

Bruxelles Patrimoines

34

Printemps 2021

U

urban.brussels

Dossier **COULEURS**
ET TEXTURES



Couleurs et textures des intérieurs bruxellois du XIX^e siècle au modernisme

Comprendre et restituer les pratiques

WIVINE WAILLIEZ

CONSERVATEUR-RESTAURATEUR, CELLULE DÉCORS DE MONUMENTS,
(INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE) -
INSTITUT PAUL PHILIPPOT HERITAGE (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES)

NDLR Face à la prétendue neutralité du blanc, Wivine Wailliez, aborde les choix chromatiques posés au fil du temps dans les intérieurs bruxellois.

En effet, la mise en œuvre des couleurs et des matières dans les aménagements impacte particulièrement la perception de celles-ci. Dès lors, l'approche de la conservation-restauration ne doit pas se limiter à une simple analyse de stratigraphies et d'échantillons mais les études préalables doivent révéler et prendre en compte la subtilité des agencements d'origine pour retrouver les effets de tonalités, d'harmonies ou de nuances recherchés par les créateurs. La connaissance des matières, des mises en œuvres, des outils, des techniques ainsi que des théories de la couleur, aux diverses époques, permet alors d'intervenir à bon escient.

ENG

COLOURS AND TEXTURES OF BRUSSELS

INTERIORS: FROM THE 19TH CENTURY TO MODERNISM

Understanding and
restoring practices

Colours and textures are obviously an integral part of any architectural work, but the level of attention paid to colour has varied a lot over the centuries. The materials used in a façade sometimes contribute to a polychromatic appearance. As colour is such a complex phenomenon, this article examines it only in terms of how it is perceived. The texture of the material or cladding plays a part in how the colour is perceived, as is clear with a fabric like damask, where threads of the same colour are perceived differently depending on the weave of the cloth. In conclusion the survey of various remarkable Brussels buildings presents the role of colour in the 19th century and in the first half of the 20th century. Nevertheless, the neoclassical penchant for white recurs regularly, only to be chased away yet again by a return to the use of colour and ornamentation.



FIG. 1
Hôtel van Eetvelde, Victor Horta,
4 avenue Palmerston, Bruxelles.
Détail de la façade : composition
de pierre d'Euville, mosaïque,
ferronnerie peinte, chêne verni et
verre ; de teintes écru, ocres,
rouge brique, chêne blond ;
de textures grenue, lisse et
mate, lisse et satinée, brillante,
réfléchissante (© KIK-IRPA,
Bruxelles, cliché X117612).

« **L'**homme a besoin de couleur pour vivre ; c'est un élément aussi nécessaire que l'eau ou le feu. »¹ L'intérêt pour la couleur dans l'architecture, les arts et la mode a considérablement varié au cours des siècles. L'on pourrait même y voir un mouvement pendulaire. La première décennie de ce siècle a opéré un retour à la couleur - et notamment au papier peint - dans les intérieurs, en contrepied au blanc du post-modernisme apparu dans les années 1980, qui faisait lui-même table rase de l'explosion de couleurs des années hippies et pop.

Au siècle des Lumières, le néoclassicisme tournait le dos au rococo tout comme la Renaissance - Renaissance classique, comme l'appelle Louis Courajod² - avait délaissé l'héritage médiéval en redécouvrant l'Antiquité. Pour l'historien de la couleur, Michel Pastoureau, l'éthique *chromoclaste* de la Réforme protestante « restera celle des pays protestants jusqu'à l'époque contemporaine et deviendra, par là même, celle de la société industrielle et du capitalisme jusqu'au début de notre [20^e] siècle. »³ La Belle Époque et les Années folles, caracté-

risées par l'Éclectisme, l'Art nouveau et l'Art Déco, ont été des périodes hautes en couleurs, bien représentées dans le paysage architectural bruxellois. Y succède le modernisme, qui bouleverse le rapport de l'architecture à la couleur et marque un retour à la rigueur classique.

LA MATIÈRE DE L'ŒUVRE D'ART : STRUCTURE ET ASPECT

La *Théorie de la Restauration*, recueil d'essais de Cesare Brandi (1906-1988), historien de l'art et théoricien de la pratique moderne de la restauration des œuvres d'art, fournit des clés de lecture des œuvres d'art et plus largement du patrimoine. Brandi y expose que l'œuvre d'art, produit de l'activité humaine, existe en tant que matière et image. Cette dernière étant le fruit de l'appréhension par une conscience, elle est uniquement mentale et fugitive ; au contraire, la matière de l'œuvre d'art, à savoir « *tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image* »⁴, est permanente et subsiste sous les deux fonctions de structure et aspect. S'agissant de parler de couleurs et textures, on aura compris que, dans la matière de l'œuvre architecturale, l'aspect plus que la

1. Fernand Léger, cité par Le Corbusier dans *Polychromies architecturales*, 1931. NOELL, M., « Peindre l'espace. Remarques sur la polychromie architecturale entre les deux guerres (Taut, Le Corbusier, Van Doesburg) » in GUILGON, E., et al. (dir.), *L'Aubette : ou la couleur dans l'architecture : une œuvre de Hans Arp, Sophie Täuber-Arp, Theo van Doesburg*, Strasbourg, 2008, p. 92-103, p. 92.

2. Conservateur puis directeur du Département de sculpture du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes au Louvre entre 1874 et 1896.

3. PASTOUREAU, M., « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1989, tome 147, p. 203-230.

4. BRANDI, C., *Théorie de la Restauration*, (Teoria del Restauro, Einaudi, 1963), traduction française de Colette Déroche, Paris, 2000, préface de Georges Brunel, p. 33-36 (chap. 2 Matière de l'œuvre d'art).

5. Brandi, visant la lumière et l'atmosphère, précise en effet : « d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui regarde pourront aussi être adoptés comme moyens physiques de transmission de l'image ». BRANDI, C., *op. cit.*, p. 36. De même, poursuit-il, l'architecture ne se résume pas à sa seule enveloppe extérieure, raison pour laquelle les procédures de classement définissent un périmètre de classement. En région bruxelloise, le *Code bruxellois de l'aménagement du territoire* prévoit la création de zones de protection autour des biens classés afin d'en préserver les abords.

6. Citation extraite du memento consacré au Musée des Beaux-Arts de Tournai. Les *Mémentos*, annotations rédigées à partir de 1941 des notes prises par Horta à l'époque de ses chantiers, constituent la deuxième partie des mémoires de Victor Horta. HORTA, V., *Mémoires*, texte établi, annoté et introduit par C. Dulière, Bruxelles, 1986, p. 188-189.

7. LE CORBUSIER, *Polychromie architecturale*, 1931, in RÜEGG, A., *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, Bâle, 1997, p. 114

8. Texte de V. Servranckx de 1947, cité par STOOP, E., « De leugen van Victor Servranckx. Behangpapierontwerper voor UPL (1917-1925) », *Tijdschrift voor Interieurgeschiedenis en Design*, 41 (2019), p. 109

9. RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture* (1849), New York, 1852, (chap. II, *The Lamps of Truth*), p. 29, 37.

10. Voir POLMAN, M. G., *De kleuren van het nieuwe bouwen tijdens het interbellum. In Nederland. Materialisering van een ideaal*, Thèse de doctorat présentée à la Technische Universiteit Delft, Faculteit Bouwkunde le 19 décembre 2011; surtout le chapitre 2.2.

11. Quoique publiée uniquement en 1839, cette loi était déjà divulguée par le biais de conférences depuis 1828. CHEVREUL, M.-E., *Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, 1839.



