



1

Constantin Brodzki

Thibaud Gauin et Arthur Wéry – Janvier 2014

À la fin de vos études, vous avez eu l'opportunité de faire un stage aux Nations Unies au sein de l'équipe en charge du nouveau siège de l'ONU. Comment vous êtes-vous retrouvé dans une telle institution ?

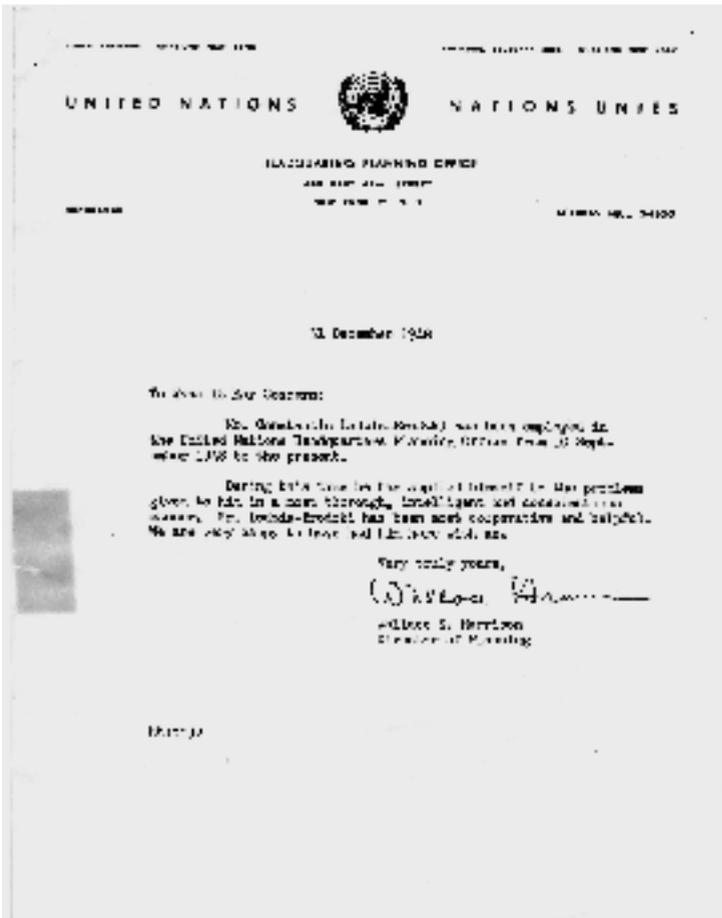
Lorsque j'habitais en Pologne, mon père était un diplomate polonais, ex autrichien, ayant fait toutes ses études à Vienne, ma mère – qui était belge – avait un ami anciennement secrétaire de l'ambassade de Belgique à Varsovie et qui, au moment où j'arrivais aux USA, était devenu chef de cabinet de Paul-Henri Spaak, alors Président de l'ONU. C'est par ce biais que j'ai été inclus, comme stagiaire, dans l'équipe alors en charge de la construction du Siège de l'ONU à New-York. C'était très intéressant dans la mesure où j'avais accès aux différents stades de l'étude et de la construction.

La section chargée de ce travail était directement située sur les lieux du chantier. On m'a mis à l'étage des dessinateurs, la *drafting room*, où étaient dessinés tous les plans d'exécution. À l'étage en dessous, se trouvait la *design room*, la conception donc, où il y avait, entre autres, trois maquettistes, qui produisaient directement des maquettes en fonction des besoins.

Cet atelier était dirigé par un certain Novitski, qui parlait polonais, ce qui m'a permis d'avoir des réponses à toutes mes questions, mon anglais étant alors plus qu'embryonnaire !

C'est ainsi que, tous les matins, je faisais le tour de toutes les tables à dessins qui m'intéressaient et où, je demandais aux dessinateurs ce qu'ils faisaient et pourquoi. De mon côté, j'avais quelques dessins à faire, mais pas énormément, juste pour m'occuper.

Ce bureau, qui ne traitait que le futur Siège de l'ONU, dépendait de l'agence dénommée Harrison & Abramovitz – un « petit » bureau de 500 personnes dans son ensemble. Il faut aussi préciser que Harrison avait épousé une Rockfeller, dont la famille avait offert le terrain à l'ONU. Je n'ai eu qu'une fois la chance de rencontrer le patron : Harrison lui-même, qui m'a donné son conseil pour mon



2-3

1 (p.68) Portrait - Archives Brodzki 2 Arrivée à New York lors du stage pour la construction du siège de l'ONU. C. Brodzki est le deuxième à gauche, 1948 - Archives Brodzki. 3 Rapport de stage pour la construction du siège de l'ONU signé par Wallace K. Harrison, 1948 - Archives Brodzki.



