³ Le concept de transtextualité regroupe donc l'ensemble des relations susceptibles de s'instaurer entre deux ou plusieurs textes, qu'elles soient implicites ou explicites.¹³⁴ Genette opère une classification au sein de cet ensemble très vaste et distingue alors cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, l'hypertextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'architextualité.¹³⁵

¹³⁰ Trad. : “Dans tout corps de doctrine présenté avec méthode, c'est par la définition qu'il faut commencer, afin que l'on saisisse bien l'objet de la discussion.”

DE REMUSAT, Charles (trad.). *Oeuvres Complètes de M.T. Cicéron. Tome XXVII*. Paris. 1821. p.282-3

¹³¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

¹³² L'intertextualité chez Genette n'est en réalité qu'une relation spécifique faisant partie de son système de classification de relations, appelées transtextuelles.

¹³³ GENETTE. *Palimpsestes*. p.7

¹³⁴ VAN NUIJS, Laurence. *Intertextualité*. Le lexique socius, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/67-intertextualite>, 03/02/17. p.2

¹³⁵ Cette liste n'est ni exhaustive, ni définitive car comme le dit Gerard Genette: *“ L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas.”* Elle est néanmoins plus que complète pour le présent travail.

Avant tout, il convient de préciser “[qu’]il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques.”¹³⁶ Ainsi, Gerard Genette précise qu’au lieu d’y voir un système catégoriel clos, il faut l’envisager comme un ensemble de relations interdépendantes.

De plus, pour l’ensemble de ces relations, c’est “la lecture qui définit l’intertextualité”¹³⁷, ainsi les concepts d’intertextualité et, *lato sensu*, de transtextualité, relèvent du lien de ‘lecture’ qu’entretient le lecteur avec l’oeuvre.¹³⁸ Il faut donc une reconnaissance de la part du lecteur. Ces principes de lecture et de reconnaissance, propres aux théories de transtextualité, rejoignent donc l’attitude post-moderne présentée par Umberto Eco en littérature et de double-codage définie par Charles Jencks en architecture^{139 140}.

Dans ce corps d’étude présenté avec méthode, il convient de commencer par des définitions, afin de bien saisir l’objet de la discussion.

Tout d’abord, la notion d’*intertextualité* désigne “[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] par la présence effective d’un texte dans un autre.”¹⁴¹ Cette relation de coprésence entre plusieurs textes est de nature ponctuelle et se réfère à des “micro-structures sémantico-stylistiques, à l’échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref.”¹⁴² Elle va de la forme la plus explicite et littérale, à savoir la citation, jusqu’à la moins explicite et moins littérale, l’allusion¹⁴³.

¹³⁶ GENETTE. *Palimpsestes*. p.16

¹³⁷ PIEGAY-GROS. *Introduction à l’intertextualité*. p.15

¹³⁸ Il ne s’agit toutefois pas de considérer ce lien comme le fondement de la définition du procédé d’intertextualité, comme l’a théorisé Michaël Riffaterre : voir RIFFATERRE, Michaël. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.

¹³⁹ ECO, Umberto. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. Paris : Librairie générale française, 1983.
JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 4e édition. New York : Rizzoli, 1984.

¹⁴⁰ Voir le sous-chapitre antérieur: *L’attitude post-moderne*

¹⁴¹ GENETTE. *Palimpsestes*. p.8

¹⁴² Ibid. p.9

¹⁴³ Ibid. p.8

Celle-ci est à distinguer de l'*hypertextualité* qui existe à un niveau macro-structurel et que Genette définit comme “*toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.*”¹⁴⁴ Il s’agit de la relation qu’entretient un texte, l’hypertexte donc, avec un autre, l’hypotexte, duquel il est dérivé par transformation ou par imitation. C’est, par exemple, la relation qui s’instaure entre le texte original latin de *Médée* et un texte qui en est une traduction, ou encore la réécriture qu’en fait Sénèque.

L'*architextualité*, par contre, désigne la relation qu’entretient un texte avec la catégorie générique auquel il appartient, qui est le plus souvent, voire toujours, de nature implicite.¹⁴⁵ Un exemple est le lien qui existe entre *The Shining* de Stephen King et le genre du roman d’horreur.

La *paratextualité* est une relation qu’entretient, de manière générale, un texte avec son paratexte, comme son titre, ses sous-titres, sa quatrième de couverture, ...¹⁴⁶ Alors que la *métatextualité* définit la relation établie entre un texte avec le commentaire qu’il a suscité.¹⁴⁷

Ainsi, le domaine théorique genettien est vaste et son potentiel d’application au champ architectural est d’autant plus conséquent. Dès lors, il convient de déterminer dans quelle mesure ces théories sont pertinentes afin de permettre cette transposition théorique d’un champ à l’autre.

¹⁴⁴ GENETTE. *Palimpsestes*. p.13

¹⁴⁵ Ainsi, “*le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème.*”
Ibid. p.12

¹⁴⁶ Comme : “[...] titres, sous-titres, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...]”.
Ibid. p.10

¹⁴⁷ C’est “*la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...] C’est, par excellence, la relation critique.*”
Ibid. p.11

Limites d'application à l'étude

Pour définir les limites d'application de cette théorie littéraire à la présente étude, il s'agit tout d'abord de circonscrire le sujet et d'établir la dimension à travers laquelle il sera étudié. Ensuite, il est nécessaire de déterminer les outils rhétoriques capables d'appréhender ce sujet et d'en permettre l'étude adéquate.

Premièrement, Charles Vandenhove est autant un architecte concepteur, aux plans réglés au millimètre, qu'un homme de chantier, ne se contentant pas du dessin, mais supervisant attentivement la réalisation et la mise en oeuvre de ses projets.¹⁴⁸ Il paraît donc intéressant de considérer la partie de l'oeuvre de Charles Vandenhove qui offre une lecture de l'aboutissement du travail de l'architecte, à savoir l'architecture bâtie, en évitant ainsi l'écart existant entre conception et réalisation. Dès lors, cette étude rhétorique de la colonne dans l'oeuvre de Charles Vandenhove, opérée au travers du prisme des relations transtextuelles, se base sur l'analyse d'éléments construits.

Enfin, bien qu'il doive exister des relations transtextuelles unissant deux oeuvres architecturales à d'autres niveaux¹⁴⁹ que celui de la réalité construite, l'application des concepts de transtextualité aux seuls édifices bâtis assure la clarté et la cohérence de l'étude. Pour cette étude, il s'agit donc de transposer les concepts littéraires à un seul autre médium, en approchant l'architecture sous sa dimension bâtie.¹⁵⁰

Deuxièmement, le système genettien étant envisagé comme un vaste ensemble de relations interdépendantes, il convient d'en délimiter la portée théorique afin d'assurer une adéquation entre sujet et outil rhétorique.¹⁵¹ Pour ce faire, il s'agit, dans l'univers de

¹⁴⁸ *Entretien avec M. Michel Lemmens*, ancien collaborateur de Charles Vandenhove, août 2017.

¹⁴⁹ Au regard du dessin, de la présentation, de la mise en page par exemple, ou encore en ce qui concerne les plans, coupes, ou autres médias de conception ou de présentation du projet.

¹⁵⁰ Les documents préalables à la construction - tels que les plans, les coupes ou tout autre document graphique - constituent une partie importante de la production de l'architecte et nécessiteraient une étude complémentaire.

¹⁵¹ GENETTE. *Palimpsestes*. p.16

l'architecture bâtie, de cerner les relations transtextuelles que les colonnes de Charles Vandenhove pourraient entretenir avec d'autres colonnes antérieures.

Les théories les plus pertinentes pour cette étude sont celles d'intertextualité et d'hypertextualité, théorisant des rapports de coprésence à différentes échelles. Ainsi, la colonne peut être considérée, sémantiquement, à la fois dans sa dimension macro-structurale (la colonne comme entité architecturale autonome) et comme élément micro-structurel dépendant du contexte architectural dans lequel il s'inscrit (la colonne comme composante sémantique d'une entité architecturale plus grande).¹⁵²

Lorsqu'il s'agit d'étudier une colonne comme élément sémantique autonome, la relation qu'entretient une colonne de Charles Vandenhove (hypertexte) avec son signifié classique (hypotexte) est de type hypertextuelle. Alors que la relation qu'entretient l'emprunt, étudié comme partie d'un ensemble architectural, est envisagée à travers le prisme des théories intertextuelles.

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

¹⁵² GENETTE. *Palimpsestes*. p.9

Hypertextualité et intertextualité

“J’ai redécouvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils ont dit) : les livres parlent toujours d’autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée.”¹⁵³

Au sein du vaste champ des relations transtextuelles définies par Gerard Genette, ce sont donc les pratiques d’hypertextualité et d’intertextualité qui semblent les plus pertinentes au regard de l’analyse d’emprunts dans l’architecture bâtie. Elles constituent dès lors l’essence théorique de ce travail : il est ici question d’en expliciter la portée et d’en établir les liens à l’architecture. Ces différentes relations seront envisagées séparément permettant, d’un point de vue théorique, d’en faciliter la compréhension.

Néanmoins, il est important de rappeler que ces différentes théories ne font pas partie d’une classification étanche¹⁵⁴. *“Ainsi, un métatexte inclut presque toujours des citations [...] et la parodie procède quant à elle souvent par montage de citations (l’hypertextualité et l’intertextualité sont alors étroitement liées).”¹⁵⁵* C’est le cas d’une critique littéraire, par exemple, qui cite parfois des passages de l’oeuvre concernée.

Ces notions doivent donc être mises en relation pour élargir le spectre de compréhension de la rhétorique de coprésence à l’oeuvre dans l’élaboration des colonnes de Charles Vandenhove. De plus, au sein de ces relations complémentaires, il peut exister d’autres procédés rhétoriques qui les complètent, comme les procédés littéraires de métaphore et de métonymie.¹⁵⁶

¹⁵³ ECO. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. p.722

¹⁵⁴ En architecture, il est encore plus difficile d’y voir un système catégoriel étanche, nécessitant parfois une adaptation des théories, ce qui permet de faire appel aux différents types de relation pour qualifier un même emprunt.

¹⁵⁵ PIEGAY-GROS. *Introduction à l’intertextualité*. p.14

¹⁵⁶ L’intérêt de l’application de ceux-ci au champ architectural, afin de compléter les relations d’hypertextualité et d’intertextualité, est explicitée aux sous-chapitres : *Intertextualité* et *Rhétorique architecturale : une boîte à outils*.

Hypertextualité

Pour commencer, il s'agit de considérer le 'modèle' que Gerard Genette établit dans *Palimpsestes* pour distinguer les différentes pratiques hypertextuelles, entretenues entre un hypertexte et son hypotexte qui lui est antérieur. Ces relations étant de niveau macro-structurel, elles permettent d'appréhender les dérivations architecturales, comme la colonne, sous leur forme d'unité sémantique autonome.

Pour classer ces relations, l'auteur établit un tableau à doubles entrées. (tab. 1) D'une part, il opère une distinction entre deux *types*¹⁵⁷ de dérivations : le procédé de *transformation* d'un texte, et celui d'*imitation* d'un style.¹⁵⁸ D'autre part, il distingue trois *régimes*¹⁵⁹ s'appliquant à chacune des relations : régimes *ludique*, *satirique* et *sérieux*. Ceux-ci permettent de différencier des relations dont la typologie est identique (*imitation* ou *transformation*) mais dont la tonalité varie (*ludique*, *satirique* ou *sérieux*).

Si l'ambition satirique¹⁶⁰ est évidente, les deux autres régimes que Genette qualifie de non-satiriques doivent être précisés. La fonction ludique est "une sorte de pur amusement ou exercice distrayant, sans intention agressive ou moqueuse"¹⁶¹; c'est un jeu rhétorique entre l'auteur et le lecteur. Par contre, Gerard Genette présente un autre régime qu'il qualifie de sérieux et qui contient les transformations et imitations qui ne sont ni satiriques ni ludiques.¹⁶²

¹⁵⁷ GENETTE. *Palimpsestes*. p.40

¹⁵⁸ Ces deux notions sont couramment appelés *parodie* et *pastiche*, prenant ainsi un sens plus large et n'opérant pas de distinction de régime.

PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.14

¹⁵⁹ GENETTE. *Palimpsestes*. p.44

¹⁶⁰ "Satire : Toute œuvre écrite, chantée, peinte, tout propos comportant une raillerie, une critique virulente."
(X . Définition de Satire. Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), www.CNRTL.fr , 09/04/18.)

¹⁶¹ GENETTE. *Palimpsestes*. p.43

¹⁶² GENETTE. *Palimpsestes*. p.43

De plus, “chaque régime serait en contact avec les deux autres”¹⁶³ : il ne faut dès lors pas considérer cette classification comme étant étanche, au contraire, elle offre différentes positions intermédiaires¹⁶⁴. De fait, une caractéristique déterminante des relations hypertextuelles est “[qu’] aucune forme d’hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du emploi de structures existantes[...]”¹⁶⁵. En réalité, c’est cette ‘part de jeu’ rhétorique, autant indissociable des hypertextes que des emprunts post-modernistes, qui rend le recouplement des champs intéressants.

“En revanche, je considère la distinction entre les deux types de relations comme beaucoup plus nette et étanche d’où la frontière pleine qui les sépare.”¹⁶⁶ En effet, malgré cette grande porosité entre les régimes, il reste que la scission entre pratiques d’imitation et de transformation est aussi déterminante en architecture qu’elle ne l’est pour Gerard Genette en littérature. Même si “cela n’exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, mais c’est qu’un même hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre”¹⁶⁷, il est intéressant d’appréhender les différentes pratiques hypertextuelles sur base de cette distinction.

relation/régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE	TRAVESTITTEMENT	TRANSPOSITION
imitation	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

tab. 1 : Reproduction du tableau que Gerard Genette établit dans *Palimpsestes* pour figurer les différentes relations hypertextuelles.

¹⁶³ Ibid. p.44

¹⁶⁴ Le régime humoristique, entre ludique et sérieux; le régime polémique entre sérieux et satirique; ou encore le régime ironique entre satirique et ludique.

¹⁶⁵ Ibid. p.557

¹⁶⁶ Ibid. p.46

¹⁶⁷ Ibid. p.46

Dérivation par imitation

Premièrement, dans l'ensemble des pratiques d'imitation, "*le pastiche, la charge, la forgerie ne procèdent que d'inflexions fonctionnelles apportées à une pratique unique (l'imitation)*".¹⁶⁸ Couramment regroupées sous le terme de *pastiche*¹⁶⁹, il existe, en matière de pratiques littéraires hypertextuelles, différentes manières d'imiter un style, chacune ayant une tonalité qui lui est propre.

En architecture, la distinction entre les différentes fonctions que peuvent porter une imitation - ludique, satirique ou sérieuse - paraît être plus difficile à cerner.¹⁷⁰ En effet, il semble difficile de juger de l'intention d'un architecte à travers la seule observation d'un projet.¹⁷¹ Néanmoins, il pourrait être intéressant de tenter de les distinguer afin d'offrir la possibilité d'une lecture plus riche des différentes imitations architecturales, en étant toutefois attentif au fait que ces catégories sont particulièrement souples et poreuses.¹⁷²

Tout d'abord, le *pastiche* requiert l'imitation d'un style en vue de l'actualiser à travers un nouveau sujet.¹⁷³ Ainsi, "*le pasticheur se saisit d'un style - et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir -, et ce style lui dicte son texte.[...] le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation - et éventuellement de dérision.*"¹⁷⁴ De plus, il peut exprimer une certaine tonalité ludique, et il l'est d'autant plus qu'il y a saturation stylistique ou exagération des traits.¹⁷⁵

¹⁶⁸ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. p.291

¹⁶⁹ PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996. p.14

¹⁷⁰ C'est, d'ailleurs, souvent le terme de *pastiche* en architecture qui est employé pour décrire toute pratique hypertextuelle d'imitation.
(SANGSUE, Daniel. *Parodie*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 31/01/18.)

¹⁷¹ Il est à préciser que cela dépend aussi de la personne qui perçoit le régime auquel appartiendrait un projet. Ainsi, d'aucuns pourraient voir un ton moqueur dans le travail d'imitation stylistique de l'architecte Raymond Rombodts, alors que d'autres y verraient un travail architectural tout à fait sérieux.

¹⁷² Cette question plus vaste de la définition et de la classification des imitations en architecture, en fonction de la perception d'un projet, pourrait faire l'objet d'une étude approfondie afin de cerner plus précisément les contours de ces différentes classes.

¹⁷³ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.65

¹⁷⁴ GENETTE. *Palimpsestes*. p.107

¹⁷⁵ Ibid. p.221

Toutefois, cette exagération stylistique peut aussi emmener une dimension critique à l'imitation, faisant basculer le pastiche vers la *charge*, en régime satirique. Ainsi, *“l'essence même du pastiche implique une saturation stylistique considérée non seulement comme acceptable, mais comme souhaitable, puisqu'elle fait l'essentiel de son agrément, en régime ludique, ou de sa vertu critique, en régime satirique.”*¹⁷⁶

De l'autre côté du spectre des pratiques hypertextuelles d'imitation de style, il y a ce que Gerard Genette qualifie d'*imitation sérieuse* et qu'il appelle *forgerie*.¹⁷⁷ Celle-ci peut être la continuation et notamment la continuation stylistique d'une époque¹⁷⁸.

*“Dans un mouvement du caractéristique (et fort ambigu) « refus d'hériter », chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente”*¹⁷⁹. Ainsi, les néo- ne continuent-ils pas une oeuvre spécifique mais le style d'une époque, souvent antérieure à celle de leurs prédécesseurs directs.

Dès lors, en architecture, des colonne néo-classiques comme celles de l'*Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel (fig. 11) pourraient vaciller entre pastiche et forgerie. En effet, elles peuvent être parfois l'objet d'exagérations stylistiques, mais restent le plus souvent, comme dans cet exemple, empreintes d'un profond respect pour le modèle original dans un principe de continuation stylistique.

Par contre, une colonne de la *Sainsbury Wing* de la National Gallery de Robert Venturi à Londres (fig. 12) serait, elle, plus proche de la charge et du pastiche. En effet, c'est le style des colonnes d'un bâtiment voisin qui y est imité, sans modification mais avec une exagération des traits dans l'utilisation de ces colonnes car elles supportent d'abord un entablement, pour finir par n'être qu'un rappel du bâtiment voisin.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid. p.43

¹⁷⁸ Se retrouve ici la continuation d'une oeuvre qui, si elle est présente dans le champ de l'architecture, n'est pour autant pas explicite dans le cas d'un élément sémantique autonome comme la colonne. C'est, par exemple, la construction de l'annexe du *Guggenheim Museum* de Frank Lloyd Wright, l'extension de la *Maison Guiette* de Le Corbusier ou encore, dans le domaine de la continuation purement stylistique, les projets de l'architecte Raymond Romboodts.

¹⁷⁹ Ibid. p.290

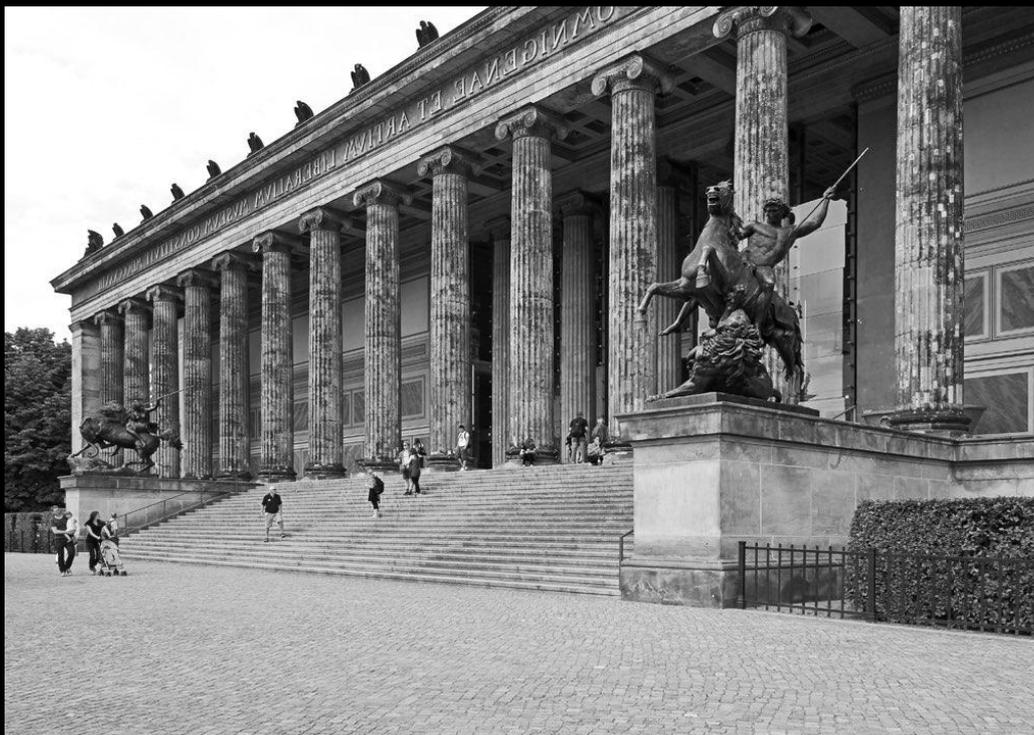


fig. 11 : Colonnade ionique de la façade principale de l'*Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel.



fig. 12 : A gauche, l'extension de 1991 de la National Gallery, la *Sainsbury Wing* de Robert Venturi. A droite, le bâtiment existant.

