

RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE

# RESTAURATION(S) ET CONSERVATION /



RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE

RESTAURATION(S) ET CONSERVATION /

**Photo de couverture :**

Projet de restitution du décor et de la polychromie

(AM Hervé Vanden Haute et cabinet p. HD).

Dépôt légal : D/2011/6860/011

ISBN : 978-2-930457-71-0

## SOMMAIRE /

Préface .....	5
Introduction .....	9
Restauration et conservation, du XIX <sup>e</sup> siècle à 1931.....	13
Oublier, conserver ou actualiser la charte de Venise.....	43
En route vers un nouveau printemps. Étude historique avant restauration d'un jardin privé .....	75
Quai au Bois de Construction n° 3 : histoire d'une maison sur base d'une étude archéologique .....	91
Relevé en 3 D de la première enceinte de Bruxelles .....	101
Restauration des décors du jardin d'hiver de l'hôtel Métropole .....	113
La restauration de la façade sud du grand hall de l'Aviation .....	123
L'immeuble à appartement Van Ooteghem : restauration de la menuiserie en bois, côté rue.....	135
L'hôtel Van Eetvelde : restauration du décor intérieur du salon .....	149
La charte de Venise.....	159



Reconstitution de la marquise des halles Saint-Géry à Bruxelles  
(photo Th. Wauters).

## PRÉFACE /

Le succès grandissant des Journées du Patrimoine n'est pas le fruit du hasard. Chaque année ce sont plus de cent mille personnes qui déambulent dans les rues de Bruxelles à la découverte des traces du passé. Et le regard porté par ces visiteurs sur le patrimoine en fait une composante incontournable de notre histoire et de celle d'un territoire qui se construit chaque jour.

Le patrimoine n'a pas toujours eu la cote, loin s'en faut. Au nom d'une certaine modernité, le passé a été disqualifié, considéré comme une entrave au progrès. Depuis le début des années 1970, notre regard a progressivement changé. À Bruxelles comme ailleurs, ce moment coïncide avec la fin des illusions sur les chances indéfinies de l'ère technologique. Dans un monde de plus en plus difficile à lire et dans lequel on peine à se retrouver, le patrimoine est un repère qui permet de mieux nous comprendre et de construire notre futur.

La conservation et l'entretien sont au cœur de la politique patrimoniale bruxelloise. Chaque année, plusieurs millions d'euros sont investis dans la restauration des bâtiments et améliorent ainsi le cadre de vie des Bruxellois. Les efforts fournis dans ce domaine depuis 20 ans portent leurs fruits. Cet effort doit être poursuivi notamment en assurant la formation de corps de métiers capables de réaliser des interventions de haute qualité.

Aussi, la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine participent-elles des actions en faveur du développement durable. D'une part la notion de patrimoine induit celle de pérennité, de durabilité, et son existence même peut servir, doit servir, de base de réflexion au déploiement de nos projets futurs. D'autre part, dans un souci toujours plus grand d'économie des ressources naturelles, la préservation et le maintien de ce qui existe d'ores et déjà coule de source. Nous devons encourager l'entretien des matériaux plutôt que leur renouvellement.

Il est aussi de l'intérêt de la Région de valoriser son patrimoine pour accueillir un tourisme culturel de plus en plus présent. La qualité des restaurations qui sont menées sur le territoire sont exemplaires et participent à notre renommée internationale.

Ce nouvel ouvrage édité à l'occasion des Journées du Patrimoine consacrées aux restaurations et à la conservation rend compte des résultats de cet investissement. Il a aussi pour vocation de permettre au public d'approcher concrètement la complexité de la restauration et de la conservation à travers des exemples concrets de réalisation de chantiers et des résultats qui en découlent. Et peut-être de donner aux lecteurs à voir la ville sous un nouvel angle...

Le patrimoine, c'est la galerie de nos ancêtres, témoin du temps qui passe et formidable réservoir d'expériences à consulter afin de nous trouver moins démunis face à l'avenir.

Charles Picqué,  
Ministre-Président du Gouvernement  
de la Région de Bruxelles-Capitale,  
chargé des Monuments et Sites







Église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles  
(photo M. Vanhulst, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale).

## INTRODUCTION /

S'il est relativement simple de créer les conditions optimales pour la protection d'une œuvre d'art dans un musée, la chose est infiniment plus complexe lorsqu'il s'agit de monuments. Ces derniers sont en effet constamment exposés aux agressions de l'environnement et il n'est pas rare par ailleurs qu'ils aient été, au cours de leur existence, adaptés afin de répondre à de nouveaux besoins. Sans compter que l'affectation d'un bâtiment peut changer elle aussi. Dans ces conditions, la question qui se pose n'est pas seulement de savoir comment conserver, mais surtout de définir ce qu'il convient de conserver. La restauration et la conservation sont donc des outils qui contribuent à la préservation d'un monument ou d'un paysage pour le futur.

Les deux premiers articles de cette publication retracent l'évolution de la restauration et de la philosophie de la conservation.

La notion de conservation des monuments a vu le jour à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le renversement de l'ancien régime et la destruction de ses symboles. Paradoxalement, c'est précisément à cette époque que naît aussi la conscience de la nécessité de conserver ces monuments historiques que sont églises, châteaux et abbayes en tant que témoins d'un passé collectif.

Dans son survol historique intitulé *Restauration et conservation du XIX<sup>e</sup> siècle à 1931*, Linda Van Santvoort illustre comment la jeune Belgique va – et ce n'est pas un hasard – jouer un rôle de pionnière en matière de conservation des monuments et comment ces démarches vont finalement déboucher sur une première loi sur la protection des monuments. Elle y montre également que les architectes et les penseurs du XIX<sup>e</sup> siècle avaient, concernant les pratiques de restauration, une vision toute différente de celle d'aujourd'hui et comment cette approche transparaît de nos jours encore dans certains monuments bruxellois.

Souvent empreintes d'une forte connotation nationale, les théories du XIX<sup>e</sup> siècle évolueront vers une vision plus globale durant le siècle suivant, pour aboutir en 1931 à la charte d'Athènes, qui plaidera en faveur d'une approche pluridisciplinaire et internationale de la conservation des monuments.

Dans *Oublier, conserver ou actualiser la charte de Venise?*, Yves Robert ébauche le cadre historique dans lequel la charte de Venise a pu voir le jour en 1964 et en discute les grands principes fondateurs. Il analyse ensuite diverses interprétations et applications de la charte dans notre pays et à l'étranger. Au passage, il passe en revue les limitations du document et analyse les différents textes parus depuis cette époque dans l'intention d'actualiser la charte.

Ces articles à vocation contemplative sont suivis par une série de sept études de cas bruxelloises qui éclairent chacune un aspect singulier des pratiques actuelles.

À l'heure qu'il est, tout projet de restauration est obligatoirement précédé d'une étude historique approfondie. L'étude des jardins que Jules Buyskens a conçus pour les époux Van Buuren en est un exemple éloquent. Dans *En route vers un nouveau printemps. Étude historique avant restauration d'un jardin privé*, Anne-Marie Sauvat relate comment, en collaboration avec Jean-Marie Bailly, elle a été amenée à combiner l'étude des documents les plus variés avec des observations sur le terrain, des analyses en laboratoire et des interviews d'anciens jardiniers afin de se faire une idée précise de la composition originelle de Jules Buyskens.

Les restaurations permettent souvent de mettre au jour des vestiges insoupçonnés, mais les rénovations peuvent elles aussi constituer un prétexte à des études archéologiques. Dans *Quai au Bois de Construction n° 3: histoire d'une maison sur base d'une étude archéologique*, Patrice Gautier dresse le compte rendu d'un projet d'étude étonnant. Avant et pendant une vaste campagne de rénovation d'une habitation du Pentagone, les archéologues ont pu établir une documentation complète et chercher la réponse à une série de questions essentielles relatives à l'âge de la construction, à sa fonction d'origine et à l'évolution qu'elle a connue au fil du temps. Le chantier fut également l'occasion de réaliser des mesures dendrochronologiques des structures en bois ainsi qu'une étude des différentes couches de papier peint.

La conservation est notre première priorité. Aussi une campagne commence-t-elle toujours par une cartographie précise de l'état du bâtiment. Dans *Relevé en 3 D de la première enceinte de Bruxelles*, Teresa Patricio propose un aperçu des différentes techniques qui peuvent être utilisées pour étudier et mesurer des vestiges archéologiques.

Les études techniques relatives aux matériaux constituent un élément essentiel du processus de restauration. Dans *Restauration des décors du jardin d'hiver de l'hôtel Métropole*, le restaurateur Paul C. Hautecler raconte comment la découverte de superbes peintures au plafond a présidé à la décision de rétablir l'espace dans son état originel de 1901.

La restauration implique parfois aussi le recours à des techniques du passé. Dans *La restauration de la façade sud du grand hall de l'Aviation*, Joris Snaet et Jean-Luc Brugmans décrivent la problématique soulevée par la restauration d'une structure en fer et verre, qui a conduit à l'utilisation de rivets à tête ronde forgés sur place.

Un équilibre doit être trouvé entre la protection des qualités patrimoniales et la viabilité des lieux pour l'occupant, en particulier lorsqu'il s'agit de conserver et de restaurer des habitations. Dans *L'immeuble Van Ooteghem : restauration de la menuiserie en bois côté rue*, Barbara Van Der Wee décrit comment il a été décidé de procéder à la reconstruction complète des ensembles de châssis selon le modèle d'origine afin d'améliorer le confort et la durabilité des appartements.

Enfin, dans *L'hôtel Van Eetvelde : restauration du décor intérieur du salon*, Françoise Aubry relate les investigations qui ont conduit à l'identification du textile mural utilisé par Victor Horta pour la décoration du salon et les recherches d'une firme capable de les reproduire.

L'éditeur tient à remercier les auteurs pour leurs contributions, dont la diversité illustre à quel point restauration et conservation sont des matières complexes, mais ô combien passionnantes.

Paula Dumont



Église Notre-Dame  
de Laeken à  
Bruxelles-Laeken  
(photo A. de Ville de Goyet,  
Direction des Monuments  
et des Sites de la Région  
de Bruxelles-Capitale).



## 1 / Un départ par l'absurde

« Een monument bestaat slechts wanneer het als dusdanig erkend wordt en opgenomen in de ervaring en leefwereld van een bepaalde cultuur of maatschappelijke groep. Het is niet overbodig deze ogenschijnlijke evidentie te stellen. » [1]

(Herman Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Stichting Vlaams Erfgoed, Bruxelles, 1998, p. 14)

La conservation des monuments est une discipline relativement jeune qui a vu le jour durant la période troublée de la Révolution française. La prise de la Bastille à Paris, le 14 juillet 1789, et la destruction de cet édifice emblématique de l'Ancien Régime, ont déclenché le déferlement d'une vague vengeresse contre les symboles royaux, aristocratiques et cléricaux. D'innombrables châteaux, églises et abbayes firent ainsi l'objet d'un vandalisme délibéré. En même temps, cette vague de destructions fit prendre conscience de la valeur du patrimoine. Cette prise de conscience fut matérialisée par l'abbé Grégoire (1750-1831) qui, en 1794 et pour la première fois, déclara que les monuments appartenaient à la communauté, au peuple. Les monuments revêtant dès lors une importance nationale, l'abbé Grégoire utilisa le terme de « vandalisme » pour qualifier leur destruction. Il est pour le moins surprenant de constater que des concepts aussi antagonistes que « monument historique » et « vandalisme », soient nés dans un seul et même contexte. Mais l'historiographie de la conservation des monuments ne laisse planer aucun doute sur la naissance de cette notion durant cette période historique cruciale. Et il apparaît par ailleurs évident que la conservation des monuments soit avant tout déterminée par son contexte social. [2]

## 2/ **Les monuments historiques, légitimation d'une nouvelle nation**

La Belgique fait figure de pionnière en matière de conservation des monuments, un rôle pouvant s'expliquer par le contexte idéologique et politique de sa naissance en 1830. La jeune nation devait se doter d'une identité propre et l'exprima notamment à travers les monuments historiques, qui témoignaient d'un passé glorieux.

La création de la Commission des Monuments par Léopold I<sup>er</sup> en 1835 s'inscrivait dans une perspective culturelle et identitaire plus large. La même année vit naître tour à tour les salons triennaux exposant des artistes et des œuvres du cru, la perspective d'un musée national et le projet d'ériger des statues en l'honneur des grandes figures de l'histoire nationale. Cette dernière initiative sera à l'origine d'une « statuomanie » typique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les héros nationaux – artistes, écrivains, mais aussi tous ceux qui avaient pris les armes pour la « patrie » – allaient être érigés en exemple sous la forme de statues dressées à tous les coins de rue, dans un but socio-éducatif avoué. La statue du général Belliard (1838) près du parc de Bruxelles fut la première d'une longue série de monuments édifiés à travers le pays en hommage aux héros nationaux.

Dans un premier temps, les attributions de la Commission royale des Monuments couvrirent un très large spectre d'activités. Elle se penchait non seulement sur l'architecture historique, mais formulait également des avis sur les nouveaux monuments à construire, soit principalement des églises et des édifices publics. Ce n'est donc pas un hasard si cette toute première Commission fut composée d'architectes, pour certains de grand renom tels Tilman-François Suys (Bruxelles), Louis Roelandt (Gand), Pierre Bourla (Anvers) et Bruno Renard (Tournai).

## 3/ **Dossiers symboliques pour la conservation des monuments bruxellois**

Victor Hugo (1802-1885) visita pour la première fois Bruxelles en 1837. La ville et ses monuments firent forte impression sur l'écrivain, surtout la Grand-Place et son Hôtel de Ville, ainsi que la cathédrale Sainte-Gudule.

Il écrivit ceci : « L'Hôtel de Ville de Bruxelles est un bijou comparable à la flèche de Chartres ; une éblouissante fantaisie de poète tombée de la tête

d'un architecte. Et puis, la place qui l'entoure est une merveille. À part trois ou quatre maisons que de modernes cuistres ont fait dénaturer, il n'y a pas là une façade qui ne soit une date, un costume, une strophe, un chef-d'œuvre. J'aurais voulu les dessiner toutes l'une après l'autre. » (3)

Victor Hugo contribua lui aussi à la prise de conscience de la valeur et de la signification des édifices historiques. Dans son livre *Notre-Dame de Paris* (1831), il attisa l'exaltation de l'architecture médiévale. Et son virulent pamphlet *Guerre aux démolisseurs* (1832) fut une attaque en règle contre les pratiques en vigueur dans la capitale française : « À Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. Il s'est installé sournoisement dans le budget, et il grignote à petit bruit, comme le rat son fromage. Et certes, il gagne bien son argent. Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris. » (4)

La situation bruxelloise ne différait guère de celle de Paris et les propos tenus par Victor Hugo au sujet des monuments bruxellois sont donc importants. La jeune Belgique avait beau clamer son attachement à ses monuments historiques, ces derniers se trouvaient souvent dans un état désastreux. Les exemples de monuments délabrés, négligés et surtout menacés étaient légion. La Commission royale des Monuments, fraîchement créée, dut faire face à une tâche plutôt complexe.

Le premier dossier qui fut soumis à la Commission fut celui de la porte de Hal à Bruxelles. Vestige de la seconde enceinte médiévale, cette porte avait échappé à la vague de démolitions ordonnée par Joseph II en 1782. L'édifice dut sa survie à son statut de prison, rôle qu'il conserva jusqu'en 1824. Propriété de la Ville de Bruxelles, la porte risquait pourtant de tomber sous les coups des démolisseurs vers 1832, alors qu'elle perdait sa précédente fonction. Les pierres qui la constituaient avaient pour ainsi dire déjà été vendues comme matériau de construction. Mais des voix allaient s'élever contre sa démolition, justifiant ainsi la soumission du dossier à la Commission royale des Monuments. Cette dernière se rendit même sur place pour apprécier l'état de l'édifice et lui chercha immédiatement une nouvelle vocation. À l'époque, le fait que la préservation d'un monument était étroitement liée à la destination sociale qu'on lui réservait était déjà une évidence. La Commission proposa d'affecter la porte en dépôt d'archives. La Commission ne put réellement s'occuper de la porte de Hal qu'en 1840, lorsque l'État en devint le propriétaire.





Entretemps, l'édifice abrita les collections du Musée d'Armures et, en 1844, l'architecte Tilman-François Suys – membre de la Commission royale des Monuments de 1835 à sa mort en 1861 – fut chargé de sa restauration. Le sort de la porte de Hal fut suivi par l'œil critique par la presse de l'époque. Certains passages extraits du rapport de la Commission furent publiés dans la revue *Messenger des Sciences historiques*. En plaidant pour la conservation de la porte de Hal, la Commission s'exprima en des termes qui prolongeaient les vitupérations formulées quelques années plus tôt par Victor Hugo : « L'histoire de la Belgique est encore à faire, et les monuments religieux et militaires qui couvrent le sol de notre pays sont des documents précieux et irrécusables. Il faut donc préserver ces vénérables reliques du marteau des modernes vandales ; car, avec la démolition de nos vieux manoirs, s'en iront les grands souvenirs et les puissants exemples. » (5)

**La porte de Hal, façade orientée vers la ville, côté rue Haute.**  
En haut à droite, l'état suite à la restauration de T-F. Suys, au milieu le résultat après restauration par Henri Beyaert

(Travaux d'Architecture exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte, membre de la Commission Royale des Monuments et du Conseil Supérieur d'Hygiène Publique, par J&F Neiryck, Bruxelles, premier vol. pl. 3).

La restauration menée par l'architecte T.F. Suys consista en l'installation de fenêtres gothiques améliorant l'éclairage de l'espace muséal. Suys ne toucha pas aux volumes de l'édifice. Ce n'est que bien plus tard, à partir de 1863, que la porte de Hal prit la forme que nous lui connaissons encore. L'architecte Henri Beyaert intervint sur l'édifice en lui conférant sa pittoresque toiture avec mâchicoulis, tourelles et chapiteaux, soulignant son rôle de forteresse. Pour son intervention, H. Beyaert s'inspira du château de Pierrefonds (France) restauré, à la même époque, par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc et que l'on considérait comme étant l'une des restaurations les plus réussies du XIX<sup>e</sup> siècle.

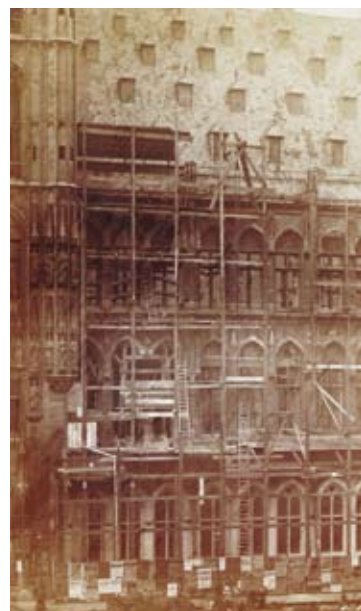
La restauration de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, elle aussi confiée à l'architecte Tilman-François Suys, débuta en 1844 avec la réfection de la tour la plus délabrée, qui avait déjà fait l'objet de travaux en 1824. L'Hôtel de Ville de Bruxelles, sorte d'emblème du gothique brabançon, avait connu bon nombre d'événements au fil des siècles. Il subit entre autres le bombardement de 1695 par les troupes de Louis XIV, qui avait détruit par le feu la quasi-totalité de ses intérieurs. La restauration de l'édifice se mua rapidement en un grandiose projet d'embellissement destiné à la mise en lumière de

la glorieuse histoire de la capitale. On élaborera pour l'occasion un nouveau programme sculptural, à l'instar de ce que l'on avait entrepris, à la même époque, dans le cadre la restauration de l'Hôtel de Ville de Louvain. En dépit du fait qu'elle ait été précédée d'un concours, l'installation de statues souleva quelques controverses. De passage à Louvain en 1852, Victor Hugo, consulté par le conseiller communal Luesemans, exprima son point de vue dans un article publié dans le *Journal de Louvain* : « Je suis complètement de votre avis sur la convenance, je dis plus, sur la nécessité, de meubler de statues les niches vides de votre Hôtel de Ville. J'adopte de tous points les conclusions de votre excellent et solide rapport. Il y a pour ce complément que la statuaire doit à l'architecture, deux raisons principales :

- Premièrement une raison d'art : l'Hôtel de Ville de Louvain est un édifice qui s'élançe, qui jaillit, qui monte, ascendit, c'est là sa beauté ; son jet vertical est splendide. Or, les niches vides dessinent à l'œil trois ou quatre zones horizontales qui brisent ce jet vertical et dénaturent la ligne simple et fière de cet édifice, compliqué en apparence, un au fond. Meublez les niches, le défaut s'en va, l'ensemble reparaît dans toute son unité.
- Deuxièmement, une raison d'histoire : un édifice communal ou religieux dont les niches statuaire sont vides est un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres-là que l'histoire s'écrit. » [6]

Le même débat sévissant à Bruxelles, les propos de Victor Hugo furent accueillis comme du pain béni. À Bruxelles, il avait été prouvé sans l'ombre d'un doute que ces statues n'avaient jamais existé. Pire, les « niches » existantes étaient trop peu profondes pour y loger des statues et devaient donc être adaptées et approfondies. Alphonse Wauters, archiviste de la Ville, et Pierre-Victor Jamaer, architecte de la Ville, unirent leurs efforts pour élaborer l'iconographie du programme sculptural et se mirent à la recherche des personnalités les plus représentatives de l'histoire bruxelloise et brabançonne. Ce faisant, la Ville manifesta son intention de mettre à profit la restauration de l'Hôtel de Ville pour rendre hommage aux libertés communales et à l'autonomie. L'ensemble du projet prit plus de 60 ans et fit appel à des dizaines de sculpteurs, principalement bruxellois, pour réaliser au total 294 nouvelles statues. La façade de l'Hôtel de Ville se mua ainsi en un panthéon de la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle et en un véritable livre retraçant l'histoire de Bruxelles comme ville d'art et de culture. [7]

**Détail de l'hôtel de ville de Bruxelles avant le placement des statues dans les niches**  
(photo E. Fierlants, coll. Archives de la Ville de Bruxelles).



Détail de l'Hôtel  
de Ville de Bruxelles  
pendant la restauration,  
avec échafaudage  
en façade  
(photo E. Fierlants,  
coll. Maison du Roi).



Il parut évident que des restaurations d'une telle ampleur et d'une telle incidence réclamaient l'avis d'experts étrangers. À Bruxelles, l'adaptation de l'escalier des lions, adossé à l'aile gauche de l'Hôtel de Ville, suscita de vives discussions. La forme de l'escalier des lions existant résultait d'une transformation réalisée en 1770. Le perron saillait fortement et n'était plus en harmonie avec l'édifice restauré. En 1860, l'architecte Jamaer imagina intégrer l'escalier dans la galerie et de le doter d'un auvent néogothique saillant de trois mètres. Cette intervention, sans doute trop audacieuse, ne fut jamais exécutée et Jamaer élaborait d'autres projets, cherchant la meilleure formule qui intégrerait cet escalier dans la galerie. Dans l'une de ces propositions, deux des piliers de soutien de la galerie furent supprimés et remplacés par des culs-de-lampe pendants, donnant ainsi davantage d'espace à l'escalier. Mais la suppression des supports suscita la polémique. L'archiviste Alphonse Wauters plaida en faveur de la proposition de Jamaer en s'appuyant sur deux anciennes illustrations

où l'on pouvait distinguer un escalier semblable. Mais il omit de mentionner d'autres documents iconographiques qui témoignaient du contraire. Pour trancher la question, on fit alors appel à l'architecte restaurateur français Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Jamaer se rendit spécialement à Paris à cet effet, le 22 août 1866. Il emporta les anciens documents afin d'étayer son projet. Bien évidemment, Viollet-le-Duc se laissa convaincre et confirma le bien-fondé du projet de Jamaer par ces propos : « ce tour de force de construction dont on peut citer de nombreux exemples pendant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'est, aujourd'hui, qu'une bagatelle, avec les moyens dont dispose le constructeur » [8]. Durant l'exécution, Jamaer installa donc des poutres en acier pour renforcer la construction, mais celles-ci furent intégrées et rendues invisibles. Le récit de l'escalier des lions montre la facilité avec laquelle les restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle manipulaient les sources historiques et iconographiques en fonction du résultat final souhaité : une architecture idéale, mais plus encore spectaculaire et esthétique.

La Commission royale des Monuments, qui avait contribué au lancement de la grandiose campagne de restauration de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, remit peu à peu en question ses propres principes. Durant la longue et laborieuse campagne de restauration de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, qui s'étendit de 1844 à 1900, les points de vue évoluèrent et, peu à peu, des critiques s'élevèrent contre la trop forte inclination à l'embellissement et au caractère hypothétique de celui-ci. La Commission insista pour que l'on adopte une approche plus cohérente, menaça même de supprimer les subsides, mais ne trouva que peu d'écho auprès de la Ville. [9] Elle n'intervint pas dans le dossier de l'escalier des lions, la Ville ayant décidé d'intervenir à ses propres frais et éviter son intervention – et éventuellement ses critiques.

#### 4/ L'exemple de Viollet-le-Duc

L'influence de l'architecte restaurateur Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc sur les pratiques de restauration du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale est indéniable. L'ampleur de cette influence peut être imputée au fait qu'il avait exposé ses visions et ses théories à travers divers ouvrages. Il écrit notamment dans son *Dictionnaire raisonné* (Paris, 1876) un exposé d'une vingtaine de pages expliquant son point de vue sur le concept de restauration. S'appuyant systématiquement sur l'étude approfondie du monument, Viollet-le-Duc contribua à jeter les fondements d'une conservation des monuments reposant sur des bases scientifiques. Ses recherches se concentraient cependant sur le gothique, qu'il plaçait au dessus tous les autres styles ; les développements stylistiques ultérieurs (baroque, classicisme) seraient ainsi très souvent estompés par des restaurations. Dans ses restaurations, il s'efforçait de restituer au monument un style le plus pur et le plus homogène qui soit. Cette « unité de style », comme il se plaisait à l'appeler, constituait souvent la ligne directrice pour « améliorer » ou « achever » le monument. Viollet-le-Duc poussa sa démarche à un point tel qu'il se substituait à l'architecte initial.

Les restaurations réalisées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle doivent être subordonnées à la définition que Viollet-le-Duc donna au terme « restauration » : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. » [10] Les architectes restaurateurs travaillaient donc en s'inspirant des ouvrages de l'architecte français qu'ils possédaient dans leur bibliothèque privée.

L'architecte Louis De Curte – membre de la Commission royale des Monuments de 1861 à sa mort en 1891 – fut l'un des collaborateurs de Viollet-le-Duc au moment où celui-ci entreprenait la restauration des cathédrales de Beauvais, de Noyon et de Senlis. Il fit valoir cette influence lorsqu'il revint en Belgique en 1856, où il restaura nombre d'églises, notamment la basilique Saint-Martin de Hal (1862-64), la cathédrale Saint-Bavon de Gand (1873-86) et la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles (1870-1886). [11]

Il doit toutefois y avoir d'autres explications à l'ampleur de l'influence du maître français. Lors d'un symposium consacré spécifiquement à cette question, l'historien Jan de Maeyer eut la proposition suivante : « *Misschien sloeg Viollet-le-Duc wel het meest aan omdat hij de paradoxen van de 19de- eeuwse monumentenzorg en restauratiepraktijk in zich verenigde en als het ware vertegenwoordigde* ». *Een van die paradoxen was dat de 19de-eeuwse mens "zoekende was, geslingerd tussen moderniteit en antimoderniteit*. » [12]

## 5 / La faisabilité du passé... et des monuments pour l'avenir

La permutabilité des monuments historiques et de la nouvelle architecture était emblématique du XIX<sup>e</sup> siècle. La tension entre restauration, reconstruction et nouvelle construction était bien moins vive qu'aujourd'hui. Comme indiqué plus haut, c'est à la Commission royale des Monuments qu'il incombait de veiller à la qualité des nouvelles églises et des nouveaux édifices publics. La restauration d'édifices historiques en fonction d'un état idéal égalait l'ambition de bâtir de nouveaux monuments pour l'avenir car, là aussi, l'histoire servait d'exemple. L'étude du passé était abordée de manière approfondie et sous un angle visuel. Le XIX<sup>e</sup> siècle vit apparaître une foule d'ouvrages de référence faisant la part belle à l'architecture ancienne et à l'artisanat d'art. Dans les cinq tomes de ses *Documents classés* (1880-1889), J.J. Van Ysendyck – lui-même architecte restaurateur, notamment de l'église Notre-Dame du Sablon (1890-1901) et membre de la Commission royale des Monuments – publia plus de 700 planches d'édifices et d'œuvres d'art, faisant de l'ouvrage un véritable catalogue de l'art et de l'architecture nationaux. Il est intéressant de constater que Van Ysendyck y survolait l'art et l'architecture du X<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle et abordait tous les styles. Cet album constitua une source d'inspiration inépuisable, tant pour les nouvelles constructions que pour les projets de restauration.

L'interaction entre restauration et création contemporaine se manifesta également avec force dans le cadre des intérieurs d'église. Les campagnes de restauration mettaient souvent au jour des peintures murales médiévales pour lesquelles diverses formes d'intérêt se manifestèrent. D'un point de vue archéologique, les peintures anciennes offraient un terrain d'étude apprécié et donnaient lieu à une abondante documentation. En 1862, la Commission royale des Monuments instaura même l'obligation de lui notifier toute découverte de peintures murales anciennes. « *De kloof tussen de belangstelling voor de middeleeuwse muurschilderingen en de daadwerkelijke bescherming van de relictien* » (13) restait cependant gigantesque. Pour le courant néogothique, les anciennes peintures murales servirent sans aucun doute de source d'inspiration à la création de polychromies dans la nouvelle architecture religieuse, à des interprétations romantiques ou à des réalisations historisantes dans les intérieurs d'églises existantes.

De nombreux édifices bruxellois du XIX<sup>e</sup> siècle se profilèrent, dès le départ, en tant que « monuments ». L'église royale Sainte-Marie de Schaerbeek fut le résultat d'une étude approfondie de l'architecture religieuse à travers les siècles. Dans son ouvrage *Architectonographie des temples chrétiens* (1850), paru à titre posthume, l'architecte Louis-Désiré Van Overstraeten brosse l'histoire de l'architecture religieuse en concluant avec l'église royale Sainte-Marie, pour laquelle il décrocha un prix en 1845. L'architecture de l'église Royale Sainte-Marie est présentée comme étant une synthèse (et non une copie !) des styles d'édifices religieux romano-byzantin (partie centrale) et gothique (arcs-boutants et fenêtres ogives à remplages). Selon Van Overstraeten, la coupole posée sur une ossature métallique soutenait la comparaison avec celle des Invalides à Paris, celle de la cathédrale Saint-Paul de Londres, voire celle de la basilique Saint-Pierre à Rome. (14)

Vue sur l'oriel gothique de l'hôtel de Clèves-Ravenstein à Bruxelles. Planche de *Documents Classés* (1880-1889) de J.J. Van Ysendyck.





Viollet-le-Duc. La  
cathédrale « idéale »  
(*Dictionnaire raisonné*,  
t.VI, art. Cathédrale).

Église Notre-Dame de  
Laeken à Bruxelles-  
Laeken, conception  
J. Poelaert, 1850.



L'église Notre-Dame de Laeken, réalisée par l'architecte Joseph Poelaert, répondait elle aussi à l'ambition d'ériger un monument national à la mémoire de la souveraine Louise-Marie, décédée en 1850. Avec son gabarit résolument gothique et ses trois tours ouest, cette église est à rapprocher du modèle de la « cathédrale idéale » publiée par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné*. Le Palais de Justice, autre réalisation de Joseph Poelaert, présentait une synthèse éclectique de l'architecture classique et devait ainsi renforcer le prestige et la crédibilité du pouvoir judiciaire.

Les trois édifices précités se situaient sur le trajet reliant le Palais de Justice à l'église royale Sainte-Marie en passant par la place Royale et la rue Royale et débouchant, via la rue des Palais, sur l'église Notre-Dame de Laeken. Ce que l'on appelle parfois le « tracé royal » passait également devant certains « monuments anciens » comme l'église Notre-Dame du Sablon et créait des perspectives, notamment sur les tours de l'Hôtel de Ville et le centre médiéval de la ville. Ce tracé s'est construit en plusieurs phases successives, étalées sur l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la Ville de Bruxelles elle-même qui est à l'origine de l'initiative, même si le tracé s'étendait bien au-delà de son territoire. Bien que ce tracé ait surtout entraîné l'édification de nouveaux monuments, sa connexion avec la ville ancienne et ses monuments existants était manifeste. De très nombreux « dioramas » sur la vieille ville ont ainsi été créés depuis la rue Royale. C'est le cas par exemple de la vue depuis la « place du Panorama » qui fut

rebaptisée place du Congrès après l'édification de la colonne du Congrès en 1850. Certains monuments ont même été adaptés en fonction du tracé. C'est ainsi qu'en 1849, l'architecte Tilman-François Suys rehaussa l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, en la surmontant d'une tour qui la rendait plus visible depuis le prolongement de la rue Royale. (15) Monuments anciens et nouveaux furent ainsi intégrés dans un seul et même projet urbanistique.

Les importants efforts déployés par les pouvoirs publics pour restaurer des immeubles et réaliser les monuments du futur portèrent leurs fruits. Le secteur privé et la bourgeoisie contribuèrent également au projet d'embellissement de la ville, en s'inspirant, eux aussi, de l'architecture historique. Dans la « Maison Flamande », en lisière de la forêt de Soignes à Watermael-Boitsfort, l'architecte-décorateur Charle-Albert mit tout en œuvre pour convaincre les visiteurs (ses clients potentiels) que le château se trouvait là depuis plusieurs siècles. Ceux qui s'en approchaient avaient le sentiment de se trouver face à une architecture qui s'était développée au départ d'un volume de donjon médiéval (la tour d'angle) et s'était convertie en un château Renaissance entouré d'un jardin Renaissance géométrique. Bien qu'il se soit agi d'une construction totalement neuve, le concepteur préférait éviter le terme et parler plutôt de « rénovation archaïque » (16). L'interaction entre nouvelle création architecturale et restauration se perçoit de manière très explicite dans le cas de Charle-Albert qui restaura notamment le château Arconati Visconti à Gaasbeek en lui adjoignant une foule de références à sa « Maison Flamande ». (17)

## 6 / **La restauration en profondeur sous pression... l'exemple de Ruskin**

Le XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par la réalisation de restaurations très approfondies et, par conséquent, très coûteuses. À mesure que s'améliorait la connaissance de l'architecture médiévale, grandissait le scepticisme à l'égard de restaurations dont le caractère hypothétique ne cessait de soulever des questions. Les voies qui s'élevaient contre une telle approche étaient certes peu nombreuses, mais leur influence gagna en intensité vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cas des ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville est significatif à cet égard parce que presque tous les acteurs de la conservation des monuments du XIX<sup>e</sup> siècle se sont exprimés sur la question. Une première monographie sur l'abbaye, rédigée par Alphonse Wauters et Jules Tarlier, parut en 1856.



En 1862, la Commission royale des Monuments prit l'initiative de lancer une étude approfondie des ruines et confia la mission à Émile Coulon, professeur de Charles Licot, qui devait jouer un rôle décisif dans ce dossier. Le projet suscita de nombreux intérêts ; le 28 août 1872, la gilde Saint-Thomas de Saint-Luc se rendit à Villers-la-Ville et visita les lieux sous la conduite de Licot. En 1887, la Société archéologique de Bruxelles et la Société centrale d'Architecture de Belgique suivirent l'exemple et exprimèrent au ministre compétent leur indignation sur l'état des ruines. Ce n'est qu'après 1892 et l'expropriation des bâtiments par l'État – c'est la première fois qu'une telle mesure était prise ! – que la Commission royale des Monuments put pleinement jouer son rôle. [18] Tout ceci doit être resitué dans le contexte du débat que menaient les minimalistes et les maximalistes, entre les tenants d'une approche plus prudente et plus conservatrice, et ceux qui envisageaient la reconstruction totale du site comme un défi à relever.

