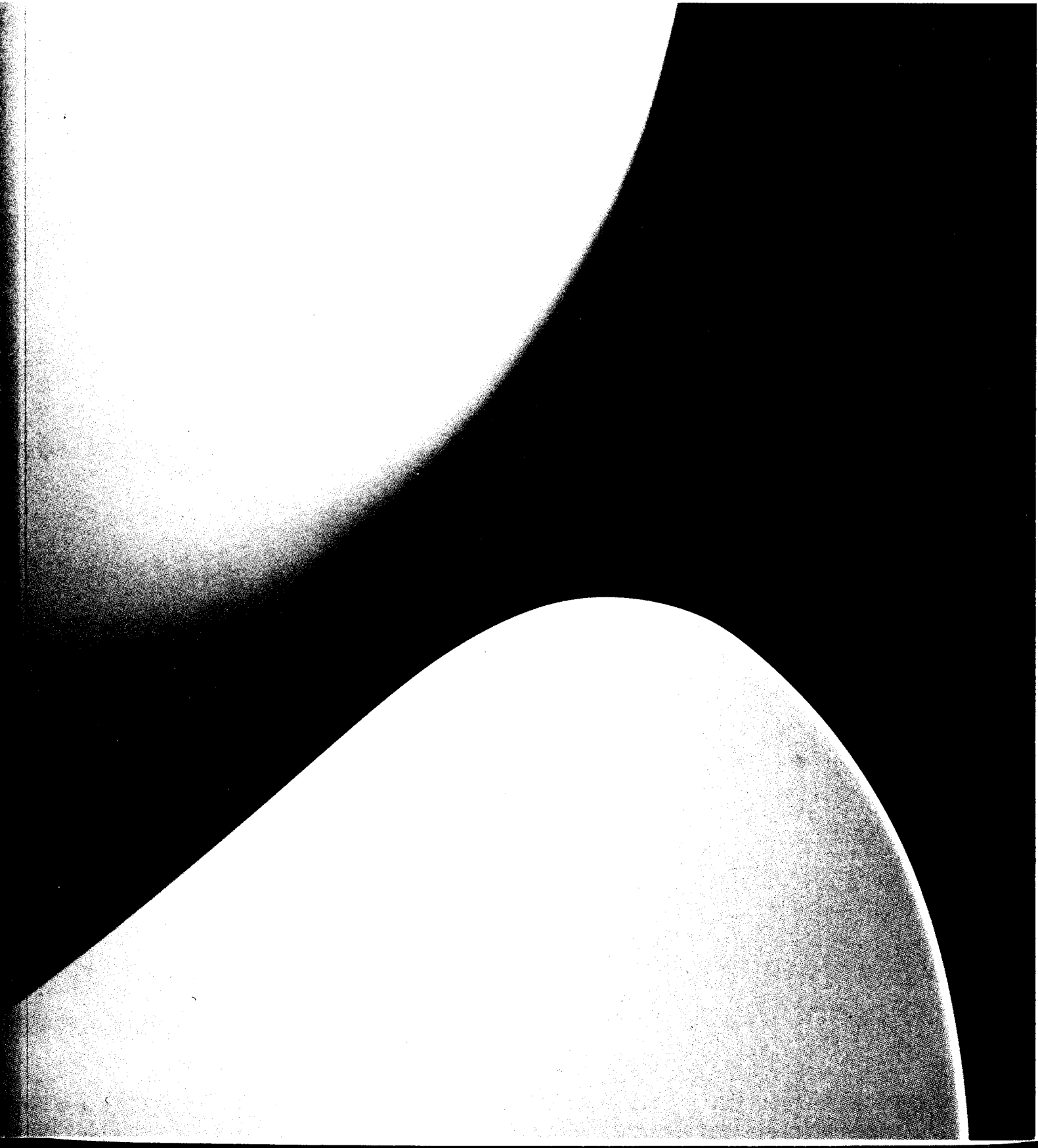


REVUE TECHNIQUE

LUXEMBOURGEOISE

REVUE TRIMESTRIELLE DE L'ASSOCIATION LUXEMBOURGEOISE DES INGENIEURS, ARCHITECTES ET INDUSTRIELS 1|2012



L'accord de coalition 2011-2017 conclu entre les partenaires politiques pour gouverner la capitale met l'accent sur la création de lieux de rencontre conviviaux par l'aménagement ou le réaménagement de places publiques au sein de la ville, et souligne l'importance de la qualité et de l'attractivité du mobilier urbain: réverbères, bancs, décorations florales, poubelles.¹ Le concours «Commerce Design» organisé pour la seconde fois par l'Union Commerciale de la ville de Luxembourg, les expositions et conférences lancées sur le design ou l'aménagement de l'espace public par le MUDAM, l'ALIAI, la Fondation de l'Architecture et de l'ingénierie, comme beaucoup d'autres initiatives témoignent à leur tour du souci de promouvoir une gestion plus créative des espaces publics urbains.

