



Plan de gestion patrimoniale
des maisons classées des cités-jardins

LE LOGIS - FLOREAL

à Watermael-Boitsfort
édition: 1 septembre 2014



T00	T01	T02	T03	T04	T05	T06
P01	P02	P03	P04	P10	P20	

T04 - UNITÉ
DANS LA DIVERSITÉ



Plan de gestion patrimoniale
des maisons classées des cités-jardins

LE LOGIS - FLOREAL

T04 - UNITÉ DANS LA DIVERSITÉ

édition: 1 septembre 2014

Service Public Régional de Bruxelles
Bruxelles Développement Urbain
Direction des Monuments et des Sites

Elaboré pour le SPRB par
ARSIS, société d'architectes sprl

Éditeur responsable :
Arlette Verkruyssen, Directeur général
de Bruxelles Développement Urbain,
Région Bruxelles Capitale,
CCN- rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles

Dépôt légal D/2014/6860/024



Les cités-jardins

Le Logis et Floréal, UNITÉ DANS LA DIVERSITÉ¹

La naissance des cités-jardins en Belgique est intimement liée à la reconstruction des villes sinistrées et à la politique du logement après la Première Guerre mondiale. La façon dont il fallait répondre aux besoins en logement était sujette à discussion : fallait-il opter pour l'extension et la restructuration de la ville, ou bien pour la construction de cités-jardins en dehors de la ville ? Les 'cités-jardins' ont ainsi été baptisées selon le concept anglais de «Garden-City», développé en 1899 par E. Howard, bien qu'elles se distinguent à beaucoup d'égards.

Dans le cadre de ce débat, on peut dire que la plupart des cités-jardins bruxelloises sont plutôt des extensions de la ville qui revêtent le caractère de cité-jardin, et cela présente des avantages. Nous le devons à la personne de Louis Van der Swaelmen (1883-1929), qui coopéra à la plupart des plans d'aménagement des cités-jardins. Cet artiste, architecte paysagiste et urbaniste, voyait le sujet dans un large contexte. Il alliait un intérêt pour les arts, la nature, les villes et l'architecture traditionnelle à une conviction en faveur du modernisme. «L'esprit Moderne» a reçu son impulsion du monde des arts plastiques; il a notamment été formulé par Le Corbusier en 1918 dans son manifeste *Après le Cubisme*, dans lequel il couple l'esprit moderne au respect des lois naturelles, ce qui ne signifie pas limitation des formes naturelles².

Les plans d'alignement et d'implantation de la plupart des cités-jardins bruxelloises conçues par Louis Van der

Swaelmen sont caractérisés par des tracés qui découlent de la topographie naturelle du paysage, tout en étant clairement structurés et hiérarchisés. Ils attribuent aux bâtiments un rôle important dans la scénographie de l'ensemble. Van der Swaelmen développa la hiérarchie du réseau viaire en s'appuyant sur les chemins et points de repères existants dans le paysage. Cette méthode fut préconisée et appliquée par Raymond Unwin, le spécialiste des cités-jardins en Angleterre, que les auteurs du Logis et Floréal connaissaient bien. Dans ces cités, les axes principaux sont aussi porteurs des fonctions collectives, des commerces et des immeubles de plus grande densité. Ainsi Van der Swaelmen cristallisa en une seule étape un équilibre qui, dans une urbanisation traditionnelle et spontanée, ne se crée que progressivement dans le temps. En développant ce concept, les auteurs ont voulu répondre aux conditions de vie déplorables des quartiers populaires de la ville industrialisée. Les cités-jardins se différenciaient fondamentalement des villes traditionnelles en ce sens qu'elles avaient pour objectif principal - et elles y sont parvenues -, l'émancipation et la libération des habitants, par la création d'un cadre de vie de qualité.

¹ Ce texte a été publié sous le titre *De tuinwijken Le Logis en Floréal te Watermael-Bosvoorde, Kunst of Keurslijf?* dans le volume édité à l'occasion de l'exposition Sauvegarde du Patrimoine moderne à Bruxelles à la Galerie Bortier, Bruxelles, 2-27 février 2002, organisée par DOCOMOMO-Belgium et l'asbl Patrimoine historique.

² voir note de bas de page n°3

La structure spatiale du Logis-Floréal est non seulement l'œuvre de Louis Van der Swaelmen, mais également celle de l'architecte Jean-Jules Eggericx (1884-1963), qui a conçu les plans de la plupart des bâtiments de la cité. Après ses études en Belgique, ce jeune architecte a acquis ses connaissances en urbanisme et en techniques de construction en Angleterre. Dans la perspective du modernisme, ni J.-J. Eggericx ni L. Van der Swaelmen n'ont cherché à s'attacher à un style épuré. Néanmoins, un œil averti qui regarde à travers la loupe des fondements sociaux et formels du modernisme, verra que se démarquer des canons du style international rigoureux relevait d'une attitude volontariste par rapport à ses principes, à savoir la création de belles choses en grand nombre, simples et construites avec clarté³. Sur la beauté, Le Corbusier écrivait: "Ce qui fait les grandes beautés, c'est lorsqu'une chose est telle que la surprise est d'abord médiocre, quelle se soutient, augmente, et nous mène ensuite à l'admiration."⁴

La tentative de J.-J. Eggericx de construire avec des matériaux qui ont fait leurs preuves, et pour des programmes bien connus, a renvoyé à l'arrière-plan le problème d'une prise de position a priori en faveur d'un style.

Si l'architecture résolument moderniste de J.-J. Eggericx a rarement produit une image dans laquelle se reconnaît le style international ou le purisme plastique, elle n'est pas non plus le résultat d'une tendance vers l'art décoratif, mais bien d'une réticence à faire des concessions en faveur de caractéristiques stylistiques, au détriment d'une mise en œuvre optimale et claire des moyens limités disponibles. Construire clairement et qualitativement avec la matière concrète produit rarement une image simple. Et, à l'inverse, un langage architectural abstrait est souvent coûteux et compliqué à réaliser. Sur ce point, J.-J. Eggericx a fait son choix.