La problématique des ruines constitue d'ailleurs, d'une manière générale, un élément intéressant dans l'histoire de la conservation des monuments. L'aspect « inachevé » et pittoresque de la ruine frappait les imaginaires mais tranchait vivement avec la volonté de parachever, de compléter, voire d'améliorer les monuments. C'est en Angleterre que la campagne en faveur de la conservation des ruines fut la plus vive. Elle y était menée par l'écrivain, poète et critique d'art John Ruskin (1819-1900). En 1849, il publia *The Seven Lamps of Architecture*. Dans le deuxième chapitre, *The Lamp of Truth*, Ruskin plaida pour une approche honnête des matériaux, pour l'artisanat et l'achèvement artistique d'une architecture fortement mise sous pression par la révolution industrielle. Ruskin voyait dans la ruine, et ce n'est pas un hasard, l'expression la plus sublime de la vieillesse qu'il appréciait tant. Dans le sixième chapitre, *The lamp of Memory*, Ruskin attire l'attention sur le défi que représente la conservation de ruines : « (...) *it so happens that, in architecture, the superinduced and accidental beauty is most commonly inconsistent with the preservation of original character, and the picturesque is therefore sought in ruin, and supposed to consist in decay.* » [19] Il poursuit en disant que l'interpénétration de la nature et de l'architecture est l'une des caractéristiques principales de la ruine et que cet aspect est particulièrement prisé par l'homme. Dans *The Lamp of memory*, Ruskin se lance dans un vibrant plaidoyer contre la restauration, qu'il considère comme une falsification de l'histoire. Pour lui, la vieillesse apparente, y compris le délabrement, constituait précisément une plus-value pour les édifices historiques. La définition que donnait Ruskin de la restauration était donc totalement opposée à celle de Viollet-le-Duc.

« *Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word **restoration** understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed. Do not let us deceive ourselves in this important matter, it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. (...) Do not let us talk then of restoration. The thing is a lie from beginning to end.* » [20]

Dans le cas des ruines de Villers-la-Ville, nous constatons que minimalistes et maximalistes eurent tour à tour la main. Certaines parties de la ruine – notamment de la voûte à hauteur du chœur et de la nef adjacente – furent reconstruites dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Les plans pour une reconstruction plus poussée ne furent toutefois jamais exécutés. « *De wisselende invloeden waaraan Villers onderhevig was, tonen aan dat een compromis niet mogelijk was. De romantici en de pittoresken enerzijds en de technici en de rationalisten anderzijds hebben in opeenvolgende perioden hun stempel gedrukt op de abijdruines. Maar – en dat geldt voor alle ruïnes – de technici konden op ieder moment ongedaan maken wat de romantici wisten te verhinderen of uit te stellen. Omgekeerd konden de laatsten nooit ongedaan maken wat de eersten hadden aangericht. De technische ingreep was onomkeerbaar, het niet-ingrijpen kon het romantisch karakter van een ruïne weliswaar redden, maar de vraag was altijd voor hoelang.* » [21]

Le plaidoyer de Ruskin en faveur de ce que nous appellerions aujourd'hui le « non-interventionnisme » n'eut guère d'influence. En revanche, son attention pour l'architecture modeste et le contexte des monuments gagnera du terrain vers la fin du siècle et trouvera également écho en Belgique.



Vue sur les ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville, 1892 (coll. Institut du Patrimoine artistique).

## 7/ Un monument n'est pas isolé... Charles Buls et la conservation contextuelle des monuments

De manière générale, la conservation des monuments au XIX<sup>e</sup> siècle concernait essentiellement les grands monuments religieux et publics ; elle ne s'intéressera à l'architecture plus modeste et aux immeubles privés qu'à la fin du siècle. L'initiative « *kunstige herstellingen* » (réfections ingénieuses) lancée à Bruges en 1877, qui consistait à allouer des subsides communaux à des propriétaires privés qui entreprenaient la restauration de leur façade, était une exception dans le contexte belge. [22]

Des efforts furent également entrepris à Bruxelles pour entamer la restauration systématique des propriétés privées situées sur la Grand-Place. Les opérations allaient s'accélérer suite à l'accession au mayorat de Charles Buls, en 1881. Buls comprenait mieux que quiconque que la valeur des monuments ne pouvait être dissociée de leur contexte. Dans son livre *Esthétique des Villes* (1893), il tint un convaincant plaidoyer, ne se contentant pas seulement de souligner la valeur des différents monuments, mais s'efforçant surtout de révéler leur cohésion mutuelle et la signification du tissu urbain développé au fil de l'histoire. L'investissement dans la restauration de l'Hôtel de Ville ne pouvait avoir d'effet que si son contexte, la Grand-Place, était valorisé dans sa globalité. En 1883, sous l'impulsion du bourgmestre Buls et de l'échevin De Mot, fut ainsi rédigée une convention permettant à la Ville de restaurer des façades en fonction de l'aspect d'ensemble, selon les plans de l'architecte de la Ville et sur fonds propres. Les propriétaires participaient par le biais d'une contribution annuelle calculée en fonction du gabarit de leur(s) bien(s) et se soumettaient à une servitude consistant à

**Vue sur la Grand-Place de Bruxelles, îlot à gauche de l'Hôtel de Ville, après la démolition de l'Étoile, 1853**  
(coll. Archives de la Ville de Bruxelles).

**Plans de reconstruction de l'Étoile, d'après les plans de l'architecte de la ville P.V. Jamaer**  
(coll. Archives de la Ville de Bruxelles).



ne rien modifier à la façade. Les propriétaires qui refusaient d'y souscrire risquaient l'expropriation. Bruxelles parvint ainsi à amorcer la restauration des façades de la Grand-Place. Buls alla même plus loin et parvint par ailleurs à faire reconstruire, en 1897, la maison de L'Étoile, démolie en 1853, en autorisant toutefois que le rez-de-chaussée soit conçu sous la forme d'une galerie facilitant la circulation dans la rue de l'Hôtel de Ville (aujourd'hui rue Charles Buls). (23) Ce n'est donc pas un hasard si un monument rendant hommage à Charles Buls fut érigé en 1899 sous la maison de L'Étoile (d'après un projet de l'architecte Victor Horta avec une sculpture de V. Rousseau).

Charles Buls tint également un plaidoyer contre le démantèlement des églises dans son livre *L'isolement des Vieilles églises* (1910), longtemps après qu'il eut quitté le mayorat. Buls entra ainsi dans le débat mené au niveau international. En Allemagne, l'historien de l'art Cornelius Gurlitt et l'urbaniste Josef Stübben, s'élevèrent eux aussi contre une vision trop idéaliste isolant les monuments tels des trophées au cœur de la ville. Stübben s'opposa dès 1886 au dégagement de la cathédrale de Cologne. (24) Force est toutefois de constater que la démolition de monuments dans le cadre de projets d'assainissement à grande échelle était une pratique généralisée dans toute l'Europe. La tendance avait été amorcée avec l'haussmannisation à Paris. À Bruxelles, l'assainissement prit un rythme accéléré sous la direction du bourgmestre Anspach, avec comme point d'orgue le voûtement de la Senne. À Gand, il y eut le dégagement de l'église Saint-Nicolas, de la cathédrale Saint-Bavon et du beffroi dans le Kuip, tandis qu'Anvers et Tournai dégagèrent leur cathédrale... À Bruxelles, on assista au dégagement de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule et de l'église Notre-Dame du Sablon. Bien souvent, les petites maisons accolées aux églises étaient considérées comme des offenses à l'esthétique. Pour justifier leur démolition, on invoqua les gênes qu'elles occasionnaient lors de l'entretien des édifices religieux. Pour Buls, le maintien du monument dans son contexte était avant tout lié au souci de préserver la structure du tissu urbain.



**Le Kuip à Gand avec vue sur l'église Saint-Nicolas, le beffroi et l'église Saint-Bavon à l'arrière, avant et pendant le dégagement de l'église Saint-Nicolas**  
(coll. Institut royal du Patrimoine artistique).

*Inventaire du vieux  
Bruxelles. Pignons  
à gorges baroques,  
rue du Marché  
aux Herbes 99-101*  
(coll. Archives de la Ville  
de Bruxelles).



Pour lui, le contraste entre « grands monuments » et une architecture plus modeste était précisément une plus-value. Son plaidoyer arriva toutefois trop tard car, à l'époque, la plupart des églises avaient été dégagées de leurs habitations. Mais sa démarche eut le mérite d'ouvrir le débat. Louis Cloquet, initialement partisan du dégagement des églises, se laissa convaincre du contraire et élaborait en 1905 une proposition visant à corriger l'assainissement du Kuip à Gand et à prévoir un nouveau peuplement entre l'église Saint-Nicolas et le beffroi afin de ramener, à leur juste proportion, les perspectives entre les grands monuments. Bien que cette « correction » ne fut jamais réalisée, elle est emblématique du développement des idées et des opinions qui sous-tendaient la conservation des monuments au début du XX<sup>e</sup> siècle.



Enfin, il faut également saluer les efforts de Ch. Buls en matière d'inventorisation du patrimoine architectural. Il y eut très rapidement un consensus sur la nécessité d'établir un inventaire comme base à toute bonne conservation de monuments. Jusque là, aucun inventaire systématique et coordonné du patrimoine architectural n'avait été entamé. Les initiatives prises en ce sens avaient été essentiellement locales. À Gand, un *Inventaire archéologique* fut ainsi mis en chantier à l'initiative de la Société d'Histoire et d'Archéologie entre 1897 et 1903. Ce recensement englobait des bâtiments mais aussi des sculptures, des peintures et des manuscrits. Un Comité d'Études du Vieux Bruxelles fut créé en 1903 à la demande de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, avec pour mission de dresser un inventaire iconographique du patrimoine bruxellois de valeur historique et artistique. Charles Buls en fut le cofondateur et le président de 1906 à sa mort en 1914. À cette époque, Bruxelles faisait l'objet de la énième coupe à blanc de son histoire. Le quartier de la Putterie fut entièrement rasé dans le cadre de réalisation de la jonction Nord-Midi. La campagne d'inventorisation du Comité d'Études du Vieux Bruxelles se poursuivit jusqu'aux environs de 1938 et se solda par une impressionnante collection photographique réunissant environ 1.500 clichés. Celle-ci se focalisa principalement sur les vestiges des anciennes enceintes et sur les façades à pignons à redans et à gorges des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, typiques de Bruxelles. Dans de rares cas, on photographia également des intérieurs, la plupart du temps parce qu'ils étaient menacés. L'inventaire faisait peu de cas de l'architecture néoclassique, encore sous-estimée à l'époque. En 1908, le Comité d'Études du Vieux Bruxelles entreprit la publication de ces photos, mais ne parvint jamais à la parution intégrale des clichés. Cet inventaire iconographique constitue un document unique en son genre, qui témoigne de la grande richesse architecturale – hélas partiellement disparue depuis – de la capitale. [25]

*Inventaire du vieux Bruxelles.* Démolition massive en prévision de l'aménagement de la jonction Nord-Midi (coll. Archives de la Ville de Bruxelles).

*Inventaire du vieux Bruxelles.* Vestiges de la première enceinte mis au jour à hauteur de la rue des Riches-Clares, photo 1911 (coll. Archives de la Ville de Bruxelles).



8/ **Début du XX<sup>e</sup> siècle – l'« élargissement » de la conservation des monuments et l'attention croissante pour l'identité régionale dans une perspective internationale**



**Attention portée à l'architecture rurale**  
(HEINS A., *Vieux Coins de Flandre*, 1901).

**Vieux Bruxelles / Bruxelles Kermesse à l'Exposition universelle de Bruxelles, 1910**  
(coll. Dexia Banque © Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Centre de Documentation de l'AATL).

Entretemps, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le champ d'action de la conservation des monuments s'est élargi. L'attention initialement portée aux seuls grands monuments s'étend aux réalisations architecturales secondaires et plus modestes. Les paysages et sites étaient désormais eux aussi pris en considération face à la pression du développement démographique, à l'urbanisation et au développement des infrastructures en matière de transport qui en résultait. La naissance du tourisme et l'image, certes

idéalisée, de la nature intacte et de la vie rurale ont conduit à la création, en 1912, d'une section « sites » au sein de la Commission royale, rebaptisée pour l'occasion Commission royale des Monuments et des Sites. (26) Le premier site qu'elle « protégea » par le biais d'une servitude (mars 1914) fut le champ de bataille de Waterloo. Parmi les membres de la section « site » figuraient quelques noms connus comme Charles Buls ou encore Armand Heins, artiste gantois et spécialiste de l'Antiquité. Heins fut l'un des premiers à s'intéresser à l'étude de l'architecture rurale et régionale. Cette attention portée à ce que l'on appelle aujourd'hui l'architecture « vernaculaire » était en plein essor partout en Europe.



L'architecture régionale fut déjà à l'honneur en 1867, lors de l'Exposition universelle de Paris. Les reconstructions d'architecture régionale ou d'anciens quartiers de ville allaient devenir un élément incontournable des expositions universelles organisées en Belgique : *Oud Antwerpen* (Anvers, 1894), *Vieux Liège* (Liège, 1905) et *Vieux Bruxelles* ou *Bruxelles Kermesse* (Bruxelles, 1910). Les pavillons de villes construits à l'occasion des expositions universelles consistaient généralement en une reconstruction ou une compilation d'un ou plusieurs de leurs principaux monuments. À l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1910, le pavillon de la ville d'Anvers était une reconstruction de la Maison de Rubens (architectes L. & H. Blomme en collaboration avec M. Roose), celui de Gand était une reconstitution de la Maison des Maçons (arch. O Van de Voorde) et le pavillon liégeois était en grande partie inspiré du palais Curtius, de style Renaissance mosane (arch. Lousberg, qui avait d'ailleurs restauré le véritable Palais Curtius). Avec son pavillon (un projet de l'arch. Van Neck), Bruxelles proposait une synthèse de l'architecture d'Arthur Cosyn qui bordait la Grand-Place et de la tour baroque de l'église Sainte-Catherine telle qu'elle subsistait encore. Les reconstructions ou compilations firent l'objet de vives contestations. Octave Maus, notamment, s'interrogeait ouvertement sur les raisons qui poussaient à exhiber, dans de telles manifestations – où l'on s'attend à voir les projecteurs braqués sur l'architecture contemporaine –, des « pastiches » de monuments gothiques ou Renaissance. (27) Mais c'est précisément le retour à ce passé préindustriel, idéalisé, qui parlait à l'homme moderne. À l'Exposition universelle de Gand en 1913, la *Oud Vlaenderen* (arch. V. Vaerwyck) attira non seulement un public nombreux, mais s'avéra, après réflexion, comme étant l'un des principaux déclencheurs de l'intérêt porté à l'architecture régionale. (28) La Norvège et les Pays-Bas avaient instauré les premiers musées en plein air où l'on reconstruisait des fermes et des maisons de campagne. En Belgique, la création d'un musée de plein air tarda quelque peu (Bokrijk ne fut créé qu'en 1954) et les conservateurs de monuments se désolaient devant la démolition systématique de fermes aux quatre coins du pays.

**Pavillon de la Ville de Liège à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1910, à l'exemple de l'hôtel Curtius à Liège**

(coll. Dexia Banque © Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Centre de Documentation de l'AAITL).





## 9/ Première Guerre mondiale... changement de perspective sur les monuments

Il existe peu d'études sur le rôle joué par l'occupant allemand durant la guerre en matière de conservation de monuments dans notre pays. La responsabilité des monuments en Belgique occupée fut confiée à l'historien de l'art et conservateur de monuments allemand Paul Clemen. À son initiative, une réunion entre historiens de l'art allemands, autrichiens, hongrois et suisses, tenue à Bruxelles en août 1915, souleva la question de la garantie de la conservation du patrimoine culturel en temps de guerre, après que la Convention de La Haye (1907) soit restée lettre morte. La destruction par le feu de la bibliothèque de l'université de Louvain par les Allemands, qui avait entraîné la disparition de plus de 300.000 livres, parmi lesquels de précieux incunables, était une preuve criante du bien-fondé de la démarche. [29] En 1916, un ouvrage richement illustré sur l'architecture cistercienne belge fut publié à Berlin par les historiens de l'art Paul Clemen et Cornelius Gurlitt. [30] Professeur à l'université technique de Dresde, Gurlitt avait réalisé des métrés des ruines des abbayes d'Orval, d'Aulne et de Villers avec ses étudiants. Cette publication ne laisse planer aucun doute sur le fait que les Allemands, dans le prolongement de leur propre tradition de la « *Denkmalpflege* » et du « *Heimatschutz* », s'efforçaient

### Militaires allemands sous le commandement de Von Bissing posant sur les ruines de l'abbaye d'Orval. 1916

(CLEMEN, P., GURLITT, C., *Die Klosterbauten des Cistercienzen in Belgien. Im auftrage des Keizerlich Deutschen Generalgouvernements in Belgien*, Der Zirkel, Berlin, 1916, pl. 1).



d'attirer l'attention sur le patrimoine en territoire occupé. Ces efforts n'étaient bien entendu pas dénués de visées propagandistes. Les destructions massives que perpétra l'Allemagne dès le début du conflit furent vivement critiquées sur le plan international et elle tenta de redorer son image. Et ce n'est pas un hasard si l'introduction du livre sur les abbayes cisterciennes belges soulignait à souhait qu'Orval, Aulne et Villers avaient été pillées, incendiées et détruites par la barbarie insensée des troupes de la jeune République française (« *sinnloser Barbarei von den Truppen den jungen französischen Republik ausgeplündert, ausgebrannt und vernichtet* »). [31] En insistant sur les dévastations perpétrées au cours de l'histoire, les Allemands tentaient d'occulter leurs propres méfaits contre le patrimoine belge. La première photo de l'ouvrage montre le Gouverneur général Von Bissing entouré d'un aréopage de militaires posant fièrement sur les ruines de l'église abbatiale d'Orval.

Les ravages occasionnés durant la Première Guerre mondiale avaient soulevé un véritable raz de marée de protestations sur le plan international. Bien que les destructions provoquées dans la capitale aient été très limitées par rapport à celles qui touchèrent d'autres villes (Ypres, Louvain, Namur, Dinant), le débat amorcé durant la guerre sera déterminant sur le développement ultérieur de la conservation des monuments. Au début de la guerre, la Commission royale des Monuments et des Sites était parvenue à transmettre, *in extremis*, par l'intermédiaire de son bulletin, un message aux administrations locales (cette publication fut interdite par l'occupant à partir de décembre 1914) confrontées au lourd défi de la reconstruction. À l'époque, personne ne pouvait prévoir que le conflit se prolongerait durant quatre ans ! Par la voix de son président Charles Lagasse de Lochet et de l'architecte Paul Saintenoy, elle fit savoir qu'elle était partisane d'une « reconstruction historique, pas seulement des monuments détruits ou endommagés, mais aussi – et surtout – de leurs environs.(...) ». Elle suggéra d'emblée que l'on s'appuie sur une inspiration régionale (32). Durant la guerre, divers congrès et expositions furent organisés sur le thème de la reconstruction (notamment à Londres en 1915, à Paris en 1916, etc.). Presque entièrement détruite, Ypres devint un dossier emblématique. Eugène Dhucque, chargé dès l'éclatement de la guerre de la « protection des bâtiments » en Belgique non occupée, mission qui apparut rapidement impossible, défendit ardemment l'idée de conserver la ville d'Ypres à l'état de ruines, ces ruines étant censées témoigner des horreurs de la guerre. Sa thèse trouva des partisans parmi les alliés. La ville et son architecte, J. Coomans, rejoignirent l'avis de la Commission et plaidèrent pour la reconstruction des grands monuments historiques (halles, beffroi, église Saint-Martin). Pour le reste de la ville, on opta pour une reconstruction dans un style régional, tout en tenant compte des exigences contemporaines en termes d'infrastructure urbaine. La « vieille » opposition entre minimalistes et maximalistes refit surface. La reconstruction d'Ypres fut notamment placée sous les projecteurs internationaux par l'architecte Huib Hoste, qui résidait aux Pays-Bas durant la guerre. Hoste souhaitait soustraire le débat aux acteurs locaux. Dans un sondage mené aux Pays-Bas, il posa la question en ces termes : « La Halle d'Ypres doit-elle être reconstruite ou non d'un point de vue esthétique, artistique, historique, national et international après la guerre ? ». Par ce sondage, Hoste espérait donner la parole aux « modernistes ». Ce que fit Theo Van Doesburg en affirmant qu'il était impossible de faire une copie parce que le style était la manifestation de la conscience d'une époque. La reconstruction d'un monument gothique ne pouvait être, aux yeux de Van Doesburg, qu'une « copie morte ».



Mission Dhuicque.  
Photographie des  
Halles d'Ypres,  
détruites, 1918  
(coll. Institut royal du  
Patrimoine artistique).

H.P. Berlage s'opposa lui aussi à la reconstruction, mais surtout en arguant que le contexte des halles d'Ypres avait disparu et qu'il était impensable, selon lui, d'en reconstruire également l'environnement. Contre toute attente, l'artiste peintre Piet Mondrian se prononça en faveur d'une reconstruction. *A posteriori*, le débat engagé semble intéressant mais il n'eut finalement que peu d'influence. (33) Après la guerre, on entama la lente reconstruction des monuments yprois et l'ensemble du cœur de la ville fut réédifié dans un langage esthétique historisant.

Lorsque la Commission royale des Monuments et des Sites dressa le bilan de la reconstruction en 1935, elle fit le constat qu'il ne subsistait aucune ruine témoignant de la guerre, que les édifices historiques « classés » avaient été reconstruits dans leur ancienne forme et que, lorsque des constructions moins précieuses ou des églises avaient été détruites, elles avaient été reconstruites dans des « styles anciens ». Dans l'allocution qu'il fit à la Commission Maertens conclua : « Le sentiment qui présida à la reconstitution des régions dévastées fut le désir de rétablir «le visage aimé de la Patrie ». La Commission royale a collaboré à ce résultat par ses avis et ses conseils. Elle a rempli une mission qui lui vaudra la reconnaissance des générations futures. » (34)

L'arrêt presque total de la construction durant la guerre amena certains architectes belges – ceux qui n'avaient pas fui en Angleterre ou aux Pays-Bas – à se pencher sur l'étude du patrimoine architectural. L'architecte bruxellois François Malfait, qui était également membre du Comité d'Études du Vieux Bruxelles, réalisa durant la guerre une série de métrés de façades historiques dans les rues entourant la Grand-Place de Bruxelles. De par sa fonction d'architecte de la Ville (de 1917 à 1942), il eut par la suite une grande influence sur la politique patrimoniale. (35) C'est en partie sous son influence que son collaborateur Jean Rombeaux allait réaliser dans l'Îlot sacré une série de reconstructions historisantes jusque dans les années 1940. L'architecte et archéologue Henry Lacoste fut incorporé dans une division militaire spéciale placée sous le commandement d'Eugène Dhuicque et chargée, par le gouvernement belge en exil, de procéder à des métrés d'édifices endommagés en Belgique inoccupée, notamment à Lo, Furnes, Poperinge, Nieuport, etc. Lacoste développa à l'époque son intérêt et sa passion pour l'architecture vernaculaire en brique, qui allait par la suite avoir une grande importance dans ses propres créations architecturales. (36) Au début de sa carrière, l'architecte Louis Herman De Koninck, diplômé en 1916, réalisa lui aussi, en tant que collaborateur de l'architecte Caluwaers, des métrés de fermes détruites par la guerre, mais cette fois en Brabant flamand. De Koninck témoigne avoir été confronté à une architecture « sans architectes, issue du bon sens et de la logique, ce «fonctionnalisme» non encore ainsi dénommé ». (37) Ces éléments seront déterminants dans sa propre œuvre moderniste, durant l'entre-deux-guerres.

## 10/ Du « classement » à la protection

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la conservation des monuments se concentra sur les édifices « publics » et de grande ampleur. Seules des mesures exceptionnelles, comme l'expropriation, permettaient aux pouvoirs publics d'intervenir un tant soit peu sur les constructions privées. La Commission royale des Monuments prit conscience, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, que cet état de fait risquait d'hypothéquer sérieusement son fonctionnement. Les premiers efforts visant à conférer une protection juridique aux monuments dataient des années 1880. La première proposition de loi en ce sens vit le jour en 1886 à l'initiative de l'Académie d'Archéologie de Belgique et s'inspirait de la loi française datée de la même année. Le texte prévoyait de répartir les monuments en deux « classes » : une première classe de portée nationale gérée par la commission centrale de la Commission royale des Monuments et par le ministre, et une seconde, de portée locale et prise en charge par des comités régionaux. [38] Bien que ce cadre légal ait mis du temps à entrer en vigueur, la Commission avait mis en place, dès 1872, un système de « classement » comportant trois catégories. Cette répartition par classes était surtout liée aux subsides qui lui étaient alloués. Plus le classement était élevé, plus les subsides étaient importants. La Commission royale des Monuments publia dans son bulletin de 1892 une première liste de monuments classés. Cette liste était étonnamment courte et comprenait essentiellement des églises et de grands édifices publics. Lagasse de Loch publia une deuxième liste au début de la Première Guerre mondiale, dans le dernier bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites, qui parut en septembre 1914. Le nombre de monuments classés était passé à 1.200. Pour Bruxelles, la liste comprenait les principales églises et édifices publics. Il est intéressant de remarquer que certains bâtiments n'étaient que partiellement rangés dans une classe donnée. Un clocher gothique pouvait ainsi se retrouver dans la première classe, et le reste de l'église dans une catégorie inférieure.

La destruction par la guerre de bon nombre de bâtiments figurant dans cette liste ne fit qu'attiser la nécessité de dresser un inventaire. La Commission royale des Monuments et des Sites reprit ses activités en 1918, dès la fin du conflit, en attirant l'attention du ministre sur la nécessité d'une inventarisation systématique, comme cela se pratiquait alors dans des pays avoisinants – et notamment aux Pays-Bas qui avaient déjà lancé une campagne systématique dès 1912 et en Angleterre, où le

*National Trust* avait été créé en 1907. En dépit d'un vaste consensus sur la nécessité d'un tel inventaire, les pouvoirs publics ne dégagèrent pas les moyens nécessaires. Manifestement, la volonté d'établir un inventaire venait s'ajouter aux démarches entreprises pour établir un cadre légal à la protection des monuments. La première allait en effet constituer la base de la seconde. Dès 1922, une proposition fut mise en chantier selon laquelle les monuments et sites répertoriés par la Commission royale des Monuments et des Sites devaient être publiés au *Moniteur* et ne pourraient être modifiés sans qu'une autorisation préalable n'ait été délivrée. Les pouvoirs publics manifestaient ainsi l'intention d'intervenir financièrement dans la restauration de bâtiments « classés », en ce compris les constructions privées. La loi sur la protection des monuments et des sites ne fut finalement adoptée que le 7 août 1931. Divers critères furent avancés pour qu'un monument ou un site naturel ou archéologique soit protégé : ils devaient présenter « un intérêt national au point de vue historique, artistique et scientifique ». Dans le cas des sites naturels, le critère « artistique » est remplacé par le critère « esthétique ». L'opposition à la protection des paysages vint surtout des fronts forestiers et agricoles. Herman Stynen résume en ces termes l'importance de cette première loi sur la protection des monuments et des sites : « *Waar voordien de commissie [KCML] vooral door overreding op basis van moreel gezag beslissingen diende af te dwingen, kan dit nu gebeuren met de wet in (en achter) de hand.* » (39) Dans la pratique, les choses ne se déroulèrent toutefois pas comme prévu. En excluant les propriétés de l'État (décision de 1932) et les propriétés privées (instruction de 1934), le champ d'application de la loi se trouva réduit de moitié, à la grande frustration de la Commission. En 1939, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, la Belgique ne comptait que 113 monuments et 42 sites protégés. Il fallut attendre encore plusieurs années pour que certains monuments de qualité patrimoniale indiscutable fassent l'objet d'une protection, comme l'abbaye de Villers-la-Ville déjà abondamment citée, seulement classée comme monument en 1972, ou encore les habitations de la Grand-Place de Bruxelles, protégées en 1971. L'application de la loi fut rendue difficile en raison des tensions qui existaient à l'époque (et qui continueront sans doute à exister) entre les intérêts publics et privés.

Bien entendu, la protection n'est pas la seule préoccupation de la conservation des monuments. La question de la pertinence et de la qualité de leur gestion reste également à l'ordre du jour. L'année où la première loi sur la protection des monuments entra en vigueur en Belgique,

Athènes fut le siège d'un congrès international réunissant principalement des architectes, des restaurateurs et des conservateurs de monuments européens. Cette rencontre se tint sous la présidence de l'avocat, homme politique et écrivain belge Jules Destrée, ministre des Arts et des Sciences de 1911 à 1921, et par ailleurs membre de la section sites de la Commission royale des Monuments et des Sites (1919-1923). À l'époque, Destrée était également président de l'Office International des Musées, créé à Paris en 1926, sous l'égide duquel était organisée la réunion d'Athènes. Le texte rédigé pour l'occasion visait l'instauration d'un cadre de référence international pour la conservation et la restauration des monuments. La charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques (1931) affirme dans ses conclusions :

« Dans les divers États représentés prédomine une tendance générale à abandonner les restitutions intégrales et à éviter les risques par l'institution d'un entretien régulier et permanent propre à la conservation des édifices. Au cas où une restauration apparaît indispensable par suite de dégradations ou de destruction, elle recommande de respecter l'œuvre historique et artistique du passé, sans proscrire le style d'une époque. La Conférence recommande de maintenir l'occupation des monuments qui assure la continuité de leur vie en les consacrant toutefois à des affectations qui respectent leur caractère historique ou artistique. » [40]

À l'heure actuelle, cette conclusion n'a rien perdu de son sens ni de sa valeur. La charte d'Athènes de 1931 jette les bases sur lesquelles sera élaborée, plus de trente ans plus tard, en 1964, la charte de Venise, qui constitue aujourd'hui encore un guide des bonnes pratiques en matière de gestion du patrimoine immobilier.

## Notes

- (1) « Un monument n'existe que s'il est reconnu comme tel et intégré dans l'expérience et le cadre de vie d'une culture ou d'un groupe social donné. Il n'est pas superflu de rappeler cette apparente évidence. »
- (2) Cet article se base en grande partie sur la thèse de doctorat publiée par Herman STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten en landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, Stichting Vlaams Erfgoed, 1998.
- (3) ARTY, P., *Victor Hugo, impressions de Belgique*, Bruxelles, Tielt, Lannoo, 2002, p. 9.
- (4) HUGO, V., « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, 1832, T.5.
- (5) STYNEN, H., 1998, p. 36.
- (6) Citation originale de la lettre de Victor Hugo dans : VAN EVEN, E., *Louvain Monumental, ou description historique, artistique de tous les édifices*, Louvain, 1860, p. 149. La lettre a été publiée en intégralité.
- (7) De plus amples informations sur les statues de l'Hôtel de Ville de Bruxelles peuvent être trouvées dans : HEYMANS, V., e.a., *Les sentinelles de l'histoire. Le décor sculpté des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Ville de Bruxelles, Bruxelles, 2000.
- (8) MARTINY, V. G., « À propos de la restauration de l'escalier des Lions de l'Hôtel de Ville de Bruxelles : contribution de Viollet-le-Duc », in *Annales de La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, T. 58, 1981, p. 200.
- (9) HEYMANS, V., 2000, p. 63.
- (10) VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Morel, 1876, dl. VII, p. 14.
- (11) VERPOEST, L., « De Curte Louis », in *Dictionnaire de l'Architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 240.
- (12) DE MAEYER, J., e.a., *De schaduw van Viollet-le-Duc, dans : Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Kadoc-Artes 3, Louvain, 1999, p. 16. « Peut-être Viollet-le-Duc doit-il le plus son succès au fait qu'il réunissait en sa personne les paradoxes de la conservation des monuments et des pratiques de restauration du XIX<sup>e</sup> siècle au point, en quelque sorte, d'en être représentatif ». Un de ces paradoxes résidait dans le fait que l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle « était en recherche, ballotté entre modernité et antimodernité ».
- (13) BERGMANS, A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw*, Louvain, Kadoc-Artes, 1998, p. 285. Le « fossé entre l'intérêt pour les peintures murales médiévales et la protection réelle des reliques ».
- (14) VAN OVERSTRAETEN, H.-D.-L., *Architectonographie des Temples chrétiens, ou Étude comparative et pratique des différents systèmes d'architectures applicables à la construction des églises spécialement en Belgique, précédée d'une introduction sur l'architecture religieuse de l'antiquité*, Malines, 1850.
- (15) VANDENBREEDEN, J., VAN SANTVOORT, L., « Tweehonderd jaar stedelijke ontwikkeling », in *Koninklijk tracé, enkele beschouwingen over stedelijke kunst*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1995, pp. 43-61.
- (16) « La Maison Flamande de Charle-Albert », in *L'Art Moderne*, 1887, p. 155.
- (17) Plus d'informations sur la restauration du château de Gaasbeek : VAN SANTVOORT, L., « Ieder zijn middeleeuwen. De heropstanding van het kasteel van Gaaesbeek: het levenswerk van markiezin Arconati Visconti », in *Droomburchten & Luchtkastelen*, Louvain, 2009, pp. 69-91.
- (18) COOMANS, Th., *L'abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984)*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1990, pp. 29-34 (Publication d'Histoire de l'Art et d'Archéologie LXXII).



(19) WHEELER, M., WHITELEY, N., *The lamp of memory. Ruskin, tradition and architecture*, Manchester University Press, 1992, p. 225 §16. « (...) il en va ainsi en architecture, que la beauté accidentelle et surajoutée est la plupart du temps incompatible avec la préservation du caractère originel, que l'on recherche dès lors le pittoresque dans la ruine et que l'on suppose qu'il réside dans le délabrement. »

(20) *Idem*, pp. 226-227 §18 et 19. « Le sens véritable du mot **restauration** n'est compris ni par le public, ni par ceux qui ont la charge des monuments publics. Il signifie la destruction la plus totale qu'un édifice puisse encourir : une destruction dont il ne subsiste aucun reste, une destruction doublée d'une fausse description de la chose détruite. Ne nous leurrions pas dans cette importante matière, il est impossible – comme il est impossible de réveiller les morts – de restaurer quoi que ce soit qui ait un jour été grand ou beau en architecture. (...) Alors, ne parlons pas de restauration. La chose est un mensonge du début à la fin. »

(21) DE VRIES, A., Ruïnes: *Restauratie en anti-restauratie*, dans : *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Louvain, 1999, p. 183. « Les influences fluctuantes auxquelles fut soumise Villers-la-Ville montrent qu'il n'était pas possible d'arriver à un compromis. Les romantiques et les pittoresques, d'une part, et les techniciens et les rationalistes, d'autre part, ont marqué de leur empreinte les ruines de l'abbaye au fil des périodes. Mais – et le constat est valable pour toutes les ruines – les techniciens étaient en mesure de réduire à néant à tout moment ce que les romantiques avaient su empêcher ou reporter. À l'inverse, ces derniers ne purent jamais réduire à néant ce que les premiers avaient perpétré. L'intervention technique était irréversible. La non-intervention pouvait certes sauver le caractère romantique d'une ruine, mais la question était toujours de savoir pour combien de temps.»

(22) STYNEN, H., 1998, p. 185.

(23) ABEELS, G., « Een voortdurend gevecht: Karel Buls en de estetik van Brussel », in *Straten en stenen, Brussel: stadsgroei 1780-1980*, Bruxelles, 1982, pp. 205-213. Voir également : HEYMANS, V., *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2007.

(24) LOMBAERDE, P., « De vrijmaking van monumenten: het maatschappelijk debat », in *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Kadoc-Artes 3, Louvain, 1999, pp. 158-162.

(25) Concernant les activités du Comité d'Études du Vieux Bruxelles et l'inventaire : MEYFROOTS, Gr., *Het Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles (1903-1939). Vier decennia in de marge van de monumentenzorg*, in : *M&L*, mars-avril 2001, n° 20/2, pp. 8-32; INGELAERE, P., « La collection photographique du Comité d'Études du Vieux Bruxelles », in *M&L*, mars-avril 2001, n° 20/2, pp. 34-37.

(26) STYNEN, H., 1998, pp. 211-219.

(27) JAUMAIN, S., BALCER, W., *Bruxelles 1910. De l'exposition universelle à l'université*, Bruxelles, Racine, 2010, pp. 115-119.

(28) STYNEN, H., 1998, p. 228-230.

(29) KOSHAR, R., *Germany's Transient Pasts. Preservation and national memory in the twentieth century*, Chapel Hill, 1998, pp. 78-81.