4



5-6

4 Souvenir de la traversée vers New York sur un transport de troupes, 1948 - Archives Brodzki. 5 Maison modèle S.B.U.A.M. (Avec J. Franssen, P.- A. Michel, A. Bontridder, L. Palm, L. Piryns, etc.), Exposée aux Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, 1953 - Photo Serge Vandercam/Archives Brodzki. 6 Maison modèle S.B.U.A.M. (Avec J. Franssen, P.- A. Michel, A. Bontridder, L. Palm, L. Piryns, etc.), Exposée aux Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, 1953, Intérieur avec le feu ouvert de Reinhoud d'Haese et le vitrage gravé de Gaston Bertrand - Photo Serge Vandercam/Archives Brodzki.

avenir: « *If you want to make architecture, you need to make politics, and if you make politics, you don't have time to make architecture* ». Ce qui veut dire que si on exerce le métier pour travailler, on n'a plus le temps de dessiner, mais, par contre, on a des commandes. J'ai pu éviter cette problématique en ayant de gros clients qui me donnaient du travail en permanence. Par exemple CBR, je l'ai eu pendant quinze ans, et Swift durant dix ans. Cette approche n'est plus possible aujourd'hui parce que ce sont les promoteurs qui tiennent les commandes.

Pouvez-vous nous donner des précisions sur le fonctionnement du bureau Harrison & Abramovitz ?

Les architectes travaillaient directement avec les fournisseurs et, surtout les sous-traitants. Les décisions se prenaient donc immédiatement. Par exemple, l'industriel venait avec ses dessinateurs et proposait à l'architecte différentes solutions de châssis. Le prix et les plans d'exécution étaient décidés ensemble, ce qui est extrêmement efficace. En Belgique, l'architecte dessine les plans, puis les fournisseurs, via l'entrepreneur, proposent leurs solutions sur base de ces plans. Souvent les plans sont « détruits » par l'intégration des techniques spéciales. On perd du temps et de l'argent. À l'époque, en Belgique, c'était l'entrepreneur général qui était roi. Il gérait tout et l'architecte suivait ensuite le chantier et le conseillait parfois. Il désignait les sous-traitants pour réaliser les plans de l'architecte et la plupart du temps, les sous-traitants remettaient donc une enveloppe « au noir » à l'entrepreneur pour pouvoir participer à la construction du bâtiment. J'ai inversé le système en désignant d'abord les sous-traitants et ensuite l'entrepreneur, empêchant ainsi l'entreprise générale de faire comme bon lui semblait et donnant les pleins pouvoirs à l'architecte. Aujourd'hui, c'est encore pire : c'est le promoteur qui décide, ne faisant que reproduire ce qu'il a déjà vu ailleurs, les erreurs aussi...

Avez-vous rapporté le principe de la préfabrication de vos voyages aux États-Unis ?

La technique de la préfabrication que j'ai développée en Belgique ne vient pas des États-Unis. Là-bas, j'ai découvert le mur rideau et le système d'air conditionné, dont j'ai conservé la manière de réfléchir, mais pas la technique. C'est pour cela que, selon moi, l'enseignement doit porter sur un procédé plutôt que sur une technique. Je ne me considère pas pour autant comme quelqu'un de novateur. La préfabrication, pour moi, n'est qu'un moyen, permettant de réaliser ce qui est trop difficilement faisable à la main. Je travaille avec l'industrie uniquement parce qu'elle me permet d'aller plus loin, et non pas par facilité. Pour le bâtiment Swift 2 à La Hulpe, Ricardo Bofill a dessiné tout le formel, mais il était en quelque sorte analphabète. Il ne savait pas ce qu'était le conditionnement d'air, ni l'éclairage. Il n'avait jamais dessiné de bureaux. Tandis que moi, j'avais la technique qui permettait de faire « n'importe quoi ». J'y ai développé une technique qui consiste en une façade portante, orientée vers l'intérieur, l'isolant ensuite, puis une façade autoportante, tournée vers l'extérieur, ce qui donne une excellente isolation. C'est un bâtiment à mur épais, permettant d'avoir un retard thermique, un peu comme les bâtiments du début du xx^{ème} siècle.

La façade extérieure de Swift 2 était composée de quatre éléments indépendants, incluant la fenêtre. Je n'avais donc aucun problème de portance puisque la façade s'appuyait directement sur le mur porteur. Les modules étaient coffrés à l'horizontale et le moule « choqué » afin de pouvoir éliminer les bulles d'air. Pour le CBR, la façade a été bouchardée du côté intérieur, ce qui m'a permis d'avoir une belle façade à l'extérieur et un mur acceptable du côté intérieur. Pour Swift, j'ai obtenu les deux façades lisses. Un des avantages de cette technique est son coût moindre que celui d'un mur rideau et aussi d'avoir tout le bâtiment fini en une seule fois.

