

Harold Fallon, Benoit Vandenbulcke, eds.

Philippe
Vander Maren
&
Richard
Venlet

In Practice

texts by Pierre Chabard
Philippe Vander Maren, Harold Fallon,
Benoît Vandenbulcke, Richard Venlet

edited by Harold Fallon (KU Leuven),
Benoît Vandenbulcke (ULiège)

designed by Orfée Grandhomme
& Ismaël Bennani (Überknackig)

Philippe
Vander Maren
&
Richard
Venlet

In Practice

9	Introduction
15	A House
20	Listen and Appreciate
30	Stretch and Repeat
44	Give and Take
54	Reflect and Scale
63	Open Angles and Cut
88	Delineate and Rematerialize
104	Make and Re-make
128	French Translation
144	Colophon

Gorz, André, "Lettre à D., Histoire d'un Amour (Letter to D. A Love Story)", Gallée, 2006, p. 54

(...) I specifically did not want to 'write a book'. I didn't want to deliver the results of a research but to write up the research itself, as it was actually being carried out, with its nascent discoveries, its misses, its red herrings, its hesitant elaboration of a method never to be achieved. Conscious of the fact that, 'when everything's said, everything remains to be said' — in other words: it's the saying that matters, not the said. What I'd written interested me a lot less than what I might write next.

Initially, In Practice were conferences at which architects were invited to unveil their working documents and tell their story. These short conferences were followed by a conversation with a panel of critics, architects, editors and academics. Architecture opened up to the research methods.

With this book, In Practice goes further and positions itself at the heart of research, while remaining at the heart of the architect's work. The book is written on the basis of collected statements. Or rather, it is written by many hands: the external outlook and the inner knowledge complement each other. The work dissects the genesis of a project, it shares the doubts, it extracts the mechanisms that lead to choices and it discovers the intuitions that make poetry.

There are several reasons for this. Some crises perhaps. But firstly, finding a form of innocence in the architectural discourse. While these discourses seem to freeze in the project's upstream, in a form that is a priori commercial which determines all the practice, how does one appreciate the manual and intellectual work that leads to the formulation of an architectural proposal? Diving into the heart of a project's development is also understanding the games and balances that find their place there. This is about the richness of an intellectual soil and about the refined know-how that brings it to life. It is also about the essential forces behind an oeuvre and the vacillation of an open-ended design process.

Especially in Europe and Belgium, there has, for a few years, been an upheaval of the integration of architectural schools in universities which has affected the institutional mechanics, the educational projects and the methods of nascent research. There is an urgent need to position architects (those who make it their profession) at the heart of university to ensure diversity and openness. However, if there is no possibility of perfect identification between practice and research, it would be possible to consider a significant interpenetration of these two universes. May architects continue to work! This work should be the subject, the engine and the purpose of their research, so that it can bloom through the architect's tools.

Finally, more globally, to encourage creative practices within the production of knowledge would also broaden the scope. To paraphrase Alain Findeli, the world does not interest us as an object to be understood and observed, it interests us as a project. In the world, we are not interested so much in the permanence and stability of theories as we are in the future engines of change and navigation in contingency, because our task as architects is to change the state of things.

Harold Fallon, Benoit Vandenbulcke

Findeli, Alain, "Le cœur théorique du design est-il vide?
(Is the theoretical core of design empty?)", CRAL, 2016

Vernes, Michel, "Les ombres de la beauté. Sur le dessin d'architecture néo-classique. (The shadows of beauty. On neoclassical architectural design)" in Jean Dethier (eds.), *Images et imaginaires d'architecture (Architectural Images and Imaginaries)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.28

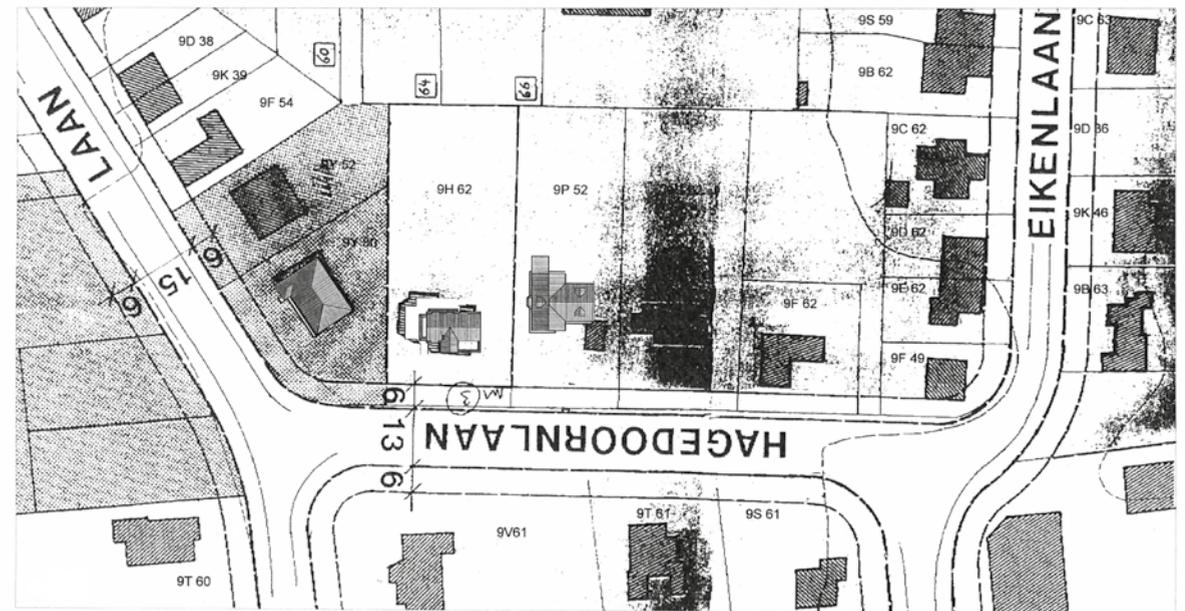
The inaugural idea alters itself by becoming clear; it sacrifices its infinitude for a 'natural' finality. By filling in its gaps, the project becomes inexpressive, almost enigmatic.



A House

At first, it's a house. A house like any other, but unique nonetheless, not extraordinary or luxurious, of modest size, but with a large, wooded garden; not very old but already stretching back almost a century. Built in 1926 in the quiet of a wealthy suburban neighbourhood, bordering the hallowed forest of Soignes, south of the Brussels metropolis, it is set slightly back from the neighbouring properties and the street, the bucolic 'avenue des Aubépines' (Hawthorns Avenue). Some personality traits distinguish it: its slate roofs with upper and lower slope, its gable effects, the false engraved timber framing in its rendering, the somewhat manicured design of its joinery. All these designs ring through the house like the echo, muffled and indirect, of somewhere else, of a holiday memory; as if this antiquated style, vaguely Anglo-Norman, which would already seem out of place on the Belgian coast, make this architecture the sweet reminiscence of a holiday resort. Then comes our project, countless projects, in fact. But everything starts with this meeting.

The ever-unexpected encounter with a built situation, which comes from a series of transformations and which we must then in turn transform. We are committed to our projects being part and revealing the strangeness of this singular situation, a contingent mixture of spatial and temporal circumstances. Over time, the house had undergone several changes, and even a small extension in the 1950s that filled one of its internal corners. The current owners, a family of five who have been living there since 2008, the father, a trained architect, had also significantly rearranged the interior. On the ground floor, the original decor was taken out, and partitions were cut down to open up the living room space. Conversely, on the first floor, the rooms were reconfigured. But, with daily use, the occupants soon felt the need to push the walls out, to increase the floor space about forty square metres, to get another room, a real office, a larger kitchen and put a flat in a part of the basement.



GEZIEN EN GOEDGEKEURD OM GEHECHT
TE WORDEN AAN ONS BESLUIT VAN HEDEN
Sint-Genesius-Rode, 24-04-2014



VOOR HET COLLEGE:
De secretaris, De burgemeester,

Philippe vander maren

UITBREIDING VAN EEN EENGEZINSWONING
Haagdoornlaan 3
1640 Sint-Genesius-Rode

SITUATIEPLANNEN
schaal
12.2013
1204 RH0A 1

PHILIPPE VANDER MAREN, ir architect
Biezenstraat 3
3000 Leuven
vandermaren@skynet.be
0477/94.69.32



When they contacted us in August 2012, many things had already been done, said and even drawn (including an aborted expansion project created by another architectural firm).



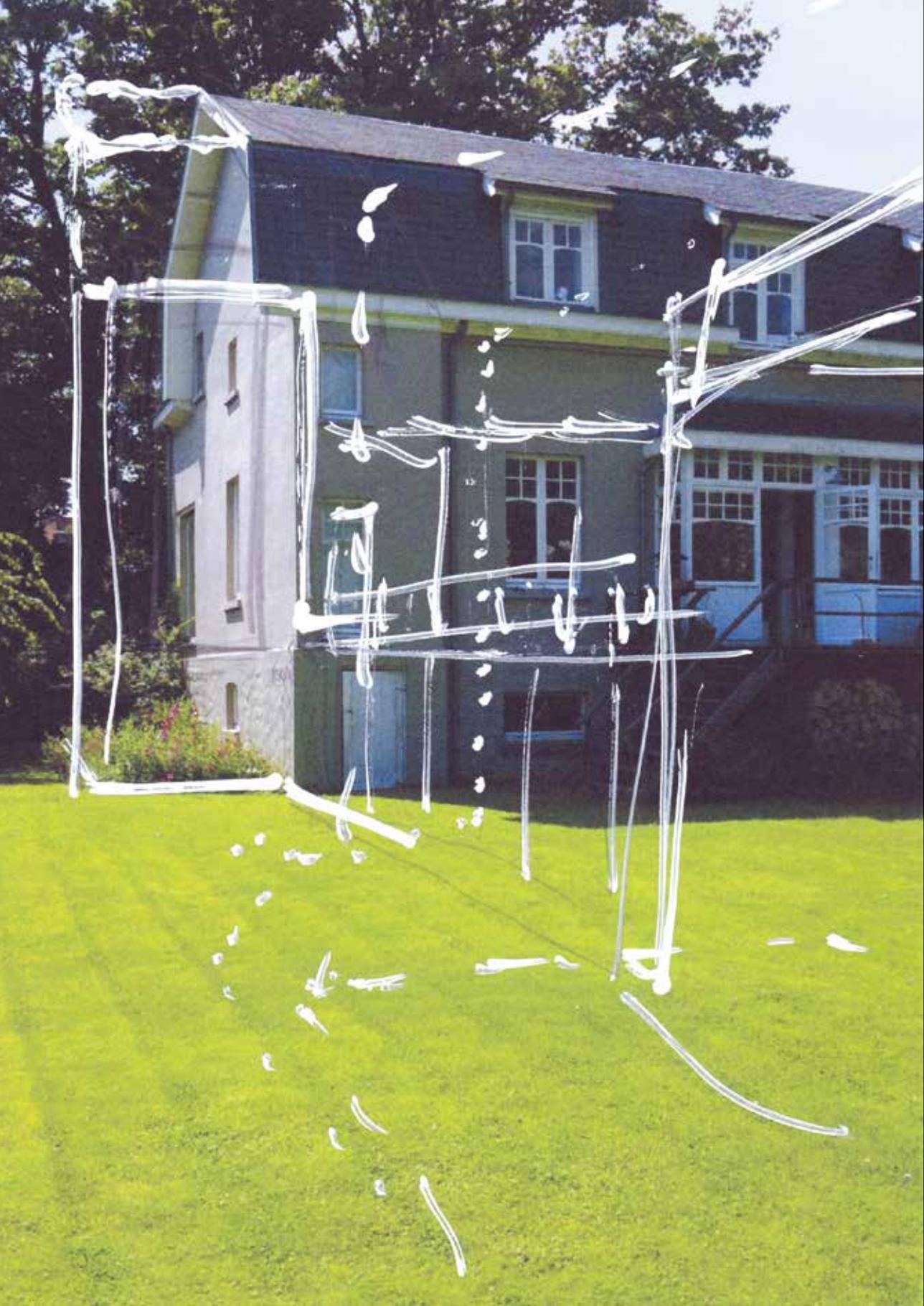
A first project with the artist Hans Op de Beeck, also ran out of steam, resulting in an immense model of the house onto which the new protrusionary volumes were grafted (a cylindrical library, a cubic room).

Listen and Appreciate

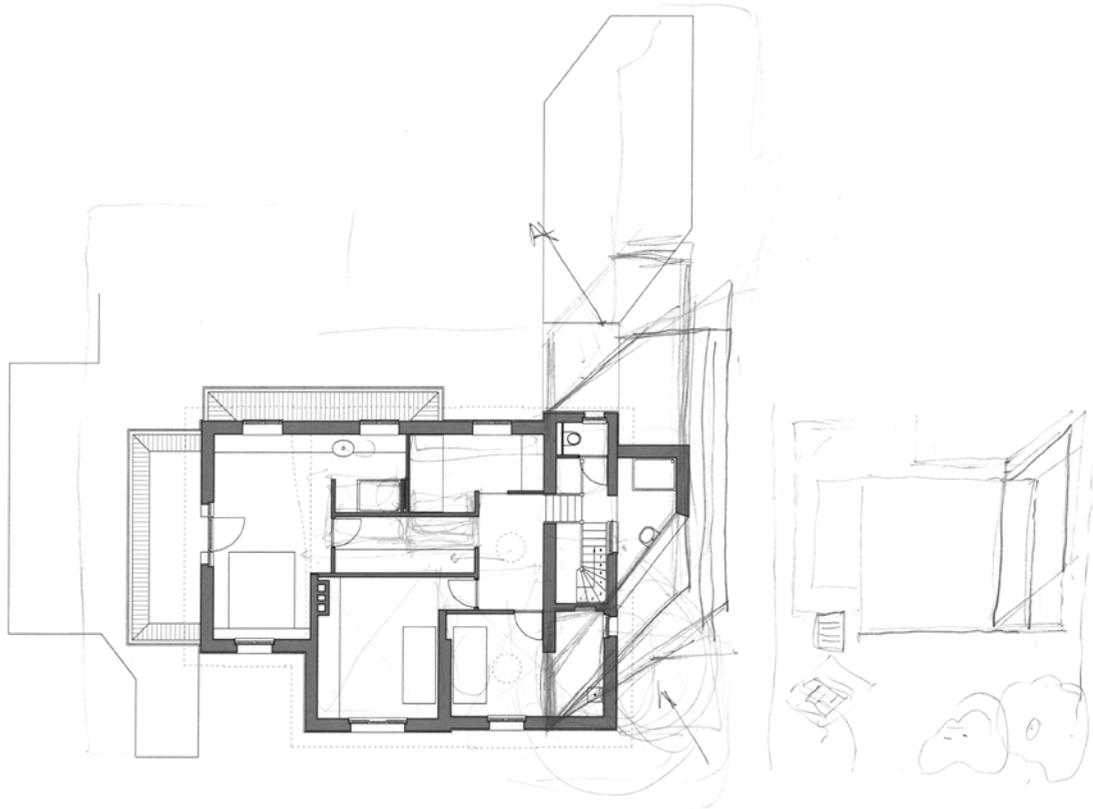
A paradoxical feeling arose regarding this house. The need for this family to change seems weighted by two contradictory forces that would prove crucial in the following reflection: on the one hand, overemphasis on the place coupled with the extreme emotional attachment of its occupants and, on the other hand, the scepticism that arouses quirks in us, the defects, the inconsistencies of this architecture. Why, on the rear facade, among the three almost identical windows of the bedrooms, one interrupts the cornice and the others do not? Why is the rhythm of the joinery on the large veranda of the living room so irregular? Why does the northwestern gable window abruptly interrupt the timbered pattern of the framing, revealing its artificial nature and its lack of structural function? Our first sketches and our initial research bear the traces of these questions confronted with an architecture without qualities, of weak constructive value, without true stylistic coherence and full of distributive anomalies.



If the option of the *tabula rasa* is immediately swept away by the clients, the shape that we first give to the extensions introduces certain mistrust vis-a-vis the existing house, either by an element of contrast (chromatic, volumetric and/or material) or even by distance.

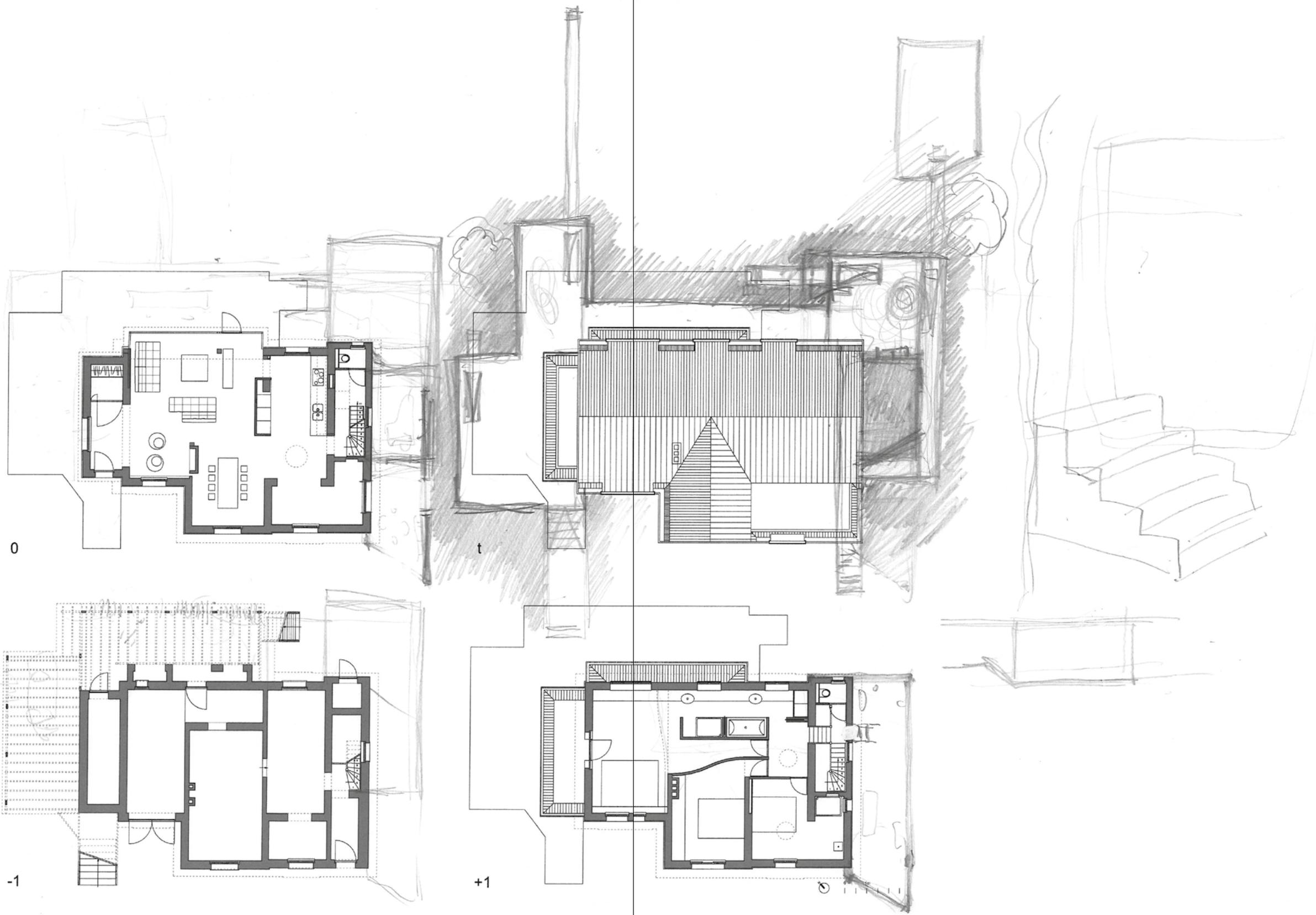


At one point, we planned to house the new rooms, office and bedroom in a small pavilion located in the garden which would be connected to the house by a walkway or gallery; a bit like the entrance pavilion of Hoffmann's Stoclet Palace. In this phase of all-out exploration of the possibilities, the clients systematically dismissed these sorts of options and brought us back again and again to the original home. We experienced multiple refusals. If we accept them, it's undoubtedly true that they will also bring us back to our common way of conceiving architecture. There is indeed a bit of a chameleon effect in all our projects (and especially in this one): to incorporate the predicates of the buildings we approach, relate to their patterns, their colours, their textures, their singular geometry.