(30) CLEMEN, P., GURLITT, C., *Die klosterbauten des Cistercienzen in Belgien. Im auftrage des Keizerlich Deutschen Generalgouvernements in Belgien*, Berlin, Der Zirkel, 1916.

(31) *Ibid.*, p. V.

(32) STYNEN, H., 1998, pp. 235. BEKAERT, G., CELIS, J., SMETS, M., STYNEN, H., UYTENHOVEN, P., e.a., *Resurgam. De Belgische wederopbouw*, Bruxelles, Crédit communal, 1985, p. 101.

(33) STYNEN, H., « Opvatting over het herstel van de Hal te leper », in *Wonen TABK*, 4-5, 1983, pp.32-43.

[34] MAERTENS, « De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en den heropbouw in de gewesten door den oorlog 1914-1918 verwoest », in *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1935, p. 451.

[35] MEYFROOTS, Gr., HENNAUT, É., « Malfait, François Auguste », in *Dictionnaire de l'Architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, pp. 413-414.

[36] HENNAUT, É., LIESENS, L., *Henry Lacoste, architecte 1885-1986*, Bruxelles, AAM, 2003, pp. 28-30.

[37] DE KONINCK, L.H., « Confidences d'un architecte du siècle ou comment à la 'Belle Époque' un architecte 'moderniste' a pu se former (1970) », in *L.H. De Koninck architecte*, AAM, Bruxelles, 1980, p. 32.

[38] STYNEN, H., 1998, p. 194.

[39] STYNEN, H., 1998, pp. 265-271. « Alors que par le passé, la Commission (CRMS) devait forcer des décisions par une persuasion reposant sur son autorité morale, elle peut à présent le faire sous le couvert direct ou indirect de la loi. »

[40] Le texte complet de la charte est disponible sur : [www.icomos.org/docs/athens\\_f.html](http://www.icomos.org/docs/athens_f.html)

**Tour et Taxis  
à Bruxelles**

(photo A. de Ville de Goyet,  
Direction des Monuments  
et des Sites de la Région  
de Bruxelles-Capitale).



L'histoire du concept moderne de « patrimoine » et des notions accolées comme celles de « monument historique » et de « restauration » connurent un développement fondateur dans le contexte du siècle des Lumières et dans celui de l'émergence de nouvelles conceptions de l'État liées aux révolutions française et industrielle, qui instaurèrent, selon l'expression de François Hartog, un nouveau « régime d'historicité » (1). Ce rapport moderne au temps écoulé, désormais perçu comme une chronologie dé-théologisée, ouvrit un champ d'études nouveau à propos des biens culturels hérités de l'histoire. Ainsi, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs penseurs s'attachèrent à jeter les fondements d'une théorie de la conservation et de la restauration du patrimoine. Ce dernier, non plus apprécié à travers un sentiment affectif vis-à-vis du « passé-souvenir », fut reconsidéré sous l'angle du « témoignage historique » : un bien commun au service d'un projet cognitif de l'histoire, que seule la critique historique pouvait rendre intelligible et appropriable par les nouveaux états-nations. La théorie du patrimoine fut surtout enrichie par des personnalités comme Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Camillo Sitte, Luca Beltrami, Alois Riegl et Gustavo Giovannoni.

## Quelques théoriciens de la conservation et de la restauration du patrimoine

La conservation et la restauration du patrimoine ont connu une évolution significative au XIX<sup>e</sup> siècle en s'affranchissant graduellement de la pratique de la construction neuve et de la « simple » transformation architecturale. Cette progressive constitution en discipline autonome trouva son aboutissement lors de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et, entre autres, lors du II<sup>e</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques, en 1964.

De nombreux penseurs participèrent à cette émancipation disciplinaire en développant chacun, en fonction de leur ancrage dans leur culture nationale, un éclairage théorique sur la notion de patrimoine et sur les interventions spécifiques dont il peut faire l'objet.

L'architecte, restaurateur et théoricien français Eugène Viollet-le-Duc et le critique d'art anglais John Ruskin symbolisent deux attitudes fondamentales de la réflexion patrimoniale respectivement « interventionniste » et « conservative ».

La pensée d'Eugène Viollet-le-Duc est surtout dirigée vers la restauration du patrimoine médiéval de la France. Sa réflexion est peu ou pas destinée à la problématique de la restauration des édifices antiques ou baroques. Sa conception de la restauration est ainsi inséparable des méthodes d'analyse archéologique de l'architecture médiévale en France au XIX<sup>e</sup> siècle, dominées par les notions d'écoles régionales et des styles y afférents. Dans son fameux *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, il proposa une définition de la restauration, qui le positionna comme un « interventionniste » en déclarant que « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné » [2]. Au centre de la pensée viollet-le-ducienne, figure

la notion de style et même d'unité de style, qu'il érigea en pierre angulaire de la restauration. « Chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais comme structure, déclara l'architecte » (3), ambitionnant clairement de restaurer un édifice en le complétant éventuellement dans un style identique à celui d'origine, afin que la restauration ne soit pas repérable en tant que telle. Par sa réflexion, visant à redonner à un bâtiment une unité stylistique, l'architecte pose toute la problématique des adjonctions historiques à un monument : un enjeu faisant l'objet de nombreux débats et qui s'est retrouvé au centre de la charte de Venise.

Quant à John Ruskin, nourri par le romantisme anglais, il fit l'apologie de la conservation et dénigra les restaurations en réaction aux interventions parfois arbitraires de l'école Viollet-le-Ducienne. Dans son ouvrage intitulé *Les Sept lampes de l'architecture*, il déclare « ne parlons donc pas de restauration. La chose elle-même n'est en somme qu'un mensonge »(4). « Il est impossible, aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer ce qui fut jamais grand ou beau en architecture. Quant à une pure imitation absolue, elle est matériellement impossible ... Si vous copiez ... en quoi ce nouveau travail l'emportera-t-il sur l'ancien ? »(5). C'est pourquoi, ce « qu'on appelle prétendument restauration » n'est, selon John Ruskin, « que la pire forme de destruction » (6). Par conséquent, il s'agit de cantonner l'intervention à un entretien scrupuleux du patrimoine.

Il appartient à l'architecte, ingénieur et historien de l'art Camillo Boito d'avoir tenté avec succès de dépasser l'opposition entre la pensée d'Eugène Viollet-le-Duc et celle de John Ruskin. L'italien chercha une position plus équilibrée entre ces deux tendances et publia ses idées dans un essai intitulé *I restauri in architettura* (7). Tout en recommandant de « faire l'impossible ... pour conserver au monument son aspect artistique et pittoresque ancien », le penseur dégagea l'approche du patrimoine historique de toute praxis artisanale.



Il démontra l'absurdité de soumettre les biens culturels au diktat de l'unité de style en proposant que « les restitutions, si elles sont indispensables, et les adjonctions, si elles ne peuvent être évitées, apparaissent non pas comme des œuvres anciennes, mais comme des œuvres d'aujourd'hui »(8). Camillo Boito ne s'opposa donc pas à toute restauration comme John Ruskin, mais il demanda que toute restauration soit facilement identifiable. Dans cette perspective, il adopte clairement un parti pris différent de celui de l'architecte français. Selon l'italien, l'élément rapporté doit être visiblement marqué, afin de ne pouvoir passer en aucun cas pour un original. Il s'agit à la fois d'une différence de style et de matériau. Camillo Boito écrit « que ces adjonctions ou rénovations devront être effectuées dans un style différent de celui du monument, en prenant bien garde à ce que les formes nouvelles ne jurent pas trop avec la perspective d'ensemble (9). Avec Camillo Boito, la théorie de la conservation et de la restauration du patrimoine se dégage à la fois de concepts propres à l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle (comme celui de style) et de la culture architecturale de l'historicisme. En prônant une plus grande conscience de l'authenticité historique du patrimoine, Camillo Boito posa les fondements critiques de la restauration comme discipline moderne. Les idées, qu'il a exprimées, ont été à la base des grandes théories élaborées au XX<sup>e</sup> siècle.

À Vienne, l'historien de l'art Aloïs Riegl dans un ouvrage capital (10) proposa une classification des valeurs que la société projette sur les objets qui l'entourent. Il y souligna que « le restaurateur est confronté aux diverses valeurs historiques et actuelles dont le monument est chargé, valeurs dont Riegl met en évidence les relations souvent conflictuelles, qui obligent le restaurateur à fonder son action sur un diagnostic et un jugement critique circonstanciés » (11). L'ouvrage d'Aloïs Riegl demeure un apport essentiel à la théorie de la conservation et de la restauration du patrimoine dans la perspective des sciences humaines. La compréhension des valeurs, et notamment de la valeur esthétique du patrimoine, n'est pas immédiate

et aisée. À Bruxelles, comme ailleurs, le bâti atteste de nombreux cas de dénaturation de ce type de valeur suite à des interventions trop faiblement documentées. L'exemple illustré ci-contre de la cour d'honneur de l'Abbaye de La Cambre met en évidence une mise en couleur arbitraire du portail niant les principes commandés par la structure architectonique qui se voit déconstruite. Il en résulte un fronton cintré, qui flotte sans liaisons chromatiques avec les pilastres. Cette intervention ne conserve et ne révèle pas les valeurs esthétiques et historiques comme le souhaiterait la charte de Venise.



**Cour d'honneur de l'abbaye de La Cambre à Bruxelles.** Mise en couleur arbitraire du portail niant la valeur chromatique de l'édifice (photo de l'auteur).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'italien Gustavo Giovannoni s'intéressa à la question de l'intégration de la ville ancienne avec le monde moderne. Ses idées furent diffusées sous le titre *Vecchie città ed edilizia nuova* en 1931(12). Si Gustavo Giovannoni est célèbre comme théoricien du patrimoine, c'est parce qu'il fut le premier à parler explicitement de patrimoine urbain (13). « Jusqu'à une date récente », remarque l'auteur, « le débat portait seulement sur les édifices singuliers » (14), mais nous sommes entrés dans le « thème du contextualisme », observe Gustavo Giovannoni. Il souligne « que nous avons pris conscience ... de la corrélation existant entre une œuvre et les ouvrages mineurs qui l'entourent et en créent les caractères extrinsèques, [mais aussi] de l'harmonie régnant entre les œuvres secondaires, dont l'ensemble offre une expression d'art urbain avec son style et sa couleur propres, et illustre, avec sa topographie, sa toponymie et le souvenir des événements du passé, la tradition même de la ville » (15).

Ainsi, avec la pensée de Cesare Brandi (présentée ci-après), Les principaux fondements de la théorie moderne de la conservation et de la restauration du patrimoine furent posés en près d'un siècle, depuis la publication du dictionnaire de Viollet-le-Duc vers 1860, jusqu'à la charte de Venise rédigée en 1964.

Ces ingénieurs, architectes et historiens ou encore archéologues participèrent chacun à leur manière à la construction d'une théorie du patrimoine, qui demeura jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle fortement colorée par les cultures nationales. Dès lors, plutôt que de rechercher « une » théorie dominante et consensuelle du patrimoine, il s'agit de distinguer « des » doctrines, qui s'enracinent chacune plus ou moins profondément dans le *kunstwollen* (volonté artistique) de chaque nation. Le rationalisme français « positiviste » de Viollet-le-Duc s'oppose à la conception romantique du critique d'art britannique John Ruskin se distinguant lui-même de l'approche critique italienne très équilibrée de Camillo Boito. Chacune de ces théories reflète la manière dont chaque nation articule son expérience du passé à partir des singularités de son patrimoine monumental (romain, gothique, ...). De ce point de vue, les théories proposées sont avant tout le résultat d'une pratique architecturale ou de critique d'art et moins l'aboutissement d'une réflexion conceptuelle visant à s'abstraire des expériences nationales pour conceptualiser une théorie ambitionnant l'universalité à travers le temps et l'espace.

## 1/ **Vers des doctrines partagées**

Il fallut attendre le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle pour assister à une première mise en commun supranationale des expériences européennes en matière de conservation et de restauration du patrimoine. Celle-ci s'opéra à l'initiative de l'Office international des Musées et de l'Institut de Coopération intellectuelle de la Société des Nations. Elle prit la forme d'une ambitieuse conférence tenue à Athènes en 1931 et donna lieu, par ce qui fut le Premier Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques, à l'adoption de la charte d'Athènes (16) pour la Restauration des Monuments Historiques. Ce document recommande une approche pluridisciplinaire et plaide en faveur d'une collaboration transnationale en matière de patrimoine. Néanmoins, pour des raisons sans doute liées au caractère confidentiel de l'édition des actes (450 exemplaires seulement !), la charte d'Athènes est un document qui ne connut pas une fortune significative alors que, comme le souligne Françoise Choay, il s'agit d'un texte ayant valeur inaugurale et symbolique (17). Peut-être que les affres de la Seconde Guerre mondiale expliquent aussi le relatif anonymat de ce texte, qui céda sa place en 1964 à la désormais célèbre charte de Venise consacrant une approche internationale et partagée des enjeux de la conservation et de la restauration du patrimoine.

## 2/ La charte de Venise et son contexte historique

À l'évidence, parmi les innombrables recommandations, conventions, principes et autres textes doctrinaux sur le patrimoine, la charte de Venise (1964) est certainement le document le plus renommé et qui influença considérablement l'approche des professionnels sur les monuments historiques. La charte représente aussi une forme de consécration pour la pensée italienne de la restauration, qui reste mal connue en Belgique, surtout en ce qui concerne les interventions sur le patrimoine immobilier. Comme le déclare l'architecte Francis Metzger du bureau bruxellois MA<sup>2</sup>, « en termes de déontologie, la charte de Venise demeure toujours « la » référence et conserve un caractère fondamental » [18].

Le document doit en partie sa renommée au contexte historique ayant favorisé sa rédaction et qui correspond à la conjonction de trois aspirations.

Premièrement, la charte de Venise s'inscrit dans le sillage de la Seconde guerre mondiale et de la volonté internationale de créer un monde nouveau ambitionnant une plus grande coopération internationale entre les états, notamment en matière d'éducation et de culture. La naissance de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture date de 1946 et l'UNESCO connut un développement majeur lors de l'adhésion de plusieurs nouveaux états du sud issus de la décolonisation dans les années soixante. La charte de Venise est inséparable de ce contexte coïncidant aussi avec les efforts en matière de reconstruction et de modernisation des villes et de leur centre historique. Les actes du II<sup>e</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques intitulés « Le monument pour l'homme », évoque ce contexte en écrivant qu'« au moment particulier où les blessures de la guerre » furent « cicatrisées, l'activité était intense dans tous les secteurs ». Il fut jugé indispensable d'apporter un « soutien culturel nécessaire », afin « d'éclairer et de diriger le développement monstrueux et incontrôlé » de la société [19]. À partir de l'expérience engrangée à l'occasion des interventions sur des villes comme Ypres et Furnes à la suite des affres de la Première Guerre mondiale, il s'agissait de réfléchir à la reconstruction de centres anciens comme Dresde ou encore Le Havre fortement endommagés par les bombardements de « 1940-1945 ».

**Partiellement détruits en 1940, l'avant-corps et la nef de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles ont fait l'objet de plusieurs réaménagements entre 1945 et 1984 qui ont nié les apports baroques en conditionnant le bâtiment dans une allure ottonienne du XI<sup>e</sup> siècle en grande partie hypothétique selon le principe, pourtant obsolète à l'époque, de l'unité de style**  
(photo G. Focant © SPW).



Deuxièmement, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, les milieux professionnels du patrimoine se préoccupèrent de la constitution d'une association de spécialistes de la conservation et de la restauration des biens immobiliers affranchie de celle du monde des musées (ex-Office international des Musées et actuel Conseil international des Musées fondé en 1946). Cette intention se concrétisa à Venise en mai 1964 lors de la tenue du congrès des architectes évoqué ci-avant, qui fonda le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) (20). Lors de ce même congrès, il fut décidé de rédiger un document formalisant des principes généraux en matière de conservation et de restauration du patrimoine. Ce texte, qui donna une base philosophique à l'ICOMOS, fut dénommé la charte de Venise. L'association de ce texte à la naissance de l'ICOMOS participe à sa renommée.

Enfin, et troisièmement, la charte de Venise s'est indirectement nourrie des idées conceptualisées par le théoricien italien Cesare Brandi (1906-1988) à l'occasion de sa *Teoria del restauro* publiée en 1963 soit un an avant la rencontre de Venise. De ce point de vue, la charte consacre à l'échelle internationale une conscience toute italienne de la conservation et de la restauration des biens culturels.

### Cesare Brandi

Cesare Brandi fit des études de droit et d'histoire de l'art. Il fut fondateur et directeur de l'*Istituto Centrale per il Restauro* à Rome qu'il dirigea pendant près de 20 ans (1939-1960). Il publia de nombreux ouvrages d'histoire de l'art, d'esthétique et notamment en 1963 sa *Teoria del restauro* (21), qui est un livre fondamental pour la théorie de la restauration des œuvres d'art. En tant que philosophe et historien d'art, Cesare Brandi compte parmi ceux qui firent le plus progresser la théorie de la restauration après la Seconde Guerre mondiale et peut-être même que sa contribution figure parmi les plus fondamentales que l'histoire de cette discipline ait

Le lien conceptuel entre Cesare Brandi et la charte fut entre autres concrétisé par le belge Paul Philippot [23], qui peut se targuer d'être un disciple du penseur italien. Mais, Cesare Brandi ne participa pas au congrès de Venise. Son nom figure seulement dans le comité d'organisation en tant que professeur ordinaire à l'Université de Bologne. Par contre, Paul Philippot y joua un rôle actif comme représentant, en tant que vice-directeur, du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. Le professeur belge fit partie de la « Commission pour la rédaction de la charte internationale pour la Conservation et la restauration des monuments », dont un autre belge, Raymond Lemaire, en était le rapporteur.

Les attaches de la charte de Venise avec la Belgique sont assez fortes. Outre le rôle prépondérant joué par Paul Philippot et Raymond Lemaire (présent comme membre du Conseil de direction de l'*Istituto internazionale dei Castelli*) dans la rédaction même du document de Venise, il faut souligner l'importance de la délégation belge comportant pas moins de 25 autres personnalités, dont Henri Lacoste, Victor Martiny, Simon Brigode) et René Sneyers. Les belges furent d'ailleurs assez actifs lors de la rencontre de Venise et proposèrent de « créer une revue internationale de doctrine et de technique de la restauration des monuments » en étant prêts « à faire un effort dans ce but » comme le souligne dans son rapport général de la première session Raymond Lemaire [24]. Il s'agit de la revue *Monumentum* publiée dès 1967 notamment grâce aux subsides du gouvernement belge.

connue. Il s'agit d'un apport décisif, parce qu'il procure, à la réflexion sur la restauration, un cadre méthodologique rigoureux basé sur le respect d'une haute conscience de l'authenticité à la fois historique et esthétique des biens culturels. Sa conception de la restauration définie comme « le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa réalité (ou consistance) physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur » [22] gouverne aujourd'hui la plupart des interventions sur le patrimoine à hautes valeurs esthétique et historique.



## À propos de quelques personnalités belges présentes à Venise en 1964

Parmi les 27 personnalités belges ayant participé au II<sup>e</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques figuraient notamment quelques acteurs importants de la vie patrimoniale en Belgique, dont Henri Lacoste, Victor Martiny, Simon Brigode et René Sneyers.

Outre son originale et exceptionnelle carrière de bâtisseur, Henri Lacoste participa à la mission conduite par Eugène Dhuicque durant la Première Guerre mondiale et s'attacha à relever les bâtiments historiques menacés par les destructions. Il exerça également une abondante activité dans le domaine de l'archéologie gréco-romaine, notamment en Grèce (Delphes) et en Syrie. Sur le site d'Apamée, dès 1930, il est promu architecte des fouilles belges sous la direction du professeur Fernand Mayence. Ainsi, il participa à une dizaine de missions au Proche-Orient.

Victor Martiny fut notamment architecte en chef de la province de Brabant. Il œuvra à la restauration de quelques monuments, dont la tour Simone à Nivelles, le château d'Opheyliissem et la ferme-château à Treignes. À Bruxelles, il occupa le mandat de vice-président de l'a.s.b.l. Dewaele pour la restauration de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Auteur de nombreux articles sur la conservation et la restauration du patrimoine en Belgique,

Paul Philippot se rappelle du contexte de rédaction de la charte de Venise « qui avait été confiée à un petit comité de trois personnes dont j'étais membre », dit-il, « avec l'architecte François Sorlin (Inspecteur général des monuments historiques) et un autre architecte français ; tandis que Piero Gazzola (architecte et ingénieur italien) et Raymond Lemaire, qui avaient en main l'organisation de tout le congrès, ne passaient qu'épisodiquement vérifier où en était notre travail d'écriture.

il fut membre de la Commission royale des Monuments et des Sites et en assura la présidence pour la Région de Bruxelles-Capitale dès 1989. Par ailleurs, il fut actif dans les milieux de l'archéologie et enseigna l'architecture à l'Université libre de Bruxelles.

Architecte, docteur en archéologie et en histoire de l'art, Simon Brigode enseigna à l'Université catholique de Louvain. Il signa de nombreuses publications sur l'architecture religieuse médiévale en Belgique. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, il assura plusieurs chantiers de restauration d'église, entre-autres à Ath, Mons, Nivelles et Tournai. Membre de la Commission royale des Monuments et des Sites, il fut un partisan du concept d'unité de style : une approche déjà décrite à son époque en conséquence des propositions hypothétiques de restitution qu'elle induisait. Quant à René Sneyers, il entreprit des études de chimie sous l'autorité de Paul Coremans et fit carrière au sein de l'Institut du Patrimoine Artistique (IRPA), dont il finit par assurer la direction. Outre son apport à l'analyse et à la restauration de nombreuses œuvres des primitifs flamands, il s'attacha à l'étude des matériaux pierreux et mis son savoir-faire au chevet des hôtels de ville de Bruxelles et d'Oudenaarde. En tant qu'expert, il fit partie de l'équipe de spécialistes qui s'occupa de l'Acropole d'Athènes sous l'égide de l'UNESCO. Il rédigea également avec brio le « cahier des charges » du nouveau bâtiment (1962) de l'IRPA.

« Nous avons travaillé une bonne partie de la nuit, d'une part en s'inspirant du texte de la charte d'Athènes, et d'autre part en insufflant des idées nouvelles. Pour moi, c'étaient les idées de Cesare Brandi ! » D'une manière générale, je pensais surtout à faire passer dans le domaine de l'architecture la rigueur qui était tout de même acquise largement dans le monde des professionnels des musées en matière d'intervention sur les œuvres d'art » [25].

### 3/ Principaux concepts de la charte

Document relativement court (sensiblement plus succinct que nombre de recommandations ultérieures) et de lecture aisée, la charte de Venise est divisée en cinq parties dénommées successivement « définitions », « conservation », « restauration », « sites monumentaux / fouilles » et « documentation et publication ». L'ensemble se compose d'un préambule et de 16 articles.

Les grands principes que la charte de Venise ambitionne de faire appliquer sont :

- une approche analogue pour les monuments et les sites.
- la reconnaissance des formes d'intervention sur le patrimoine (conservation, restauration) comme science autonome, pluridisciplinaire et critique distincte de toute forme de pratique artisanale.
- le primat de la conservation sur la restauration. Cette philosophie de gestion doit être exigée pour tout type de patrimoine. Dans le contexte bruxellois, il faut cependant observer, que les bâtiments de style éclectique, Art nouveau ou encore Art Déco avec la richesse de leur vocabulaire ornemental (pierres, briques, métaux, céramiques, sgraffites, ...) souffrent rapidement d'un manque d'entretien. L'application de ce principe de la charte s'avère primordial.

Détail d'un des  
bâtiments du  
complexe de Tour et  
Taxis à Bruxelles :  
un édifice qui souffre  
d'un manque d'entretien  
comme en atteste la  
« végétalisation » de  
sa corniche  
(photo de l'auteur).



- l'affectation souhaitée du patrimoine dans le respect de la spatialité et des décors des monuments.
- la préservation des abords des monuments en termes esthétique (rapport de volumes et de couleurs).
- le respect du monument (le monument considéré comme une unicité historique et esthétique) dans toutes ses parties (indivisibilité des décors et des structures).
- le respect de l'authenticité à travers les valeurs d'art et de document historique.
- le refus du faux historique et de la restauration « dans le style ». Au regard de l'histoire de Bruxelles, ce principe s'oppose aux interventions historiques des partisans belges d'Eugène Viollet-le-Duc, comme les architectes Jules Van Ysendijck et Maurice Van Ysendijck. Ces derniers sont entre autres intervenus en 1896-1899 sur l'église Notre-Dame du Sablon (XV<sup>e</sup> siècle) et contribuèrent à un enrichissement typologique, ornemental et sculptural très important du monument. Il en résulte aujourd'hui un bâtiment révélant un état inventé, s'apparentant à un faux historique du XV<sup>e</sup> siècle, qui n'a jamais existé à l'époque du gothique brabançon.
- la préconisation de l'application du dipôle « intégration-distinction » en ce qui concerne les adjonctions.
- l'anastylose (reconstruction d'un édifice en ruine en le recomposant à l'aide des parties existantes mais démembrées essentiellement retrouvées sur place) comme seule forme de reconstruction dans le contexte archéologique
- la nécessité d'une documentation scientifique rendant compte de toutes les phases des travaux.



**Église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles (XV<sup>e</sup> siècle) :** interventions des architectes Jules Van Ysendijck et Maurice Van Ysendijck en 1896-1899 (photo de l'auteur).

De plus, « la charte impose de ne jamais décider seul », souligne l'architecte Francis Metzger praticien des monuments historiques. « Son article 11 stipule que le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet. Grâce à la charte, le chantier de conservation-restauration ne repose pas sur un unique point de vue et s'inscrit dans une démarche concertée et collégiale. Le chantier devient un lieu de débats et les interlocuteurs sont amenés à dépasser des positions personnelles. Cet article de la charte permet de neutraliser des ambitions démesurées. C'est, selon moi, une des sages recommandations du document de Venise » [26]. Interrogé à propos de ce dernier, l'architecte bruxellois insiste aussi sur l'article 2 qui commande que « la conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à toutes les sciences et à toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental » [27]. Une des grandes différences, entre le début du XX<sup>e</sup> siècle et notre époque, réside dans la nécessité partagée d'une approche scientifique du patrimoine, que plus personne ne remet en cause. « C'est encore un des grands apports de la charte de Venise » [28].

Globalement, les principes fondamentaux développés par la charte en 1964 représentent le dépassement définitif de deux grands courants de pensée inaugurés par Viollet-le-Duc (approche interventionniste) et par John Ruskin (approche conservatrice) et que Camillo Boito fut le premier à synthétiser. Inspirée par les idées de Cesare Brandi, qui proposa en 1963 un cadre théorique extrêmement rigoureux et dégagé de toute contingence stylistique, la charte de Venise est le premier document neutralisant tout sentiment affectif vis-à-vis du passé et de la valeur esthétique. Elle oblige à la mise en œuvre d'une approche méthodologique, qui comme le conceptualise Cesare Brandi doit permettre « la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa réalité (ou consistance) physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur » [29]. Cette proposition par le penseur italien d'une restauration désormais « critique » traverse l'ensemble de la charte de Venise et assied toute sa notoriété.

#### 4/ Applications de la charte

Néanmoins, au-delà de la portée théorique du document, la charte souleva des interprétations divergentes. Celles-ci s'expliquent tantôt par un manque de formation en histoire de la philosophie générale du patrimoine, tantôt à cause d'une récupération de certains professionnels, qui tentèrent d'instrumentaliser la charte pour valider des interventions « brutalistes » sur le monument sous prétexte que le document de Venise autorise « la marque de notre temps » (30) en ce qui concerne les adjonctions neuves faites au bâti patrimonial.

Pourtant, il s'agit de considérer la charte comme un tout indivisible et jamais comme une totalisation de principes autonomes que le maître d'œuvre pourrait disséquer et appliquer ou non à sa guise selon les contextes pour légitimer son travail. Les expressions de « substance ancienne » et de « marque de notre temps », formulées à l'article 9 de la charte de Venise ont fait couler beaucoup d'encre. Cependant, ces recommandations ne signifient nullement que la charte autorise tout type d'adjonction relevant de n'importe quel style architectural contemporain par rapport à la structure historique. Il faut en effet mettre en relation l'article 9 avec l'ensemble du texte de la charte et notamment l'article 12 déclarant « que les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire ». Ainsi, « porter la marque de notre temps » oblige l'architecte restaurateur à rechercher un équilibre difficile entre l'intégration et la distinction de l'ajout contemporain (annexe, nouvelle maçonnerie, partie manquante d'un décor, ...) sur le bâti historique. Cet équilibre, qui est aussi laissé à l'appréciation de la subjectivité du maître d'œuvre, doit en théorie permettre d'éviter que la trop expressive contemporanéité de l'adjonction sur le monument ne nuise à la compréhension et à la jouissance des valeurs à sauvegarder. La charte ambitionne d'aboutir à une neutralité en évitant un conflit entre les anciennes valeurs et les contemporaines. La charte épingle la volonté même de certains auteurs de projet de s'affirmer consciemment et sciemment par contraste selon un dessein propre à une esthétique moderne radicale, qui depuis près de soixante ans (à l'époque de la rédaction de la charte) s'affranchit des règles et joue sur la rupture volontaire face aux codes historiques. Pour les auteurs de Venise, la restauration de valeurs ne doit pas souffrir de la projection d'un goût contemporain dans ce qu'il sous-entend d'attitude apriorique et spontanée (refus du geste architectural gratuit).



Par ailleurs, la manière dont la charte de Venise pose la problématique de l'« intégration-distinction » est indirectement influencée par le courant philosophique de la phénoménologie, ainsi que celui de la psychologie de la Gestalt. La référence aux principes de la psychologie de la forme développée en Allemagne dans les années 1920-1930 est une influence de l'approche de Cesare Brandi. Le penseur italien utilisa cette théorie optique, rationalisant la perception par l'œil humain des rapports entre une figure et le fond sur lequel elle se détache, pour mieux codifier les relations entre le monument historique dans sa masse et silhouette générale et les éventuelles adjonctions et traitements opérés lors de la restauration.

La question du rapport entre l'ancien et le nouveau est dès lors objectivée en termes de visualité (volume, surface, matière, couleur,...) autour du dipôle aspect (image) et structure (matière). Déjà dans les années 1930, le philosophe Walter Benjamin parlait de la « valeur d'exposition » de l'œuvre d'art en remarquant qu'au fil de l'histoire, la valeur d'usage des artefacts était de plus en plus concurrencée par l'émergence de préoccupations esthétiques basées sur l'appréhension visuelle des biens culturels. [31]. Dans le contexte du patrimoine immobilier, la pensée de Walter Benjamin éclaire les interventions effectuées au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle sur les monuments médiévaux visant à les dégager du tissu urbanistique jugé mineur les ceinturant, afin de « mieux » les mettre en évidence dans l'espace public [32]. Cette objectivation visuelle de l'adjonction dans la charte de Venise reflète évidemment la pensée de Cesare Brandi, qui écrit que « l'intégration devra toujours être facilement reconnaissable sans qu'il faille pour autant rompre cette unité que l'on cherche à construire. L'intégration devra donc être invisible à la distance où l'œuvre d'art doit être regardée tout en étant immédiatement reconnaissable et sans le recours d'instruments spéciaux, aussitôt que la vision se fait un peu plus proche » [33]. C'est dans cette perspective, que les idées de la charte de Venise se nourrissent des acquis de la psychologie de la Gestalt en réfléchissant sur les rapports visuels existant entre figure et fond.

Cet équilibre entre intégration et distinction est symbolisé par le concept de *tratteggio*, terme italien signifiant hachure [34]. La méthode du *tratteggio* se base sur la réalisation d'un réseau de traits parallèles de couleurs juxtaposées correspondant à une technique d'intégration des lacunes en peinture. Par cette technique, le restaurateur comble l'hiatus grâce à un réseau de hachures dont la couleur correspond à la tonalité

environnante de la lacune à intégrer. Ainsi, il prend ses distances vis-à-vis de l'œuvre en ne versant pas dans la réalisation d'une copie ou d'un faux historique où s'engouffreraient sa propre sensibilité et son subjectivisme en voulant travailler « à la manière de ». Le seul outil autorisé est une ligne (hachure) qui ne figure rien, car elle n'est pas pensée comme une possibilité de représentation, mais seulement comme une potentialité d'intégration.



Sur ce détail d'une fresque, les couches picturales de la zone centrale du vase (qui avaient été arrachées) ont été réintégrées à l'image par un réseau de hachures selon la technique du *tratteggio* : une approche caractéristique de la philosophie de la charte de Venise (photo de l'auteur).



Par extrapolation, cette méthode a été appliquée en architecture notamment en ce qui concerne le traitement des surfaces, lorsqu'il s'agit de compléter des parties historiques manquantes. Elle a donné lieu à quelques tentatives intéressantes. Celles-ci visent à transposer ce concept de *tratteggio* en un langage plus architectural visant essentiellement à permettre au spectateur d'apprécier les parties reconstruites sans être confronté à un faux historique et de ressentir le monument sans être perturbé par la trop grande contemporanéité des interventions du restaurateur. Les interventions dérivées de la technique du *tratteggio* ont surtout été appliquées au patrimoine archéologique à valeur d'usage faible ou essentiellement touristique. Les maçonneries du bâtiment de la Curie Julia (circa 29 avt J.-C.) dans le forum à Rome comportaient quelques états dégradés et lacunaires qu'il s'agissait de traiter. Le choix d'intervenir avec des nouvelles briques de même taille et mises en œuvre selon un appareil identique, mais possédant une surface singulière artificiellement martelée illustre les propos de la charte de Venise. De fait, les nouvelles maçonneries s'intègrent parfaitement aux anciennes vues de loin, mais observées de près se distinguent clairement des parties historiques grâce au traitement particulier de leur surface.

Curie Julia, circa 29 avt J.-C., (Forum, Rome, Italie) détail de l'appareil permettant d'identifier les nouvelles briques martelées s'intégrant dans la maçonnerie tout en se distinguant des anciens matériaux (photo de l'auteur).

Détail de la façade de la bibliothèque de Celsius, (117-135 ap J.-C.) à Éphèse illustrant la transcription sculpturale du concept de *tratteggio* (site archéologique d'Éphèse, Turquie) (photo de l'auteur).

Le cas de la bibliothèque de Celsius (117-135 ap J.-C.) à Éphèse est exemplaire. Le monument a fait l'objet d'une intervention ayant valeur de paradigme en termes d'anastylose effectuée selon les principes de la charte de Venise autorisant explicitement et exclusivement ce type de reconstruction. La façade du monument a été remontée entre 1970 et 1978 par l'architecte Friedmund Hueber (35). Outre la rigueur de l'anastylose, il faut souligner les tentatives d'adaptation du concept de *tratteggio* pour compléter l'appareil décoratif manquant sur le plan des pilastres. Afin d'éviter une trop grande nudité des surfaces, qui auraient formé un miroir trop lumineux et uniforme, il a été décidé d'imaginer un modelé abstrait, riche en jeux d'ombre et de lumière, mais qui ne représente volontairement rien en refusant toute copie du vocabulaire décoratif antique. Ainsi, l'intervention évite le piège de l'imitation (donc du faux historique) tout en complétant le monument en rétablissant sa cohérence esthétique (scintillement des effets de lumière et ombre par le traitement décoratif).

En Belgique, plusieurs tentatives d'application de la charte de Venise en matière d'adjonctions ont été effectuées à des échelles patrimoniales différentes et avec des réussites très variables. Bien que l'auteur de projet revendique une conformité des interventions avec le document de Venise, le cas du château de Fagnolle (Philippeville) ayant fait l'objet de reconstructions en béton positionnées en retrait des maçonneries historiques a été considéré par plusieurs spécialistes, dont certains signataires de la charte, comme un mauvais exemple d'application des principes du document, car les adjonctions sont essentiellement le résultat d'une volonté de distinction et pas suffisamment le fruit d'un travail d'intégration.