³ Les notions 'Modernisme' et 'style international' ne couvrent ni les mêmes idées, ni les mêmes réalités. On pourrait penser que la tendance du style international à rendre les aspects constructifs invisibles dans le produit fini, soit induite par ce que Le Corbusier définissait en 1918 (*Après le Cubisme*) comme l'esprit moderne. Mais nombre d'indications montrent que cela ne fut manifestement pas l'intention de l'auteur, bien au contraire. La publication de *Après le cubisme* précède l'édition, en 1923, du manifeste *Vers une architecture*, et traite du domaine des arts plastiques, en particulier la peinture. Néanmoins, les principes généraux ne laissent pas de doutes. Dans le dernier chapitre IV, où Le Corbusier résume ce qu'il entend par le terme 'purisme' (le mot qui a pu produire la confusion ultérieure), on voit que le premier souci de l'artiste est: "Comment les lois naturelles peuvent et doivent-elles être les directives de l'oeuvre d'art, quel est le mécanisme de la conception; de quelle manière réaliser celle-ci techniquement?". Et plus loin sous le titre "Conception": "la beauté résulte de la compréhension des lois". Ensuite, tous ces aspects propres à l'objet sont placés dans le contexte de la réalisation du grand nombre, de la standardisation et de la construction pour toutes les classes sociales.

⁴ Ozenfant et Jeanneret, *Après le Cubisme*, 1918, réédition 1999, Editions Altamira, Paris, p.81



La diversité et l'unité

Lors de la réalisation des cités-jardins, les processus de construction ont été simplifiés et standardisés dans le but de construire aussi économiquement, rapidement et correctement que possible. A partir de 1921, sous la conduite de J-J Eggericx, de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux ont été testés dans le chantier expérimental de la cité-jardin « La Roue » à Anderlecht. *Le Comptoir National des Matériaux* coordonnait ces activités de recherche, contrôlait l'offre et la demande de matériaux ou d'éléments de construction, et approvisionnait les chantiers avec les stocks nécessaires.

Il va de soi qu'une des difficultés rencontrées lors de la construction d'autant de maisons, était d'échapper à l'ennui et à la banalité qui sont un risque de la standardisation et de la répétition. Il fallait donc donner à l'ensemble une bonne lisibilité pour permettre de s'y orienter aisément. Or, la répétition, de même que la symétrie, sont de nature à perturber considérablement les capacités d'orientation. De plus, la répétition et la reproduction sont des obstacles au

besoin d'identité des habitants. Ils doivent pouvoir s'identifier et se concilier avec leur environnement, que ce soit à l'échelle du quartier ou de la maison. C'est important pour une interaction sociale normale. Maison et quartier doivent avoir une identité. Cet aspect pouvait constituer un obstacle sérieux pour le projet de construction moderniste 'avec et pour le grand nombre'.

Dans la conception des cités-jardins, un des moyens utilisés pour garantir l'identification et l'orientation des habitants est le concept de 'diversité dans l'unité, unité dans la diversité'. Diversité et identité à tous les niveaux (de la maison au quartier), c'est ce qui caractérise aussi les structures urbaines à croissance spontanée. A chaque niveau (la maison, la rue, le quartier, ...), les unités ont une identité qui découle d'une part de la similitude, c'est-à-dire de la ressemblance, vue de loin, et d'autre part de la différence, vue de près. L'identité n'est pas seulement le résultat de la différence entre les unités mêmes, mais aussi le résultat de leur positionnement dans la forme de l'ensemble. La définition du lieu renvoie à la structure et à la hiérarchie de l'ensemble. La multiplicité sans structure conduit à la confusion si elle n'est pas compréhensible sans qu'il soit nécessaire de compter ou d'analyser. C'est à ce 'piège' de la disparition de l'identité, inhérent à la nature et à l'ampleur de la tâche, que les concepteurs des cités-jardins se devaient d'échapper lorsque, partant de rien, ils concevaient des quartiers d'habitations constitués de maisons en grande partie standardisées.

Aujourd'hui, il est généralement admis que les cités-jardins forment des ensembles et qu'elles doivent être traitées et protégées comme telles. En voyant la qualité spatiale globale des cités-jardins Le Logis-Floral et l'intérêt qu'elles suscitent, on se demande comment on peut réaliser un ensemble tel qu'il soit beaucoup plus que la somme des parties qui le composent. Est-ce un regroupement progressif et combinatoire d'éléments de base? S'agit-il d'un effet 'top down' de la structure globale: le fait que cette dernière produit un contexte local toujours changeant? Combien de variations peut-on exprimer par un nombre limité d'éléments de départ. Comment échapper à la banalité des limites imposées par ce vocabulaire réduit? Les réponses à ces questions se trouvent dans les cités-jardins Le Logis-Floral.





Défis pour la gestion du plus grand monument dans la région bruxelloise

L'arrêté du gouvernement classant comme ensemble la cité-jardin protège:

- 35,88 Ha dans la cité-jardin, complétés d'une zone de protection de 21,10 Ha.
- 1029 bâtiments, c'est-à-dire environ 150.000 m² de surfaces-plancher construites.

Cela fait de la cité-jardin le plus grand ensemble monumental classé dans la région Bruxelles Capitale. A l'époque et exprimée en nombre de bâtiments, cette protection a augmenté d'un seul coup le nombre de dossiers à gérer par la Direction des Monuments et Sites de 50%.



Cela requiert bien évidemment une approche adéquate qui, intuitivement, doit tenir compte du concept de l' 'unité dans la diversité'. S'il a été possible, à l'époque, d'exprimer et de construire avec un vocabulaire réduit, il devait sans doute être possible, aujourd'hui, d'englober l'ensemble de la stratégie de conservation de la cité-jardin dans une description réduite?