In the tension that develops with the clients, the idea emerges, and it gradually becomes clear, that the project can only be born of an assumption. There is no alternative but to take on the house as it is, with its banalities, its anomalies, its somewhat obsolete character and its vain pretension — accept the house to be able to change it; change it so it stays the same.





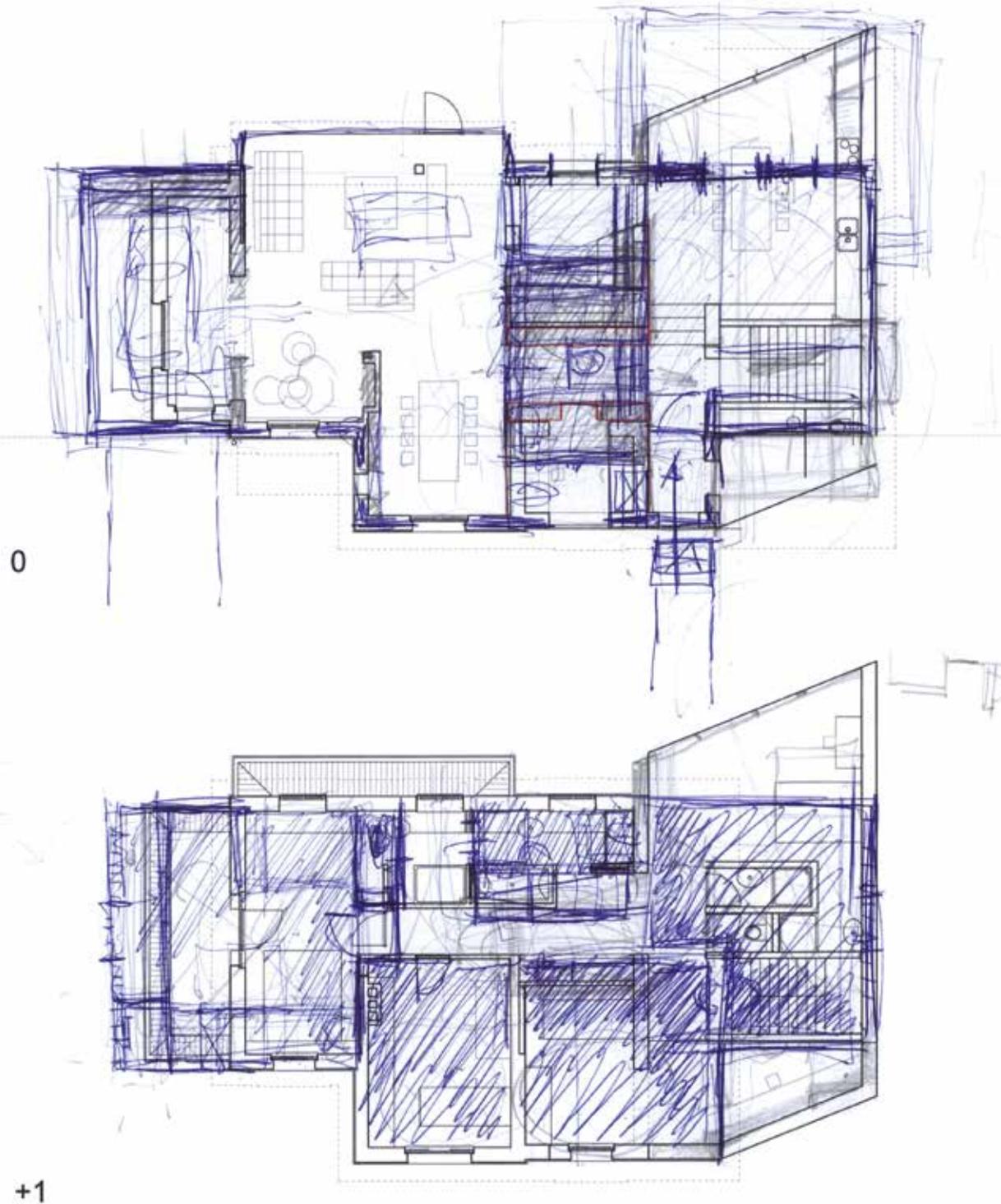
0

-1

+1

t

0

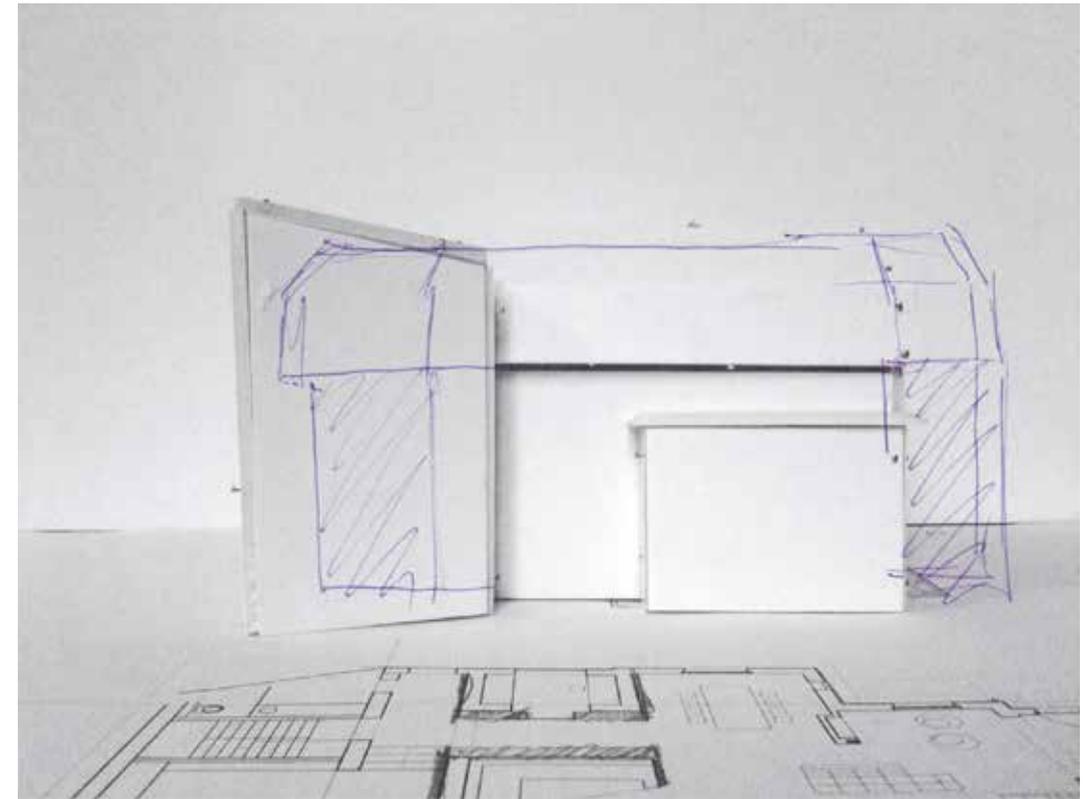
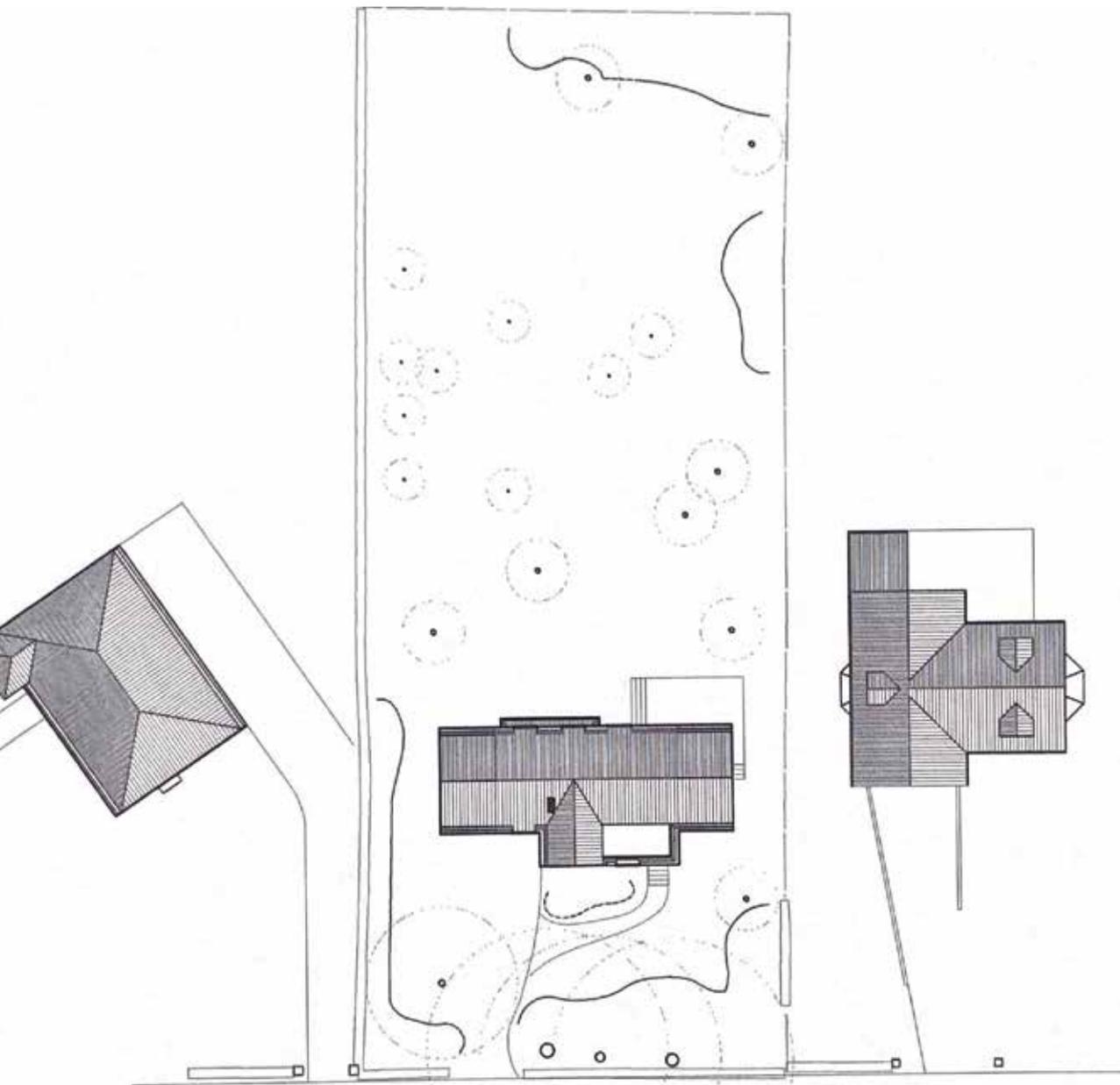


The project, which solidified at the end of 2014, would still have countless versions, but the equation had already been posed. Our intervention should not be too visible; it must not be dated or visually isolated; the project is part of an exercise to set the existing elements in motion in order to create a new equilibrium.

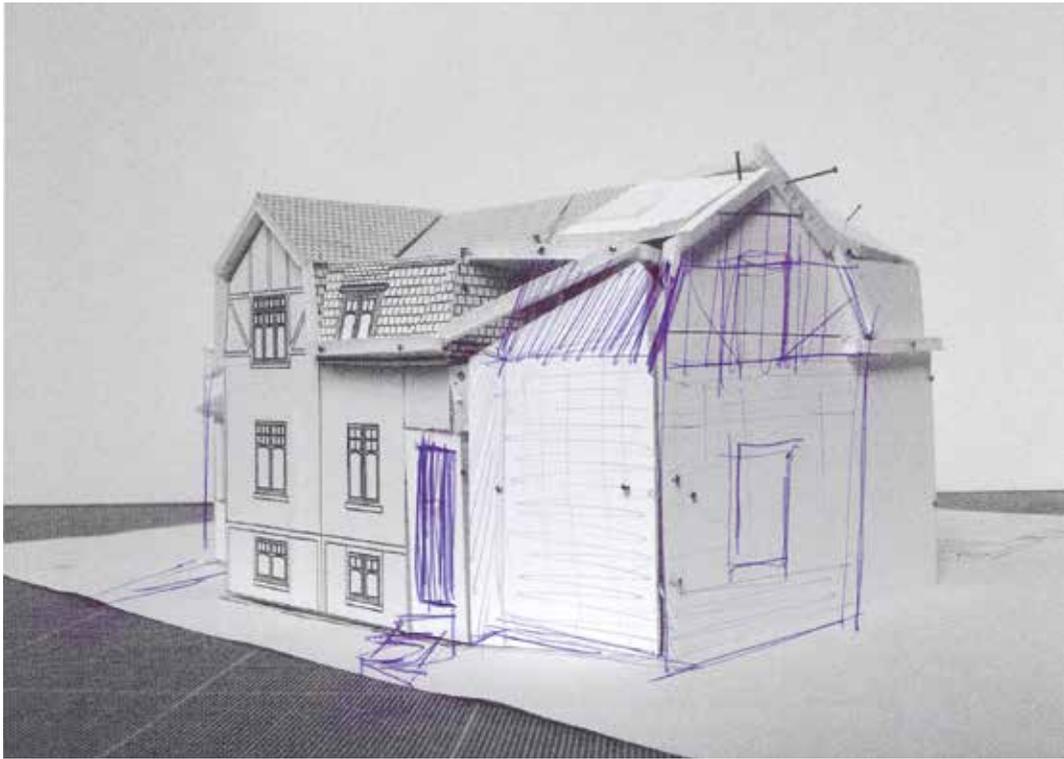
Stretch and Repeat

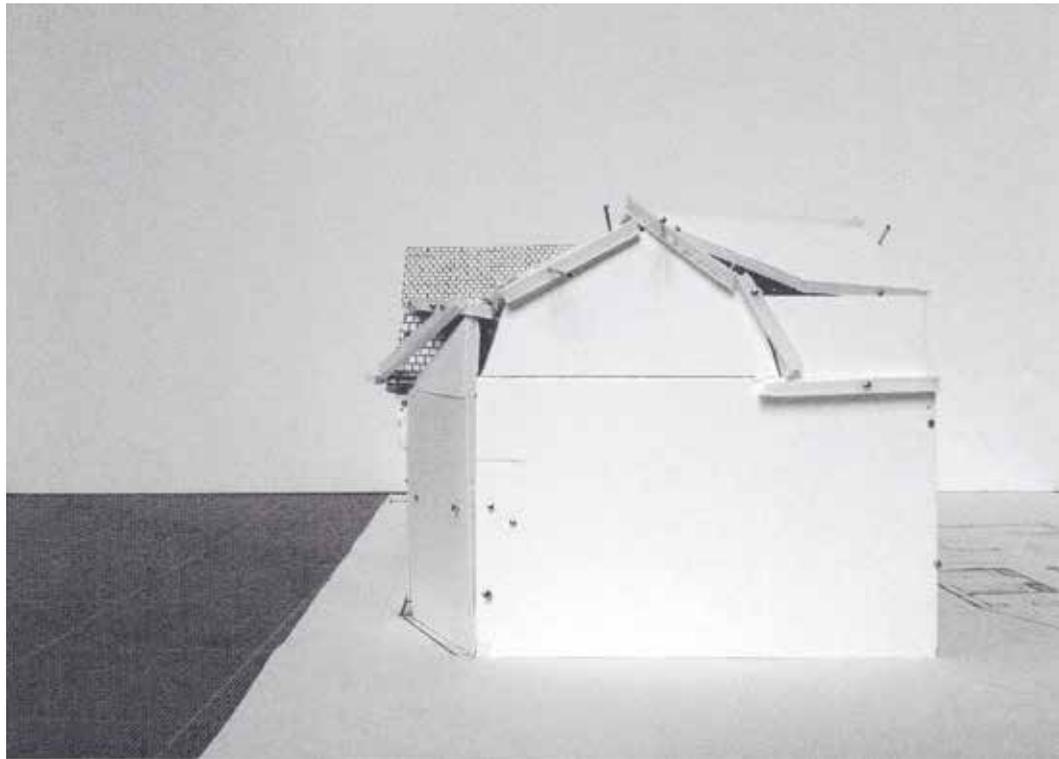
After about twenty sketches, a drawing marks a turning point in the thought-process, a bifurcation with no way back. On a photo of the scale model of one of the projects, printed on A4, we made changes with ball-pens and Tipp-Ex. The refined volume, as dark as the house is light, which we had imagined as a graft on the south-east gable, gradually disappeared under the white of the Tipp-Ex. The addition then literally took the form of an extension, as if we had stretched the house a few metres, as if its material had suddenly become elastic, ductile, responding to internal pressure, as if the container was adjusting to the increased content. We simply extended the lines of the cornice with our pens, we completed the roof in the same manner, we drew a fourth window, just like the other three.