DESIGN DU MOBILIER URBAIN EN 1900_

Dr. Robert L. Philippart

Cet intérêt nouveau pour la ville, considérée désormais comme espace créatif, s'inscrit dans la pensée de Richard Florida qui fait dépendre le succès d'une cité de sa capacité d'innover.² Seule, une société cosmopolite, ouverte et tolérante favorise la concentration sur son territoire d'artistes bohémiens, d'immigrés de tous horizons et de toutes orientations. L'esprit d'ouverture d'une société urbaine assure l'atmosphère propice à l'attrait de personnes talentueuses et diplômées qui sont les ressources humaines principales des entreprises de haute technologie et des connaissances. Selon Florida, les entreprises à forte valeur ajoutée s'installeraient et se développeraient là où se trouve la main-d'œuvre créative.

Il en va donc de l'ambiance d'une ville, de son esprit, de sa qualité de vie. Ce «softskill» range parmi les premiers critères de sélection pour mesurer l'attrait d'une ville à côté des infrastructures et des avantages d'ordre financier. Luxembourg occupe une 19^e position parmi 221 villes analysées par Mercer (2011) pour ce qui est de la qualité de vie. La capitale conduit le peloton pour ce qui est de la sécurité des personnes.

Le mouvement de sensibilité pour l'espace public inclut encore un côté pédagogique qui consiste à démocratiser l'art urbain et à éveiller en la population locale l'esprit de tolérance, de création et d'innovation nécessaire au développement d'une ville.

Les espaces publics, localisés et délimités géographiquement mettent justement en relation des hommes fréquentant la ville. Ce sont les lieux de rencontre et d'échanges, des lieux qui illustrent la capacité d'une ville de communiquer de rassembler et de drainer les foules dans le souci d'un projet sociétal. Ces espaces sont essentiels, car ils représentent la ville, et cela depuis l'Antiquité.³

Le propos de ces quelques pages est d'analyser à quel point la ville de Luxembourg a été déjà sensible au niveau du choix du mobilier urbain à la question de la qualité des lieux de vie lors de sa transformation de ville forteresse en ville ouverte.

La ville ouverte comme lieu de vie

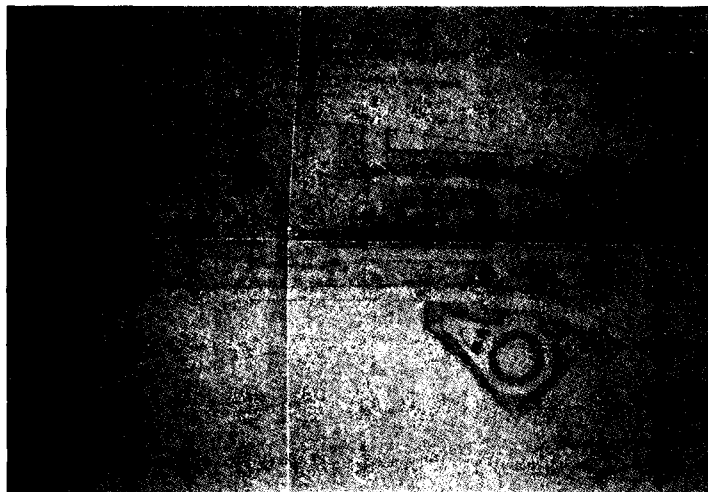
Lorsque la capitale grand-ducale demantelait sa forteresse, et aménageait les anciens domaines militaires en quartiers

urbains, les responsables devaient procéder à des choix pour meubler ces nouveaux lieux par des plantations, monuments commémoratifs (et hautement politiques), du mobilier urbain.

A l'époque comme de nos jours, les city-planners avaient compris qu'une ville n'évolue bien que si elle offre une qualité de vie élevée. Celle-ci engloba au XIX^e siècle d'abord un souci d'hygiène très prononcé, ensuite elle chercha à rétablir l'équilibre entre l'homme industriel et urbain et la nature. Les parcs, les promenades publiques, les allées, les squares et les places publiques furent donc définis à la base de ces considérations et dans la profonde conviction que ces aménagements allaient servir la cohésion sociale. Enfin, ce qui rend l'espace agréable et esthétique, en augmente l'attrait, renforce la demande, et voilà que se dégage aussi l'aspect spéculatif du projet.