Beaucoup plus conforme à la philosophie de la charte de Venise, la restauration des remparts de Binche réalisée de 1994 à 2000 a pris au sérieux l'article 9 du document et s'est bien gardée de se laisser séduire par d'hypothétiques spéculations historiques. L'intervention a évité « la tentation de restituer un état médiéval depuis longtemps disparu (Binche n'est pas la Carcassonne de Viollet-le-Duc) » et a « produit une restauration stricte de l'existant, s'arrêtant là où il n'y a plus d'éléments archéologiques valables. Même si pour le grand public, il est important d'évoquer des éléments rapportés, aujourd'hui disparus, tels que les hourds, on ne peut plus se résoudre à le faire directement sur le monument à l'échelle 1/1, mais on l'effectue via une restitution graphique » [36].

La relation entre la charte de Venise et la création architecturale contemporaine fut toujours le prétexte à un débat animé, passionné et plutôt faiblement argumenté. Si la charte de Venise refuse l'unité de style et le faux historique, elle conteste néanmoins une architecture débridée sans relation avec son environnement historique. Dans le contexte bruxellois, ces enjeux sont souvent le prétexte à des postures oscillant d'un extrême à l'autre. Pour l'architecte Francis Metzger, auteur entre autres de la restauration de la villa Empain et de la rénovation de la gare centrale à Bruxelles, « la charte ne dit pas qu'il faut promouvoir une « ville musée » et encore moins une ville en rupture avec son passé. Le problème des acteurs bruxellois est qu'ils sont encore pour la plupart choqués par le formidable traumatisme de la « bruxellisation » et qu'il n'y a pas assez d'espace pour une réflexion en profondeur et

**Ruines du château de Fagnolle (commune de Philippeville), état vers 1990.**  
Une intervention controversée par nombre de théoriciens du patrimoine, parfois même signataires de la charte de Venise (photo de l'auteur).







**Remparts de Binche restaurés selon la charte de Venise**  
(photo G. Focant © SPW).

nuancée sur la problématique de l'architecture et du patrimoine au sein de la capitale de l'Europe. Un des rôles de la nouvelle faculté d'Architecture de l'Université libre de Bruxelles serait précisément de porter ce débat» (37). Du reste, la formation des architectes reste faible en matière d'enseignement pointu de la reprise du patrimoine (opérations de reconversion et de réhabilitation) pourtant plus que jamais d'actualité (38). L'enseignement privilégie toujours la pensée de la construction neuve et pas assez l'intervention sur le bâti existant en favorisant le talent de la transformation. Toutefois, une lecture fine de la charte met en évidence une conscience de l'architecture non « fixiste » refusant l'unité de style et l'idée que chaque projet constituerait un aboutissement en soi. De ce point de vue, la charte oblige les auteurs de projet à insérer leurs propos dans un temps long nourri par un passé stratifié et complexe et ouvrant vers un futur, qui commandera probablement une réflexion autre, voire imprévisible. « Nous ne sommes que des passeurs. Après nous, il y aura autre chose. C'est finalement une réflexion très généreuse de la charte de Venise » (39), philosophe Francis Metzger.

5/ **Limites de la charte**

Dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, la charte de Venise a été confrontée à l'élargissement du concept de patrimoine et donc à sa mondialisation. De nouveaux praticiens et théoriciens furent obligés de réfléchir à la pertinence du document de Venise appliqué à des contextes culturels peu occidentalisés. En examinant la nationalité des signataires de la charte, il peut être remarqué que celle-ci est très européenne et surtout liée au contexte méditerranéen, auquel s'ajoutent quelques ressortissants d'Europe de l'Est. Seules, trois personnalités sur 23 signataires proviennent de pays du Sud comme le Mexique, le Pérou ou la Tunisie. Ces chiffres témoignent de l'eurocentrisme de la charte de Venise : une propriété qui apparaît logique par rapport au contexte historique de la rédaction du document. Il fallut attendre une petite dizaine d'années supplémentaires pour assister à la mise en place du concept de patrimoine mondial par l'UNESCO en 1972. Enfin, confronté aux patrimoines des pays du Sud (Afrique subsaharienne, Asie du Sud-Est,...) et singulièrement aux cas étonnants pour un occidental des temples de l'ancienne Nara au Japon, l'ICOMOS initia une conférence internationale en 1994, qui donna naissance au « Document de Nara sur l'Authenticité ». Lors de cet événement, les experts situèrent la notion d'authenticité dans son contexte occidental. Ils démontrèrent aussi que dans des situations relevant de communautés guère occidentalisées (minorités ethniques, ...) d'autres rapports aux temps et à la transmission de valeurs (tradition) s'opéraient. Il en résulte une autre conscience de l'authenticité souvent moins liée à la matérialité (trace du passage du temps sur les matériaux) et davantage déterminée par l'immatérialité des pratiques (codification des savoir-faire, ...). Autant de situations que l'article 9 de la charte de Venise n'avait pas envisagées en universalisant le concept occidental d'authenticité. Les pays dits du Tiers-Monde recèlent de nombreux bâtiments parfois très anciens érigés en terre crue. Face aux cas de leur éventuelle reconstruction, il apparaît souvent impossible d'imaginer une anastylose (comme le recommande la charte de Venise), car la terre crue (même s'il s'agit de briques) ne permet pas de remonter un appareil existant mais démembré. Il faut donc imaginer une autre manière de procéder, sans doute moins focalisée sur l'authenticité des matériaux et davantage sur celle de leur mise en œuvre. Ce qui compte chez les Dogons du Mali ou les Sombas du Bénin, c'est le respect des règles traditionnelles des savoir-faire inscrivant souvent l'acte constructif dans une dimension rituelle.

**Vue de l'habitat dogon édifié en terre crue au Mali.** L'ensemble de ce site toujours habité est inscrit depuis 1989 sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO (photo de l'auteur).







Mais, la charte de Venise laisse également apparaître légitimement ces limites dans des contextes urbains « classiques ». La ville et ses quartiers historiques sont par excellence des espaces de transformations incessantes amenant à des constructions, adaptations, déformations, destructions, recyclages et réaffectations.



Lorsque des biens immobiliers y sont élevés au rang de patrimoine, il s'agit la plupart du temps de bâtiments ayant une valeur d'usage toujours importante (ou potentiellement importante) et surtout de constructions participant à un contexte urbanistique, social et économique requérant que soit garanti le développement de la ville. La majorité des « nouveaux » patrimoines se situent dans des espaces, qui ne relèvent en aucun cas du « parc archéologique » ou même du « cœur historique » de la ville. Parfois implantés en zone industrielle ou encore en périphérie dans des quartiers de bureaux, il s'agit de biens inscrits dans des contextes obligeant à prendre en compte la valeur d'usage. D'ailleurs, cette valeur est parfois dominante au sein du débat

**Cape Town, Afrique du Sud.** Les temps de la ville : faire, défaire et refaire. Dans un territoire en mutations et à valeur patrimoniale, la charte de Venise n'est pas d'une grande aide pour répondre à la problématique des chancres urbains  
(photo de l'auteur).

**La nouvelle verrière dans le plafond de la gare centrale à Bruxelles**  
(photo Serge Brison © MA<sup>2</sup>).

patrimonial. La ruine, tant appréciée dans le parc archéologique, devient un chancre décrié dans un contexte urbain. Les grands équipements bruxellois parfois patrimonialisés illustrent la complexité de ces enjeux. La création d'une nouvelle verrière dans le plafond de la gare centrale à Bruxelles démontre parfaitement la nécessité d'actualiser des lieux à leurs usages contemporains même s'ils possèdent une valeur patrimoniale. La gare centrale reçoit aujourd'hui 10 fois plus d'utilisateurs qu'au moment de son inauguration. À l'époque du développement durable et de la valorisation des transports en commun, il faut rendre ce type d'infrastructure plus performante tout en permettant l'appropriation de la valeur patrimoniale des lieux.

## 6/ Perspectives et actualisation de la charte

La charte de Venise constitue assurément un patrimoine philosophique pour la discipline de la conservation et de la restauration des biens immobiliers. Elle symbolise une époque qui, dans un élan consensuel forgé d'universalisme, est parvenue à opérer une synthèse éclairante des différentes approches historiques en matière d'intervention sur le patrimoine. La charte est le résultat d'une adhésion internationale à une conscience exigeante du patrimoine reconnu d'abord pour ses valeurs historiques et esthétiques à travers le respect strict de leur authenticité. Texte concis et pédagogique, la charte cristallise une époque ayant réussi à objectiver les problématiques du patrimoine en balisant un cadre de réflexions appropriables par le plus grand nombre sans s'adonner à la rédaction de *guidelines* trop factuelles et techniques, qui aurait rendu le propos moins universel en le subordonnant à des approches nationales ou à des typologies particulières de biens culturels.

Alors la charte doit-elle être pour autant conservée comme un document idéal ? Il faut reconnaître que le texte de Venise a connu une fortune remarquable, car il a fallu attendre 18 ans pour assister à une première initiative visant à parfaire le document lorsque la charte de Florence relative à la sauvegarde des jardins historiques fut rédigée en 1982 avec comme objectif de « compléter la charte de Venise dans ce domaine particulier » [40]. Une initiative comparable s'est tenue en 1987 à Washington, afin de renforcer le propos de la charte de Venise en matière de sauvegarde des villes historiques (ICOMOS, charte de Washington, 1987). Le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle regorge de textes et autres recommandations qui reconnaissent le texte de Venise comme un moment fondateur et qui cherchèrent à le spécifier vis-à-vis de problématiques particulières (patrimoine subaquatique, 1996 ; tourisme culturel, 1999 ; patrimoine vernaculaire, 1999 ; peintures murales, 2003, ...). Il appartient à la charte de Cracovie (2000) d'avoir réellement tenté de réactualiser en profondeur la charte de Venise, mais le texte ne fait pas l'unanimité et n'est pas une charte officielle de l'ICOMOS n'ayant pas fait l'objet du processus habituel d'adoption au sein de l'organisation.

Au centre des préoccupations d'actualisation de la charte de Venise, figurent, d'une part, la prise en compte de l'extension du concept de patrimoine qui connut un élargissement considérable, et d'autre part, la nécessité de reconsidérer la relation entre les notions de patrimoine et d'œuvre d'art.

L'extension observée du concept de patrimoine est quadruple et se marque au niveau :

- des typologies (l'architecture de valeur n'est plus seulement monumentale, mais aussi vernaculaire et le tissu urbain depuis G. Giovannoni se voit patrimonialisé),
- du cadre chronologique (l'architecture de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est aujourd'hui gratifiée du titre de patrimoine, alors qu'il y a quelques décennies, elle était délaissée par les conservateurs),
- de l'échelle géographique (actuellement, le culte du patrimoine historique n'est plus seulement une préoccupation occidentale),
- et de sa démocratisation qui favorise la multiplication des formes de tourisme pour un public de plus en plus diversifié.

Dans ce champ patrimonial élargi, le bien culturel à très haute valeur esthétique relevant de la catégorie traditionnelle de l'œuvre d'art (Acropole d'Athènes, ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville, ...), se retrouve concurrencé par de nouvelles typologies variées, qui ne se singularisent pas d'abord par leur artisticté (selon l'expression de C. Brandi), caractère qui n'est pas nécessairement absent, mais concomitant à d'autres valeurs (historique, technique, identitaire, d'usage économique, ...). Les exemples foisonnent liés aux patrimoines rural (ferme de la rue Demesmaeker à Ganshoren), industriel (ascenseurs du canal du Centre à La Louvière, ancienne station électrique du boulevard de l'Abattoir à Bruxelles) et, au sens large, moderniste comme l'importante cité de Droixhe à Liège. Construite par le groupe EGAU (1951-1979), la cité de Droixhe comprend plusieurs tours-immeubles à appartements et divers équipements communautaires. Ce patrimoine social et moderne se retrouve aujourd'hui à la croisée de problématiques urbaines telle que la dé-densification et la requalification du site : des enjeux qui dépassent le cadre *stricto sensu* des préoccupations de la charte de Venise.

**La cité de Droixhe  
à Liège**  
(photo de l'auteur).



La charte de Venise traduit la pensée d'experts davantage préoccupés par les problématiques de patrimoine dans sa relation à l'histoire et à l'art, que concernés par des questions d'architecture et d'urbanisme considérées sous l'angle technique, économique (usage), social et anthropologique. La réflexion de la charte, aussi fondamentale qu'elle soit, s'avère plus appropriée au domaine de la restauration des chefs-d'œuvre du patrimoine immobilier, qu'à celui de la question de la restauration d'un patrimoine reconnu comme tel, sans toutefois être élevé au rang d'œuvre d'art.

Traditionnellement, le concept de patrimoine renvoie à des biens, dont la fonctionnalité est faible (voire suspendue) et qui sont comme réifiés au sein du territoire, tel que le laisse sous-entendre le terme de classement (ranger, mettre de côté). Mais aujourd'hui, face à ce nouveau corpus patrimonial diversifié, il convient de s'attacher parfois prioritairement à rétablir la fonctionnalité et notamment l'habitabilité du patrimoine dans le cas d'opérations de réhabilitation. Autrement dit, il ne s'agit plus seulement *stricto sensu* de rétablir la lisibilité des valeurs culturelles dont atteste le bien (restauration). Dans cette perspective, la charte de Venise voit sa portée sensiblement marginalisée par rapport à des recommandations sur la conservation intégrée obligeant à développer une politique globale en associant les questions patrimoniales aux enjeux sociaux, économiques et urbanistiques (Recommandation N° R (98) 4 du Conseil de l'Europe relative aux mesures susceptibles de favoriser la conservation intégrée des ensembles historiques, 1998). Pareillement, les idées véhiculées par la charte doivent aussi composer avec les acquis de la Convention de Faro (2005) imposant de placer la personne et les valeurs humaines au centre d'un concept élargi et transversal de patrimoine. De plus, le patrimoine de la ville comporte désormais des paysages urbains, dont traite la convention de Florence (2000). Cette notion territoriale dépasse de loin celle de site urbain ou rural (Art. 1) évoqué par la charte de Venise. Par ailleurs, ces lieux patrimoniaux (comme par exemple la zone de Tour et Taxis en Région de Bruxelles-Capitale) représentent souvent des opportunités en termes de développement urbain. Ces zones leviers ouvrent sur une nouvelle échelle de problématiques économiques et patrimoniales, mais que la charte ne peut guère seule instruire.



**Paysage urbain de la zone de Tour et Taxis à Bruxelles :** une problématique patrimoniale que la charte de Venise ne peut guère seule instruire.



**Immeuble  
« Bon Accueil »  
appartenant à la  
Cité Moderne  
(1922-1924).**

Architecte  
Victor Bourgeois  
(photo de l'auteur).

Dans le monde, comme en Région de Bruxelles-Capitale, les approches évoluent en ce qui concerne les relations entre patrimoine et usage, même s'il reste encore du chemin à parcourir pour développer prioritairement une réelle politique ambitieuse et créative en matière de reconversion du patrimoine. À Bruxelles, le cas de la Cité moderne érigée entre 1922 et 1924 par l'architecte Victor Bourgeois a fait l'objet de débats fondamentaux. Certains bâtiments, comme celui de la rue du Bon Accueil, se singularisent par leur situation d'origine considérablement transformée. L'immeuble « Bon Accueil » fit l'objet d'approches divergentes à propos des interventions à effectuer relatives à des enjeux récents du développement durable (ouvrant sur des questions d'isolation) et à la conformité des logements sociaux historiques avec les exigences légitimes de réhabilitation contemporaine (installation de chauffage central, rénovation des installations sanitaires, ...). Face à ces questions, la charte de Venise n'est pas d'une grande aide. Ce n'était d'ailleurs pas son objectif premier. Dès lors, il serait opportun de réfléchir à de nouvelles lignes de conduites pour baliser ce genre d'opération sur le patrimoine.

En vingt ans, le nombre de biens classés à Bruxelles n'a cessé de croître et le patrimoine régional bruxellois relève de typologies de plus en plus différenciées. À telle enseigne, qu'il semble nécessaire de réfléchir à une stratégie innovante en termes de patrimonialisation. Aujourd'hui, il semble que toute politique patrimoniale soit directement associée aux





interventions de conservation et de restauration des valeurs essentiellement historiques et esthétiques des biens. Or, parallèlement à la diversification des catégories patrimoniales, il apparaît souhaitable de réfléchir à une actualisation des outils sans renier les approches traditionnelles. Il s'agirait de penser l'actualisation en termes d'enrichissement. Les nouveaux outils à imaginer devraient mieux intégrer, à côté de la prise en compte des valeurs historiques et esthétiques, la valeur d'usage et d'appropriation actuelle et potentielle du patrimoine.

Dans le contexte de la Région de Bruxelles-Capitale, la réflexion pourrait être plus pluraliste et différenciée en distinguant des seuils graduels d'authenticité à respecter, car les biens légalement patrimonialisés ne requièrent pas nécessairement d'être *ad litteram* classés (rangés). L'approche classique dominée par la mesure du classement (qui conduit à des opérations de type restauration) devrait être enrichie par une batterie de concepts prenant en compte de manière croissante le ratio entre, d'une part les valeurs d'appropriation et d'usage, et d'autre part la valeur historico-esthétique. Les concepts légaux d'intervention restent à inventer : la mesure légale du « classement » pourrait être enrichie par celle de « développement ». Les interventions de restauration dominées par le respect de l'authenticité (« substance ancienne » dans le vocabulaire de la charte de Venise), pourraient parfois céder leur place à des interventions plus libres en termes de reconversion, réhabilitation et autres recyclages.

**Siège de la société CBR (1968-1970, architecte Constantin Brodzki).** Protéger ce bâtiment requiert aussi de favoriser sa valeur d'usage et donc de consentir aux adaptations nécessaires aux exigences actuelles de la vie de bureaux (photo de l'auteur).



Certes, ce type d'approche ne concerne pas un patrimoine considéré comme faisant partie du corpus de références à scrupuleusement conserver en Région de Bruxelles-Capitale (rares vestiges médiévaux, œuvres Art nouveau exceptionnelles, ...). Par contre, il faut promouvoir des opérations de reconversion du patrimoine plus manifestes en permettant aux biens immobiliers de traverser le temps en offrant un usage renouvelé et adapté à la société. Il faut fonder des politiques innovantes pour mieux associer aux citoyens et à leurs pratiques habitantes la diversité des nouveaux patrimoines reconnus. Il faut mêler ces nouveaux patrimoines à la vie et les associer à une praxis sociale des territoires, dont un des outils opératoires sera assurément la reconversion créative des réalités patrimoniales. Encore faut-il que les autorités responsables (administrations, commissions, ...) et les professionnels (architectes, historiens de l'art, ...) soient formés, non seulement à la restauration du patrimoine, mais encore à sa reprogrammation à la fois respectueuse et innovatrice ! C'est dans cette perspective que la charte de Venise atteint logiquement ses limites (ce qui ne signifie pas qu'elle n'est plus d'actualité !) et qu'elle pourrait être associée à une autre et nouvelle charte formulant des principes en termes de reconversion du patrimoine.

En conclusion, à l'interrogation à propos de l'intérêt qu'il y a à conserver, ou oublier ou encore actualiser la charte de Venise, la réponse est aisée. Le document témoigne d'un patrimoine philosophique en matière d'héritage culturel qui a gardé toute son actualité. En aucun cas, il ne s'agit d'un texte qui pourrait être déclassé. Au contraire, il s'agit toujours de l'enseigner et surtout de favoriser une pédagogie de ses principes qui commandent une approche non apriorique, subtile et nuancée. Par contre, face au champ patrimonial beaucoup plus étendu et complexe en 2011 qu'en 1964, il convient, comme ce fut déjà le cas depuis la question des jardins historiques en 1982, de toujours adapter les idées générales de la charte à des nouvelles catégories particulières de biens culturels. Enfin, il faudra encore actualiser les approches patrimoniales de ce document en le mettant en relation avec les nouvelles préoccupations de notre époque notamment écologiques (comme celle du développement durable) [41] et sociales (garantir aux plus démunis le droit de vivre décemment dans des lieux patrimoniaux comme les cités-jardins). Par conséquent, presque 40 ans après sa rédaction, la charte représente un patrimoine idéologique vivant qu'il s'agit comme tout héritage de comprendre, préserver, ajuster, actualiser et diffuser.

## Notes

[1] HARTOG, F., *Régimes d'Historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 19.

[2] VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. 8, Paris, Librairie centrale d'Art et d'Architecture, 1866, article *restauration*.

[3] VIOLLET-LE-DUC, E., (choix de textes et préface de FOU CART, B.), *L'éclectisme raisonné*, Paris, Éditions Denoël, 1984, p. 127.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 204.

[6] *Ibid.*

[7] *I restauri in architettura* est un texte extrait du livre de Camillo Boito intitulé *Questioni pratiche di beli arti* et paru à Milan chez l'éditeur Hoepli, en 1893. L'article de Camillo Boito a été traduit en français : BOITO, C., *Conserver ou restaurer, les dilemmes du patrimoine* (traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio), Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000, 109 p.

[8] *Ibid.*, p. 32.

[9] *Ibid.*

[10] RIEGL, A., *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, 123 p.

[11] PHILIPPOT, P., Histoire et actualité de la restauration, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, XII, 1990, p. 138.

[12] GIOVANNONI, G., *L'Urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Éditions du Seuil (collection Points Essais), 1998, 349 p.

[13] *Ibid.*, p. 219.

[14] *Ibid.* p. 210.

[15] *Ibid.*

[16] Ce texte est à distinguer de celui de la charte d'Athènes publiée par Le Corbusier en 1943 et qui reprend les conclusions du Congrès international d'Architecture moderne (C.I.A.M.), qui fut tenu à Athènes en 1933. La vision architecturale et urbanistique des C.I.A.M. s'oppose radicalement à celle prônée par les défenseurs de la ville historique. Les confusions entre les deux textes sont fréquentes.

[17] CHOAY, F., *Le patrimoine en questions, Anthologie pour un combat*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 177.

[18] Francis Metzger, propos recueillis à la Faculté d'Architecture de l'Université libre de Bruxelles le 22 mars 2011.

[19] Collectif, *Le Monument pour l'Homme, (Actes du II<sup>e</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques)*, Venise, Marsilio Éditeur, 1964, 978 p.

[20] « L'Assemblée Générale du II<sup>e</sup> Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques estima que le moment est venu de procéder à la mise en œuvre des mesures pratiques tendant à la création d'un Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) », peut-on lire dans la résolution concernant la création d'une organisation internationale non gouvernementale pour les monuments et les sites figurant sur le site Internet de l'ICOMOS (<http://www.international.icomos.org>).

(21) BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Turin, Einaudi (Piccola Biblioteca), 1977, 154 p. L'ouvrage est traduit en français : BRANDI, C., *Théorie de la restauration*, (traduit de l'italien par Colette Déroche), (introduction par Georges Brunel), Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2001, 207 p.

Le texte de Brandi avait déjà fait l'objet d'une excellente traduction partielle en français : BRANDI, C., (traduit par Gilles A. Tiberghien), *Théorie de la Restauration*, in : *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société internationale de Poïétique, n° 3, hiver 1995, p. 123-135.

(22) Cesare Brandi, cité par : PHILIPPOT, P., « Éditorial », *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des œuvres d'art et du Patrimoine*, n° 1, juin 1988, p.5.

(23) Paul Philippot est notamment professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles.

(24) LEMAIRE, R., Rapport général (première session), *Le Monument pour l'Homme*, (Actes du I<sup>er</sup> Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques), Venise, Marsilio Editeur, 1964, 978 p.

(25) Propos de Paul Philippot recueillis à l'occasion du projet européen suivant : Centro Europeo di ricerca sulla conservazione e sul restauro (CERR, Siena, Italia), (en collaboration avec l'Associazione Giovanni Secco Suardo - Lurano (Italia)), *La mémoire vivante de la restauration* (projet européen Culture 2000), 2000-2001.

(26) Francis Metzger, *loc.cit.*

(27) ICOMOS, *Charte de Venise*, article 2, 1964

(28) Francis Metzger, *loc.cit.*

(29) Cesare Brandi, cité par : PHILIPPOT, P., « Éditorial », *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des œuvres d'art et du Patrimoine*, n° 1, juin 1988, p.5.

(30) ICOMOS, *Charte de Venise*, article 9, 1964.

(31) BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (extrait d'*Écrits français*), Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 141 (première édition en 1936).

(32) À Bruxelles, l'exemple de la destruction des maisons adossées à l'église Notre-Dame du Sablon illustre ce type d'intervention.

(33) BRANDI, C., (traduit par Gilles A. Tiberghien), *Théorie de la Restauration*, in : *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société internationale de Poïétique, n° 3, hiver 1995, p. 133.

(34) Cette méthode a été mise au point vers 1946 à l'Institut central de restauration de Rome par Cesare Brandi.

(35) HUEBER, F., « Bauforschung und Restaurierung am unteren Embolos in Ephesos », *Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1989, n° 3-4, p. 120-143.

(36) DEHON, D., « Binche et sa fortification médiévale : un patrimoine wallon exceptionnel restauré », *Bulletin de liaison de l'ICOMOS*, n° 28-29, janvier-avril 2007, p. 13

(37) Francis Metzger, *loc.cit.*

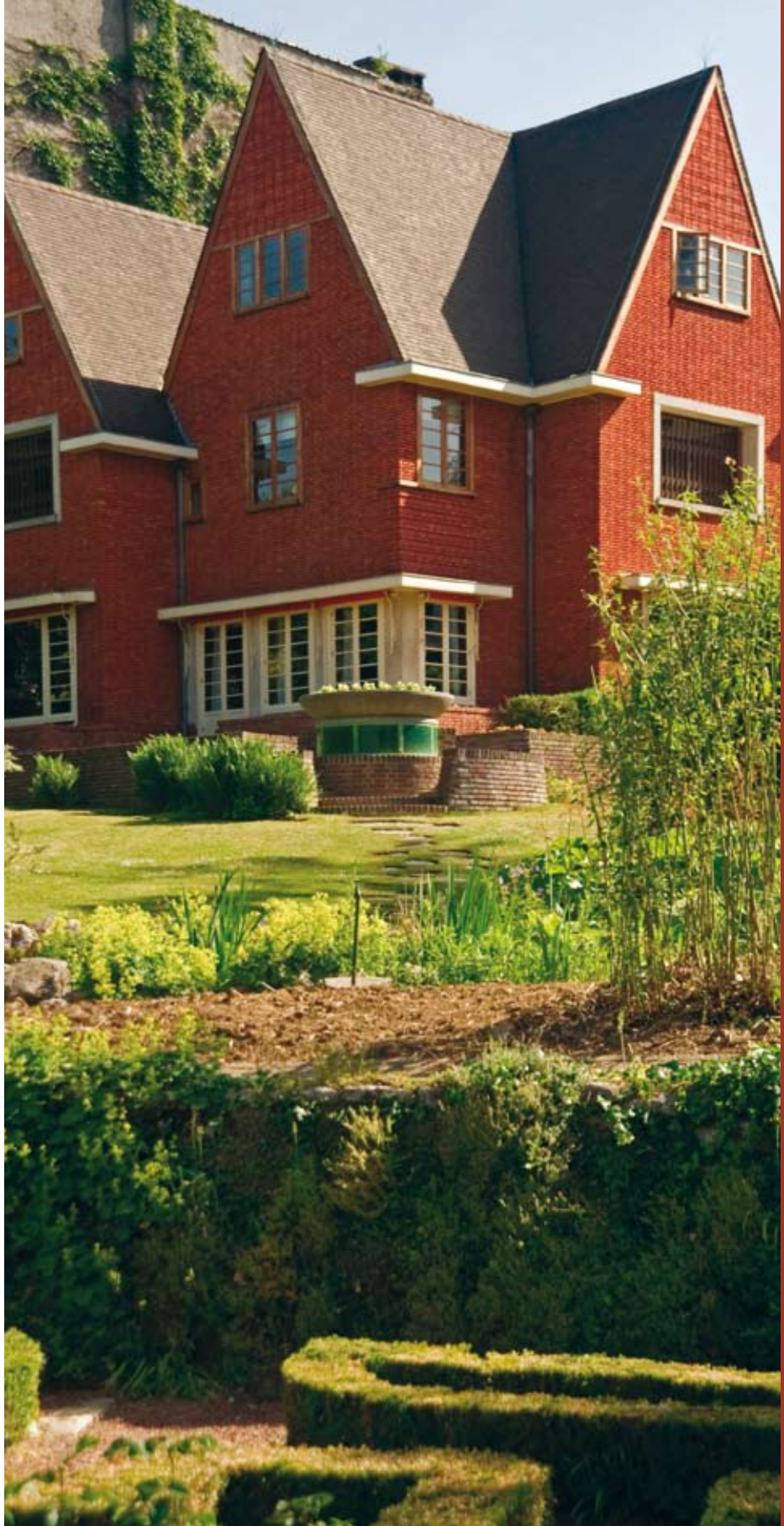
(38) Par contre, le domaine *stricto sensu* de la conservation-restauration du patrimoine fait désormais souvent l'objet de masters complémentaires (voir le Master complémentaire en conservation-restauration du patrimoine culturel immobilier assuré avec la collaboration administrative de l'Institut du Patrimoine wallon, « La Paix-Dieu »).

(39) Francis Metzger, *loc.cit.*

(40) ICOMOS, *Charte de Florence*, préambule, 1982.

(41) Il est à remarquer que de plus en plus de colloques et autres publications traitent des enjeux du patrimoine et du développement durable comme le récent colloque de Rouen : *Le patrimoine bâti et naturel au regard de la question du développement durable et du lien social : ressources, pratiques, représentations*, Rouen, Maison de l'Université, 17 et 18 mars 2011.





**Vue actuelle du jardin  
et de la maison**

(photo A. de Ville de Goyet,  
Direction des Monuments et  
des Sites de la Région de  
Bruxelles-Capitale).

### **Tous les jardins classés ne sont pas Versailles**

Lorsque l'on parle de jardins historiques viennent plus à l'esprit les images de grands jardins prestigieux que celles de jardins urbains. Et pourtant ces compositions plus modestes en taille n'en demeurent pas moins de très précieux témoins de leur époque. C'est à ce titre que les jardins de la villa de David et Alice van Buuren à Uccle sont protégés comme site depuis 1997.

Le travail de recherche et de restauration engagé ne concerne que les deux premiers jardins autour de la maison commandés par David et Alice van Buuren à Jules Buysens de 1927 à 1930.



David et Alice  
van Buuren à  
Saint Moritz, 1936



Il s'agit du jardin entourant la maison, repris plus globalement sous l'appellation de Jardin Pittoresque, et de la Grande roseraie, située en contrebas de celui-ci. Réalisés en un laps de temps assez court, ces deux jardins constituent un ensemble homogène, le seul connu à ce jour, éminemment représentatif du mouvement artistique du « Nouveau Jardin Pittoresque » dont Jules BuysSENS fut l'un des membres fondateurs. L'ensemble de la propriété, villa et jardin, fut légué, par volonté testamentaire, à une fondation spécialement créée afin de sauvegarder et d'ouvrir la propriété au public. C'est en grande partie cette donation qui a permis à la propriété de traverser les décennies sans être morcelée et aux jardins de conserver la structure mise en place par Jules BuysSENS.

Ce type de patrimoine est d'autant plus exceptionnel qu'il est extrêmement fragile. Les jardins ont cela de particulier qu'ils constituent des exemples vivants de différentes époques et de différents styles. "Le jardin est un élément unique, limité, périssable, inimitable, avec son processus de développement propre, une histoire particulière (naissance, évolution, mutations, dégradations,...) qui reflètent la société et la culture qui lui ont donné naissance et l'ont fait vivre" (1).

Le maintien d'un jardin, évolutif et fragile de par sa nature, nécessite des savoir-faire et des techniques multiples, ainsi qu'une constance d'entretien indispensable. C'est pour apporter une réponse et un cadre particulier à ce patrimoine spécifique que le Comité international des Jardins historiques ICOMOS-IFLA, réuni à Florence le 21 mai 1981 a élaboré une charte relative à la sauvegarde des jardins historiques. La Charte de Florence complète la Charte de Venise (2) dans ce domaine spécifique.

La démarche de restauration des jardins de Jules BuysSENS est exceptionnelle à plus d'un titre. En effet, les jardins, conçus et en partie aménagés avant la construction de la villa, constituent un des piliers de l'œuvre totale des van Buuren au même titre que l'architecture de la maison et que ses aménagements intérieurs. Il s'agit encore aujourd'hui d'un jardin privé, un des rares jardins privés classés en région bruxelloise et de surcroît ouvert au public.

Si la structure de base du jardin a été préservée jusqu'à ce jour grâce à la constance des gestionnaires de la propriété, l'évolution de la végétation des jardins et de leurs périphéries est devenue telle qu'elle étouffe, dégrade et remplace les éléments de composition mis en place par Jules BuysSENS dans les années 1930.

C'est pour retrouver ce patrimoine initial et recomposer les choix esthétiques de Jules BuysSENS, architecte paysagiste internationalement connu à l'époque, que les actuels gestionnaires des musée et jardins van Buuren ont engagé une procédure de restauration pour les jardins de Jules BuysSENS.

Le présent article présente les grandes phases de la démarche de restauration d'un jardin, des recherches historiques au plan de gestion garant de l'entretien futur du jardin restauré et de la pérennité des compositions retrouvées.

## **L'ÉTUDE HISTORIQUE DES JARDINS PITTORESQUES DE JULES BUYSSENS**

### **1/ Une étude historique pour quoi faire?**

Le jardin est un monument vivant soumis aux effets des saisons et des ans. Les jardins dans leur état actuel portent ainsi les traces de leur évolution, des possibles dégradations, disparitions, dégénérescences, voire d'interventions malheureuses dûes à l'absence fréquente de documents ou de plans de référence.

La reconnaissance patrimoniale des jardins est comme nous l'avons vu précédemment assez récente. Bien souvent les interventions d'entretien des jardins sont orientées vers un maintien de l'état actuel sans mémoire de l'état initial de la composition et sans vue prospective vers le futur. L'absence ou la rareté des archives ne facilitent pas la tâche des gestionnaires pour une conduite parcimonieuse de leur patrimoine. C'est pourquoi les jardins actuels autour de la maison van Buuren nécessitent une approche rigoureuse qui permettra de cerner au mieux les éléments de la composition architecturale initiale de Jules BuysSENS afin de les conserver, de les restaurer ou de les restituer.

L'étude historique réalisée en 2009 en collaboration avec Jean-Marie Bailly (3) a été l'occasion de rechercher et de rassembler tous les éléments susceptibles d'assurer le fondement des analyses et des options d'intervention proposées dans le cadre de cette restauration.

## Jules Buysens (8 décembre 1872 – 15 avril 1958)



Portrait de Jules Buysens (8 décembre 1872- 15 avril 1958), sans date. Photo dédiée : « À mon cher René (Pechère), avec mon amical souvenir », signé Jules Buysens.

Jules Buysens naît en 1872 à Waarmade dans la campagne de Courtai dans une famille d'instituteurs curieux et amoureux de la nature. Un accident à la main le conduit à abandonner ses études de musique pour rejoindre son frère Adolphe à l'École d'Horticulture de l'État à Gand. Il en sortira avec le premier prix de jardinier. Musicien, artiste peintre et collectionneur, Buysens croit en l'alchimie des voyages. Il concilie ses différentes passions en effectuant pendant plusieurs années des stages auprès d'horticulteurs en Allemagne, en Angleterre, puis en France. À 25 ans, il part au Caucase pour créer les promenades publiques d'Odessa avec 200 à 350 hommes sous ses ordres. Il passera ensuite six ans à Paris chez Édouard André, figure incontestée de l'art des jardins de l'époque professant au sein du service des Promenades de la Ville de Paris. Devenu rapidement chef de bureau, Buysens apprend toutes les facettes du métier auprès de cet homme cultivé. André, fin botaniste, est également rédacteur en chef de l'*Illustration Horticole*, superbe revue appartenant à l'horticulteur belge Jules Linden. Il sillonne les montagnes pour herboriser et expérimente de nombreuses acclimatations de plantes alors nouvelles.

Jules Buysens se nourrit de ces années. En 1903, il rentre à Bruxelles et ouvre sa pépinière de Fort Jaco. Il devient le premier architecte paysagiste indépendant de Belgique.

Parallèlement, en 1904, il succède à Louis Fuchs, décédé cette année-là, et est nommé Inspecteur des Plantations des Parcs et des Promenades de la Ville de Bruxelles. Il réorganise le service au sein duquel il réalisera plusieurs grands parcs publics (le parc Astrid à Anderlecht en 1927; le parc forestier d'Osseghem puis les jardins de l'Exposition universelle de 1935, la restauration des Jardins de l'abbaye de la Cambre en 1927-1929,...).

