

Grand Hornu - Mac's : les enjeux d'une imbrication

L'architecture du site du Grand-Hornu, transformé en Musée des arts contemporains de la Communauté française, est un magnifique accident. Ce projet de culture et de redéploiement économique a fait de la qualité architecturale un critère important de sa réussite. Cette ambition est remarquable et trop rare. Pourtant, n'est-il pas normal qu'un projet émanant des pouvoirs publics se soucie d'assurer la qualité de l'environnement, des constructions, du paysage? Y compris dans leur dimension esthétique? Quelles sont les raisons pour lesquelles cette expérience extraordinaire est réjouissante mais aussi quelles en sont les limites? L'architecture du Mac's est emblématique de quelques-unes des questions importantes qui animent les rapports architecture – société aujourd'hui en Communauté française (mais pas uniquement). Elle nous permet de questionner le regard que notre société porte aujourd'hui sur le patrimoine, de réfléchir à la nécessité — ou pas — de concevoir une architecture qui affirme, assume, revendique la contemporanéité.

PAR PABLO LHOAS

Ce devrait être une évidence : l'architecture est bien plus que la seule satisfaction ou résolution de questions techniques, structurelles et fonctionnelles. Comme tous les arts, comme toutes les productions culturelles, l'architecture constitue une représentation du monde, en même temps qu'elle exerce une action sur le monde. En outre, pas plus que les autres formes artistiques, l'architecture n'échappe à des distinctions de qualité¹. On porte sur des constructions architecturales des jugements de gout, informés, nourris de débats et de comparaisons. Ces jugements ressortissent de

¹ Voir, entre autres, pour cette notion, R. Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, Gallimard, Paris, 1998, p. 146-227.

sphères différenciées. Pas plus qu'un autre monde artistique, le monde de l'architecture n'est socialement et esthétiquement homogène. Par exemple, l'architecture produite dans les concours internationaux, appréciée par les meilleurs spécialistes de la discipline, n'est pas celle qui est produite majoritairement ni celle à laquelle adhère en général le grand public. Cette différenciation donne naissance au « syndrome de l'avant-garde ». Il paraît irréductible tant il semble consubstantiel à l'existence du système dans lequel nous évoluons. En effet, dans nos sociétés très profondément déterminées par la modernité (comme elle s'incarne dans l'avant-gardisme), ce sont les transgressions, les ruptures qui fondent la reconnaissance des moments importants de l'histoire d'une discipline. Ce sont elles aussi qui assurent, par exemple, les distinctions entre culture populaire et culture savante. La vision que nous avons aujourd'hui de l'histoire de l'architecture n'échappe pas à cette idéologie qui, dans la masse incommensurable des constructions réalisées dans l'histoire, distingue les œuvres radicales, créées en rupture par rapport aux formes dominantes (Arts & Crafts, Art nouveau, purisme, brutalisme, pop-architecture, postfonctionnalisme, déconstructivisme...). C'est dans ce cadre moderne qu'il nous faut aborder les questions que pose aujourd'hui le Mac's.

UN ARBRE PRÉCIEUX NE DOIT PAS CACHER UNE FORÊT DE CONVENTIONS

Dans cette perspective, s'il y a matière à se réjouir de l'expérience du Mac's, il faut aussi en mesurer les limites². Notons dès l'abord que ce projet est aussi réussi et exemplaire qu'il reste marginal. Il ne doit pas occulter le fait que l'essentiel de la production architecturale (publique aussi bien que privée) en Communauté française est extrêmement médiocre : conventionnelle, stéréotypée, anachronique, paresseuse, passéiste (d'un passé qui est en plus mal re-composé), fondée sur des modes de production désuets. Si l'on accepte que l'expérimentation est une condition de la qualité de l'art, il n'y a pas de raison que l'architecture fasse exception. Mais l'expérimentation porte forcément à des remises en cause. Celles-ci sont rendues extrêmement difficiles dans une Communauté qui sur-légifère et qui le fait à l'aune de critères validés dans ces cadres institués dont par définition l'expérimentation cherche à s'extraire. A-t-on vraiment des raisons d'espérer un changement ? Depuis dix ans que le projet du Mac's est en cours (1993), peu d'exemples viennent confirmer l'idée que la situation change. Et s'il faut que le phénomène Mac's sorte ses effets d'après inauguration (septembre 2002), il est alors sans doute encore trop tôt pour tirer des conclusions.