De même l'habillage d'un espace lui confère force de symbole. La place de la gare aménagée par l'ingénieur-paysagiste Edouard André devait marquer une entrée en ville et masquer l'environnement semi-industriel et périphérique. D'autres places, comme celle du St Esprit, la place du Théâtre, la place des Bains, la place de Paris furent conçues comme lieux d'embellissement et d'aération. Leur aménagement ne devait aucunement encourager le fonctionnement organique de ces lieux, sinon ils auraient concurrencé la place d'Armes identifiée comme centre de la ville. Ce furent des squares fonctionnant tout au plus suivant le principe d'un arrêt de tram, mais non comme lieux de vie. L'aménagement des espaces publics était subordonné à la fonction de lieu organique, car la ville devait se développer comme espace monocentrique.⁴

Autre élément qui saute aux yeux et qui porte des traits qui nous rappellent notre propre époque: le clivage entre art industriel international et création artistique locale. Jean-Charles Alphand, ingénieur des ponts et chaussées français, connu pour ses embellissements de Paris, avait dessiné des grilles, bancs et folies de parcs que l'industrie allait rapidement commercialiser. Les villes de province, et aussi Luxembourg, reprirent ce mobilier urbain «industriel» non seulement pour son caractère fonctionnel, mais aussi pour appartenir à un réseau de villes se réclamant de l'esprit pari-



Proposition d'aménager deux fontaines à la fausse-braie Beck-Jost par l'ingénieur Bouvard de Paris, 1911 (ANL, TP, N°12)



Kiosque limonadier au parc

sien. Un réseau d'identité formelle des villes modernes se mit ainsi en place.

N'oublions pas que les revues spécialisées, les livres d'ornements, les expositions, mais surtout les déplacements en train et l'usage systématique de l'appareil photo ont largement contribué à la connaissance et à la grande diffusion de ce mobilier urbain désormais standardisé.

Hier comme aujourd'hui les esprits étaient divisés sur la conception de la ville: pour les uns Luxembourg devait être une « vraie » capitale, ne manquant de rien, et présentant des aménagements et une architecture identiques aux grandes métropoles. Pour les autres, la ville est avant tout un lieu historique et géographique, un espace pittoresque, une succession d'images distinctes, insoupçonnées et surprenantes d'un endroit à l'autre. Si les premiers étaient guidés par une réflexion universaliste et une logique de production industrielle, les seconds mettaient en avant la créativité locale, les matières premières de la région et le savoir-faire des hommes qui y résidaient. Ils croyaient fortement dans l'avenir de la cité en tablant sur ses forces endogènes.

Inventer un mobilier urbain contemporain

Le mobilier urbain de la Belle Epoque se nourrit à Luxembourg de plusieurs sources d'inspiration, surtout que le Grand-Duché occupe une position de charnière entre les mondes latin et germanique. Paris, centre doctrinal en tant que siège de l'administration nationale et de l'Ecole des Beaux-Arts, n'inspirait pas en exclusivité les autorités publiques luxembourgeoises. Celles-ci furent également ouvertes aux productions allemandes,⁵ surtout qu'au cours des années 1867 /1919 le Grand-Duché fit partie de l'Union douanière avec l'Allemagne. Ainsi, les réverbères, par exemple, étaient fournis par des entreprises spécialisées originaires de Mayence, de Paris et voire même de Luxembourg (Luxemburger Constructionswerke).⁶

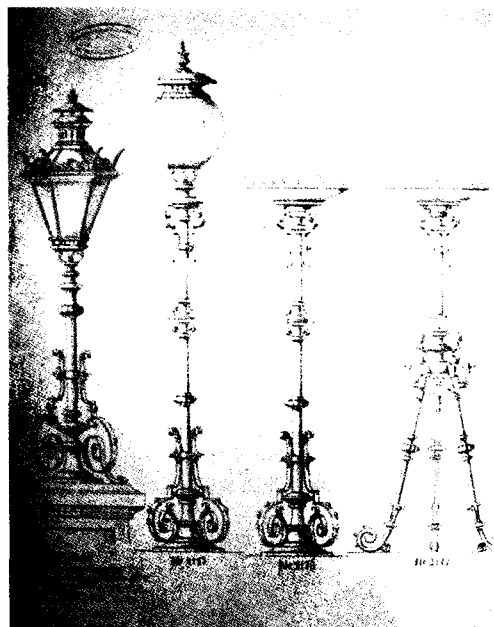
Le kiosque à musique ou limonadier était non seulement un produit industriel, mais encore une construction clé en main. Ceux en bois ou en fonte achetés sur catalogue, et installés à la place d'Armes, la fausse braie Beck-Jost ou au parc de la ville étaient vus d'un mauvais œil par les représentants de l'artisanat local. Leur pensée protectionniste fit