FIG. 2
Ancien atelier du peintre Arthur Rogiers, 103 rue Charles Quint, Bruxelles (Paul Hamesse, 1898), stratigraphie sur le limon de l'escalier de l'atelier (©photo de l'auteure, 2014).

structure nous intéresse. Or cet aspect dépend du contexte spatial,⁵ qui participe à la formation de l'image. En effet, la perception de caractéristiques visuelles nécessite un éclairage, naturel ou artificiel, lui-même interagissant avec l'œuvre.

En parfait connaisseur de ce phénomène, Horta, dans son memento concernant le musée des Beaux-Arts de Tournai, énonce « Il est évident que, si l'on place un Van Eyck sur un fond blanc dans la pleine lumière, on en voit mieux les détails, mais cela n'est utile qu'aux conservateurs et hommes d'étude ; l'artiste voit tout autrement. Le détail étant bien souvent au service de l'analyse de l'œuvre, [qui est] la « mort morale » du rayonnement de celle-ci pour qui sait en jouir comme on déguste un bon vin ... »⁶ En rappelant l'importance de la lumière blanche pour l'étude matérielle de l'œuvre d'art, Horta explicite aussi le rôle de la couleur du « fond » qui, par réflexion diffuse, contribue à colorer la pièce : « la couleur, fille de la lumière »⁷ dit Le Corbusier, mais aussi son corollaire : la lumière, fille de la couleur.

COULEURS ET TEXTURES, QUELS EFFETS ?

Sauf dans l'acception désignant sous ce terme la peinture, comme Victor Servranck parlant de « la couleur-rivière, la couleur-fleuve »⁸, la couleur n'existe pas par elle-même, sans subjectile. Les couleurs et textures sont des attributs, des propriétés physiques, se rapportant à un substrat. Quand on parle de couleurs/polychromie dans l'architecture ou les intérieurs, on pense aux surfaces apparentes, par opposition à la structure portante : l'aspect, ce qui est regardé, ce qui réfléchit la lumière et renvoie une image.

Dans le contexte de l'architecture, les matériaux mis en œuvre – briques, pierre, verre, bois, faïence, etc. – contribuent aux couleurs « justes »⁹ de la façade et à ses textures. Cependant, l'effet coloré peut aussi être le fait de revêtements de surface appliqués comme une peau ou un vêtement sur un subjectile de *second ordre* pour produire un autre effet, telles une finition peinte sur des ferronneries, un enduit sur une maçonnerie, voire une peinture sur enduit (monochrome, fresque, sgraffite). (FIG. 1)

LA COULEUR : THÉORIE PHYSIQUE ET PERCEPTION

Il existe de nombreuses théories de la couleur,¹⁰ dont les plus connues sont celle de Newton (1704), qui explique les caractéristiques physiques de la couleur, de la lumière colorée (synthèse additive) ou des matières colorées (synthèse soustractive) et celle de W. Goethe (1810), abordant pour la première fois la perception de la couleur et très popularisée parmi les artistes peintres au XIX^e siècle. Directeur de la manufacture des Gobelins, Michel-Eugène Chevreul explicite, dès 1828, dans sa *Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*¹¹ le fait, déjà signalé par Goethe, de l'induction chromatique, c'est-à-dire de l'influence que des couleurs contiguës exercent l'une sur l'autre. En substance, la luminosité et la teinte de deux plages de couleur paraissent plus différentes lorsqu'on les observe juxtaposées que lorsqu'on les observe séparément, sur un fond neutre commun.

La réception de cette loi, dont les applications pratiques s'adressent au premier chef aux manufacturiers, artistes peintres et décorateurs, est illustrée dans *À Rebours* (1884) de J.K.

À Rebours

« Il se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs, comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacées par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse.

Les lambris une fois parés, il fit peindre les baguettes et les hautes plinthes en un indigo foncé, en un indigo laqué, semblable à celui que les carrossiers emploient pour les panneaux des voitures, et le plafond, un peu arrondi, également tendu de maroquin, ouvrit tel qu'un immense œil-de-bœuf, enchâssé dans sa peau d'orange, un cercle de firmament en soie bleu de roi, au milieu duquel montaient, à tire-d'ailes, des séraphins d'argent, naguère brodés par la confrérie des tisserands de Cologne, pour une ancienne chape.

Après que la mise en place fût effectuée, le soir, tout cela se concilia, se tempéra, s'assit : les boiseries immobilisèrent leur bleu soutenu et comme échauffé par les oranges qui se maintinrent, à leur tour, sans s'adultérer, appuyés et, en quelque sorte, attisés qu'ils furent par le souffle pressant des bleus. (...)

Les croisées dont les vitres, craquelées, bleuâtres, parsemées de culs de bouteille aux bosses piquetées d'or, interceptaient la vue de la campagne et ne laissaient pénétrer qu'une lumière feinte, se vêtirent, à leur tour, de rideaux taillés dans de vieilles étoles, dont l'or assombri et quasi sauré, s'éteignait dans la trame d'un roux presque mort. »

HUYSMANS, J.-K., *À rebours* (1884), GF Gallimard, 1978, p. 73-74.

Huysmans par la démarche de Des Esseintes, esthète décadent vivant essentiellement la nuit, qui décore son cabinet de travail en tenant compte autant de l'impact de la lumière artificielle sur les teintes pressenties que de l'influence des couleurs les unes sur les autres. On note également l'intérêt porté à la texture des matières, tantôt glacées, tantôt laquées, tantôt craquelées, tantôt bossuées...

Lors des études préalables à une intervention de restauration le contraste simultané des couleurs doit être gardé à l'esprit : en effet, les couleurs des différentes couches de finitions mises successivement au jour sous forme d'« escaliers stratigraphiques » (FIG. 2) sont contiguës et altèrent donc leur perception mutuelle. C'est la raison pour laquelle une gamme NCS est un support indispensable pour corriger ce glissement. Cela explique aussi pourquoi, dans les rapports d'intervention des conservateurs-restaurateurs, la notation descriptive d'une couleur, même secondée d'une référence NCS, peut être assez éloignée de la description que l'on ferait de cette même référence NCS relevée isolément.

OÙ LA TEXTURE VIENT INFLUENCER LA PERCEPTION DE LA COULEUR

Textures et perception de la couleur sont intimement liées. Horta écrit encore « Mes idées sur la couleur ne s'arrêtent pas à ces explications ;

la matière à son tour est à étudier : il n'est pas indifférent de faire usage de la colle, de l'huile, de tissus de bure, de soie ou de velours. Il n'est pas indifférent d'avoir un fond uni ou brouillé à la brosse, un jacquard ou autre ; il n'est pas indifférent de le tendre à plat ou de le plisser. Il n'y a pas, (...), que l'envoi de la lumière sur la toile, il y a, plus important, le renvoi de la lumière dans l'œil du spectateur. »¹² Or, outre l'absorption du spectre lumineux due à la teinte d'une surface éclairée, sa texture joue précisément un rôle essentiel dans la réflexion de la lumière.

Michel-Eugène Chevreul a aussi commis une *Théorie des effets d'optiques que présentent les étoffes de soie* (1846),¹³ dont l'influence sur Paul Balin, manufacturier de papiers peints parisien renommé, est incontestable. En 1879, Balin écrit dans le mémoire descriptif d'un brevet consacré à l'imitation des soieries : « L'étude des étoffes (...) m'a appris que certaines étoffes que je croyais tissées avec des fils plus ou moins clairs, plus ou moins foncés, étaient tissées, au contraire, avec des fils d'une couleur uniforme, et que les dessins et la variété des tons qu'elles présentaient n'étaient dus qu'au sens varié des croisures des fils et à la diversité des armures (...), lesquelles, accrochant ou laissant glisser, absorbant ou réfléchissant le rayon lumineux, (...), produisaient des effets variés de couleur malgré l'uniformité de la couleur des fils qui composaient chacune d'elles. »¹⁴

12. HORTA, V., *op. cit.*, p. 189.

13. CHEVREUL, M.-E., *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, Paris, 1846.

14. WAILLIEZ, W., « De Parijse Balin Manufactuur (1863-1898) : Pronkstukken van behangpapier », in *Gentse Bijdragen tot de Interieugeschiedenis - Interior History*, vol. 39 (2014), 2016, p. 64.