² Pour en savoir plus : *Les îles flottantes*, catalogue de la huitième Biennale d'architecture de Venise, pavillon belge, éd. La lettre volée, Bruxelles, 2002, et en particulier P. Lhoas, « Architecture et initiative(s) publique(s) ».

UN MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS, UNE BONNE IDÉE?

Deux projets se mélangent dans le Grand-Hornu rénové : un projet de musée et la valorisation d'un patrimoine. Les deux projets posent question, de même que leur mélange. Commençons par l'entreprise spécifique du musée. Le problème, fondamental, est de savoir si elle est ajustée aux problématiques les plus vives de l'art contemporain. Le choix d'appeler cette institution « Musée des arts contemporains » constitue en lui-même tout un programme non exempt d'ambiguïtés et de paradoxes. La liste des questions pourrait être longue. Est-il pertinent de s'institutionnaliser de la manière qui a été choisie — le musée ? Est-il adéquat, pour une institution qui ne se fonde pas sur un fonds d'œuvres préexistantes, de se donner pour mission de collectionner ? Une institution publique n'a-t-elle pas un devoir très particulier par rapport au marché de l'art ? La pédagogie ne peut-elle faire l'économie de la condescendance ou du paternalisme ? La présentation, la diffusion de l'art doit-elle encore se faire selon des modalités sacralisantes et ce alors que l'on invoque continuellement une mission d'éducation ? Quelle est la contemporanéité, l'actualité, d'un lieu destiné à l'art où les principaux espaces sont pensés, dessinés, dimensionnés, éclairés en fonction des médias hypertraditionnels (peinture, sculpture) et ne laisse pratiquement pas de place, par exemple, aux médias électroniques ?

DES RAISONS DE CONSERVER – OU PAS

L'implantation d'un équipement de loisir dans ce site exceptionnel du Grand-Hornu qui fut l'expression la plus « parfaite » du patronage ne laisse pas non plus indifférent. Elle questionne notre regard sur le patrimoine et les moyens dont nous nous dotons pour lui donner sens aujourd'hui. Elle nous force à prendre parti sur les limites dans lesquelles nous acceptons d'intervenir sur ces « monuments ».

Afin d'être plus cohérente, notre action sur le patrimoine devrait pouvoir être menée de manière décomplexée, presque froidement. Elle devrait parvenir à dépasser le mélange des genres (esthétiques, sociaux, économiques, touristiques). Elle devrait s'exercer en explicitant ses raisons, en les rendant compréhensibles et cohérentes. Il nous semble que, dans le consensus mou du patrimonialisme, les questions ne sont jamais abordées franchement et de front. Au nom de quoi gardons-nous un tel ensemble architectural ? Est-ce au nom d'une nécessité mémoriale, économique, touristique, d'un goût architectural ? Dans l'absolu, ces logiques différentes sont aussi légitimes les unes que les autres. Mais chacune conduit à faire évoluer un ensemble comme celui-là suivant des modalités souvent opposées.

De quel type de mémoire l'architecture est-elle porteuse ? Quels édifices faut-il conserver et comment ? Plus en amont encore, il n'est pas interdit de se demander si l'obligation qui est faite de trouver une (nouvelle) affectation à un édifice afin de justifier son existence est dans tous les cas pertinente. Parfois, elle conduit à transformer tellement radicalement un édifi-

ce qu'il perd tout le sens pour lequel on l'a conservé; dès lors, n'eût-il pas mieux valu ne pas le conserver du tout?