échouer par le conseil communal la proposition de l'architecte de la ville d'acheter directement les vespasiennes auprès d'un fournisseur spécialisé de Metz. L'adjudication de ces travaux dut se faire par soumission publique auprès des artisans luxembourgeois, indépendamment d'un prix bien plus élevé. Le Conseil fut d'accord à acquérir un des modèles messins pour servir de modèles aux artisans indigènes.⁷

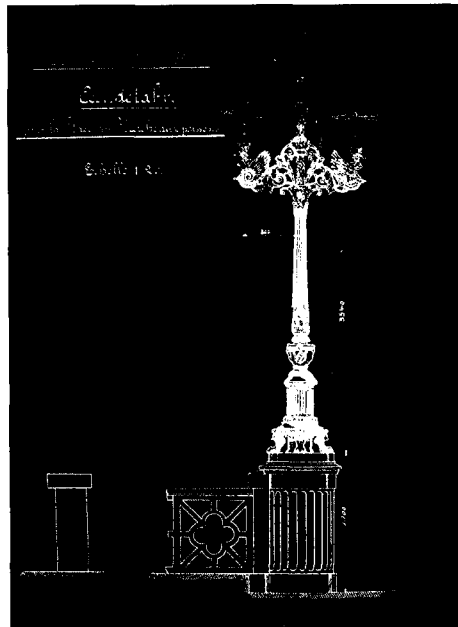
Le banc, la borne fontaine, le candélabre, le kiosque, la grille, le panneau d'affichage et les vespasiennes caractérisent cet aménagement utilitaire de l'espace public. Ils favorisent la fréquentation, tout en contribuant à la sécurité et à l'agrément des citoyens.

Dans ce répertoire d'objets mobiliers, à la fois identiques et monumentaux, la grille et le réverbère jouent un rôle essentiel. Les grilles longeant les parcs et les squares accentuent la transparence de deux lieux, tout en marquant leur césure avec leur environnement. Toute une hiérarchie de grilles caractérise cette organisation de l'espace. Celles entourant les parcs et les squares étaient généralement placées à ras le sol pour contribuer de la façon à l'uniformisation de l'espace public.⁸ Ces galeries au dessin très économique, en usage à Luxembourg, avaient été créées par les services d'Alphand. Même les grilles destinées à protéger la base des arbres présentaient un dessin raffiné, et faisaient partie de cette esthétique urbaine développée du temps de Haussmann et exportée à grande échelle.

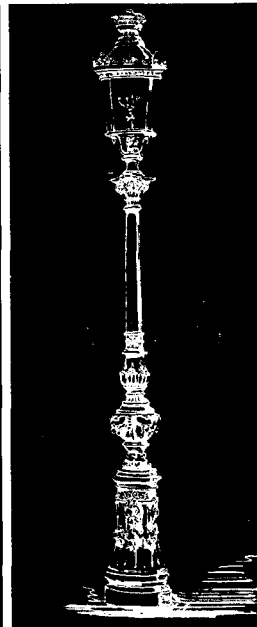
Les grilles privées protègent l'intimité des jardins privés et font fonction de transition entre l'espace public et privé. Ces grilles furent d'ailleurs prescrites par l'administration, qui en autorisait aussi le type choisi dans un souci d'homogénéisation des fronts de rues. Les jardins particuliers devaient être entourés de murs à hauteur standardisée, supportant des grilles en claire-voie à faire agréer par l'Administration des Travaux Publics.⁹ Si, pour l'habitat privé les grilles furent généralement de fabrications industrielles et choisies sur base de plusieurs modèles similaires, celles qui devaient protéger les bâtiments publics furent par contre dessinées par le service de l'architecte de l'Etat. Ils firent partie du programme architectural de l'édifice public à construire et qui devait servir de modèle officiel. Il souligna la force de



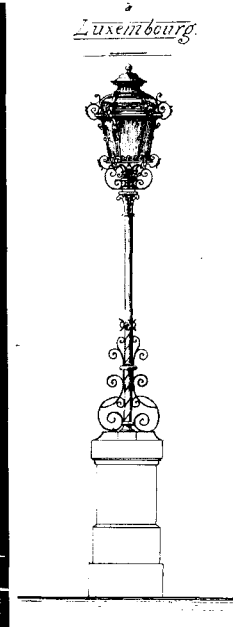
Catalogue d'un fournisseur de Mayence (AVL, LU IV 2 11 C, N°144)



Candélabre dessiné par Antoine Luja pour la place du Marché aux Poissons (AVL, LU IV 72C, N°238)



Réverbère dessiné par l'architecte de la ville Antoine Luja (AVL LU IV 2 C, N°214)



Réverbère dessiné par l'architecte de la ville Antoine Luja (AVL LU IV 2 C, N°214)

création endogène à la société luxembourgeoise.¹⁰ L'architecte, quant à lui devenait aussi un artisan, créant une œuvre d'art totale.