De même, il était indispensable d'accélérer et de simplifier la procédure des demandes de permis. Normalement, toute demande de travaux à un patrimoine classé est soumise pour avis conforme à la Commission Royale des Monuments et Sites. Si l'essence même de la cité-jardin pouvait être formulée et décrite, il devenait dès lors possible d'élaborer des cahiers de charges-types pour certains travaux dont le principe pouvait être approuvé une fois pour toutes par la Commission, et ensuite appliqué par l'Administration. Cette procédure serait d'application pour autant que l'on ne déroge pas aux cahiers des charges. Il demeurerait possible de faire des demandes dérogeant à ces cahiers des charges mais, dans ce cas, elles seraient alors soumises à la Commission pour avis conforme.

La Région bruxelloise a donc pris la décision de faire élaborer des prescriptions techniques et des détails d'exécution pour des travaux pouvant être autorisés d'office. Ce principe est comparable à celui des permis d'urbanisme, pour lesquels une procédure plus rapide est prévue quand ils cadrent dans des plans d'aménagements précis, en ouvrant toutefois la possibilité de déroger. Afin de rédiger les cahiers des charges, mais aussi pour pouvoir traiter les demandes dérogatoires et constater les infractions, il était nécessaire de rassembler suffisamment d'informations sur la situation existante (au moment de l'arrêté de classement) et sur la situation originelle.

Phase de reconnaissance et transformation de la mission

En premier lieu, la mission a commencé par le rassemblement des plans de permis de bâtir et le relevé des détails de construction, dans l'espoir de pouvoir en extraire une structure plus ou moins hiérarchisée de détails qui s'assemblent en éléments distincts, pour former ensuite des types de maison et des groupes de maisons. Mais cet espoir fut déçu et ne permit pas de connaître davantage sur le mode de composition de l'ensemble. La combinaison et les principes de regroupement n'ont pas, au Logis-Floréal, une structure arborescente renversée ou une structure fractale, dans laquelle les plus petits éléments se regroupent progressivement en plus grandes unités ou branches. Etant donné qu'il était impossible de décrire les parties et l'ensemble en se fondant sur un groupement progressif d'éléments de base, il devenait impossible, pour une adresse précise, de déterminer quelles prescriptions et quels détails étaient autorisables sur base des détails d'exécution et des cahiers des charges. Ces détails devaient être couplés à

chaque adresse, à l'aide de paliers et de principes de composition intermédiaires, en passant par l'assemblage de modèles de fenêtres, de portes, de volets, de lucarnes, ...

Le système de diversification est donc complexe ; certains éléments apparaissent en liaison avec d'autres thèmes que celui du principe de regroupement et celui du type de maison. Il existe des thèmes s'appliquant à de plus grands ensembles, à l'échelle de groupes, de rues, et d'un quartier, qui entrelacent les éléments à divers niveaux.

Parallèlement, il existe aussi une diversité moins significative pour la mise au point des solutions type de restauration: celle qui découle d'une part d'un patrimoine qui n'est plus dans son état d'origine, et d'autre part de différences originelles trouvant leur explication dans la fabrication confiée à divers ateliers. Filtrer la première diversité consistait à reconnaître les détails de date



ultérieure et à distinguer l'exception dans la règle encore vague. Prendre en compte la deuxième forme de diversité exigeait de distiller les innombrables différences d'exécution d'origine dans les détails de référence des solutions type. Ensuite, il restait à trouver une régularité dans cette diversité qui semblait, à première vue, encore arbitraire.

Le système qui est alors apparu répond à une structure de regroupement progressif de combinaisons, superposée à des thèmes opérant de façon autonome, et cela à des niveaux supérieurs déterminés. La structure arborescente simple devient alors un réseau de combinaisons fonctionnant bottom-up et top-down. Seules quelques-unes de ces variations parallèles et globales suffisent à accroître de façon considérable la diversité au niveau de l'habitation individuelle. Chez les architectes F. Moenaert et L. François, qui ont construit une partie de la cité Floréal, n'apparaissent pas ces combinaisons compactes et

complexes dans les limites d'un vocabulaire de composants rigoureux et limités. Leurs détails sont aussi plus compliqués et, dans une certaine mesure, décoratifs. J.-J. Eggericx est quant à lui resté fidèle jusqu'au bout à la discipline du détail rigoureux, mais on constate que la complexité, l'exploitation de tous les registres en faveur de l'unité dans la diversité, se sont affaiblies à partir du quatrième chantier, en 1926.

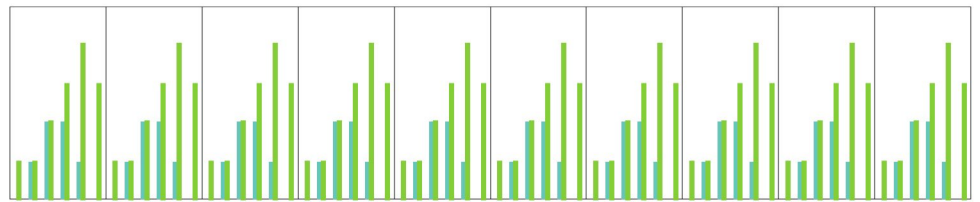
Dans le but de décrire et exploiter la clé de la diversité originelle, la mission a été réorientée pour cartographier le regroupement progressif ainsi que les niveaux sur lesquels les thèmes autonomes s'appliquent. Cette structure doit alors permettre, en connaissant la situation originelle, de mettre à disposition des intéressés les textes des cahiers des charges et les détails justes qui s'appliquent à un élément bien déterminé pour une adresse précise.