Aux yeux des observateurs qui se veulent « progressistes », le « Mac's Hornu » serait exemplaire d'une conception ouverte et non pas strictement conservatrice du patrimoine. Il serait le lieu d'une cohabitation réussie entre des éléments anciens et nouveaux, les premiers reprenant sens grâce à la confrontation à une architecture résolument contemporaine. Mais est-ce vraiment le cas? Le Grand-Hornu rénové pourrait plutôt apparaître emblématique de la conception du patrimoine aujourd'hui dominante. Pour celle-ci, tous les registres s'entremêlent sans grande distinction, sans hiérarchie et donc sans véritable choix assumés. Le parti pris patrimonialiste est né d'une réaction au traumatisme de la dévastation « moderniste » du xx^e siècle. Ce « syndrome Maison du Peuple³ » justifie depuis lors la conservation à n'importe quel prix, même au prix de la dénaturation et de la perte de sens. Ne va-t-on pas trop loin, ou pas assez, en choisissant de conserver ce qui l'a été ici et en reléguant l'architecture contemporaine au second plan d'une discrétion contenue (ô combien contenue!) par les censeurs du patrimoine?

UN PATRIMOINE NETTOYÉ OU « LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE »

Le site du Grand-Hornu illustre bien toutes ces questions que pose l'idéologie patrimonialiste. Il ne reste qu'un succédané consensuel dans lequel il est extrêmement difficile d'exercer une véritable mémoire de l'extraction du charbon, de l'exploitation capitaliste ou du paternalisme. Il faut donc passer par des expositions (photos, films...) et par un travail sur l'image, sur la conservation « scientifique » du minimum des attributs architecturaux qui permettent d'encore deviner, dans le site devenu silencieux, le vacarme des machines et les cris des contremaitres. Toutes les scories du processus d'extraction du charbon, de son traitement ont été soigneusement enlevées (voie ferrée, machines) et remplacées par des éléments récréatifs lénifiants. Le parterre de pelouse en est un bon exemple. Le seul reste un peu évocateur (très peu) qui jusqu'à présent ait échappé à cette recomposition est la ruine de la salle des machines. Pas tellement plus parlante d'ailleurs : dans l'état où elle est, elle passera bientôt pour une Folie voire, comble de l'ironie, pour l'une de ces fabriques qui ornaient les jardins au xvii^e et xviii^e siècles.

N'y a-t-il pas un contresens, voire une trahison de ce qui s'est joué là, dans cette vision tellement propre et lisse qui nous est proposée aujourd'hui? Mais on doit aussi se demander s'il fallait garder la mémoire du paternalisme, ou plus encore s'il fallait le faire par le biais de l'architecture et surtout d'une version préservatrice, pittoresque de l'architecture? Pour aborder cette question, il importe de rentrer dans l'histoire détaillée de la rénovation du site.

³ Par référence à la mythique Maison du Peuple de Victor Horta à Bruxelles, démolie dans l'indifférence générale du grand public et des décideurs alors que seuls quelques comités de spécialistes s'étaient élevés contre le saccage d'une œuvre majeure du xx^e siècle.

LE PREMIER PROJET

On peut en effet mesurer, dans l'histoire courte de la rénovation du Grand-Hornu par Pierre Hebbelinck et son équipe, la pesanteur du poids « patrimonialiste ». Il faut savoir en effet que les plans de rénovation du site n'ont pas d'emblée été acceptés, de sorte qu'on peut aujourd'hui faire la distinction entre un premier projet (mort) et un second projet, celui qui, finalement, a été réalisé.

Rappelons avant tout que le projet du Mac's dans le site du Grand-Hornu ne concerne en fait qu'une petite partie de cet ensemble, la moitié droite des bâtiments industriels (la Communauté française n'est propriétaire que de cette partie du bâtiment), moitié d'un ensemble architectural unitaire, le plus fort, le plus caractéristique du site: la « cour » elliptique et les bâtiments qui la définissent.