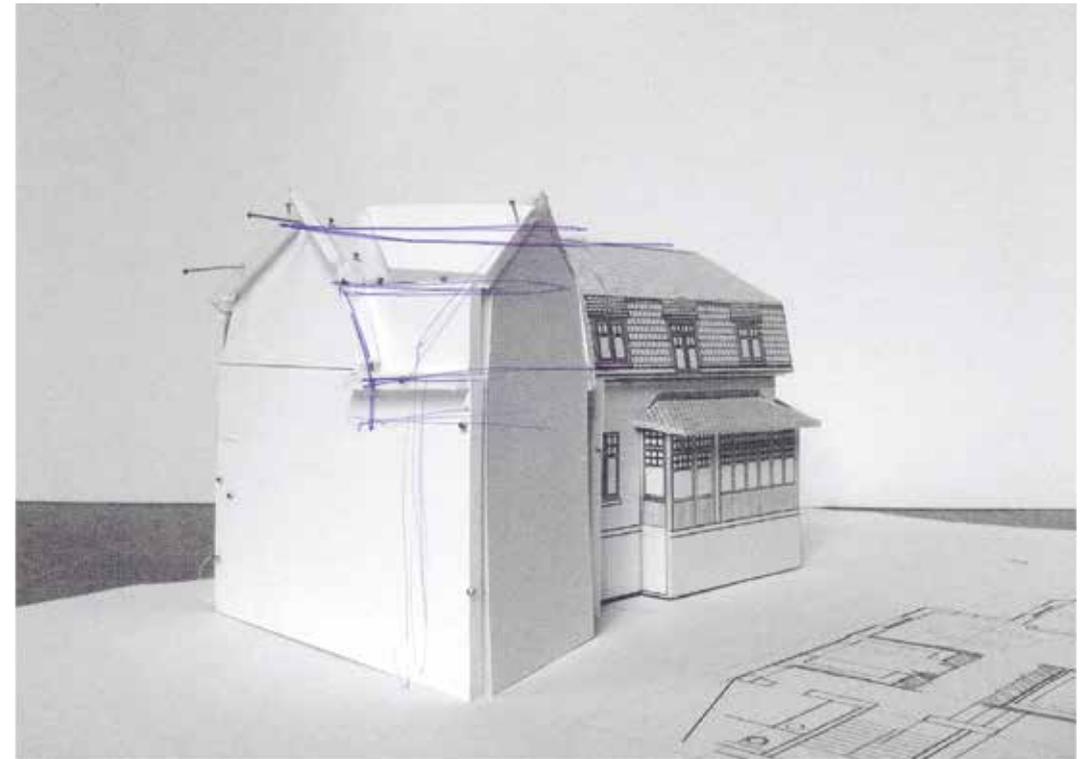


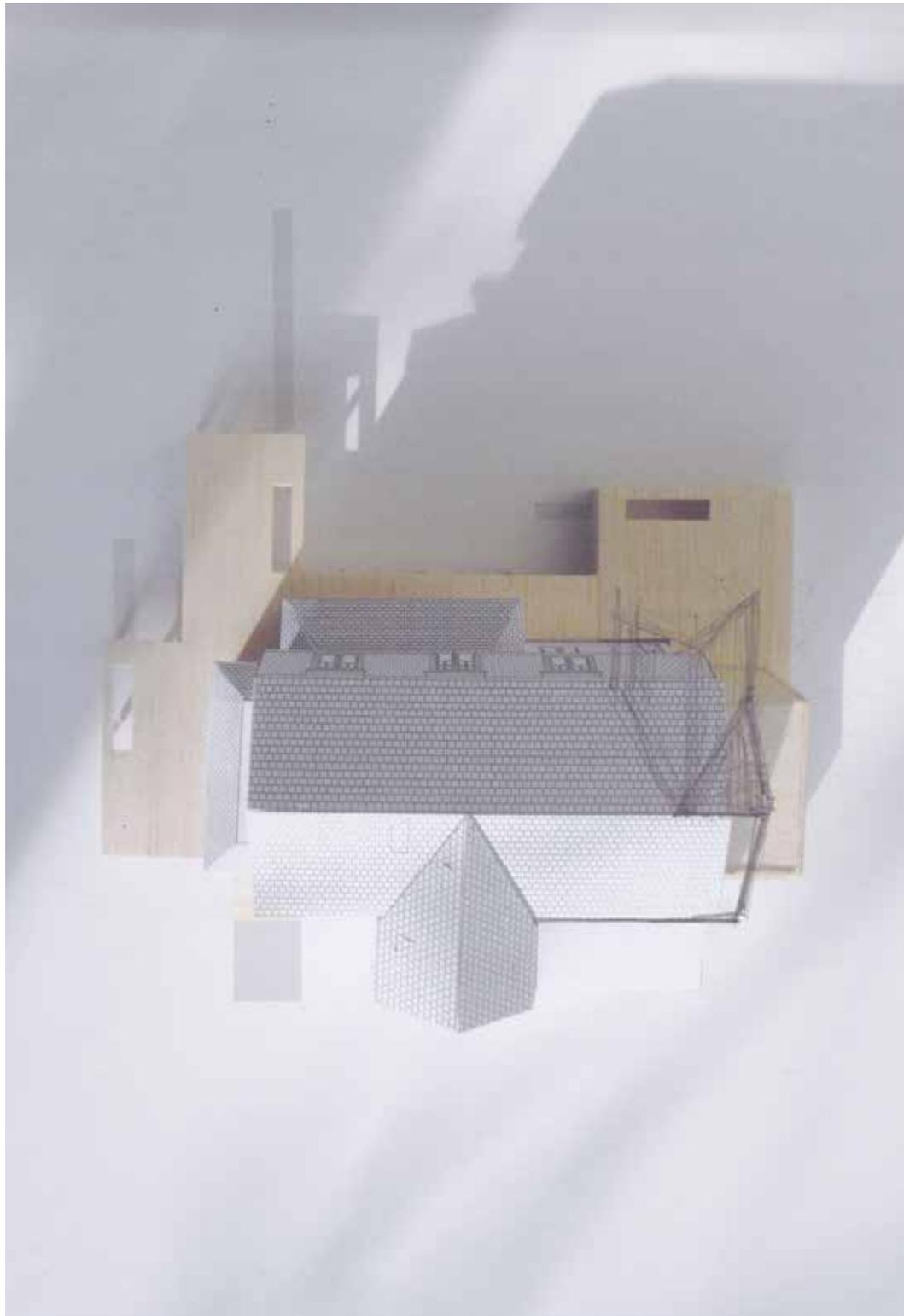
This option, which would experience several variations (in particular one in which the volume was stretched on both sides), ran up against a constraint: the narrowness of the plot, the proximity of the neighbouring properties and therefore the lack of intimacy vis-à-vis the neighbour — a problem that worries the clients a lot. It nonetheless affirmed our desire to find a shape that would exploit what was there and did not introduce new geometries, nor other materials or exogenous elements.





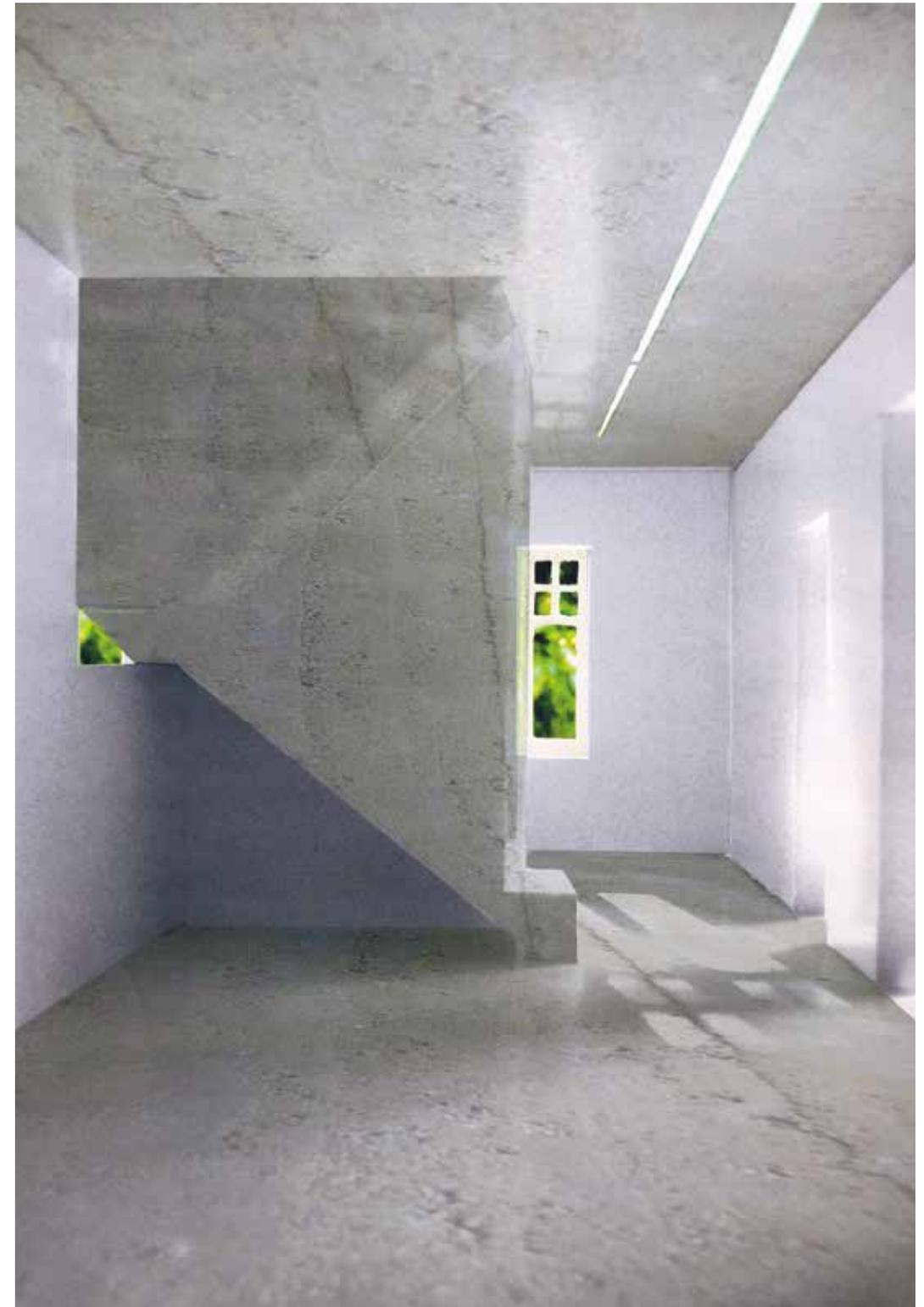
If we lack a margin of lateral extension, then we must find a more sophisticated way to extend the house and reproduce it on itself. It was in autumn 2013, when we iterated the versions of the project in the form of small study models at 1:50 in foam board, that a main option came about.

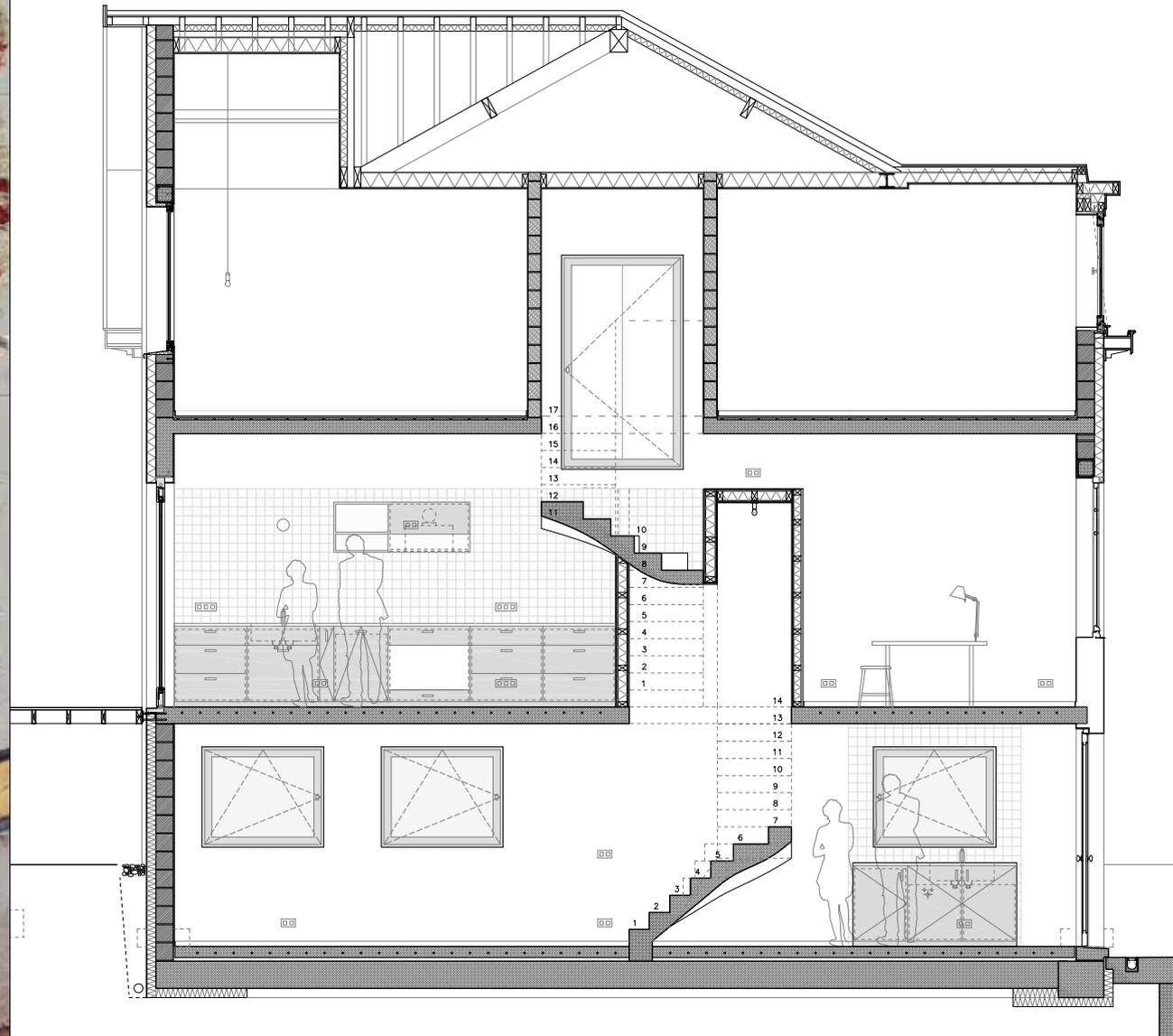




In addition to slightly stretching the main body, we decided to replicate one of the major elements of the house's volumetry at the back: the avant-corps, about four metres wide, protruding from the front facade. Hosting the dining room on the ground floor and a bedroom upstairs, this volume that animates this facade in a vertical respect already seemed to be the replica of the side gable, which picked up the polygonal profile and the timber framing patterns. Copying and pasting it again, this time on the rear of the house, amplifies and ultimately echoes the effects of repetition that already fused the architecture of the house. This copy/paste solved several problems, both compositional and programmatic. First, identically repeating this singular pattern, which is almost picturesque, is a way to put it in series. This serial order transcends its singularity without obliterating it. It establishes new links as it is relativized by its repetition and intensified by its reproduction at the same time.

Then, repeating this element on the rear facade produced a balance of the general volumetry without freezing it; a relational equilibrium in which the old and the new parts merged (or the novelty of the second arose from the repetition of the first). Finally, this addition allowed, rather economically, to install a new span of rooms on the south-east gable (two bedrooms upstairs, a large kitchen and an office on the ground floor) while stretching the house only 2.20 metres (which add to the narrow span of the original staircase).



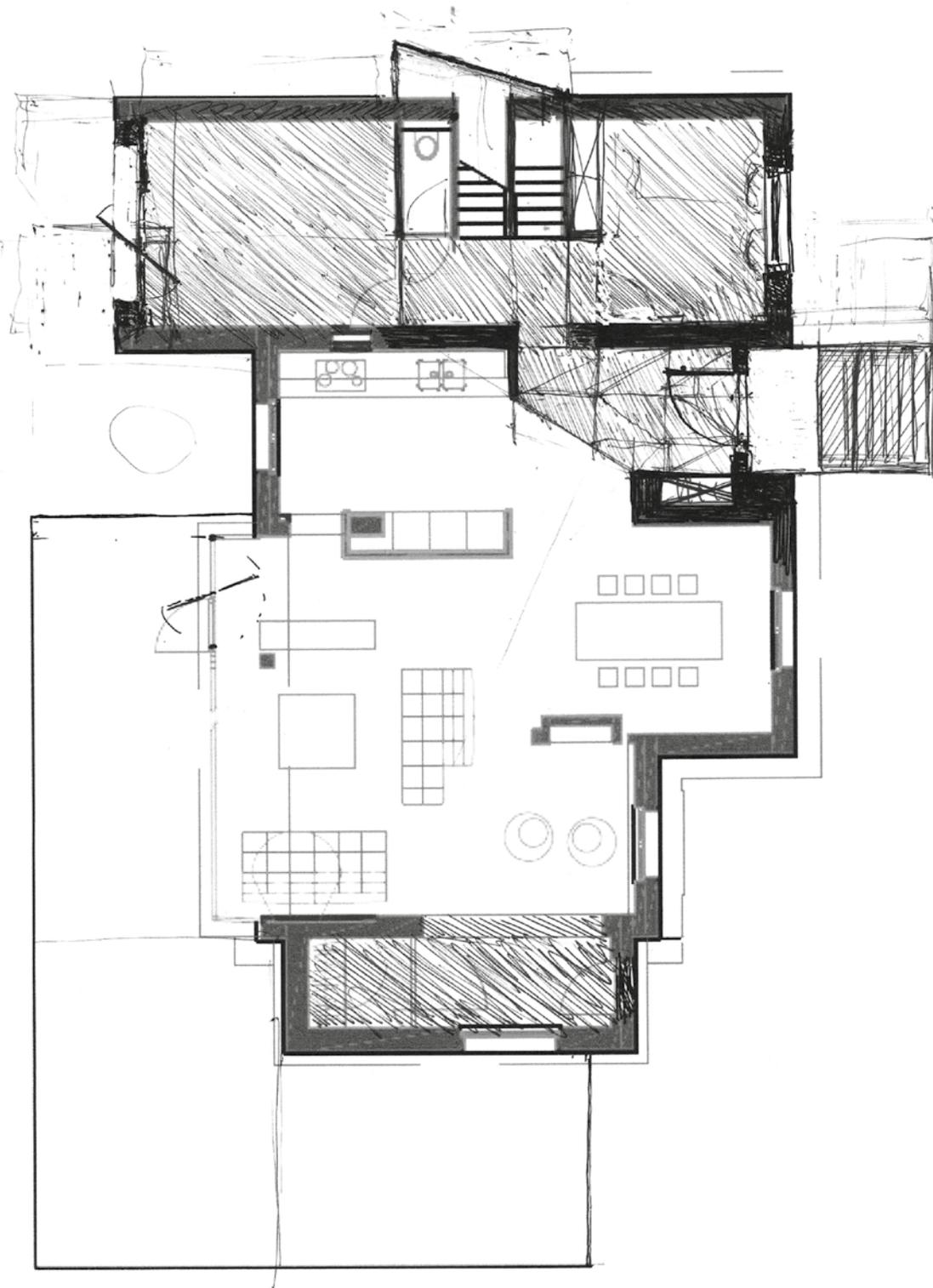


Give and Take

In architecture, a formal choice often solidifies when it answers several questions at once but also when it can decline and conjugate. This first iteration, which saw the front gable duplicated at the back, provided the clue to other choices, especially concerning the windows.

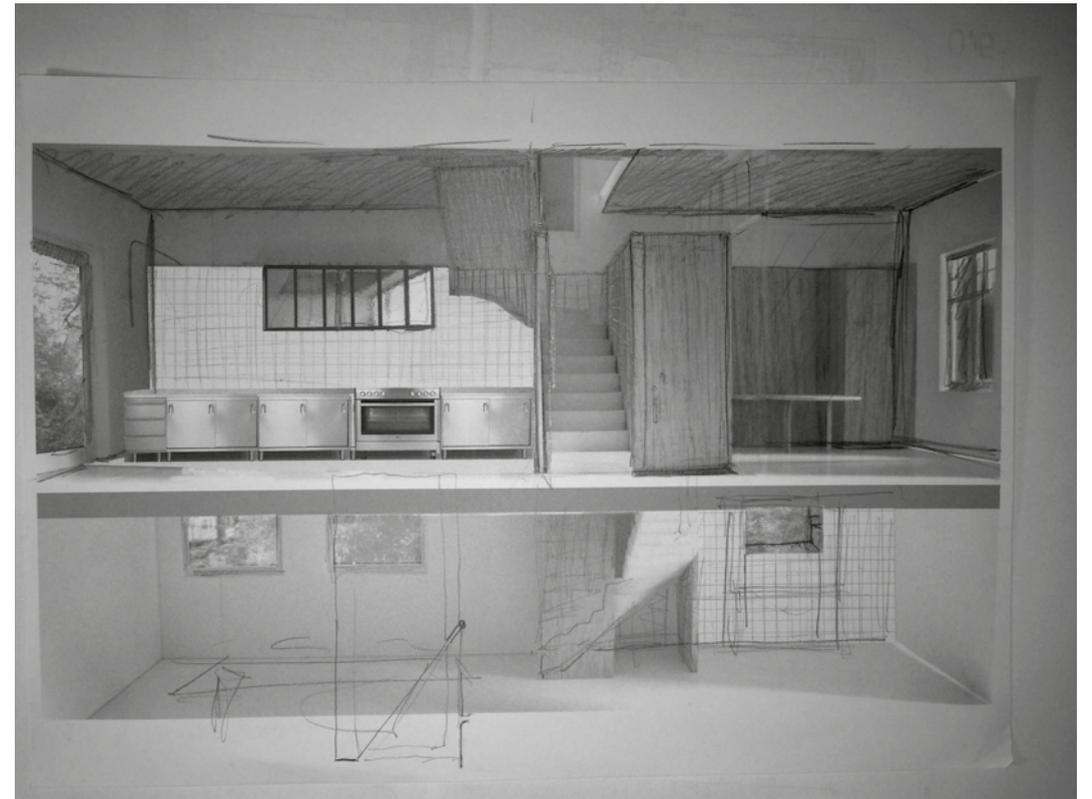
Vertical, but with unequal proportions, the existing windows were cut in two by a slightly arched crossbeam: the upper third was chequered with glazing bars, the lower two-thirds had no wood. This highly ornamented motif contributed greatly to the character of this house but no longer corresponded with the standards and contemporary production methods of the windows. To remake it identically would be pointless.