Corollaire de la conduite au gaz, le réverbère en fonte, remplaçant la lanterne à pétrole, se trouve démultiplié à l'infini, et forme un paysage graphique d'une séduisante abstraction. Cette forêt d'arbres de fonte répand, la nuit, une nappe de lumière régulière, dont la beauté tient à son échelle. Signalons que les habitants de la rue du Génie avaient exigé l'aménagement de l'Avenue Monterey en ligne droite, et non en ligne brisée pour bénéficier de la beauté qu'offrent les réverbères places le long du parc!¹¹

Lieu, fonction et esthétique

La taille, l'opulence du décor, le traitement de la matière première des réverbères soulignent la hiérarchie de l'espace public. On ne pose pas de réverbère sans discernement sur la signification du lieu!

Tout en bas de la gamme se trouve la console murale, appropriée aux petites rues dont les trottoirs étroits ne permettent l'installation de candélabres verticaux.

Dans les voies moyennes apparaît la colonne isolée placée à ras le sol (boulevards et avenues), ou montée sur une balustrade (viaduc, pont du Château) ou même sur une vespasienne (Marché aux Poissons).

La grande colonne à simple lanterne (Pont Adolphe, Place de la Constitution, Place d'Armes, Place Guillaume), ou à crosse (place d'Armes, Cercle), est réservée à des lieux de prestige.

Au sommet de la hiérarchie se trouve la grande colonne à jardinière à plusieurs branches, surmontée d'une lanterne en couronnement. Le plus souvent, elle est placée sur un piédestal. Au – delà de sa simple fonction, elle prend le rang d'un véritable meuble, qui rehausse tout l'environnement par son volume et sa luminosité. Elle entre en concurrence avec le monument commémoratif. Celles installées aux places de la Gare, des Bains, du Puits Rouge et même au centre du Rond-Point (Schuman) marquaient les points de grande monumentalité.

Cette hiérarchisation se complète par celle des matériaux et des couleurs. Généralement en fonte recouverte d'une couche de peinture noire pour les rues, ou olive pour les

parcs et squares, les réverbères peuvent encore être recouverts d'une couche de bronze pour mieux représenter les lieux nobles (proposition de l'ingénieur Paul Séjourné pour le pont) Adolphe.¹²

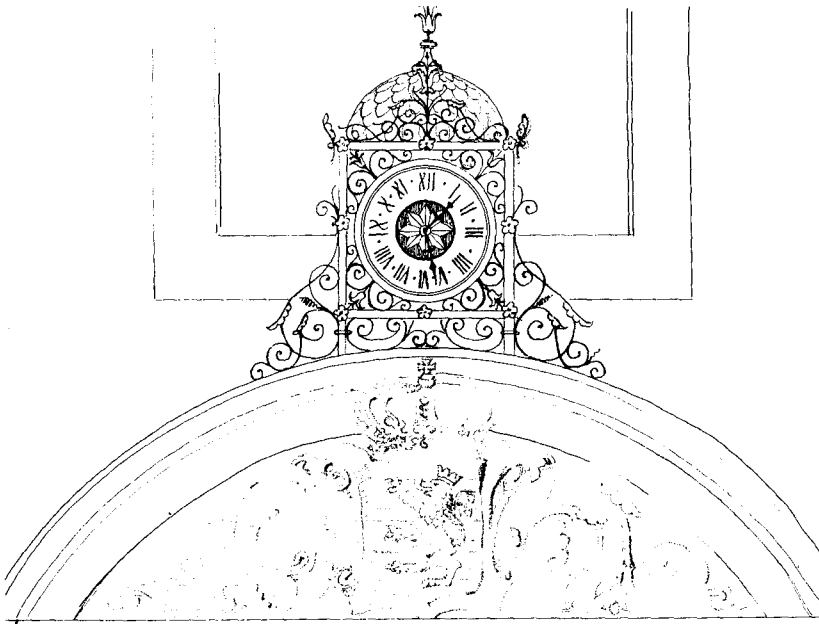
Le réverbère à placer devant le palais grand-ducal devait refléter la noblesse et l'opulence du lieu: la lanterne repose sur un frêle chapiteau corinthien. La base composite mêle des décors Renaissance aux guirlandes, cartouches et méandres.¹³

L'architecte du palais municipal et l'architecte de la ville choisirent ensemble le réverbère le plus convenant au parvis du Cercle en construction.¹⁴