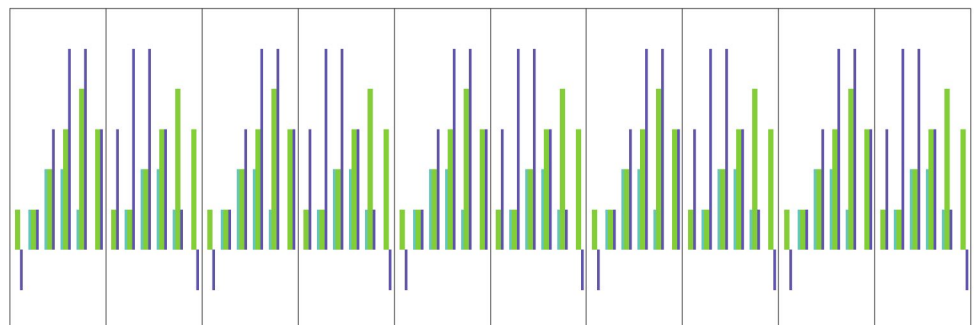
Le principe des structures combinatoires complexes

Les codes graphiques simples suivants illustrent ce que sont des structures combinatoires complexes. Au moyen d'un nombre limité d'éléments, des singularités uniques ou des 'individus' sont composés.

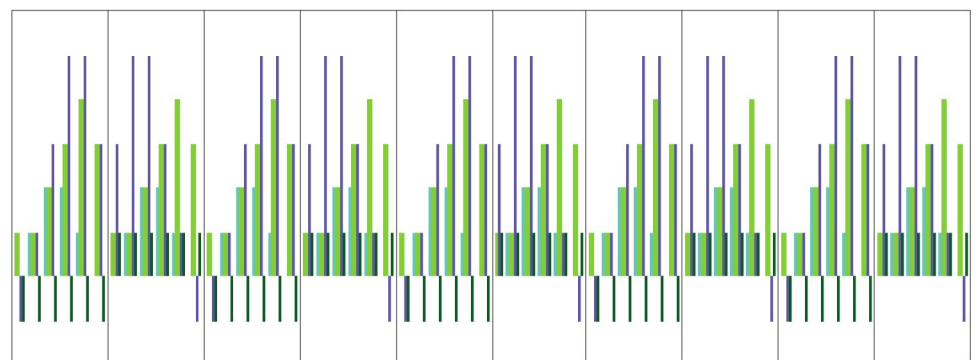
Le premier principe combinatoire possible est celui de la structure arborescente hiérarchique: par exemple, le groupement de détails-types pour former des éléments-types, tels que fenêtres, volets, corniches, loggias, et ensuite la combinaison de ces éléments pour former des types de maisons, etc. La figure suivante montre dix cases, que l'on peut considérer comme étant par exemple des maisons, et dans lesquelles deux thèmes varient simultanément.



Les unités des maisons restent visibles, et il existe aussi une sorte d'unité dans l'ensemble des 10 maisons parce qu'elles sont égales. Mais, il y a 'unité' sans 'diversité'. Même dans cette série limitée, il y a de fortes chances que l'on se trompe de maison si lon ne compte pas ou ne regarde pas le numéro des maisons. Un bon environnement est celui dans lequel se crée une relation de confiance intuitive, et où les chiffres sont superflus. Une reconnaissance directe doit être possible. Il doit donc exister des différences, mais elles ne doivent pas nuire à l'unité et ne peuvent faire augmenter exagérément le nombre d'éléments de base. Ce compromis est difficile. Toutes les manières de combiner ne conduisent pas avec autant de bonheur au succès. Composer en partant des parties pour en faire un ensemble signifie d'avantage qu'épuiser toutes les combinaisons possibles; composer c'est l'art de combiner des éléments en un système équilibré cohérent. Miroiter, déplacer ou changer d'échelle, sont des façons de combiner des séries et des éléments. Ces règles de composition sévères et contraignantes n'ont pas empêché J.-S. Bach de créer des canons et des fugues qui sont de grands chefs-d'œuvre. Reprenons l'exemple ci-avant et remplaçons-y, toutes les 2 maisons, la façade par son miroir. Il se crée alors une image de 5 couples au lieu de 10 maisons. C'est un progrès car le nombre que lon peut reconnaître en un coup d'œil, sans compter ou subdiviser, est en général inférieur à 7.

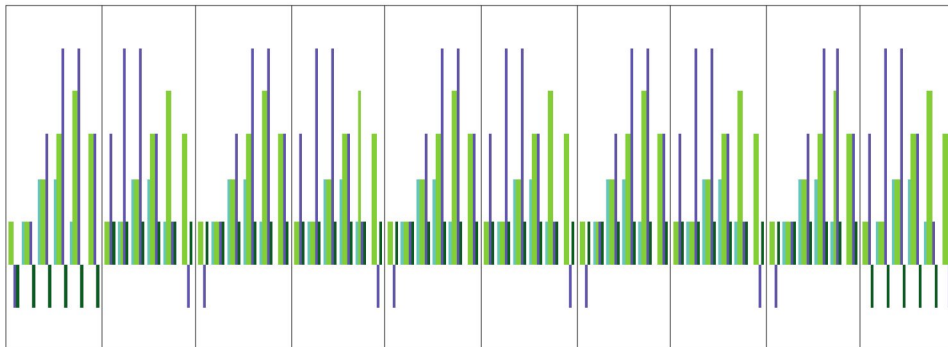


Alterner est une autre façon de créer des couples : c'est ce qui apparaît sur l'image suivante. Mais, si les différents mouvements suivent le même rythme, la diversité et la création du grand ensemble cohérent demeure restreinte. L'image le montre. Miroiter apporte plus de succès que varier. Sans nouvelles combinaisons à un niveau inférieur, le même résultat est obtenu.