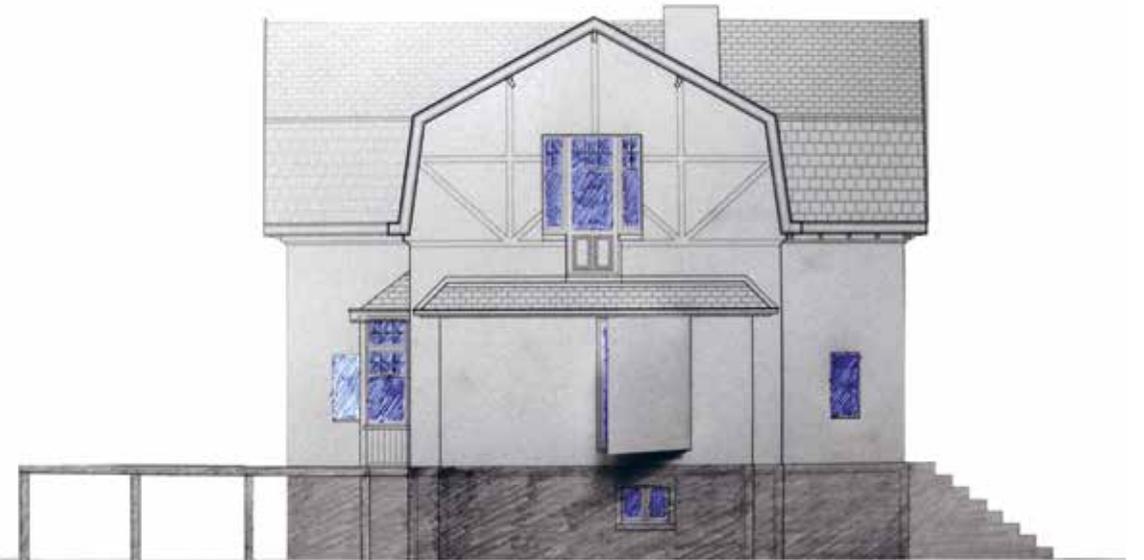


Reconfiguring the ground floor plan and moving the entrance door further to the centre of the distribution (between the living room and the new span of rooms), instead of one of the windows, would create an unexpected opportunity. Rather than destroying it, we decided to dismount and to displace it, to use it to equip the bay of the new office. As the gable travelled from the street to the garden, the window slid a few metres on the front facade, helping to blur the border between old and new.

As if with an echo effect, we proceeded, on a reciprocal basis, to figure out the new bays on the ground floor: the French windows of the main entrance, the new kitchen, the veranda and the small lounge. For all four, we opted for an identical window: a large rectangular frame of one by two metres (except the slightly narrower entrance door) fully glazed, which pivots on offset hinges. This was one of the few exogenous elements that we introduced into the facade. In contrast to the lace of the existing windows, but without falling into the arbitrary contrast of a minimalist abstraction, we sought an effect of presence here, thickness and solidity, with a slightly oversized frame that could make the facades less blind and two-dimensional than they were.



We thought for a moment about doing it with aluminium, as evidenced by some drawings done up with silver felt-pen or other models using a metallised cardboard. Finally, we decided it would be wood, but painted the same colour as the walls as a way of extending the material.



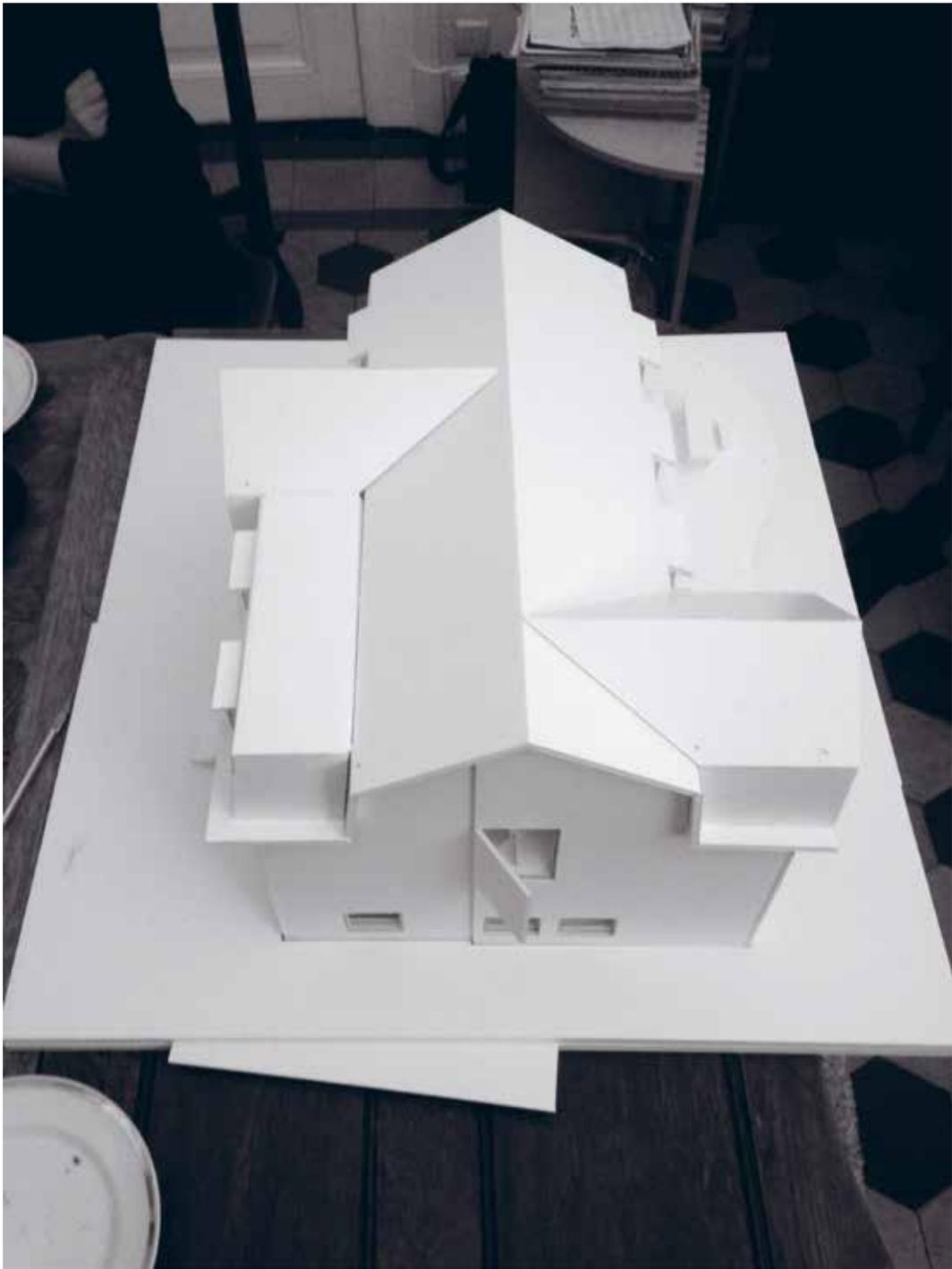


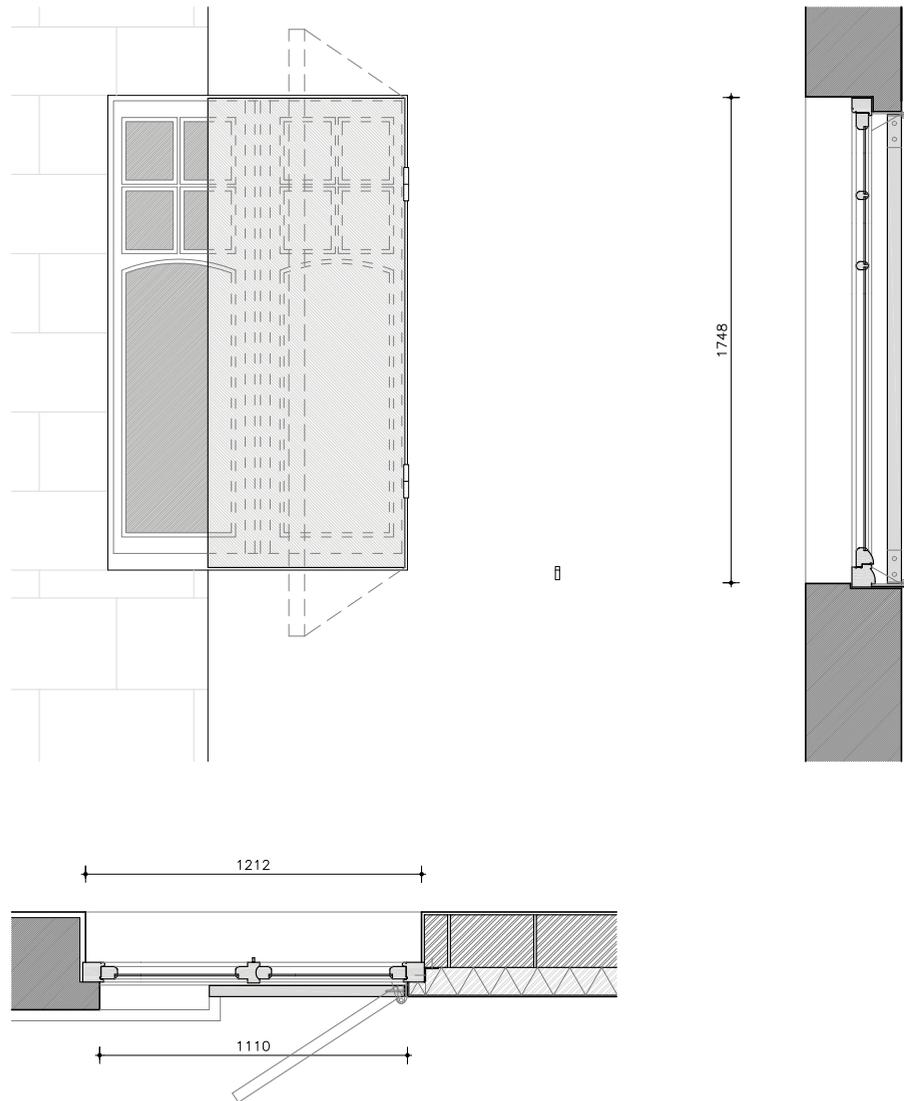
Repetition makes it possible to make an original element exist in the new parts but, with a reciprocal effect, it also becomes a strategy to introduce an element into the house that did not exist before without getting the feeling of its being foreign. This game, which alternates between giving and taking, links things with a sort of transaction which tends to pair them.

Reflect and Scale

In the cross-projection of certain elements between the old and the new volume, the idea of a dialogue appeared, a symmetry, a reflection between the two parts and the two eras of the house; an idea that united a rather recurrent theme in Richard's work: the mirror, this strange surface that has the ability to duplicate and symmetrically shift the qualities of something elsewhere in a virtual sense. It is difficult to date the choice to fit out the internal faces of the hinged shutters with mirror-polished stainless-steel plates, but it is clear that it followed from this research.

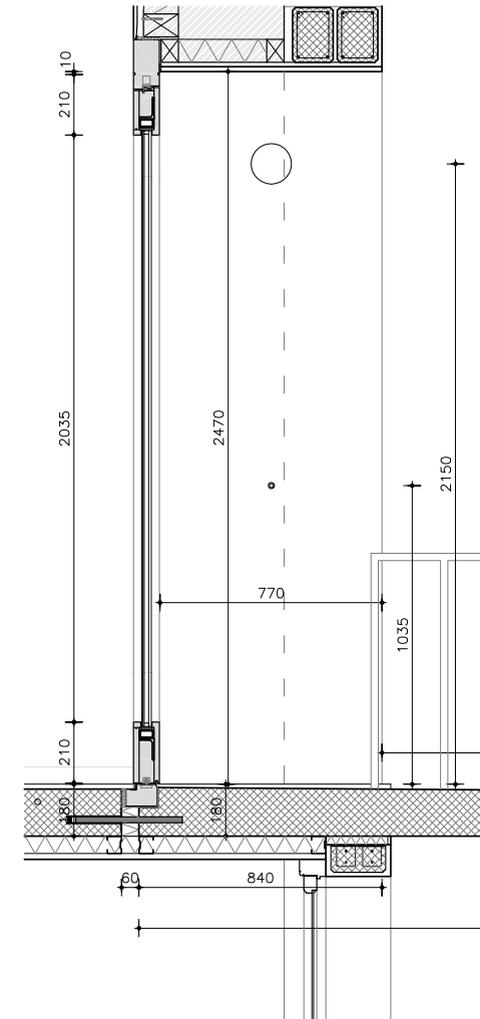
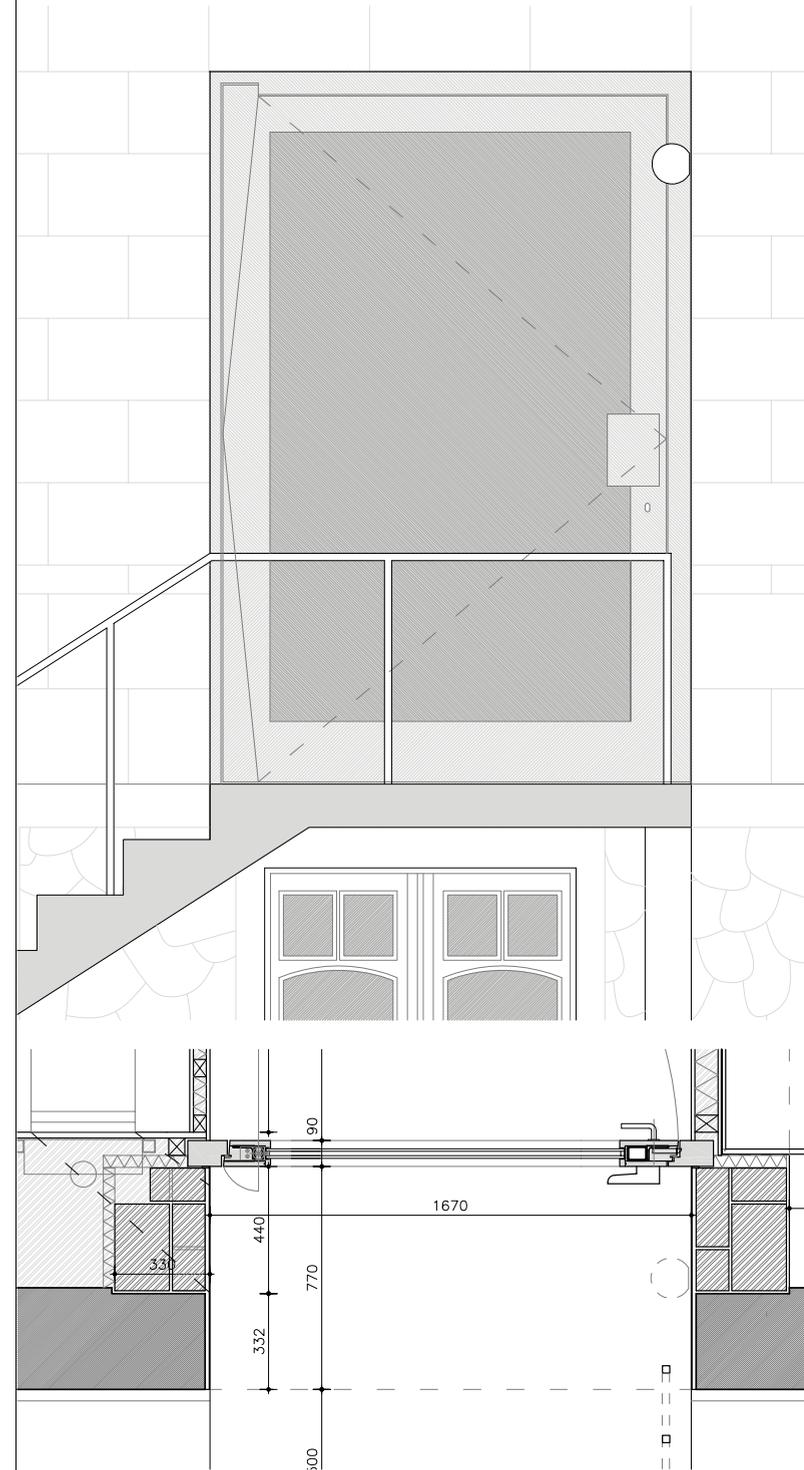


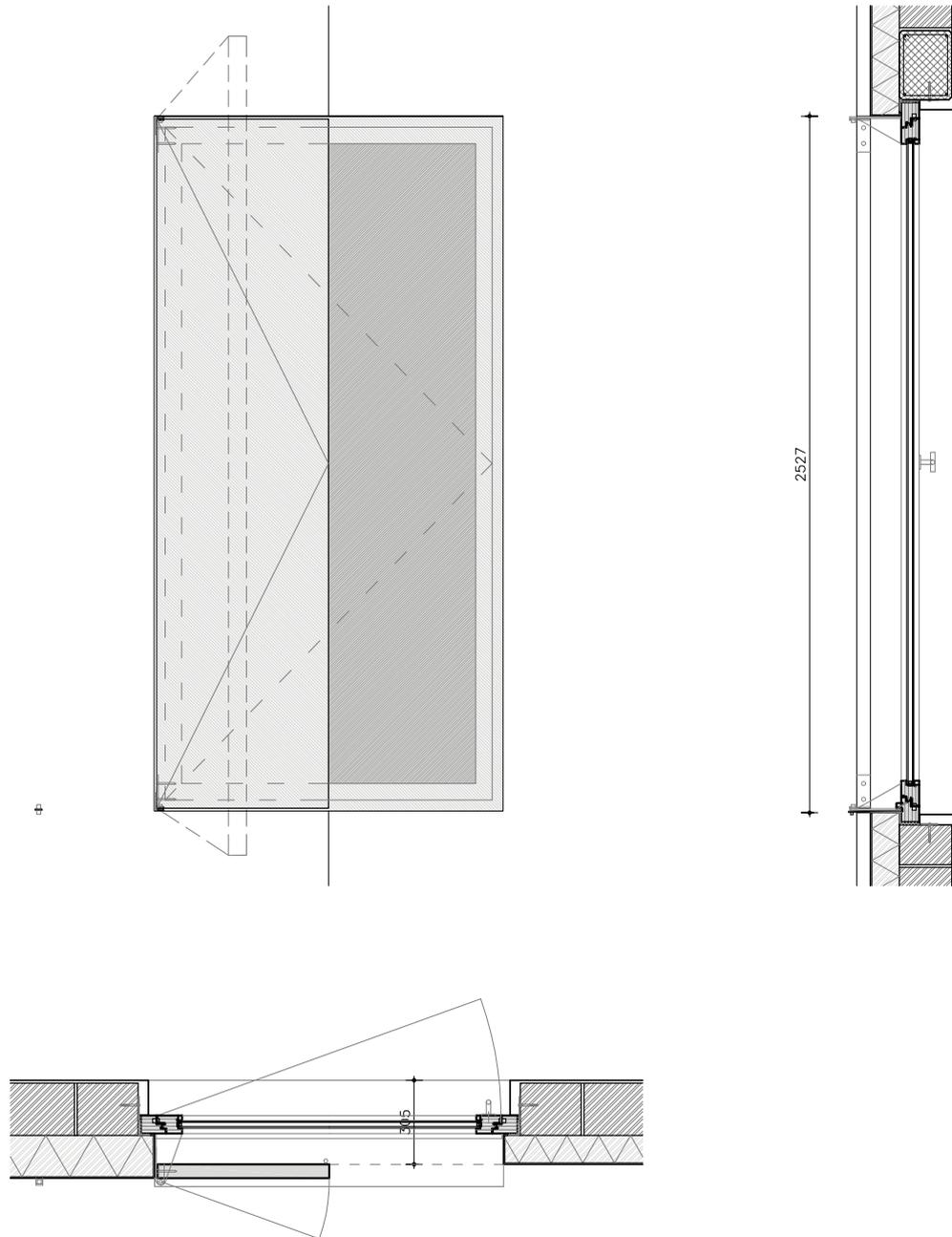




In the closed position, the shutter returns the interior to itself, fortifies its depth while projecting it outwards, as if the landscape on which the window opens had turned. In the open position, it introduces a strange gap in the facade, digs its relief and makes the nebulous silhouettes of the tall trees of the garden dance on it. In these two extreme cases, the shutter systematically juxtaposes, in the same image, the internal and external landscape of the house. In its various intermediate positions, it operates alternately as a reflector, projector or mirror, opens up impossible angles, laterals and tangents, lights and perspectives and multiplies the views both outwards and inwards. Incongruous on the facade of a house, these reflection effects instil, in both directions, a dimension of strangeness, confusion or discomfort, a quiet protest of its familiar and domestic character.