À titre privé, il travaille pour la haute bourgeoisie et l'aristocratie belge. Le jardin des van Buuren est réalisé entre 1927 et 1928 puis en 1948 à la sortie de la guerre. Il sera également plusieurs fois primé pour ses créations de jardins à l'occasion des Florales gantoises.

Dès 1909, Buysens commence à formaliser ses idées du « Nouveau Jardin Pittoresque ». Ce n'est cependant qu'en 1913, en réaction à la parution en France en 1912 du livre d'André VERA, *Le nouveau Jardin*, que Buysens et son ami Henri Correvon, botaniste pépiniériste suisse, spécialiste des plantes alpines, créent l'association nationale Le Nouveau Jardin Pittoresque. Buysens en sera le secrétaire général et le rédacteur en chef du bulletin.

En 1930, Jules Buysens et Georges Wachtelaar créent l'Association belge des Architectes de Jardins, reconnue en 1935 comme association professionnelle. Il en deviendra alors le président. Cette même année, sous le commissariat de Jules Janlet, Buysens développe avec l'architecte Jos van Neck les tracés et aménagements de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles qui serviront de base à l'urbanisation du quartier du Heysel. En qualité d'architecte paysagiste en chef responsable des projets et de l'aménagement des jardins, il dessine, entre 1927 et 1935, tous les jardins de l'exposition.

Buysens quitte ses fonctions administratives en 1937 et part en grandes pompes avec le titre honorifique de Directeur des Plantations de la Ville de Bruxelles. En 1949, il remet sa pépinière de Fort Jaco.

Le 15 avril 1958, il décède à Bruxelles, la veille de l'ouverture de l'Exposition universelle et internationale. Cette même exposition consacrera l'architecte de jardins René Pechère qui a commencé par faire ses classes comme simple stagiaire ouvrier jardinier chez Jules Buysens.

## 2/ Comment réalise-t-on l'étude historique d'un jardin?

Une étude historique comporte essentiellement des recherches documentaires et des observations précises effectuées lors de nombreuses visites sur le terrain, si possible au cours des différentes saisons. Une enquête auprès des personnes susceptibles de transmettre la mémoire d'un stade particulier du jardin, comme les jardiniers successifs par exemple, constitue aussi une piste d'information à ne pas négliger.

Tout document relatif au jardin peut être susceptible d'apporter des éclaircissements précieux. Ainsi, les recherches sont effectuées auprès de différentes sources potentielles. L'énumération ci-dessous, sans être exhaustive, présente les pistes de recherche communément investiguées.

- Si elles existent, les archives personnelles de l'architecte paysagiste (plans, notes, courriers, photos de chantier,...). Par chance, dans le cas présent, la succession de Jules BuysSENS a déposé pour inventaire et accessibilité publique, dans une fondation spécialement créée pour l'occasion (la Fondation Jules BuysSENS), les quelques documents d'époque connus.

**BuysSENS, Jules,  
Monsieur van Buuren  
- devis estimatif pour  
divers aménagements  
à exécuter au jardin,  
Uccle, 20 août 1948.**  
Il s'agit des travaux  
de réfection du jardin  
entrepris par BuysSENS  
après la Guerre  
(coll. Musée van Buuren).

Les sources familiales des propriétaires d'origine ou successifs : photos de familles dans les jardins, correspondances diverses avec l'architecte paysagiste, les entrepreneurs, les fournisseurs, les récits ou interviews d'époque.... Toutes les archives de David et Alice van Buuren sont gérées par le Musée van Buuren. Ainsi, au cours de ce travail, de nombreux documents, insoupçonnés auparavant, ont été retrouvés comme par exemple des plans, des courriers, des factures, des photos,...

- Différents services : archives, bibliothèques ont été interrogés. On espère toujours y trouver des plans, des notes, des cartes postales ou photos anciennes, des articles de presse...

- Les différentes sources professionnelles permettent d'élargir l'analyse et de restituer le jardin étudié dans le contexte de l'art des jardins de l'époque : catalogues de pépinières d'époque pour connaître les plantes et



variétés sur le marché lors de la création du jardin, des articles de revues spécialisées (horticoles, art de vivre, architecture,...), l'Association belge des Architectes de Jardins et des Paysagistes (ABAJP). On peut retrouver dans ces diverses sources des informations relatives à des jardins du même architecte paysagiste, ou des informations relatives à des jardins contemporains du jardin étudié. Pour le cas présent, Jules Buysens, co-fondateur du courant esthétique du Nouveau Jardin Pittoresque (NJP) fut l'un des rédacteurs réguliers de la revue du même nom éditée de 1913 aux premiers mois de la Seconde Guerre mondiale. Ces nombreuses publications sont une source d'informations inestimable tant du point de vue horticole que du point de vue esthétique. Une cinquantaine de documents ont ainsi été répertoriés.

Ces travaux de recherche sont complétés par des observations de terrain qui permettent l'analyse de l'état actuel du jardin par rapport aux plans d'époque. Certains arbres ont fait l'objet d'une étude approfondie par le Laboratoire de Toxicologie environnementale de Gembloux (analyse de l'état sanitaire de certains grands arbres et contrôle de leur stabilité afin de décider de l'opportunité d'un abattage ou d'une conservation). Tous les éléments constitutifs du jardin sont relevés : éléments construits, type et identification des plantations, recherches des réseaux techniques potentiels (eaux, drainage, électricité, réseaux visibles ou supposés), fouilles pour la recherche d'éléments enfouis sous la végétation ou recouverts par des dépôts,.... Tous ces éléments ont été reportés précisément sur un plan de levé topographique et altimétrique réalisé en 2009. Ce premier plan précis de la situation actuelle constitue la pièce de base pour le développement de l'étude technique de restauration du jardin. Les plans d'époque sont les intentions de création de Jules Buysens avant la réalisation des travaux. Des indications formelles y sont indiquées sans plan de détails. Ces derniers ont peut-être existé sous forme de croquis ou de plans mais ces documents ne sont pas connus à ce jour.

Tous les éléments sélectionnés (plans, photographies et textes) ont ensuite été classés et minutieusement analysés par ordre chronologique afin de rendre plus compréhensible le processus de création des jardins.

**Buysens, Jules,**  
**Pépinière au Fort Jaco**  
 – Jules Buysens  
 architecte paysagiste  
 14 avenue De Foestraets,  
 Uccle. *Catalogue spécial*  
*de Plantes vivaces, Plantes*  
*de rocailles, Arbres, Arbustes,*  
*Rosiers, Conifères et toutes*  
*plantes rustiques servant*  
*à la composition et à la*  
*décoration des Jardins,*  
 1939, 135 p.  
 (coll. Fondation Jules Buysens).





### 3/ **Quels sont les objectifs de l'étude historique?**

Le travail d'analyse historique consiste en l'étude critique des documents et en l'élaboration scientifique de l'histoire de la propriété. L'approche esthétique du jardin est cependant étudiée dans le cadre plus large du contexte historique, de la connaissance de la personnalité de Jules Buysens, des milieux au sein desquels il évoluait... Les mondes horticoles et paysagers de l'époque étaient beaucoup plus liés qu'ils ne le sont aujourd'hui. Ainsi, le développement des techniques horticoles, la démocratisation de la voiture et les excursions partagées, les échanges de plantes et la confrontation des idées ont tous joué un rôle d'importance pour le développement du Nouveau Jardin Pittoresque.

Ce travail d'étude permet de préciser les éléments relevant de la composition architecturale du jardin comme les tracés, les perspectives et les points de vue, les aspects botaniques et les ambiances végétales (masses, volumes, jeux de couleur, emplacements, hauteurs respectives, les techniques,...). Toutes ces pièces du puzzle sont souvent très déformées par le passage des années, voire ont disparu.

L'analyse des données permet d'identifier les principes qui ont guidé la conception du jardin par Jules Buysens ainsi que les raisons qui ont motivé les transformations et les orientations actuelles.

L'interprétation des données est réalisée par la confrontation des informations historiques avec la situation existante. Les éléments conservés, modifiés ou disparus lors des transformations successives sont alors identifiés. Précisément cerné, le jardin initial constitue la situation de référence avant transformations et évolutions successives. Ce stade du jardin permet alors de définir les éléments à restaurer, à rénover ou à reconstituer.

## Le Nouveau Jardin Pittoresque

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le monde des jardins est en pleine effervescence.

En France, des personnalités comme Achille Duchêne, Jules Vacherot, Dupart, Rioussel,... perpétuent un style paysager mixte bien installé dans la tradition française. Parallèlement, Jean Claude Nicolas Forestier pour un idéal de ville démocratique et les frères André et Paul Véra pour un idéal décoratif théorisent des pratiques nouvelles mais toujours formelles inscrites dans une société en pleine mutation.

En Angleterre, le courant *Arts and Craft* trouve sa déclinaison dans l'art des jardins porté par des personnalités comme William Robinson et Gertrude Jekyll. La nature et la passion des plantes entrent au jardin. Ce courant traversera la Manche.

En Belgique, le premier numéro de la revue *Le Nouveau Jardin Pittoresque* paraît en 1913 et affiche son programme en deux mots en couverture : « Rénovation » et « Vulgarisation ». Le Nouveau Jardin Pittoresque se revendique comme un programme artistique ayant pour ambition d'introduire des réformes dans l'art de la composition en s'inspirant directement de la nature sauvage.

En réaction à l'exagération du jardin régulier, l'école belge s'inspire du *Wild Garden* anglais, de la nature et de l'introduction de plantes nouvelles sauvages avec une grande curiosité pour toutes les nouveautés fraîchement découvertes et importées du Japon qui s'ouvre au monde occidental (1).

Henry Correvon, éminent botaniste-collectionneur et pépiniériste, chantre de la protection des plantes alpines en signe l'éditorial. En Suisse, ses pépinières servent de terrain d'expérimentation pour l'acclimatation et la vulgarisation de ces plantes dans de nouveaux jardins inspirés de scénettes naturelles (2).



*Le Nouveau Jardin Pittoresque*, n°1, 1913, 20 pages. Première de couverture du numéro fondateur de l'association du Nouveau Jardin Pittoresque.

Abondamment illustré, le propos du *Nouveau Jardin Pittoresque* se réfère à Jules Mansart, au jardin des Roches Fleuries à Genval, à des rocailles ou jardins sauvages photographiés par Alphonse Buysens en Angleterre ou lors de l'Exposition internationale de Reims à l'occasion de laquelle, en 1903, J. Buysens exposait un jardin alpin. De nombreux « tableaux naturels » recherchés à l'occasion d'excursions dans la nature sont présentés comme de séduisants jardins naturels. Le président de l'association n'est autre que E. van den Broeck, conservateur du musée d'Histoire naturelle de Bruxelles et propriétaire des Roches Fleuries. Jules Buysens organise la vice-présidence du mouvement.

Jusqu'en 1940, l'association du Nouveau Jardin Pittoresque organise réunions, visites, excursions, conférences et voyages à l'étranger. Les bulletins trimestriels, toujours illustrés, diffusent les idées et les expériences.

Scènes aquatiques, rocailles fleuries, murs fleuris, *herbaceous border*, jardins alpins ou alpino-japonais, scènes naturelles, sont reliés entre eux par des dallages fleuris ou des pas japonais. Les abords de l'habitation sont traités comme une subtile transition avec des terrasses, murets aux formes dessinées et des escaliers qui mènent aux contours sinueux des jardins naturels mis en place.

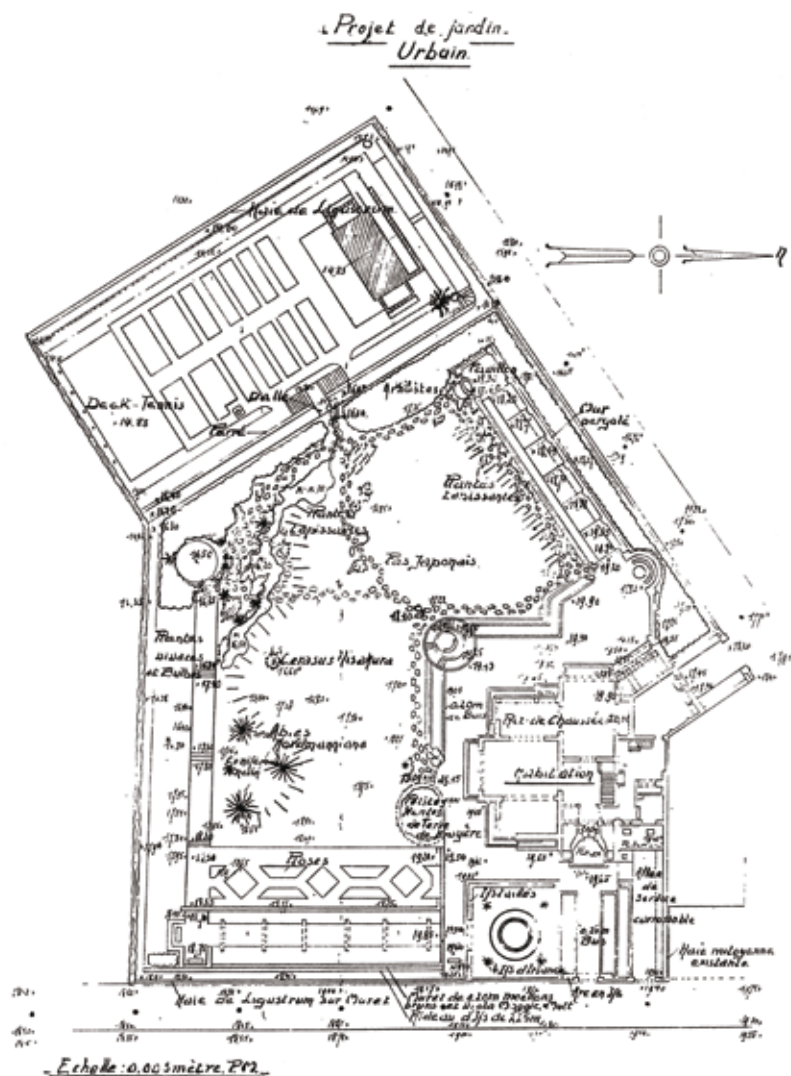
Le mouvement du Nouveau Jardin Pittoresque a profondément marqué l'art des jardins de l'école belge, principalement en région bruxelloise. Aujourd'hui, le jardin de Jules Buysens du musée van Buuren à Uccle et le gigantesque jardin alpin *Het Bloemendal* de Huizingen, tous deux en processus de restauration, représentent d'incalculables témoins de cet art des jardins si fragile.

(1) Le Japon s'ouvre au monde occidental en 1854 suite au débarquement du *Commodore Perry* en 1853.

(2) Jules Buysens ouvrira sa pépinière de Fort Jaco en 1903 dès son retour à Bruxelles.

#### 4/ Les résultats de l'étude historique

Les résultats de l'étude historique consistent en des pistes de réflexions sur la valeur et les enjeux que ces deux jardins, le Jardin Pittoresque et la Grande roseraie, œuvres marquantes de l'art des jardins belges, constituent. Il est apparu évident qu'il faut se référer à l'époque BuysSENS d'avant 1940, celle-ci correspondant le mieux à l'apogée de son œuvre.



Plan projet de jardin urbain, non signé, attribué à Jules BuysSENS. Après le 6 juin 1930. Une série de scénettes naturelles s'articulent autour de la maison. La composition initiale de 1927 est complétée par la scène de fraîcheur autour des trois bassins en cascade et le tennis de la terrasse du bas est remplacé par une grande roseraie

(coll. Fondation Jules BuysSENS).

Les souhaits des van Buuren, mêlés aux contraintes engendrées par un terrain exigu (26 ares) et pentu, vont progressivement inspirer Jules BuysSENS. Son projet, tout en suivant le déploiement en éventail des pièces autour de l'habitation, consistera en une suite de scènes installées sur le pourtour du jardin – une pelouse centrale les met en valeur – différemment vues selon l'endroit où l'on se trouve dans la maison, ou sur la terrasse qui la contourne. Ces scènes: salle de verdure, roseraie, *herbaceous border*, bassins, mur fleuri, rocailles, massifs de plantes de bruyère ou encore de conifères, se suivent et se découvrent dans le détail par le promeneur curieux le long d'un parcours sans cesse changeant (sentiers, chemins, pas japonais,...), ou encore depuis de multiples points de vue chaque fois différents (coins avec bancs, tonnelle, pavillons,...). Afin de rendre ces scènes les plus pittoresques (ou picturales) possibles, les matériaux de prédilection de BuysSENS sont: la pierre naturelle sous tous ses aspects (roche, moellon, dalle, gravier), le sol et son modelé naturel, et le plus essentiel : la végétation. Pour rendre ces scènes semblables à des tableaux, BuysSENS va exercer au mieux ses qualités d'horticulteur, en proposant des végétaux qui, en plus de leur diversité saisonnière et pourront ravir les van Buuren (4).

**Vue depuis l'allée de l'entrée principale vers la chambre de verdure et l'allée de la roseraie du haut, sans date.** La jarre, l'arche en ifs et les arceaux de la roseraie, tous selon le même cintre en anse de panier, sont parfaitement axés sur les bancs installés en fond de perspective.

**Vue de l'allée de la roseraie du haut depuis les parterres géométriques, sans date.** Le dessin géométrique est appuyé par une simple ou une double bordure en moellons de grés qui permet de rattraper les différences de niveaux. Les parterres sont bordés de plantes vivaces tapissantes.

La restauration et la gestion de ces jardins concernent principalement l'ensemble de la végétation. Il est maintenant un fait avéré que les différentes scènes composées par Jules BuysSENS ont, par deux fois à environ vingt ans d'intervalle, fait l'objet d'une rénovation complète (rénovation de BuysSENS lui même en 1947-1948 ; rénovation de René Pechère en 1968). Certaines plantes, arbustes, vivaces,... ont alors été remplacés avant qu'ils n'atteignent leur taille adulte. Depuis lors, c'est-à-dire depuis maintenant quarante ans, aucun travail permettant ainsi de maintenir le bon équilibre des scènes et des massifs n'a été entrepris sur la structure du jardin hormis un entretien classique.



Ainsi, beaucoup d'arbres et arbustes avaient pris des proportions considérables très éloignées des proportions initiales souhaitées. Parallèlement, une végétation arbustive spontanée s'est installée et a colonisé bon nombre de massifs.



**Vue vers le petit pavillon depuis la salle à manger, sans date.** Vue sur les terrasses fleuries de l'avant-plan, puis sur la rocaille de plantes tapissantes et le petit pavillon. La situation légèrement surplombante de ce dernier permet de dégager des vues sur les parties basses du jardin.

**Vue vers la roseraie du haut depuis le salon, 1<sup>er</sup> juillet 1938.** Massif de plantes de terre de bruyère à l'avant-plan et dégagement vers les parterres de la roseraie. En complément d'une haie de troène, des tilleuls palissés ferment totalement les vues depuis la rue.

**Vue prise à hauteur de l'angle sud-est du petit pavillon vers la façade ouest de la villa, sans date.** Un petit muret fleuri sépare les plates-bandes de l'allée du mur pergolé de la petite rocaille du jardin de plantes tapissantes traversée par des pas japonais sinueux.





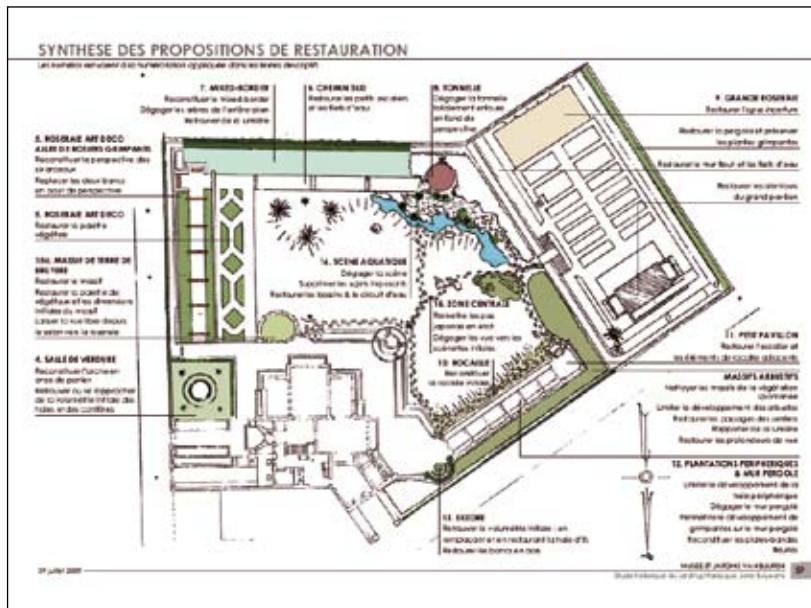
Ainsi, en 2010, un premier permis d'urbanisme a permis de réaliser les travaux d'abattage, de taille et de nettoyage. Il s'agit là d'une phase toujours assez spectaculaire pour le propriétaire ou pour le visiteur non averti car elle modifie radicalement, mais temporairement, le jardin connu avec pour seul objectif de revenir à la situation du jardin de référence.

Un inventaire botanique plus poussé doit encore être envisagé afin de reconstituer les scènes initiales des parterres des deux roseraies, des rocailles et de l'*herbaceous border*.

Parallèlement aux aspects botaniques, bon nombre d'éléments structurant le tracé formel du jardin comme les bordures, les pas japonais, les arceaux de ferronnerie doivent être restitués et des ouvrages maçonnés comme les murets, les bassins de la pièce d'eau de la scène de fraîcheur doivent être largement restaurés.

Les jardins, une fois restaurés, constitueront un bel exemple de la façon dont un patrimoine vivant peut retrouver sa dimension historique, en harmonie avec la fonction actuelle de musée.

Synthèse des propositions de restauration.  
Étude historique du Jardin Pittoresque de Jules Buysens, Atelier ÉOLE architectes paysagistes avec la collaboration de Jean-Marie Bailly.



## Notes

(1) International Council on Monuments and Sites, ICOMOS, International Committee of Historic Gardens and Sites, ICOMOS-IFLA : objectifs et activités. Définitions et objectifs Art.1 « Un jardin historique est une composition architecturale et végétale, qui, du point de vue de l'histoire ou de l'art, présente un intérêt public. » Comme tel, il est considéré comme un monument.

(2) voir l'article de Yves Robert dans le présent ouvrage : « Oublier, conserver ou actualiser la charte de Venise ».

(3) Jean-Marie Bailly, architecte paysagiste et historien de l'art des jardins.

(4) ATELIER EOLE, SAUVAT, A.-M., BAILLY, J.-M., *Étude historique du jardin pittoresque de Jules Buyssens - Musée et Jardins van Buuren*, 2010.



Maison, quai au Bois  
de Construction n° 3.

Escalier

(photo de l'auteur  
© MRBC-DMS).

## QUAI AU BOIS DE CONSTRUCTION N°3 : HISTOIRE D'UNE MAISON SUR BASE D'UNE ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE

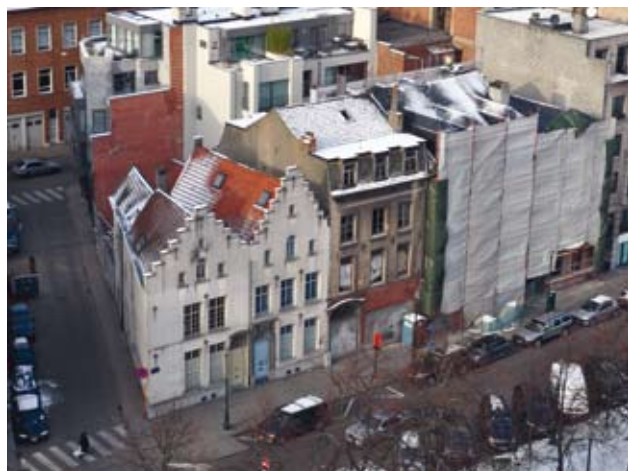
Patrice Gautier

La mission confiée par le Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale (Direction des Monuments et des Sites, Laboratoire d'Archéologie à Bruxelles) aux Musées royaux d'Art et d'Histoire a pour objectif scientifique de fournir la documentation complète d'un bâtiment existant sis quai au Bois de Construction n° 3, avant une importante campagne de travaux. En effet, cette imposante maison unifamiliale, propriété du CPAS de la ville de Bruxelles et inoccupée depuis plusieurs années, doit prochainement être transformée en appartements.

C'est donc une mission d'« archéologie du bâtiment » qui a vu le jour et va tenter de répondre aux questions suivantes. Quand et comment le bâtiment a-t-il été construit ? Selon quelles techniques et avec quels matériaux ? Qui en est le commanditaire ? Quelle fut la destination originelle des lieux ?

Pour ce faire, l'étude a combiné le dépouillement des archives concernant la maison et une opération de terrain. Durant cette dernière, une série de « fenêtres archéologiques » (sondages) ont été réalisées en de nombreux endroits au travers des enduits recouvrant le bâtiment, pour permettre l'observation, la description, la prise de vue et le dessin minutieux des structures bâties (maçonneries, murs en pans-de-bois, baies, cheminées, escaliers, planchers ...).

**Quai au Bois  
de Construction,  
vue vers l'ouest**  
(photo de l'auteur  
© MRBC-DMS).



De plus, les archéologues ont suivi le chantier (de transformation) de la maison afin d'échantillonner les matériaux jusque-là inaccessibles. Ce suivi, qui a profité du décapage complet du bâtiment (cloisonnements intérieurs et enduits extérieurs), apparaît essentiel dans l'enregistrement des données archéologiques et la compréhension globale de l'édifice.

L'intervention sur le bâti a été couplée à des fouilles archéologiques menées dans le jardin de la maison, donnant dans la rue de Barchon (n<sup>os</sup> 3 et 7). Ces fouilles ont été réalisées à l'endroit des fondations d'un nouvel édifice à construire.

Parallèlement à l'étude archéologique ont été menées, dans le cadre de conventions avec la Région de Bruxelles-Capitale, une série d'analyses scientifiques destinées à enrichir les connaissances sur cette construction. L'Institut royal du Patrimoine artistique a étudié les papiers peints et le Centre européen d'Archéométrie de l'ULg a tenté de dater par dendrochronologie les poutres maîtresses de l'édifice. Enfin, dans le cadre d'une thèse de doctorat menée sur les matériaux de construction à Bruxelles, l'ensemble des planchers ainsi que leurs structures portantes ont été étudiés par le Centre de Recherche en Archéologie et Patrimoine de l'ULB. C'est donc une approche pluridisciplinaire qui a été orchestrée autour du chantier par la Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale.

Voici un rapide survol des premiers résultats de ces études sur cette maison qui s'inscrit dans l'histoire du quartier – celui du port de Bruxelles.

## 1/ **Le quartier du port de Bruxelles**

La maison se situe à front du quai au Bois de Construction, face au bassin des Barques – l'un des trois bassins primitifs composant le port de Bruxelles (avec ceux de Sainte-Catherine et des Marchands). Ce bassin est creusé en 1560-1561. Au-delà de la porte du Rivage, qui perce la deuxième enceinte de la ville entre les portes de Laeken et de Flandre, le port est relié au canal de Willebroek, creusé au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle pour joindre par voie navigable Bruxelles et Anvers, via le Ruppel. Le port sera agrandi à plusieurs reprises, et de nouveaux bassins seront creusés *intra muros*, comme ceux de



l'Entrepôt et au Fumier (XVII<sup>e</sup> siècle) ou plus tard, *extra muros*, comme le Grand bassin et le bassin du Chantier (XIX<sup>e</sup> siècle). Ces bassins seront comblés au début du XX<sup>e</sup> siècle, mettant un terme aux activités portuaires dans la ville *intra muros*.

Plans de la ville de Bruxelles de M. de Tailly (1640) et de L. A. Dupuis (1777).  
Détail autour du quai au Bois de Construction.

## 2/ L'iconographie, une source précieuse

L'iconographie apporte des renseignements précieux sur l'urbanisation du quartier du port et des quais. Sur le plan de la ville de Bruxelles de M. de Tailly (1640), les premières constructions apparaissent le long du bassin des Barques. Une douzaine de maisons entourées de jardins sont construites face au bassin.

Quai au Bois de Construction. Détail de la gravure du Grand Béguinage de Bruxelles de J. Harrewyn, extrait de A. Sanderus, *Chorographia Sacra Brabantiae* (1727).

Une vue de la ville de Bruxelles peinte par J. B. Bonnacroy (datant d'avant 1664-1665 – ce tableau est visible aux Musées royaux des Beaux-Arts), montre, pour la première fois, le quai au Bois de Construction totalement urbanisé, de la rue de Brachon au bassin au Fumier. Les maisons, construites perpendiculairement à la rue, présentent des pignons à gradins face au quai. La maison sise au n° 3 est distinctement identifiable : c'est la troisième maison après la rue de Brachon.

Sur une gravure de J. Harrewyn (1727) représentant le Grand Béguinage, on aperçoit, à l'arrière plan de la scène, les maisons du quai au Bois de Construction. À côté de l'imposant volume de la maison dite « hanséatique », les maisons du quai présentent une suite de pignons à gradins. Les détails y sont très précis, mais globalement identiques à ceux observés sur d'autres documents iconographiques.



### 3/ Restitution du volume primitif

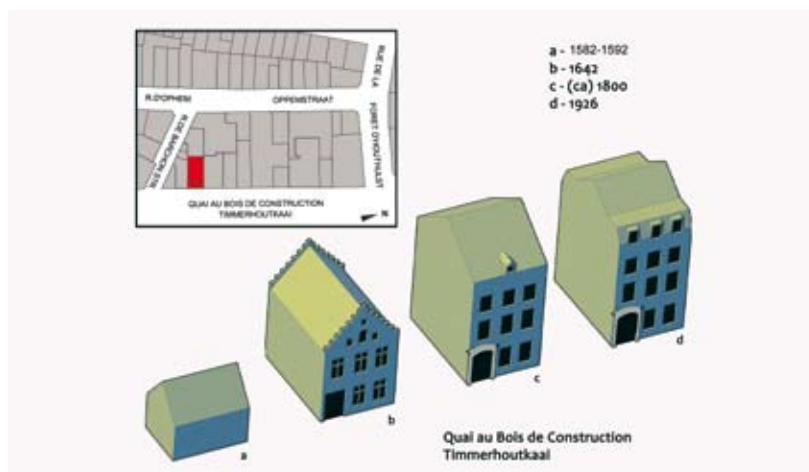
La maison du quai au Bois de Construction n° 3 a sensiblement été modifiée au cours de son histoire, tant dans son organisation intérieure, son décor, que dans sa volumétrie. Elle se compose à l'origine de trois travées sur trois niveaux (rez-de-chaussée, étage, combles) et est construite sur caves partiellement voûtées. Comme nous le montre l'iconographie, la maison présentait jadis un pignon à gradins face au bassin.

Quai au Bois de  
Construction n° 3,  
façade arrière avec  
proposition de  
la volumétrie de la  
maison du XVII<sup>e</sup> siècle  
(photo de l'auteur © MRBC-DMS).

En façade, la maçonnerie d'origine est clairement identifiable. Il s'agit d'une maçonnerie de briques orangées (26-27 x 13-13,5 x 5-5,5 cm) dont les joints à la chaux sont épais (de 1 à 2 cm). Cette maçonnerie s'élève jusqu'à la hauteur des appuis de fenêtre du deuxième étage.



Au-dessus, à l'identique de ses voisines (n<sup>os</sup> 1 et 2), s'élevait le pignon percé sur deux registres de petites fenêtres – le premier avec une fenêtre médiane à arc en plein cintre encadrée de deux plus petites quadrangulaires et le second avec, au sommet du pignon, une petite baie. Les deux registres inférieurs de la maison étaient percés de baies à croisée et d'une porte au rez-de-chaussée. Les baies aux encadrements harpés de grès présentaient une moulure en cavet dans leur partie supérieure, c'est-à-dire au-dessus des traverses. Les deux jours inférieurs étaient fermés par des volets en bois. Les angles de la façade sont renforcés par un chaînage harpé en grès. Comme les maisons voisines, des bandeaux de pierre couraient sur la façade principale à hauteur des appuis, des traverses et des linteaux des baies. Les poutres du plancher étaient fixées à la façade par des ancrs en fleur de lys encore visibles aujourd'hui malgré l'enduit.



Proposition de restitution volumétrique de la maison sise quai au Bois de Construction n° 3  
(photo de l'auteur © MRBC-DMS).

#### 4/ Proposition de datation

Comme nous l'avons vu, les pignons de la maison figurent sur un tableau d'avant 1664. L'étude dendrochronologique menée par l'ULg sur les poutres du plancher de la maison a fourni, pour la plupart des arbres, une date d'abattage située autour de 1642-1645. Cette date correspondrait au chantier de la maison à pignons. Sachant que les temps de séchage du bois de construction étaient réduits ou inexistant, cette date est en parfaite adéquation avec l'iconographie, le style et les matériaux mis en œuvre.

#### 5/ Un noyau primitif ?

L'une des poutres du plafond du rez-de-chaussée est datée par dendrochronologie de 1582-1592. S'agit-il d'une pièce utilisée en réemploi dans le chantier du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle ou existe-t-il un noyau ancien dans la construction ? Quelques indices pourraient laisser présager la présence d'un noyau antérieur à 1642 et qui consisterait en une petite bâtisse implantée le long des quais après le percement des bassins. Ces indices sont la présence d'une cave voûtée uniquement sur une moitié de la maison et une « couture » dans la maçonnerie pouvant correspondre au rampant d'un ancien pignon (perpendiculaire au quai) au niveau du premier étage. Cette hypothèse, bien que séduisante, n'est pourtant pas entièrement satisfaisante.

Le plan de 1640 indique pourtant la présence de maisons à l'angle du quai et à la rue de Barchon et la bâtière de la troisième maison est en effet parallèle au bassin. En dehors des bâtiments remarquables – clairement identifiables –, l'auteur du plan a parfois utilisé, pour le remplissage des îlots, des codes graphiques ne correspondant peut être pas strictement à la réalité de terrain comme l'alternance de maisons tantôt parallèles, tantôt perpendiculaires à l'axe des rues. La question de la présence d'un noyau du XVI<sup>e</sup> siècle reste par conséquent ouverte.

## 6/ Transformations et mise au goût du jour ...

L'année 1711 voit déjà les premières reconstructions dans le quartier. En lieu et place de deux anciennes maisons à pignons, une imposante maison (dite « hanséatique »), dont la volumétrie se démarque des autres maisons du quai, est construite.

La première modification apportée à la maison du quai au Bois de Construction n° 3, probablement dans le troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, est la construction d'un porche d'entrée sur la façade principale. Remplaçait-il un porche plus ancien ? C'est probable, mais à l'origine la maison ne devait pas posséder d'allée charretière à cet endroit. En effet, le bâtiment a conservé sous l'enduit les traces d'un escalier se situant dans l'actuelle voie charretière du bâtiment, empêchant à cet endroit toute circulation de chariots vers le jardin. Sur ce porche en pierre de taille de style Louis XV sont incisées les lettres « PM », initiales, non identifiées, d'un tailleur de pierre de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, à cette époque, les tailleurs de pierre ou les carriers « signaient » leur travail par la pose d'une marque distinctive comme une croix ou une flèche et parfois, pour les tailleurs lettrés, la pose de leurs initiales. Les piédroits du porche sont creusés en cavet, panneautés et surmontés d'un linteau en anse de panier à clé cannelée sous larmier chantourné.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la foulée des grands chantiers de la capitale (aménagement des boulevards en lieu et place de la deuxième enceinte de la ville), c'est l'effervescence dans le quartier. De l'autre côté des bassins, sur le « territoire » de l'ancien béguinage, supprimé dès 1797, de nouvelles rues sont créées. Elles seront rapidement urbanisées autour du Grand Hospice édifié entre 1824 et 1827 par l'architecte H.L.F. Partoes.

De belles maisons de style néoclassique viennent garnir les fronts de rue. Ces nouvelles bâtisses seront pour la plupart désormais construites parallèlement à l'axe des rues, les pignons à gradins laissant la place à des corniches horizontales.