Dérivation par transformation

Tout d'abord, "*la parodie désigne une oeuvre littéraire ou artistique qui transforme une oeuvre préexistante de façon comique, ludique ou satirique.*"¹⁸⁰ Ainsi, à l'instar de la notion de *pastiche*, la parodie recouvre couramment toute une série de pratiques hypertextuelles de transformation aux tonalités parfois opposées.¹⁸¹

Si en matière de procédés de transformation en architecture, tout comme pour les dérivations par imitation, les catégories paraissent moins strictes qu'en littérature, il n'en reste pas moins que l'observation de tendances est effective. Il s'agit donc de tenter de situer les transformations architecturales suivant le régime vers lequel elles tendent, qu'il soit ludique, satirique ou sérieux, avec tous les degrés de nuances entre ceux-ci.

La *parodie*, telle que Gerard Genette en a restreint le sens¹⁸², "[...]consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style [...]"¹⁸³. De plus, "*La structure du texte premier est fidèlement respectée [...]*"¹⁸⁴. Il s'agit donc d'une transformation, à tonalité comique ou, tout au moins, ludique, opérée sur le sujet de l'hypotexte.

Il existe dans le champ de la musique de nombreuses parodies, et c'est notamment le cas des parodies de chansons utilisées dans la publicité. Celle de 1990 pour Ajax, par exemple, reprend la mélodie de l'opéra Carmen de Georges Bizet, *L'amour est un oiseau rebelle*, et en transforme les paroles pour vanter les mérites du produit.¹⁸⁵ Le sujet y est modifié, mais le style - c'est à dire l'air et la musique - est conservé.

¹⁸⁰ SANGSUE. *Parodie*. p.1

¹⁸¹ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.14

¹⁸² GENETTE. *Palimpsestes*. p.39

¹⁸³ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.57

¹⁸⁴ *Ibid.* p.60

¹⁸⁵ X. *Ajax ultra : Carmen sisters version 30secondes*. www.ina.fr, 09/04/18.

En outre, il reste à préciser que : “*comme le pastiche et la transformation sérieuse, la parodie témoigne la plupart du temps d'un hommage à son modèle.*”¹⁸⁶ La proximité des régimes ludique et sérieux est, ici encore, mise en valeur.

Un exemple de ceci est le tableau *Astérix, Liberté* d'Albert Uderzo, parodiant la peinture *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. (fig. 13) En effet, le sujet change car ce sont les célèbres personnages d'*Astérix et Obélix* qui sont représentés ici, alors que le style de la toile originale, lui, est perpétué dans cet hommage au peintre romantique.

Si la parodie fonctionne en régime ludique, le **travestissement**, quant à lui, opère une transformation à tonalité satirique. Celui-ci porte dès lors une ambition critique et ce qui le distingue de la parodie, outre leurs régimes respectifs, c'est l'objet de la transformation.

“*Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement [...], mais en lui imposant une autre élocution, c'est-à-dire un autre « style » [...]*”¹⁸⁷ En effet, le travestissement implique un changement de style, et non de sujet comme la parodie.¹⁸⁸ En outre, le plus souvent “[...] *le travestissement burlesque est fondé sur la réécriture dans un style bas d'une oeuvre dont le sujet est, lui, conservé [...]*”¹⁸⁹.

C'est le cas, par exemple, de l'oeuvre *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp de 1919 basé sur *La Joconde* de Léonard de Vinci qu'il travestit.¹⁹⁰ (fig. 14) En effet, si le sujet de l'hypotexte est conservé, le style et la tonalité sont, quant à eux, transformés : Mona Lisa se voit affublée d'une moustache, d'un bouc et d'un titre provocateur.

¹⁸⁶ SANGSUE. *Parodie*. p.5

¹⁸⁷ GENETTE. *Palimpsestes*. p.80

¹⁸⁸ Ainsi “*A l'inverse de la parodie, le travestissement burlesque reprend le sujet mais s'écarte fortement de la lettre du texte qu'il détourne.*” (PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.61)

¹⁸⁹ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.57

¹⁹⁰ DECIMO, Marc. *L.H.O.O.Q.* Centre Pompidou, www.centrepompidou.fr, 10/04/18.

Enfin, il reste le procédé hypertextuel que Gerard Genette définit comme *transformation sérieuse* et qu'il appelle **transposition**. Celui-ci regroupe un ensemble de sous-catégories et de procédés plus minimes qui concourent à cette plus grande catégorie de relation qu'est la transposition. Pour celui-ci, il n'y a ni tonalité satirique ou ludique, ni changement de sujet ou exagération de style. Le sujet est conservé et le style peut être modifié, mais de façon tout à fait sérieuse.

Un exemple de ceci est la robe *Mondrian*, dessinée par Yves Saint Laurent comme hommage à Piet Mondrian. Dans ce cas, ni le sujet - à savoir la matière picturale- ni le style ne changent.¹⁹¹ Ce qui diffère, c'est le canevas sur lequel la peinture se pose : au lieu d'être une toile, c'est une robe. (fig. 15)

En outre, seule une partie de ces procédés littéraires sérieux *semble* pouvoir s'appliquer à l'analyse architecturale.¹⁹² Les plus pertinents au regard de l'étude d'emprunts architecturaux post-modernistes sont, notamment : la **traduction** qui consiste à faire passer un texte d'une langue source à une langue cible¹⁹³ ; la **transtylisation** qui est une "*réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un changement de style*"¹⁹⁴ ; ou encore la **réduction** et l'**augmentation** qui consistent tantôt à réduire le texte, tantôt à l'étendre.¹⁹⁵

En matière d'opérations de modification *quantitative*¹⁹⁶ (réduction ou augmentation), il existe plusieurs sous-catégories pertinentes. Dès lors, pour illustrer ces différents procédés rhétoriques et afin de rester dans la thématique introduite par la *Mondrian* précédemment citée, il s'agit de prendre comme exemple une robe en coton, brodée et à manches mi-longues.

¹⁹¹ X. *L'hommage à Piet Mondrian*. Musée Yves Saint Laurent Paris, www.museeyslparis.com, 10/04/18.

¹⁹² Il paraît important d'émettre la possibilité d'une étude plus approfondie démontrant, éventuellement, le contraire. En effet, le monde des procédés transpositionnels est vaste et tous ne sont pas intéressants pour cette analyse architecturale, dont notamment la prosification, la versification, on encore la transmétrisation et la transmodalisation.

¹⁹³ DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984. p.455

¹⁹⁴ GENETTE. *Palimpsestes*. p.315

¹⁹⁵ Ibid. p.321

¹⁹⁶ Ibid. p.321



fig. 13 : *Astérix, Liberté* par Albert Uderzo.

Page suivante :

fig. 14 : *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp en 1919.

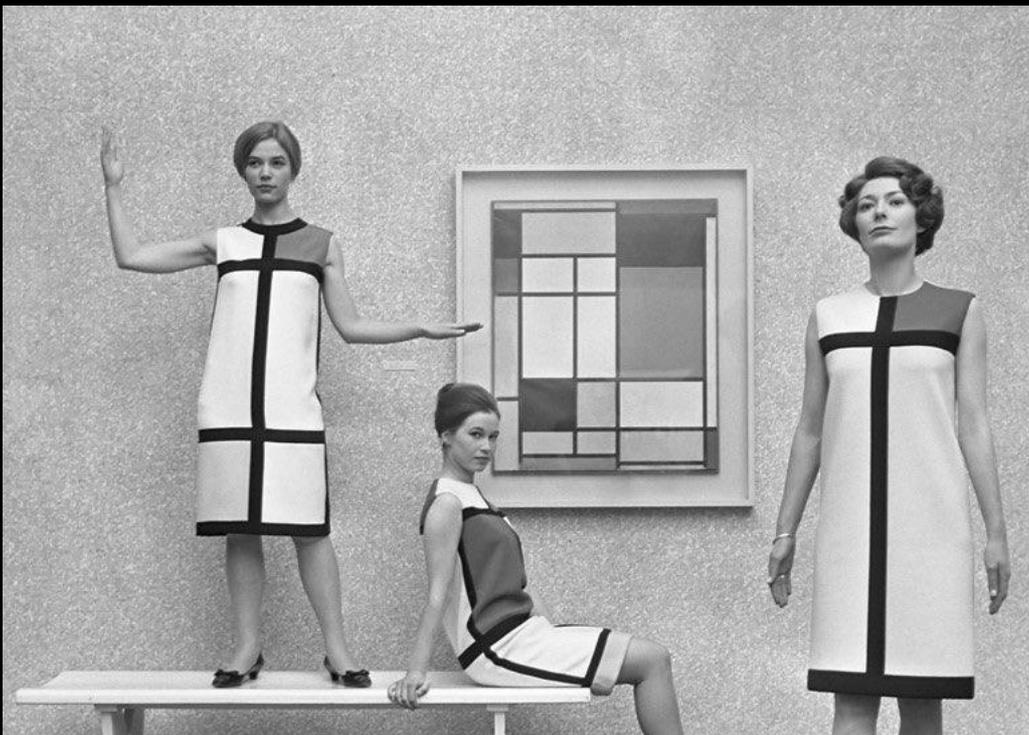
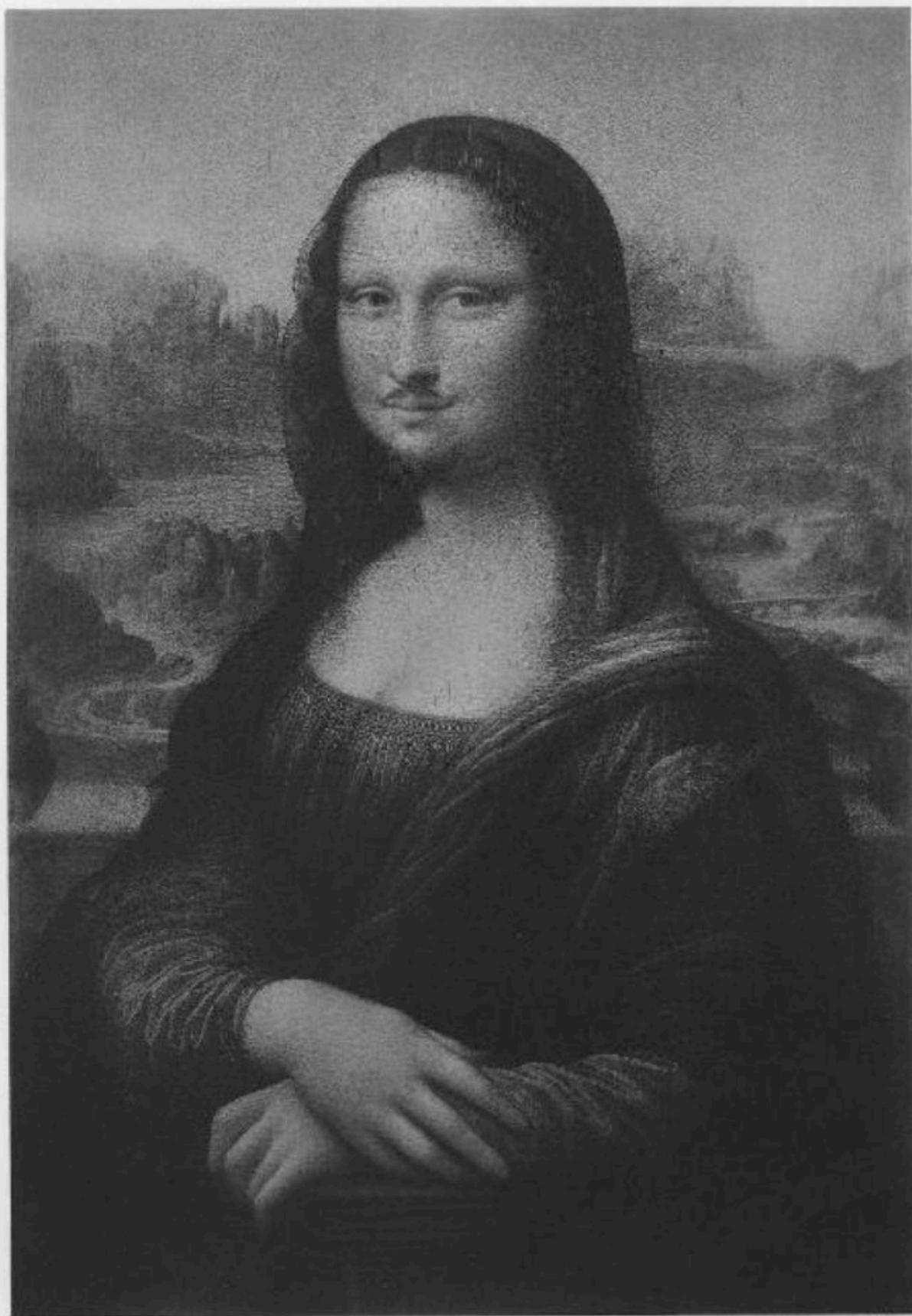


fig. 15 : Les robes *Mondrian* dessinées en 1965 par Yves Saint Laurent.



L.H.O.O.Q.

Marcel Duchamp 1919

Au niveau des procédés réducteurs, il y a l'**excision**, qui est “*le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention*”¹⁹⁷. Pour le cas de la robe, cela peut être le retrait complet des manches. Ainsi, il y a excision d'une partie thématique de la robe : les manches.

Ensuite, la **concision**¹⁹⁸, quant à elle, “*se donne pour règle d'abrèger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis*”. Il s'agit, dans le cas de la robe, de la retravailler avec moins de broderies. Dès lors, la robe qui était brodée est transposée, car elle reste à manches mi-longues en étant retravaillée dans un style plus concis, moins détaillé.

Enfin, il y a la **condensation**¹⁹⁹ dont le but est de produire un condensé, un abrégé. Celle-ci est une “*sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail [...] pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble*”. Cela peut être, par exemple, le patron de cette robe. Ainsi, ce n'est qu'une sorte résumé de ce qu'elle est, sans produire de détails et sans la convoquer littéralement.

A l'inverse, parmi les pratiques augmentantes, il y a l'**extension** qui constitue une augmentation massive, contrairement à l'excision.²⁰⁰ Cette extension est plutôt de l'ordre thématique que stylistique. Dans le cas de la robe, cela consiste en l'ajout de manches longues en soie. Celles-ci, n'étant pas faites dans la matière originale, restent ainsi uniquement un ajout thématique : les manches longues.

¹⁹⁷ GENETTE. *Palimpsestes*. p.323

¹⁹⁸ Ibid. p.332

¹⁹⁹ Ibid. p.341

²⁰⁰ Ibid. p.364

Ensuite, l'*expansion* est une sorte de dilatation stylistique, contrairement à l'extension qui est thématique. Ce procédé est donc l'inverse de la concision.²⁰¹ Il s'agit, par exemple, d'augmenter la quantité de broderies de cette robe. Ainsi, il y a une expansion stylistique - les détails de broderies sont multipliés en restant stylistiquement identiques - mais pas thématique.

Pour Gerard Genette, ces deux pratiques peuvent concourir en une troisième qui est l'*amplification*. Celle-ci se constitue, dès lors, d'une extension stylistique et d'une expansion thématique.²⁰² Pour la robe, cela peut consister en l'ajout de longues manches faites en coton et brodées dans un même style. Il y a alors extension par l'ajout de manches, et expansion à travers l'emploi du même tissu que l'original et du même style de broderies.

Il reste à ajouter le procédé de *substitution*, où augmentation et réduction contribuent à une même transposition : "selon la formule : suppression + addition = substitution"²⁰³. Cela peut être, par exemple, le retrait des manches de la robe et l'ajout d'un col à celle-ci. Il y aurait alors substitution : à la fois réduction et augmentation.

En matière d'architecture, cette classification paraît être efficace pour distinguer des emprunts de tonalité différente. De plus, ces catégories n'étant pas étanches, différents procédés peuvent donc concourir à une même transformation.

Ainsi, l'*Ironic column* que Robert Venturi dessine pour le projet d'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977 (fig. 16) serait plus un travestissement, réécrivant dans un autre style l'élément sémiologique 'colonne ionique' et ce, avec exagération des traits à travers ses dimensions.²⁰⁴ Cette réécriture pourrait même être considérée comme étant dans un style bas en observant les (dis-)proportions de l'hypertexte que l'architecte conçoit.

²⁰¹ GENETTE. *Palimpsestes*. p.372

²⁰² Ibid. p.375

²⁰³ Ibid. p.384

²⁰⁴ DYE, Katherine. *Object Talk Explores Complexity of Robert Venturi's Postmodern 'Ironic Column'*. www.oberlinreview.org, 10/04/18.



fig. 16 : *Ironic column* de Robert Venturi dans l'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977.

Page suivante :

fig. 17 : Proposition d'immeuble pour le *Chicago Tribune* par Adolf Loos en 1922.



fig. 18 : Façade intérieure des *Espaces d'Abbraxas* dessinés par Ricardo Bofill en 1982.



Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

L'immeuble qu'Adolf Loos propose pour le *Chicago Tribune* en 1922 est quant à lui une parodie.²⁰⁵ (fig. 17) En effet, la colonne devenant le bâtiment pour le *Chicago Tribune*, le sujet est déplacé par parodie : ce n'est plus une colonne en tant qu'élément structurel supportant des charges ponctuelles mais un immeuble de bureau en forme de colonne.

Une telle analyse hypertextuelle portée sur l'ensemble des *Espaces d'Abraxas* (fig. 18), dessiné par Ricardo Bofill en 1982, pose la question du sujet de cette analyse : opère-t-il une transformation d'un hypotexte classique ou bien moderniste ?²⁰⁶ ²⁰⁷ Ici, il s'agit de le considérer dans sa dimension d'emprunt classique qui serait une parodie, tendant vers un travestissement, d'une colonne dorique, avec un changement de sujet, une modification et une amplification de son style initial.

L'ampleur des relations pouvant s'instaurer entre un emprunt et son signifié est donc très vaste. Les distinctions de tonalité entre hypertexte et hypotexte que ces procédés d'hypertextualité permettent de mettre en évidence sont dès lors cruciaux afin d'éviter d'amalgamer des éléments dont la portée symbolique diffère, parfois de manière significative. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne l'architecture post-moderniste, dont le spectre des pratiques n'a de limite que la pensée du théoricien qui les classe²⁰⁸.

Finalement, il est possible d'élaborer un tableau, basé sur le modèle de Gerard Genette, afin de classer un ensemble de colonnes post-modernistes en fonction des différentes typologies hypertextuelles, qu'elles soient le résultat d'une dérivation ou d'une imitation. (tab. 2) Pour la clarté de celui-ci, il paraît intéressant d'anticiper les analyses plus approfondies faites au chapitre suivant. Ainsi, il est déjà possible

²⁰⁵ SHAW, Leo. *How Chicago's Tribune Tower Changed Architecture Forever*. www.archdaily.com, 01/02/18 .

²⁰⁶ x. *Les Espaces d'Abraxas*. www.ricardobofill.com, 10/04/18.

²⁰⁷ Afin de s'aventurer sur ce territoire, il est nécessaire de déplacer le sujet de l'analyse : il faut ,ici, prendre ce projet sous un autre angle, celui d'un ensemble moderniste. Dès lors, cette transformation recouvrerait le travestissement d'un immeuble moderniste : le sujet étant conservé (les immeubles à appartement) mais le style, lui, étant modifié pour devenir vaguement classique. Ceci engendre une implication satirique de l'hypertexte à l'égard de l'hypotexte, critique qui porterait donc sur l'architecture moderne.

²⁰⁸ Ceci a été développé au chapitre antérieur : *Vers une autre architecture*.

d'envisager la colonne ionisante de Charles Vandenhove, présente au niveau du porche d'entrée de l'ensemble de la *Cour Saint-Antoine*, à travers son aspect hypertextuel sérieux.²⁰⁹ Dans ce cas-ci, il n'y a effectivement ni changement de sujet, ni exagération de style.

Enfin, cette classification permet de mettre en évidence les tonalités sous-jacentes à de tels emprunts et d'opérer une distinction entre les différentes postures architecturales que prennent les architectes post-modernistes, en évitant ainsi l'amalgame de celles-ci.

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

tab. 2 : Tableau classant les différentes colonnes rencontrées :

Parodie : proposition d'immeuble pour le *Chicago Tribune* par Adolf Loos.

Travestissement : *Ironic column* de Robert Venturi.

Transposition : colonne ionisante à l'entrée de la *Cour Saint-Antoine* de Charles Vandenhove.

Pastiche (Charge) : colonnes sur la façade de la *Sainsbury Wing* de Robert Venturi.

Forgerie (Pastiche) : colonnes de la façade de l'*Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel.

²⁰⁹ Pour le projet voir le sous-chapitre précédent : *Post-modernisme classiciste*
Pour les analyses voir le sous-chapitre suivant : *La Cour Saint-Antoine*

Intertextualité

Aux relations de dérivations hypertextuelles, régissant les procédés au niveau macro-structurel, viennent s'ajouter les relations de coprésence d'un texte, ou de plusieurs textes, dans un autre, appelées intertextuelles.