But, above all, these mirror shutters otherwise extend the copy/paste strategy and the setting in motion of the elements around the house. This exchange and sliding dynamic along the façade are returned transversely between the inside and the outside. Just as the house is stretched beyond its original volume by its built extensions, it is projected outside (or within) itself by the symmetrical play of the reflection, as a kind of breathing, a flow and ebb of views and lights. Derogating from their conventional function, these shutters never completely obscure the house's bays, but leave a vertical frame on the landscape or, at least, a slit of light. Rather than a defensive role of closure, of clausturation, they participate in a strategy of all-round dynamization of a house whose architecture seemed fixed and inert. They are seeking its expansion or even its exultation, rather than its occultation.



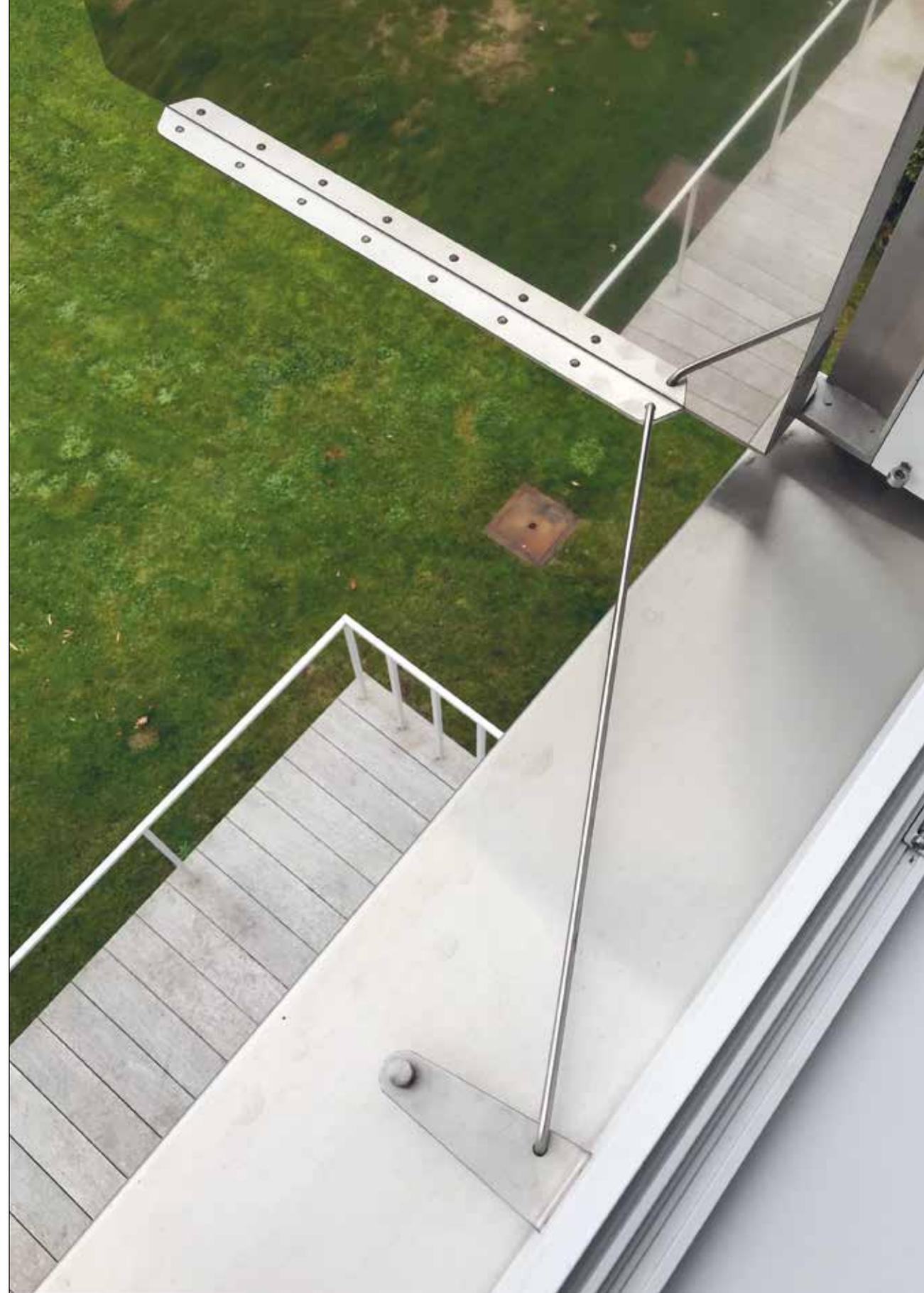


Open Angles and Cut

Paradoxically, these anti-shutters appeared in the thought-process, as a solution to the problem of overlooking the neighbouring houses on the sides. In the first versions of the project, the only shutters were those that were on the staircase bay on the south-east gable, and those in the parents' room on the north-west gable. But they were fixed, made of the same material as the wall, like great gills that would be detached from themselves perpendicular to the windows. We had the oblique concrete walls that Álvaro Siza had installed in front of the classrooms at the Porto School of Architecture in mind. In this way, we could open large windows on the gables, but without revealing anything, control what's shown and what's not, allow to see but without seeing in, let in all the light but not the views.



The mirror shutters of the built version of the project retained several features of this device while enriching it. In the closed position, their outer face was as naked as the wall and picked up the colour and the smooth, matte materiality. In a semi-open position, their oblique orientation contributed to the strategy of connecting and circulating the elements of the house.





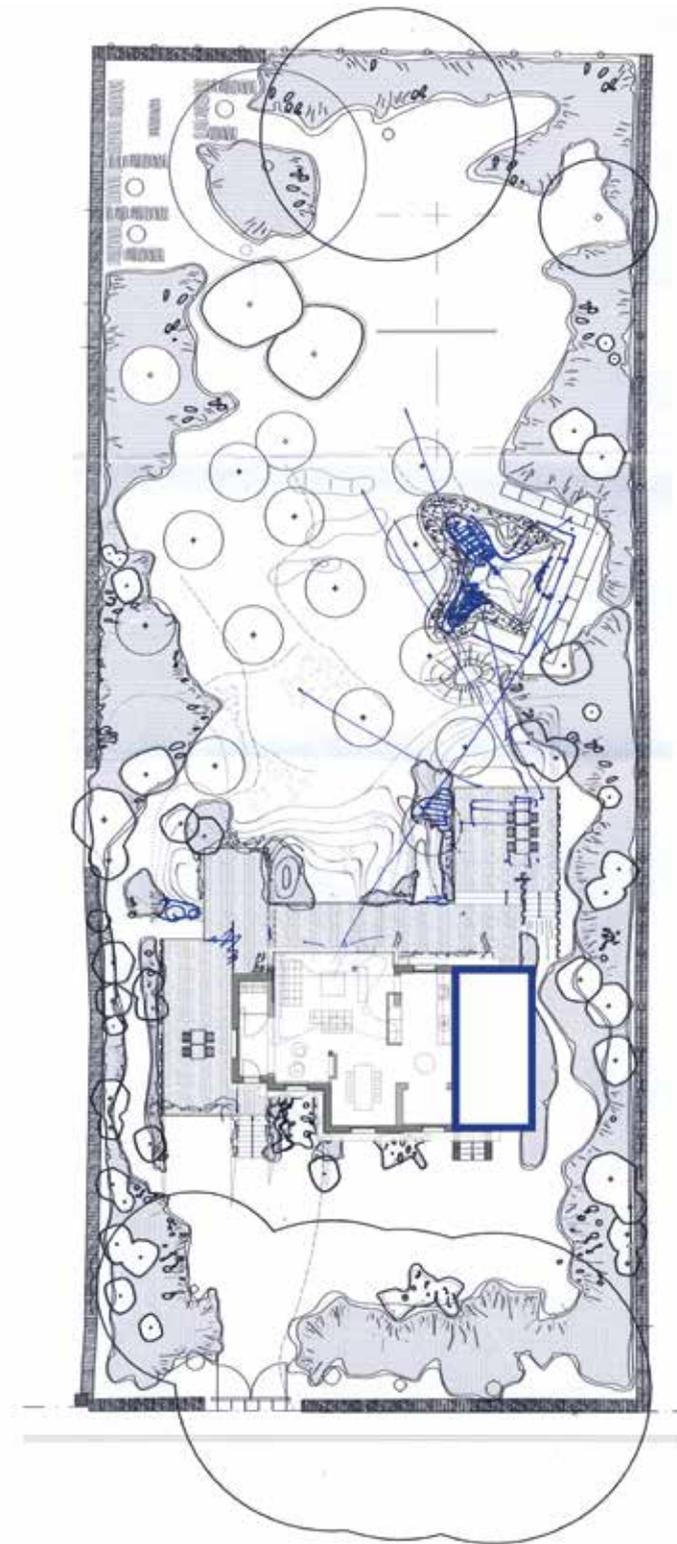
Because it escaped the general orthogonality of the house and its plot, because it is foreign to its geometry, the diagonal appeared very early on, in the very first sketches: in the angled layout of some facades or in the obliques that we researched at the beginning in the line of the cornices, and on the bargeboards of the roof.

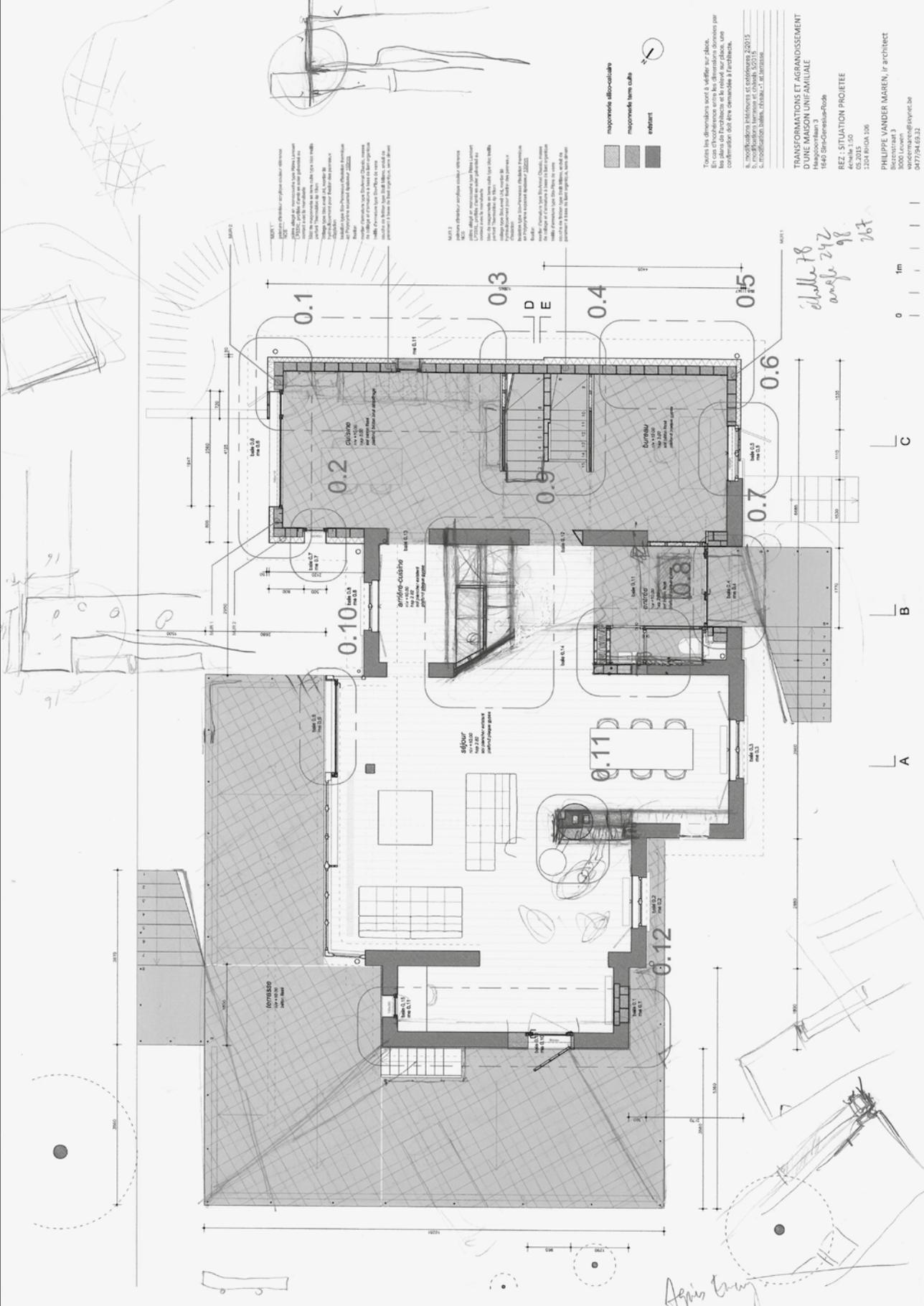
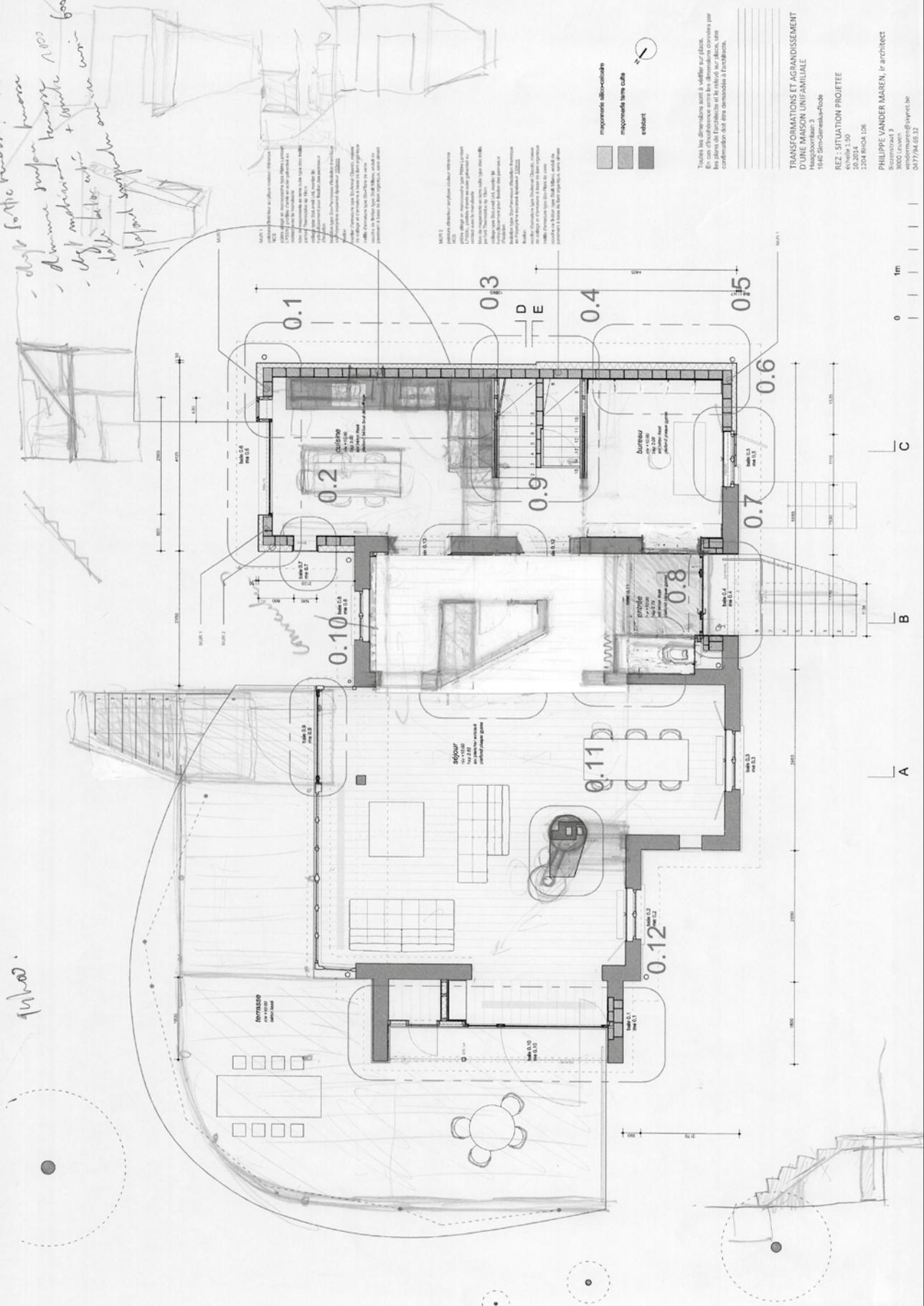


We also used it in the work of reshaping interior spaces, especially on the ground floor. As soon as possible, we played on cut panels, as with the partitioning of the new utility room, or oblique wall heads: this how we treated the array of free bays that needed to be resized. Covered with lightly-reflective white earthenware, these facets introduced a play on bounce and reflection, leading to other orientations and directions.