FIG. 3
Robe damas noir broché de soie noire, 1855. Robe crinoline portée par Mme Stevens-Herincx au mariage de sa fille Betty avec L. Bertrand, le 1er mai 1855 à Saint-Josse, MRAH-KMKG, Bruxelles (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché KN004051).

L'action de la texture sur la perception de la couleur peut être illustrée par l'exemple du damas : cette étoffe façonnée est tissée en armure satin, l'armure s'inversant localement pour former un dessin, ton sur ton, sur le fond satiné. Quoique formé par les mêmes fils de soie que le fond du tissu, le dessin apparaît mat et plus sombre (FIG. 3). Le jeu de la lumière dû au changement local de texture à l'emplacement du motif engendrera une différence de nuance entre le fond et le motif. Cet effet est imité dans les papiers peints en générant le même contraste de matières entre des motifs imprimés à la tontisse (poudre de laine colorée) ou en couleur mate sur un fond satiné ou verni (FIG. 4).



FIG. 4
Papier peint imprimé à la tontisse, manufacture Everaets-Fizenne (Louvain), 1855, MRAH-KMKG, Bruxelles (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X033821).

PROBLÈME DE LA DORURE

De tout temps, les métaux ont été utilisés pour compléter la palette des couleurs du peintre/polychromeur ou du décorateur. Symbole d'incorruptibilité et d'éternité, l'or renvoie à la sphère du divin ou par analogie « au prince ». Outre son éclat métallique, la couleur même du métal intervient dans l'harmonie chromatique de la composition. Ors de couleur, argenture, cuivre, poudres à bronzer, les nuances, chaudes ou froides, des finitions métalliques sont multiples depuis l'époque baroque.

Les métaux sont utilisés dans les finitions décoratives architecturales sous forme de feuilles, de paillettes ou de poudres. Les premières sont propres à réfléchir la lumière tandis que les poudres à bronzer (ou bronzines) la diffusent davantage : leur effet est donc très différent et une technique ne peut pas être indifféremment remplacée par l'autre. Elles peuvent en revanche être combinées, comme c'est aussi le cas du bipôle dorure polie/dorure mate, généré dans les arts anciens par un traitement contrasté – par polissage à la pierre d'agate et par ma-

Nommer la couleur

La capacité à appréhender les couleurs, à les mémoriser, les communiquer et les reproduire, repose sur notre compétence à les formuler le plus précisément possible. Notre aptitude à différencier et à nommer les couleurs dépend grandement de notre système culturel, au-delà des lois physiques et des théories de la couleur.

Une description analytique – comme bleu-vert soutenu ou beige-rose pâle, ou la référence NCS 1030-G60B, est-elle vraiment plus explicite qu'une dénomination synthétique comme *bleu égyptien*, *cuisse de nymphe* ou *dead salmon* – qui parle à l'imaginaire collectif ? Cependant les locutions vieillissent vite et il n'est pas sûr qu'une description du XVIII^e siècle nous parle comme elle parlait à nos ancêtres. Pour relever ou communiquer une couleur, le conservateur-restaurateur, l'architecte, le décorateur ont par conséquent recours à un nuancier. Le nuancier le plus utilisé en région bruxelloise est celui de NCS (Natural Color System), dont toutes les nuances sont contenues dans un volume constitué de deux cônes base contre base dont l'axe vertical va du blanc au noir et dont l'équateur est divisé en quatre quartiers allant du jaune au rouge, du rouge au bleu, du bleu au vert et du vert au jaune. Les notations NCS permettent de situer la couleur observée dans le double cône NCS.

En termes de mesure de brillance au moyen d'un appareil (gloss-mètre), seule la réflexion spéculaire est mesurée. Cent pourcents de réflexion signifie que la surface est parfaitement réfléchissante, si bien que la lumière est entièrement renvoyée, comme sur un miroir, et qu'aucune image ni impression de couleur n'est perçue par l'œil. Si la surface n'est pas brillante mais satinée, voire rugueuse ou veloutée, une partie du spectre lumineux est absorbée et ce qui en reste est dispersé (réflexion diffuse).

La couleur perçue dépendra de l'aspect de surface, teinte et texture. Dans une peinture poudreuse, comme une peinture d'Yves Klein, ou dans un velours, la couleur réfléchie se purifie et s'enrichit par réflexion répétée dans la texture : la couleur se sature et s'intensifie pour les teintes claires, s'approfondit pour les teintes sombres. Une même peinture appliquée avec des textures différentes produira donc des effets colorés différents. Le recours à un appareil de mesure (colorimètre) censé garantir l'objectivité ne sera pas d'une grande utilité : en effet, pas plus que l'œil de l'observateur, l'appareil ne sera à même de reconnaître deux peintures de compositions identiques mais sera piégé par la texturation de la surface, puisque, tout comme l'œil, il mesure la lumière diffuse.

Concrètement, sur un chantier de restauration, cela signifie qu'une peinture à l'huile qui a été originellement tirée à la brosse ne peut pas être restituée au rouleau, même si la peinture a été fabriquée sur base de la référence NCS correcte. Il faudra prêter attention à ces détails du rapport d'étude lors de la rédaction du cahier de charges !

tage (encollage) – de surfaces contiguës des feuilles métalliques, contribuant à accentuer et opposer les parties du décor. À une époque plus récente, les finitions métalliques sont plus souvent utilisées en rehaut, de sorte à conférer des « lumières » aux reliefs ou à des parties d'ornement, comme sur les sgraffites (FIG. 5). En « dessous métallique » sous un glacis coloré – comme dans les cuirs repoussés anciens ou dans leurs imitations (papiers-cuirs, *kinkarakawakami*) –, la feuille métallique assure une fonction de miroir destiné à réfléchir la lumière transmise colorée par le glacis.

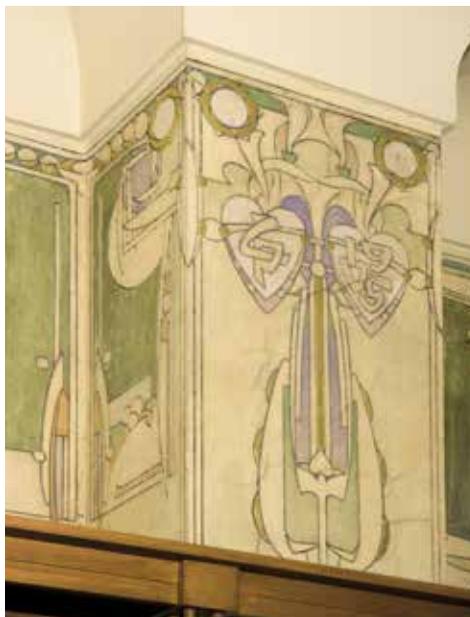


FIG. 5

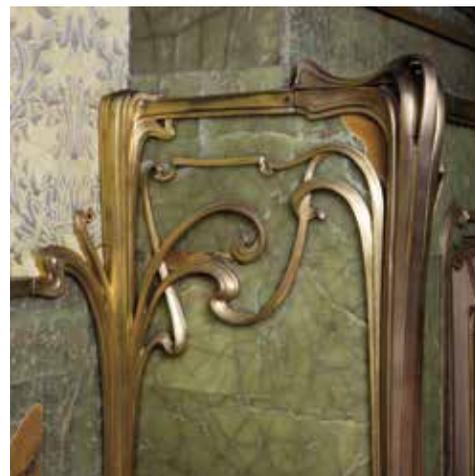
Maison Paul Cauchie, Paul Cauchie, 1905, 5 rue des Francs à Etterbeek. Salle-à-manger, sgraffite monogrammé et millésimé, localement rehaussé de dorure (© KIK_IRPA, Bruxelles, cliché X045611).