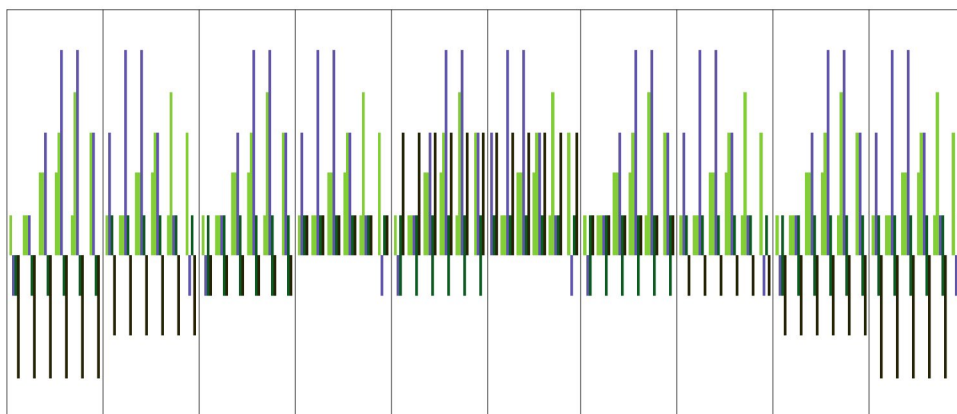


Du rythme donc! Quand on veut faire naître des sous-groupes supérieurs, il convient de rythmer un thème indépendant de celui du rythme de la maison, et cela en fonction de la grandeur du sous-groupe visé. La plus simple manière d'y parvenir consiste à changer le thème pour chaque

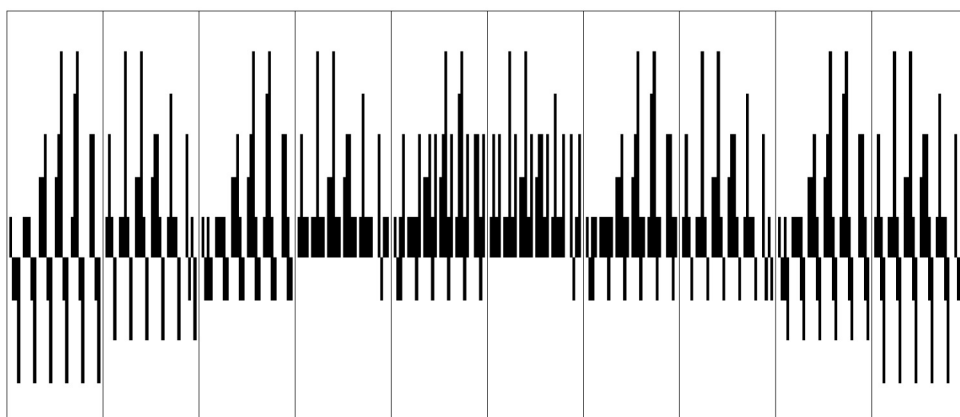
nouveau sous-groupe; mais pour économiser les possibilités limitées de variation, il est préférable de marquer les extrémités et de faire chaque fois la même chose dans chaque groupe. Ce parti est illustré dans l'image suivante par le thème en vert foncé.



Une autre méthode, qui a en plus le mérite de différencier les maisons intermédiaires entre elles, consiste à appliquer sur l'ensemble du groupe un patron de variation global mais simple, tel que le thème brun de l'image suivante.



Toutes les maisons de ce groupe sont maintenant différentes et uniques. Les couleurs ont été utilisées dans l'exemple pour identifier les thèmes mais, même sans les couleurs, la diversité reste. C'est ce qui se voit sur l'image suivante.



La couleur est une dimension qui peut servir comme thème particulier et puissant. A distance, la couleur d'un objet se distingue facilement, et sa perception ne change pas quand on se déplace comme c'est le cas avec la forme d'un objet. Elle s'avère donc être aussi un moyen approprié pour différencier les unités au niveau global. L'architecte J.-J. Eggericx a profité de cette propriété dans la cité-jardin pour diversifier de grandes entités : le vert est la couleur de deux quartiers du Logis et le jaune celle de la cité Floréal, ces couleurs étant chaque fois combinées au noir et au blanc.



La question de la proportion constante et la solution

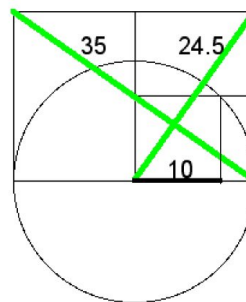
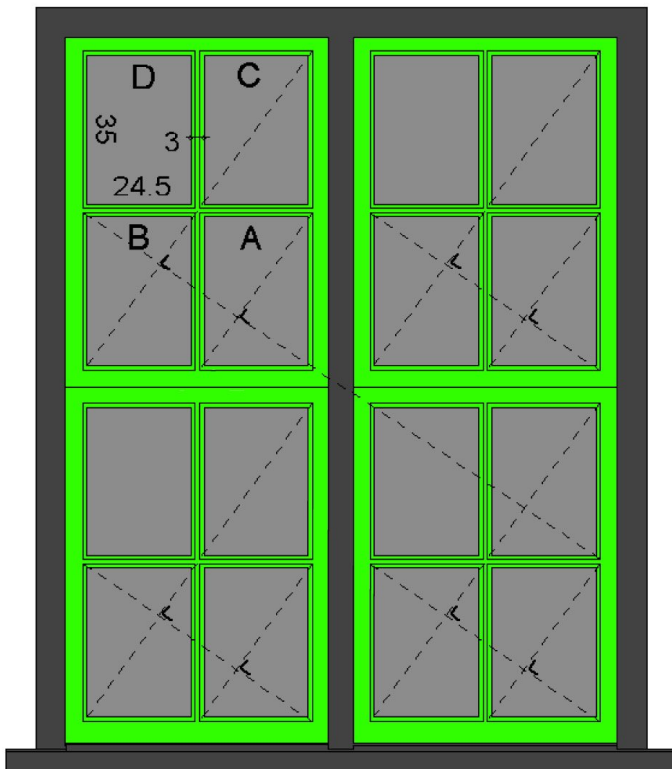
Les fenêtres à croisillons déterminent de manière prépondérante l'image de la cité-jardin; elles sont très caractéristiques. Elles unifient tous les châssis, quel que soit le nombre de petites vitres dont ils sont composés: 2, 4, 8, 16, ... Ces vitres forment une grille homogène régulière. Et il n'est pas étonnant qu'elles donnent cette impression, car toutes les petites vitres composant les fenêtres à croisillons dans la cité-jardin ont les mêmes dimensions. La partie vitrée visible entre les petits bois mesure 24,5 x 35 cm. Les verres mêmes ont environ 26 x 36,5 cm, et la distance entre les axes des croisillons est de 27,5 x 38 cm. Les proportions de la largeur sur la hauteur varient, selon l'endroit où l'on mesure, entre 0,7 et 0,72, donc 0,71 en moyenne. Cette proportion n'est pas le fruit du hasard; elle est unique. En effet, l'assemblage de deux rectangles de cette proportion est un rectangle présentant de nouveau la même proportion. L'assemblage de quatre rectangles ayant ces proportions donne le même résultat, et ainsi de suite. Cette proportion est connue comme étant $\sqrt{2}/2$, plus précisément 0,707. De toutes les proportions rectangulaires, c'est la seule qui a cette propriété. 'Unité dans la diversité': toutes les formes et dimensions des fenêtres correspondent à une grille dans laquelle une seule proportion constante est présente: $\sqrt{2}/2$.