Cette technique permet aussi d'éviter la dépense coûteuse des châssis. Le verre est directement enchâssé dans le béton, ce qui impose de sceller la fenêtre, mais diminue les frais. J'ai eu cette idée en visitant le château de Louis II de Bavière, un des derniers princes bavarois. Il commanda le château de Neuschwanstein en 1886 pour illustrer la musique de Wagner. Celui-ci, construit dans un faux style gothique, comporte des vitres directement enchâssées dans la pierre. Le verre est directement dans le mur en pierre. C'est l'époque où l'on pouvait tout faire avec la pierre. Je l'avais déjà remarqué dans une autre maison, mais c'est ce château qui a vraiment été une révélation pour moi.

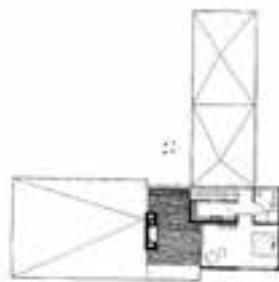
Ceci étant dit, je n'ai pas appris la technique à l'école, j'écrivais des poèmes lors des cours d'histoire du matériau. C'est en travaillant directement avec les corps de métiers que la technique a pris de l'importance à mes yeux. J'ai fait un stage chez un verrier, un bétonneur et un acousticien.

Faites-vous appel à certaines images lorsque vous dessinez de l'architecture ?
Comment procédez-vous ?

D'abord, je vide ma tête. Si vous arrivez en sachant ce que vous voulez, ça veut dire que vous n'avez pas bien compris le problème. Différentes choses dans mon parcours permettent peut-être de répondre à cette question.

J'ai toujours beaucoup lu dans ma vie. Je ne suis arrivé en Belgique qu'à quatorze ans. J'ai dû tout recommencer en français. Quand je dis « tout », c'est aussi tout ce qu'il fallait lire, y compris *À la recherche du temps perdu* de Proust. Lorsque j'avais plus ou moins trente ans, j'ai découvert la science-fiction, très en vogue à l'époque, et notamment l'*heroic-fantasy* : des mondes imaginaires avec tout un système cohérent. Cela pouvait être le Moyen-Âge avec des fusées, par exemple. Philip José Farmer était l'un des écrivains que j'aimais en particulier. Il a écrit plusieurs livres au sujet d'un fleuve qui n'acceptait que des gens morts, qui disparaissaient et se retrouvaient dans un autre monde, le long d'un fleuve qui n'avait ni commencement, ni fin. Ils vivaient alors une autre vie. Farmer pouvait mettre ensemble n'importe qui, Göring avec Gandhi, des choses impensables. J'aimais bien cette liberté d'esprit.

Il y a aussi, dans une certaine mesure, l'enfance que j'ai passée en Europe centrale. De sept à quatorze ans, j'étais en Pologne, avant j'étais en Allemagne. Mon père y était consul. Je voulais déjà devenir architecte. J'aimais les immeubles de la fin du XIX^e siècle avec leurs balcons soutenus par des sculptures. Je ne suis jamais vraiment entré dans l'univers dépouillé du modernisme. Je préfère quand le bâtiment raconte quelque chose. Un exemple très simple est l'architecture de



9-10



7-8



11

6 Maison Bandin, Linkebeek, 1957, Vue de jour avec la piscine - Archives Brodzki. 07 Maison Bandin, Linkebeek, 1957, Vue de nuit - Archives Brodzki. 08 Maison Bandin, Linkebeek, 1957, Plan de l'étage - *La Maison*, Mars 1958, p. 86. 09 Maison Bandin, Linkebeek, 1957, Plan du rez-de-chaussée - *La Maison*, Mars 1958, p. 8. 10 Musée du cinéma, Bruxelles, 1957-62 avec Corneille Hannoset - Archives Brodzki.



12-14



12 Pavillon de la Faune et de la flore au Congo, Expo 58 avec Corneille Hannoset décorateur, Maquette - Couverture du n° 26 de la revue *Rythme*, Janvier 1959. 13 Pavillon de la Faune et de la flore au Congo - Expo 58 avec Corneille Hannoset décorateur, Vue extérieure avec la sculpture de Roel d'Haese - Photo J. Boucher
 14 Pavillon de la Faune et de la flore au Congo, Expo 58 avec Corneille Hannoset décorateur - Photo J. Boucher/
 Archives Brodzki. 15-17 Pavillon de la Faune et de la flore au Congo - Expo 58 avec Corneille Hannoset décorateur - Photos Henry Kessels/Archives Brodzki.