La maison du quai au Bois de Construction n'échappe pas à ces travaux d'embellissement de la ville. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle (voire à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), la maison va être profondément transformée et reconstruite pour partie en style néoclassique. Ses pignons sont alors abattus et un second étage est (re)construit. Il est percé de trois baies en façade à rue, à l'aplomb de celles du premier étage, avec appuis saillant en pierre bleue et châssis à petits-bois à six jours. Le chantier est clairement identifiable par les matériaux utilisés, notamment par l'emploi d'une petite brique rouge foncé (19 x 8,5 x 4 cm) maçonnée avec un joint fin (env. 1 cm) tiré au fer. Ce chantier utilise également un grand nombre de matériaux de récupération comme les

briques de l'ancien pignon ou, pour les poutres de plancher des combles, les entrants des fermes de l'ancienne charpente. De cette époque date le changement d'orientation de la maison. La bâtière sera désormais parallèle à la rue. Les façades sont enduites, les croisées des baies du rez-de-chaussée et du premier étage sont détruites et remplacées par des châssis à petits-bois à six jours, surmontés de deux autres inamovibles. Une barre métallique vient désormais renforcer les deux pierres du linteau des anciennes baies à croisée. En façade arrière, les baies sont totalement reconstruites à l'identique de celles de la façade à rue mais déplacées d'une trentaine de centimètres. Seuls des pierres des piédroits et des couples de petits arcs de décharge dans la maçonnerie témoignent encore de la présence d'anciennes baies à croisée au niveau du rez-de-chaussée et du premier étage. À cette époque, toutes ces fenêtres sont fermées par des volets. La façade à rue est couronnée de quatre trous de boulin et d'une corniche à mutules.



**Quai au Bois de Construction n° 3, façade principale**  
(photo de l'auteur © MRBC-DMS).

Ces nombreuses modifications de façade ont évidemment des répercussions sur l'organisation intérieure de l'espace et des circulations. Il est aisé de restituer le plan de cette maison néoclassique (de 7,80 m sur 11,40 m) au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, la maison est bordée au sud d'une allée charretière menant au jardin. Vers le nord, se situent deux pièces l'une en façade, l'autre côté jardin, surélevées de quelques dizaines de centimètres par rapport à l'allée charretière. Elles sont reliées entre-elles par une porte à deux battants et éclairées chacune par deux fenêtres en façade. La pièce à rue est accessible depuis la voie charretière également par une double porte. Une autre porte dans la voie charretière s'ouvrait sur un grand escalier menant aux étages.

Aux deux étages, le dispositif est pratiquement identique. Des murs de refend en pans-de-bois (aux hourdis de briques) divisent la surface de la maison en trois pièces, deux en façade à l'aplomb de celles du rez-de-chaussée. Elles sont flanquées, au-dessus de la voie charretière, d'une troisième pièce côté rue et de l'escalier côté jardin. La mise en œuvre des murs de refend en pans-de-bois est différente d'un étage à l'autre. Au deuxième étage, les assemblages sont chevillés à tenons et mortaises et au premier étage les différentes pièces de bois sont clouées entre-elles. Une telle différence permet d'identifier plus que probablement des périodes de construction différentes.

**Fragment de papier  
peint retrouvé au  
rez-de-chaussée de la  
maison sur un journal  
daté de 1866**

(photo de l'auteur © MRBC-DMS).





L'analyse des planchers révèle également l'existence de mises en œuvre bien distinctes entre les revêtements du premier et du deuxième étage tant par leur assemblage que leur type de taille, caractérisant des phases d'aménagement différentes et toutes postérieures au XVII<sup>e</sup> siècle.

À l'intérieur, certains murs de refend sont garnis parfois de plus de vingt-six couches de papiers peints. Élément essentiel de chronologie absolue, l'une d'elle est posée sur un papier journal daté de 1866, conférant, plus que vraisemblablement une date de pose du papier. Sous cette couche millésimée, cinq autres couches de papier ont encore été découvertes, dans les angles et sous la plinthe d'un mur de refend du XIX<sup>e</sup> siècle. La couche posée sur les papiers journaux de 1866 est présente sur les quatre murs d'une pièce au rez-de-chaussée. Vers le nord, autour de la cheminée, elle est marouflée sur une toile tendue sur des cadres en bois. À dominante grise, le papier présente un motif en losange, garni d'une fleur en son centre. Ces fragments de papiers peints (imprimés à la planche) conservés *in situ* apportent des renseignements précieux sur la couleur des murs et les aménagements des espaces intérieurs au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Une couche d'enduit rose-rouge subsiste sous cette toile. Il s'agit de la première couche de peinture posée sur une fine couche d'enduits directement posée sur la brique.

Un grand nombre de cartes postales du port de Bruxelles illustrent, en arrière plan, la maison au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une lucarne médiane vient garnir la toiture, face au quai.

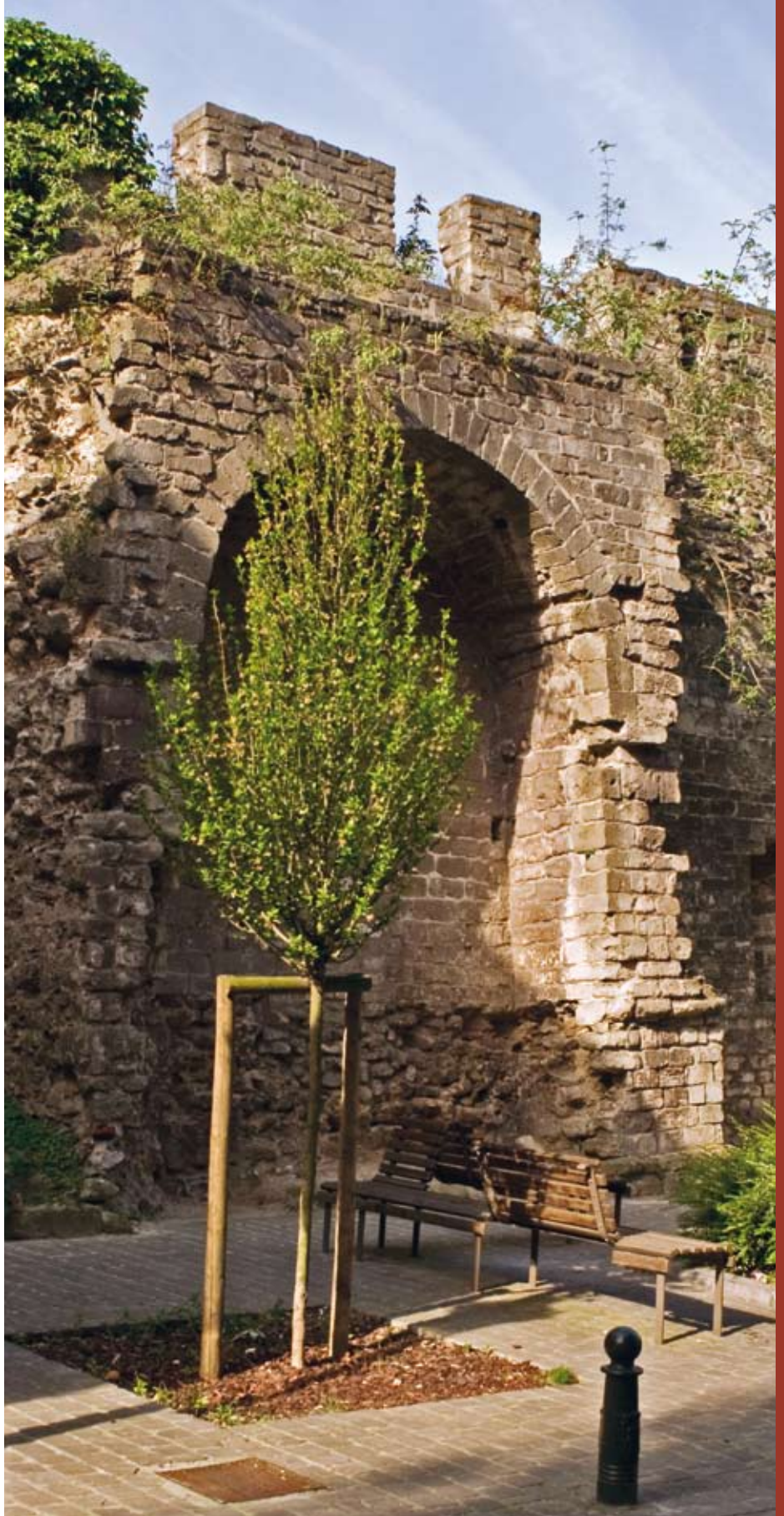
Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la maison, alors propriété de M. Haesaert, subira ses dernières transformations. Elle sera rehaussée (en 1926) d'une mansarde percée de trois lucarnes, comme l'indique le dossier des travaux publics conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles (TP 30862).

### Bibliographie

VAN BELLE, J.-L., *Nouveau dictionnaire des signes lapidaires. Belgique et nord de la France*, Braine-Le-Château, La Taille d'Aulme et Louvain-la-Neuve, Artel, 1994, p. 688.

*Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles 1A, Pentagone A-D*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, pp. 154-156.





### Vue générale

(photo A. de Ville de Goyet,  
Direction des Monuments et  
des Sites de la Région de  
Bruxelles-Capitale).

Avant la restauration d'une ruine archéologique, il est nécessaire de l'étudier et de la décrire de façon précise. Il faut essayer de fixer dans les mots, dans les dessins ce que la ruine représente en tant qu'objet architectural, archéologique et patrimonial. Ce travail exige un niveau élevé de connaissance théorique et de technicité. Il est nécessaire de comprendre les détails architecturaux et constructifs, les formes et les proportions, les matériaux et leur état de dégradation. Sans négliger les connaissances apportées par l'histoire de l'architecture et de l'archéologie : savoir à quelle époque, à quel courant stylistique, à quel milieu socioculturel la ruine se rattache.

L'étude architecturale est nécessaire dans tout processus de préservation, de restauration et de conservation des vestiges archéologiques. Cette étude est composée de la documentation et de l'analyse des vestiges tant au niveau de l'histoire, que de l'archéologie du bâti, qu'au niveau de la dégradation de l'architecture et des matériaux. L'étude architecturale se déploie selon deux axes : un axe horizontal, plus structuraliste – l'approche synchronique –, et un axe vertical, plus historiciste – l'approche diachronique.

L'approche synchronique est la compréhension, aujourd'hui, du site et des vestiges exposés. Un relevé métrique est nécessaire pour clarifier l'étendue du site et aider à localiser les différents vestiges, définir le type d'architecture, reconnaître les typologies de bâtiments et les matériaux utilisés dans la construction, identifier des restaurations antérieures et les matériaux utilisés, définir l'état de préservation et de dégradation des ruines. Cette approche s'étend également à l'environnement et au contexte, de façon à pouvoir comprendre les causes de dégradation et les menaces éventuelles qui pèsent sur les vestiges : type de climat et niveau d'érosion, type de sol (niveau de salinité, d'acidité, d'humidité), faune et flore, milieu urbanistique et agricole, population, pouvoirs locaux et régionaux, etc.

L'approche diachronique prétend comprendre un site, ses vestiges et son environnement, selon la démarche de l'histoire évolutive. Ainsi, il faut simultanément identifier, localiser, étayer toutes les informations concernant son histoire et connaître les liens avec d'autres sites de la région et le rôle qu'il joue éventuellement dans l'histoire nationale et internationale. Les informations sont recueillies et analysées afin de les comprendre dans leur contexte et reconstituer l'histoire de la construction et des interventions.

## 1/ **Quelques méthodes de relevé architectural**

L'investigation du bâti est un processus d'observation des vestiges qui se traduit sous forme de relevé. Le relevé constitue la connaissance exacte d'un vestige, mur par mur, pierre par pierre, brique par brique, mortier par mortier. Il est composé de plusieurs relevés qui se complètent mutuellement : le relevé métrique (bidimensionnel et tridimensionnel), le relevé photographique, le relevé descriptif...La sélection des méthodes spécifiques pour la recherche architecturale dépend de la typologie des vestiges ou du contexte du site. Souvent plusieurs méthodes sont utilisées en même temps et divers types de relevé effectués en parallèle.

Les méthodes sont variées et, autant que possible, non destructrices. Leur choix dépend de la nature du site et de la typologie des vestiges ainsi que des stratégies et des buts de recherche établis au préalable. Ces méthodes peuvent inclure des descriptions écrites, des photographies et des photographies rectifiées (aériennes et terrestres), des dessins métriques (en 2D ou en 3D), des croquis et des photogrammétries, ainsi que d'autres nouvelles technologies. La liste est longue, mais, aujourd'hui, les méthodes de relevé les plus courantes sont le relevé à la main, le relevé par photogrammétrie, le relevé par scanner laser et le relevé par photographie redressée.

Le relevé métrique élaboré sans instruments électroniques, dit « relevé à la main » ou « relevé traditionnel » est la technique la plus ancienne. Cette technique de relevé, pour laquelle on utilise des mètres, des fils à plomb et des niveaux d'eau, permet un contact direct avec les vestiges et une connaissance approfondie des détails. En raison de la morosité du processus et de l'accumulation possible d'erreurs, le « relevé à la main » est à éviter pour de grands ensembles.

Le relevé par photogrammétrie, méthode utilisée depuis 1849 en France, prend son essor durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette technique consiste dans l'utilisation de la parallaxe obtenue par la superposition de deux images photographiques prises selon deux points de vue différents. Cette technique, de plus en plus rigoureuse, permet de reproduire graphiquement en 2D ou 3D la réalité, et permet d'avoir des résultats rapides.

Le relevé par scanner laser ou laser tridimensionnel est une technique initialement utilisée pour des complexes industriels. Toutefois, en raison des résultats précis et rapides qu'elle fournit, cette méthode est de plus en plus utilisée pour le patrimoine architectural et archéologique, surtout pour de grands ensembles ou des architectures riches en détails.

Le relevé par photographie redressée permet d'obtenir des informations sur la forme et les dimensions d'un objet à partir d'une photographie ou d'un ensemble de photographies et de points de référence. La photo est un instrument où le repérage est immédiat et possède une richesse de renseignements due à l'étendue des couleurs. L'image appréhendée par une photo est réelle et, contrairement à la représentation graphique classique, comprise par tous. Son grand handicap est le manque de précision entre différents plans (les uns par rapport aux autres). Ainsi, des images distinctes sont nécessaires pour chaque plan différent. L'objectif premier de cette méthode est ainsi atteint : avoir une image à l'échelle de manière à pouvoir « mesurer » directement sur le support photographique et donc, si nécessaire, dessiner des objets géométriques également à l'échelle. Les systèmes d'exploitation d'une telle méthode sont aujourd'hui des logiciels simples et d'application facile. La restitution, nom technique des opérations de mesure, peut être réalisée à partir d'une image unique redressée par une opération mathématique (appelée orthophoto) ou à partir d'un couple de photographies, qui après une mise en géométrie à l'aide d'appareillages optiques ou numériques, permet une vue en trois dimensions. La réalisation d'un tel relevé s'effectue en deux étapes :

- tout d'abord la prise de vue (photos numériques) accompagnée de la mesure topographique de points de référence. Les points de référence (minimum quatre par image) sont pointés sur les photos par des cibles ou des détails architecturaux facilement repérables;
- puis le traitement à proprement parler – redressement – et la restitution.

Cette méthode est de plus en plus utilisée, surtout dans le monde de l'archéologie du bâti où l'analyse de pans de murs s'impose.





Vue générale  
du tronçon sis  
rue de Villers,  
façade *intra-muros*  
(photo de l'auteur).

## Cas d'étude : Première enceinte de Bruxelles, tronçon sis rue de Villers

Les vestiges de la première enceinte de Bruxelles, sis rue de Villers, sont composés de deux courtines d'environ 70 mètres de long et d'une tour. Le côté rue de Villers correspond à la partie *intra-muros* de la muraille. Le côté *extra-muros*, côté champs, est parallèle à la rue des Alexiens (implantée dans l'ancien lit du fossé de l'enceinte) ; on peut le voir au travers des ouvertures du mur de l'école Sint-Joris.

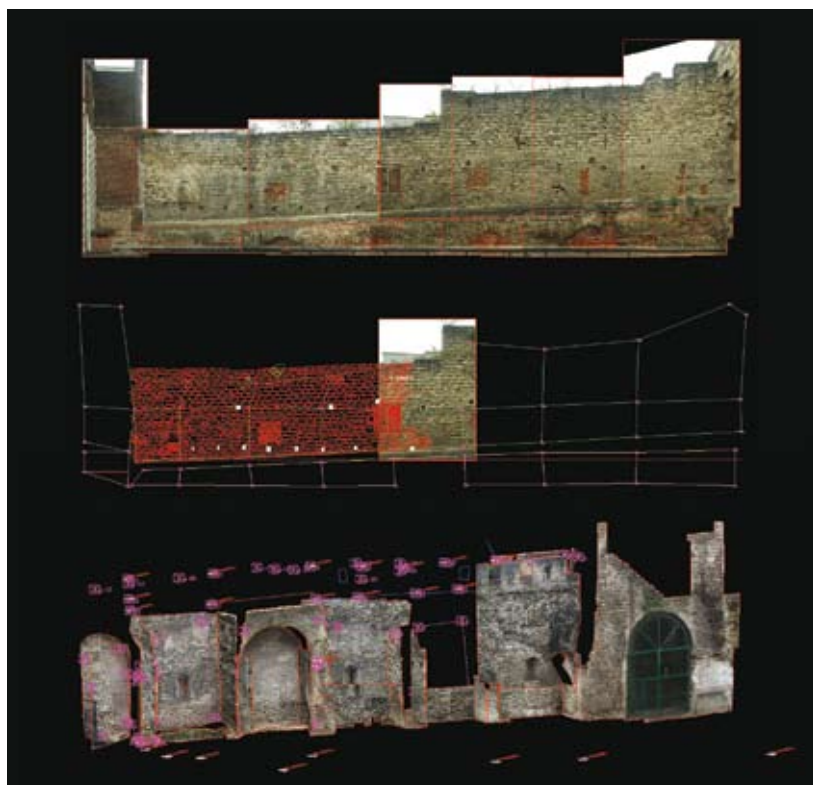
À l'origine, les courtines des murailles étaient supportées par des arcades couvertes par le remblai issu des excavations du fossé. Les tours avec un plan en forme de fer à cheval et distancées d'environ 50 mètres étaient hautes de deux étages : un premier voûté et un deuxième étage à ciel ouvert, surmonté d'un chemin de ronde.

Lors du projet de restauration en 2007, un relevé pierre par pierre en 3D, élaboré à partir de photographies redressées (1), et une analyse visuelle des vestiges est commandée par la Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale : l'analyse visuelle permettant de comprendre les transformations et l'état sanitaire des vestiges, et le relevé d'enregistrer les observations.

## Le relevé pierre par pierre

Pour ce travail, un ensemble d'environ 800 photos numériques de haute résolution ont été prises et redressées. La technique utilisée pour la prise des photos est une combinaison entre REDM (*Reflectorless Electronic Distance measurement*) et image basée sur un système métrique de relevé. Les photos sont prises perpendiculairement aux différentes surfaces qui composent les pans du mur.

Pour chaque photo un minimum de quatre points de référence, matérialisés avec des cibles, sont mesurés par station totale. Ces points de référence mesurés, en 3D, établissent un système de référence pour tout le relevé. Le système REDM, relié à l'ordinateur, rectifie les photos. Ces photos rectifiées sont, dès lors, facilement importées au système CAD, permettant ainsi de composer la volumétrie en 3D et de dessiner à l'échelle et pierre par pierre les vestiges.



Photos redressées en projection orthogonale et restitution d'une partie de la façade *extra-muros*

(photo M. Santana Quintero).

Les phases du relevé : les photos numériques en projection orthogonale (en rose les points de référence), la restitution du pan de mur et le dessin pierre par pierre à partir de la photo redressée

(photo M. Santana Quintero et T. Patricio).

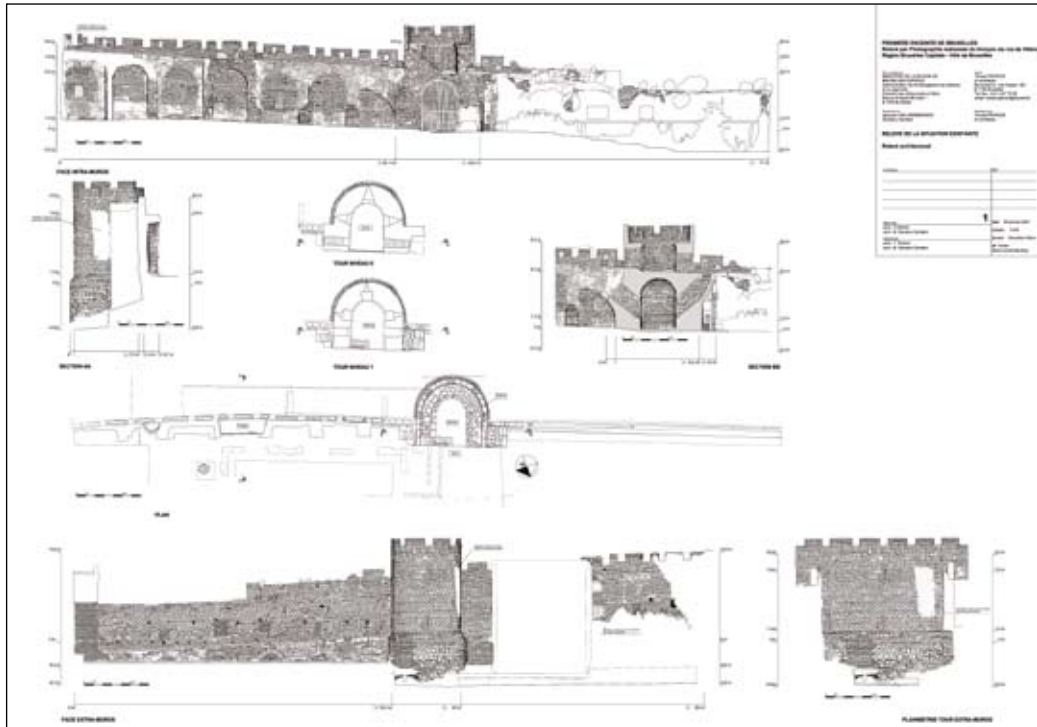
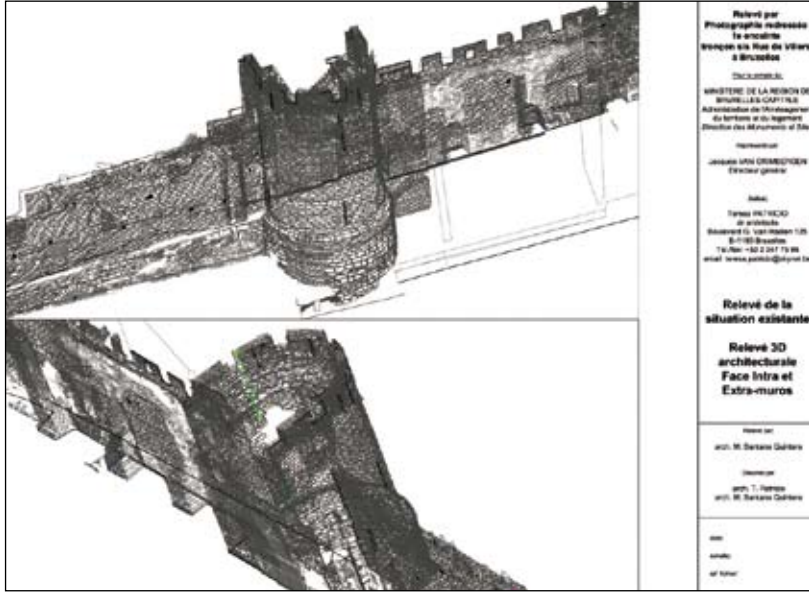
Vue en 3D de la façade *intra-muros* : photos numériques redressées, en rose les points de référence

(photo M. Santana Quintero).



Vue en 3D du relevé graphique : en haut la face extra-muros, en bas la face *intra-muros* (dessin M. Santana Quintero et T. Patricio).

Le relevé graphique en projection orthogonale du tronçon rue de Villers (dessin de l'auteur).



## Cartographie de l'analyse visuelle

Une investigation par observation visuelle des vestiges a été développée de manière à :

- Identifier les phases historiques – identification des modifications de la construction d'origine.
- Identifier les matériaux de construction – matériaux d'origine et matériaux introduits lors des différentes interventions.
- Identifier l'état sanitaire – état de conservation des matériaux et identification des dégradations pierre par pierre.

Sur base du relevé effectué, les observations sont enregistrées pierre par pierre. L'ensemble de cette cartographie constitue la base pour établir un diagnostic précis. Pour l'affiner, des analyses en laboratoire sont nécessaires. Dans le cas des vestiges sis rue de Villers, l'investigation a été exclusivement effectuée par analyse visuelle. Ainsi, des analyses ont été recommandées, notamment pour la caractérisation précise de certaines dégradations et pour l'identification exhaustive des matériaux.

## Cartographie des transformations

L'histoire des vestiges de la première enceinte et de son environnement immédiat est complexe. S'il est possible d'identifier les différentes interventions par observation directe et visuelle des vestiges, une étude historique approfondie s'avère nécessaire pour établir une chronologie précise des phases de construction et de transformation.

Dans un souci de mieux comprendre les vestiges une étude tant au niveau de la recherche bibliographique qu'au niveau des sources iconographiques fut également effectuée. L'identification des différentes interventions a pu être réalisée par le croisement de toutes ces informations recueillies.

**Tour *intra-muros*, juste avant l'intervention par J. Rombaux, 1959**  
(coll. Archives de la Ville de Bruxelles).



Cartographie des transformations, façade *intra-muros* (dessin de l'auteur).



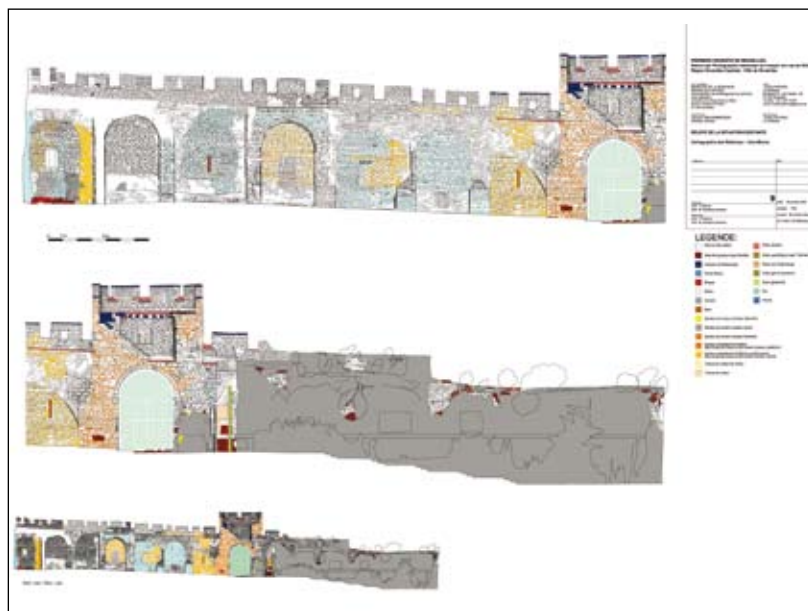
### Cartographie des matériaux

L'investigation des matériaux par observation directe s'est avérée difficile en raison du degré élevé de dégradation de certaines surfaces. Les croûtes noires et l'attaque microbologique importante rendent souvent impossible la visualisation des composants des pierres et leur identification. Toutefois, huit types différents de pierres ont été identifiés et les différents types de taille et de finition (des traces d'outils variés) ainsi que les marques (trous, scellements, ancrages,...) ont été étudiés.

La tour *intra-muros* aujourd'hui (photo de l'auteur).



La construction d'origine est essentiellement en grès bruxellien. Du grès ferrugineux du type diestien peut être retrouvé ponctuellement sur la face *extra-muros* de la tour et sur les pans de mur. Aujourd'hui les vestiges présentent un ensemble assez varié de matériaux pierreux. Nombre d'entre eux sont des éléments de réemploi, ajoutés lors des différentes interventions de restauration comme le grès quartzitique du type Tirlemont (quelques moellons ont été identifiés dans les arcades), et la pierre bleue (restauration de la meurtrière de l'arcade A5, façade *intra-muros*). La restauration de Jean Rombaux, à la fin des années 1950, introduit une nouvelle gamme de matériaux pierreux : du grès calcaire (type non identifié) pour le pavement du chemin de ronde et le revêtement des créneaux de la tour, du calcaire



Cartographie des matériaux, façade *intra-muros* (dessin de l'auteur).

de Massangis pour le recouvrement des merlons de la tour et du mur, pour les marches des escaliers d'accès au chemin de ronde et les corbeaux du chemin de ronde, du grès type Écaussine et ponctuellement de la pierre de Gobertange pour la restauration de la façade *intra-muros* de la tour.

Actuellement, les vestiges sont un *patchwork* de différents mortiers de rejointoiement (différents en composition et en couleur) notamment des mortiers à la chaux, des mortiers au ciment (blanc et gris) et des mortiers bâtards (gris/brun et jaune). Si la diversité est grande au niveau de la composition et de la couleur, elle va de pair avec la manière dont le mortier est appliqué : joints brossés à creux, joints à *pietra razza*, joints grossiers débordant sur la surface de la pierre, etc. Il est important de souligner que les mortiers et leur application sont, dans leur majorité, inappropriés (trop durs et de granulométrie trop grossière). Ceci empêche la mécanique des joints et des pierres et empêche une évaporation correcte de l'eau.

### Cartographie des dégradations

Les altérations, les dégradations et les déformations sont le résultat de plusieurs facteurs, agissant parfois individuellement, ou agissant dans la plupart des cas conjointement : dégradations causées

Cartographie des dégradations, façade *intra-muros*  
(dessin de l'auteur).



par les conditions météorologiques, la pollution atmosphérique, l'insuffisance de maintenance, l'application de méthodes de construction inappropriées, l'application antérieure de méthodes de restauration inadaptées, l'usure par les biotopes locaux... L'étude et l'analyse des différentes dégradations est importante pour la connaissance des mécanismes de dégradation et constitue la base pour déterminer les possibles solutions et remèdes. Les différentes dégradations peuvent être relevées et documentées, qualitativement et quantitativement, par différentes méthodes.

Le relevé des dégradations pour le tronçon de Villers a également été effectué par l'investigation *in situ* et par l'observation directe des matériaux. Les dégradations identifiées sont groupées en quatre catégories : décoloration/dépôts, perte de matériel, détachement et autre.

Chaque dégradation prend une couleur différente dans la cartographie. Souvent, plusieurs pathologies sont identifiées sur la surface d'une seule pierre. Pour faciliter la lecture des registres, une échelle quantitative est introduite lors de la représentation graphique. La documentation complète a été présentée dans un dossier composé de descriptions écrites, de photographies et de dessins métriques.

3/ **En guise de conclusion**

Recueillir des informations renforce les connaissances, des liens entre différentes informations et disciplines se créent. Ce travail de recherche de renseignements anamnétiques (analyse de la ruine, de son contexte historique et urbain et des circonstances qui ont précédé ou engendré son état actuel) est placé dans le processus méthodologique avant toute intervention de restauration.

La documentation et la collecte d'information des vestiges architecturaux, complets ou fragmentés, enserrent conceptuellement une ambivalence importante. La documentation et la collecte d'information constituent le premier acte volontaire de préservation – préservation théorique du document historique à un moment spécifique – et seule une documentation complète permet de comprendre les vestiges et, par conséquent, d'appréhender ses valeurs et de comprendre sa signification culturelle. À partir d'une documentation complète, d'une analyse approfondie et d'une évaluation précise, les politiques de gestion et les stratégies d'intervention adéquates peuvent être définies.

**Bibliographie**

*Autour de la première enceinte*, Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 2001, [Archéologie à Bruxelles, 4].

CULOT, M., HENNAUT, E., DEMANET, M., MIEROP, C., *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'en suivit, 1695-1700*, Bruxelles, AAM, 1992.

LICOPPE, C., *La première enceinte de Bruxelles*, Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 2001, pp.6-7 (Bruxelles, Ville d'Art et d'Histoire, 29).

MARTINY, V.-G., « Témoins du patrimoine immobilier médiéval et post-médiéval enfouis dans le sous-sol du pentagone bruxellois », in : de Waha, M. (éd.), *Une archéologie pour la ville, actes du colloque international Archéologie et urbanisme, Université Libre de Bruxelles, les 8-9 décembre 1992*, Bruxelles, 1994, pp. 195-217.

ROMBAUX, J., « Restauration d'une tour de défense faisant partie de la première enceinte urbaine de la ville de Bruxelles », *Le Folklore Brabançon*, n°145, Bruxelles, 1960, pp. 39-64.

**Note**

[1] Le relevé a été effectué en collaboration avec le Dr Mario Santana Quintero, professeur au Centre international Raymond Lemaire pour la Conservation de la KULeuven.





Le jardin d'hiver  
restauré  
(photo cabinet p. HD).

L'hôtel Métropole, situé place de Brouckère à Bruxelles, est l'un des plus prestigieux hôtels de la capitale. Derrière sa façade de style éclectique, il abrite de foisonnants et somptueux décors reprenant de nombreux thèmes en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa qualité patrimoniale a d'ailleurs motivé son classement partiel en 2002.

## 1/ **La restauration du jardin d'hiver**

Le jardin d'hiver de l'hôtel Métropole date de 1901 mais fut entièrement modifié en 1936 par l'architecte Adrien Blomme, à la demande des propriétaires de l'époque, la famille Wielemans-Ceuppens.

En 2004, les propriétaires de l'hôtel souhaitent rafraîchir le jardin d'hiver. Pour mener à bien ce projet, ils s'adressent à l'architecte Hervé Vanden Haute, à l'époque associé à l'architecte Karl Breda.

Des investigations sont commandées au restaurateur Lode De Clercq qui met au jour dans les caissons des plafonds des éléments de toiles marouflées jusque là inconnus, décorées par des angelots et portant les traces d'une mappemonde. Cette découverte fait grand bruit à l'époque et les propriétaires décident de pousser plus loin la restauration, du décor originel, masqué depuis 1936 par les interventions d'Adrien Blomme.

En 2006, Hervé Vanden Haute décide alors de s'associer avec le cabinet d'architectes p. HD de Liège, spécialisé en restauration de décors.

Avant d'entamer les travaux proprement dits, trois types d'études complémentaires sont commandées : un relevé d'architecture dressé par les auteurs de projet, une étude historique réalisée par l'historien Stijn Heremans et l'étude des décors confiée à Isabelle Happart et Marie-Hélène Ghisdal, restauratrices spécialisées.

En même temps qu'ils réalisent le relevé d'architecture, les auteurs de projet dressent un inventaire détaillé des matériaux mis en œuvre (stucs, marbres, peintures marouflées...) ainsi que le répertoire des détails de construction caractérisant le lieu. Ces éléments devaient par la suite être mis en rapport avec les polychromies dont on envisageait le dégagement, ainsi qu'avec les techniques constructives utilisées dans les autres salles de l'hôtel. Ces plans précis allaient également servir de support à la réalisation des modèles de restitution.

Réalisée par Isabelle Happart et Marie-Hélène Ghisdal, la campagne d'études et de sondages avait pour objectif de comprendre la manière dont s'organisait la décoration originelle. Cette campagne a porté d'une part sur l'étude des toiles marouflées des plafonds, et d'autre part sur l'étude stratigraphique des couches de finition des éléments de décor.

Le dépouillement des archives de l'hôtel et des archives conservées à la Ville de Bruxelles a, quant à lui, permis à Stijn Heremans de déterminer les différentes phases de construction et d'aménagement des bâtiments constituant l'hôtel, et de retracer, plus particulièrement, les diverses interventions apportées au jardin d'hiver.

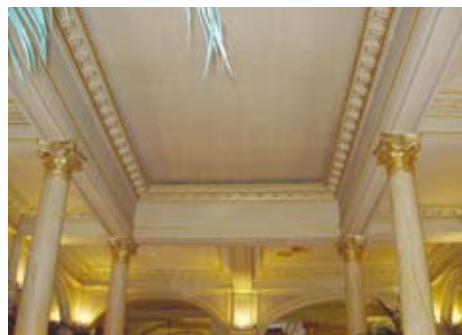
L'histoire de l'hôtel Métropole débute en 1892, lorsque la famille des brasseurs Wielemans-Ceuppens décide d'ouvrir le *Café Métropole* au rez-de-chaussée d'un immeuble de rapport de style Renaissance, construit entre 1872 et 1876 par l'architecte Gédéon Bordiau (1832-1904), dans la foulée de l'aménagement des grands boulevards. Aménagé par l'architecte décorateur Alban Chambon, le café connaît un immense succès et les Wielemans achètent rapidement les immeubles attenants pour y créer l'actuel hôtel Métropole, inauguré en 1894. Les aménagements intérieurs de l'hôtel sont une nouvelle fois confiés à Alban Chambon.