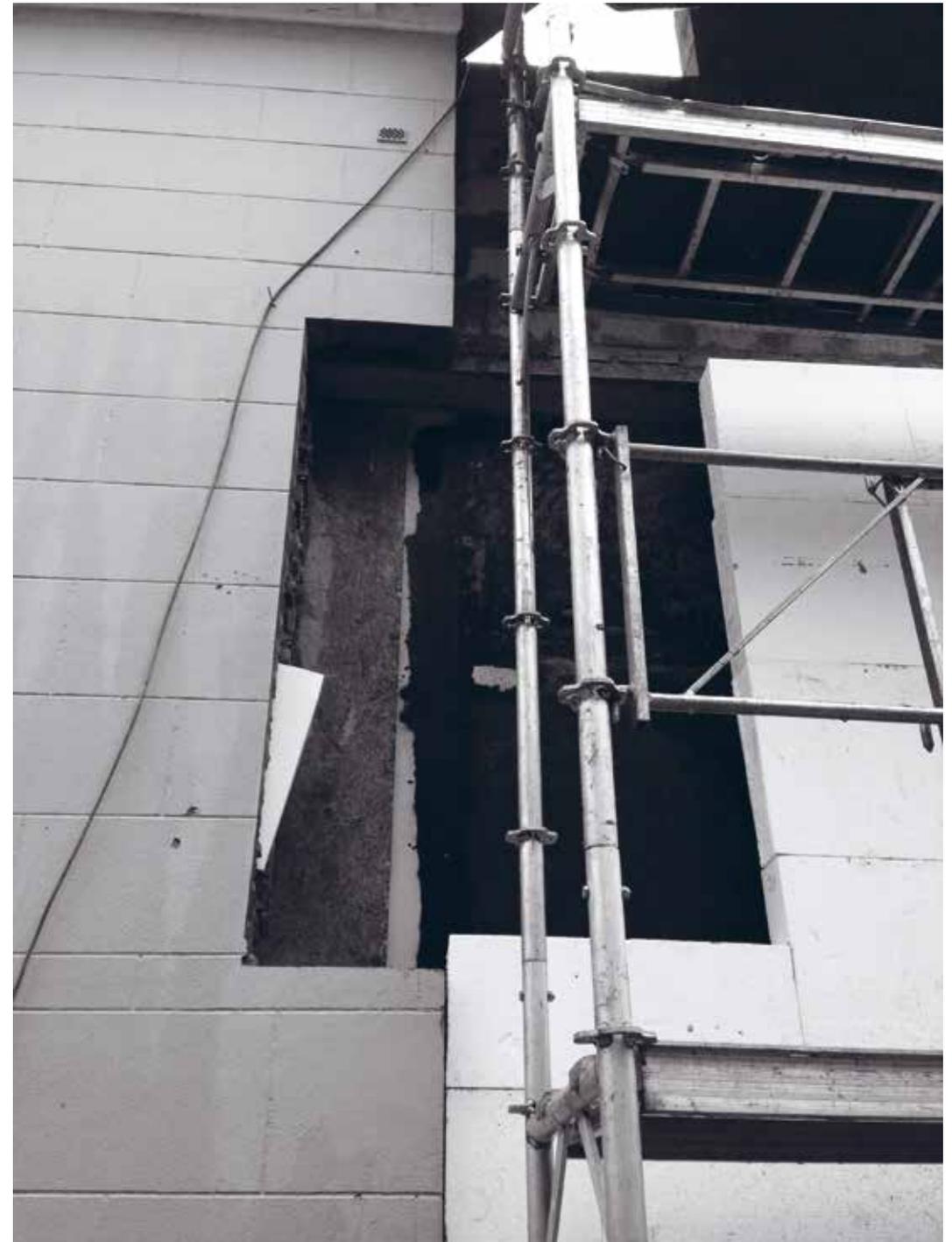
The diagonal also appeared in the shaping of the terrace, a thorny problem and the subject of major divergence with the clients. While they absolutely wanted to have a large outdoor platform at the same level as that of the living rooms. As for us, we were very critical of this disproportionate element that would isolate the house from the grounds and the garden and set up an emphatic scene on a base that would be too imposing. Reworking the topography of the garden to connect it with the ground floor, pinching the terrace in places to break it into distinct spaces, giving it a more curved shape, possibly separating it from the building: All the hypotheses we were considering were rejected one after the other.





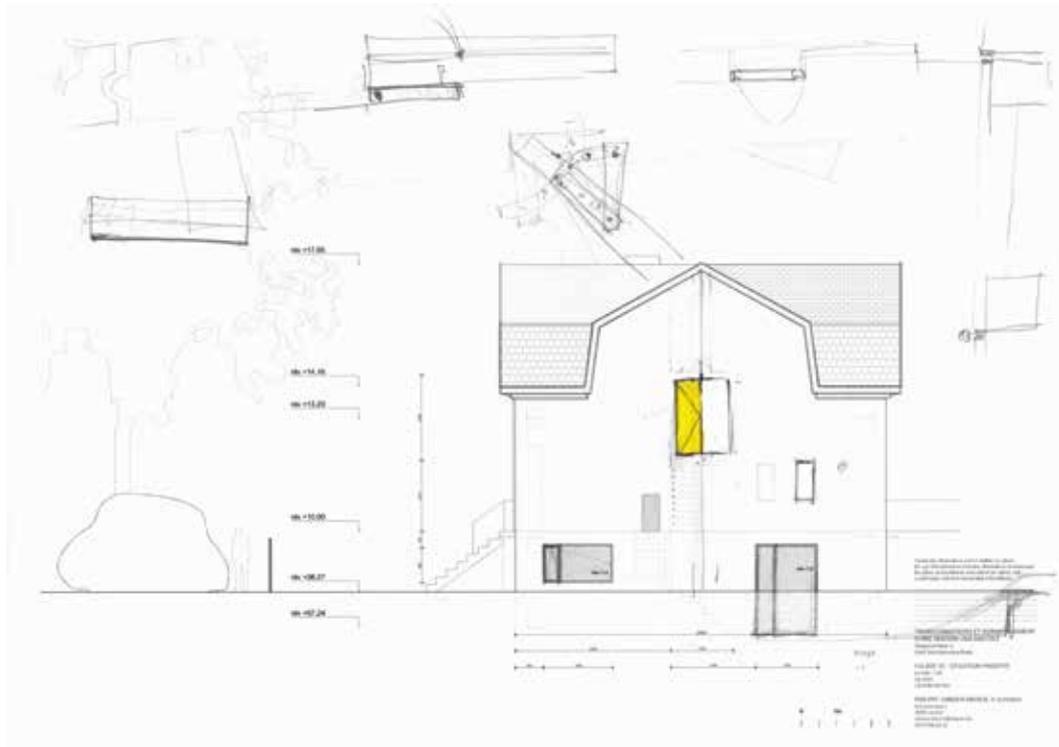
Delineate and Rematerialize

One of the difficulties of this project, which consists in the continuity, the extension and the intensification of what was already there, was that all the things that we added to this house belonged to another regime of materiality, another chapter of construction history: the original walls were made of brick masonry, the new ones were thermoblocks of terracotta which were insulated from the outside. If their thickness is substantially the same (about thirty centimetres), their composition differs. In these circumstances, should the facade reflect this difference? Should it be rough or smooth? How does one reinterpret the changes in the texture of the existing facades (for example between the walls, where the rendering simulates a regular apparatus of smooth stones, and the base, an opus incertum)? Should we introduce, in the same way, a slight difference in finish between the old and new parts? Should we mark a joint between the two? Faced with these questions, the observation of what presently exists gave us an idea.

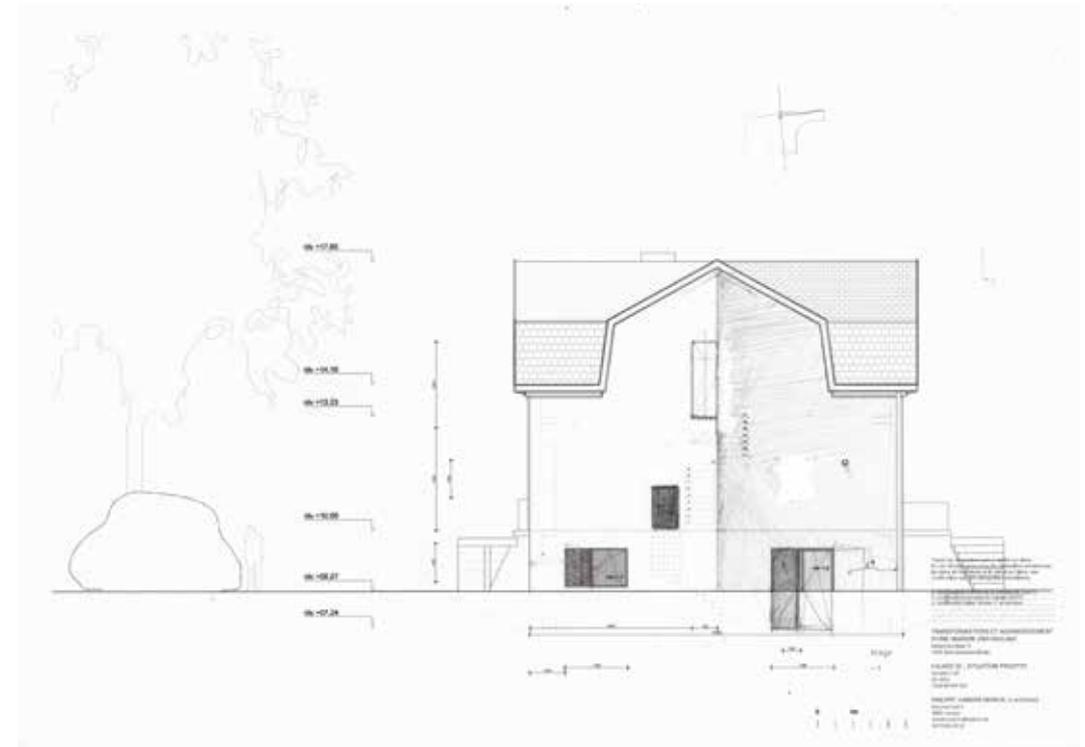




Between the original house and its 1950s extension, there is a small, nude offset, only 6 centimetres, but it's enough to draw a slight vertical line, a line of shadow. We took this almost invisible motif and applied it where the old and the new wall meet. It is interesting for us that this junction line intervened not at the edge but at the heart of a room (the new office) where it crosses the bay. It would distinguish the new span, but without differentiating it. Rather than the outline of a new volume, it marked an event, both deliberate and accidental, and it gave an enigmatic form to the lintel of the window. Just like the gables, the windows and the outside stairs, we repeated this pattern on the other facades, and had it interact with the other elements.



The composition of the elevations, which also had innumerable versions, stabilised when the shadow line was systematically aligned on the free side of each shutter, as if to limit its hold on the window, and also emphasise the idea that the shutter, once closed, belongs to the wall. With this device, each bay seems to interrupt the line incidentally, as if it had slid on the plane of the facade.





The conjunction of several registers of intentions, this line, embodied in the inertia of the masonry, thus also became one of the cogs of these machines of instability and variation that the mirror shutters represented. Bordering two materialities, the house's two eras, referencing the virtual movement of the windows, it also marked the transition from its reality to its double. Long after the construction we would visit Villa Valmarana Bressan by Palladio, built in the 1640s in Monticello Conte Otto. We would be delighted to find our motif of the line of shadow there which cuts the coated facade vertically, until the cornice which it disturbs.

Finally, the same rendering, quite fine-grained, unified the whole house. Rather than hiding it, it revealed its imperfections, differences and texture effects. We chose the same colour for the inside and out: a very slightly greyish white, the lightest of the range of greys. Inside, everything looked slightly darker than before. On the outside, the opposite was true. In a project that plays as little as possible on form and volume, these imperceptible choices of materials are crucial. Their behaviour in time, their phenomenality, their connotations are all tenuous clues to build the character of the architecture.





We remembered pictures that the owners took during their first renovation campaign, when they had completely stripped the interior of the house.



On these, almost archaeological documents, we could see its flesh, its brickwork, its decorative elements, the successive layers of paint with old-fashioned colours; all that the smooth and hollow rendering of plasterboard and false ceiling punctuated with integrated spots then obscured, almost smothered. Our project aims, as much as possible, to restore materiality to the house, to reject the pretend and disembodied abstraction of a fashionable minimalism.

The interior walls were not lined but coated with a thin layer of plaster. The wooden floors were restored. All the built-in furniture was made of plywood, not painted but stained, so as to bring out the veins of the wood. The colour was specific to each room: mustard-yellow for the kitchen, English-green for the utility room, concrete-grey for the office, white in the bathroom. Each time, this colour agreed with two others: for example, in the kitchen, the yellow of furniture, the grey of concrete, the white of the faiencetiles.





The first floor slab was a monolithic, rough stripping on the underside and on the surface. This choice required careful consideration with the structural contractor. They are poured in one go into a form. Suspended to hoists, the reinforcement rods and the heating pipes are immersed. At the time of setting, the hangers were cut and the whole thing sunk slightly into the already viscous material, which provided a flawless floor of raw, solid concrete, without patching or visible supports.

Make and Re-make

At the time of construction, nothing unexpected happened but there were a lot of things that were unforeseen, so many opportunities to extend the project with the artisans, to invent with them. This dialogue is a constant in our experience of construction but it is also essential to the way we have worked together for the last fifteen years. Our ideal is to combine the work of the architect, the artist, the craftsman, by abolishing any hierarchy between them, blurring the roles, making it impossible to assign an authority to (or over) each other. We share the idea that architecture is, first and foremost, a means of giving meaning to every gesture of the person who builds it, and whose knowledge and know-how nourishes and enhances the thought-process. The particularly endless and erratic process of this project did not differ fundamentally from all the others we have done together. If we were to represent this process in a mental image, it would be a kind of “garden of forking paths”, as Borges writes, a bundle of countless paths that separate,

meet, sometimes break, go back on themselves or go around obstacles. Many of the successive versions of the project were perfectly viable. The reasons why one of the paths gradually becomes the frontrunner until the final version is hit upon is quite mysterious and very conjectural. It depends a lot, in the case of this house, on the demands and requirements of the clients. But, with all of our collaborations, the design process is always long and unstable. Nonlinear, it is constantly put to the test of our doubts, of our mutual discussions. We draw, redraw, make test models, take photographs of them, make collages and retouch them again by hand. But strangely, it is through language that the project is gradually built up, when we manage to put words to things, to formulate them verbally, to make them exist in the discourse. As we often work from a distance, between Leuven and Brussels, the dialogue is the place where ideas are solidified, where our thoughts are discussed, but it is also the place where it rebounds and where it dissolves in new questions, and where all the evidences of the design are challenged.

Basically, we share the ideal (and the intranquility) of an endless project. In the case of this house, it is as if it had started in 1926 and it could extend well beyond the delivery of the site in 2018.

Architecture takes time; it's all about duration. The temporal parameter is crucial. If we have more time, we continue to think, to question, to flip the intentions, to exhaust the possibilities. It is sometimes enough to find an aborted sketch two months later and to see it in a fresh light, the image refreshed by the fact it was forgotten, and to resume and continue it.

Our only limit is the calendar and the deadlines that are imposed on us. Which version of the project was submitted for the building permit? Impossible to remember. If the filing date had been postponed, the project would have evolved. With one's back against the wall, during the last exchanges with the craftsman, one continues to enrich oneself, to alter and reinvent oneself. It only ends – for a time at least – when it is built.

What is the purpose of this interminability in architectural work? None of its basic functions (wind and water tightness, the solidity, the commodity, etc.) justify it. There is nothing profitable, nothing efficient, nothing dogmatic ... It's just seven years of reflection.