15-17

Gallo-Roman Lighthouse
 Brussels-Monzaux, Belgium 1888
 Christian Bredet

Whitney Museum of American Art
 New York 1959
 Marcel Breuer and Hamilton Smith

Solomon R. Guggenheim Museum
 New York City 1959
 Frank Lloyd Wright

Art Museum
 Baghdad, Iraq, Project 1958
 Alvar Aalto



Modern Art Museum
 Caracas, Venezuela Project 1959
 Oscar Niemeyer

Sculpture Pavilion
 Antwerp, Belgium 1954 (Planned, but 1965, in the garden of the Koenig-
 Minkler Museum, Osnabrück)
 Gerrit Rietveld

Centre Le Corbusier
 Zurich, Switzerland 1967
 Le Corbusier

Jessie N. Milken Museum
 Washington, D.C. Project 1967
 Selwyn, George and Morris

Museum-Williams-Pepper Institute
 Lima, New York 1965
 Philip Johnson

Yale University Art Gallery
 New Haven, Connecticut 1952
 Louis I. Kahn

Fordham Museum of Art
 Syracuse, New York 1968
 J.M. Pei and Associates





20



21

18 Musée lapidaire à Virton, 1959, avec Corneille Hannoset, Plan - Archives Brodzki **19** Musée lapidaire à Virton, 1959, avec Corneille Hannoset - Photo Henry Kessels + Participants à l'exposition sur les nouveaux musées dans le monde au Moma de New York en 1968 - Archives Brodzki. **20** Maison Cantillon, Bruxelles, 1961 - Photo J. Boucher/Archives Brodzki. **21** Aménagement de la participation belge à la XIIIe Triennale de Milan, 1962, avec Jean Faes et Henri Debras, Médaille d'or - Archives Brodzki.

miroirs : un miroir seul dans un environnement naturel, un parc, des bois, reflète l'environnement ; si, en revanche, vous en mettez deux, l'un en face de l'autre, ça devient de la schizophrénie, on reflète le néant...

Le sujet des bureaux est merveilleux parce qu'il implique l'échelle de l'individu : quelqu'un qui travaille, qui a une fenêtre, un bureau. Vous essayez de comprendre l'usager, ce qui se passe quand il y en a deux, les relations entre un employé et un directeur, de faire en sorte qu'il s'agisse d'un même organisme. Si on associe à cette thématique celle de la *heroic-fantasy*, alors ça devient amusant. Gaudí, par exemple, avec la folie qui le caractérisait, est allé au-delà même de la *heroic-fantasy*, parce qu'il faisait des logements ou la Sagrada Família, qu'il n'a jamais finie. Dessiner des bureaux m'obligeait à respecter un minimum de cohérence. J'aimais mêler ces deux univers : d'une part, cette volonté de liberté venue de la *heroic-fantasy* ; d'autre part, ce besoin de cohérence demandé par des bureaux.

Vous avez dessiné quelques maisons. En quoi, pour vous, est-ce différent du dessin de bureaux ?

Je n'utilise pas le même système pour mes maisons que pour les bureaux. Une villa est plus compliquée qu'un immeuble de bureau. Toutes les pièces sont différentes. Chaque élément demande beaucoup de spécificités. Le logement, c'est une unité variable, qui dépend aussi de ce qu'il y a autour : une maison en ville ou une villa sur un bout de terrain, c'est tout à fait différent. Une maison impose une implantation, une orientation pour le soleil, tout un tas de choses très spécifiques. Il y a ensuite les clients. Quand vous travaillez pour des bureaux, l'individu est multiple, vous travaillez donc en synthétisant votre client. Il devient un « type », à la fois pourvu de tous les attributs, lesquels sont néanmoins variables. Tandis qu'une famille, vous la connaissez. Pour moi, une maison, c'est un costume sur mesure, pour une famille donnée, un vêtement que je mets autour de quelqu'un, en essayant d'exprimer et satisfaire une personnalité. Ce n'est alors pas moi qui m'exprime, c'est une sorte d'habillement. C'est aussi ce qui est amusant, un peu à l'image du travail d'un psychiatre : on peut jouer sur le subconscient de la famille. J'ai fait peu de maisons, mais dans celles que j'ai réalisées, j'ai pu travailler comme cela et la maison compensait ce qui manquait au client.

Avez-vous construit la maison dans laquelle vous habitez aujourd'hui ?

Non, c'est une vieille maison, qui avait commencé à être transformée et dont j'ai fini l'aménagement. J'y vis depuis dix ans et n'ai vécu qu'une seule fois dans une maison que j'avais dessinée. C'est horrible de vivre dans une maison d'architecte, on a tellement de possibilités. Dessiner une maison pour quelqu'un d'autre ne pose pas de problème, on comprend l'occupant, son budget, etc. Mais pour soi-même... il ne faut pas faire ça. Je vous recommande d'acheter votre maison, vous verrez, ça évite beaucoup de problèmes.