Tout d'abord, Gerard Genette ne faisant qu'évoquer le monde des relations intertextuelles dans son ouvrage *Palimpsestes*, c'est le 'modèle' basé sur les théories genettiennes et développé par Nathalie Piégay-Gros, professeur de littérature française, qui sert ici de base pour la distinction des différentes relations de coprésence.^{210 211}

En outre, ces pratiques intertextuelles étant de niveau micro-structurel, elles permettent de saisir la portée des emprunts architecturaux, comme la colonne, sous leur forme de composante sémantique d'une entité architecturale plus grande.²¹² Afin de définir une classification pertinente des différentes pratiques intertextuelles, il est intéressant d'établir un tableau à doubles entrées (tab. 3), similaire à celui proposé par Gerard Genette au regard des relations hypertextuelles²¹³.

D'une part, cela permet de distinguer deux types de relations de coprésence : celles qui sont *explicités* et celles qui sont *implicites*.²¹⁴ D'autre part, ce tableau met en évidence que ces pratiques peuvent être *littérales* ou non. Ainsi, "sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation [...] sous forme encore moins explicite et moins littérale, [c'est] celle de l'allusion."²¹⁵

²¹⁰ Nathalie Piégay-Gros est professeur de littérature française à l'Université Diderot à Paris. Elle est aussi la directrice du Centre d'Etudes et de Recherche Interdisciplinaire en Lettres, Arts et Cinema (CERILAC).

(x. Nathalie Piégay-Gros. www.udpn.fr, 10 avril 2018.)

²¹¹ PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

²¹² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. p.9

²¹³ Ibid. p.45

²¹⁴ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.45

²¹⁵ GENETTE. *Palimpsestes*. p.9

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

tab. 3 : Tableau classant les différentes pratiques intertextuelles, établi à partir de la typologie du tableau proposée par Gerard Genette au regard des relations hypertextuelles.

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

Coprésence littéraire

Le procédé de *citation* affirme de manière évidente son affiliation aux procédés d'intertextualité par son caractère d'incision d'un fragment de texte cité dans un texte citant.²¹⁶ *“Simple et évidente, la citation s'impose dans le texte, sans requérir au lecteur une perspicacité ou une érudition particulières.”*²¹⁷ Elle est, en effet, littérale et expressément explicite, ne laissant planer aucun doute sur l'origine de l'emprunt au texte cité. C'est pourquoi *“la citation apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre.”*²¹⁸

De plus, si la citation prend, par définition la plus couramment admise, un caractère d'autorité, elle peut aussi nécessiter *“qu'on tienne compte des liens qui se tissent entre le texte cité et le texte citant, mais aussi entre les différentes occurrences d'un même texte et entre les divers textes cités”*.²¹⁹ Ainsi, derrière une évidente simplicité, peut se cacher une complexité de relations de fond entretenues entre le texte cité et le texte citant.

C'est le cas, par exemple, du sketch *La Lettre* de Muriel Robin, basé sur le texte de la chanson *Ne me quittes pas* de Jacques Brel. Ainsi, elle cite les paroles dans un hommage comique au chanteur. Cette citation ne fait donc pas figure d'autorité, mais permet plutôt à Muriel Robin d'établir un lien de complicité avec son public.

Enfin, si *“la citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation”*.²²⁰ Cette notion de fragmentation peut aider à faire la transition vers le champ architectural, où la citation peut se faire par insertion d'un fragment de

²¹⁶ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.46

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid. p.45

²¹⁹ Ibid. p.48

²²⁰ Ibid. p.46

l'oeuvre citée dans l'oeuvre citant.²²¹ Les colonnes de la *Sainsbury Wing* de la National Gallery de Londres, présentées dans le sous-chapitre précédent, en sont un bon exemple, où la colonne du bâtiment voisin y est citée de manière littérale.

*“Le plagiat est à l’intertextualité implicite ce que la citation est à l’intertextualité explicite.”*²²² En effet, le **plagiat** est essentiellement un “citation non démarquée”²²³. Si dans le champ de la littérature la démarcation d’une citation est évidente par l’emploi d’une typographie spécifique, en architecture, il n’existe pas de code propre à ce processus.²²⁴

Dès lors, le plagiat, considéré comme omission volontaire de la source empruntée, n’est pas aussi évident à déceler. C’est donc la notion de citation qui sera le plus souvent utilisée pour désigner ce procédé intertextuel lors d’emprunts littéraires à des figures architecturales antérieures.²²⁵

D’une part, il est néanmoins important de préciser la dimension temporelle du procédé de citation en architecture. Ainsi, un emprunt à une architecture du passé est inévitablement perçu comme une citation, alors que la copie littérale d’un fragment d’architecture contemporaine pourrait être considérée comme du plagiat.²²⁶

²²¹ La notion d’allotopie, précisée dans son rapport à l’architecture dans le sous-chapitre suivant, *Intertextualité et isotopie*, repose essentiellement sur cette notion de fragment en rupture.

²²² PIEGAY-GROS. *Introduction à l’intertextualité*. p.50

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid. p.45

²²⁵ Toutefois, il n’est pas toujours aisé de circonscrire la période pour laquelle la citation est ‘admise’. Ainsi, un emprunt à une architecture moderne serait, pour certains, considéré comme une citation et pour d’autres comme du plagiat. Le cas des toitures à caissons du bureau Baukunst aura, d’ailleurs, fait couler beaucoup d’encre pour son affiliation non-affirmée au maître moderne Ludwig Mies Van Der Rohe.

(HUGRON, Jean-Philippe. *Baukunst, d’une splendide ambigüité*. www.lecourrierdelarchitecte.com, 25/10/17)

²²⁶ Il paraît évident que la notion de plagiat en architecture est complexe et pourrait (devrait) faire l’objet d’un travail complémentaire car elle est beaucoup plus floue dans le champ architectural qu’elle ne l’est au niveau littéraire. Néanmoins, pour le présent travail, ces considérations générales issues du champ littéraire sont suffisantes.

D'autre part, les éléments architecturaux cités le sont parfois de manière évidente, se démarquant du reste de la conception architecturale par leur position ou leur expression, renvoyant donc au procédé typographique littéraire de mise en évidence.

Enfin, les architectes du *post-modernisme classiciste*, qui puisent principalement dans le réservoir d'éléments architecturaux classiques pour l'élaboration de leur langage, ne laissent donc planer aucune suspicion de plagiat, revendiquant parfois l'affiliation à leurs maîtres.

Coprésence non-littérale

La *référence*²²⁷ est un procédé intertextuel explicite mais non-littéral. Ainsi, “*la référence, comme la citation, est une forme explicite d’intertextualité. Mais elle n’expose pas le texte autre auquel elle renvoie.*”²²⁸ La source y est clairement identifiée, et identifiable par le lecteur, mais le texte auquel il est fait référence, lui, n’est pas convoqué littéralement. Nathalie Piégay-Gros propose d’ailleurs de qualifier cette pratique d’*‘in absentia’*²²⁹, soulignant donc le fait que la relation s’établit en l’absence du texte.

Pour l’auteur, “*elle se trouve privilégiée lorsqu’il s’agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement.*”²³⁰ La référence renvoie donc à un texte sans en reprendre des parties littérales. Cette pratique permet, dès lors, de jeter un pont entre une oeuvre et une autre sans pour autant intégrer directement la première dans la seconde.²³¹ Un exemple de ceci est la référence évidente faite à la culture pop des années quatre-vingt présente dans le roman *Ready Player One* de Ernest Cline, récemment adapté au cinéma par Steven Spielberg.

Pour étudier les emprunts en architecture, cette notion de référence paraît intéressante dans la mesure où elle permet d’intégrer un degré intermédiaire entre la citation et l’allusion, tout en offrant la possibilité de se référer à une classification catégorielle plus large, comme une époque ou un style. Ainsi, une colonne ionique néo-classique, par exemple, est à la fois référence à l’architecture classique et la citation d’une colonne ionique. Cette conception de la référence littéraire transposée dans le champ de l’architecture permet donc d’offrir une compréhension plus fine du procédé post-moderne de double-codage.

²²⁷ La notion de référence n’est pas présentée dans l’ouvrage *Palimpsestes* de Gerard Genette, qui circonscrit les relations intertextuelles au plagiat, à la citation et à l’allusion. Néanmoins, cette typologie de relation est ajoutée par Nathalie Piégay-Gros dans son ouvrage, *Introduction à l’intertextualité*, et ce dans sa démarche de synthèse de différentes théories.

²²⁸ PIEGAY-GROS. *Introduction à l’intertextualité*. p.48

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid. p.49

Enfin, si la référence est explicite, l'*allusion* relève, quant à elle, d'une pratique implicite. Celle-ci "évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser"²³². Ce procédé intertextuel établit dès lors un lien entre lecteur et auteur, supposant "que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement"²³³. L'allusion est donc considérée comme une citation subtile et discrète²³⁴, nécessitant une reconnaissance de la part du lecteur.

En effet, ce procédé intertextuel est "un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui (le texte) et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable"²³⁵. Le fonctionnement du procédé d'allusion et sa reconnaissance dépendent donc, contrairement à la citation, de la perspicacité, voire de l'érudition du lecteur.

Dès lors, "il est légitime de se demander si elle (l'allusion) ne devient pas, lorsque le texte auquel elle renvoie n'est plus présent activement dans la mémoire des lecteurs, une « source » qui cesse d'interpeller directement le lecteur et ne peut être repérée que par les érudits."²³⁶ Il existe effectivement des allusions qui peuvent n'être perçues que par une minorité d'érudits, car convoquant des (re)connaissances trop éloignées de la mémoire collective, ou propres à une époque révolue. Cette conception transparaît dans la pratique du double-codage architectural, destiné aux seuls connaisseurs capables de percevoir les allusions qui sont faites.²³⁷

De plus, de la même manière qu'une relation hypertextuelle est toujours accompagnée d'une part de jeu, le lien entretenu par l'allusion entre un texte et un autre auquel il renvoie est souvent porté par une ambition ludique. "C'est là en effet l'étymologie de

²³² DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984. p.34

²³³ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.52

²³⁴ Ibid.

²³⁵ GENETTE. *Palimpsestes*. p.8

²³⁶ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.55

²³⁷ Ce procédé architectural est précisé au sous-chapitre antérieur : *L'attitude post-moderne*.

l'allusion - le latin allusio vient de ludere (jouer)."²³⁸ Et, c'est cette "sorte de clin d'oeil amusé"²³⁹ que l'auteur adresse au lecteur, ce jeu auquel ils participent, qui fait de l'allusion un procédé récurrent dans le champ post-moderniste.

Finalement, pour bien comprendre les enjeux en terme d'emprunts architecturaux, il convient de préciser qu'il existe différentes manières de procéder à une allusion. Ainsi, deux grandes typologies d'allusions sont pertinentes en architecture : les allusions métaphoriques et les allusions métonymiques.²⁴⁰

Tout d'abord, il existe des allusions qui sont *métaphoriques*. Celles-ci relèvent d'un "passage d'un sens à l'autre [qui] a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur"²⁴¹. Un exemple de métaphore est l'expression 'arriver comme un coup de vent' : ce sont, en effet, les caractéristiques communes de rapidité et d'imprévisibilité qui sont mises en valeur. Ce passage d'un sens à l'autre pouvant s'apparenter au procédé de comparaison, la métaphore, se fait donc par la mise en évidence des caractéristiques communes entre deux choses.²⁴²

Une allusion métaphorique peut être, par exemple, la scénographie de l'exposition *Anticlimax : a report on the Metabolist Dream. Nakagin Capsule Tower, Tokyo 1972-2013* (fig. 19) où les auteurs ont utilisé des échafaudages pour réaliser un quadrillage servant d'espace d'exposition et faisant allusion, par métaphore, au logement de la *Capsule Tower* de Kisho Kurokawa.²⁴³

²³⁸ PIEGAY-GROS. *Introduction à l'intertextualité*. p.52

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Bernard Dupriez en distingue 5 : allusions métaphoriques, métonymiques, catachrétiques, synecdochiques, allégoriques. Les deux procédés rhétoriques principaux en matière micro-structurel, unité sémantique propre aux relations intertextuelles, sont l'allusion métaphorique et l'allusion métonymique. (DUPRIEZ. *Gradus, les procédés littéraires*. p.35)

²⁴¹ DUPRIEZ. *Gradus, les procédés littéraires*. p.286

²⁴² Un autre exemple peut être : "Ce garçon est un vrai singe agile", le lecteur doit extraire les caractéristiques habituellement associées au singe (l'idée d'agilité), pour comprendre le sens de la métaphore énoncée. (MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, 1997. p. 214)

²⁴³MAGALHAES, Filipe; SOARES, Ana Luisa. *Anticlimax : a report on the metabolist dream*. FALA Atelier, www.falaatelier.com, 8/04/18.



fig. 19 : Scénographie de l'exposition *Anticlimax : a report on the Metabolist Dream. Nakagin Capsule Tower, Tokyo 1972-2013.*

Page suivante :

fig. 20 : *Sella d'Achille* et Pier Giacomo Castiglioni.



fig. 21 : *Lawrence Hall* de Charles Moore inauguré en 1986.



En effet, chaque espace délimité par les échafaudages et les panneaux d'exposition fait allusion métaphoriquement à une unité d'habitation de la tour, mettant ainsi en évidence les caractéristiques spatiales communes entre ces espaces d'exposition et les logements de Tokyo : leur dimension et leur échelle.

L'allusion *métonymique*, se fait par un procédé de métonymie²⁴⁴ “*qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette*”.²⁴⁵ L'expression répandue de ‘se mettre au fourneau’ est un bon exemple de ce procédé : en effet, il ne s’agit pas de ne se servir que du fourneau mais de cuisiner : c’est donc un élément spécifique qui est utilisé pour se reporter à une catégorie entière.

Au niveau allusif, c’est donc en se rapportant à la catégorie, à l’ensemble auquel l’élément appartient que l’allusion peut être comprise. En design, un exemple est la *Sella* d’Achille et Pier Giacomo Castiglioni (fig. 20), où la selle fait allusion par métonymie au cyclisme : elle fait référence à la catégorie ‘cyclisme’ alors qu’elle n’est qu’un élément qui compose ce plus grand ensemble. De plus, le support rose, quant à lui, fait allusion par métaphore d’abord, au maillot rose du Tour d’Italie, et par métonymie ensuite, au cyclisme.

Pour en revenir à l’architecture, au sein du courant post-moderniste, ces allusions sont nombreuses et peuvent être complémentaires. Ainsi, la colonne proposée par Charles Moore pour le *Lawrence Hall*, inauguré en 1986 au Massachusetts, est tout d’abord une référence au monde classique.²⁴⁶ (fig. 21) Ensuite, elle est une allusion métaphorique d’une colonne ionique classique, à travers l’assimilation formelle entre les deux colonnes. Enfin, c’est aussi par assimilation métonymique que cette colonne fait allusion à l’architecture classique. Les deux procédés convergent donc vers une même appartenance sémantique qu’est la colonne ionique classique.

²⁴⁴ Un autre exemple peut être : “*Il y avait là toutes les têtes couronnées d’Europe*”, les têtes couronnées renvoient par métonymie aux rois et reines, une partie désignant le tout. (MOLINIE. *Dictionnaire de rhétorique*. p. 217)

²⁴⁵ DUPRIEZ. *Gradus, les procédés littéraires*. p.290

²⁴⁶ SULLIVAN, Mary Ann. *Lawrence Hall (Williams College Museum of Art)*. www.bleffon.edu, 10/04/18.

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

Intertextualité et isotopie

L'intertextualité, puisqu'elle questionne le lien de coprésence d'un texte dans un autre, en régime micro-structurel, interroge la manière dont un texte (A) est présent dans un autre texte (B).²⁴⁷ Néanmoins, il paraît tout aussi intéressant de comprendre les effets de cette présence sémantique d'un texte sous sa forme convoquée (C) dans son nouveau contexte textuel (B). C'est le concept d'*isotopie*²⁴⁸, introduit par le sémioticien Algirdas Julien Greimas en 1966 dans sa *Sémantique Structurale*²⁴⁹, qui va offrir un angle d'approche intéressant à cette question.

Cette notion d'isotopie relève de la redondance sémantique, dirigeant le lecteur vers un même univers de sens. Ainsi, "*le type de réalité évoqué par l'ensemble des éléments du texte constitue l'univers du discours ou isotopie. Il y a une isotopie quand les mots renvoient à un 'même lieu'.*"²⁵⁰ Par exemple : "Le chien aboie dans sa niche pour avoir un os". Ici, c'est l'isotopie canine, l'univers canin (chien, niche, aboyer, os), qui se dégage de cette phrase.

En architecture, un exemple pourrait être un projet néo-classique. En effet, une isotopie classique se dégage clairement de ce type d'architecture, car beaucoup d'éléments constitutionnels de cette architecture renvoient au monde classique. Néanmoins, il arrive aussi qu'il n'y ait pas une isotopie unique, mais deux isotopies : le texte contient alors "*une double isotopie [qui] crée une ambiguïté*"²⁵¹, et cette ambiguïté est propre au courant post-moderniste. Un exemple de ceci est le projet des *Espaces d'Abraxas* de Ricardo Bofill (fig. 22) où l'ambiguïté résulte de l'association de

²⁴⁷ GENETTE. *Palimpsestes*. p.9

²⁴⁸ Greimas définit la notion comme un "*ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et la réalisation de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique.*"

(SAUDAN, Alain. *ISOTOPIE, linguistique*. Encyclopaedia Universalis France, <http://www.universalis.fr>, 02/03/17. p1)

²⁴⁹ SAUDAN. *ISOTOPIE, linguistique*. p.1

²⁵⁰ DUPRIEZ. *Gradus, les procédés littéraires*. p.268

²⁵¹ Ibid.

l'isotopie classique - émanant du vocabulaire architectural classique qui est employé - et moderne, - présente à travers la typologie en 'barre' de logements.²⁵²

Enfin, il existe des ruptures isotopiques ponctuelles, appelées allotopies, lorsqu'un élément, sorte d'étrangeté, vient rompre l'isotopie principale. Tout comme les doubles isotopies, ceci crée une forme d'ambiguïté, typique de l'architecture post-moderniste. C'est le cas de l'exemple précédemment cité de *Ironic Column* de Robert Venturi qui introduit une isotopie classique dans le projet d'extension du musée. (fig. 23) Celle-ci opère une rupture isotopique par rapport à son contexte architectural : la confrontation d'une isotopie classique (la colonne) et 'moderniste' (le bâtiment) engendre donc une forme d'ambiguïté propre à ce procédé.

L'intérêt de transposer ce concept en architecture, et particulièrement en l'adjoignant aux théories intertextuelles, est qu'il permet de saisir les relations sémantiques qu'entretient un emprunt avec le contexte architectural dans lequel il se trouve. Alors que l'intertextualité détermine la relation entretenue entre un texte convoqué et la manière dont il est présent dans un autre, les concepts d'isotopie permettent de comprendre quels effets sémantiques cette présence implique sur le texte convoquant.

²⁵² x. *Les Espaces d'Abraxas*. www.ricardobofill.com, 10/04/18.



fig. 22 : Ensemble de logements des *Espaces d'Abbraxas* dessinés par Ricardo Bofill en 1982.



fig. 23 : *Ironic column* de Robert Venturi dans l'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977.

Rhétorique architecturale : une boîte à outils

Tout d'abord, il paraît évident que les procédés littéraires offrent un vaste panel d'outils qui permettent une analyse plus fine dans le champ de l'architecture. L'ensemble de ceux-ci, limitativement choisis, forment donc une sorte de 'boîte à outils rhétoriques' pour l'analyse architecturale. Toutefois, cette 'boîte à outils' ne se veut ni exhaustive, ni universalisable et ne contient qu'un échantillonnage d'outils, sélectionnés à l'aune de la portée ciblée du présent travail, à savoir l'étude rhétorique de la colonne dans l'oeuvre de Charles Vandenhove.²⁵³

Elle en réunit donc les notions d'hypertextualité et d'intertextualité, développées par Gerard Genette²⁵⁴ et re-développées par Nathalie Piégay-Gros²⁵⁵, qui forment le substrat théorique de ce travail. Et, à celles-ci, viennent s'ajouter les procédés littéraires de métonymie et de métaphore, mais aussi les concepts d'isotopie et d'allotopie, qui permettent de préciser les différentes relations intertextuelles entretenues entre un élément architectural, comme un emprunt, et son contexte bâti. En outre, est possible de situer ces différents procédés au sein d'une arborescence. (fig. 24)

Ainsi, c'est en croisant ces différents outils rhétoriques issus du champ littéraire qu'il est possible d'analyser, de manière nuancée, l'emploi d'emprunts classiques dans le champ de l'architecture post-moderniste, et plus précisément pour le cas des colonnes dans l'oeuvre de Charles Vandenhove. Cette analyse permet, dès lors, de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse soulevée au chapitre précédent, selon laquelle l'architecte liégeois tente d'élaborer "*architecture intemporelle*"²⁵⁶, réconciliant moderne et classique.²⁵⁷ De plus, elle permet, *in fine*, de situer le travail de l'architecte dans le vaste champ que constitue l'architecture post-moderniste classiciste.

²⁵³ Elle a, néanmoins, pour ambition de constituer le point de départ d'une étude plus générale et plus approfondie des potentialités qu'offrent les procédés linguistiques appliqués au champ de l'analyse architecturale.