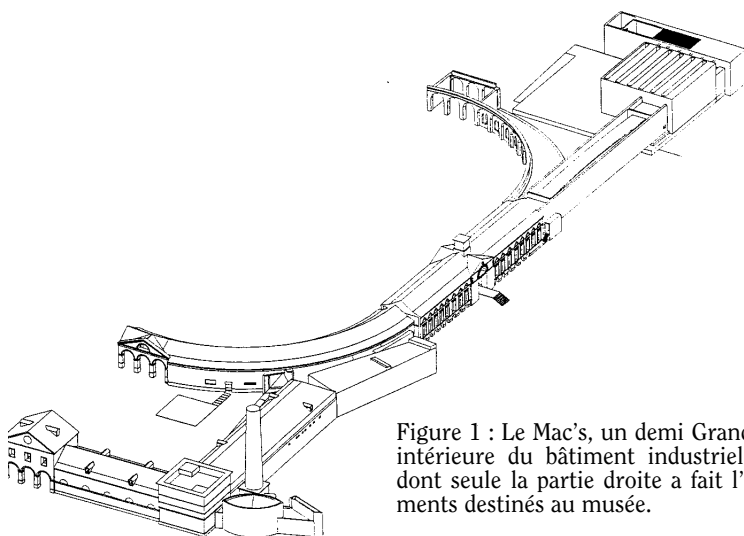


Figure 1 : Le Mac's, un demi Grand-Hornu. La cour intérieure du bâtiment industriel est une ellipse, dont seule la partie droite a fait l'objet d'aménagements destinés au musée.

Le premier projet de l'atelier Hebbelinck procédait notamment du constat, fondé historiquement, que la cour était un lieu habité, actif et dynamique (comme en témoignent certaines illustrations d'époque). En conséquence, il faisait de cette animation de la cour un thème central de son propre projet de rénovation architecturale. Il superposait littéralement à l'ordre de la cour un nouvel ordre de liaisons et d'équipements pour le nouvel équipement muséal. Ceux-ci étaient implantés littéralement en travers de la demi-ellipse. Ils la chevauchaient. Le lien qui unissait l'ancien et le nouveau n'était pas un lien de subordination mais une interaction. Celle-ci devait permettre, grâce à la galerie longitudinale semi-enterrée⁴, de mettre en scène sous un jour particulier la vue globale du cadre de l'ellipse.

⁴ Configuration architecturale utilisée, par exemple, par Balat dans les liaisons entre les serres du château de Laeken.

GRAND-HORNU

Le dessin de ces nouveaux équipements rendait évidemment peu de comptes à l'ordonnancement des bâtiments existants. Plastiquement, il se développait suivant une écriture proche du travail de l'architecte américain J. Hejduk⁵ (cfr. la figure 2 ci-jointe) en utilisant une géométrie de formes élémentaires autonomes. Ce projet s'inscrivait donc dans la filiation d'une conception de l'architecture qui depuis les années soixante requestionne la sacro-sainte condition fonctionnelle de l'architecture: pour lui, l'architecture trouve ses raisons fondamentales non pas dans la satisfaction des impératifs fonctionnels mais bien plus dans le fait qu'elle est avant tout un jeu de conventions formelles abstraites.

Si l'on compare la maison 10 (1966) de J. Hejduk et le premier projet du Mac's on ne peut qu'être frappé par les similarités de composition: étirement extraordinaire d'un couloir sur lequel sont greffés une série de satellites autonomes...

Figure 2 : La maison 10 de J. Hejduk (1966)

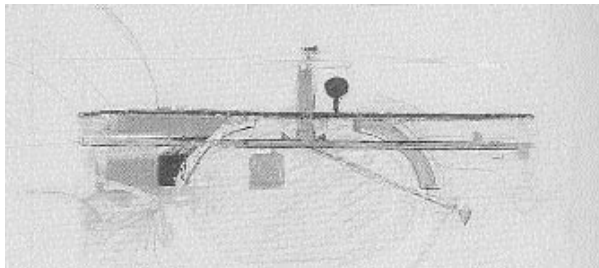
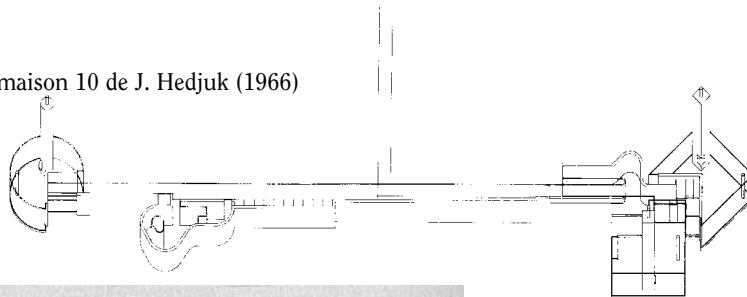