Si le lieu d'emplacement influence sa forme et sa taille, la façon d'implanter ce mobilier ne fut jamais fortuite. Tantôt installés en alignement droit avec les arbres en bordure de rue le long des boulevards, tantôt placés en quinconce des deux côtés de la rue, ou encore en symétrie pour marquer le départ des balustrades du Viaduc ou du pont du Château, les réverbères accompagnent l'axe du regard et des flux, sans jamais ne déranger ni la sécurité ni la mobilité. Afin de leur préserver toute leur luminosité, les arbres qui les entouraient étaient coupés en forme de colonne ou de pyramide.¹⁵

Illustrer le savoir-faire local

Si le réverbère ou candélabre faisait partie du mobilier urbain international de production industrielle, le souci de mettre en valeur un lieu spécifique, le savoir-faire artisanal et l'esprit créatif endogène, faisait recourir à des œuvres de commande, dessinées par les architectes au service de l'Etat, respectivement de la ville. Le Ministre d'Etat, Paul Eyschen, demanda en 1886 à l'architecte de l'Etat, Charles Arendt, de dessiner deux candélabres monumentaux et une horloge publique pour l'hôtel des Postes. Ces œuvres de commande devaient illustrer le haut talent des ferronniers d'art luxembourgeois dans le cadre de l'Exposition Nationale de l'Industrie et des Arts à Luxembourg.¹⁶ L'architecte de la ville, Antoine Luja dessinait en 1901 un candélabre à trois branches pour la place du Marché-aux-Herbes. Haut de 5m et reposant sur un socle en pierre de taille, le pied du candélabre, et son escabeau s'inspiraient de modèles antiques et reproduisaient le millésime. Les



Horloge électrique pour l'Hôtel des Postes par Charles Arendt. 1886 (ANL.TP.N°576)



Hôtel des Postes lanterne conçue par Etienne Galowich, professeur à l'Ecole d'Artisans (ANL.B.P., N°58aa)

puissantes branches latérales représentaient des cygnes. La lanterne centrale, plus grande, dominait celles placées à ses côtés.¹⁷

Le banc public, également en fonte, est vissé au sol et enlevé pour la mauvaise saison. A bras et au siège en bois, sa carcasse est la réplique des branches d'arbres qui l'entourent, et qui le font fusionner avec son environnement. Installé à la place Guillaume, à la station du Parc et dans les jardins publics, le banc luxembourgeois est un produit industriel réalisé par les anciennes fonderies de Colmar Berg, sur base de modèles étrangers.¹⁸

La borne fontaine, était perçue à Luxembourg plutôt comme source d'approvisionnement en eau potable que comme fontaine d'agrément. Aucune des propositions de l'ingénieur-paysagiste, Edouard André, respectivement de l'ingénieur Bouvard (Paris) allant dans cette direction ne fut admise.

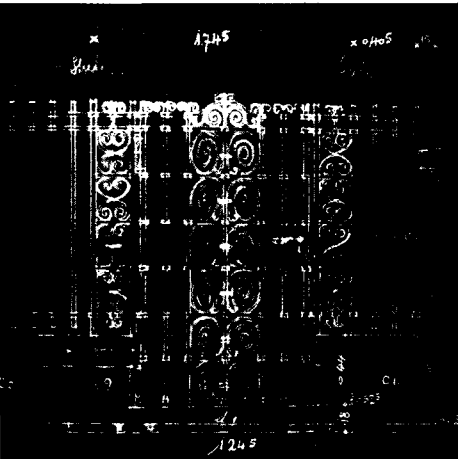
Corollaires de la conduite d'eau et de l'égout, les vespasiennes réalisées en tôle ou en fonte ouvragée présentaient une hiérarchie analogue à celle des réverbères. A leur tour, ils devaient fusionner avec leur environnement immédiat. Fonctionnelles, mais non luxueuses, quoique éclairées au gaz,¹⁹ ces maisonnettes ressemblaient à un kiosque, surtout si elles étaient destinées également à un public féminin (place du Marché aux Poissons, 1905). Les urinoirs individuels, se présentant sous forme de colonnes d'affichage surmontées d'une lanterne (Marché aux Poissons, 1880) ou collectifs (Av de l'Arsenal) sous forme de chalets firent partie du programme d'hygiène de la ville visant à combattre les épidémies. Ces modèles, développés pour la ville de Paris dès les années 1835, étaient à leur tour réalisés de façon industrielle et exportés à grande échelle. Lorsqu'en 1878 aucune société commerciale ne répondit à l'appel d'offres lancé par l'administration communale,²⁰ l'architecte de la ville dut concevoir plusieurs modèles de vespasiennes. Quelques-uns de ses projets montrent une judicieuse combinaison entre réverbère et urinoir, d'autres présentent des paravents en tôle, un troisième modèle également copié sur ceux de Paris n'est pas sans rappeler les abris pour militaires. Des décors floraux devaient assurer une certaine discrétion à ce mobilier urbain.²¹