FIG. 6A ET 6B
Hôtel van Eetvelde, Victor Horta, 4 avenue Palmerston, Bruxelles. Salon, 2017 (© KIK_IRPA, Bruxelles, clichés X117540 et X117544).

L'ARCHITECTE, LA COULEUR, LA TEXTURE

L'année 1882, au cours de sa tournée en Amérique du Nord, Oscar Wilde, esthète et écrivain renommé, figure de proue de l'*Aesthetic movement*, critique, dans sa conférence *The House beautiful*, les intérieurs américains si peu ornés : « *You have too many white walls. More colour is wanted. (...) The fault which I have observed in most of your rooms is that there is apparent[ly] no definite scheme of colour. Everything is not attuned to a key-note as it should be.* »¹⁵ Dix ans plus tard, l'Art nouveau marque une rupture avec le *bazar des styles* de l'éclectisme fin de siècle. Contestant les traditions académiques autant que les conven-



tions bourgeoises, il s'invente au contact du Japonisme ainsi que, pour certaines écoles, aux veines nationales « barbares ». L'esthétisme britannique, lui-même nourri du Japon, exerce une influence déterminante sur les tenants belges de l'Art nouveau, par le sens de l'harmonie dans la décoration intérieure : « Ils ont apporté dans les intérieurs, le goût, par place, des colorations vives, violentes (...) ou encore celui des tonalités délicates, harmonieusement douces, comme éteintes, des nuances calmes, apaisées, (...) ce sont d'adorables verts, des verts effacés d'autrefois (...), ou ce sont des blancs très doux, très tendres ; mais c'est en chaque pièce le souci d'une harmonie générale. Ils excellent en ces compositions de toute une pièce d'appartement en telle teinte, majeure ou mineure ; et avec les boiseries, les meubles peints, les tentures, les tapis dans une même gamme de couleurs, avec les nuances assorties des papiers, et des rideaux de mousseline, des gazes ou des soieries appendues aux fenêtres, ils arrivent à des harmonies exquis (...). Et partout aussi des matières neuves, des bois moins connus de nous, ou des matières anciennes rajeunies, et que nous n'employons guère, par exemple le cuivre jaune ou rouge avec son riche éclat fauve. »¹⁶

Figure de proue de l'Art nouveau avec Paul Hankar, Victor Horta note, sur le tard, quelques réflexions sur la couleur et son rôle dans l'architecture. Pour lui, « la couleur, bien appliquée » répond non pas tant « aux goûts, mais aux besoins de la nature humaine. (...) [Elle] est un repos des yeux et de l'esprit, un plaisir de la difficulté artistique vaincue et, bien plus, une harmonisation de la maison avec l'ambiance, le paysage environnant. »¹⁷ Visant sans le nommer

15. Le texte complet de la conférence peut être trouvé sur la toile à <https://www.readingdesigns.org/home-decoration>, consulté le 3 avril 2020.

16. Article de Jean Lahor (1894) « William Morris et l'art décoratif en Angleterre », republié par Paul Hankar dans *L'Émulation*, 1894. Cité par LOYER, F., *Paul Hankar. La Naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1986, p. 105.

17. HORTA, V., *op. cit.*, p. 188. Notes rédigées en 1939.



<<

FIG. 7

Maison Paul Cauchie, Paul Cauchie, 1905, 5 rue des Francs à Etterbeek. Salle-à-manger : sgraffite, papier peint en relief, bois verni, dorure, crépi au plafond, verre teinté, tapis, portières, nappe brodée (© AAM).

<

FIG. 8

Clinique du Docteur Van Neck, Antoine Pompe, 53 rue Henri Wafelaerts à Saint-Gilles. Briques, pavés de verre, fer forgé (L'Emulation, 1914, pl. 14).

Le Corbusier, il vitupère « (...) par opposition à une proche antériorité où « cossu » et « rutilant » étaient la règle générale, on obtient certitude d'approbation en remplaçant cossu par nudité et rutilant par blanc. L'amateur qui se contente de la pleine nudité des murs et des plafonds rectilignes et qui peint (en blanc) sa maison de la cave au grenier est considéré comme l'homme de tête, précurseur et converti.¹⁸ » Lui-même travaille avec soin des matériaux raffinés et une palette réduite mais aux teintes volontiers intenses (terre de sienne, rose, orange, terre de sienne brûlée, vert profond ...), produisant une multiplicité d'effets de couleurs et textures dans ses intérieurs. Bois précieux verni, bronze doré, marbre, onyx, mosaïque, vitrail, velours, moire, papiers peints imprimés à la planche, peinture décorative sur toile marouflée, enduit ou métal créent des textures polies, lustrées, satinées, chenillées, moirés, grainées, veloutées, soyeuses, mates... (FIG 6 A ET B)

En parallèle à ce premier Art nouveau d'inspiration organique et volontiers bigarré, aux motifs déliés, voire flamboyants, se développe, sous l'influence de Vienne et de Glasgow, un Art nouveau géométrique plus raide (FIG. 7), auquel succède l'Art Déco et le tournant du modernisme, annoncés dès 1910 par la clinique du Dr Van Neck d'Antoine Pompe (FIG. 8).¹⁹ Les motifs

figuratifs tendent à disparaître, remplacés par des compositions géométriques jouant sur la combinaison de matériaux et dans une moindre mesure de couleurs. Le recours à l'abstraction fait sortir les arts décoratifs du répertoire des styles chargé de connotations historiques. Illustrations remarquées du passage au modernisme puriste,²⁰ selon « l'esprit nouveau » de l'après-guerre, la Cité moderne de Victor Bourgeois (1922) (FIG. 9) ou la maison personnelle de L. H. De Koninck (1924), un cube blanc souligné de quelques surfaces de couleurs primaires et de noir, sont un retour patent à un classicisme rigoureux en réaction à l'éclectisme exotiste et l'élégance bourgeoise de l'Art Déco.

MODERNISME, DU BLANC À LA « COULEUR, ÉLÉMENT MÊME DU PLAN ET DE LA COUPE »²¹

Si les modernistes condamnent le décor et particulièrement l'ornement, leur rapport à la couleur est plus ambigu. Lorsque Le Corbusier, en 1925, édicte sa fameuse « Loi du Ripolin », il consacre dans le blanc un gage de neutralité, voire de moralité : « Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche de Ripolin blanc. On fait propre chez soi ; il n'y a

18. « Horta s'oppose ici à la loi du Ripolin préconisée par Le Corbusier. », note de Cécile Dulière, éditeur scientifique.

19. Sur cette période, on se référera utilement à la synthèse de PIRLOT, A.-M., et CULOT, M., « L'Art déco et l'esprit moderne », in Région Bruxelles-Capitale (dir.), *Modernisme - Art déco*, Bruxelles, 2004, p. 9-34.

20. OZENFANT, A., et JEANNERET, C.-E., « Le Purisme », in *L'Esprit nouveau*, 1921, vol. 4, p. 382-83.

21. « La polychromie, aussi puissant moyen de l'architecture que le plan et la coupe. Mieux que cela : la couleur élément même du plan et de la coupe. » LE CORBUSIER, « Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture », conférence à Rome, 25-31 octobre 1936, cité par FERRAND, M., et al., *Le Corbusier : Les Quartiers modernes Frugès*, Bâle, 1998, p. 129.