Figure 3 : Comme on le voit sur cette esquisse dessinée de sa main, le premier projet de P. Hebbelinck était étonnamment proche de la grammaire privilégiée par J. Hejduk, il y a déjà près de trente ans.

Cette parenté nous éclaire sur le fait que la pensée de Pierre Hebbelinck est très explicitement ancrée dans une histoire précise de l'architecture. C'est, si l'on veut, une attitude postmoderne, si on définit le postmodernisme en architecture comme « la présence du passé⁶ », mais du passé de la modernité elle-même (*late-modern*⁷). Il ne s'agit pas d'une rupture mais d'une réinterprétation de l'héritage des pères fondateurs du modernisme. Nous sommes loin du supermodernisme au sens d'Hebelings⁸, qui caractérise certaines architectures contemporaines.

⁵ L'un des architectes novateurs appartenant au groupe dits des « New York Five ». Ce groupe américain est annonciateur d'un poststructuralisme et d'un anti-fonctionnalisme qui émergent dans les années soixante.

⁶ Titre célèbre de la Biennale d'architecture de Venise de 1980, qui marque l'émergence d'un postmodernisme « passéiste ».

⁷ Catégorie de Charles Jencks, inventeur de la notion de postmodernisme.

⁸ Hebelings H., *Supermodernism*, Rotterdam, Nai, 1998.

Dans cette version du projet, encore élémentaire certes, il proposait donc un usage heureusement détaché du site du Grand-Hornu. Il rendait hommage à l'essence du site tout en permettant que l'ancien et le neuf s'enrichissent mutuellement. Cette prise de parti à laquelle il devra rapidement renoncer manifestement le hantera longtemps. Indice révélateur : à l'occasion d'une installation (artistique) éphémère qui lui est commandée⁹, il réalisera un « môle » qui réinvestira la cour d'une manière qui évoque immanquablement le projet brisé.

SOUS LE SIGNE DU PATRIMONIALISME

Il est difficile de faire saisir le mort par le vif en Communauté française. Les autorités « compétentes » ont estimé que ce projet témoignait d'une attitude iconoclaste, inadmissible, sacrilège. Il fallait revenir à plus de respect. Il fallait que l'architecture actuelle fasse preuve de modestie par rapport au patrimoine. Il fallait garder la cour « intacte », au moins ses façades et le caractère unitaire et continu qu'elles revêtaient.

À partir de ce premier refus, le projet va prendre un tour radicalement différent. Le but explicite consista à dégager la cour de tous les nouveaux équipements. Ceux-ci seront relégués derrière la façade « préservée » de la demi-ellipse. La rénovation fut donc condamnée à un étirement extrême entre le magasin aux foins, la maison des ingénieurs et plus généralement sur une très étroite zone constructible coincée entre la façade de l'ellipse et les murs arrières des corons voisins. Pierre Hebbelinck fera de cette contrainte l'un des motifs essentiels de son projet, un moyen de développer un jeu subtil et discret d'articulations. Cela contraindra définitivement le parcours muséal à une longue promenade unidirectionnelle obligée. La disposition des lieux qui en résulte évoque inmanquablement un accident de train, où le bâtiment qui abrite le vestiaire est désaxé comme un wagon qui a quitté ses rails.



Figure 4 : Le Grand-Hornu actuel vu de haut. Ou comment coincer un travail de rénovation et d'invention formelle dans le plus petit espace disponible concédé par le patrimonialisme...

⁹ Dans le cadre de l'exposition « Les chantiers du musée », curateur Laurent Busine, du 2 avril 2000 au 11 juin 2000.