²⁵⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

²⁵⁵ PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

²⁵⁶ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.79

²⁵⁷ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In Fondation pour l'architecture (éd.), *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986. p.22-23

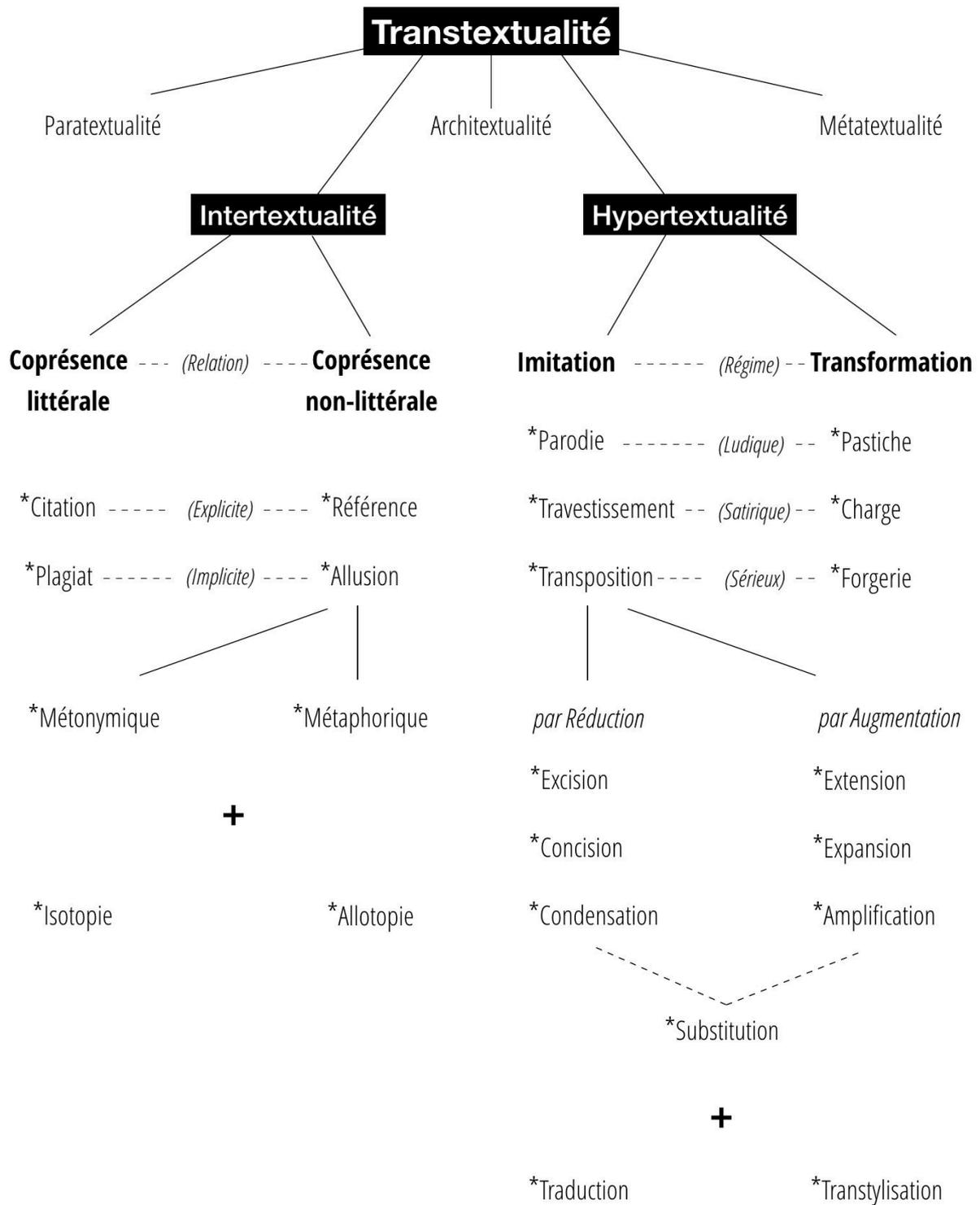


fig. 24 : Arborecence des procédés rhétoriques sélectionnés pour cette étude.

Une lecture au second degré de l'architecture de Charles Vandenhove

Préambule à l'étude et garde-fous

Avant d'entamer l'analyse rhétorique des colonnes dans l'oeuvre de Charles Vandenhove à l'aune des théories littéraires développées au chapitre précédent, et ce, en vue de déterminer les tonalités propres à l'utilisation d'emprunts classiques, et de vérifier l'hypothèse d'une architecture moderne et classique, il convient de préciser la mesure et l'étendue de ce travail.

Tout d'abord, cette étude de cas se fait sur base d'une sélection de colonnes significatives issues de l'oeuvre de l'architecte liégeois. Ainsi, il n'est pas de prétention d'exhaustivité, une ambition qui serait disproportionnée par rapport à l'ampleur de ce travail. L'objectif est donc d'analyser une série d'éléments significatifs, sélectionnés pour leur caractère représentatif des différentes périodes architecturales de Charles Vandenhove.

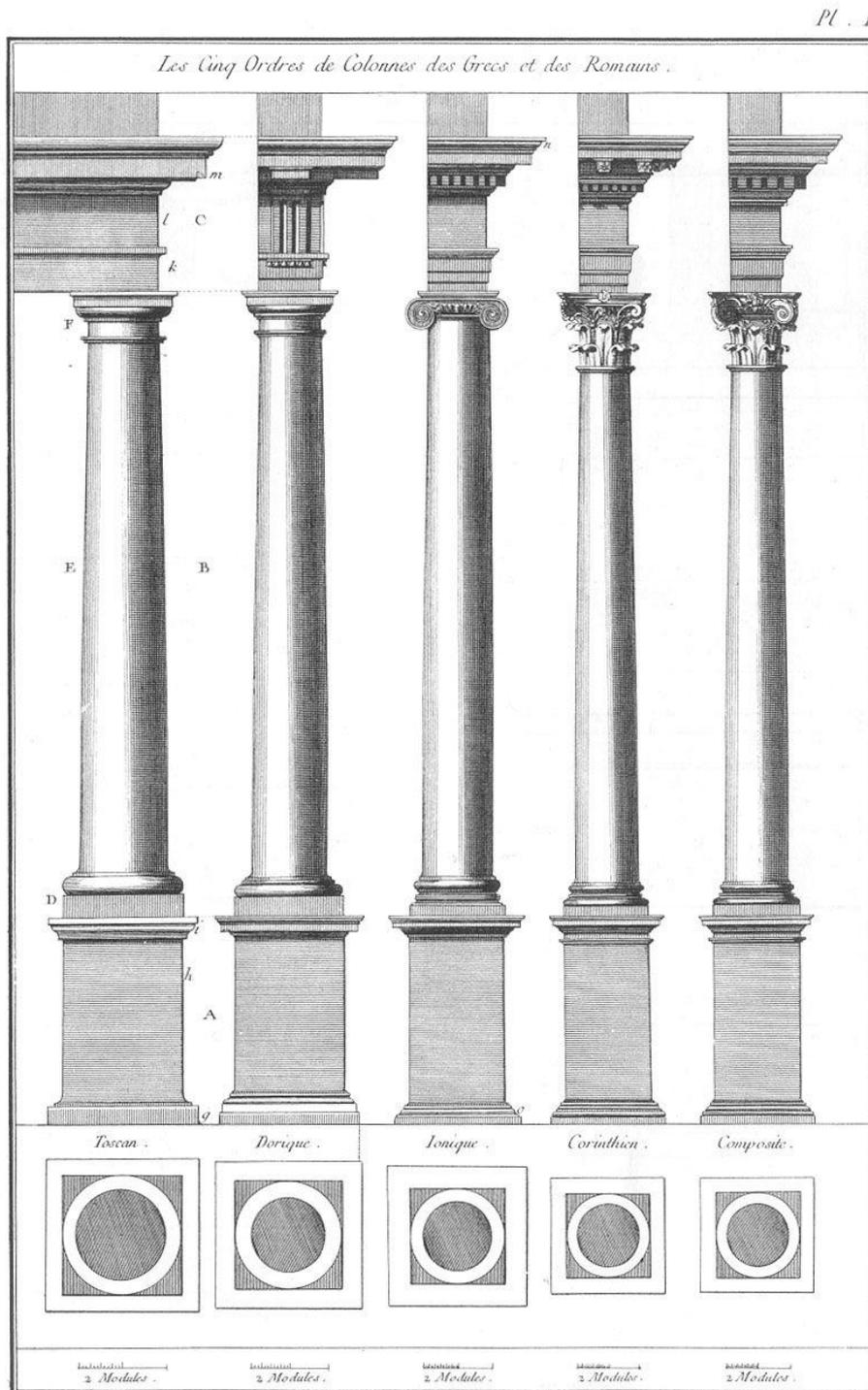
De plus, comme il a été mentionné précédemment, cette étude est réalisée à partir d'éléments construits. Dès lors, c'est sur base de photos et de croquis que les différentes colonnes seront appréhendées et étudiées. Ce corpus de représentations graphiques permet, en outre, d'illustrer l'analyse des différents cas choisis.

Ensuite, les colonnes sont envisagées à travers leur dimension d'emprunt à l'architecture classique. Dès lors, ce sont les illustrations (fig. 25) issues de l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Denis Diderot et Jean d'Alembert qui serviront de référence pour l'analyse des différents cas.²⁵⁸

Enfin, au niveau méthodologique, pour chaque cas, il est d'abord question d'envisager la colonne comme unité sémantique autonome et de l'étudier à la lumière des théories

²⁵⁸ DIDEROT, Denis (éd.) ; LE ROND D'ALEMBERT, Jean. (éd.) « Architecture et parties qui en dépendent – Première partie » in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1762.

hypertextuelles. Ensuite, il s'agit de la considérer dans son contexte architectural et la lire à travers les théories d'intertextualité et d'isotopie. Cette double lecture sémantique, confrontée au principe de double-codage post-moderniste, permet de porter un autre regard sur la rhétorique des colonnes dans l'oeuvre de Charles Vandenhove.



Architecture.

fig. 25 : Illustration *Les cinq Ordres de Colonnes des Grecs et des Romains* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

La colonne chez Charles Vandenhove : analyses de cas

Les différents cas d'étude présentés dans ce travail permettent d'appréhender, d'une part, les grandes périodes de l'architecture de Charles Vandenhove, et d'autre part, une partie des bâtiments les plus emblématiques de sa carrière. D'ailleurs, ceux-ci sont principalement étudiés chronologiquement, afin de tenter de mettre en évidence le fil d'Ariane constitutif de l'architecture de Vandenhove, à savoir la volonté d'élaborer une architecture moderne et classique, une "*architecture intemporelle*"²⁵⁹.

Dès lors, ce corpus s'articule comme suit : la période brutaliste (pré-)post-moderniste est étudiée à travers des projets domestiques comme la *Maison Schoffeniels* ou encore la *Maison Schoonbroodt*. Pour ce qui est de l'architecture *post-moderniste classiciste*, c'est le projet emblématique de la *Cour Saint-Antoine* qui servira de point de départ à l'étude et qui sera précisé, notamment, par l'analyse du *Pavillon du Middelheim*. Ensuite, le *CHU*, qui constitue ce qui est probablement l'*opus magnum* de l'oeuvre de Charles Vandenhove, est étudiée comme une posture intermédiaire entre brutalisme et *post-modernisme classiciste*.²⁶⁰ Enfin, la période *late-post-moderniste* est considérée à travers le cas du projet de *Maison d'Accueil du CPAS* de Bruxelles.

²⁵⁹ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.79

²⁶⁰ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988. p.33

La Maison Schoffeniels à Olne

*“A côté du toit et du carré, la colonne fait son entrée, timidement encore, en tant qu’élément architectural autonome.”*²⁶¹

Durant la première période du travail de Charles Vandenhove, la colonne qui arrive tardivement se retrouve dans des projets domestiques, et notamment, en 1967, dans la *Maison Schoffeniels* à Olne.²⁶² (fig. 26) Celle-ci est “*une maison individuelle isolée dans un paysage vallonné dans les environs de Liège*”²⁶³, où la colonne se manifeste pour supporter des coupoles transparentes aux angles de la maison (fig. 27). Ce positionnement lui confère, d’ailleurs, un caractère particulier.

D’un point de vue analytique, cette colonne (fig. 28) consiste en une transformation de son homologue classique. En effet, elle n’est pas une imitation de style car elle subit des modifications évidentes par rapport à son hypotexte. En outre, elle n’est l’objet ni d’un changement de sujet - la colonne conservant sa fonction structurelle - ni d’une exagération stylistique. C’est donc une modification stylistique qui est opérée. Cet emprunt consiste alors, au niveau des relations hypertextuelles, en une transformation sérieuse : c’est-à-dire une transposition de l’élément classique.

De plus, cette transposition consiste en une réduction par excision : chapiteau et base ont été supprimés de la colonne classique, pour ne transposer que le fût. D’ailleurs, celui-ci est l’objet d’une transtylisation en un style ‘modernisé’ : la colonne de Charles Vandenhove arbore une forme d’entasis²⁶⁴ réduite - la colonne étant légèrement conique

²⁶¹ BEKAERT. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. p.15

²⁶² Ibid.

²⁶³ CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p.150

²⁶⁴ Entasis, colonne renflée ou galbée : “*Colonne présentant une augmentation de diamètre qui atteint son maximum au tiers du fût et va diminuant ensuite jusqu’au sommet.*” Ce procédé est typique des colonnes antiques. (X . *Définition de Satire*. Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), www.CNRTL.fr , 09/04/18.)

- et présente des cannelures verticales à l'instar de son modèle classique sous la forme des stries dans l'élément qui est en béton et non pas en pierre.

Cette transposition d'un des éléments constitutifs du modèle classique, à savoir le fût de la colonne, est présente aussi dans d'autres projets comme la *Maison Dubois-Ginion* de 1983, à Ayeneux.²⁶⁵(fig. 29) Dans celui-ci, la relation qu'entretient la colonne (fig. 30) avec l'ordre classique existe à travers une transposition, non pas à travers l'utilisation d'un principe d'entasis, mais bien par l'emploi d'un fût cannelé. De plus, contrairement aux colonnes en béton de la *Maison Schoffeniels*, celles-ci sont sculptées dans la pierre, s'éloignant ainsi d'une traduction de l'élément classique pour se rapprocher d'une transtylisation de celui-ci. En effet, si le style d'un texte peut se rapporter à la composition architecturale, alors la langue peut elle, être assimilée au matériau.

D'un point de vue intertextuel, l'intégration des colonnes dans le contexte architectural de la *Maison Schoffeniels* entraîne un double-codage et une double isotopie. En effet, il y a un double-codage moderniste et classique. D'une part, la colonne fait référence à l'architecture moderniste à travers l'utilisation du béton, l'élanement de l'élément, et par le contexte architectural dans lequel elle s'inscrit. D'autre part, elle est une allusion métaphorique et métonymique d'une colonne classique : métonymique car le fût autonome renvoie à l'entièreté d'une colonne classique; métaphorique car celle-ci fait écho à son homologue antique à travers sa forme conique et ses cannelures, résultant d'un choix de planches de coffrage très fines²⁶⁶. Ces allusions, fondant le double-codage typiquement post-moderniste, sont dès lors destinées à un public averti, capable de les déceler.

De plus, il y a une double isotopie résultant du positionnement de ces colonnes : d'une part, l'isotopie moderniste avec les coupes transparentes et les poutres très minces en béton, et d'autre part, l'isotopie classique apportée par la transposition d'une colonne antique. Cette double isotopie engendre donc une ambiguïté à un endroit stratégique du projet : aux angles ouverts sur l'extérieur.

²⁶⁵ CHASLIN ; MUTTERER ; GUYON. *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. p.156

²⁶⁶ *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.



fig. 26 : Extérieur de la *Maison Schoffeniels* de 1967.



fig. 27 : Coupoles sur colonnes aux angles de la *Maison Schoffeniels*.

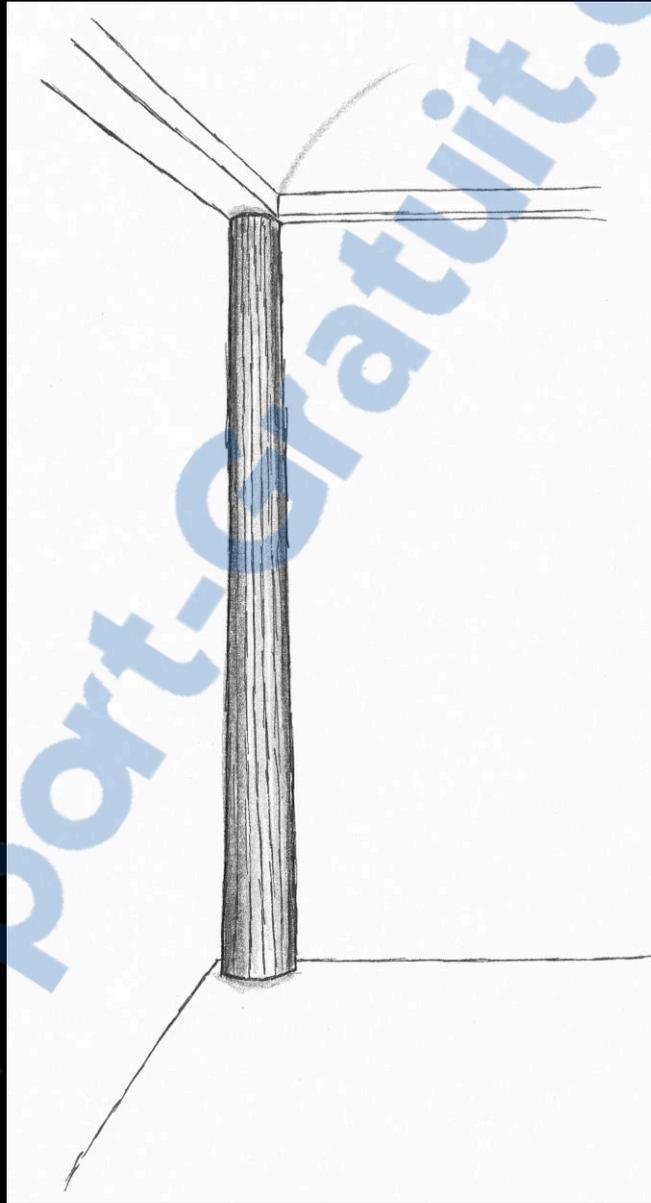


fig. 38 : Croquis d'une colonne type en béton supportant les coupes transparentes aux angles de la *Maison Schoffeniels*.



fig. 29 : Extérieur de la *Maison Dubois-Ginion* de 1983.

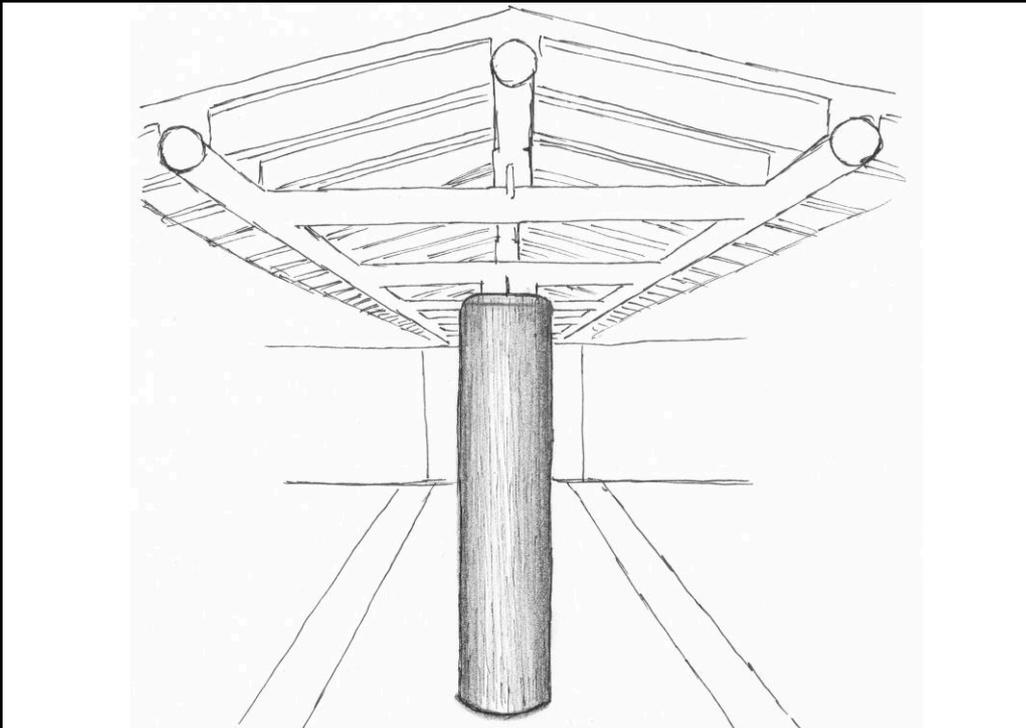


fig. 30 : Croquis d'une colonne en pierre soutenant la verrière extérieure.



fig. 31 : Extérieur de la *Maison Schoonbroodt* de 1974.



fig. 32: Pages 8 et 9 de l'ouvrage *Charles Vandenhove: projets choisis*. A gauche, la *Maison Schoonbroodt*. A droite, un temple antique : la « construction primitive ».

■ Nos arguments se confrontent: l'un évoque la recherche du dialogue de l'artiste moderne avec le grand public, l'autre la nécessité d'un consensus, l'incorporation du commentaire personnel construit en dur sur un lieu qui appartient à tout le monde.