FIG. 9
Cité moderne, Victor Bourgeois, 16-21 place des Coopérateurs à Berchem Ste-Agathe (© urban.brussels).

22. LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, chap. Le lait de chaux, la loi du Ripolin, 1925, p. 187-195.

23. « En 1922, j'avais 25 ans. Un souvenir (...) important pour l'accomplissement de ma personnalité se situe vers cette époque. Je m'étais donné corps et âme aux usines Peters-Lacroix et tentais d'y déterminer un assainissement de l'industrie du papier peint. Mais si j'ai donné beaucoup à cette usine, l'usine me donne encore plus. Elle me donna la maîtrise de la couleur. La couleur, non comme je l'avais connue, en minuscules tubes divers, tels qu'ils traînent sur la table de travail des artistes peintres, non cette pauvre couleur enfermée, entrevue du temps de mon apprentissage à l'Académie des Beaux-Arts de la ville de Bruxelles (...) », texte de V. Servranckx de 1947, cité par STOOPE, E., *op. cit.*, p. 109.

24. NOELL, M., *op. cit.*, p. 94-95.

25. LE CORBUSIER et JEANNERET, P., *Œuvre complète 1910-1929*, éd. par BOESIGER, W., et STONOROV, O., Paris, 1929, p. 60.

26. NOELL, M., *op. cit.*, p. 92.

27. Le mobilier original du salon, de la salle à manger et de la chambre à coucher est conservé *in situ*.

28. Actuellement en cours d'étude préalable, sous la conduite des bureaux VWG & Architectures parallèles, les décors et finitions ont été examinés, de décembre 2019 à mars 2020, par la cellule Décors de monuments de l'IRPA (E. Job et l'auteur de ces lignes), à la demande de la Direction du Patrimoine culturel de la Région de Bruxelles-Capitale.

plus nulle part de coin sale, ni de coin sombre (...) Puis on fait propre en soi. (...) Le blanc de chaux est extrêmement moral. »²² Chassant les ouvrages d'art et la couleur et ne gardant que les matériaux industriels, utilitaires et « honnêtes », il se voue par voie de conséquence à la seule construction et aux couleurs natives des matériaux.

Alors que ses amis modernistes créent leurs premiers cubes blancs, le peintre abstrait Victor Servranckx – auteur avec René Magritte du manifeste *L'Art pur. Défense de l'esthétique* (1922, non publié) – dessinateur de papiers peints aux Usines Peters Lacroix (Haeren) en parallèle à son activité avant-gardiste, ne cache pas sa fascination quasi bachique pour « la couleur (...) scandaleusement libre, qui s'étale comme une femme, la couleur-rivière, la couleur-fleuve. À se noyer dedans. », telle qu'il a pu la découvrir dans les immenses cuves de l'usine.²³ L'influence de *De Stijl*, et de Theo van Doesburg en particulier, amène Le Corbusier à revenir sur ses prises de positions puristes (puritaines ?) et à reconnaître le rôle essentiel de la couleur pour sa fonction structurante.²⁴ Il écrit en 1929 « L'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée : les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges. »²⁵ En 1931, il poursuit dans la voie de la polychromie architecturale en acceptant la commande de Salubra - firme suisse produisant des papiers peints lavables à base d'huile de lin - d'éditer une palette de « couleurs architecturales ». Ses *Claviers de couleurs (Farbenklaviaturen)* sont un nuancier de quarante-trois tons unis à combiner, « de la peinture en rouleau ». Le Corbusier justifie ce paradoxe – un moderniste amené à éditer des papiers peints – par la nécessité d'un « travail exact et efficace », comme il l'explique dans le texte d'introduction du catalogue.²⁶

LA WITHUIS

À la *Withuis* (1927) (FIG. 10 A-F), bâtie pour le poète Jef Mennekens par Joseph Diongre (1878-1963) sur la nouvelle avenue Charles Woeste à Jette, la façade en granito blanc et la toiture plate parlent déjà le langage moderniste, mais les intérieurs, modernes quoique cossus vs cossus quoique modernes, ressortissent à l'Art Déco par leur grande richesse décorative²⁷ : l'attention accordée aux textures frappe d'emblée.²⁸



FIG. 10A
La Withuis, 183 avenue
Charles Woeste à Jette:
façade (@urban.brussels).



FIG. 10 B-F
Intérieurs de la Withuis.
Plasti-color:
B (hall d'entrée)
C (salon): effets grenu et martelé
E (salon)
D vitrail
F menuiserie peinte.
(© KIK-IRPA, X140608I, X140637I, X140599, X140612I,
sauf vitrail de l'auteure)

Les murs du hall d'entrée et de la cage d'escalier, les « piliers » encadrant le bow-window du salon et l'arcade de la salle à manger ainsi que la hotte de sa cheminée sont animés d'un stuc de quelques millimètres d'épaisseur imprimé d'un léger relief mouvementé. Cette technique ornementale peu connue repose sur un travail « dans le frais » à la brosse, à l'éponge voire à la cuillère²⁹ de sorte à donner une texture mobile et onctueuse à la pâte plastique. Ces stucs évoquent vaguement de larges feuilles ou algues dans le hall, des fleurs rondes sur les piliers et des fougères sur la cheminée de la salle à manger. Cette technique porte différents noms commerciaux, en fonction des pâtes préfabriquées utilisées par les artisans. *Plasti-color* est le nom d'une d'elles, promue à l'Exposition universelle des arts décoratifs de Paris, en 1925 et, d'après les témoignages de la famille Mennekens-Maistriaux, mise en œuvre à la *Withuis* par le peintre-décorateur hollandais Vreedenburgh en 1930.³⁰

L'étude des finitions réalisées par une multitude de sondages stratigraphiques et de fenêtres d'observation a permis de retrouver la palette colorée de cet intérieur, repeint en teintes pastel dans le courant des années 1950. Sur les piliers des espaces de réceptions, les surfaces texturées sont peintes en vert, rehaussé sur les crêtes des motifs de feuille ou paillettes métalliques dorées, et couvertes d'un épais vernis concourant à nuancer le fond vert et à lui donner de la profondeur. Dans le hall d'entrée, le stuc est teinté d'un glacis brun tabac rehaussé de feuille métallique argentée sur les crêtes, tandis que dans l'escalier, le même décor de stuc reçoit un glaçage rouge carmin légèrement rehaussé de dorure à la feuille. Au rez-de-chaussée, les encadrements de portes ainsi que la cimaise de bas de mur et la plinthe sont recouverts de stuc traité en variations de « martelé » en finition « vieil or », obtenue par l'application d'un glacis jaune sur une feuille métallique argentée, technique d'imitation de l'or remontant au XII^e siècle. Ces effets de texture et couleurs sont repris quasiment textuellement dans les vitraux des impostes des baies, où le verre est pommelé en nuage, martelé, grenu ou lisse.³¹

Les lustres, lanterne et applique en ferronnerie³² ornés de verre pommelé ou de verre américain, les carrelages de grès flammé (Helman) du vestibule, aux couleurs changeantes, la loupe de tuya vernie du sobre mobilier de la salle à man-

ger constituent les différentes matières concourant à faire de cet intérieur un écrin chatoyant où les couleurs et les textures se défont et se répondent. Les peintures des corniches et plafonds mêmes ont reçu une légère texturation, au point que seules les finitions des huisseries sont lisses et brillantes, jouant sur le contraste coloré des peintures ou des vernis.