L'ARCHITECTURE GIGOGNE ET LE HANGAR DÉCORÉ

Deux projets, présentés comme complémentaires, sont donc concurrents: le Grand-Hornu comme patrimoine et le musée. Le Mac's se glisse dans le Grand-Hornu comme dans un jeu de poupées russes. Étrange nœud: c'est le musée qui met en scène le site alors que ce dernier cache le Mac's au nom de ses sacro-saintes unité, homogénéité, pureté.

Cette tension se manifeste très bien, par exemple, dans le travail effectué sur la maison des ingénieurs. Le musée se soumet, le musée disparaît dans cette bâtisse dont les façades, le volume et la toiture sont ceux, inchangés, du bâtiment ancien (même si la toiture a été reconstruite). Il se soumet encore quand l'organisation du nouveau bâtiment souligne (en creusant un passage au milieu du volume et plus encore en plaçant les bureaux des directeurs face à face de part et d'autre de cet axe) à ce point le système axial du site, ce système qui exprime de manière si forte la hiérarchie qui réglait l'empire industriel d'Henry Degorge (on peut suivre cet axe et y placer, dans l'ordre, la maison du maître, la maison des ingénieurs, la statue d'H. Degorge au milieu de la cour, et la salle des machines).

Mais en regardant mieux cette Maison des ingénieurs, on ne peut douter que le site industriel disparaît et s'éteint dans la rénovation qu'il a subie en cette fin du xx^e siècle. On assiste simultanément à une libération complète des règles du bâtiment existant. L'indépendance des nouveaux espaces est quasi totale par rapport à l'enveloppe existante. Que ce soit en coupe où les nouveaux niveaux ne correspondent pas aux niveaux et au nombre d'étage préexistant; que ce soit en plan où les espaces intérieurs n'entretiennent (fonctionnellement, structurellement...) que peu voire pas du tout de rapport avec la travéation des fenêtres; que ce soit encore le système constructif béton qui n'a rien en commun avec le système composite ancien, rien, dans le nouveau, ne respecte l'ancien.

Dans l'espace rénové par Pierre Hebbelinck, on retrouve partout, à toutes les échelles, ce système de décrochage, de mise à distance du neuf et de l'ancien, qui se « sur-affirment » l'un contre l'autre. Ainsi en va-t-il du cadre en béton lisse de l'entrée: autonomisé par le fait qu'il ne touche pas directement le plafond et les murs, il est une illustration de plus de ce jeu de poupées russes.

Hebbelinck nourrit aussi un goût particulier pour les cadrages, c'est-à-dire la mise en scène de paysages au moyen de l'architecture. Dans notre exemple du Mac's, on a ce jeu de « boîte dans la boîte » (Mac's dans Grand-Hornu) et donc des vues de l'un sur l'autre. Il faut dire que le parti pris muséal est extrêmement introverti et prévoit que toutes les salles d'exposition seront aveugles pour ne pas perturber la jouissance des œuvres par des vues extérieures. Les effets de cadrage se reportent alors uniquement dans les zones de transition, les rotules qui permettent, dans le parcours muséal de passer d'une salle à l'autre. Elles sont l'occasion d'un jeu élaboré de vues très construites (comme des tableaux) du Grand-Hornu, depuis le Mac's.

On peut se réjouir de cette liberté, de cette autonomisation des parties qui composent l'architecture. On sait quels bénéfices cela a apporté à la conception architecturale. On comprend comment cela permet ici de faire concorder les nouvelles exigences du Mac's et la préservation de l'harmonie de la façade de la cour de l'ellipse du Grand-Hornu. Mais on peut aussi se questionner sur le bien-fondé de l'exercice. En effet, dans la mesure où ce que l'on conserve du patrimoine est tellement mince que l'on en perd l'essence (architecturale, sociale, technique...), il ne devient qu'un masque plus ou moins grotesque, qui peut être l'occasion d'exercices de style intéressants mais qui en tout état de cause soumet l'expression contemporaine à l'image du passé; c'est l'architecture contemporaine qui avance masquée. Notons que, quand l'architecture contemporaine du Mac's ne se soumet pas, elle apparaît de manière extrêmement ponctuelle et mesurée. Elle ne risque pas d'écorner la cohérence de la vue générale du Grand-Hornu. Cela se produit, par exemple, avec le volume en amande de l'auditorium qui est le seul élément présent à l'extérieur du site et qui réalise très bien l'articulation entre les bâtiments anciens qui le jouxtent.