D'origine française, Alban Chambon (1874 - 1928) fit son apprentissage dans une entreprise spécialisée dans la sculpture d'ornement et dans divers ateliers parisiens jusqu'en 1868, lorsqu'il quitte Paris pour Bruxelles.

Dès 1873, il ouvre son propre atelier de décoration intérieure et collabore avec des architectes reconnus. À partir de 1880, Alban Chambon décore de nombreuses salles de spectacles à Bruxelles, Anvers, Londres, Amsterdam et Paris, tout en travaillant pour une riche clientèle bourgeoise. Sa réputation ira grandissante jusqu'à son décès en 1928.

Alban Chambon travaille à l'hôtel Métropole en 1894, au cours de la période qui regroupe ses œuvres les plus importantes (entre 1880 et 1904). Ses différentes interventions nous sont expliquées par le menu dans le remarquable ouvrage de Jean-Paul Midant: *La fantastique architecture d'Alban Chambon*. L'on sait ainsi que l'ornemaniste décore dans le style Renaissance le vestibule d'entrée, la réception, la salle des neuf provinces et la salle de bal. C'est peu de temps après l'exécution de cet ensemble, que les propriétaires de l'hôtel décident d'intégrer à l'ensemble du complexe un jardin d'hiver, aménagé à l'emplacement d'une cour à ciel ouvert. Les plans sont dressés par l'architecte Oscar Simon et l'ensemble décoratif exécuté en 1901 par le décorateur et stucateur Félix Coosemans (1850-1920).

Lourdement transformé par l'intervention de Blomme, le jardin d'hiver dans son état originel ne nous est connu qu'au travers d'un texte écrit par Alban Chambon publié dans une brochure publicitaire de 1903 intitulée *Hôtel Métropole. Souvenirs* : « Le grand hall – cette vaste salle, merveilleux jardin d'hiver avec ses admirables plantes ornementales, est traitée dans le style de la renaissance italienne. D'un aspect sévère et riche à la fois, elle impose par la conception de son ordonnance et le charme de sa coloration. Six grandes colonnes de marbres riches, ornées de bronze pompéien et or, soutiennent les soffites du plafond. Dans les panneaux, une décoration ornementale, d'une coloration hardie, frappe par son originalité d'harmonie et le charme de sa composition. Un vitrail aux couleurs tempérées est soutenu par une lumière douce et un peu mystérieuse. Une série d'arcades aux pilastres de marbre de Numidie revêt les murs, dans lesquels d'énormes glaces répercutent, le soir, les mille richesses des lumières électriques et de la décoration.



**Projet (réalisé)  
d'Adrien Blomme  
pour l'escalier du  
jardin d'hiver**  
(archives de l'hôtel Métropole).

**Jardin d'hiver de  
l'hôtel Métropole  
avant les travaux  
de 2006**  
(photo cabinet p. HD).



Essais de dégagement  
des toiles peintes lors  
des sondages réalisés  
par Lode De Clercq  
en 2004.

Dans un des bas côtés, une série de petites salles, traitées dans le goût anglais, se disposent à la perfection pour les réunions intimes. Dans un angle de la salle un riche escalier de marbre mène aux appartements, auxquels les voyageurs peuvent également se rendre par un escalier dans le jardin d'hiver ». Ce texte s'accompagne en outre d'une photo, témoin de cet état d'origine.

À la lecture de cette description, on est en droit de s'interroger sur l'auteur réel du décor du jardin d'hiver. Ne serait-ce pas Alban Chambon lui-même, qui aurait confié l'exécution du projet à Félix Coosemans ? Mais quel fut alors le rôle d'Oscar Simon ? L'intervention ou du moins l'influence d'Alban Chambon se manifeste en tous les cas dans l'utilisation du marbre de Numidie (actuelle Tunisie), puisque le décorateur aurait été le propriétaire de la carrière où ce marbre veiné jaune était exploité.

En 1936, le jardin d'hiver a subi donc une totale transformation sous la direction de l'architecte Adrien Blomme qui, à l'époque, travaille à la construction de la salle de brassage de la brasserie de la famille Wielemans-Ceuppens à Forest (1930-1931). Blomme supprime les stucs, modifie l'escalier et ajoute de nouveaux luminaires sur les colonnes. La verrière est masquée par un faux plafond et l'ensemble de la décoration disparaît sous une peinture simplificatrice et « fonctionnelle ». Adrien Blomme avait par ailleurs proposé de nombreux autres projets de transformations (construction d'un balcon, d'une scène) mais ils ne furent jamais mis en œuvre.

Par la suite, le jardin d'hiver a vécu encore plusieurs mises en peinture successives, et ce jusqu'à ce que l'on décide de le restaurer, au début des années 2000.



## 2/ **L'étude des toiles marouflées, des stucs et des boiseries**

Afin de déterminer le protocole de restauration et de préciser le choix de l'intervention, les toiles marouflées des plafonds ont fait l'objet d'une étude préalable, qui s'est déroulée en plusieurs étapes. La description de l'iconographie et des techniques de l'ensemble des peintures, complétées par des documents photographiques, ont tout d'abord permis de constater que les toiles marouflées découvertes en 2004 reprennent un décor formé de guirlandes et de motifs antiquisants, s'agencant autour d'un ovale doré ou d'un globe rose corail. Les motifs repris dans les médaillons et les cartouches, ainsi que les personnages qui les bordent (Hermès, gorgones...), s'inspirent de bas-reliefs antiques. La gamme chromatique se compose principalement de rose corail, de vert, de blanc et de doré. Certains éléments sont traités dans le style Art nouveau, et notamment la figure d'Hermès dont les membres déliés sont cernés d'un mince contour sombre.

L'étude de la technique mise en œuvre a révélé que les peintures ont été exécutées sur une fine toile de lin semblant composée que d'une seule pièce. La couche de préparation est blanche et fine, laissant apparaître un dessin sous-jacent au crayon. La couche picturale huileuse est rehaussée de glacis plus foncés et l'or est appliqué avec la technique de la mixtion et à la coquille.

Après examen, il s'est avéré que chacune des peintures se trouvait dans un état de conservation relativement bon sous la couche blanche de latex surpeinte.

Une fois le diagnostic établi, un protocole de restauration précis a été élaboré pour l'ensemble des toiles marouflées. Ces dernières ont été mises au jour par un dégagement mécanique, option déterminée en fonction de tests préalablement réalisés. Ce dégagement mécanique a été localement facilité par un apport de chaleur afin de ramollir les repeints. L'ensemble a ensuite été restauré selon une technique à l'aquarelle. Deux des six caissons du plafond ayant complètement disparu, il a été décidé de les restituer en raison de la symétrie parfaite présentée avec le décor existant des autres caissons.

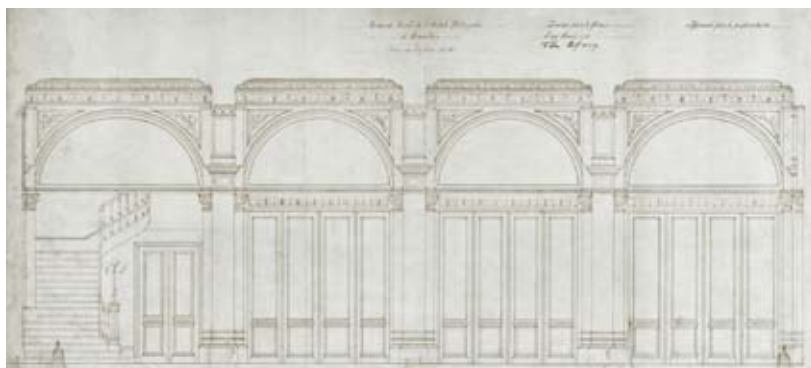
L'étude stratigraphique des finitions (stucs et boiseries) a quant à elle établi l'évolution des différentes couches picturales appliquées sur les décors, depuis la phase originelle jusqu'à la dernière, soit celle visible avant travaux. Pour ce faire, des sondages ont été effectués sur chaque élément du décor peint.



Les couches successives ont ensuite été dégagées les unes après les autres à l'aide d'un scalpel. Les analyses chromatiques réalisées en laboratoire ont mis en évidence les trois états successifs de la stratigraphie et ont permis de proposer une restauration cohérente. « La polychromie originale mise en évidence par les sondages est riche et sévère à la fois, sophistiquée et contrastée ! Elle est dominée par une légère et subtile bichromie de brun-rosé/brun rouge brique, rehaussée d'or et de bronze » (Étude préalable établie par Isabelle Happart et Marie-Hélène Ghisdal, p. 143). Le bronze pompéien dont parle Alban Chambon dans la brochure publicitaire de 1903 s'avère être une technique complexe élaborée à partir d'une succession de plusieurs couches de glacis.

Un protocole de restauration adapté, fixant des propositions de traitement et une méthodologie de restauration, a dès lors été déterminé. L'intervention de restauration a consisté, non pas en un dégagement, mais en une « restitution » des décors par dessus les différents surpeints.

Dans le cas de cette restauration, les avant-projets datés et signés par le décorateur sculpteur Félix Coosemans, répertoriés par Stijn Heremans, ont présentés un grand intérêt. Ils ont en effet démontré la présence de reliefs en stucs sur les faces des petites et grandes poutres, sur l'architrave de l'entablement du plafond central et des plafonds latéraux, sur les linteaux des baies en miroir, et enfin sur les écoinçons. Complétés par la photo de la brochure de 1903, ces documents ont permis de redessiner l'état originel. Les restitutions graphiques des différents états, intégrant la répartition des couleurs, ont été dessinées. Les trois schémas de restitution réalisés ont permis d'établir une philosophie de restauration visant la restitution du premier état contemporain des autres éléments architectoniques comme le marbre de Numidie ou les boiseries au naturel.



Projet de Félix  
Coosemans en 1901  
(archives de l'hôtel Métropole).

Compte tenu des études menées par les spécialistes, et alors que nous disposions des moyens de rendre au jardin d'hiver toute sa splendeur, fallait-il à jamais rester face à une salle de réception altérée par la volonté de l'architecte moderniste Adrien Blomme ? Architecte dont les qualités sont certes reconnues par tous mais qui, dans ce cas précis, avait procédé à la destruction d'un élément incontournable de l'architecture éclectique à Bruxelles.

Après l'analyse approfondie fournie par les études préalables, la question de la restitution se posait. Les auteurs de projet étaient confrontés à une recherche d'authenticité.

Après avoir envisagé diverses possibilités, les auteurs de projet ont finalement présenté un projet visant la restitution du décor de 1901.

La photographie qui illustre la brochure publicitaire de 1903 donnait de nombreuses indications sur l'état d'origine, mais celles-ci demeuraient insuffisantes pour permettre une reconstitution intégrale. En effet, certains éléments avaient disparu lors des travaux de modernisation de 1936 et le dessin du vitrail de la verrière ainsi que les décors des colonnes étaient illisibles sur la photo. Pour restituer ces éléments disparus, le dessin du vitrail a fait l'objet d'une interprétation, à l'imitation de ceux existants dans le hall voisin. Les colonnes ont quant à elles été réinventées sur base des modèles trouvés dans les traités d'architectures ainsi que sur base des colonnes des salons adjacents

Au cours du chantier, une surprise attendait les restaurateurs. Lors de la réfection de la gorge soutenant la verrière, diagnostiquée comme étant couverte d'une couleur monochrome, ces derniers ont découvert qu'elle était en réalité rehaussée de *putti* portant des guirlandes de fleurs et de mascarons à tête de lion. Intacts sous la couche de latex, ces décors ont été dégagés.

**Projet de restitution du décor et de la polychromie**  
(AM Hervé Vanden Haute et cabinet p. HD).





Photographie extraite  
d'une brochure  
publicitaire *Hôtel  
Métropole, Souvenirs.*

### 3/ **L'avenir...**

Afin de compléter harmonieusement l'espace, la restauration a intégré la pose de lustres refaits à l'identique de ceux toujours conservés dans les salons voisins et par ailleurs visibles sur la photo de 1903. Le fait que les moules des verres qui avaient été utilisés à la fabrication des lustres, existaient encore au Val Saint-Lambert, a évidemment facilité cette restitution.

Il est également prévu que soit prochainement restauré le remarquable ascenseur Otis ainsi que la statue du *Progrès triomphant* du sculpteur J. De Haen, qui orne la façade. Les menuiseries extérieures feront également l'objet d'une intervention très respectueuse.

Ce projet de grande envergure, dans un cadre exceptionnel, a été une réussite grâce à l'excellente collaboration qui s'est instaurée entre le maître de l'ouvrage, les architectes, l'entreprise de gros-œuvre, les restaurateurs et les décorateurs. Tout au long du chantier (2009-2010), il était important de travailler en parallèle et en concertation avec les différents corps de métier afin d'obtenir un ensemble harmonieux et homogène, tout en respectant le caractère historique du jardin d'hiver.

Nous pourrions conclure en nous reportant à l'article de Françoise Aubry, conservatrice du musée Horta intitulé « La restauration du décor intérieur de style Art nouveau : les chimères de l'authenticité » qui dit : « ... la qualité d'une restauration se mesure aujourd'hui plus à l'émotion qu'elle éveille qu'à la recherche d'une authenticité chimérique » [1].



**Photographie de l'état restauré en 2010**  
(photo cabinet p. HD).

### Bibliographie

Étude préalable à la restauration des toiles marouflées, des plafonds et étude stratigraphique des couches de finition, établie par Isabelle Happart et Marie-Hélène Ghisdal

*Hôtel Métropole, Souvenirs*, Bruxelles, Imp. Goossens, 1903.

MIDANT, J.-P., *La fantastique architecture d'Alban Chambon*, Bruxelles, AAM, 2009

### Note

(1) AUBRY, F., « La restauration du décor intérieur de style Art nouveau : les chimères de l'authenticité. », in *Art nouveau in progress/Art nouveau en progrès. Proceedings of the colloquium Actes du colloque, Wien, 24 et 25.10.2002*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, 2002, p. 39.



Les fermes en fer  
avec rivets martelés  
à l'intérieur du  
hall de l'aviation  
(photo Régie des Bâtiments).



# LA RESTAURATION DE LA FAÇADE SUD DU GRAND HALL DE L'AVIATION

Jean-Luc Brugmans  
et Joris Snaet

## 1/ Introduction

Entre septembre 2009 et l'été 2011, la Régie des Bâtiments a entrepris la restauration de la façade du hall de l'aviation du musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire. La construction de ce hall monumental, dont les parties les plus anciennes datent de 1888, a connu une histoire mouvementée, rythmée par les profondes transformations apportées à l'occasion des manifestations organisées dans le parc du Cinquantenaire. Construit à une époque où le fer et le verre étaient utilisés à l'échelle industrielle, il était à l'origine destiné à accueillir des événements et des manifestations temporaires. À l'heure actuelle, le hall, qui fait partie du musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire depuis 1972, abrite une précieuse collection d'avions, principalement militaires. Pour la restauration de la façade, qui constitue la première phase d'un projet de rénovation de plus grande ampleur englobant l'ensemble du hall ainsi que d'autres parties du musée, il n'a donc pas uniquement fallu tenir compte d'aspects techniques. Diverses considérations fonctionnelles et esthétiques ont, elles aussi, joué un rôle prépondérant dans la genèse du projet.



L'intérieur du hall  
de l'aviation  
(photo Régie des Bâtiments).



## 2/ Histoire du hall de l'aviation

À l'occasion du cinquantième anniversaire de la Belgique en 1880, on décida d'aménager un grand parc d'exposition sur le site de la plaine de manœuvres à Etterbeek, aménagement qui figurait dès 1867 dans le projet urbanistique élaboré par l'architecte et inspecteur des voiries Victor Besme (1834-1904). C'est Gédéon Bordiau (1832-1904), architecte de la Ville de Bruxelles, qui fut chargé de dessiner le plan du parc et des pavillons d'exposition.

Le monumental ensemble architectural que Bordiau conçut à l'époque se composait d'une arcade et de deux grands pavillons réunis par une colonnade. La colonnade et l'arcade furent réalisées en pierre et déclinées dans un langage esthétique antique et solennel. Pour la construction des deux pavillons, l'architecte eut recours à des charpentes métalliques qui devaient être laissées apparentes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Un complexe de halles en fer s'étendant sur toute la largeur du parc fut érigé derrière l'arc de triomphe pour la durée de l'exposition. Ces halles accueillirent des centaines de stands où industriels et commerçants belges exposèrent leurs produits.

### Utilisation du fer dans les structures portantes

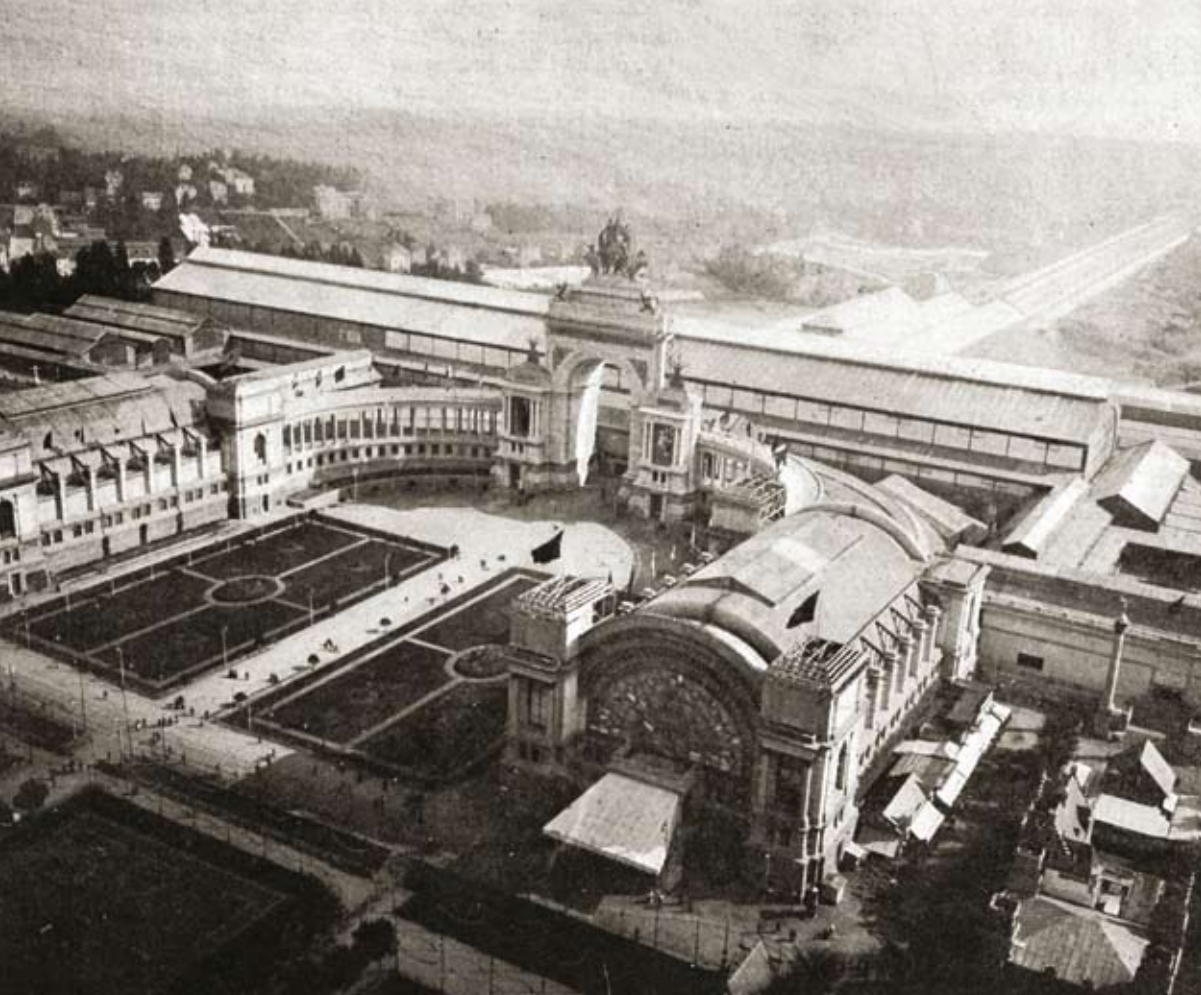
Au XIX<sup>e</sup> siècle, la Belgique assumait un rôle de premier plan dans la mise en œuvre de fermes et de poutres en fer dans la construction d'édifices monumentaux. En 1874, Alphonse Balat (1818-1895) utilisa des arcs en fer pour réaliser la grande serre d'hiver du jardin du Palais royal de Laeken. La gare du Midi à Bruxelles, conçue par Auguste Payen (1801-1877), érigée entre 1864 et 1869, fut dotée d'une monumentale charpente en fer recouvrant les quais. De gigantesques poutres en fer furent également mises en œuvre, aux environs de 1878, pour la construction de la coupole du Palais du Justice de Bruxelles, conçu par Joseph Poelaert. Dans cet édifice toutefois, les poutres furent intégrées et occultées par des parements en pierre et des plafonds en bois et en plâtre.

Durant l'été 1888, le parc du Cinquantenaire accueillit pour la deuxième fois une exposition de grande envergure. Un tout nouveau complexe de halles fut construit pour l'occasion. Le principal édifice fut la Halle des Machines, qui ne comptait pas moins de 23 travées de 10 mètres chacune et dont la travée centrale se situait juste derrière la percée de l'arcade. Ce grand hall fut construit au moyen d'arcs légèrement brisés d'une portée de 48 mètres. Les deux longs côtés du hall furent agrandis d'un bas-côté de 10 mètres de large, pourvu d'une galerie, lui conférant au total la forme d'un rectangle de 230 mètres de long sur 68 mètres de large. Cette construction constitue la base de l'actuel hall de l'aviation et du hall de l'Autoworld.



**BORDIAU, G.,**  
**BRUXELLES 1888,**  
*Concours international  
 des sciences et de  
 l'industrie. Coupe  
 de la grande Halle*  
 (coll. Archives générales  
 du Royaume).

Les techniques de construction du complexe de halles édifié en 1888 sont décrites en détail dans un certain nombre de plans et de devis établis par Bordiau et conservés aux archives de la Ville de Bruxelles. On y apprend par exemple que les fermes et les poutres en fer devaient être peintes au *minium*, une peinture rouge brunâtre contenant de l'oxyde de plomb, et ce dès avant le montage. Une fois les éléments mis en place, ils étaient recouverts d'une deuxième couche de *minium* ainsi que de trois couches à *la céruse*, une peinture blanche au plomb. Ces nombreuses couches de peinture devaient prévenir l'apparition de la rouille. Les toits furent réalisés à l'aide de planches en sapin et le verre, d'une épaisseur de 3,5 à 4 mm, était transparent et incolore.



L'exposition vue à  
vol d'oiseau. Photo de  
H. Arthur prise depuis  
une montgolfière  
durant l'exposition  
de 1897

(coll. Musées royaux  
d'Afrique centrale).

La grande halle fut considérablement agrandie pour l'Exposition universelle de 1897, organisée simultanément au parc du Cinquenaire et à Tervueren. Onze travées de 10 mètres chacune furent ajoutées du côté nord, portant la longueur totale de la halle à 340 mètres. Durant cette exposition, elle accueillit une nouvelle fois des machines industrielles.

À l'issue de l'Exposition, Léopold II exigea que la partie centrale de la grande halle soit percée pour ouvrir la perspective vers de la nouvelle avenue de Tervueren. Les cinq travées centrales du bâtiment furent démontées durant l'été 1898 et les pièces récupérées pour prolonger de 60 mètres la halle sud.

En 1903, Léopold II confia à l'architecte parisien Charles Girault (1851-1932) la conception d'un nouvel arc de triomphe.



Celui-ci fut édifié entre juin 1904 et septembre 1905 après que l'arc de Bordiau (qui était d'ailleurs inachevé) ait été démoli. Une esplanade fut par ailleurs aménagée derrière l'arc de triomphe en 1909. Ces travaux furent entrepris dans la perspective de l'organisation de l'Exposition universelle de 1910 qui devait se dérouler dans le parc du Cinquantenaire, mais qui fut finalement organisée sur les terrains du Solbosch. Pour donner une taille suffisante à l'esplanade, située entre les deux parties de l'ancienne grande halle, Girault fit démonter trois travées supplémentaires de chaque côté, donnant ainsi aux halles leur longueur actuelle. La longueur de la halle sud, qui abrite aujourd'hui l'Autoworld, est de 120 mètres, tandis que celle de la halle nord, consacrée à l'aviation, est de 170 mètres. Pour les façades des deux halles, l'architecte fit édifier d'imposants portiques à colonnades conférant à l'esplanade un aspect majestueux.

**Les travaux au portique de la grande halle nord en 1910**  
(coll. Musées royaux d'Afrique centrale).



### 3/ Le projet de restauration du hall de l'aviation

Le musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire entretient depuis quelques années déjà l'idée de donner à l'entrée du hall de l'aviation – en concordance avec l'Autoworld – un rôle fonctionnel plus important dans l'ensemble muséal. Mais l'état préoccupant du portique constitua un obstacle à la réalisation du projet : le plafond du portique était à ce point délabré que des fragments s'en détachaient régulièrement et le sol en marbre était tellement usé qu'il était difficile d'y circuler. L'état de conservation du hall de l'aviation posait également de sérieuses questions car d'importantes traces de corrosion étaient apparues, principalement du côté extérieur. On décida en conséquence de restaurer simultanément le portique et la façade du hall. La détermination de l'étendue et de la nature des dommages présentés par cette façade devaient par ailleurs permettre de définir la stratégie à adopter pour la restauration de l'ensemble du bâtiment.

La façade du hall de l'aviation du musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire  
(Dany Van Der Zwalmen, Joris Snaet © Régie des Bâtiments).



Préalablement à l'élaboration du projet de restauration, on procéda donc à un métré extrêmement précis de la façade et toutes les parties de la construction furent documentées par de nombreuses photos numériques. Ces fichiers ont constitué des éléments importants dans le cadre de l'exécution technique du dossier. Divers éléments en fer, dont des rivets et des tiges, furent enlevés et analysés dans des laboratoires spécialisés afin de déterminer la qualité et l'aptitude au traitement du métal. Cette étude a démontré que si le fer laminé utilisé était trop fragile pour être soudé,

il résistait bien à la corrosion. L'étude de stabilité du hall a permis de constater la solidité suffisante de l'ensemble, tout en disposant d'une importante marge de sécurité.

Les couches de peinture appliquées à l'intérieur du hall ont été soumises à une analyse stratigraphique qui a permis de retrouver les différentes couches de fond décrites dans le cahier des charges de 1888. Cette analyse a également démontré que le fer était à l'origine de couleur gris foncé et que l'actuelle couleur blanche n'a été appliquée que plus tard.

Outre ces aspects techniques relatifs aux matériaux, l'étude comportait également divers mesurages des variations de température, de l'humidité relative, de l'intensité lumineuse à l'intérieur de l'édifice et des possibilités de chauffage. Cette étude, entreprise par les services de la Régie des Bâtiments, était très importante compte tenu de la fonction muséale actuelle de la construction. En raison de leur revêtement en tissu, plusieurs des avions exposés dans le hall sont sensibles à la lumière, aux excès d'humidité et aux fortes variations de température. On souhaitait également avoir la possibilité de chauffer le hall en hiver pour accroître le confort des visiteurs.

L'étude de la façade fut quant à elle axée sur un élément spécifique de la construction, à savoir les rivets à tête ronde utilisés pour assembler les fermes et les poutres en fer. Avant son montage, un rivet se compose d'une tête demi-ronde pourvue d'une tige. Il est ensuite chauffé dans un petit four de fonderie jusqu'à devenir rouge incandescent avant d'être glissé, à l'aide d'une pince, dans le trou prévu à cet effet dans l'élément en fer. La tige saillante est ensuite martelée mécaniquement jusqu'à former une deuxième tête ronde. Comme le fer du rivet rétrécit durant son refroidissement, il se forme une tension de serrage élevée solidarissant ainsi avec une grande force les structures métalliques.

On a toutefois constaté que pour certains éléments en fer de la grande verrière de la façade avant, des rivets filetés et un écrou avaient été utilisés. On les retrouve principalement dans les poutrelles horizontales qui ont servi au remplissage de la façade, ce qui laisse supposer qu'ils datent de 1909, époque à laquelle la façade actuelle a été assemblée. Toutefois, des rivets filetés ont également été découverts sur les arcs, ce qui tend à indiquer qu'ils ont également été utilisés en petites quantités durant les phases de construction antérieures. L'étude a également révélé que la



liaison des éléments en fer est moins solide aux endroits où les rivets filetés ont été mis en œuvre. De l'eau a ainsi pu s'infiltrer dans les liaisons, causant une corrosion relativement importante.

Il a été décidé de réaliser toutes les réparations du fer au moyen de rivets martelés. Si cette technique permet d'obtenir un résultat de qualité optimal, les rivets martelés permettent également de respecter au maximum le caractère authentique du monument classé, en conférant un aspect harmonieux et uniforme à tous les détails de la structure en fer. Une étude approfondie quant à la faisabilité de l'application à grande échelle de cette technique « oubliée » a été réalisée lors des travaux préparatoires. Un petit four électrique, facile à transporter, a été acheminé sur les lieux et la technique a été mise au point de manière empirique. Les têtes arrondies ont été martelées pneumatiquement, alors que par le passé, elles étaient travaillées manuellement à l'aide d'un maillet. Les interventions ont été limitées au grand arc, mais du côté extérieur de la façade, les poutres à treillis horizontales ont presque toutes été remplacées.

Le verre constituait l'autre volet important des travaux. On a constaté que le verre d'origine avait probablement été remplacé dans les années 1960 ou 1970 par du verre armé (pourvu d'un fin réseau en métal dans la masse du verre) d'aspect relativement mat. Lors de la restauration, ce verre armé a été remplacé par un verre clair et mince, comme prescrit par ailleurs dans le cahier des charges de 1888. Le verre posé durant les travaux de restauration a toutefois été recouvert d'une très fine couche de métal invisible, destinée à réfléchir la lumière du soleil et à offrir une fonction isolante.

Les panneaux de verre sont montés dans des profilés en T. En haut et en bas, ils sont fixés les uns aux autres au moyen de petits crochets, ce qui leur confère une position légèrement oblique et ménage un mince entrebâillement, dans le haut comme dans le bas. Pour le montage du verre, on a initialement envisagé de colmater ces entrebâillements au moyen de mastic afin d'obtenir une meilleure régulation de la température dans la salle (comme c'est le cas également pour les anciennes verrières des façades latérales). Mais les mesurages préparatoires ont établis qu'à certains moments le taux d'humidité dans le hall était d'un niveau tel que l'on a finalement opté pour le maintien de ces entrebâillements afin de garantir une ventilation constante et empêcher la formation, sur le verre, d'une condensation susceptible d'endommager les profilés en fer.

La colonnade conçue par Girault pour le hall de l'aviation et érigée entre 1909 et 1910 a également subi des réparations. Les énormes piliers et les pierres de parement de cette colonnade sont en pierre bleue, mais le plafond se compose d'une structure nervurée de poutrelles en fer enveloppées de béton et recouvertes d'une couche de finition en plâtre imitant la pierre bleue. Pendant les travaux, la pierre bleue a été sablée et nettoyée à la vapeur tandis que le béton et la simili-pierre ont été réparés lorsque cela s'avérait nécessaire. Le sol, en marbre de Sarancolin des Pyrénées, en pierre bleue et en pierre de Comblanchien, a été réparé après que le sous-sol ait été renforcé en certains endroits.

**Vue extérieure  
du musée pendant  
les travaux**

(photo A. de Ville de Goyet,  
Direction des Monuments  
et des Sites de la Région de  
Bruxelles-Capitale).



L'étude historique du hall a révélé qu'en 1888 les pendentifs de la halle étaient décorés d'écussons. Si dans le hall de l'aviation ces éléments ont été enlevés depuis, une partie de ces éléments décoratifs est encore conservée dans l'Autoworld. Ces éléments décoratifs, qui faisaient partie du projet architectural initial conçu par Bordiau, démontrent que l'aspect fonctionnel et austère présenté aujourd'hui par le hall était atténué par la présence de ces ornements. On envisage dès lors de reproduire ces ornements, réalisés en tôle découpée, et de les refixer aux pendentifs de la façade avant. Cette intervention illustrerait aussi plus clairement que les deux halles formaient jadis un seul et unique ensemble ininterrompu et que les fermes des façades faisaient dès lors initialement partie de l'intérieur.

#### 4/ **Conclusion**

La restauration de la façade du hall de l'aviation constitue la première phase d'un projet de restauration plus vaste, qui englobe la totalité du bâtiment. Durant cette première phase, la façade a été restaurée autant que possible selon les techniques et avec les matériaux d'origine. Cette façon de procéder offrait les meilleures garanties en termes de techniques de construction et permettait de respecter au maximum les conceptions esthétiques d'origine du monument. Les résultats de ces travaux constituent une base idéale pour entamer la restauration du hall de l'aviation dans sa totalité. Ils seront par ailleurs, dans un avenir plus lointain, utilisés pour la restauration des autres halles du musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire ainsi que pour la halle de l'Autoworld.

## Bibliographie

DELTOUR-LEVIE, C., Hanosset, Y., *Le Cinquantenaire et son site*, Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 1993 (Bruxelles, Ville d'Art et d'Histoire, 1).

LOMBAERDE, P., *Léopold II, roi-bâtitseur*, Gand, Pandora, 1995.

RANIERI, L., *Léopold II, urbaniste*, Bruxelles, Hayez, 1973.

SNAET, J., *De luchtvaarthal van het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis. Historische studie – 21 december 2006* (Service Restauration, Régie des Bâtiments).

Façade avant sur  
la rue Notre-Dame :  
après restauration  
(photo Direction des  
Monuments et des Sites de la  
Région de Bruxelles-Capitale).



## 1/ Description du projet de construction initial

En 1952, l'architecte Willy Van Der Meeren conçoit, à la demande de M. Van Ooteghem, un immeuble comptant cinq appartements, un magasin et un garage sur un terrain d'angle aux dimensions restreintes (140 m<sup>2</sup>). Érigé le long de l'avenue Notre-Dame, le volume principal compte trois niveaux couverts d'un toit plat, un gabarit imposé par les prescriptions urbanistiques de l'époque. La liaison avec les autres habitations de la rue A. Vanden Bossche est réalisée au moyen d'un volume annexe moins élevé, qui devait accueillir l'atelier de couture du magasin et le garage. Ce volume adjacent est surmonté d'un *claustra* de briques en béton, clôturant la terrasse de l'appartement du deuxième étage. (1)

Toutes les unités d'habitation, y compris celle du rez-de-chaussée, sont accessibles par une seule et même entrée donnant sur l'avenue Notre-Dame. Ces unités communiquent entre elles grâce à une cage d'escalier centrale éclairée par de petits blocs de verre carrés insérés dans la façade principale. Les marches d'escalier sont en béton armé et ancrées directement dans les murs, un système également utilisé dans les appartements et l'espace commercial ; les rampes sont constituées de tubes métalliques.

L'immeuble devait inclure dans un volume limité un nombre d'unités d'habitation élevé à échelle humaine et au coût modéré. Van Der Meeren a donc imaginé cinq appartements en duplex selon un plan type. Sur une superficie d'à peine 32 m<sup>2</sup> et avec une hauteur de 4,50 m, Van Der Meeren a créé, grâce au principe du duplex, des unités d'habitation offrant un sentiment d'espace tout à fait singulier. Dans l'espace de vie haut de 4,50 m,



Façade de rue dans  
la rue Notre-Dame :  
aspect d'origine.  
Photographie de 1954  
(*Architecture 54*, n° 10, 1954).