ÉVOLUTION DE LA PALETTE DANS QUATRE INTÉRIEURS-PHARES : HISTOIRE DU GOÛT À BRUXELLES

Le passage du temps ne s'observe qu'à la mesure du changement. Un bâtiment ne subissant pas de modifications notoires au niveau du gros œuvre ou du second œuvre évolue cependant généralement au niveau de ses équipements et de ses finitions. Cette évolution des finitions, se succédant ou s'accumulant comme des pelures d'oignon, constitue la quatrième dimension de l'architecture, sa dimension temporelle. Dans le cadre des études préalables, l'époque de l'histoire de l'œuvre choisie comme référence pour la restauration est documentée le plus précisément possible, tandis que les étapes antérieures et postérieures sont souvent laissées dans l'ombre, n'ayant pas d'utilité pratique dans le projet. Elles participent néanmoins à enrichir les connaissances, l'histoire de l'architecture domestique, et plus largement l'histoire du goût. En conclusion de telles études, un des exercices les plus gratifiants et riches en informations est l'essai de reconstitution théorique des décors successifs et particulièrement de leur palette.

Les phases de décoration correspondent fréquemment à un changement de propriétaires ; elles coïncident aussi avec des modifications structurelles, telles que l'extension, la division ou la fusion des espaces, éventuellement dues à une réaffectation des lieux. L'évolution des modes peut, bien entendu, avoir été une raison suffisante de redécorer l'intérieur. Les études de palettes à travers les siècles et par-delà les particularités des bâtiments fournissent matière à des macro-études, d'où peuvent ressortir une connaissance des usages à une époque donnée ou dans un quartier, voire un milieu donné. Il semble par exemple que les années 1950 aient donné lieu à Bruxelles à une vague de repeints beige et or, comme à Saint Cyr, à l'Égidium, à l'hôtel Métropole, pour ne citer que quelques cas connus.

29. FONTAINE, C., « Décors à relief de cages d'escalier Art déco. Reliëformament in Art deco traphallen », *Bulletin de l'APROA-BRK*, 2015 (3^e trimestre), p. 4-10.

30. BREYDEL, L.-P., CALTRAGIRONE, S., *Intérieurs bruxellois. Modernisme, Art déco*, (La « Withuis »), p. 64. Les recherches sur le peintre Vreedenburgh sont encore en cours. Il devrait s'agir du peintre - occasionnellement actif comme peintre-décorateur - Gijsbertus Vreedenburgh (1876-1960). Mes remerciements pour cette identification et leur aide amicale vont à Alwin van Heer (Monumentenwacht Limburg, Pays-Bas) et Marië Polman et Eloy Koldewey du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (Pays-Bas). <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=gijsbertus+vreedenburgh&start=0>

31. Les ouvrages des verreries sont de F. Crickx successeur (Jette). Sur le verre Art Déco, on lira avec fruit *Le verre Art déco et Moderniste. De Charles Cateau au Val Saint-Lambert* (coll.), cat. exp., Musée de Mariemont, 2011 et notamment LECOQ, I., « Le verre architectural 1925-1937 », p. 79-101.

32. Les ouvrages des ferronneries ont été exécutés par Carlon.

Les papiers peints, des arts décoratifs en rouleau

De même que Le Corbusier appelle ses papiers peints unis édités par la firme suisse Salubra « de la peinture en rouleau », on peut considérer de manière générale que les papiers peints sont des couleurs et textures préfabriquées et vendues en rouleau. Le subjectile de papier lui-même, d'une part, peut avoir une texture propre, résultant soit de sa fabrication, soit d'une mise en relief par gaufrage. Ces techniques apparaissent dès le premier tiers du XIX^e siècle mais se développent surtout dans les années 1850-60 et sont associées à l'application de dorure à la feuille.

L'historicisme est propice au développement des revêtements muraux en fort relief, à l'imitation notamment de cuirs dorés repoussés baroques. Outre les papiers-cuirs européens ou japonais (cf. article Le Cirio), le Lincrusta (brevet 1877) est très apprécié pour son aspect hygiénique - il est lavable-, sa résistance aux chocs et ses effets de texturation variés. (FIG.E3.1)

La nature et le traitement de matériaux appliqués en surface participent au premier chef à l'aspect de la tenture murale : fond brossé (fonçage) lissé, voire satiné, ou laissé mat ; application d'un motif en tontisse (poudre de laine destinée à suggérer un velours ou un effet de damas ton sur ton) ; dorure ou argenture à la feuille ou à la poudre métallique ; vernis ; textile fin (mousseline, tulle, satin), imprimé et/ou gaufré, les procédés sont multiples.

Le XIX^e siècle, particulièrement, est riche en inventions et brevets, destinés à imiter tous les matériaux des arts décoratifs, si bien que Charles Blanc peut écrire en 1881 dans sa *Grammaire des Arts décoratifs* : « Les tissus les plus précieux de la Chine et du Japon, (...), les brocarts de Lyon, les velours de Gênes, les damas, les lampas, les reps (...), les cuirs de Hongrie, du Portugal, de Flandre, le point des Gobelins et celui de la Savonnerie, les étoffes (...) gaufrées, pluchées, moirées, ouatées, lisses ou grenues, glacées ou mates, feutrées ou brillantes, enfin les rehauts d'or et d'argent, la nacre même et les laques à fond noir, tout cela est imité à ravir et rendu dans la perfection par le mélange des anciens procédés du papier peint, combinés avec ceux de l'estampage (...). »

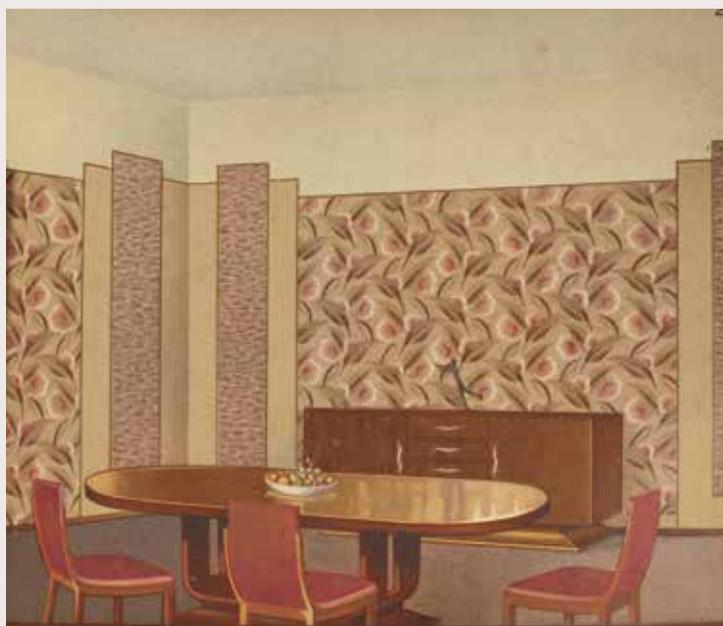


FIG. E3.2
Livret promotionnel de papiers peints Usines Peters Lacroix (UPL), 1935. AAM
(© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X02256).



FIG. E3.1
Deux lincrustas appliqués en cimaise centrale et registre inférieur du mur de la chambre à rue, 1^{er} étage de la maison personnelle de Louise de Hem (Ernest Blérot, 1902) : on peut observer que les deux moulures encadrant la cimaise centrale ont été arrachées au moment de la construction d'un placard. (©photo de l'auteur, 2019)

Patine et vieillissement des couleurs

La patine altère les caractéristiques d'origine de l'œuvre, les couleurs pâlisent ou au contraire s'obscurcissent, voire jaunissent. L'équilibre coloristique se perd, tombé dans l'oubli, dans l'inconnu. Dans le cas des textiles, notamment, les couleurs peuvent quasiment disparaître. Dans la chambre Art Déco de l'hôtel Saint-Cyr (1935), les velours de la méridienne ont pu être remplacés, à la suite de la découverte de petites zones non déteintes à l'arrière du meuble. (FIG.E4.1)

Le phénomène du jaunissement des films de peinture à l'huile à l'abri de la lumière est connu depuis le milieu du XX^e siècle. Le corollaire de cette réaction réversible est le déjaunissement après un certain temps d'exposition à la lumière du jour. Il faudra donc veiller, soit en amont soit en cours du chantier de restauration, à corriger les références NCS des finitions à l'huile destinées à être reconstituées, relevées en cours d'étude préalable. On observera possiblement un refroidissement de la teinte, (pouvant atteindre 10/15 % de chromaticité).