AIRS DE FAMILLE

Si le travail de Pierre Hebbelinck s'ancre dans l'histoire de l'architecture via l'œuvre de Hedjuk, il puise aussi à d'autres sources non moins importantes. En suivant les liens qui le lient au régionalisme critique et aux voies « alternatives » du Mouvement Moderne, on rencontre évidemment aussi la figure d'Alvaro Siza (Portugal; depuis les années soixante) mais aussi de Gardella (Italie; années cinquante-soixante) ou encore de Coderch (Espagne; années cinquante) (cfr. figure 5, des logements à Barcelone). Il s'agit du vocabulaire architectural, de la syntaxe même ou encore des configurations spatiales qu'ils utilisent et que l'on pourrait caractériser en parlant de désaxement, de déhanchement et à un souci extrême frisant le maniérisme pour l'articulation.



Figure 5:
la Barceloneta, habitations par Coderch

Le travail sur la texture leur est aussi commun. Présence (grands massifs de maçonnerie noire des nouveaux bâtiments, mise en scène de la texture des murs anciens) ou absence (réserve marquée par l'usage de grandes surfaces nues, blanches et lisses) et surtout le contraste de l'un et l'autre sont des marques communes à ces architectes.

L'importance cruciale donnée au travail de la lumière (un argument fondamental utilisé par Pierre Hebbelinck pour expliquer les raisons de ce projet du Mac's) est encore un point commun avec une mouvance longtemps res-

tée marginale qui tente depuis les années cinquante de donner une suite au modernisme. Ces liens peuvent aussi nous conduire vers d'autres tendances. Je pense ici à Charles Gwathmey ou à Rafael Moneo (Figure 6 : Musée Davis, 1998) dont certaines études du Mac's sont très proches : souci de contenir le projet dans une géométrie simple qui se surimpose aux diverses contraintes divergentes que doit intégrer un projet d'architecture. Ce lien est aussi celui d'un attachement tout particulier à la géométrie euclidienne, celle de la Renaissance, de l'humanisme... celle du classicisme ; déhanchements, déboitements, décalages mesurés qui dénotent et renforcent à la fois la géométrie de base ; vocabulaire architectural épuré qui s'attache à des équilibres généraux de masses puis passe directement, sans échelles intermédiaires, à un souci extrême des détails ; une recherche commune sur l'éclairage zénithal et le souci de travailler la toiture comme une chose en soi et pas un résidu des autres « faces » du projet.

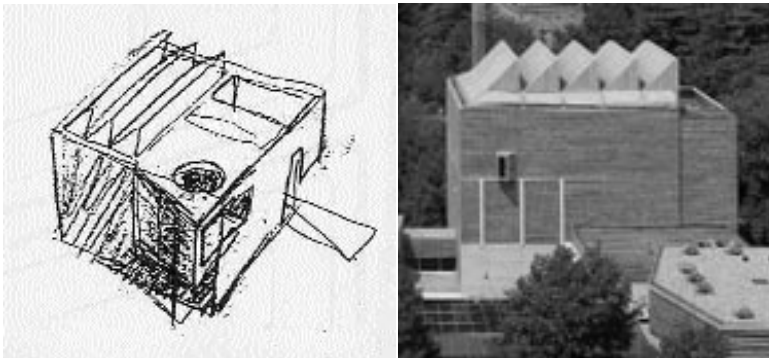


Figure 6 : Certaines esquisses de Pierre Hebbelinck pour le Mac's (à gauche) sont étonnamment proches de l'architecture de Moneo (1998)

ENCORE UN EFFORT POUR ÊTRE CONTEMPORAIN!