Pour revenir à la question de la façade, dans le cas du CBR, par exemple, son dessin a-t-il une portée artistique ? Vous disiez vouloir que le bâtiment raconte quelque chose. Que raconte votre façade ?

Ça, il faut le demander au bâtiment !

Le dessin de la façade n'est pas artistique, selon moi. Il fallait que ce soit beau, donner un visage au bâtiment.

Le dessin a évolué avec le travail de la double façade. Entre les deux façades, il y a l'isolation. C'est un bâtiment qui a deux qualités au niveau thermique : une bonne isolation, bien sûr, et un retard, c'est-à-dire que toute cette masse de béton intérieure et extérieure retarde le passage des températures extérieures ; en médecine, on appelle ça un « effet retard », cela crée une inertie. Au début du XXème siècle, on faisait des murs épais pour qu'il y ait un retard de vingt-quatre heures pour emmagasiner la chaleur du jour et utiliser la fraîcheur de la nuit.

Tout cela a disparu parce qu'on a commencé à construire de plus en plus mince.

Dans mon bâtiment, on a retrouvé tous les systèmes à la fois, la mécanique de température et l'inertie. C'est un bâtiment qu'on chauffe avec une bougie.

Dans le discours d'une façade, l'entrée pose un problème. Pour un bâtiment de bureaux, elle doit être monumentale. Le problème qui se pose alors est celui du rez-de-chaussée, mais aussi celui du couronnement et des angles, car c'est là que les rythmes s'arrêtent. C'est comme en musique. Pour moi, les liens sont évidents entre l'architecture et la musique, à la différence près que je trouve l'architecture utile tandis que la musique n'est faite que pour le plaisir. Je me suis beaucoup intéressé à la musique à un moment donné. J'ai notamment eu la chance de faire la connaissance de Karlheinz Stockhausen. Sa musique nécessite une volonté d'entrer dedans. J'ai assisté par hasard à un petit concert à la Maison du Peuple – l'ancienne. Un seul musicien jouait tour à tour toute une série d'instruments. Tout se mélangeait. À l'instar de la *heroic-fantasy*, ce qui m'a plu, c'est la liberté d'association.

La musique vous a-t-elle influencé dans votre architecture ?

Pas vraiment, en tout cas pas directement. C'est plutôt une alliée parallèle, une recherche de bonheur personnelle. La musique vous donne l'essentiel en venant de rien et en n'allant nulle part. Après c'est fini, votre bonheur se dissout peu à peu. Une chose que partagent l'architecture et la musique, c'est le temps. La musique, c'est le temps pur. Il y a un début, un milieu et une fin. Quant à l'architecture, si vous êtes devant, vous avez une image en deux dimensions, mais vous pouvez en faire le tour, rentrer dedans. Le temps devient alors très important. Si vous visitez Saint-Pierre de Rome en cinq minutes, vous n'en aurez rien vu...

En architecture, ne pourrait-on pas dire que le visiteur est plus le maître du temps qu'en musique ?

La musique est plus souple dans le déroulement, sinon c'est la même chose. Pour les architectures « simples » comme une église, c'est facile : vous entrez, vous regardez, vous tournez un peu et vous voyez. Ce qui est plus complexe, c'est un palais. C'est évident qu'avant d'avoir épuisé Versailles...

L'essentiel, en architecture comme en musique, c'est que ça doit servir, que les gens qui l'utilisent soient heureux. Un jour une secrétaire m'a dit : « Je passais devant ce bâtiment tous les jours et un jour j'ai pris mon courage à deux mains, je suis entrée et j'ai dit que je voulais travailler là-dedans. » C'est le meilleur

compliment que je n'aie jamais eu. Dans le même genre, en 1958, un couple de coloniaux m'a dit qu'ils avaient eu le mal du pays en rentrant dans le Pavillon de la Faune et de la Flore du Congo belge. Pourtant, je n'avais jamais été en Afrique, ni personne de mon équipe d'ailleurs. Un petit sculpteur a monté toute la terre, les termitières, les animaux empaillés, dont je devais définir la position avec l'aide de conseillers. Enfin bref, j'ai toujours pris plaisir à regarder le bonheur des gens dans mes architectures.

Quelles ont été vos principales références en architecture ?

Au début, ma référence principale était Paul Bonatz¹, un Allemand, qui a fait notamment le Musée de Bâle. Il s'agit d'une architecture un peu néoclassique, si l'on veut. C'est le début du modernisme avec encore des éléments historiques. Il a également réalisé la Gare de Stuttgart, flanquée d'une tour dont les deux derniers étages étaient occupés par un hôtel. J'ai pu y être logé et c'était un vrai plaisir de loger dans ce cadre que j'admirais !

Par la suite, c'est devenu Johnson, pour l'architecture qu'il a pu faire à la fin de sa vie. Il est alors rentré dans une période que je qualifie d'*heroic-fantasy*.