L'identification au moyen d'analyses de laboratoire des composants d'une peinture fournit une indication historique et technique précieuse à l'historien ; cette information ne permettra toutefois jamais de restituer la couleur, ni l'aspect d'une couche picturale.



FIG. E4.1
Hôtel Saint Cyr, Gustave Strauven, 11 square Ambiorix à Bruxelles. Méridienne après restauration, 2019 (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X131830).

L'ancien château Eenens-Terlinden

L'actuelle Maison des Arts de la commune de Schaerbeek,³³ est une bâtisse néoclassique de plan carré à circulation centrale en 1826, flanquée de deux ailes en 1876, redécorée en 1885-87 et agrandie d'une véranda en 1891. Deux salons se font face, le petit salon Louis XVI et le grand salon Louis XV. En 1826, le petit salon était tapissé d'un papier peint imitation soierie en deux tons de vert. En 1867, l'architecte et décorateur Charle-Albert redécortore les deux salons en pendant dans une harmonie de blanc et or - un *must* pour l'époque : cheminées de marbre blanc jumelles, plafond stucqué, huisseries et panneaux moulurés blanc et or, tapissés d'un papier peint gris perle à fin décor néo-grec frappé-doré (FIG. 11). Les travaux de 1885 voient la palette glisser vers les brun, vieux rose et or, tandis que de petites gypseries dorées ornent le panneau central des portes, et qu'un papier peint cylindré bronzé est censé évoquer le chatoiment d'une soierie Louis XVI (d'après les notes de l'architecte).



FIG. 11
Ancien château Eenens-Terlinden (Maison des Arts), 147 chaussée de Haecht à Schaerbeek : papier peint provenant du salon Louis XV (grand salon), ca 1867 (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X137062).

33. La propriété a été acquise par la commune en 1950. Les archives familiales sont encore conservées dans la maison, qui abrite le Service culturel communal. L'étude des archives et l'examen des finitions du second œuvre ont été réalisés par la Cellule Décors de monuments de l'IRPA en 2016.

FIG. 12
Hôtel Saint-Cyr, Gustave Strauven, 11 square Ambiorix à Bruxelles. Salle-à-manger domestique vue depuis l'escalier (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X131788).



L'hôtel van Eetvelde

Édifié par Victor Horta en trois étapes de 1897 à 1901, la palette originelle (1897) des décors peints du jardin d'hiver n'a pas pu être retrouvée, mais celle de 1899 – consécutive à l'édification de l'aile ouest – opte pour des teintes très saturées de terre de sienne, d'ocre rouge et de vert, en harmonie avec les mosaïques du sol vert et rouge. En 1901, moment de la construction de l'aile est, la palette change radicalement et revêt des teintes claires et vives : rose, jaune, orangé, vert clair. Les motifs du surpeint actuellement apparent – de 1917-18 – sont dans des tons plus froids, bleu et gris cernés de liserés rose et ocre.³⁴

La maison Saint-Cyr

Dans ce chef-d'œuvre de Gustave Strauven de 1900-03, le hall du bel-étage en style Art nouveau montre à l'origine un bipôle vert et acajou tandis qu'au demi-sous-sol, la salle à manger domestique joue sur l'opposition du vert glaucé des menuiseries peintes et des briquettes

émaillées du plafond et du manteau de la cheminée, et du crème mat des voussettes et de la pierre du foyer de la cheminée (FIG. 12); la cage d'escalier historiciste est crème, or, et vert amande. Le vert amande est encore combiné au rose dans le salon Louis XVI, qui deviendra plus tard le salon chinois.

Le second propriétaire, l'agent de change Paul Leurs, ne semble pas intervenir dans la décoration avant 1925, lorsqu'il électrifie la maison. À ce moment, la palette glisse vers des teintes moins contrastées : dans la petite salle à manger, un surpeint uni blanc crème appliqué sur tout le plafond, la cheminée et les menuiseries fait disparaître le vert, tandis qu'un papier peint vieux rose micacé en léger relief remplace le papier peint original. La cage d'escalier de service et la cage d'escalier privée sont tapissées d'un motif de pins maritimes japonisants dans le goût exotiste des années '20, dont on trouve une illustration éclatante dans le salon chinois, installé alors dans l'ancien salon Louis XVI. Dix ans plus tard, en 1935, Leurs introduit un Art Déco très mesuré dans la maison : arcade, plafond cintré et lambris bas dans le hall ; vitrail géométrique, *cosy corner*, moquette, placage en bois clair et nouvelles quincailleries dans la chambre des maîtres (cf. FIG. 16) ; il fusionne les espaces au demi-sous-sol et dans la chambre ; la palette est généralement orangé ou vert d'eau selon les pièces. Dans les années 1950, après le changement de propriétaire, la palette glisse vers le crème ou le beige selon les pièces.

L'Ægidium

À l'origine, en 1905, la salle mauresque de l'ancien complexe de fêtes *Diamant Palace* (plus connu sous le nom d'*Ægidium*)³⁵ affiche plus de 20 teintes,³⁶ la riche polychromie se diversifiant du sol au plafond, à mesure que les stucs ouvragés se multiplient. (FIG. 13) Après deux premiers surpeints limités au soubassement, la conversion du lieu en salle de cinéma en 1933, par la paroisse qui vient d'acquérir le bien, est l'occasion d'un nouveau surpeint : les faux-marbres des colonnes et colonnettes du niveau inférieur et de la galerie sont repeints en brèche³⁷ de fantaisie à dominante blanc cassé ; scène et soubassements sont jaspés en ocre et brun. À nouveau en 1956, la palette se réduit brutalement, lorsque tous les stucs colorés sont recouverts d'un bipôle beige et or. En tout juste cinquante ans de temps, la salle a subi un considérable appauvrissement dé-

34. WAILLEZ, W., In search of Horta: On-Site Examinations and Results, dans « Art Nouveau Interiors: Research, Reflect, Restore, Reuse », Bruxelles: Réseau Art Nouveau Network, 2020, p. 124-131.

35. Racheté en 1929 par la paroisse de Saint-Gilles et renommé d'après son saint patron, *Ægidius* étant la version latine de Gilles.

36. L'étude des finitions de la salle mauresque par la Cellule Décors de monuments de l'IRPA a eu lieu en 2010 sous la conduite d'A.-S. Augustyniak. Voir WAILLEZ, W., JOB, E., AUGUSTYNIK, A.-S., DECROLY, M., WÉRY, P., *The Moorish Hall of the former Diamant Palace (1905) in Brussels*, (poster), Actes du 16th ICOM-CC Triennial Meeting, Lisbonne, 19-23 septembre 2011, 1 CD-Rom, poster 1714, 2011.

37. Brèche : « Roche formée d'éléments anguleux liés par un ciment. » larousse.fr consulté le 09/06/20.



FIG. 13
Ægidium, Guillaume Segers, 18 Parvis de Saint-Gilles à Saint-Gilles. Salle mauresque, galerie, essai de reconstitution colorée in situ, 2010 (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché X047943).

coratif et n'a plus de mauresque que ses arcs polylobés et la géométrie des stucs. Elle est, à ce jour, dans l'attente de retrouver ses couleurs et ses éclairages de féerie³⁸...