Philippe Vander Maren, Richard Venlet,
Pierre Chabard

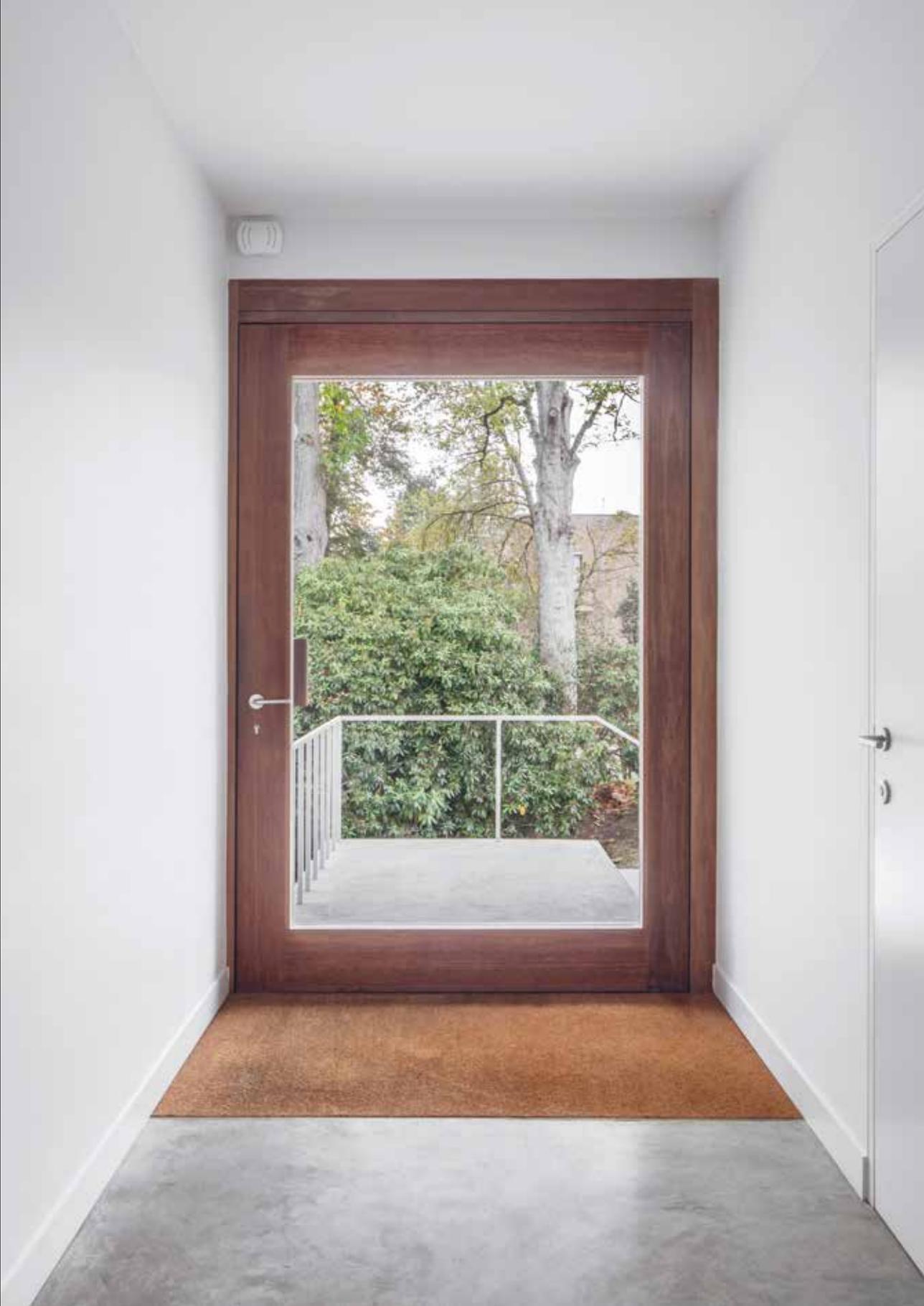


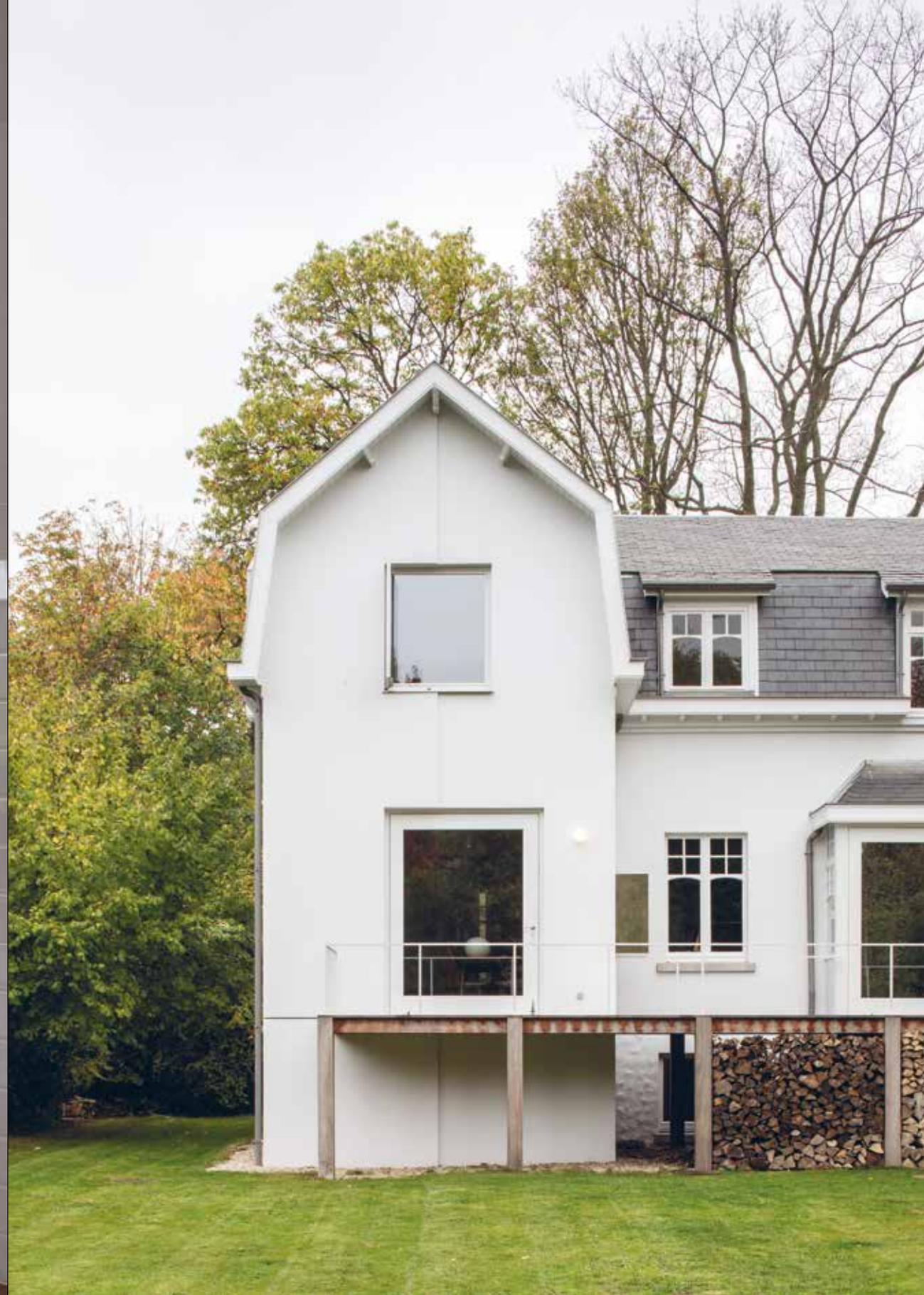








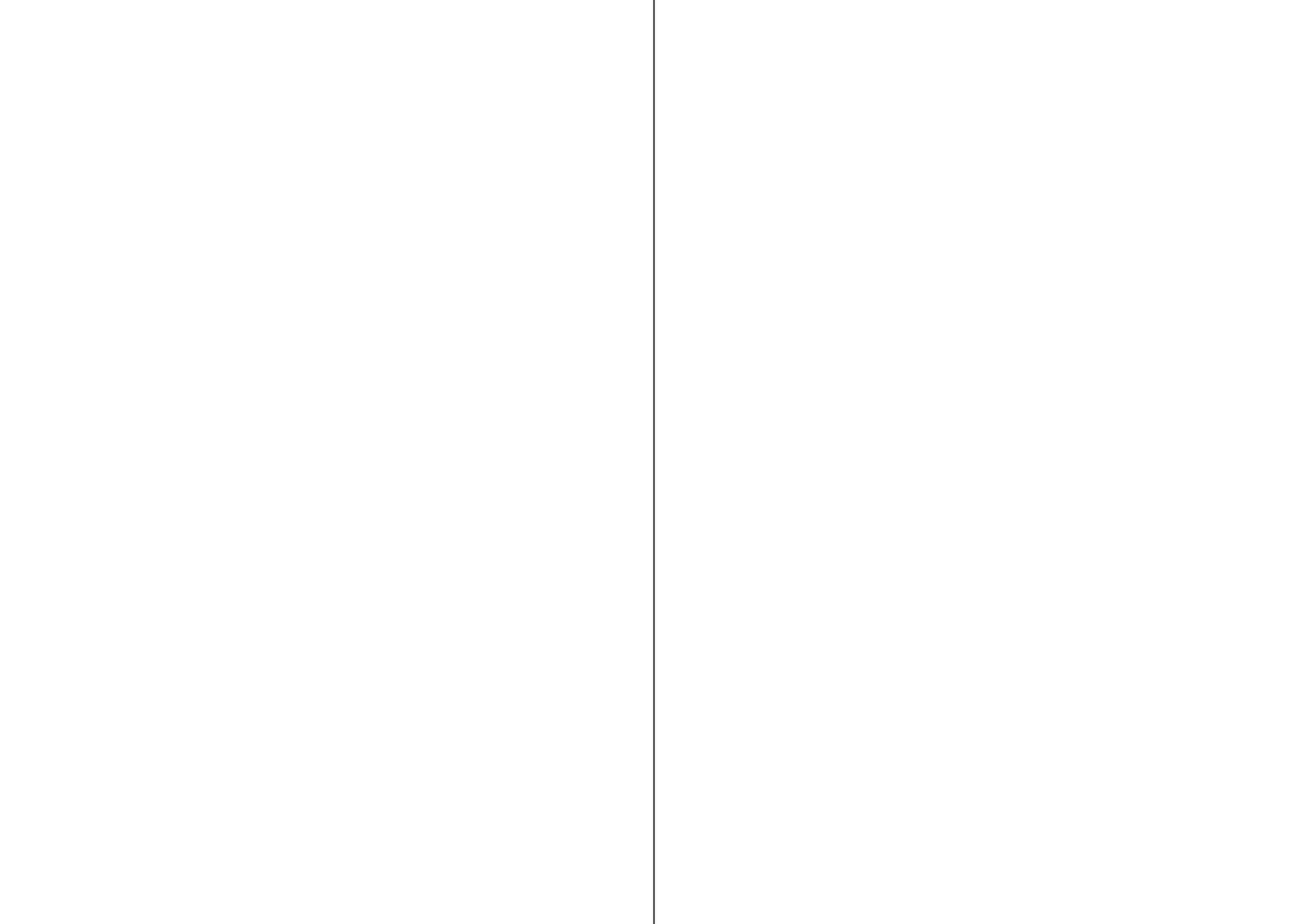












(...) j'avais précisément voulu ne pas « écrire un livre ». Je ne voulais pas livrer le résultat d'une recherche mais écrire cette recherche elle-même en train de s'effectuer, avec ses découvertes à l'état naissant, ses ratés, ses fausses pistes, son élaboration tâtonnante d'une méthode, jamais achevée. Conscient que, "quand tout aura été dit, tout reste encore à dire" – autrement dit: c'est le dire qui importe non le dit – ce que j'avais écrit m'intéressait beaucoup moins que ce que je pourrais écrire ensuite.

Gorz, André, « Lettre à D., Histoire d'un Amour », Gallée, 2006, p. 54

Au départ, In Practice, ce sont des conférences dans lesquelles des architectes sont invités à dévoiler leurs documents de travail et à en raconter l'histoire. Ces courtes conférences sont suivies d'une conversation avec un panel de critiques, architectes, éditeurs et académiques. C'est l'architecture qui s'ouvre aux modalités de la recherche.

Avec ce livre, In Practice va plus loin et se positionne au cœur de la recherche, tout en restant au cœur du travail de l'architecte. Le livre est écrit sur le mode des propos recueillis. Ou plutôt, il est écrit à plusieurs mains : le regard extérieur et la connaissance intérieure s'y complètent. L'ouvrage décortique la genèse d'un projet, il en partage les doutes, il en extrait les mécanismes qui mènent à des choix, il en découvre les intuitions qui en font la poésie.

À ceci, il y a plusieurs raisons. Quelques urgences peut-être. Tout d'abord, retrouver une forme d'innocence dans le discours architectural. Alors que ces discours semblent se figer en amont du projet, dans une forme d'a priori commercial qui conditionne toute la pratique, comment rendre compte du travail manuel et intellectuel qui mène à la formulation d'une proposition architecturale? Plonger au cœur de l'élaboration d'un projet, c'est aussi comprendre les jeux et les équilibres qui s'y installent. Entre la richesse d'un terreau intellectuel et l'habileté d'un savoir-faire qui le fait fructifier. Entre les fondamentaux d'une œuvre et les indécisions d'un tâtonnement.

Ensuite, plus particulièrement en Europe et en Belgique, il y a le bouleversement de l'intégration des écoles d'architecture dans les universités en cours depuis quelques années, qui touche les mécaniques institutionnelles, les projets pédagogiques et les modalités d'une recherche naissante. Il y a urgence à positionner les architectes, ceux qui en font leur profession, au cœur de l'université, pour en assurer la diversité et l'ouverture. Or, s'il n'y a pas d'identification parfaite possible entre pratique et recherche, il est possible de considérer une interpénétration importante de ces deux univers. Que les architectes continuent à travailler! Que ce travail soit le sujet, le moteur et la finalité de la recherche, afin qu'elle s'épanouisse au travers des outils de l'architecte.

Findeli, Alain, « Le coeur théorique du design est-il vide? », CRAL, 2016

Enfin, plus largement, inviter les pratiques créatives au sein de la production de la connaissance, c'est aussi en élargir le champ. Pour paraphraser Alain Findeli, le monde ne nous intéresse pas en tant qu'objet à comprendre et à observer, mais il nous intéresse en tant que projet. Dans le monde, nous ne nous intéressons pas tant aux permanences et aux stabilités des théories qu'à aux moteurs de changements à venir et à la navigation dans la contingence, parce que notre tâche en tant qu'architectes est de modifier l'état du monde.

Harold Fallon, Benoît Vandembulcke

Vernes, Michel, « Les ombres de la beauté. Sur le dessin d'architecture néo-classique », in Jean Dethier (dir.), *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.28

L'idée inaugurale s'altère en se précisant ; elle sacrifie son infinitude à une finalité « naturelle ». En comblant ses lacunes, le projet devient inexpressif, presque énigmatique.

Une maison

C'est d'abord une maison. Une maison comme une autre et pourtant unique ; pas extraordinaire, ni luxueuse, de taille modeste, mais jouissant d'un jardin profond et arboré ; pas très ancienne mais déjà presque centenaire. Construite en 1926 au calme d'un quartier suburbain cossu, bordant la vénérable forêt de Soignes, au sud de la métropole bruxelloise, elle est installée en léger retrait de ses mitoyens et de la rue, la bucolique « avenue des Aubépines ». Quelques traits de personnalité la distinguent : ses toitures d'ardoises en brisis et terrassons, ses effets de pignons, les faux colombages engravés dans ses enduits, le dessin quelque peu maniéré de ses menuiseries. Tous ces motifs sonnent en elle comme l'écho, assourdi et indirect, d'un ailleurs, d'un souvenir de vacances ; comme si ce style suranné, vaguement anglo-normand, qui déjà semble dépassé sur la côte belge, faisait de cette architecture la réminiscence douceuse d'une villégiature. Après vient notre projet, d'innombrables projets, en fait. Mais tout commence par cette rencontre.

La rencontre toujours inattendue avec une situation construite, qui provient d'une suite de transformations et qu'il s'agit de transformer à notre tour. Nous sommes attachés à ce que nos projets s'inscrivent dans cette situation singulière et révèlent l'étrangeté de celle-ci, mélange contingent de circonstances spatiales et temporelles. Au fil du temps, la maison a fait l'objet de plusieurs modifications, et même d'une petite extension dans les années 1950 qui a comblé un de ses coins rentrants. Les actuels propriétaires, une famille de cinq personnes qui vit là depuis 2008 et dont le père est architecte de formation, ont aussi fortement réaménagé l'intérieur. Au rez-de-chaussée, le décor d'origine a été effacé, des cloisons ont été abattues pour déployer les pièces de séjour. A l'étage, au contraire, les chambres ont été redécoupées. Mais, à l'usage, les occupants ressentent bientôt le besoin de pousser les murs, d'augmenter la surface d'une quarantaine de mètres carrés, pour gagner une chambre de plus, un vrai bureau, une cuisine plus grande, et d'aménager en appartement une partie du sous-sol.

Quand ils nous contactent en août 2012, beaucoup de choses ont déjà été faites, dites et même dessinées, notamment un projet d'agrandissement avorté signé par un autre bureau d'architecture. Un premier projet avec l'artiste Hans Op de Beeck tourne court également, n'aboutissant qu'à une immense maquette de la maison sur laquelle se greffaient, en saillie, les volumes nouveaux : une bibliothèque cylindrique, une chambre cubique.

Écouter et assumer

Un sentiment paradoxal s'installe vis-à-vis de cet objet. Le besoin de cette famille de le changer semble lesté par deux forces contradictoires qui s'avéreront cruciales dans la suite de la réflexion : d'une part, la survalorisation des lieux qu'induit l'extrême attachement affectif de ses occupants et, d'autre part, le scepticisme que suscitent en nous les bizarreries, les défauts, les incohérences de cette architecture. Pourquoi, sur la façade arrière, parmi les trois fenêtres quasiment identiques des chambres, l'une interrompt la corniche, les autres non ? Pourquoi le rythme des menuiseries de la grande véranda du salon est-il aussi irrégulier ? Pourquoi la fenêtre du pignon nord-ouest interrompt-elle brutalement le motif tectonique du colombage, trahissant son caractère factice et son absence de fonction structurelle ?

Nos premières esquisses, nos premières recherches portent les traces de ces interrogations face à une architecture sans qualités, de faible valeur matérielle, sans véritable cohérence stylistique et pleine d'anomalies distributives. Si l'option de la *tabula rasa* est immédiatement balayée par les clients, la forme que nous donnons d'abord aux extensions jouent d'une certaine défiance vis-à-vis de l'existant, par un jeu de contraste, qu'il soit chromatique, volumétrique et/ou matériel, ou même par une mise à distance.

À un moment, nous envisageons en effet de loger les nouvelles pièces, bureau et chambre, dans un petit pavillon situé dans le jardin et relié à la maison par une passerelle ou une galerie ; un peu comme le pavillon d'entrée du Palais Stoclet d'Hoffmann.

Dans cette phase d'exploration tous azimuts des possibles, les clients écartent systématiquement ce type d'options et nous ramènent indéfectiblement à la maison d'origine. Nous essayons de multiples refus. Si nous les acceptons c'est sans doute qu'ils nous ramènent aussi à notre manière commune de concevoir l'architecture. Il y a en effet quelque chose du caméléon dans tous nos projets, et particulièrement dans celui-ci : incorporer les prédicats des objets dont nous nous approchons, traiter avec leurs motifs, leurs couleurs, leurs textures, leur géométrie singulière.

Dans la tension qui s'instaure avec les commanditaires, l'idée se fait jour et se précise peu à peu que le projet ne pourra naître que d'une assomption. Il n'y a pas d'autre issue que d'assumer la maison telle qu'elle est, sa banalité, ses anomalies, son caractère un peu désuet, sa vaine prétention : accepter la maison pour pouvoir la changer ; la changer pour qu'elle reste la même.

Le projet, qui se stabilise au tournant de l'année 2014, connaîtra encore d'innombrables versions mais l'équation est posée. Notre intervention ne doit pas s'afficher ; elle ne doit pas pouvoir être

datée ni isolée visuellement ; le projet relève d'un exercice de mise en mouvement des éléments existants pour construire un nouvel équilibre.

Étirer et répéter

Au bout d'une vingtaine d'esquisses successives, un dessin marque un tournant dans la réflexion, une de bifurcation sans retour. Sur une photo de maquette d'un des projets, imprimée sur A4, nous intervenons au Bic et au Tipp-Ex. Le volume épuré, aussi sombre que la maison est claire, que nous avons imaginé comme une greffe sur le pignon sud-est, disparaît progressivement sous le blanc du Tipp-Ex. L'ajout prend alors littéralement la forme d'une extension, comme si nous avions étiré la maison de quelques mètres, comme si sa matière, soudain devenue élastique, ductile, répondait à une poussée interne, comme si le contenant s'ajustait à une augmentation du contenu. Au Bic rouge, nous prolongeons simplement les lignes de la corniche, nous complétons la toiture à l'identique, nous dessinons une quatrième fenêtre, pareille aux trois autres.

Cette option qui connaîtra plusieurs variantes – notamment celle où le volume est étiré des deux côtés – bute sur une contrainte : l'étroitesse de la parcelle, la proximité des mitoyens et donc des vis-à-vis, problème qui préoccupe beaucoup les clients. Elle concrétise néanmoins notre volonté de trouver une forme qui exploite ce qui est là et n'introduise ni une nouvelle géométrie, ni d'autres matériaux ni d'éléments exogènes.

Si nous manquons de marge d'extension latérale, alors il faut trouver une manière plus sophistiquée d'étendre la maison et de la reproduire sur elle-même. C'est en automne 2013, alors que nous multiplions les versions du projet sous la forme de petites maquettes d'étude au 1/50ème en carton-plume, qu'une option capitale se fait jour.

En plus d'étirer légèrement le corps principal, nous décidons de répliquer à l'arrière un des éléments majeurs de la volumétrie de la maison : l'avant-corps d'environ quatre mètres de large qui fait saillie de la façade avant. Abritant la salle à manger au rez-de-chaussée et une chambre à l'étage, ce volume qui anime cette façade d'un registre vertical, semble déjà la réplique du pignon latéral, dont il reprend le profil polygonal et les motifs de colombages. Le copier et le coller à nouveau, cette fois sur la façade arrière, ne fait qu'amplifier ou répercuter finalement les effets de répétition qui fondent déjà l'architecture de la maison.

Ce « copy/paste » résout plusieurs problèmes, à la fois compositionnels et programmatiques. D'abord, répéter à l'identique ce motif singulier, presque pittoresque, le met en série. Cet ordre sériel

transcende sa singularité mais sans l'oblitérer. À la fois relativisé par sa répétition et intensifié par sa reproduction même, il est pris dans de nouvelles relations.