Au niveau des prises de références, quand on est jeune, tout est bon. Vous devez avaler tout ça et au fur et à mesure, vous éliminez beaucoup, surtout avec le goût que j'ai pour l'*heroic-fantasy* : il n'y en a pas des masses !

J'ai fait la connaissance de Johnson avant sa mort, il avait déjà plus de nonante ans à ce moment. J'ai fait plusieurs voyages aux États-Unis. Je connaissais bien le pays, mais n'importe quel bout de l'Amérique est inépuisable. Mon quatrième voyage aux États-Unis était entièrement dédié à Philip Johnson : New-York, Houston, Dallas, Philadelphie et Boston.

L'un des bâtiments qui m'ont frappé, c'est celui qu'il a construit à Pittsburgh pour le siège de la PPG – une société industrielle verrière. C'est un ensemble composé du bâtiment, d'une place et d'un obélisque. Il fait nettement allusion au Palais de Westminster. Tout est en verre collé. Pour moi, faire un bâtiment et une place en s'inspirant du parlement anglais, c'est de l'*heroic-fantasy*. La place est légèrement bombée, d'une trentaine de centimètres vers l'obélisque. Tout autour, il y a des bâtiments de trois niveaux, tous de même morphologie. J'ai découvert ça dans une revue japonaise. Comme c'est un bâtiment qui n'était pas du tout dans la lignée du modernisme ambiant, ce n'était pas publié, excepté par cette revue japonaise. J'ai organisé mon voyage par rapport à ce bâtiment, d'autres aussi, évidemment, mais celui-ci avant tout.

Un autre gratte-ciel qui m'a beaucoup intéressé est celui réalisé à Houston dans un style hanséatique, de cinquante étages de haut. On peut remarquer que l'entrée emploie toujours un même thème entre ses différents bâtiments. Dans la partie basse, on retrouve à chaque fois une *aula* avec un pignon de style hanséatique et une horloge sur pied, un élément récurrent chez Johnson. Cela correspond bien à ma vision des choses, contrairement à Le Corbusier : ne pas négliger l'histoire, ne pas l'annuler, d'une certaine façon.

¹ Paul Bonatz (1877–1956) a construit le Kunstmuseum de Bâle entre 1931 et 1936 avec l'architecte suisse Rudolf Christ et la Gare Centrale de Stuttgart entre 1914 et 1927.

Comment vous positionnez-vous par rapport à Le Corbusier ?

Le Corbusier développe une mécanique alors que moi, je développe une ambiance. Et à l'opposé, mes obligations sont techniques, tandis que les siennes sont particulières. Là est toute la différence. Le Corbusier disait aux gens comment ils devaient vivre sans s'occuper de ce qu'il faut vraiment. Presque tout ce qu'il a fait était en ruine, mis à part le Pavillon suisse de la Cité Internationale Universitaire – un des rares bâtiments qui aient tenu le coup. Pour l'Armée du Salut, il utilise les techniques sans vraiment les comprendre. C'est un peintre à la base. Pour lui, l'architecture n'est qu'à deux dimensions. Il niait les obligations d'un architecte, qui sont, théoriquement, de faire un Parthénon à chaque fois.

Quelles sont les références que vous avez, pour reprendre vos mots, « éliminées » et que l'on pourrait considérer comme des anti-références ?

Disons que, pour les grands noms, je me suis arrêté à Henri van de Velde et Victor Horta. Après, je ne vois pas très bien ce qui est intéressant, mis-à-part quelques noms par-ci, par-là. Rien ne me fait battre le cœur si vous voulez. J'associe mes bâtiments à l'architecture végétale et organique de Horta. La technique que j'ai développée était la seule possible pour atteindre mes ambitions. Du temps de Horta, il y était encore possible d'avoir une main-d'œuvre totale, tout se faisait en pierre. Tandis qu'aujourd'hui, il est impossible d'atteindre le niveau d'artisanat de l'époque. Il faut donc utiliser le béton ou le plâtre permettant de créer des modules répétitifs.

De plus, à l'époque de Horta et van de Velde, l'architecte faisait tout : les poignées de porte et la maçonnerie. La profession d'architecte n'était pas protégée, vous pouviez construire avec qui vous vouliez, mais ceux qui sortaient [du lot] étaient d'autant plus connus et suivis. C'était la période où l'architecte avait encore quelque chose à dire. Et puis, j'ai connu l'époque où l'entrepreneur est devenu important parce que c'est lui qui brassait l'argent et coûtait plus cher. L'architecte, qui coûte moins cher, était considéré comme moins important. Quand j'ai fait mon bâtiment de CBR et surtout ensuite Swift, j'ai réussi à mettre de côté ce « maître de l'argent ». En nommant tous les sous-traitants d'abord, l'entrepreneur général avait ses quinze pourcents et du coup il ne m'embêtait plus.