- Mais accepterez-vous qu'un artiste vienne envahir l'opéra de votre hôpital, qu'il transcrive cette place et la fasse vivre de la même manière que la place du Palais Royal est devenue la fontaine de Buren?

- Je choisis l'œuvre qui est en harmonie avec mon travail. Mon ambition est que le travail de l'artiste s'intègre dans le lieu et que l'un et l'autre soient responsables. Ce qui prime pour moi est le dialogue entre l'artiste et l'architecture...

Nous voilà devant la façade du Palais Torren-tius. Il est situé sur un éperon rocheux entamé, comme une montagne transformée en carrière, par un réseau autoroutier inachevé, planté de tabouliers de nickel et de rambarques de verre. Nid d'aigle sur la désolation urbaine, cet ancien palais reconstruit que fit construire le vicair-e général de Liège — devenu plus tard évêque d'Angers — fut l'occasion en 1981 pour l'archi-tecte d'une difficile confrontation. L'idée per-sistante du projet, lettonisme de son auteur, est d'exprimer dans la pierre sa volonté d'exister, de faire, de marquer son passage, d'inscrire dans l'architecture sa volonté d'exister. Comme une tendre, mais sévère épouse, le pa-lais tendue avec patience mes questions une nouvelle fois renouvelées.

- Mais Charles, cette porte sur la cour, n'est-elle pas analogue à la fontaine de Buren, un commentaire sur cette belle architecture clas-sique, un collage ou plutôt une résonance du hall sur la façade intérieure?

- Voilà, pour moi, il s'agit d'une intervention analogue à celle qui fut menée au XVIII^e siè-cle. Le besoin de faire entrer la lumière, d'ou-vrir la façade au jour, conduisit à la destruction des menues fenêtres du rez-de-chaussée. La nécessité d'un dialogue entre le plus grand monumental fut à l'origine de la nouvelle porte à encadrement de pierre bleue rehaussée d'un balcon et de l'édification d'un grand escalier. S'agit-il d'un commentaire...? J'ai d'ailleurs restitué les menues, re-mis les appuis de fer à leur hauteur initiale, démonté l'escalier monumentalement incon-sultable avec la typologie d'origine.

■ Nous déambulons de pièces en pièces. De ma-gnifiques encadrements de pierre de Vimalmont



polie rythment notre passage. Chacune des in-terventions est exécutée avec perfection. Dans un salon du rez-de-chaussée, flottent comme des nuages d'anciennes fresques sous un pla-fond rouge. Je pense à la Malcoventura d'An-drea Palladio, autre exemple de palais con-struits au « Temps et à l'autre » qui depuis les années '30 est habité avec tous les réaménage-ments que cela présuppose. Aujourd'hui, la vie quotidienne contemporaine est complètement intégrée à l'architecture présente, sans se nom-brer ni se manifester. Ainsi, une multitude de fines interventions successives et invisibles, at-tentives à ne jamais déstabiliser le monument, en ont fait une maison domestique où se mêlent aux grotesques et aux fresques pompéiennes, les parfums de cuisine, de safran et d'épices.

- Voilà, mais parié pris fu le saloon: respec-ter ce qui existe mais d'une manière actuelle et personnelle?

- Vous considérez-vous comme un homme sous influence?

- Ma façon de m'exprimer change en profon-deur avec le temps qui passe mais elle reste toujours conforme à mes écritures. Je ne me souviens plus où avoir lu qu'il n'est personne qui écrive prétende qu'un peintre se d'ri pas se soucier du cadre de son tableau et moi le voyons toujours choisir avec le plus grand soin et s'imposer du fond sur lequel il sera placé. L'architecture, lui, se voit imposer un cadre tout fait. Il ne peut donc échapper à l'obligation de le respecter et concevoir une œuvre qui s'accorde avec son style et son caractère.



A droite, la « construction primitive » de Charles Vandenhove, Paris 1973.

Sur la placette surplombant le marais autorou-tier qui semble éviter de justesse le palais épis-copal, la sobre façade de l'édifice aux fines et élégantes croisées de bronze me réconcilie quelques instants avec une approche où l'histoi-re, plus qu'une source de règles, plus qu'un enseignement, serait le lieu d'une incitation personnelle à la création artistique, un lieu de ressourcement où la métaphore et l'analogie sont roi. Les bandes rouges de Buren de-viennent ainsi comparables aux vélums des pa-voilons de fibres, comme les décors d'Oliver Dubé trouvent des affinités avec l'idée du lan-gage, du plafond polyédrique. Analogie et mé-taphore aussi dans cette colonne de pierre polie du nouvel escalier de l'entrée, précieuse et passante comme un anel, dessin soignée-ment peut-être d'une méditation architecturale sous les quatre voûtes d'arcs supportant la tour de l'église Saint-Denis, ou souvenir encore des co-lonnes en petit granit, aux bases circulaires et de type moisan, qui rythment les sept travées de la nef de la cathédrale de Liège.

Sur le chemin de Hors-Château, notre flânerie mène à l'impasse de la Vignette, chef-d'œuvre domestique, espace secret de la ville en forme d'étroite rue en balconnet, qui vient piéger le flanc passif de la montagne de Buren. Jus-qu'à présent, petits logements du XIX^e siècle, extensions précieuses, pagodes de briques pen-tilées, constituaient un univers confortable du quartier de brigue et de pierre bleue patinée par le temps. En fait, Charles Vandenhove m'a situé le décor de sa reconquête; au centre, Hors-Château qui distribue vers la montagne d'anciennes couvents et de longues impasses; vers la Meuse, d'épais bois découpés en fines pa-rallèles. C'est sur l'un d'eux, en partie occupé par une ancienne brasserie, qu'il est intervenu.

Reparant les palais et maisons sur la rue, sub-stituant de nouveaux logements à l'ancien, il or-ganise son projet autour de ce que les critiques appellent une place et qui me semble être plu-tôt une cour, comme la cour des Mineurs qui, à quatre cents mètres de là, encadre le chevet de l'église Saint-Amand. Rien de préjourné à cette remarque, mais au contraire une manière de remettre les pendules à l'heure et de soula-ger ce que je retiens de plus exemplaire dans ce projet. Au problème urbain posé, la solution apportée est la création d'un lieu pas vraiment public ni privé, ou un autre, un banc, un fillet d'eau, une vasque et de simples pavés approu-chés donnent la mesure de l'espace. L'exercice est difficile et, si je ne partage pas avec Charles son goût pour une architecture qui affiche trop souvent ses règles industrielles aux dépens d'une composition de façade que l'on aurait pu souhaiter à l'image de celles qu'il réhabilite sur la rue Hors-Château, ni même ses transgres-sions typologiques qui transforment des murs mitoyens en espaces de distribution, forces m'est de reconnaître l'efficacité de son inter-vention. Parmi les raisons principales de ce suc-cès, il y a aussi la cohérence d'un langage con-struit à partir d'éléments pérennes, de volon-taires disproportionnés qui, si elles ne charment pas toujours un esprit de plus en plus orienté vers la forme classique, réévaluent toutefois à créer l'échelle et la poésie du lieu. Cela tient aussi à la qualité de la mise en œuvre et de l'exécution des dallages et des maçonneries de maîtres, des pierres polies, des plafonds de ba-ton aux reflets de « tracco veneziano », des ap-paratillages de briques, des enduits sobres et bien posés, travail bien fait et qui, à force de voir en France de mauvais chantiers, des execu-tions soignées, apparaît comme un chef-d'œuvre de compagnie.

- Comment arrivez-vous à une telle quali-té d'exécution?

- Tout mon temps est consacré à mon métier, à essayer de partager mon savoir-faire avec de jeunes maçons, les serruriers, les car-reurs, le peintre, afin que chacun prenne le même plaisir que moi à réaliser. A une épo-que où l'on a vu tout ce travail, il faut travailler beaucoup de son temps pour que le travail soit bien fait, ce qui est en somme le minimum que l'on puisse demander... Vient maintenant, laissez-nous aller!

Une visite éclair à la perle de Belgique — les fonds baptismaux de Renier de Huy réalisés dans les premières années du XII^e siècle — et nous voilà en direction de la rue Chauv-sartois où je sais que nous sommes attendus avec quel-ques livres et citations, pour relancer nos dé-bats.

Ce fonctionnement intertextuel se retrouve aussi dans la *Maison Schoonbroodt* à Eupen, achevée en 1974.²⁶⁷ (fig. 31) En effet, le principe de double-codage est similaire, néanmoins, l'isotopie dégagée par ces colonnes est différente : la colonnade créée par l'ensemble de colonnes que Charles Vandenhove positionne comme un péristyle fait allusion à un temple antique, renvoyant ainsi clairement à l'isotopie classique. D'ailleurs, dans le l'ouvrage *Charles Vandenhove : projets choisis*, l'image d'un temple antique est confrontée à celle de cette maison (fig. 32), mettant ainsi en évidence la proximité qui existe entre les deux modèles.²⁶⁸

Finalement, ce premier retour à la colonne classique, qui se manifeste au début de l'oeuvre de Charles Vandenhove, consiste en une transposition par réduction et transtylisation du modèle antique. En outre, celle-ci se fait de manière allusive, ne faisant pas directement référence au monde classique : c'est un mélange de classicisme et de modernisme. Ainsi, l'insertion de ces différents emprunts engendre, déjà à cette période de son travail, l'association du moderne et du classique, préfigurant la période *post-moderniste classiciste*.

²⁶⁷ CHASLIN ; MUTTERER ; GUYON. *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. p.151

²⁶⁸ BREITMAN, Marc. « PARIS-LIEGE-PARIS ». In Fondation pour l'architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986. p.8-9

La Cour Saint-Antoine à Liège

“Dans l’oeuvre de Vandenhove, le lien avec l’histoire de l’architecture, jusque-là implicite, devient manifeste - et cela surtout dans deux remarquables réalisations, la restauration de l’Hôtel Torrentius et la rénovation du quartier Hors-Château”²⁶⁹

Après ses premiers débuts à la fin de la période *brutaliste (pré-)post-moderniste* de Charles Vandenhove, la colonne devient considérablement plus présente dans le paysage architectural *post-moderniste classiciste* de l’architecte. Durant cette période, l’élément architectural revient de manière récurrente dans son travail Il apparaît alors de plus en plus sous une forme proche de son modèle hypotextuel classique.

Un projet représentatif de ce retour à une colonne plus classiciste est la *Cour Saint-Antoine* dans le quartier de Hors-Château à Liège, commencée en 1978 et inaugurée en 1985.²⁷⁰(fig. 33) Gilbert Lascault précise, d’ailleurs, que lorsque Charles Vandenhove “[...] parle de son travail de rénovation « en Hors-Château », il ne cesse de parler de colonnes [...]”²⁷¹. Le projet consiste en la rénovation et la reconstruction de logements sociaux autour d’une place publique dans le coeur historique de Liège.²⁷²

Cette analyse porte sur deux grandes typologies de colonnes qui sont présentes dans le projet. La première marque une des deux entrées de la cour - la colonne A (fig. 35) - alors que la seconde sert d’ossature structurelle aux bâtiments reconstruits - la colonne B (fig. 43) .

²⁶⁹ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988. p.37

²⁷⁰ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.187

²⁷¹ Ibid. p.79

²⁷² Ibid. p.67-80

Tout d'abord, la première colonne (fig. 34) est le résultat, tout comme les précédentes, d'une transposition. En effet, elle ne consiste pas en une imitation de style classique : celui-ci est retravaillé, réécrit (fig. 35). De plus, elle ne subit ni changement de sujet ni exagération de style. C'est donc une relation hypertextuelle sérieuse qu'entretient cet emprunt avec son signifié classique. La transposition se produit, ici encore, par transtylisation et par réduction : chaque partie de la colonne classique a subi un changement de style pour arriver à une nouvelle structure sémantique.

Néanmoins, cette colonne se distingue de celles de la période *brutaliste (pré-)post-moderniste* par la nature du procédé rhétorique qui lui est appliqué : dans ce cas, la réduction n'est pas une excision mais une concision. En effet, cette colonne conserve toutes les parties constitutives de l'élément classique - base, fût et chapiteau - mais ceux-ci sont légèrement réduits : le fût n'est ni cannelé, ni courbé par renflement, et la base est simplifiée.

Quant à la réécriture contemporaine du chapiteau classique (fig. 36), elle consiste en un chapiteau ionique dont le dessin est travaillé de manière géométrique et avec des proportions plus généreuses que son homologue antique. Celui-ci, formé par concision et transtylisation, est une composition qui acquiert son autonomie dans la production de l'architecte. La figure ionisante réemployée dans plusieurs projets, va même jusqu'à être transposée comme logo sur le papier à lettre utilisé par le bureau. Ce réemploi de figures déjà élaborées est typique de l'architecture de Charles Vandenhove et se retrouve sous diverses formes tout au long de son travail.²⁷³

A Maastricht, dans l'ensemble de logements *Hoogfrankrijk* de 1993 (fig. 37), ce même principe de transposition de l'élément classique (fig. 38), par concision et transtylisation, est appliqué mais cette fois à un autre sujet : la colonne dorique, ou son dérivé toscan.²⁷⁴ En effet, les procédés de concision et de transtylisation s'y retrouvent : les cannelures du fût deviennent des facettes et le chapiteau est transtylisé à la manière du chapiteau ionique. Le fut présente une forme d'entasis alors que le chapiteau est travaillé sur base des mêmes procédés rhétorique que la colonne ionique. Alors que la

²⁷³ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.76

²⁷⁴ *Ibid.*, p.196

base subit une substitution : la base dorique est complètement remplacée par une base rectangulaire, conservant sa fonction, mais faisant à présent sémantiquement écho au seuil de l'entrée. Celui-ci se distancie alors du modèle classique au niveau stylistique, tout en ne s'écartant pas de son sujet fonctionnel. De plus cet élément est traduit de la pierre en béton.

Au niveau intertextuel, les colonnes de Hors-Château et de *Hoogfrankrijk* sont, avant tout, doublement-codées : faisant d'abord référence au monde classique, elles sont aussi respectivement une allusion métaphorique à la colonne ionique, ou à la colonne dorique. Ainsi, deux niveaux de lecture, typiques du courant post-moderniste auquel souscrit Charles Vandenhove à cette époque de lecture, sont instaurés : un niveau pour les initiés, à savoir l'allusion, et un autre destiné au grand public, la référence.

De plus, il y a une rupture isotopique qui se produit en Hors-Château avec l'insertion de ces colonnes dans leur contexte : elles sont placées à l'entrée de la cour Saint-Antoine, où l'isotopie mosane, portée par l'alignement de maisons de ce style, est rompue par l'isotopie classique de ces colonnes ioniques. (fig. 39) Dans le projet de Maastricht, le même procédé est appliqué pour démarquer, avec les colonnes doriques, tantôt les accès à la cour, tantôt ceux aux logements. (fig. 40) Cette manoeuvre qui crée de l'ambiguïté sert donc à théâtraliser la séquence d'entrée.

A côté de cette colonne faisant clairement référence au monde classique, il y a les colonnes qui font référence au modernisme. Celles-ci sont déjà présentes en 1978 dans la *Maison Thonon* à Plainevaux (fig. 41-42) et sont réemployées à la *Cour Saint Antoine* (fig. 43).²⁷⁵

En outre, elles entretiennent avec leur signifié classique une relation de transposition par condensation, transtylisation et traduction : l'essentiel de la colonne est présent, réduit au minimum, et traduit dans un style vaguement moderniste, passant de la pierre au béton. Dans le cas de la maison Thonon, il y a aussi une excision car la base n'est pas transposée, contrairement à Hors-Château.

²⁷⁵ CHASLIN ; MUTTERER ; GUYON. *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. p.153





fig. 34 : Colonnes du porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine* depuis la rue Hors-Château.

Page précédente :

fig. 33 : Cour intérieure de l'ensemble de la *Cour Saint-Antoine* en Hors-Château de 1985.

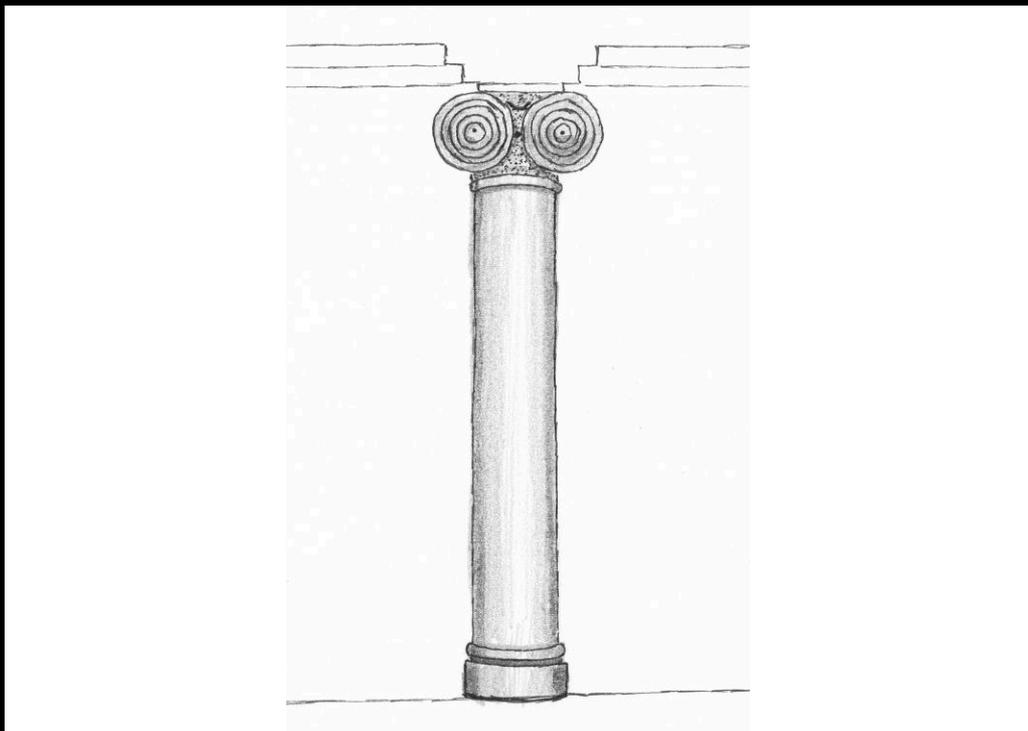


fig. 35 : Croquis d'une colonne en pierre marquant le porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine* depuis la rue Hors-Château.

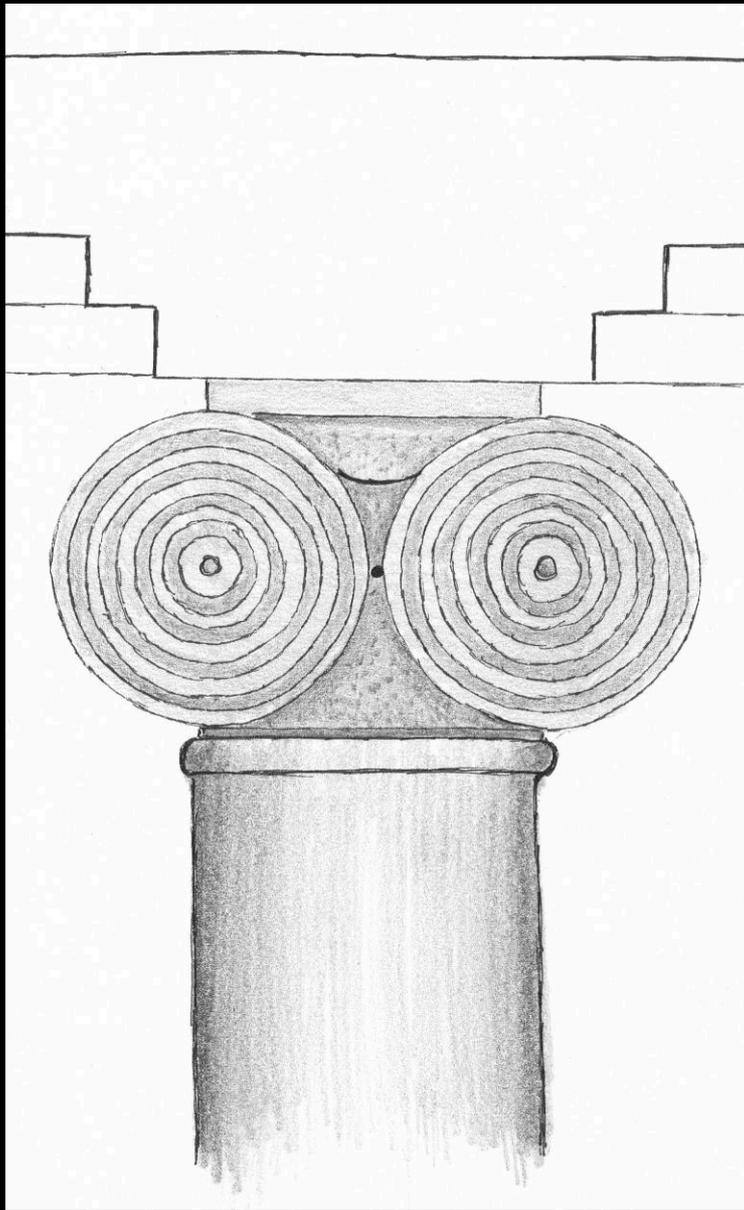


fig. 36 : Croquis du chapiteau aux allures ionisantes.



fig. 37 : Porche d'entrée de l'ensemble *Hoogfrankrijk*.