Enfin, le panneau d'affichage dispose d'une longue tradition en milieu urbain. La publicité par affiches existait déjà à Pompéi. Au XIX^e siècle, marqué par les luttes pour la libre expression, le panneau ou la colonne d'affichage devenaient l'expression du contrôle et de l'organisation officielle et spatiale de cette forme de communication.²² L'urinoir du Marché aux Poissons, commandé en 1880 à Paris, offrit une colonne lumineuse d'affichage.²³ En 1908, le souci de valorisation du savoir-faire artisanal local incita les édiles de la capitale à commander 10 panneaux d'affichage personnalisés auprès des élèves de l'Ecole d'Artisans.²⁴

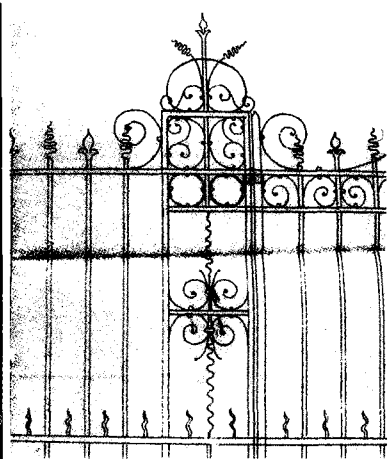
Les «folies» des parcs

Le kiosque limonadier, tout comme l'abri des promeneurs, faisait à son tour partie du programme d'architecture des jardins. L'historicisme respectait minutieusement les fonctions de la vie humaine, et développa une architecture à vocation récréative reprenant des décors propres aux chalets suisses. Le recours au bois ajouré caractérise cette architecture. En effet, au tournant du siècle passé, la Suisse était réputée comme pays de récréation d'une bourgeoisie aisée et comme destination où architecture, nature et traditions locales évoluaient en harmonie. On s'y rendait pour son congé de convalescence ou de repos. Les parcs et jardins publics devaient recréer cette qualité de vie, cette symbiose entre la nature et l'homme. Point étonnant donc que des balustrades, chalets, kiosques, pergolas, etc reprenaient des décorations de l'architecture régionale suisse.²⁵ Non seulement ce mobilier de jardins fut en bois, et donc conçu en harmonie avec l'environnement, il fut encore à bon marché, car la révolution technique permit de le reproduire à échelle industrielle. Livrées clé en mains, ces folies étaient vendues sur catalogue ou promues par voie d'annonces et par les expositions internationales et universelles.²⁶ Les fournisseurs de ce type de mobilier pour les parcs de la capitale provenaient de France, d'Allemagne et même de Bohême.²⁷ Les fournisseurs locaux ne pouvaient tenir la concurrence industrielle et internationale.

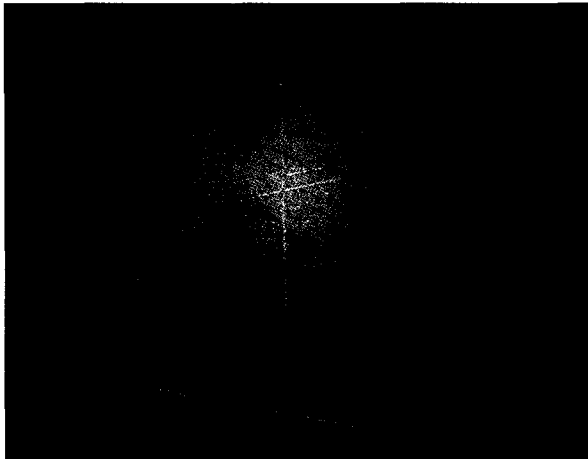
A la Belle Epoque, les défis semblent avoir été très proches des nôtres: augmenter la qualité de vie dans un souci du développement de la ville, soutenir et favoriser l'esprit créatif local, sans renoncer à s'arroger une place dans le réseau