Les variations dans la proportion des fenêtres entre 0,7 et 0,72 est une nécessité pratique. Les croisillons doivent en effet avoir une épaisseur. Si l'architecte J.-J. Eggericx avait appliqué sur la partie transparente la proportion exacte de 0,707, lors de l'assemblage en plus grands ensembles, la proportion se serait perdue en tendant de plus en plus vers la proportion globale d'un carré. Et ce n'est pas le cas : à chaque assemblage, le croisillon apporte une correction. Globalement, on perçoit donc une proportion qui s'approche de 0,707, qu'il s'agisse d'une fenêtre composée verticalement ou horizontalement. Verticalité et horizontalité sont en équilibre. Une autre propriété qui découle de la proportion constante est que les diagonales de surfaces grandes ou petites sont toujours parallèles ou perpendiculaires entre elles. Les diagonales sont très importantes dans la perception de l'ordre. L'usage des diagonales dans la composition est ancien et Le Corbusier l'a régulièrement mentionné comme étant une aide pour donner de belles proportions à des formes simples.

La portée d'une proportion constante dans la division des parties vitrées est sans doute encore plus importante pour celui qui regarde de l'intérieur vers l'extérieur. L'effet de contre-jour dessine la fenêtre et ses croisillons très nettement sur le paysage.

Les différents profils des châssis correspondent à deux types d'ouvertures: fenêtres guillotines et fenêtres battantes. Les fenêtres fixes sont composées des mêmes profils. Ces deux types, vus frontalement, sont identiques. En fin de compte, la combinaison de cadres de fenêtre toujours les mêmes, et l'assemblage de vitres identiques, a abouti à la variabilité d'un grand nombre de fenêtres. Ces modèles ont, à leur tour, servi de base et de support aux lucarnes. Les dimensions et proportions des volets, si caractéristiques, découlent aussi directement de la dimension des fenêtres. A partir d'un seul détail de fenêtre et d'une vitre de dimension et de proportion spécifique, s'est donc développé tout un monde de variations, sans que disparaisse jamais la proportion fixée. Le jeu savant de l'unité et de la diversité.

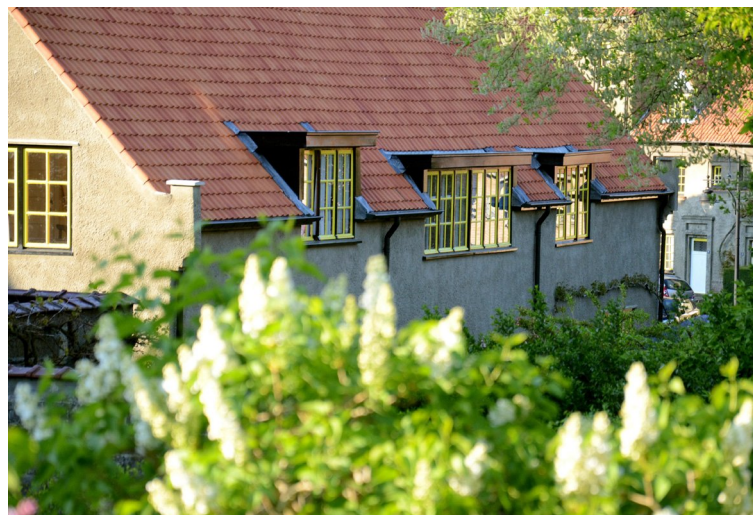


La combinaison des éléments et l'observation des différences se passent dans et grâce à l'espace

La nature dispose de la collection la plus large de combinaisons, et détermine aussi les sélections naturelles les plus réussies. Dans le monde de l'art et de la culture, la combinaison utilisée comme moyen, et l'unité et la diversité comme critères de composition, sont partout présents. Pour la cohésion et l'unité d'un ensemble, la 'structure' joue vraisemblablement un rôle plus important que l'imitation ou la répétition, parce que la répétition nuit vite au 'discernement'. La répétition ne peut être garante de l'unité que si elle est limitée. C'est-à-dire: la répétition de mêmes éléments n'est perçue comme unité et comme ensemble qu'au moment et à l'endroit où la répétition cesse. La répétition pure a besoin d'un périmètre pour afficher une certaine cohésion. Elle convient pour de petits ensembles. Par contre, la structuration permet la création de grands ensembles. La cohésion structurelle est la conséquence

d'une relation dynamique entre les parties. Cela ne se passe pas aux bords de l'ensemble mais à l'intérieur. Structurer permet de positionner quelque chose dans l'ensemble. Si la cité-jardin était une grille simple et géométrique de rues, cette structure ne favoriserait que peu ou pas la distinction et l'orientation. La cité-jardin Le Logis-Floréal présente une structure spatiale irrégulière - en apparence organique, mais sûrement pas arbitraire - (voir infra), ce qui place chaque maison, qui semble parfois identique à d'autres, dans un cadre spatial spécifique et unique. Et c'est un succès. Rudolph Arnheim, auteur célèbre traitant de l'esthétique et des préférences humaines, ainsi que des mécanismes qui les engendrent, écrit au sujet de l'importance de la structure: "There is a good evidence that in organic development perception starts with the grasping of striking structural features"⁵

Combiner, c'est combiner quelque chose. Pour détecter les différences dans les combinaisons, les choses doivent être confrontées entre elles. Nos sens ou notre mémoire doivent les mettre en relation. Le changement ou la différence doivent être observables. Et c'est ce que l'espace permet. L'espace relate et rend visible la différence. L'espace





physique, la distance ou la liberté de mouvement entre les choses, est ce qui sépare et en même temps ce qui met en relation les choses, les maisons, les arbres, ... Ce fait apparemment paradoxal se rencontre souvent, par exemple dans une fraction (X/Y): le trait sépare les deux valeurs et exprime en même temps leur relation.