Ensuite, retourner cet élément sur la façade arrière produit un équilibre de la volumétrie générale sans pour autant la figer ; un équilibre relationnel où se confondent les parties ancienne et nouvelle, où la nouveauté de la seconde naît de la répétition de la première. Enfin, cet ajout permet, avec une certaine économie, d'installer une nouvelle travée de pièces sur le pignon sud-est – deux chambres à l'étage, une grande cuisine et un bureau au rez-de-chaussée – en n'étirant la maison que de quelques 2,20 mètres qui s'ajoutent à l'étroite travée de l'escalier d'origine.

Prendre et donner

En architecture, une option formelle souvent se consolide lorsqu'elle répond à plusieurs questions à la fois mais aussi lorsqu'elle peut se décliner et se conjuguer. Cette première répétition, qui voit le pignon de l'avant dupliqué à l'arrière, donne la clé d'autres choix, notamment concernant les fenêtres. De proportions verticales mais inégales, les châssis existants sont découpés en deux registres par une traverse légèrement cintrée : le tiers supérieur est quadrillé de petits-bois, les deux tiers inférieurs en sont dépourvus. Ce motif très ouvragé contribue fortement au caractère de cette maison mais ne correspond plus aux normes et aux modes de production contemporains des châssis. Les refaire à l'identique serait vain.

La reconfiguration du plan du rez-de-chaussée et le déplacement de la porte d'entrée plus au centre de la distribution, en lieu et place d'une des fenêtres, va créer une occasion inattendue. Plutôt que de détruire celle-ci, nous décidons en effet de la déposer et de la déplacer, de nous en servir pour équiper la baie du nouveau bureau. Tout comme le pignon voyage de la rue vers le jardin, la fenêtre glisse de quelques mètres sur la façade avant, concourant à brouiller la frontière entre ancien et nouveau.

Comme par un effet d'écho, nous procédons, par la réciproque, pour déterminer les baies neuves du rez-de-chaussée : les portes-fenêtres de l'entrée principale, de la nouvelle cuisine, de la véranda et du petit salon. Pour les quatre, nous optons pour un châssis identique : un même grand cadre rectangulaire, de 1 mètre par deux (sauf la porte d'entrée légèrement plus étroite) entièrement vitré qui pivote sur des gonds décalés. C'est un des rares éléments exogènes que nous introduisons dans la façade. En contrepoint de la dentelle des fenêtres existantes, mais sans tomber dans le contraste gratuit d'une abstraction minimaliste, nous cherchons ici un effet de présence, d'épaisseur et de massivité, avec un cadre légèrement

surdimensionné qui puisse rendre les façades moins aveugles et bi-dimensionnelles qu'elles ne sont. Nous pensons un moment le faire en aluminium, comme en témoignent certains dessins rehaussés de feutre argenté ou certaines maquettes utilisant un carton métallisé. Finalement ce sera du bois, mais peint de la même teinte que les murs comme pour en prolonger la matière.

La répétition permet de faire exister un élément d'origine dans les parties nouvelles, mais, par un effet de réciprocité, elle devient aussi une stratégie pour introduire dans la maison un élément qui n'y existait pas sans qu'on ait l'impression qu'il soit étranger. Ce jeu qui alterne la prise et le don, lie les choses par une sorte de transaction qui tend à les apparier.

Refléter et démultiplier

Dans la projection croisée de certains éléments entre l'ancien et le nouveau volume, apparaît l'idée d'un dialogue, d'une symétrie, d'une réflexion entre les deux parties et les deux temps de la maison ; une idée qui rejoint une figure plutôt récurrente dans le travail de Richard : le miroir, cette étrange surface qui a la faculté de dupliquer et de déplacer symétriquement les qualités d'une chose dans un ailleurs virtuel.

Il est difficile de dater le choix d'habiller les faces internes des volets avec des plaques d'inox poli miroir mais il est clair qu'il découle de ces recherches.

En position fermée, le volet renvoie l'intérieur à lui-même, redouble sa profondeur tout en la projetant vers l'extérieur, comme si le paysage sur lequel s'ouvre la fenêtre s'était retourné. En position ouverte, il introduit une étrange béance dans la façade, creuse son relief, y fait danser les silhouettes nébuleuses des grands arbres du jardin. Dans ces deux cas extrêmes, le volet juxtapose systématiquement, dans la même image, le paysage interne et externe de la maison. Dans ses différentes positions intermédiaires, il fonctionne tour à tour comme réflecteur, projecteur ou rétroviseur, ouvre d'impossibles angles, latéraux et tangents, voyants et voyeurs, et démultiplie les vues vers l'extérieur comme vers l'intérieur. Incongrus sur la façade d'une maison, ces effets de reflet y instillent, dans les deux sens, une dimension d'étrangeté, de trouble voire d'inconfort, une contestation à bas bruit de son caractère familial et domestique.

Mais surtout, ces volets-miroirs prolongent autrement la stratégie du « copy/paste », de la mise en mouvement des éléments autour de la maison. Cette dynamique d'échange et de glissement le long de la façade, ils la retournent dans le sens transversal, entre l'intérieur et l'extérieur. Tout comme la maison se trouve étirée au-delà de

son emprise d'origine par ses extensions bâties, elle se trouve projetée en dehors – ou au-dedans – d'elle-même par le jeu symétrique du reflet, comme une sorte de respiration, de flux et de reflux visuel et lumineux. Dérogeant à leur fonction conventionnelle, ces volets n'occulent jamais tout à fait les baies de la maison, mais laissent un cadrage vertical sur le paysage, ou, au moins, une fente de lumière. Plutôt qu'un rôle défensif de fermeture, de claustration, ils participent d'une stratégie de dynamisation tous azimuts d'une maison dont l'architecture nous semblait figée, inerte. Plutôt que son occultation, ils cherchent son expansion voire son exultation.

Ouvrir des angles et découper

Paradoxalement, ces anti-volets sont apparus dans la réflexion comme une solution au problème des vis-à-vis latéraux avec les maisons voisines. Dans les premières versions du projet, les seuls volets étaient ceux qui équipaient la baie de l'escalier, sur le pignon sud-est, et celle de la chambre des parents, sur le pignon nord-ouest. Mais ils étaient fixes, de la même matière que le mur, comme de grandes ouïes qui se seraient détachées de lui au droit des fenêtres. Nous avions en tête les grands voiles obliques qu'Álvaro Siza avait installés devant les salles de classe à l'école d'architecture de Porto. Nous pouvions ainsi ouvrir des grandes fenêtres sur les pignons, mais sans rien dévoiler, contrôler ce qui est montré, ce qui ne l'est pas, donner à voir sans se donner à voir, accepter toute la lumière mais pas les vues.

Les volets-miroirs de la version construite du projet conservent plusieurs traits de ce dispositif tout en l'enrichissant. En position fermée, leur face externe est au même nu que le mur et en reprend la couleur et la matérialité lisse et mate. En position semi-ouverte, leur orientation oblique participe à la stratégie de mise en relation et en circulation des éléments de la maison.

Parce qu'elle échappe à la norme orthogonale de la maison et de sa parcelle, parce qu'elle est étrangère à sa géométrie, la diagonale apparaît très tôt, dès les toutes premières esquisses : dans l'implantation biaise de certaines façades ou dans les obliques que nous recherchons au début dans la ligne des corniches, des rives de toiture.

Nous l'utilisons également dans le travail de refaçonnement des espaces intérieurs, notamment au rez-de-chaussée. Dès que possible, nous jouons sur des pans coupés, comme dans le cloisonnement de la nouvelle arrière-cuisine, ou des têtes de mur obliques : c'est ainsi que nous traitons le tableau des baies libres qui doivent être redimensionnées. Recouvertes d'une faïence blanche légèrement réfléchissante, ces facettes instaurent des jeux de rebond et de renvoi, induisent d'autres orientations, d'autres directions. La diagonale

apparaît également dans la mise en forme de la terrasse, problème épineux et sujet de divergence majeur avec les clients. Alors qu'ils tiennent absolument à jouir d'une vaste plate-forme extérieure, au même niveau que les pièces de vie, nous sommes quant à nous très critiques envers cet élément disproportionné qui isole la maison du sol du jardin et l'installe sur un socle trop imposant, une scène un peu emphatique. Retravailler la topographie du jardin pour le connecter avec le rez-de-chaussée, pincer la terrasse par endroit pour la fragmenter en lieux distincts, lui donner une forme plus courbe, éventuellement séparée du bâtiment : Toutes les hypothèses que nous envisageons sont rejetées les unes après les autres.

Finalement, pour atténuer l'étendue, nous la scindons diagonalement en deux aires : sur le petit côté, une dalle de béton brut qui sert également de couverture au parking ; face au jardin, un plancher en bois qui poursuit les lignes de celui du salon. A la fois abstraite et incarnée, la ligne diagonale marque ici la limite entre deux aspects d'une même surface mais signale aussi, plus profondément, le plan de rencontre entre deux structures hétérogènes.

Tracer et rematérialiser

Une des difficultés de ce projet, qui tend vers la continuité, vers le prolongement et l'intensification du déjà-là, tient au fait que toutes les choses que l'on rajoute à cette maison appartiennent à un autre régime de matérialité, un autre chapitre de l'histoire constructive : les murs d'origine sont en maçonnerie de briques enduite, les nouveaux sont en thermoblocs de terre cuite et isolés par l'extérieur. Si leur épaisseur est sensiblement la même, une trentaine de centimètres, leur composition diffère. Dans ces conditions, la façade doit-elle refléter cette différence ? Doit-elle être lisse ou rugueuse ? Comment réinterpréter les changements dans la texture des façades existantes – par exemple entre les murs, où l'enduit simule un appareillage régulier de pierres lisses, et le socle, un opus incertum ? Faut-il introduire, de la même manière, une légère différence de finition entre les parties ancienne et nouvelle ? Faut-il marquer un joint entre les deux ? Face à ces questions, l'observation de l'existant nous donne une clé.

Entre la maison d'origine et son extension des années 1950, il y a un petit décalage de nu, de 6 centimètres seulement, mais qui suffit pour dessiner une légère ligne verticale, un trait d'ombre. Nous reprenons ce motif presque invisible au droit de la rencontre de l'ancien et du nouveau mur. Il est intéressant pour nous que cette ligne de jonction intervienne non pas à la limite mais au cœur d'une pièce, le nouveau bureau, dont elle traverse la baie. Elle vient ainsi distinguer la nouvelle travée, mais sans la différencier. Plutôt que le contour d'un nouveau volume, elle vient marquer un événement,

à la fois délibéré et accidentel, et donne une forme énigmatique au linteau de la fenêtre. Tout comme les pignons, les fenêtres et les escaliers extérieurs, nous répétons ce motif sur les autres façades, et le faisons interagir avec les autres éléments.

La composition des élévations, qui connaît elle aussi d'innombrables versions, se stabilise lorsque le trait d'ombre vient s'aligner systématiquement sur le côté libre de chaque volet, comme pour limiter l'emprise de celui-ci sur la fenêtre, comme pour accentuer aussi l'idée que le volet, une fois fermé, appartient au mur. Dans ce dispositif, chaque baie semble interrompre incidemment la ligne, comme si elle avait glissé sur le plan de la façade.

Conjonction de plusieurs registres d'intentions, cette ligne, qui s'incarne pourtant dans ce qu'il y a de plus inerte dans la maison, sa maçonnerie, devient donc aussi un des rouages de ces machines d'instabilité et de variation que sont les volets-miroirs. Frontière entre deux matérialités, deux temps de la maison, référentiel du déplacement virtuel des fenêtres, elle marque aussi le passage de sa réalité à son double. Bien après le chantier, nous visiterons la Villa Valmarana Bressan de Palladio, construite dans les années 1640 à Monticello Conte Otto. Nous nous réjouirons d'y retrouver notre motif du trait d'ombre qui découpe verticalement la façade enduite, jusqu'à la corniche qu'il vient perturber.

Finalement, un même enduit, assez fin, vient unifier l'ensemble de la maison. Plutôt que masquer, il révèle les imperfections, les différences et les effets de texture. Nous choisissons la même teinte pour le dedans et le dehors : un blanc très légèrement grisé, le plus clair de la gamme des gris. À l'intérieur, tout paraît légèrement plus foncé qu'avant. À l'extérieur c'est le contraire. Dans un projet qui joue le moins possible sur la forme et la volumétrie, ces imperceptibles choix de matériaux sont cruciaux. Leur comportement dans le temps, leur phénoménalité, leurs connotations sont autant d'indices tenus pour conférer son caractère à l'architecture.

Nous avons en mémoire des photos que les propriétaires avaient prises pendant leur première campagne de rénovation, lorsqu'ils avaient complètement déshabillé l'intérieur de la maison. Sur ces documents presque archéologiques, nous pouvions voir sa chair, ses appareillages de briques, ses éléments de décors, les couches de peinture successives aux couleurs démodées ; tout ce que le rendu lisse et creux des plaques de plâtre et des faux plafond ponctués de spots intégrés a ensuite occulté, presque étouffé. Autant que possible, notre projet vise à redonner de la matérialité à la maison, à repousser l'abstraction feinte et désincarnée d'un minimalisme de bon ton.

Les murs intérieurs ne sont pas doublés mais enduits d'une fine couche de plâtre. Les planchers de bois sont restaurés. Tout le mobilier intégré est construit en contreplaqué, non pas peint mais lasuré, de manière à faire ressortir le veinage du bois. La couleur est spécifique à chaque pièce : jaune-moutarde pour la cuisine, vert-anglais pour l'arrière cuisine, gris-béton dans le bureau, blanc dans la salle de bains. À chaque fois, cette couleur vient s'accorder avec deux autres : par exemple dans la cuisine, le jaune des meubles, le gris du béton, le blanc des faïences.

La dalle de l'étage est monolithique, brute de décoffrage en sous-face comme en surface. Ce choix nécessite une réflexion poussée avec l'entreprise de gros œuvre. Ils coulent en une fois sur un coffrage. Suspendus à des palans, les ferrailages et les tuyaux de chauffage sont immergés. Au moment de la prise, les suspentes sont sectionnées et l'ensemble s'enfonce légèrement dans la matière déjà visqueuse, ce qui permet d'obtenir un sol impeccable en béton brut et massif, sans ragréage, ni traces d'écarteurs en sous-face.

Faire et refaire

Au moment de construire, il n'y a pas vraiment d'inattendu mais beaucoup d'imprévu, autant d'occasion de prolonger le projet avec les artisans, d'inventer avec eux. Ce dialogue est une constante de notre expérience du chantier mais c'est aussi une clé de notre manière de collaborer tous les deux depuis une quinzaine d'années. Notre idéal est de faire coïncider le travail de l'architecte, de l'artiste, de l'artisan, en abolissant toute hiérarchie entre eux, en brouillant les rôles, en rendant impossible l'attribution d'une autorité (ou sur) l'un ou l'autre. Nous partageons l'idée que l'architecture est d'abord un moyen de donner du sens à chaque geste de celui qui la construit, et dont le savoir et le savoir-faire nourrit et fait rebondir la réflexion.

Ce projet, à la trajectoire particulièrement interminable et erratique, ne diffère pas fondamentalement de tous les autres que nous avons faits ensemble. Si nous devons représenter ce processus, ce serait une sorte de « jardin aux sentiers qui bifurquent », comme dirait Borges, un faisceau d'innombrables chemins qui se séparent, se rejoignent, parfois s'interrompent, reviennent en arrière ou contournent des obstacles. Beaucoup des versions successives du projet sont tout à fait viables. Les raisons pour lesquelles l'un des chemins est peu à peu privilégié, jusqu'à trouver un aboutissement, est assez mystérieux, très conjoncturel. Il dépend beaucoup dans le cas de cette maison des prétentions et des exigences des commanditaires.

Mais dans chacune de nos collaborations, le processus de conception est toujours long et instable. Non linéaire, il est sans cesse mis à l'épreuve de nos doutes, de nos discussions mutuelles. Nous dessinons, redessinons, testons en maquette, faisons des photographies de celles-ci, des montages, des collages, que nous raturons à la main. Mais étrangement, c'est par le langage que se noue peu à peu le projet, quand nous parvenons à mettre des mots sur les choses, à les formuler verbalement, à les faire exister dans le discours. Comme nous travaillons souvent à distance, entre Leuven et Bruxelles, le dialogue est le lieu où se concrétise, où se thématise notre réflexion mais c'est aussi celui où elle rebondit, où elle se dissout dans de nouveaux questionnements, où elle met en crise tout ce qui prend, dans le projet, une trop grande évidence.

Au fond, nous partageons l'idéal – et l'intranquilité – d'un projet sans fin. Dans le cas de cette maison, c'est comme si celui-ci avait débuté en 1926 et qu'il pouvait se prolonger bien au-delà de la livraison du chantier. L'architecture prend du temps ; c'est de la durée. Le paramètre temporel est capital. Si nous avons plus de temps, nous continuons à réfléchir, à remettre en cause, à retourner les intentions, à épuiser les possibles. Il suffit parfois de retrouver, deux mois après, une esquisse avortée pour la voir en nouveauté, le regard rafraîchi par son oubli, et pour la reprendre, la continuer. Notre seule limite est le calendrier, les échéances qui nous sont imposées. Quelle version du projet a été déposée au permis de construire ? Impossible de nous en rappeler. Si la date du dépôt avait été repoussée, le projet aurait évolué. Jusqu'au pied du mur, lors des derniers échanges avec l'artisan, il continue de s'enrichir, de s'altérer, de s'inventer. Il ne se termine, pour un temps du moins, que lorsqu'il est construit.

Quelle est la nécessité de cet interminable travail de l'architecture ? Aucune de ses fonctions basiques – le clos, le couvert, la solidité, la commodité, etc. – ne le justifie. Il n'a rien de rentable, rien d'efficace, rien de dogmatique... C'est juste sept ans de réflexion.

Philippe Vander Maren, Richard Venlet, Pierre Chabard



Philippe Vander Maren & Richard Venlet In Practice

edited by Harold Fallon (KU Leuven),
Benoît Vandebulcke (ULiège)

texts by Pierre Chabard
Philippe Vander Maren, Harold Fallon,
Benoît Vandebulcke, Richard Venlet

designed by Orfée Grandhomme
& Ismaël Bennani (Überknackig)
typeset in Crimson Text

all documents © Philippe Vander Maren and Richard Venlet
except photographs by Jeroen Verrecht:
pp. 69, 87, 94, 101-102, 107-125, 142-143
floor plan, annotated, by Erik Dhont: p. 71

translated in English by Presencegroup

proofread by the authors and designers
with the help of Benoît Burquel

printed and bound by Graphius, Gent
on Munken Polar 240g/m² and Polar Rough 120g/m²
dust jacket on Etibulk 80g/m²

thanks to Julie Bueninck, Vincent Degrune,
AM Expert Construct, MAM Menuiserie



published by ARA MER.

ISBN: 978-9-4639-3040-6
legal deposit: D2019/11.089/55



LIÈGE université
Architecture



FACULTEIT ARCHITECTUUR

In Practice explores the multiple ways in which individuals can engage their professional architecture practice in academic research and reciprocally. In Practice seeks to open a space for architecture practices in research through the development of methodologies, conferences, publications and studios.

www.architectureinpractice.eu

all documents by
Philippe Vander Maren and Richard Venlet
photograph by Jeroen Verrecht

printed by Graphius, Gent
on Etibulk 80g/m²



In Practice explores the multiple ways in which individuals can engage their professional architecture practice in academic research and reciprocally. In Practice seeks to open a space for architecture practices in research through the development of methodologies, conferences, publications and studios.

www.architectureinpractice.eu



FACULTEIT ARCHITECTUUR



published by ARA MER.

ISBN: 978-9-4639-3040-6

legal deposit: D2019/11.089/55