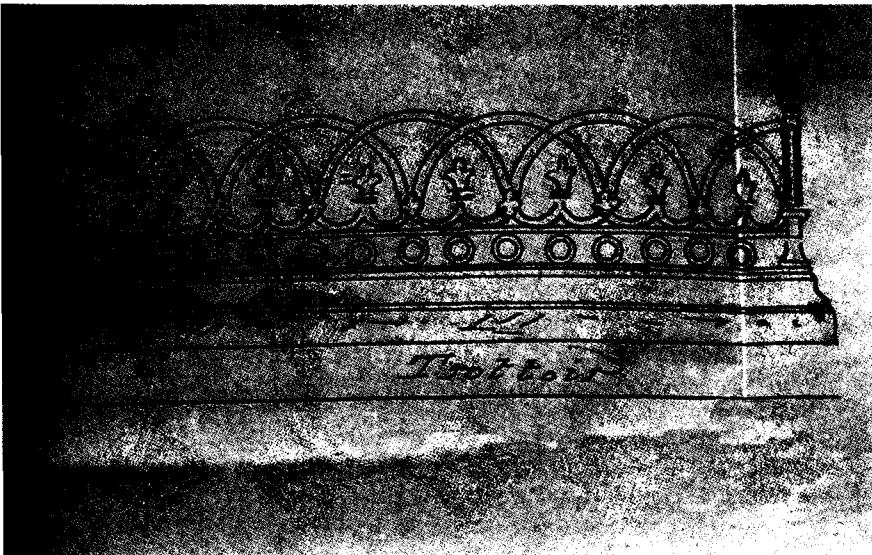
Grille du jardin des bains publics (AVL, LU IV2N°798)



Grille en claire-voie séparant l'espace public de l'espace privé est un produit industriel (ANL, TP, N°658)



Console murale Art Nouveau par les Luxemburger Constructionswerke de Merl (AVL, LU IV 2 C, N°214)



Bordure en fonte dessinée par Gédéon Bordiaux pour les jardinets devant le palais (ANL, TP, N°583)



WC pour femmes

des villes qui regardent vers la création dans les grandes métropoles et tout en restant ouvert à l'industrialisation de l'art urbain.

Dr. Robert L. Philippart

1 Accord de coalition 2011-2017 entre le parti démocratique (DP) et le parti «déli gréng», 9 novembre 2011, p. 2&3
2 VIVANT, Elsa, Qu'est-ce que la ville créative, Paris, 2009, p.7.
3 PAQUOT, Thierry, L'espace public, Paris, 2009, p. 74
4 PHILIPPART, Robert L. Luxembourg, de l'historicisme au modernisme, de la ville forteresse à la capitale nationale, Louvain-la-Neuve- Luxembourg, t1, p. 473-490
5 CHOAY, Françoise, Pensées sur la ville, arts de la ville, in Histoire de la France urbaine, t.4, Paris, 1983, p. 197
6 A.V.L., LU IV/2 C, N°144 et LU IV/2 C, N°214
7 Ibidem, N°5, Luxembourg, 1890, p. 45-46
8 A.N.L., Travaux Publics, N°535 et forteresse 1775-1917, N°427
9 Cahier des charges pour la vente des terrains à bâtir au front nord-ouest de la place de Luxembourg, art.6
10 A.N.L., Travaux Publics, N° 576 & N° 583
11 IDEM., H forteresse de Luxembourg, N°369/1
12 VILLE DE LUXEMBOURG, Bulletin communal ...op.cit., N° 7, Luxembourg, 1903, p. 113-115 et N°8, Luxembourg, 1903, p. 150

13 A.V.L., LU IV/2 C, N°145
14 IDEM, LU IV/2, 11 D N°483-487
15 IDEM., Travaux Publics, N°20, éclairage public
16 A.N.L., Travaux Publics, N° 576
17 IDEM., Travaux Publics, N°148
18 A.V.L., LU IV/ 2 11 D, N°238.
19 VILLE DE LUXEMBOURG, Bulletin communal ...op.cit., N° 9, Luxembourg, 1893, p. 102
20 Ibidem, Bulletin communal ...op.cit., N°13, Luxembourg, 1878, p. 100
21 GLEICHMANN, Peter Reinhart, Von der stinkenden Stadt zum Toilettenzimmer, in Sei sauber... ! eine Geschichte der Hygiene und öffentlichen Gesundheitsvorsorge in Europa, Luxembourg-Cologne, 2004, p. 81 et 139
22 LAVEDAN, Pierre, Histoire de l'urbanisme à l'époque contemporaine, t3., Paris, 1952, p. 429
23 YEGLES-BECKER, Isabelle, De Feschmaart, description, Esch-sur-Alzette, 2002, p. 55
24 VILLE DE Luxembourg, Rapport administratif 1908, Luxembourg, 1909, p. 11
25 PHILIPPART, Robert, L., Luxembourg, de l'historicisme au modernisme... op.cit., t1, p. 522
26 PHILIPPART, Robert, L., Luxembourg, de l'historicisme au modernisme... op.cit., t1, p. 522. MUSEES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, La Belle Epoque, le temps des expositions universelles, 1851-1913, Bruxelles, 2002 p. 60-62
27 A.V.L., LU IV/ 2 11 D, N°238