L'architecture du Grand-Hornu est-elle contemporaine? Après tout ce qu'on vient de dire, le lecteur comprendra que la réponse à cette question est loin d'être simple. Il convient de relativiser le caractère contemporain de l'architecture des parties nouvelles du Mac's. Même si l'on peut regretter que l'architecte ait fait le choix d'accepter une idée de l'art contemporain que l'on peut trouver réactionnaire (de ses commanditaires, sans doute), on doit lui reconnaître de l'avoir très bien fait. Même si cela passe par une architecture dans laquelle on ne reconnaît pas les qualités de la contemporanéité moderne : utilisations des codes qui manifestent très fort la sacralité d'un musée, une manière architecturale un peu convenue, hautaine, collet monté, intimidante...

Le Mac's est un projet d'auteur. Comme il y a un cinéma d'auteur, il est le produit d'une écriture singulière, dont nous mesurons déjà qu'elle est enracinée assez clairement, précisément dans l'histoire de l'architecture. Mais je crains que l'on ne se trompe en qualifiant cette architecture, comme pas mal de commentateurs l'ont fait, de novatrice ou d'expérimentale.

GRAND-HORNU

Pour la plupart d'entre nous, cette réalisation, en comparaison de ce qui compose notre cadre bâti ou notre cadre de référence paraît certes audacieuse, transgressive, dynamique, moderne et incarne très franchement la contemporanéité en architecture. Sur ce point non plus, il ne faut pas se tromper. Ce projet peut au contraire paraître classique, statique, convenu, grandiloquent, daté... comparé aux manifestations les plus pointues et/ou contestataires de l'architecture depuis les années soixante (architecture radicale, métabolisme, anarchitecture, dé-architecture, déconstruction, nouveau réalisme...).

L'architecture de P. Hebbelinck, dont le Mac's n'est pas le premier travail est très constante et s'inscrit très manifestement, très distinctement dans la continuité d'une tradition qui ne se singularise pas par sa radicalité. C'est une « tendance » dont on pourrait dire pour simplifier qu'elle a repris vigueur, sans avoir cessé d'exister depuis les années trente, au milieu des années quatre-vingt comme contrepoint aux excès du populisme architectural qui dominait la scène architecturale. Elle « rompt » avec l'excès de figuration, la logorrhée de ce nouvel historicisme par un retour à l'abstraction, un mutisme qui puisait ses sources dans le mouvement de l'architecture moderne et dans l'art minimal.

Un élément de la carrière de P. Hebbelinck nous permet de situer plus précisément encore la relative contemporanéité (si on ne parle pas uniquement de chronologie) de son architecture et plus encore la position de la Communauté française en matière architecturale. En 1986, il est l'un des très rares architectes de la Communauté française à être invités à participer à l'exposition *Jonge architecten in België*¹⁰ qui connaîtra un succès très important parce qu'elle sera le premier jalon d'une politique flamande de l'architecture. Celle-ci, par le biais de la création de l'« école flamande d'architecture », on pourrait presque dire par son identification à un style architectural (entre modernisme tardif et minimalisme), réussit à incarner une identité flamande au lendemain de la régionalisation des politiques culturelles.

Nous sommes dans les années quatre-vingt, or ce n'est que dans les années nonante que Pierre Hebbelinck (et d'autres) commence à bénéficier d'une reconnaissance publique en Communauté française, et ce n'est qu'en 1997 qu'il la représentera à la Biennale de Venise d'architecture. Il incarne donc la contemporanéité en Communauté française près de dix ans après que cela ait été le cas en Flandre.

La Communauté française doit donc encore faire un effort pour être de son temps. Le Grand-Hornu rénové ouvre timidement une porte vers le présent. On peut s'en réjouir, sans excès. Espérons seulement que cette porte ne se refermera pas immédiatement, et qu'une politique enfin innovante donnera un avenir, dans les prochaines années, à l'effort architectural qui a été consenti au Grand-Hornu.

Pablo Lhoas

Pablo Lhoas est architecte et enseignant I.S.A.C.F. La Cambre.

¹⁰ Exposition itinérante 1986-1988: Museum voor Sierkunst, Gent - de Singel, Antwerpen - Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam - Technische Universiteit Delft.