Aujourd'hui, nous sommes dans cette période terrible qui est celle des promoteurs. Ce sont des gens qui ne comprennent rien. Un entrepreneur est un constructeur et s'il est bon, s'il aime bien le bon travail, alors c'est agréable de travailler ainsi, avec un gars qui comprend. Un promoteur en revanche n'est là que pour faire de l'argent. Cela rend l'architecture actuelle sans intérêt. Cela consiste à assembler une façade qui est mise au point par le fabricant, lequel dialogue avec le promoteur pour le prix. Si vous voulez faire une belle façade en verre collé, ce dernier vous dira que ça coûte trop cher.



22-23

22 Centre social CBR, Lierre, 1965, Vue du patio - Photo H. Bal/Archives Brodzki 23 Centre social CBR, Lierre, 1965, Vue intérieure - Photo H. Bal/Archives Brodzki 24 Siège de la CBR, Watermael-Boitsfort, 1967-1970, avec Marcel Lambrichs, Affiche de montage - Archives Brodzki 25 Siège de la CBR, Watermael-Boitsfort, 1967-1970, avec Marcel Lambrichs, Chantier - Archives Brodzki 26 Siège de la CBR, Watermael-Boitsfort, 1967-1970, avec Marcel Lambrichs - Archives Brodzki





27



28



29

27 Siège de la CBR, Watermael-Boitsfort, 1967 – 1970, avec Marcel Lambrichs, Présentation à l'exposition « Transformations in modern architecture, 1960 – 1980 » de 1979 au MOMA de New York - Archives Brodzki
28 Constantin Brodzki dans l'immeuble de bureau CBR, La Hulpe, 1980 – 83 - Photo Stephan Peleman/Archives Brodzki
29 Maison Klenowicz, Rhode-Saint-Genèse, 1973 - Archives Brodzki

Pensez-vous que ce que Harrison vous a dit – « *If you want to make architecture, you need to make politics, and if you make politics, you don't have time to make architecture* » – est encore vrai aujourd'hui ?

C'est encore plus vrai aujourd'hui qu'avant. Mon parcours n'est même plus envisageable aujourd'hui. À l'époque, la Générale de Banque possédait toute la Belgique, donc une fois qu'on entrait dans le milieu, on était à peu près certain d'avoir du travail. Aujourd'hui, cela n'existe plus. Au fond, la conclusion que tirait Harrison est vraie, à savoir qu'il est impossible de faire de l'architecture. Tout le problème est d'être bon quand vous avez des commandes. Si vous n'avez pas de commande, vous pouvez être génial, personne ne le sait. J'avais donné comme conseil à mon fils trois choses : faire du golf, s'inscrire dans un parti politique et devenir franc-maçon. Avec ça, on multiplie par dix ou cent les gens qu'on va rencontrer et donc le potentiel de travail que cela peut apporter. Il ne faut pas négliger le fait que les gens vivent dans des entre-soi. Il y a selon moi une règle que j'appelle la règle des cinq ans : en moins de cinq ans dans tel ou tel milieu, il est impossible de se créer des contacts et amitiés.

À votre avis, quelles sont les confrontations auxquelles nous, jeunes architectes, devons faire face et qui n'existaient pas de votre temps ? Et inversement, quels sont les éléments dont on ne devra pas se soucier ?

Le début du xx^{ème} siècle a été marqué par de grandes guerres. Dans les années soixante, tout était à refaire, c'était merveilleux. Guerre et architecture vont malheureusement très bien ensemble. Les destructions sont créatrices de travail pour les architectes, même s'il faudrait que les bons bâtiments ne soient pas détruits. Selon moi, la prochaine guerre sera entre les États-Unis et la Chine, c'est évident, mais elle ne fera pas beaucoup de destruction.

Aujourd'hui, il n'y a pas ou peu de travail et quand il y en a, il est réalisé par d'horribles grands bureaux. Quand Haussmann a refait Paris, il était seul, avec un budget et un temps illimités. Il a composé une façade, laquelle s'est reproduite avec quelques variantes, et, de temps en temps, un coup de tambour avec un monument. Ce n'est donc pas difficile de faire la plus belle ville du monde, comme Washington : c'est un concert. Si vous n'avez pas quelqu'un qui a le pouvoir et le goût, il ne se passe rien. En Belgique, les Flamands ont presque toujours raison. Par exemple, la gare d'Anvers est une merveille rococo du début XX^{ème} siècle, tandis qu'à Liège, cette superstructure [de la gare des Guillemins] est une catastrophe. Une gare est un endroit où l'on doit au moins pouvoir être à l'abri.