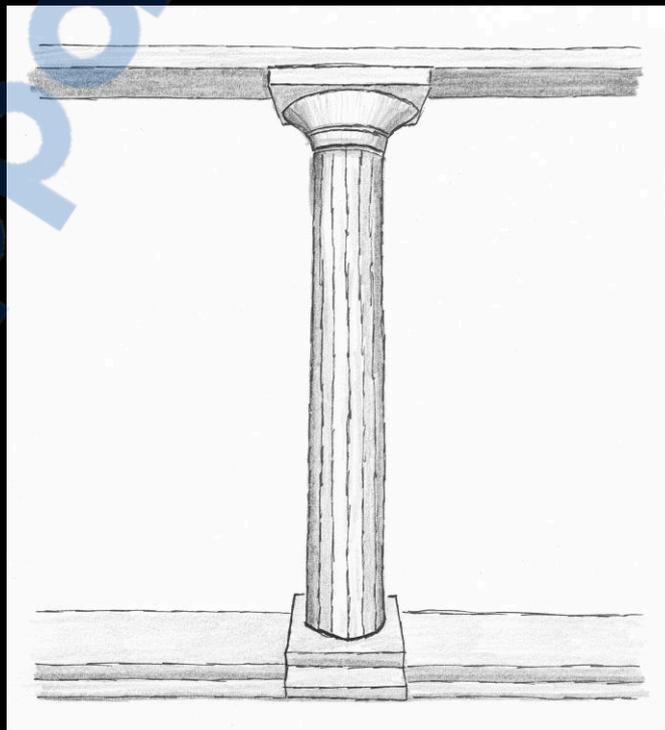


fig. 38 : Croquis d'une colonne type en béton marquant les porches d'entrées aux logements de l'ensemble *Hoogfrankrijk*.



fig. 39 : Porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine*, depuis la rue Hors-Château.



fig. 40 : Porche d'entrée de l'ensemble *Hoogfrankrijk*, depuis la cour intérieure.



fig. 41 : Intérieur de la *Maison Thonon* de 1978.

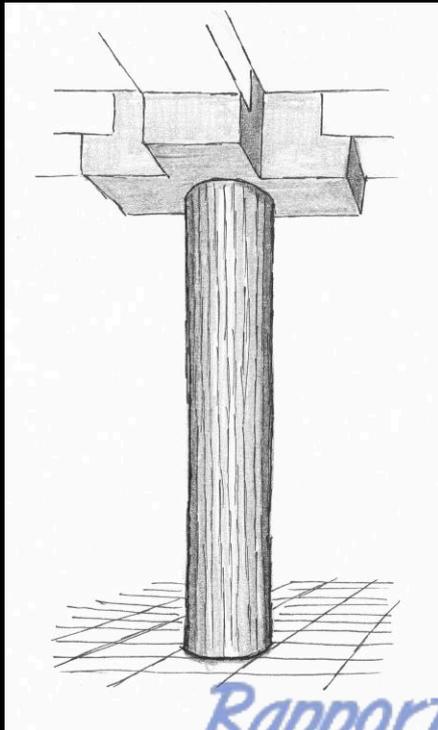


fig. 42 : Croquis d'une colonne type en béton de la *Maison Thonon*.

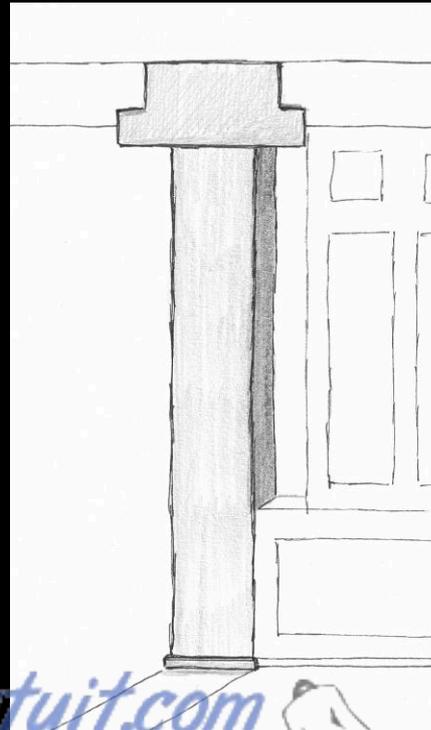


fig. 43 : Croquis d'une colonne type des reconstructions en Hors-Château.



fig. 44 : Pavillon de Middelheim de 1984.

Page suivante :

fig. 47 : Porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine*, depuis la cour intérieure.

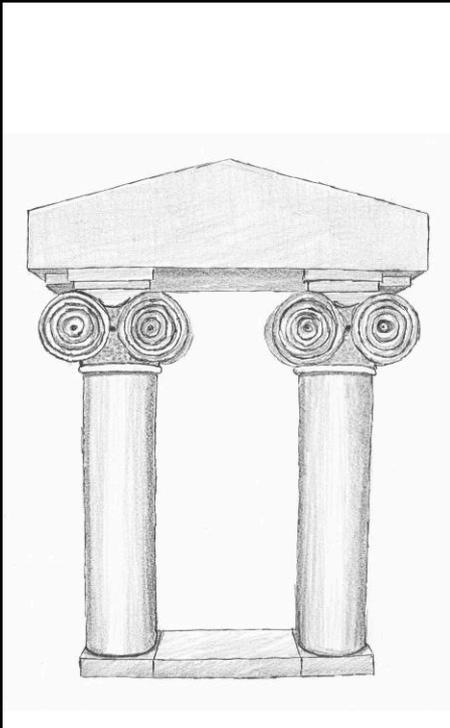


fig. 45 : Croquis du 'porche' du Pavillon de Middelheim composé de deux colonnes et d'un fronton en pierre.

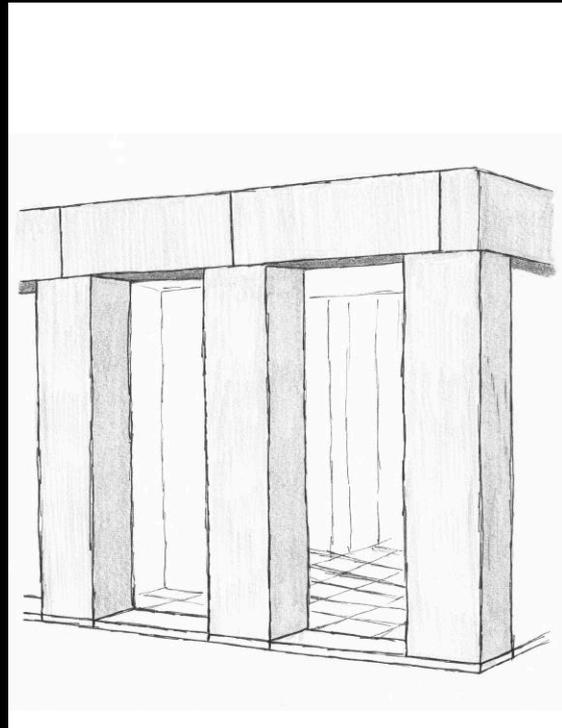


fig. 46 : Croquis d'une colonne type en pierre du Pavillon de Middelheim.



Il devient maintenant évident que la plupart, voire la totalité des emprunts chez Charles Vandenhove ont une valeur sérieuse car, pour l'architecte, l'architecture est chose extrêmement sérieuse, portant des ambitions sémantiques et esthétiques.²⁷⁶

D'un point de vue sémantique, ce second type de colonne se rapproche des colonnes des maisons *Schoonbroodt* ou *Schoffeniels* : c'est une colonne moderniste aux allusions classiques. En effet, d'une part, elle est une allusion métaphorique et métonymique à l'architecture classique à travers sa composition avec un fût et un chapiteau; et d'autre part, elle est une référence au modernisme à travers sa forme, qu'elle soit cylindrique ou parallélépipédique, et son application en un système poteau-poutre préfabriqué.

Enfin, c'est par double-codage et assimilation-association d'éléments, que le modernisme et le classicisme se trouvent réunis dans ce jeu architectural typique de l'architecte liégeois.²⁷⁷ Tout d'abord, les deux modèles sont assimilés à travers leur signifié classique commun, qu'il soit convoqué par référence ou par allusion. Ensuite, cette assimilation renvoie à une association de deux référents distincts : l'un faisant référence au monde classique et l'autre au monde moderniste. (fig. 48) Dès lors, cette association par double-codage permet d'asseoir l'hypothèse d'une volonté chez Charles Vandenhove de créer un ordre moderne et classique.

En outre, cette ambition de créer une "*architecture intemporelle*"²⁷⁸, à travers l'association du modernisme et du classicisme, trouve son apogée dans le *Pavillon de Middelheim* à Anvers terminé en 1984.²⁷⁹ (fig. 44) Comme l'écrit Geert Bekaert : "*Dans le pavillon à colonnes du musée Middelheim de sculptures en plein air à Anvers, conçu en 1984, transparaît la quintessence de ses convictions architecturales.*"²⁸⁰ Ainsi, ce projet-manifeste exprime, tout comme l'ensemble de logements en Hors-Château, l'ambition moderne et classique de l'architecte à travers la juxtaposition et l'association

²⁷⁶ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

²⁷⁷ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.74

²⁷⁸ Ibid. p.79

²⁷⁹ CHASLIN ; MUTTERER ; GUYON. *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. p.157

²⁸⁰ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.77

de deux typologies de colonnes : l'une faisant référence au monde classique (fig. 45) et l'autre à une architecture intemporelle, emprunte de modernisme. (fig. 46)

Il existe toutefois dans ce projet une allusion métaphorique au temple de Khéphren à Gizeh, car *“comme la salle à colonnes du temple de la vallée de Chephrem à Gizeh, auquel il rend hommage, le pavillon carré est composé d'une série de piliers monolithiques à section carrée soutenant des poutres de dimensions et matériel identique.”*²⁸¹ Ainsi, le chemin par un retour à l'architecture classique qu'emprunte Charles Vandenhove, passerait aussi par des représentations architecturales qui ne sont pas issues du classicisme occidental.²⁸²

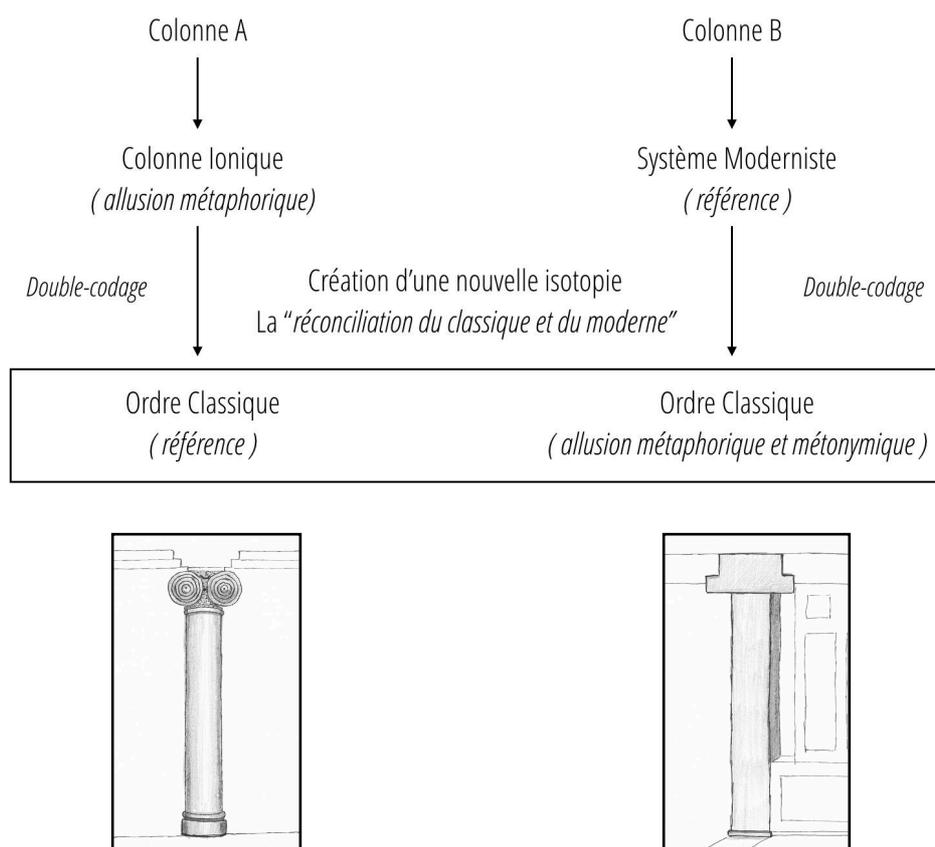


fig. 48 : Schéma de représentation du double-codage chez Charles Vandenhove sur base de l'exemple de la *Cour Saint-Antoine*.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

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

Enfin, c'est dans cette période *post-moderniste classiciste* qu'apparaît de manière évidente une volonté d'"*architecture intemporelle*"²⁸³, notamment à travers l'association de colonnes aux référents tantôt modernes, tantôt classiques (fig. 47). Néanmoins, il existe un projet qui constitue une figure intermédiaire et qui exprime déjà cette ambition dans l'architecture de Charles Vandenhove : le *Centre Hospitalier Universitaire* du Sart Tilman.

²⁸³ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

Le CHU au Sart Tilman

“Là aussi, les colonnes sont vues dans toute leur magnificence.”²⁸⁴

Si “l’histoire du Centre Hospitalier Universitaire sur le campus de l’Université de Liège au Sart Tilman donne l’aspect d’un champ de bataille”, il n’en reste pas moins une oeuvre majeure du travail de Charles Vandenhove. L’hôpital, composé de cinq tours articulées autour d’un vaste lieu d’accueil.²⁸⁵ Ce noyau central, cette place au coeur de l’hôpital qui distribue les différentes fonctions de celui-ci, est baignée de lumière par l’impressionnante verrière qui la couvre : “L’architecte parle d’un hôpital comme d’une cathédrale des temps modernes.”²⁸⁶ (fig. 49)

Le projet qui dura plus de vingt ans et fut inauguré en 1987, constitue une oeuvre intermédiaire, à cheval sur deux périodes de l’architecture de Charles Vandenhove, *brutalisme (pré-)post-moderniste* et *post-modernisme classiciste*.²⁸⁷ Dans celle-ci, la colonne constitue un élément fondamental de la composition architecturale : elle est au centre du système constructif de l’ensemble du complexe hospitalier.²⁸⁸ (fig. 50)

Dès lors, il s’agit d’analyser trois grandes typologies de colonnes présentent dans ce projet. La première constitue l’élément structurel principal de l’entièreté de l’hôpital. (fig. 51) La seconde sert de système structurel au bâtiment des amphithéâtres du centre hospitalier. (fig. 52) Enfin, la troisième reprend les colonnes qui servent de supports à la verrière centrale. (fig. 55) Il peut déjà être déduit que toutes sont des transpositions, correspondant à la tonalité hypertextuelle sérieuse du travail de Charles Vandenhove.

²⁸⁴ Geert Bekaert à propos des colonnes du Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman. (BEKAERT, Geert. « Une architecture du défi ? ». In Fondation pour l’architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. p.47)

²⁸⁵ Le projet initial en comptait six mais pour des raisons financières, l’une d’entre elles resta sur la planche à dessin. (BEKAERT. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988.)

²⁸⁶ BEKAERT, Geert. « Une architecture du défi ? ». In Fondation pour l’architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. p.46

²⁸⁷ VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014. p.74

²⁸⁸ *Entretien avec M. Michel Lemmens*, ancien collaborateur de Charles Vandenhove, août 2017.





fig. 50 : Préau extérieur avec colonnes servant de système constructif principal, apparentes.

Page précédente :

fig. 49 : Grande verrière du *CHU*.

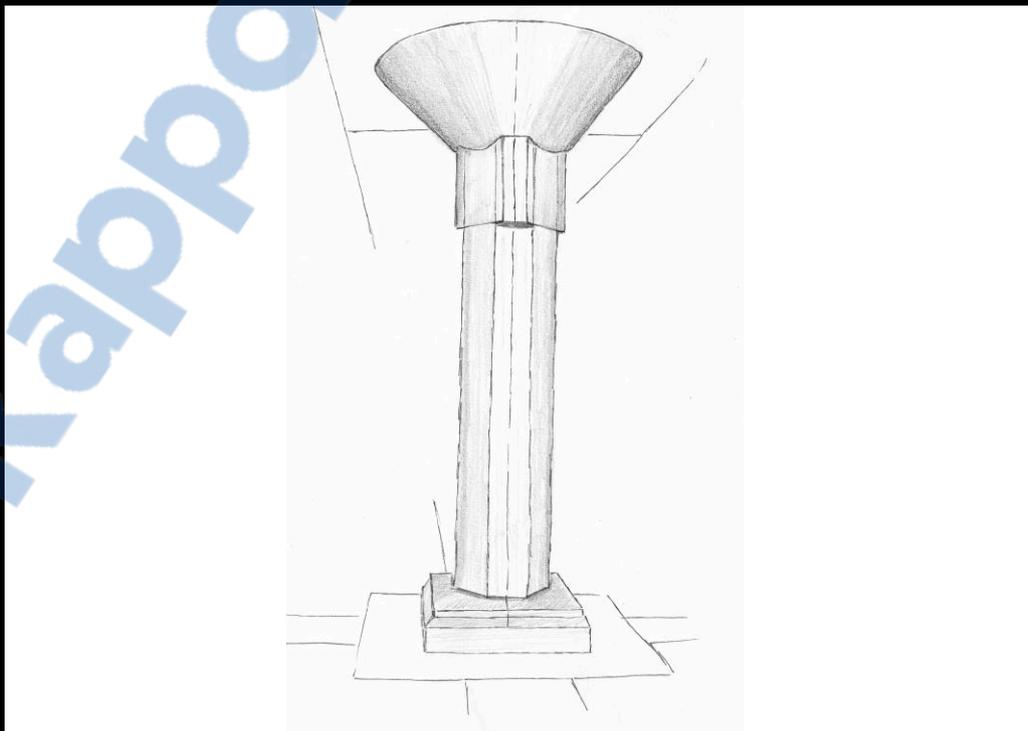


fig. 51 : Croquis d'une colonne type en béton constituant le système constructif principal du complexe.



fig. 52 : Intérieur du bâtiment des amphithéâtres avec colonnes *quadrilobées*.

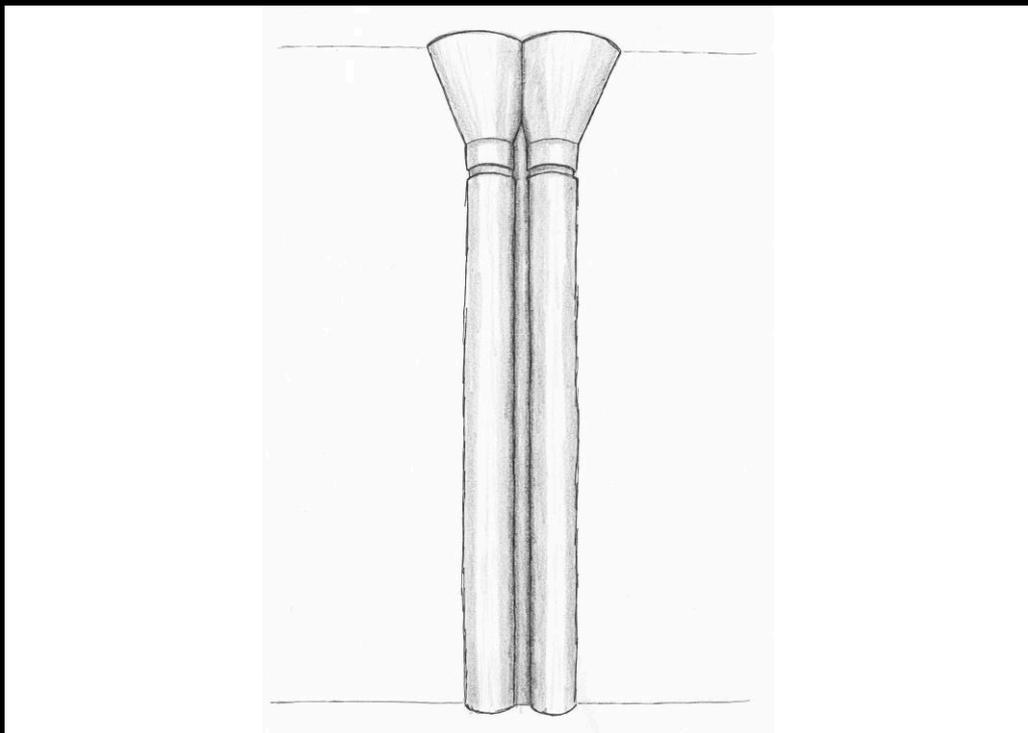


fig. 53 : Croquis d'une colonne *quadrilobée* type.



fig. 54 : Intérieur du hall principal sous la grande verrière.



fig. 55 : Croquis d'une colonne type en acier supportant la verrière.



fig. 56 : Colonne type supportant la grande verrière.

Page suivante :

fig. 57 : Cour principale devant le hall d'accueil.