La forme de l'espace est naturellement aussi importante, elle détermine dans quelle mesure on peut voir les relations. Et, ce que l'on sait moins, c'est que la forme de l'espace ne détermine pas seulement à quels points de vue on peut se placer, mais aussi à quels points de vue on se positionnera très probablement. C'est la conséquence de la façon dont nous voyons, dont nous assimilons ou dont nous structurons les espaces complexes, dont nous y trouvons notre chemin.

Ces 'effets' de l'espace viennent à point dans la recherche de la 'diversité dans l'unité'. La forme de l'espace ne détermine d'ailleurs pas seulement le fait que nous verrons probablement des différences réelles, mais elle sera aussi responsable du fait que nous verrons des choses semblables comme étant différentes. Un même objet change d'apparence selon le point de vue où l'on se place. L'espace rend non seulement la différence visible, mais, de par sa forme, l'espace peut aussi ajouter un grand nombre de différences.

Outre les moyens offerts par la composition des maisons et des aménagements extérieurs pour réaliser l'unité et la diversité, Van der Swaelmen et Eggericx ont pleinement engagé ces 'effets' de l'espace. En se promenant dans les quartiers des cités, les séquences sont bien plus qu'un déploiement lent de façades qui longent des rues, comme si on se déplaçait dans des couloirs. Ici, l'œil est constamment attiré par d'autres événements spatiaux, de nouvelles relations, de nouveaux liens, entre deux maisons, une perspective profonde, une percée dans un îlot, ...

Sur une distance de 100 mètres, on peut parfois expérimenter des dizaines de vues en profondeur différentes. Le changement exerce sur notre attention et sur notre comportement une force d'attraction non négligeable. Cela donne une place à chaque entité. Tous les 10 à 20 mètres, l'image captée est déterminée par une combinaison unique de perspectives et de relations. L'unicité des points de vue se crée comme l'unicité des maisons, par les combinaisons différentes de relations disponibles.

⁵Arnheim Rudolf, *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1957, p.29



Et que ces relations soient disponibles, est le mérite de Eggericx et Van der Swaelmen. Les bâtiments encadrent harmonieusement l'espace ouvert et public, mais ne l'enferment pas; "la porte reste toujours entre baillée". Une perspective ne se ferme que quand d'autres sont ouvertes. Tous les espaces secondaires sont au moins reliés une fois et parfois deux fois à la structure principale. Cette implantation, couplée à la hauteur maximale des haies de 1,20m, a pour conséquence qu'un déplacement au sein du réseau compact des chemins et des rues est animé par la riche présence de relations et de perspectives. La cité devient un réseau solidement ficelé, transparent et perméable, offrant un grand choix de mouvements. Il est dessiné pour être le support d'une cohésion sociale solide sans contrainte.

Cette sorte de "tissage" a déjà été illustrée explicitement par Raymond Unwin dans le livre qu'il a publié en 1909 au sujet du nouvel urbanisme⁶. Sur plusieurs plans illustrés⁷ des flèches sont explicitement dessinées pour attirer l'attention sur les lieux précis des relations et perspectives, avec comme légende "Les arrangements sont établis de manière à faire profiter les maisons d'un très grand nombre de vues sur le paysage."

L'image suivante illustre le « tissage » réalisé au moyen du premier chantier de la cité Le Logis, appelé "Le triangle" et construit en 1921. La structure principale est un triangle (en rouge), indéformable. Entre les maisons se tisse un réseau de relations (en vert). Chaque ouverture est liée à d'autres ouvertures dans différentes directions. Ce genre de réseau entre maisons n'est, en soi, pas difficile à réaliser s'il y a assez d'espace disponible. Mais, dans cette composition, il fallait satisfaire à plusieurs critères qui rivalisaient entre eux: comment disposer le plus de maisons possible sur le terrain disponible, sans perdre la transparence? S'ajoute à cela le fait que les maisons sont peu "déformables", en raison de leur simplicité et de leur standardisation. La plupart des lignes relationnelles sur ce dessin possèdent encore du jeu. Mais il y a beaucoup plus de relations présentes qui, à plus petite échelle, forment un tissu et sont plus critiques.

Aujourd'hui, la majorité des relations est occultée à cause de la surélévation des haies et de l'ajout de buissons, d'arbustes et de conifères. A l'origine aussi, il y avait sans doute de la perte dans les relations à cause du relief ou de l'aménagement, et il y avait sûrement des relations qui ne pouvaient pas être perçues en une fois. Mais l'œil, à la recherche de profondeur, de cohésion, de compréhension, reconstruit l'espace et 'arrondit les angles'. Cependant, s'il n'y a pas minimum une transition souple entre les relations,



la cité se décompose en une succession de photos, comme c'est aujourd'hui le cas. Enfin, il convient aussi de remarquer que la structure viaire principale ne crée pas de cassures entre les groupes de maisons qui la jouxtent. Le plan a recherché la continuité et la connectivité (lignes bleues) des quartiers entre eux. Bien avant de quitter un quartier, on est en fait déjà attiré dans le réseau suivant par des relations et des perspectives profondes. Les quartiers ne sont pas séparés les uns des autres par la structure principale, ils sont liaisonnés entre eux par et au-delà la structure principale. C'est ainsi qu'une structure principale fonctionne le mieux : elle devient le support des fonctions communes et est ancrée dans les tissus qui l'entourent. On pourrait aussi formuler le problème en se plaçant du côté de la structure principale: la structure principale est la colonne vertébrale, le soutien global du tissu qui la traverse. Pour cela, le tissu doit être bien liaisonné à la structure, comme dans l'exemple ci-dessous.