Ce qu'on peut lui laisser, c'est qu'elle émerveille de l'intérieur.

Mais ça doit être un ensemble. Vous êtes émerveillés à un point de vue, puis vous tournez la tête et vous êtes horrifiés. C'est comme de la dentelle, à quoi ça sert une dentelle magnifique mais qui ne correspond à rien dans un contexte infernal ? Tandis qu'à Anvers, c'est une gare urbaine qui s'inscrit dans son contexte avec la place et le jardin zoologique. C'est un tout. Par exemple, la place Saint-Marc à Venise est une merveille, chaque bâtiment en soi est une merveille et l'ensemble aussi. Prenez Bruges, pour être un peu moins dithyrambique, c'est un tout qui fait qu'une ville existe ou n'existe pas.

Le vrai problème de Liège est que c'était une principauté religieuse où se dressait la plus grande église du monde, plus grande que Saint-Pierre. À la Révolution française, tout a été rasé, la ville a perdu sa tête. Ils n'ont jamais réussi à lui en refaire une. La ville s'était construite autour de son église, sur la place Saint-Lambert, c'était son cœur. Une fois détruite, personne n'a eu ni le courage ni l'idée de redonner un sens à cette ville. Cette gare remplace un peu ce qui n'existe plus, mais ils ont oublié qu'une intervention seule ne résout pas le problème. À un moment donné, lorsque j'étais jeune, on m'a demandé de faire partie d'un comité qui s'occupait de l'habitat bon marché. On était alors tous mélangés : francophones, flamands ; c'était une architecture belge, qui ne connaissait pas la séparation actuelle. Je n'ai participé qu'à une ou deux réunions, pas plus. Pour un comité qui était censé obtenir des résultats et influencer, rien n'en ressortait, selon moi. Il y avait pourtant moyen, avec le thème de la maison d'une famille d'ouvriers. C'est une question magnifique ! J'avais pensé à un grand living et de petites chambres, sur le thème d'un wagon-lit où l'on peut s'isoler et travailler. Ça pouvait être très bon marché et très efficace. Mais je n'ai même pas eu l'occasion d'en parler et de mettre le sujet sur la table. En vieillissant je me dis que, pour qu'une ville fonctionne, ce n'est pas l'architecte qui doit faire les façades parce qu'il change l'unité, mais l'urbaniste. Il est pour moi nécessaire qu'il y ait une certaine discipline et une volonté d'harmonie.

Avez-vous, dans votre œuvre, un projet pour lequel vous auriez un élément de regret ?

Non, c'est mauvais pour la santé ça.

Mais j'aurais aimé avoir une Porsche, uniquement la dernière. Les autres, je ne les aime pas. Je voulais une quatre roues motrices. Audi a fabriqué ça, mais c'était un mauvais système et la voiture était très dangereuse. Finalement, c'est BMW qui a fait la première. Quand elle est sortie, j'ai pu l'acheter. Je l'ai d'ailleurs toujours. À l'époque, je n'arrivais pas à dépasser 205 km/h alors qu'elle m'avait été vendue pour 212. Avant ça j'avais une Jaguar sport que j'avais achetée à mon coiffeur. J'avais expérimenté tout un système pour la remettre en état. Elle était devenue mieux que neuve. J'ai fini par la vendre, c'était une erreur. Quand j'ai trouvé que ma BMW n'avancait pas, j'ai trouvé un sorcier qui l'a gonflée à 220 avec la carrosserie de la M3. Je l'ai essayée en Allemagne : 260 ! L'aiguille est sortie du compteur qui était bloqué à 240. J'étais sur une belle autoroute avec ma femme, comme dans les films ! Arrivé à 260, j'ai levé le pied et suis redescendu à un calme 210. Et là, je vois un petit point rouge dans mon rétroviseur, qui grandit et qui me passe à 310... une Ferrari ! Ils venaient faire leurs essais depuis Milan. Ça m'a remis en place. Ce serait ça mon regret.

Plus sérieusement...

Tout ce qu'il m'est arrivé de créer résultait de l'environnement et des nécessités du moment. Je m'y attelais sans *a priori* et avec l'espoir d'atteindre les objectifs nécessaires, mais la réalité de la vie vous plonge parfois dans des situations sans issue qu'il faut cependant accepter et y répondre le moins mal possible.



30-32



33

30 Immeuble de bureau Swift I, La Hulpe, 1980–83, avec Ricardo Bofill - Archives Brodzki 31 Immeuble de bureau Swift II, La Hulpe, 1984–88, avec Ricardo Bofill - Archives Brodzki 32 Vue aérienne des immeubles Swift I et Swift II, La Hulpe, 1988 - Archives Brodzki. 33 Constantin Brodzki, Montage photographique - Christian Carez et Alexandre L. Brodzki/Archives Brodzki.