La première, élément fondateur du système constructif du complexe (fig. 50-51), est née de la nécessité de concentrer les charges provenant des poutres vers les structures verticales que sont les colonnes. Il fallait alors intégrer l'élément classique qu'est le chapiteau.²⁸⁹

D'un point de vue hypertextuel, elle est une transposition opérée à travers une réduction par condensation, et une traduction. En effet, l'élément peut être assimilé à la concision d'une colonne corinthienne, n'en conservant que la forme générale. De plus, les cannelures deviennent les facettes de cet élément octogonal. La base, qui est uniquement présente dans les parties extérieures du bâtiment, constitue quant à elle une substitution : la base classiquement ronde est remplacée par une base carrée, tout comme dans le projet de *Hoogfrankrijk*²⁹⁰. En outre, c'est par traduction que s'opère cette réduction : l'élément est traduit de la colonne classique en une colonne moderniste, notamment à travers l'utilisation du béton.

Au niveau intertextuel, elle est avant tout une référence à l'architecture moderniste par le matériau qui la compose et sa forme très géométrisée. Ensuite, elle constitue une allusion métaphorique à la colonne classique à travers sa composition en fût et chapiteau, et ses cannelures, devenues les faces de l'octogone. Ceci entraîne donc le double-codage de cet élément.

La seconde typologie de colonnes est celle qui se trouve dans le bâtiment des amphithéâtres. (fig. 52-53) Celle-ci, appelée la *quadrilobée*, est née d'une volonté de souligner la trame structurelle provenant de la maille de l'hôpital, tout en étant toujours perceptible lorsqu'elle se trouve engagée à l'angle d'un mur de béton.²⁹¹ En effet, ces colonnes se trouvent au croisement de la trame et permettent, grâce à leur dessin en quatre parties, de toujours être perçues.

En outre, cette typologie résulte d'une transposition par substitution. D'une part, elle est une réduction par condensation et excision dans son dessin simplifié d'une colonne

²⁸⁹ Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

²⁹⁰ Voir le sous-chapitre *La Cour Saint-Antoine*.

²⁹¹ Ibid.

classique, sans base, qui pourrait être corinthienne, et une traduction en béton du modèle classique. D'autre part, celle-ci constitue une augmentation par extension car l'élément, classiquement seul, est dans le cas présent quadruplé.

Au niveau intertextuel, cette colonne *quadrilobée* fonctionne tout de même comme la précédente : malgré une allusion métaphorique plus évidente à l'architecture classique, elle reste plus proche d'une référence au modernisme à travers son contexte architectural, son matériau et son élancement. Il y a donc double-codage de l'élément.

Après son apparition dans le projet du *CHU*, cette colonne devient récurrente dans l'architecture de Charles Vandenhove. Tout comme la colonne ionique, celle-ci fait partie des éléments qui sont réutilisés dans le travail de l'architecte et qui en deviennent emblématiques.²⁹² En effet, cette colonne se retrouvera dans des projets ultérieurs, comme au Palais de Justice de Bois-le-Duc, terminé en 1998.²⁹³

La dernière colonne (fig. 54-55), qui est le support structurel de la grande verrière du hall d'accueil, constitue encore une fois une transposition par substitution. Toutefois, le procédé appliqué ici est différent du précédent. En effet, celle-ci a été, d'une part, réduite par l'excision évidente du chapiteau classique et d'autre part augmentée par extension, d'une structure en acier moderniste qui supporte la verrière. Dans ce cas, le fût et la base ne subissent qu'une légère transtylisation : cannelures et base sont retravaillées. A cette transtylisation s'adjoint une traduction au niveau du matériau, qui devient du métal.

Cette colonne est donc un élément typiquement post-moderniste : parfaitement ambiguë et doublement-codée. Au niveau intertextuel, elle est à la fois une référence au modernisme et une référence au classicisme : celle-ci étant composée de deux entités juxtaposées : la partie inférieure fait référence aux ordres classiques et la partie supérieure à l'architecture moderniste. De plus, elle intègre une double isotopie au sein même de cet élément résultant de la juxtaposition des deux parties (fig. 56) où la partie

²⁹² Entretien avec M. Prudent De Wispelaere, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

²⁹³ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.198

inférieure est une allusion métaphorique à la colonne dorique et une métonymie du monde classique, et la partie supérieure est une référence au modernisme.

Enfin, c'est encore une fois par double-codage et assimilation-association, que modernisme et classicisme trouvent leur conciliation dans ce projet architectural d'envergure. D'une part, ce principe existe, de manière emblématique, au sein d'un élément unique qu'est la colonne soutenant la verrière. D'autre part, c'est la confrontation des différentes typologies de colonnes (fig. 57) qui, tout comme à Hors-Château, fait naître un autre niveau de double-codage typiquement post-moderniste, renforçant l'assimilation du modernisme et du classicisme à travers la perception d'éléments de différentes natures rhétoriques.

Finalement, les deux typologies de colonnes rencontrées précédemment se retrouvent au sein du projet du *CHU* : la colonne de la verrière représente une transposition référentielle, tant de l'ordre classique pour la partie basse de l'élément que du modernisme pour le haut, alors que l'autre colonne est un exemple de transposition allusive. Une fois encore, architecture moderniste et classique convergent au sein de l'oeuvre de Charles Vandenhove vers une recherche d'intemporalité. Cette recherche se poursuivra d'ailleurs, de manière moins évidente et emprunte d'une forme de simplification, durant l'ultime période de l'architecte, le *late post-modernisme*.

La Maison d'Accueil du CPAS à Bruxelles

“L’architecture est simple et évidente. Cette profonde conviction justifie l’approche confiante et fière de Vandenhove [...]”²⁹⁴

Dans ce dernier exemple, la colonne marque l’entrée du bâtiment érigé pour la *Maison d’accueil du CPAS* en 2002.²⁹⁵ (fig. 58) Elle trouve, ici, son aboutissement dans une simplification du modèle classique (fig. 59), caractéristique de la période *late post-moderniste* de Charles Vandenhove. D’ailleurs durant cette période, l’élément ne revient que de manière ponctuelle.

Au niveau hypertextuel, cet élément se rapproche des premières transpositions faites par l’architecte : c’est une réduction par excision, où seul le fût est conservé, sans cannelure ni entasis, mais tout de même constitué de pierre. Par contre, c’est aussi une transtylisation de la colonne classique, une réécriture dépouillée de l’élément qui conserve sa matérialité primitive.

D’un point de vue intertextuel, la position de cette colonne au niveau de l’entrée du bâtiment entraîne une rupture isotopique : il y a l’isotopie du système structurel linéaire représenté par le mur massif et il y a l’isotopie des points d’appuis ponctuels représentés par les colonnes. Cette ambiguïté crée l’événement qu’est le porche d’entrée. Par rapport à une colonne classique, celle-ci n’est qu’une allusion métonymique : le fût en pierre renvoyant à l’entièreté de colonne classique.

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

²⁹⁴ VERSCHAFFEL. *Charles Vandenhove*. p.45

²⁹⁵ Ibid. p.217



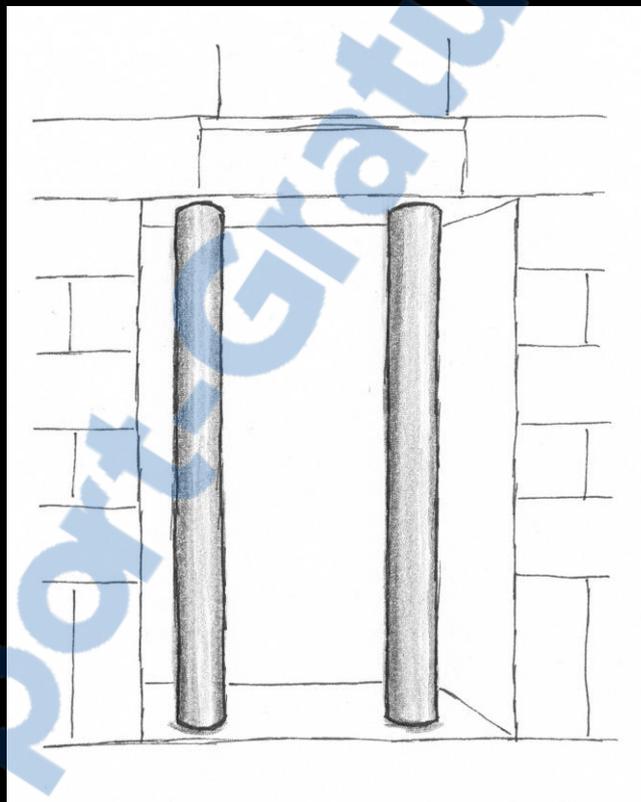


fig. 59 : Croquis du portique d'entrée et de ses deux colonnes.

Page précédente :

fig. 58 : Façade de la *Maison d'accueil du CPAS* de 2002.

Transposition allusive et référentielle

A travers ces exemples, issus des différentes périodes de l'oeuvre de Charles Vandenhove, il est possible, tout d'abord, de constater que la relation hypertextuelle qu'entretiennent les emprunts avec leur hypotexte est toujours, *in fine*, celle du procédé de transposition. En effet, d'une part, il ne s'agit jamais d'une imitation de style, et d'autre part, la tonalité sous-jacente à l'utilisation de ces emprunts est toujours de nature sérieuse : l'architecture, pour Charles Vandenhove, est une chose sérieuse, esthétique et raisonnée.²⁹⁶ Dès lors, il est possible de catégoriser les différentes colonnes rencontrées dans un tableau (tab. 4) en fonction des procédés de transposition qu'elles ont subi par rapport à leur référent classique.

Cette classification permet de mettre en exergue la volonté de l'architecte de réécrire les colonnes par transtylisation, pour en faire des éléments qui lui sont propres. En outre, il ne fait jamais usage d'amplification ou d'expansion : Charles Vandenhove ne prolonge pas un style, il crée le sien.

Ces études offrent donc la possibilité de déceler deux grandes 'typologies sémantiques' d'emprunts classiques dans l'oeuvre de l'architecte liégeois : les transpositions allusives et les transpositions référentielles. Les premières, ne sont pas littérales et font appel à la perspicacité et aux connaissances de l'observateur qui les appréhende. Elles sont plus éloignées de l'hypotexte classique auquel elles renvoient. Les secondes, par contre, sont plus évidentes. Celles-ci sont plus proches de leur référent, tant au niveau sémantique qu'expressif.

De plus, ces cas ayant été étudiés à travers leur dimension *post-moderniste classiciste*, il est possible de classer ces emprunts, d'abord, suivant leur degré de référence à l'architecture classique. Ensuite, selon leur caractère référentiel, ou non, à l'architecture moderniste. (tab. 5)

²⁹⁶ *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

En outre, les transpositions allusives sont les premières à apparaître dans l'oeuvre de Charles Vandenhove, durant la période qui est décrite comme brutaliste (*pré-)*post-moderniste. Ensuite, viennent s'ajouter au vocabulaire de l'architecte, les transpositions référentielles, reflétant une évolution rhétorique vers un *post-modernisme classiciste*. Pour finir, c'est un retour aux emprunts allusifs qui s'établit durant la période *late post-moderniste*.

Enfin, d'une part, cette classification permet d'anticiper la mise en perspective des résultats de cette étude et de l'hypothèse soutenue par ce travail, et formulée par Geert Beckaert, à savoir : la volonté de Charles Vandenhove d'élaboration d'une "*architecture intemporelle*"²⁹⁷ à travers "*réconciliation du classique et du moderne*"²⁹⁸. D'autre part, celle-ci anticipe aussi le positionnement de Charles Vandenhove au sein du courant vaste et plurivoque qu'est le post-modernisme.

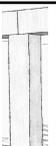
Pages suivantes :

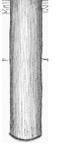
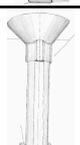
tab. 4 : Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base des procédés de transposition qui lui sont appliqués.

tab. 5 : Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base de leur degré de référence à l'architecture classique et leur caractère référentiel, ou non, à l'architecture moderniste.

²⁹⁷ BEKAERT. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

²⁹⁸ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In *Fondation pour l'architecture (éd.), Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986. p.22-23

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

procédé de transposition/ colonne	transposition		référence classique	allusion classique		référence moderniste
	référentielle	allusive		métaphorique	métonymique	
<i>Schoff- eniels</i> 1967		●		●	●	●
<i>Thonon</i> 1978		●		●		●
<i>Dubois</i> 1983		●		●	●	●
<i>Middel- heim</i> 1984		●	●	●	●	●
<i>Saint- Antoine</i> 1985	●		●	●		
<i>Saint- Antoine</i> 1985		●		●		●
<i>CHU</i> 1987		●		●		●
<i>CHU</i> 1987		●		●		●
<i>CHU</i> 1987	●		●	●	●	●
<i>Hoog- frankrijk</i> 1993	●		●	●		
<i>CPAS</i> 2002		●		●	●	●

Conclusion ou l'épilogue d'une étude

“*Sed fugit interea fugit irreparabile tempus,
singula dum capti circumvectamur
amore*”²⁹⁹

Qu’elle soit une transposition allusive ou référentielle du modèle classique, de forme cylindrique ou parallélépipédique, de pierre ou de béton, la colonne acquiert dans l’architecture de Charles Vandenhove une rhétorique forte dont les attentions sémantiques ont pu transparaître à travers cette étude. En effet, ses différentes manifestations dans le travail de l’architecte liégeois, étudiées à l’aune des théories littéraires de transtextualité, constituent un corpus d’éléments qui permet d’appuyer l’hypothèse d’une ambition de “*réconciliation du classique et du moderne*”³⁰⁰.

En outre, ces analyses démontrent que la présence d’un double-codage, à la fois moderne et classique, arrive très tôt dans l’oeuvre de l’architecte, révélant le post-modernisme latent de la période qualifiée de *brutaliste pré-post-moderniste* de Charles Vandenhove. Ainsi, ce procédé s’observe tant dans les premières colonnes qui sont des transpositions allusives, comme à la *Maison Schoffeniels*, que dans les transpositions référentielles que sont les colonnes typiquement *post-modernistes classicistes* de la *Cour Saint-Antoine*. Ainsi, cette étude permet de démontrer la continuité inhérente au travail de l’architecte : il n’existe pas plusieurs Charles Vandenhove mais bien un architecte qui évolue, développe un langage et un vocabulaire, tout en réutilisant celui qu’il a déjà établi à travers un volonté d’intemporalité moderne et classique.³⁰¹

De plus, si cette étude s’est volontairement concentrée sur l’analyse des colonnes comme emprunts à un hypotexte classique, antique et occidental, il s’avère que la notion

²⁹⁹ Trad. : “Mais le temps fuit, et il fuit sans retour, tandis que séduits par notre sujet, nous le parcourons dans tous ses détails”

RAT, Maurice. *Virgile : les Bucoliques et les Géorgiques Tôme III*. Paris : 1932. p.284-285

³⁰⁰ STRAUVEN Francis. « La réconciliation du classique et du moderne ». In Fondation pour l’architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. p.22-23

³⁰¹ *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

de *classique* dans le travail de l'architecte liégeois ne s'ancre pas uniquement dans le noyau architectural occidental.³⁰² Charles Vandenhove tente d'élaborer une "*architecture intemporelle*"³⁰³, une architecture qui "*échappe au diktat de la mode*"³⁰⁴. Ainsi, "*la colonne est à la fois un élément primitif et « classique »*"³⁰⁵, ayant pour ambition de transcender les cultures et les courants architecturaux, comme le montre l'allusion au temple de Khéphren dans le manifeste architectural qu'est le *Pavillon de Middelheim*.

En outre, la colonne est étudiée ici sous sa forme la plus évidente, celle d'un élément constructif - la colonne comme structure verticale reprenant une charge ponctuelle - alors qu'il semble qu'elle puisse exister autrement dans l'oeuvre de Charles Vandenhove. En effet, les nombreuses expérimentations d'escaliers à vis sont peut être autant d'expressions de colonnes symboliques ou "*colonnes virtuelles*"³⁰⁶.

Il n'en reste pas moins que l'étude de cet élément constitutif du vocabulaire de l'architecte permet de préciser sa posture au sein du courant post-moderniste. S'il a déjà été déterminé grâce aux théories post-modernistes que Charles Vandenhove est plus proche d'un *post-modern classicism* que de toute autre forme de post-modernisme, cette tendance reste malgré tout trop vaste et plurivoque. En effet, dans celle-ci, l'architecture du liégeois se retrouve classée avec celle d'architectes comme Ricardo Bofill, Charles Moore ou encore Michael Graves, avec lesquels elle n'a aucune proximité sémantique.

Cette étude rhétorique a donc permis de déterminer et de qualifier la tonalité propre à l'utilisation de colonnes en tant qu'emprunts dans le travail de Charles Vandenhove, tout en les éloignant des connotations abusives de pastiche, de parodie ou encore d'imitation. En effet, ces colonnes constituent le résultat d'opérations de

³⁰² *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

³⁰³ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994. p.79

³⁰⁴ *Ibid.* p.84

³⁰⁵ VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tielt : Lannoo, 2014. p.19

³⁰⁶ *Entretien avec M. Prudent De Wispelaere*, associé de Charles Vandenhove, le 9 avril 2018.

transformations d'un hypotexte classique en régime sérieux - des transpositions donc -, fonctionnant, tantôt de manière référentielle, tantôt de manière allusive.

Ces transpositions de colonnes classiques qui se distinguent dès lors de manière conséquente d'une association aux imitations néo-classiques, sont considérées ici pour leur valeur synecdochique. Constituant la clef de voûte de l'architecture post-moderniste du liégeois, elles permettent de cerner la posture de l'architecte au sein du courant post-moderniste.

A ce sujet Geert Bekaert précise que *“les signes décoratifs sont effectivement présents et constituent même un aspect de l'approche globale mais ils ne peuvent être séparés des qualités tectoniques essentielles, telles que matérialité, géométrie, symétrie [...]”*.³⁰⁷ Ainsi, la colonne et sa représentation formelle sont aussi essentielles que les qualités tectoniques de l'architecture de Charles Vandenhove.

En effet, ces éléments architecturaux sont représentatifs de la tonalité sous-jacente à l'architecture post-moderniste de Charles Vandenhove. En outre, la tonalité à l'oeuvre dans le travail de l'architecte liégeois est de nature sérieuse, se distinguant des parodies ludiques de Charles Moore et de travestissements satiriques de Robert Venturi. Ainsi, les transpositions que constituent les colonnes dans le travail de Charles Vandenhove sont représentatives du ton sérieux que donne l'architecte à son architecture.

De plus, il a non seulement été possible de déterminer le régime auquel appartient cette architecture, mais aussi de préciser la nature du processus rhétorique de transformation. Ainsi, les transpositions - sérieuses donc - de colonnes classiques dans l'architecture de Charles Vandenhove, sont soit allusives soit référentielles.

Enfin, si ces précisions sur la tonalité et la nature de l'architecture post-moderniste de Charles Vandenhove ont pu être décelées, c'est grâce à l'importation fructueuse de théories issues du champ de la sémiologie et de la rhétorique dans le domaine de l'analyse architecturale. Cette méthodologie analytique, empruntée principalement aux

³⁰⁷ BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. p.79

procédés littéraires d'hypertextualité et d'intertextualité de Gerard Genette, a donc permis d'offrir un autre regard sur l'architecture de Charles Vandenhove.

En outre, il serait tout d'abord possible d'élargir le champ d'application de ces théories au spectre conséquent d'emprunts architecturaux présents dans l'architecture de Charles Vandenhove. De plus, même si les colonnes de Charles Vandenhove n'ont pas dit leur dernier mot - d'un point de vue symbolique, les *colonnes virtuelles*, et d'un point de vue sémantique, les colonnes d'inspiration autre que classique antique - il serait intéressant d'effectuer une extension du domaine de recherche de cette étude et d'y inclure toute forme d'emprunt présent dans l'architecture de Charles Vandenhove : des détails de corniches aux formes des baies, des gabarits volumétriques aux systèmes de composition, en passant par l'implantation des bâtiments.

De plus, une extension du champ d'étude à d'autres architectes post-modernistes permettrait d'approfondir les connaissances sur ce courant déterminant pour l'architecture du tournant du XXIème siècle. Ainsi, des architectes comme Philippe Johnson, au parcours similaire à celui de Charles Vandenhove, ou encore Michael Graves dont le post-modernisme est revendiqué avec panache, constitueraient des cas d'étude intéressants au regard de leur production post-moderniste significative.

Finalement, la possibilité d'extension des thématiques capables d'être analysées grâce à cette transposition de théories littéraires dépasse le domaine strictement post-moderniste. En effet, des architectures néo-classiques de Karl Friedrich Schinkel aux projets référentiels du binôme Herzog et De Meuron, en passant par des figures architecturales ambiguës comme Gunnar Asplund, l'étendue des opportunités d'études offertes par la transtextualité en architecture semble n'avoir de limite que l'ambition du chercheur.

Comme le dit Gerard Genette : “ *L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas.*”

Rapport-Gratuit.com

Bibliographie

Architecture et post-modernisme

Ouvrages

- FERRY, Luc. *Le sens du beau - Aux origines de la culture contemporaine*. France: Biblio Essais, 2001.
- FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne. Une histoire critique*. 3e édition. France: Thames & Hudson, 2006.
- JAMESON, Frederic. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. France: Beaux-arts de Paris, 2011.
- JENCKS, Charles ; KROPF, Karl. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Great Britain : Academy Editions, 1997.
- JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. 4e édition. New York : Rizzoli, 1984.
- JENCKS, Charles. *The new moderns*. New York : Rizzoli, 1990.
- JENCKS, Charles. *The new paradigm in architecture : the language of post-modern architecture*. 7e édition. New Haven : Yale University Press, 2002.
- JENCKS, Charles. *The story of post-modernism : five decades of ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester : John Wiley and Sons, c2011.
- PORTOGHESI, Paolo. *Le Post-moderne. L'architecture dans la société post-industrielle*. Milan - Paris : Electa France, 1983.
- VENTURI, Robert. *Complexity and contradictions in architecture*. 2e édition. New York : Museum of modern art, 1984.