POUR CONCLURE

Le propos de cette contribution se voulait généraliste et n'a abordé que quelques aspects du thème Couleurs et Textures, dans leurs implications patrimoniales « quotidiennes » : dans le cadre des *études préalables*, l'application pratique à la restauration du bien est le mobile premier de l'entreprise. Mais s'il s'agissait juste de conserver, restaurer, voire restituer, les couleurs et leurs textures, cela resterait très factuel et d'un usage limité. C'est pourquoi, de sorte à élargir la base de réflexion et tirer le meilleur des résultats, il convient de les examiner au

filtre de nouvelles problématiques. Restaurer c'est une chose – nécessaire au devoir de transmission aux générations futures – chercher à comprendre les connaissances de nos prédécesseurs, leurs pratiques, leurs goûts, etc., c'est autre chose, qu'il appartient aux historiens, historiens de l'art et sociologues d'actualiser.

Pour conclure, la querelle du XIX^e siècle sur la polychromie des temples et des sculptures antiques peut nous aider à saisir que la couleur, par sa symbolique et sa fonction discriminante, est plus qu'un accident : elle contribue, en tant que substance de l'œuvre et partie prenante de son aspect, à en transmettre l'image à la conscience du spectateur.³⁹ Elle est donc tout sauf accessoire.

38. CANNESON, C., *Lumière sur l'Ægidium. Comment le Diamant-Palace s'est progressivement éteint...* in *Bruxelles Patrimoines* 33, 2020, p. 142-155.

39. On lira avec fruit SAUERLÄNDER, W., « 'Quand les statues étaient blanches' – Discussion à propos de la polychromie », in VERRET, D., et STEYAERT, D., (dir.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes de colloque, Amiens 12-14 octobre, 2000, Paris, 2002.

Problématique de la lacune

Lorsque le papier peint original a disparu, qui surmontait le lambris de chêne ciré ou verni d'une salle à manger néo-Renaissance flamande, au plafond à caissons peints et à la cheminée ornée de carreaux de faïence historicistes, le mur est comme béant. Est-il loisible d'extrapoler les couleurs et textures qui participaient à l'ambiance de la pièce ? Quelquefois, les découvertes fortuites de restes *in situ* apportent une réponse à ces questionnements et permettent une reconstitution – théorique ou pratique – de l'intérieur.

Le chapitre « Unité de l'œuvre d'art » de la *Théorie de la Restauration* expose comment la lacune, par sa forme et sa couleur propres ou par celles d'une retouche ou d'un comblement maladroits, s'insère comme un corps étranger dans le décor au point de passer visuellement à l'avant-plan et de former une « figure » devant l'image. Il faut s'efforcer, ajoute Brandi, de la neutraliser en la faisant passer à l'arrière par un traitement de couleur et texture approprié.

À l'ancienne caserne des grenadiers (Laeken) de Jules-Jacques Van Ysendyck, l'ancien mess des officiers, actuelle salle des professeurs de l'école européenne n° 4 (EEBIV), montre des murs et caissons blancs et lisses, tandis que le parquet, les lambris, les poutres du plafond et même les luminaires en dinanderie sont conservés. Le choix du blanc, pour sa supposée neutralité, est une erreur dont pâtit tout le décor : on ne voit plus que ces carrés blancs se détachant sur ces boiseries aux teintes saturées. (FIG.E5.1)



FIG. E5.1

Ancienne caserne des grenadiers, Jules-Jacques Van Ysendyck, 86 drève Ste-Anne (Laeken). Ancien mess des officiers (© Collection Belfius Banque-Académie royale de Belgique © ARB – urban.brussels).

Rédacteur en chef

Stéphane Demeter

Comité de rédaction

Okke Bogaerts, Paula Dumont,
Valérie Orban et Cecilia Paredes

Coordination du dossier

Valérie Orban

Coordination de l'iconographie

Valérie Orban, Cecilia Paredes

Auteurs/collaboration rédactionnelle

Archistory, Erika Benati Rabelo,
Odile De Bruyn, Marjolein
Deceuninck, Félix A. D'Haeseleer,
Florence Doneux, Cécile Dubois,
Eric Hennaut, Ann Heylen,
Emmanuelle Job, Françoise
Lombaers, Cristina Marchi,
Massimo Minneci Luan Nguyen,
Christian Spapens, Michelle
Van Meerhaeghe, Ann Verdonck,
Pierre-Yves Villette, Wivine Waillez

Relecture

Farba Diop, Martine Maillard,
Brigitte Vander Bruggen et les
membres du comité de rédaction

Traduction

Linguanet

Rédaction finale en français

Stéphane Demeter, Valérie Orban

Rédaction finale en néerlandais

Okke Bogaerts, Paula Dumont

Graphisme

Polygraph'

Création de la maquette

Polygraph'

Impression

db Group.be

Diffusion et gestion des abonnements

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen
bpeb@urban.brussels

Remerciements

Jean-Marc Basyn, Françoise
Cordier, Julie Coppens, Murielle
Leseccque, Griet Meyfroots,
Ursula Wieser, et toute l'équipe
du Centre de Documentation

Éditeur responsable

Bety Waknine, directrice
générale, urban.brussels
(Service public régional Bruxelles
Urbanisme & Patrimoine)
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles

Les articles sont publiés sous
la responsabilité de leur auteur.
Tout droit de reproduction,
traduction et adaptation réservé.

Contact

urban.brussels
Direction & Communication
Mont des Arts 10-13,
1000 Bruxelles
www.patrimoine.brussels
bpeb@urban.brussels

Crédits photographiques

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les
éventuels bénéficiaires n'ayant
pas été contactés sont priés
de se manifester auprès de la
Direction Patrimoine culturel de
la Région de Bruxelles-Capitale.

Liste des abréviations

AAM – Archives d'architecture moderne
APEB (Archistory) – Association pour l'étude du bâti
ARA – Archives du Royaume
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CIDEP Centre d'information, de documentation et d'étude du patrimoine
CIVA – Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage
KBR Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
MRBAB – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
MRAH – Musée Art & Histoire
SOFAM – Société des auteurs – photographes, fotoauteurs - maatschappij

ISSN

2034-578X

Dépôt légal

D/2021/6860/008

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu ?

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La forêt de Soignes

015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

018 - Avril 2016
Les hôtels communaux

019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles

021 - Décembre 2016
Victor Besme

022 - Avril 2017
Art nouveau

023-024 - Septembre 2017
Nature en ville

025 - Décembre 2017
Conservation en chantier

026-027 - Avril 2018
Les ateliers d'artistes

028 - Septembre 2018
Le Patrimoine c'est nous !

Hors-série - 2018
La restauration d'un décor d'exception

029 - Décembre 2018
Les intérieurs historiques

030 - Avril 2019
Bétons

031 - Septembre 2019
Un lieu pour l'art

032 - Décembre 2019
Voir la rue autrement

033 - Printemps 2020
Air, chaleur, lumière

034 - Printemps 2021
Couleurs et textures

035 - Printemps 2021
Georges Houtstont et la fièvre ornemaniste
de la Belle Époque

Retrouvez tous les articles sur
www.patrimoine.brussels



Résolument engagé dans la société de la connaissance, Urban souhaite partager avec ses publics, un moment d'introspection et d'expertise sur les thématiques urbaines actuelles. Les pages de *Bruxelles Patrimoines* offrent aux patrimoines urbains multiples et polymorphes un espace de réflexion ouvert et pluraliste. *Couleurs et textures* explore comment la couleur nous entoure partout, modulée par chaque nuance de la texture qui la reflète, et illustre parfaitement la pertinence de prendre soin de l'apparence des objets urbains.

Bety Waknine,
Directrice générale



15 €



ISBN 978-2-87584-197-1