Cette analyse de la structure montre aussi qu'on ne peut pas considérer l'octogone comme le centre de ce quartier, contrairement à ce que l'on pense souvent. Le lit vers lequel couleront la plupart des mouvements est la structure principale: le triangle, le support de la dynamique ainsi que des fonctions centrales et communes. L'octogone est le

centre géométrique du triangle, une pièce intime dans le quartier, une aire de repos ménagée en profondeur, dans le tissu. On n'y trouve pas de magasins, pas de fonctions centrales. Et ce n'était pas non plus prévu par Van der Swaelmen et Eggericx.

L'analyse de l'implantation des bâtiments montre que Van der Swaelmen et Eggericx voulaient compacter la masse bâtie jusqu'à un niveau critique, sans faire de concession au niveau du tissage et de l'ouverture de l'espace. Cet 'optimisme social', traduit dans une structure ouverte, dans la potentialité de contacts sociaux et de contrôle social, est aujourd'hui affaibli. Le modernisme a perdu ses plumes. L'émergence des ensembles réservés aux communautés fermées, le contrôle formel, la généralisation du sentiment d'insécurité, ..., le remplacent. Le classement du Le Logis-Floréal comme ensemble pourra peut-être contribuer à ce que cette cité-jardin survive au "pessimisme social". Rendre visible la façon dont les concepteurs ont fondu les parties en un ensemble, aidera à atteindre cet objectif.

⁶UNWIN Raymond, L'Etude Pratique des Plans de Villes, introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension, 1909. Réédition L'équerre éditeur, Paris, 1981.

⁷Par exemple: o.c. à la page 302 de la réédition 1981, fig. 267

La combinaison de la sobriété, de la cohésion et de la diversité est facile à conserver et difficile à défendre

Les réalisations construites du modernisme sont particulièrement fragiles. Les cités-jardins Le Logis-Floral le prouvent à suffisance. Les parties, prises séparément, ont peu de valeur intrinsèque. Elles ne sont pas décorées, elles apparaissent comme simples et reproductibles. Pourtant elles puisent, à travers le savoir-faire des ouvriers et des concepteurs, dans une longue tradition de 'l'art de bâtir'.

L'art de bâtir tente, dans son essence, de faire subsister l'ensemble, l'objet utilitaire; son but est la durabilité. Cela signifie que les parties doivent fonctionner dans une relation collégiale précise. Dans un tel concept, l'usure inévitable est reportée sur ce qui peut être remplacé le plus facilement, et sur ce qui ne contribue pas en premier lieu à la stabilité. Les bâtiments traditionnels sont des ruines intelligentes, à structure principale réutilisable et solide. Ils sont dotés d'une stratégie de survie. Ce savoir fondé sur l'expérience nous est indispensable si nous voulons construire 'durable'. Construire 'durable', c'est tirer parti de ce rapport collégial des parties et l'inscrire dans une stratégie d'entretien, dans l'intérêt du maintien de l'ensemble.

Un exemple de 'collégialité' dans les maisons est le fait que les simples vitrages font condenser l'humidité. On évite de la sorte qu'elle aille se condenser à de plus mauvais endroits. Par exemple dans les murs, les plafonds ou les sols, ce qui diminuerait le pouvoir d'isolation de l'enveloppe et augmenterait la note de chauffage. On évite aussi que

Un bel exemple de "durabilité" est celui dont témoigne l'enduit décoratif sur les façades. Cette couche rude a d'importantes qualités:

- elle respire et se désagrège quand l'humidité du mur est trop élevée. Elle conserve ainsi le mur; elle le protège.
- elle ralentit et disperse l'eau de pluie battante. La façade se salit donc de façon homogène, au lieu de produire des traînées dérangeantes. La charge d'eau sur le mur est dispersée, et les endroits les plus faibles sont moins sollicités.
- elle fonctionne comme une éponge et réduit sensiblement les infiltrations par les fissures et les fentes.
- elle est sujette à érosion et subit donc un ravalement de façade lent et permanent.
- elle peut facilement être complétée d'une nouvelle couche.
- les petites fissures se referment automatiquement par l'effet de l'air (CO₂) sur l'hydroxyde de calcium.

Peindre de tels crépis signifie mettre fin à ce système intéressant.

L'humidité ambiante de la maison ne devienne trop élevée en cas de ventilation insuffisante et que des champignons ne se développent, provoquant des problèmes de santé et détériorant le mobilier, les objets, les livres, les vêtements, etc.

Lorsque l'on considère ces caractéristiques constructives dans le système collégial global du bâti et dans le contexte de l'époque, on voit qu'ils ont permis d'éviter pas mal de problèmes. Ils ne sont pas parfaits en eux-mêmes mais appropriés à l'ensemble. Et, dans ce type de système complexe où chaque élément interagit avec les autres, modifier une partie du système peut avoir des conséquences inattendues sur l'ensemble.

Le modernisme - et sûrement celui du début des années 1920 - ne se défend pas par des détails sophistiqués ou extravagants. Il se défend à travers une simplicité équilibrée. L'équilibre est en général fragile car invisible : il exige un regard d'ensemble. Et une simplicité équilibrée est encore plus fragile, car la marge entre le trop et le trop peu est faible. L'équilibre n'est pas un événement qui attire l'attention et la simplicité semble vite banale. Le patrimoine moderniste flirte dangereusement avec la banalité.





Service Public Régional de Bruxelles
Bruxelles Développement Urbain
Direction des Monuments et des Sites

Elaboré pour SPRB par
ARSIS, société d'architectes sprl

Éditeur responsable
Arlette Verkruyssen, Directeur général
de Bruxelles Développement Urbain,
Région Bruxelles Capitale,
CCN- rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles

Dépôt légal D/2014/6860/024