Mémoire

- VANBEVEREN, Stéphane. *Les architectes belges et le courant post-moderne*. Bruxelles : Faculté de philosophie et lettre de l'ULB, 1985-86.

Articles

- CANULLO, Carla. *Postmodernisme*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr, 18/11/16.



- DESABLENS, J. « La Présence du Passé ». *A+*, n° 67, novembre/décembre 1980, p.63.
- GENARD, Jean-Louis. « Modernité et Postmodernité en Architecture ». *Réseaux*, 2000, p.95-110
- GUIBET LAFAYE, Caroline. *Esthétiques de la postmodernité*. Université de Paris 1, Centre Normes, Sociétés, Philosophies, <http://nosophi.univ-paris1.fr>, 18/11/16.
- GUIBET LAFAYE, Caroline. *L'architecture de la postmodernité : de la forme au symbole*. Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University, <https://digilib.phil.muni.cz>, 12/10/16.
- HABERMAS, Jürgen. *Ecrits Politiques*. Flammarion, 1999. p.9-31.
- HATTOIS, Gilbert. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne contemporaine*. Bruxelles : De Boeck & Larcier, 1997.
- HUET, Bernard. « Petit manifeste pour la nouvelle année ». In *Form follows fiction : écrits d'architecture fin de siècle*. Paris : Editions de la Vilette, 1996, p.184-85.
- MASSU, Claude. « Postmodernisme architectural et littérature dans complexity and contradiction in architecture (1966) de Robert Venturi ». In *Architecture et littérature contemporaine*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2012, p.381-390.
- MENON, Carlo. « Das ist architektur, yet alles ist architektur ». *A+*, n°255 (août-septembre 2015), p.36-41.
- PICON, Antoine. *ARCHITECTURE Thèmes généraux - Notions essentielles*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr, 18/11/16.
- STEINMETZ, Rudy. *L'architecture postmoderniste. Dans la tourmente de l'idéologie du progrès*. Université de Liège. Académie royale de Belgique, 2012.
- T'JONCK, Pieter. « Architecture sans contenu ». *A+*, n°255 (août-septembre 2015), p.54-55.
- T'JONCK, Pieter. « Enfants de la révolution postmoderne ». *A+*, n°255 (août-septembre 2015), p.36-41.
- VOYE, Liliane. *Architecture et urbanisme postmodernes : une expression du relativisme contemporain ?* Revue Européenne des Sciences Sociales, Relativisme et pratiques de la sociologie, <https://ress.revues.org>, 23/11/16.

Transtextualité et rhétorique

Ouvrages

- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.
- ECO, Umberto. *Le Nom de la rose (Apostille au Nom de la rose)*. Paris : Librairie générale française, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, 1997.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

Articles

- De BIASI, Pierre-Marc. *Genette Gerard*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 25/10/17.
- De BIASI, Pierre-Marc. *Intertextualité (Théorie de l')*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 25/01/18.
- ESCOLA, M. . *Les relations transtextuelles selon G. Genette* . Fabula. La recherche en littérature, www.fabula.org, 01/02/17.
- KLAUBER, Véronique. *Pastiche*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 31/01/18.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *L'argumentation dans la figure*. Cahiers de Praxématique, www.journals.openedition.org/praxematique, 15/04/18.
- HOUBART, Claudine. « Du stilus à la plume ... du chapeau. Quelques réflexions sur la notion de style ». *Bruxelles Patrimoines*, n°19-20 (septembre 2016), p.8-17.
- SANGSUE, Daniel. *Parodie*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 31/01/18.
- SAUDAN, Alain. *ISOTOPIE, linguistique*. Encyclopaedia Universalis France, www.universalis.fr , 02/03/17.
- VAN NUIJS, Laurence. *Intertextualité*. Le lexique socius, www.ressources-socius.info, 03/02/17.

Mémoire

- HASOO, Alan. *L'architecture au second degré*. Lausanne : Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2014.

Charles Vandenhove

Ouvrages

- BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove 1985 - 1995*. Rotterdam : NAI, 1994
- BEKAERT, Geert. *L'architecture et l'architecte, Charles Vandenhove*. Liège : Pierre Mardaga, 1976.
- BEKAERT, Geert. *Art et architecture, Charles Vandenhove*. Tournai : La renaissance du livre, 1998.
- BEKAERT, Geert. *Charles Vandenhove. Centre Hospitalier Universitaire du Sart Tilman, Liège*. Anvers : Standaard, 1988.
- CHASLIN, François (éd.) ; HERS, François. *Charles Vandenhove. François Hers*. Maastricht : Bonnefantendmuseum ; Paris : Le Moniteur, 2007.
- CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985.
- CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.). *Guide de l'Architecture Moderne et Contemporaine 1895-2014 Liège*. Vottem: éditions Mardaga et la Cellule Architecture de la FWB, 2014.
- COLMAN, Pierre. *La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans*. Bruxelles : Ministère de la Communauté française de Belgique, Direction des Arts et Lettres, Administration du patrimoine culturel, 1986.
- Fondation pour l'architecture (éd.) ; BEKAERT, Geert ; BREITMAN, Marc ; CHASLIN, François ; CORNELIS, Jef ; CULOT, Maurice ; DUBOIS, Marc ; MIDANT, Jean-Paul ; SCHOONBRODT, René ; STRAUVEN, Francis. *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986.
- VANDENHOVE, Charles ; WUIDAR, Léon. *Conversation. Libre échange avec Léon Wuidar*. Belgique : éditions Tandem, 2005.
- VANDENHOVE, Charles ; GREISCH, René. *Rénovation et création d'une nouvelle place en Hors-Château à Liège : une réalisation de la Région wallonne*. Liège : Pierre Mardaga, 1984.
- VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014.

Articles

- DUCHESNE, Jean-Patrick. *Les arts plastiques et graphiques aux XIXe et XXe siècles*. Histoire culturelle de la Wallonie, www.connaîtrelawallonie.wallonie.be, 25/03/18, p.280-303.
- NIZET, F. « Le Balloir à Liège » in A+, n°153, août-septembre 1998, p30-33.
- VANDENHOVE, Charles. « Des architectes témoignent... Charles Vandenhove. Les enseignements de la ville ». *Les cahiers de l'urbanisme*, n° 28-29, février 2000, p.112-113.
- VANDENHOVE, Charles. « Hotel Torrentius à Liège ». A+, n°74, janvier-février 1982, p.7-11.
- VANDENHOVE, Charles. « Pour la ville. Hors-château à Liège.». *Demain les villes ? Essai de réflexion prospective*, Fondation Roi Baudouin, p.370-378.
- VANDENHOVE, Charles. « Projet de rénovation en Hors-Château à Liège ». A+, n° 52, octobre 1978, p.23-24.
- VANDENHOVE, Charles. « Quelle architecture pour reconstruire les villes ? » (débat). *Demain les villes ? Essai de réflexion prospective*, Fondation Roi Baudouin, p.391-404.

Archives

- Dossier de presse sur la Cour Saint-Antoine. (Centre d'archives et de documentions de la Commission Royales des Monuments, Sites et Fouilles).

Films

- DONJEAN, Jacques. *Charles Vandenhove, l'Architecte de l'Art*. [Enregistrement video DVD] Liège : Films de la Passerelle, CHU de Liège, RTBF, Wallimages ; Liège-Airport, 2016. (52 minutes)
- GERARD, Philippe; LORENZI, Maurice; DELOGNE Marc. *Interview de M. Charles Vandenhove*. [Enregistrement video DVD] Liège : S.N. , 2013. (15 minutes)

Table des illustrations

Figures

- Figure 1 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Jürgen Habermas. Schéma réalisé par l'auteur.
- Figure. 2 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Jean-Louis Genard. Schéma réalisé par l'auteur.
- Figure 3 : Position de Charles Vandenhove selon la classification de Charles Jencks. Schéma réalisé par l'auteur.
- Figure 4 : Tableau réalisé par Charles Jencks, comprenant les 24 tendances post-modernistes, et Charles Vandenhove au niveau du *Post-Modern Classicism*. D'après : JENCKS, Charles. *In what style shall we build?*. Architectural Review. www.architectural-review.com, 12/03/2015. © Charles Jencks
Premièrement utilisé dans : JENCKS, Charles. *The story of post-modernism : five decades of ironic, iconic and critical in architecture*. Chichester : John Wiley and Sons, 2011. p. 48-49.
- Figure 5 : Ensemble de logements *Place Saint-Lambert* de 1991 à Woluwe-Saint-Lambert. D'après : X. *Aménagement d'une place publique, ensemble de logements et de commerces*. Brussels Architecture, www.brusselsarchitecture.be , 15/04/18.
- Figure 6 : Porche d'entrée de l'ensemble de logements de la *Cour Saint-Antoine* par Charles Vandenhove, en Hors-Château à Liège, inauguré 1985. Cliché de l'auteur.
- Figure 7 : *Institut d'Education Physique* du Sart Tilman par Charles Vandenhove, à Liège, inauguré en 1972. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p. 47
- Figure 8 : *Cour Saint-Antoine*, en Hors-Château, à Liège, inaugurée en 1985. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p. 80
- Figure 9 : Ensemble de logements les *Terrasses Saint-Gilles* par Charles Vandenhove, à Liège, inauguré en 2014. D'après : VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014. p. 254
- Figure 10 : Schéma établi par Charles Jencks pour classer les courants architecturaux du XXème siècle. Charles Vandenhove y est représenté par un point rouge. D'après :

- JENCKS, Charles. « The Century is Over, Evolutionary Tree of Twentieth-Century Architecture ». In *Architectural Review* (juillet 2000). p. 77 © Charles Jencks
- Figure 11 : Colonnade ionique de la façade principale de l'*Altes Museum* de 1845, par Karl Friedrich Schinkel, à Berlin. D'après : X, Matt. *Altes Museum;Mitte, Berlin*. Civic Arts Project, www.civicartsproject.com , 15/04/18. © Civic Arts Project
 - Figure 12 : Extension du National Museum de Londres, la *Sainsbury Wing* de Robert Venturi, de 1991. D'après : X. *Sainsbury Wing, National Gallery / Venturi, Scott Brown associates*. Architect, www.architectmagazine.com, 15/04/18. © Timothy Soar
 - Figure 13 : *Astérix, Liberté* par Albert Uderzo. D'après : X. *Digigraphie sur toile 'Astérix, Liberté' - Albert Uderzo*. www.illustrose.com, 15/04/18. © Albert Uderzo
 - Figure 14 : *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp de 1919. D'après : DECIMO, Marc. *L.H.O.O.Q.* Centre Pompidou, www.centrepompidou.fr, 10/04/18. © Georges Meguerditchian
 - Figure 15 : Les robes *Mondrian* dessinées en 1965 par Yves Saint Laurent. D'après : MOSS, Jack. *The Yves Saint Laurent Show Where Art and Fashion Collided*. www.anothermag.com, 15/04/18. © Eric Koch.
 - Figure 16 : *Ironic column* de Robert Venturi dans l'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977, dans l'Ohio. D'après : SULLIVAN, Mary Ann. *Allen Memorial Art Museum, Oberlin College*. www.bleffon.edu, 10/04/18. © Mary Ann Sullivan
 - Figure 17 : Proposition d'immeuble pour le *Chicago Tribune* : *The Chicago Tribune Column* par Adolf Loos en 1922. D'après : VIENA, Albertina. *Chicago Tribune Project, Chicago, USA, 1972*. <https://scielo.conicyt.cl>, 15/04/18. © Adolf Loos
 - Figure 18 : Façade intérieure des *Espaces d'Abraxas* de Noisy-le-Grand, dessinés par Ricardo Bofill en 1982. D'après : X. *Les Espaces d'Abraxas*. www.ricardobofill.com, 10/04/18. © Ricardo Bofill Taller de Arquitectura
 - Figure 19 : Scénographie de l'exposition *Anticlimax : a report on the Metabolist Dream. Nakagin Capsule Tower, Tokyo 1972-2013*. D'après : MAGALHAES, Filipe; SOARES, Ana Luisa. *Anticlimax : a report on the metabolist dream*. FALA Atelier, www.falaatelier.com, 8/04/18. © Fala atelier
 - Figure 20 : *Sella* d'Achille et Pier Giacomo Castiglioni présentée en 1957. D'après : X. *Sella Seat by Achille Castiglioni*. Moletta Design, www.molettadesign.com, 8/04/18. © Moletta Design

- Figure 21 : *Lawrence Hall* de Charles Moore inauguré en 1986 dans le Massachusetts. D'après : SULLIVAN, Mary Ann. *Lawrence Hall (Williams College Museum of Art)*. www.bleffon.edu, 10/04/18. © Mary Ann Sullivan
- Figure 22 : Ensemble de logements des *Espaces d'Abraxas* de Noisy-le-Grand, dessinés par Ricardo Bofill en 1982. D'après : X. *Les Espaces d'Abraxas*. www.ricardobofill.com, 10/04/18. © Ricardo Bofill Taller de Arquitectura
- Figure 23 : *Ironic column* de Robert Venturi dans l'extension de l'*Allen Memorial Museum* de 1977, dans l'Ohio. D'après : SULLIVAN, Mary Ann. *Allen Memorial Art Museum, Oberlin College*. www.bleffon.edu, 10/04/18. © Mary Ann Sullivan
- Figure 24 : Arborescence des procédés rhétoriques sélectionnés pour cette étude. Schéma réalisé par l'auteur.
- Figure 25 : Illustration *Les cinq Ordres de Colonnes des Grecs et des Romains* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. D'après : DIDEROT, Denis (éd.) ; LE ROND D'ALEMBERT, Jean. (éd.) « Architecture et parties qui en dépendent – Première partie » in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1762. Planche 1. Scan provenant de : MORRISSEY, Robert (éd.) ; ROE Glenn (éd.). *ARTFL Encyclopédie Project*. <http://encyclopedia.uchicago.edu/>. Chicago, 2017.
- Figure 26 : Extérieur de la *Maison Schoffeniels* par Charles Vandenhove de 1967. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; HERS, François. *Charles Vandenhove. François Hers*. Maastricht : Bonnefantendmuseum ; Paris : Le Moniteur, 2007. © François Hers.
- Figure 27 : Coupoles sur colonnes aux angles de la *Maison Schoffeniels*. D'après : VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tiel : Lannoo, 2014. p. 117
- Figure 28 : Croquis d'une colonne type en béton supportant les coupoles transparentes aux angles de la *Maison Schoffeniels*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 29 : Extérieur de la *Maison Dubois-Ginion* de 1983. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; HERS, François. *Charles Vandenhove. François Hers*. Maastricht : Bonnefantendmuseum ; Paris : Le Moniteur, 2007. © François Hers.
- Figure 30 : Croquis d'une colonne en pierre soutenant la verrière extérieure. Croquis réalisé par l'auteur.

- Figure 31 : Extérieur de la *Maison Schoonbroodt* par Charles Vandenhove de 1974. D'après : BREITMAN, Marc « PARIS-LIEGE-PARIS ». In Fondation pour l'architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986. p.8
- Figure 32 : Pages 8 et 9 de l'ouvrage *Charles Vandenhove : projets choisis*. A gauche, la *Maison Schoonbroodt*. A droite, un temple antique : la « construction primitive ». D'après : BREITMAN, Marc « PARIS-LIEGE-PARIS ». In Fondation pour l'architecture (éd.). *Charles Vandenhove : projets choisis*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1986. p.8-9
- Figure 33 : Cour intérieure de l'ensemble de la *Cour Saint-Antoine* en Hors-Château par Charles Vandenhove, inauguré en 1985. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; HERS, François. *Charles Vandenhove. François Hers*. Maastricht : Bonnefantendmuseum ; Paris : Le Moniteur, 2007. © François Hers.
- Figure 34 : Colonnes du porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine* depuis la rue Hors-Château. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p. 72
- Figure 35 : Croquis d'une colonne en pierre marquant le porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine* depuis la rue Hors-Château. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 36 : Croquis du chapiteau aux allures ionisantes du porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine* depuis la rue Hors-Château. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 37 : Porche d'entrée de l'ensemble *Hoogfrankrijk* de 1993 par Charles Vandenhove, à Maastricht.. D'après : BEKAERT, Geert. *Art et architecture, Charles Vandenhove*. Tournai : La renaissance du livre, 1998. p.282
- Figure 38 : Croquis d'une colonne type en béton marquant les porches d'entrées aux logements de l'ensemble *Hoogfrankrijk*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 39 : Porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine*, depuis la rue Hors-Château. D'après : WARZEE, Claude. *Photos de Liège*. <http://liege-photos.skynetblogs.be>, 11/04/18. © Claude Warzée.
- Figure 40 : Porche d'entrée de l'ensemble *Hoogfrankrijk*, depuis la cour intérieure. Cliché réalisé par l'auteur.

- Figure 41 : Intérieur de la *Maison Thonon* de 1978 par Charles Vandenhove, à Plainevaux. D'après : CHASLIN, François (éd.) ; MUTTERER, François (éd.) ; GUYON, Lionel (éd.). *Charles Vandenhove : une architecture de la densité*. Liège : Pierre Mardaga, 1985. p. 66
- Figure 42 : Croquis d'une colonne type en béton de la *Maison Thonon*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 43 : Croquis d'une colonne type des reconstructions de la *Cour Saint-Antoine*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 44 : *Pavillon de Middelheim* de 1984 par Charles Vandenhove à Anvers. Cliché de l'auteur.
- Figure 45 : Croquis du 'porche' du *Pavillon de Middelheim* composé de deux colonnes et d'un fronton en pierre. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 46 : Croquis d'une colonne type en pierre du *Pavillon de Middelheim*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 47 : Porche d'entrée de la *Cour Saint-Antoine*, depuis la cour intérieure. Cliché de l'auteur.
- Figure 48 : Schéma de représentation du double-codage chez Charles Vandenhove sur base de l'exemple de la *Cour Saint-Antoine*. Schéma réalisé par l'auteur.
- Figure 49 : Grande verrière du *CHU* depuis la cour centrale. Cliché de l'auteur.
- Figure 50 : Préau extérieur du *CHU* avec colonnes servant de système constructif principal, apparentes. Cliché de l'auteur.
- Figure 51 : Croquis d'une colonne type en béton constituant le système constructif principal du complexe du *CHU*. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 52 : Intérieur du bâtiment des amphithéâtres du *CHU* avec colonnes *quadrilobées*. Cliché de l'auteur.
- Figure 53 : Croquis d'une colonne *quadrilobée* type. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 54 : Intérieur du hall principal du *CHU*, sous la grande verrière. Cliché de l'auteur.
- Figure 55 : Croquis d'une colonne type en acier supportant la verrière. Croquis réalisé par l'auteur.
- Figure 56 : Colonne type supportant la grande verrière du *CHU*. Cliché de l'auteur.
- Figure 57 : Cour principale devant le hall d'accueil du *CHU*. Cliché de l'auteur.

- Figure 58 : Façade de la *Maison d'accueil du CPAS* de 2002 par Charles Vandenhove à Bruxelles. D'après : VERSCHAFFEL, Bart. *Charles Vandenhove : architecture / architectuur 1954-2014*. Tielt : Lannoo, 2014. p. 219
- Figure 59 : Croquis du portique d'entrée et de ses deux colonnes. Croquis réalisé par l'auteur.

Tableaux

- Tableau 1 : Reproduction du tableau que Gerard Genette établit dans *Palimpsestes* pour figurer les différentes relations hypertextuelles. Tableau réalisé par l'auteur d'après : GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. p.45
- Tableau 2 : Tableau classant les différentes colonnes rencontrées :
 - Parodie : proposition d'immeuble pour le Chicago Tribune par Adolf Loos. Voir Figure 17.
 - Travestissement : Ironic column de Robert Venturi. Voir Figure 23.
 - Transposition : colonne ionisante à l'entrée de la Cour Saint-Antoine de Charles Vandenhove. Voir Figure 6.
 - Pastiche (Charge) : colonnes sur la façade de la Sainsbury Wing de Robert Venturi. Voir Figure 12.
 - Forgerie (Pastiche) : colonnes de la façade de l'Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel. Voir Figure 11.
- Tableau 3 : Tableau classant les différentes pratiques intertextuelles, établi à partir de la typologie du tableau proposé par Gerard Genette au regard des relations hypertextuelles.
- Tableau 4 : Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base des procédés de transposition qui lui sont appliqués. Croquis réalisés par l'auteur.
- Tableau 5 : Tableau classant les différentes colonnes étudiées dans ce travail sur base leur degré de référence à l'architecture classique et leur caractère référentiel, ou non, à l'architecture moderniste. Croquis réalisés par l'auteur.

“COLONNES, Cylindre de pierre posé sur une base ou un socle, recevant un chapiteau à son sommet, employé dans la construction comme point d’appui pour porter une plate-bande ou un arc.”

Axe de recherche : Patrimoine, Culture, Transmission

Travail de fin d’études présenté par Maxime Coq en vue de l’obtention du grade de Master en Architecture

Sous la direction de : Claudine Houbart et Stéphane Dawans