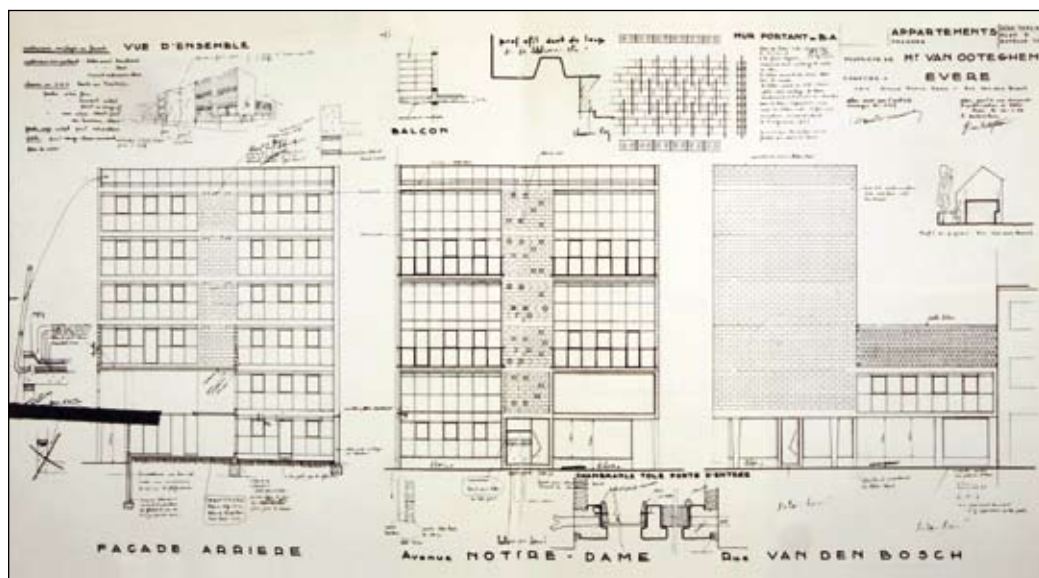


Façade de rue dans  
la rue Notre-Dame :  
avant restauration,  
mai 2008  
(photo Ann Verdonck).

une mezzanine, aménagée au-dessus de la cuisine, accueille la chambre à coucher et la salle de bain. Chaque unité d'habitation dispose, côté rue, d'une grande baie vitrée munie d'un châssis en bois se développant sur toute la hauteur du duplex. La lumière du jour pénètre ainsi abondamment non seulement dans les pièces de vie, mais également dans les chambres grâce à la paroi de la mezzanine, faite d'un ingénieux système de lamelles orientables. [2]

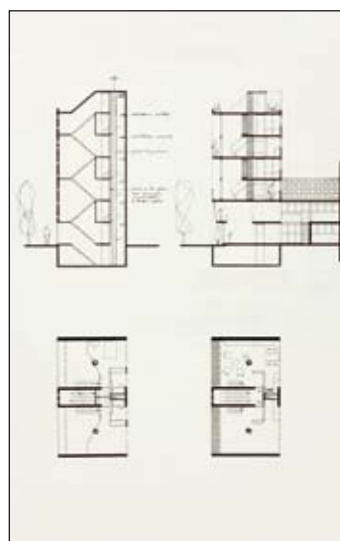
Les appartements des étages sont pourvus, côté avenue Notre-Dame, d'un balcon qui communique avec l'espace de vie. Les portes des terrasses et les doubles volets d'aération sont en panneaux d'Eternit et s'ouvrent vers l'extérieur. Des grilles de ventilation ont été intégrées dans le haut des châssis. L'appartement du rez-de-chaussée donne, à l'arrière, sur une petite cour intérieure. Laissé libre, le toit du volume principal accueille un jardin en terrasse commun.

Situé à l'angle du terrain, l'espace commercial dispose d'une entrée sur la rue A. Vanden Bossche, protégée d'une galerie couverte. Van Der Meeren applique, ici aussi, le principe du duplex. L'espace commercial et l'atelier de couture occupant la mezzanine sont également éclairés par de grandes baies vitrées.



La structure de l'immeuble est constituée de quatre murs porteurs construits en blocs de béton avec armature (le mur de séparation commun côté ouest, la façade latérale côté est et les murs de la cage d'escalier centrale) et de dalles en béton armé au sol. Ces dalles de béton sont visibles en façades, où elles ont reçu une finition en béton délavé.

Des meubles de rangement fixes tiennent lieu de parois légères et garantissent la flexibilité en ce qui concerne l'agencement de l'espace intérieur.



Dessins originaux de la façade, réalisés par Willy Van Der Meeren en vue du permis d'urbanisme, 1950 (Archives Willy Van Der Meeren, coll. Vlees & Beton).

Coupes et plans terriers appartements duplex de l'état d'origine, 1952 (Archive Willy Van Der Meeren, coll. Vlees & Beton).

Les dimensions de l'ensemble et de chaque partie de la construction sont basées sur les proportions humaines, selon le « Modulus », le système de calcul de proportions développé par Le Corbusier. L'immeuble Van Ooteghem est d'ailleurs l'une des rares constructions belges qui ait été reprise dans le *Modulus 2* de Le Corbusier. [3]



**Vue intérieure d'un appartement duplex dans son état d'origine avec cloison en lamelles sur la mezzanine**  
(*Architecture 54*, n° 10, 1954).

**Vue intérieure d'un appartement duplex avec ensemble châssis sur toute la surface de la façade et vue sur l'escalier en béton**  
(*Architecture 54*, n° 10, 1954).



Les meubles de cuisine, de salle de bain et le dressing appartiennent à la gamme de meubles que Willy Van Der Meeren conçut à partir de 1950 pour la société Tubax.

La revue *La Maison* publiée 1953 précisait qu'un concept de couleurs bien particulier avait été conçu, en concertation avec l'artiste Antoine Mortier, pour l'ensemble de l'immeuble Van Ooteghem, informations confirmées par la suite par les sondages et études stratigraphiques réalisés sur place : « (...) Willy Van Der Meeren utilise volontiers les possibilités constructives, dynamiques et psychologiques de la couleur, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses bâtiments... L'harmonie des colorations, (...) fut étudiée en collaboration avec le bon peintre Antoine Mortier. » [4] La description détaillée de l'usage des couleurs et des matériaux ne coïncide toutefois pas avec les résultats de l'analyse chromatique [5] effectuée en 2008 par Examino, et ensuite confirmée durant les récents travaux de restauration. La maçonnerie apparente est réalisée en blocs de béton gris et non en briques rouges, et l'on n'a trouvé ni du blanc ni du rouge sur la menuiserie en bois, mais du gris et de l'ocre. Le plafond des balcons est peint en bleu-vert [6]. Durant les travaux, les mêmes couleurs ocre et bleu-vert ont été observées sur les murs et les plafonds de la cage d'escalier. Le garde-corps des balcons, en tôle pliée, est peint en noir et blanc.

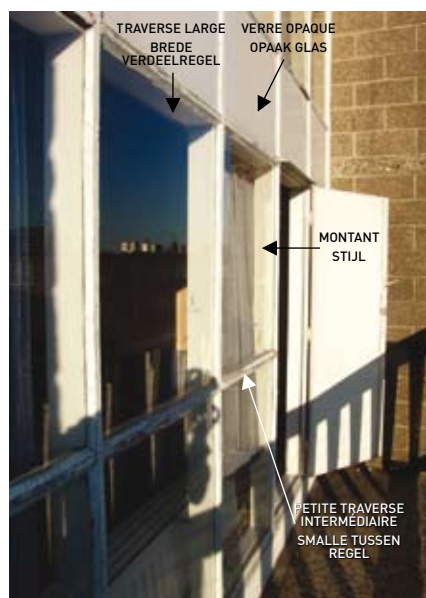
## 2/ Bref historique de la construction

La principale transformation concerne le rez-de-chaussée. En 1989, le duplex 5 a été transformé en restaurant par les actuels propriétaires : l'espace extérieur, à l'arrière, a été muré et aménagé en cuisine, la mezzanine d'origine a été prolongée jusqu'en façade et la grande baie vitrée a été remplacée par deux baies plus petites, celle du bas étant pourvue d'une porte d'entrée donnant directement sur la salle (7). Ces travaux de rénovation ont considérablement modifié le concept de Willy Van Der Meeren mais ont respecté la structure originale du bâtiment et peuvent donc être considérés comme réversibles. Autrement dit, si l'on décide ultérieurement d'y aménager à nouveau un appartement, il existe suffisamment de documents pour permettre la restitution (8).

Le reste de la menuiserie en façade se trouve encore toujours dans son état d'origine. Seules les parties mobiles initialement réalisées en panneaux d'Eternit ont, au fil du temps, été remplacées par un autre matériau ou partiellement adaptées : toutes les portes de terrasse ont été remplacées par des panneaux en bois, mais les charnières et les serrures ont été récupérées ; les doubles volets des appartements 1, 2 et 4 ont été remplacés par des châssis en bois à double vitrage. Les volets en Eternit de l'appartement 3 ont été conservés, mais le montant intermédiaire a été rendu « amovible » lors d'un déménagement, qui nécessitait une ouverture plus grande (9). L'ensemble des châssis de l'appartement 3 est donc celui qui est le mieux conservé et servira dès lors de référence à la suite de cette étude.

Toute la menuiserie de la façade arrière a été remplacée par de nouveaux châssis à double vitrage lors des travaux d'aménagement du restaurant en 1989.

Toutes les menuiseries en bois d'origine, de même qu'une grande partie des espaces intérieurs, ont été peints en blanc au fil du temps, entraînant ainsi la disparition de la palette chromatique initiale.



Façade de rue à l'angle de la rue Notre-Dame et de la rue A. Vanden Bossche : état avant la restauration de la menuiserie (photo de l'auteur).

Détail du châssis de l'appartement 2 avant restauration, mai 2008 (photo Ann Verdonck).

En ce qui concerne l'intérieur des appartements, on peut affirmer que la structure, les escaliers et l'agencement des volumes ont été conservés. L'espace commercial et l'appartement 2 ont même conservé l'essentiel du mobilier d'origine, conçu par l'architecte sous forme de cloisons fixes séparant les pièces. C'est donc l'intérieur de cet appartement et du magasin qui furent classés comme monument par le Gouvernement régional bruxellois le 24 août 2006, au même titre que les façades avant, arrière et latérales, la structure portante, le toit et la cage d'escalier.

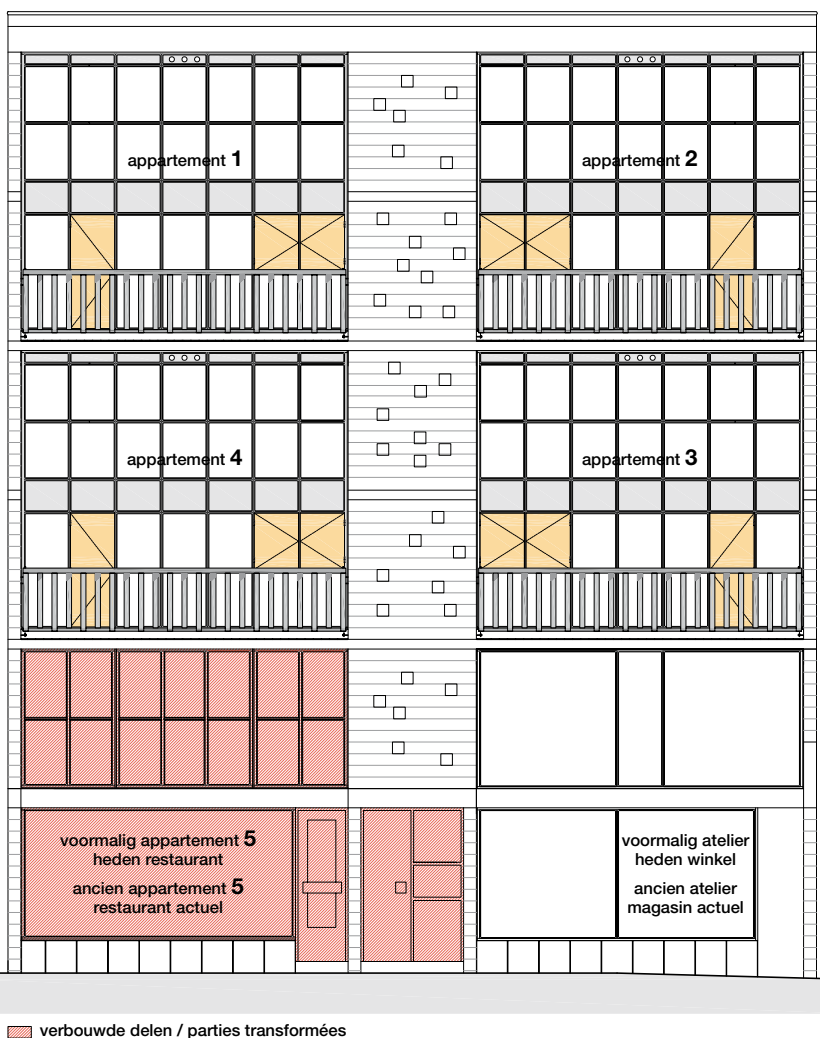
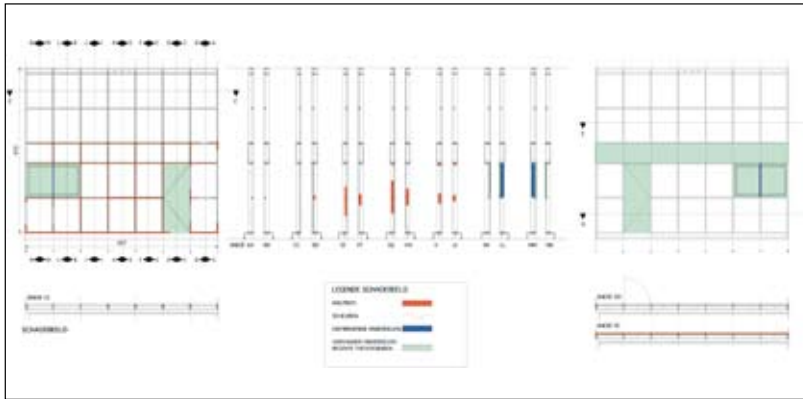


Schéma façade avant avec indication de la numérotation des appartements duplex d'origine. Dossier de restauration établi par Barbara Van der Wee Architects en juillet 2009.

3/ **Problématique de la menuiserie en bois**

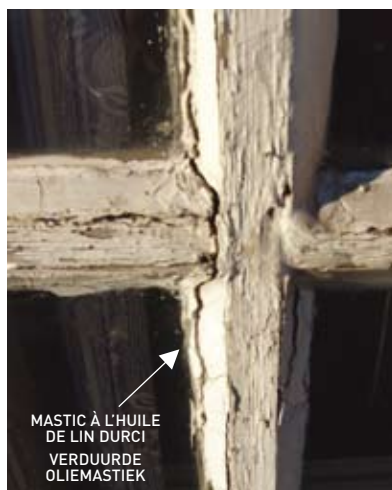
Relevé détaillé des dommages aux menuiseries de l'appartement 2 avec indication de la nature des détériorations : pourriture, fissures, parties manquantes, pièces remplacées et ajouts récents (Vooronderzoek houten schrijnwerk, établie par Examino, mai 2008).

Après 50 années d'occupation, la totalité de l'immeuble Van Ooteghem avait besoin d'une profonde rénovation. La menuiserie en bois des façades à rue nécessitait toutefois une intervention plus urgente. Leur mauvais état et leur insuffisance en termes d'isolation thermique et acoustique avaient un effet négatif sur l'habitabilité des lieux. C'est la raison pour laquelle les propriétaires de l'immeuble adressèrent un courrier à la Direction des Monuments et des Sites en 2006, lui demandant l'autorisation de remplacer la menuiserie des appartements aux étages (10). Afin de déterminer la faisabilité d'une éventuelle restauration, une expertise d'urgence a été réalisée par l'équipe de recherche d'Examino, à la demande de la Commission royale des Monuments et des Sites (11). Cette étude préliminaire devait permettre, sur base d'une analyse et d'un métrage approfondis du châssis de l'appartement 2, d'évaluer l'ampleur des dommages et de formuler une proposition de restauration. Le châssis est fabriqué en pin scandinave avec une structure principale de 42 x 120 mm et des traverses intermédiaires de 42 x 63 mm. Le verre est étanchéifié du côté extérieur par du mastic à l'huile. Après enlèvement des couches de peinture successives, les dommages identifiés ont été décrits et résumés de la manière suivante : « (...) we hebben kunnen vaststellen dat de uitvoering niet helemaal zorgvuldig gebeurde. Quasi alle verbindingen van de neuzen langs de buitenzijde zijn niet vakkundig vergaard waardoor de horizontale regels niet in hetzelfde vlak liggen als de verticale stijlen. Op deze knooppunten staan de voegen open.

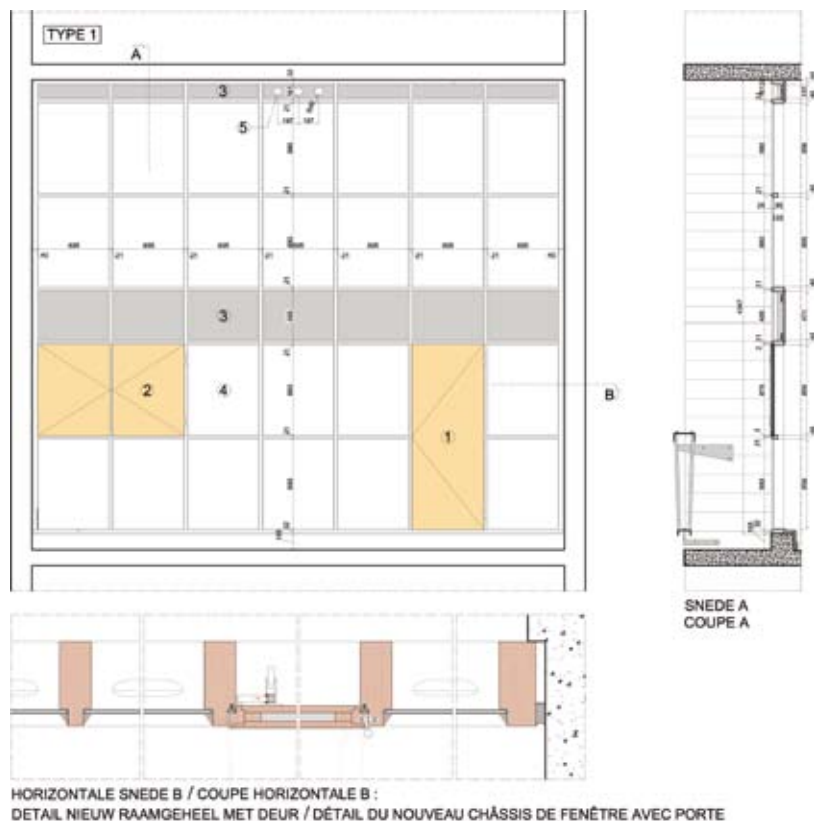


*(...) uit de stijl van het dubbele opendraaiend luik is een groot stuk verwijderd om het nieuwe raam te kunnen aanbrengen. Daardoor is de stabiliteit van het geheel aangetast. Verder is de oliemastiek volledig verduurd en afgestoten door de dichte en harshoudende houtsoort waardoor veel waterinfiltraties veroorzaakt worden. De aanwezige condensgootjes zijn systematisch verstopt door verf en vuilresten. » [12]*

Le métré fait mention des parties remplacées (parties mobiles), des endroits où le bois est pourri suite aux infiltrations, des parties manquantes et des parties ajoutées. [13]



Relevé détaillé des dommages de l'appartement 2 (Vooronderzoek houten schrijnwerk, établie par Examino, mai 2008).



Dessin détaillé de la menuiserie à renouveler des appartements duplex.  
 1. Porte d'accès terrasse  
 2. Double volet  
 3. Verre opaque  
 4. Vitrage transparent  
 5. Grille de ventilation  
 Dossier de restauration établi par Barbara Van der Wee Architects en juillet 2009.

#### 4/ Évaluation de la menuiserie et proposition de restauration

En 2009, l'équipe de Barbara Van der Wee (14) a été chargée d'analyser, sur la base des résultats de l'étude préalable déjà réalisée sur le châssis de l'appartement 2, le reste de la menuiserie des façades à rue et de définir une approche globale de la restauration (15).

La mission a concerné six ensembles de châssis : les quatre des appartements et les deux de l'espace commercial au niveau de la mezzanine, dont un dans la façade principale, disposé en position inclinée vers l'extérieur, et un dans le plan de la façade latérale. Le relevé détaillé des différents ensembles de menuiserie a permis, outre la détermination des cotes exactes et de la structure constructive, d'obtenir une image claire des réparations et adaptations antérieures (16). Pour chaque ensemble, les dommages ont été répertoriés et la faisabilité, en terme de restauration,

a été évaluée sur place avec des professionnels qualifiés. Il a été constaté que, de manière générale, les conclusions de l'étude préalable réalisée par Examino pour l'appartement 2 étaient également valables pour le reste de la menuiserie en bois. La proposition initiale d'effectuer certains travaux de conservation et de restauration localisés sur place n'a toutefois pas été jugée réalisable. En dépit du fait que la menuiserie ait été réalisée dans un bois de qualité, son état général était très mauvais et irréparable en de nombreux endroits, en raison des dégâts occasionnés par l'eau et de diverses adaptations apportées au fil des années. En ce qui concerne la rénovation partielle des éléments de structure combinée avec des restaurations ponctuelles, à réaliser sur place, aucun des professionnels consultés n'a pu fournir de garantie, ni en matière de stabilité de l'ensemble, ni en matière de qualité d'exécution. Aussi a-t-il finalement été convenu, en concertation avec la Direction des Monuments et des Sites et les propriétaires, de renouveler l'ensemble de la menuiserie selon le modèle d'origine de 1952.

La décision de renouveler les châssis présentait également d'autres avantages en termes de durabilité, puisque l'on pouvait opter pour une essence de bois de meilleure qualité, offrant une plus longue durée de vie.

La façade sud des appartements est entièrement réalisée en bois, avec du verre de 3 mm d'épaisseur. Le confort de vie des occupants s'avère alors très problématique sur le plan thermique et acoustique : en hiver, la consommation d'énergie est particulièrement élevée et, en été, les appartements situés au sud sont extrêmement chauds. Un vitrage adapté pouvant offrir une amélioration sensible, il ne pouvait pas être intégré dans la structure d'origine en raison de ses dimensions divergentes. Il était cependant possible, sans modifier l'apparence des montants et des traverses, de monter du verre plus épais dans de nouveaux châssis.

Les portes et les volets s'ouvrant vers l'extérieur, pouvaient également être refaits à l'identique, moyennant des adaptations internes destinées à assurer une meilleure protection contre l'humidité, les courants d'air et un accroissement de la valeur d'isolation.

Les châssis pouvaient être entièrement peints avec une couche de fond et une première couche de finition en atelier, avant leur pose. Une fois posés, ils devaient encore recevoir deux couches de finition. Leur réalisation en atelier permettait en outre de limiter les nuisances pour les occupants de l'immeuble.

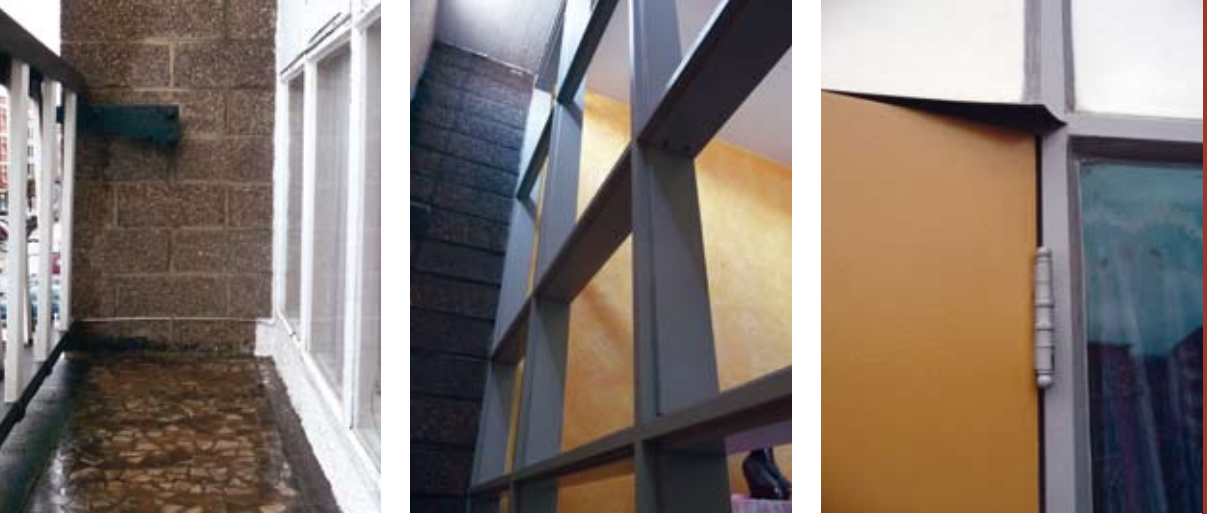
## 5/ Le chantier

L'exécution est confiée à l'atelier de menuiserie *Au temps du bois* de Faulx-les-Tombes. Les appartements restant occupés pendant les travaux, une cloison provisoire a été placée devant chacun d'eux en début du chantier, de manière à ce que l'approvisionnement en matériaux puisse s'organiser côté rue et à limiter les nuisances pour les locataires.

Une attention spéciale a été accordée, dans le descriptif technique du cahier des charges, au choix de l'essence de bois, du verre et du mastic correspondant, des panneaux des éléments mobiles, au matériau d'isolation, etc., afin d'améliorer les conditions de vie générales des occupants et d'assurer la durabilité de la menuiserie dans son ensemble. Il a également été décidé de récupérer autant que possible les éléments de construction d'origine, comme les serrures et charnières, les grilles, le verre opaque, etc.

Toutes les menuiseries ont été réalisées en afzélia et conformément aux cotes d'origine. Compte tenu de l'optimisation de la capacité thermique et acoustique de chaque châssis dans les limites imposées en termes de dimensions et de situation dans le bâtiment, on a opté pour un verre isolant et solaire simple d'une épaisseur de 5,8 mm, légèrement déformant. [17] Les panneaux de verre ont été fixés à la menuiserie à l'aide d'un mastic souple, et étanchéifiés à l'extérieur à environ 50° à l'aide de mastic à l'huile. Les éléments mobiles (portes et doubles volets) ont été réalisés en double multiplex avec isolation et cadre en bois massif ; les larmiers d'origine en zinc, au-dessus des portes et des volets, ont été nettoyés et remis en place et des coupe-froid en caoutchouc ont été intégrés pour assurer une meilleure étanchéité. Les charnières et les serrures ont pour la plupart été récupérées et, à défaut, remplacées par de nouveaux modèles conformes au modèle d'origine. À la demande des propriétaires, le montant central des volets mobiles a été rendu amovible afin d'obtenir une plus grande ouverture des fenêtres.

À chaque étage, les carreaux en verre clair sont interrompus par une rangée de verres opaques de 10 mm d'épaisseur. Ces panneaux de verre ont tous été récupérés. Les plaques de recouvrement côté intérieur ont été rénovées et le vide comblé avec de l'isolant. Les grilles d'aération d'origine intégrées dans le haut de la menuiserie ont été remises en place après nettoyage.



**Vue détaillée appartement 2 avec carreaux de grès avec balustrade en tôle métallique pliée avant restauration, février 2010**  
(photo de l'auteur).

Les couleurs d'origine de la menuiserie en bois, qui avaient été révélées lors de l'étude préliminaire d'Examino, ont été appliquées sur la nouvelle (intérieur et extérieur) au moyen d'une résine alkyde : ocre (S 3030 Y10R) pour les éléments mobiles (portes de terrasse et volets) ; gris (S 3000N) pour les montants et les traverses, les cadres et les seuils. (18)

**Vue extérieure de l'ensemble châssis de l'appartement 2 durant le chantier : traverses et montants sont montés sur place, juin 2010**  
(photo de l'auteur).

## 6/ Conclusion

**Vue détaillée de la porte s'ouvrant vers l'extérieur avec larmier récupéré en zinc plié après restauration, novembre 2010**  
(photo de l'auteur).

Le projet de restauration précité de la menuiserie en bois de l'immeuble Van Ooteghem répondait à la demande pressante des propriétaires actuels de rendre les duplex à nouveau plus habitables pour leurs occupants. Cette intervention ponctuelle doit toutefois être inscrite dans le contexte d'un projet de restauration global de l'ensemble du bâtiment, à l'occasion duquel il sera possible de poursuivre l'examen de l'histoire de la construction et les études techniques et chromatiques. En complément, il serait judicieux de porter une attention particulière à l'étude des installations techniques et à la structure de l'enveloppe extérieure en envisageant, le cas échéant, une amélioration de l'état physique du bâtiment. Des recherches pourraient être menées sur base des informations récoltées sur le mobilier restant. Ces recherches pourraient s'avérer passionnantes et permettre la restitution de l'aménagement intérieur et de la composition des couleurs d'origine.

## Notes

(1) « Un immeuble à appartement avec magasin, arch. Willy Van Der Meeren », *La Maison*, n° 12, 1953, pp. 379-380.

(2) La configuration spatiale et l'agencement de l'escalier et des duplex sont clairement perceptibles sur les plans et coupes, publiés dans De Kooning, M., *Willy Van Der Meeren, laat-XXe-eeuws Genootschap*, Damme 1993, ainsi que sur les documents graphiques accompagnant le dossier de demande de permis de bâtir de 1952, conservés dans les archives des actuels propriétaires, M. et Mme Dekindt-Houbeau.

(3), « *Un immeuble à appartement avec magasin, arch. Willy Van Der Meeren* », *La Maison*, n° 12, 1953, pp. 379-380.

(4) *Op. cit.*, p. 379. « Immeuble d'appartements avec magasin, Evere – Bruxelles, Architecte Willy Van Der Meeren », *Architecture* 54, n° 10, 1954, pp. 50-51.

(5) *Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk*, étude inédite réalisée par Examino cvba, chercheurs Ann Verdonck et Hugo Vanden Borre, mai 2008.

(6) *Op. cit.*, p. 4.

(7) Voir dossier introduit pour la demande d'obtention du permis d'urbanisme, 1989, archives privées des actuels propriétaires, M. et Mme Dekindt-Houbeau.

(8) *Op. cit.*, p. 6.

(9) Les propriétaires actuels, M. et Mme Dekindt-Houbeau, ont attiré l'attention sur le fait que la cage d'escalier était particulièrement exigüe et que le déménagement d'objets de grandes dimensions devait se faire par la façade. Les ouvertures des portes et des volets ont 70 cm de largeur. La largeur de l'ouverture des volets peut être doublée en enlevant le montant central.

(10) Demande de permis unique de M. et Mme Dekindt-Houbeau de rénover la menuiserie existante, 25 septembre 2006.

(11) "Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk", étude inédite réalisée par Examino cvba, chercheurs Ann Verdonck et Hugo Vanden Borre, mai 2008.

(12) *Op. cit.*, p. 7-8. "[...] nous avons pu constater que l'exécution n'a pas été réalisée avec tout le soin requis. La plupart des jointures des jets d'eau du côté extérieur n'ont pas été assemblées dans les règles de l'art, ce qui fait que les traverses horizontales ne se trouvent pas dans le même plan que les montants. À ces jointures, les joints sont ouverts. (...) un grand morceau du montant du double volet mobile a été enlevé pour permettre le placement du nouveau châssis, ce qui compromet la stabilité de l'ensemble. Par ailleurs, la mastic à l'huile est entièrement décomposé et repoussé par l'essence de bois dense et résineuse, ce qui provoque de nombreuses infiltrations. Les gouttières existantes sont systématiquement bouchées par la peinture et/ou des saletés. »] (12)

(13) *Op. cit.*, p. 6.

(14) Au sein de l'équipe Barbara Van der Wee Architects bvba, Studio for Architecture and Conservation, Barbara Van der Wee a été assistée de Johannes Van Wilderode, architecte d'intérieur, et d'Erik Hendrickx, architecte et ms. in conservation.

(15) Demande des propriétaires actuels, M. et Mme Dekindt-Houbeau selon l'offre du 20 avril 2009.

(16) L'étude préalable et le dossier d'exécution pour la restauration de la menuiserie ont été réalisés par Barbara Van der Wee Architects et faisaient partie de la demande de permis d'urbanisme, introduite le 17.07.2009 et reçu le 31.08.2009.

(17) Verre clair Van Ruysdael : « classique, légèrement déformant, production 1920-1960 », portant la référence VR 31.06 isolant et solaire, avec une valeur U de 4,1 W/m<sup>2</sup>.K, et une valeur d'isolation acoustique de 30 (Rw) dB et 5,8 mm d'épaisseur.

(18) *Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk*, étude inédite réalisée par Examino cvba, chercheurs Ann Verdonck et Hugo Vanden Borre, mai 2008, p. 12.





Salon de l'hôtel  
Van Eetvelde

(photo Paul Louis ; arch.  
V. Horta © Sofam, 2011).

## L'HÔTEL VAN EETVELDE : RESTAURATION DU DÉCOR INTÉRIEUR DU SALON

Françoise Aubry

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'on a opté pour un architecte aux idées nouvelles, il n'est plus question de recourir à un quelconque tapissier pour décorer son intérieur. Dans la revue *The Studio* (revue d'architecture et d'arts décoratifs) fondée en 1893, deux des plus grands architectes anglais du temps, C.F.A. Voysey et H.M. Baillie Scott estiment que l'architecte a pour mission de guider son client afin d'éviter que son œuvre ne soit gâchée par un aménagement vulgaire, en contradiction avec le soin apporté à l'architecture. Cette implication de l'architecte, considéré comme un arbitre du goût, concerne outre le mobilier, le tissu et les papiers peints. Une restauration d'un immeuble de cette époque ne pourra être accomplie sans que l'on se soit attaché à faire renaître toutes les composantes du décor.

Les archives que nous possédons sur les travaux de Victor Horta (1), montrent que ses clients le consultent pour le moindre détail. En 1900, Mme Dapsens lui demande une transformation dans son hôtel au n° 417 avenue Louise. Elle lui écrit : « Je m'en rapporte absolument à votre bon goût pour toutes les décisions à prendre ». Dès janvier, elle lui demande de procéder au choix des rideaux : « Je m'en remets à vous quant à la nuance et au prix ». En novembre, ceux-ci sont placés provisoirement pour que « vous puissiez en juger » (2).

La prospérité économique qui porte l'ascension de la bourgeoisie, a des conséquences sur le décor des habitations qui s'enrichit d'extraordinaire façon.

Salon de l'hôtel  
Tassel avec la  
chaise recouverte  
du tissu Daffodil

(coll. musée Horta, Saint-Gilles ;  
arch. V. Horta © Sofam, 2011).



Salle à manger de  
l'hôtel Tassel avec le  
papier peint The Tokio

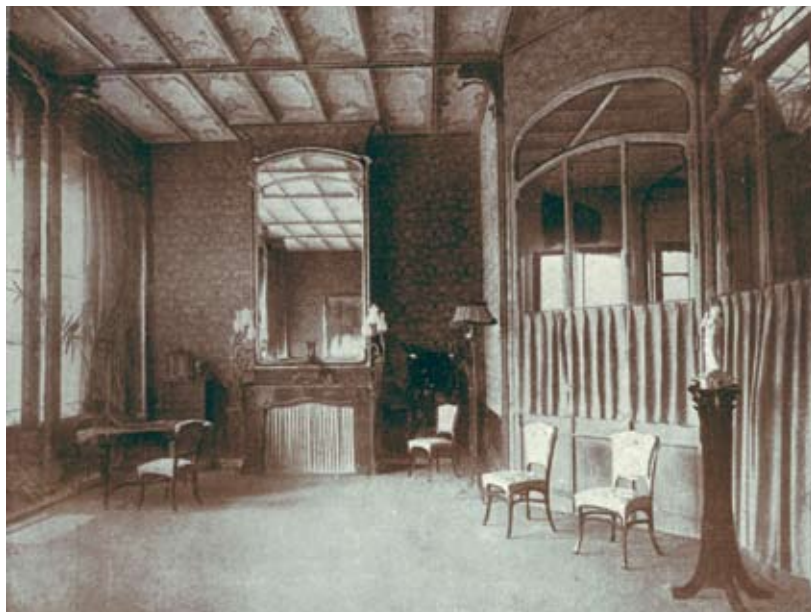
(coll. musée Horta, Saint-Gilles ;  
arch. V. Horta © Sofam, 2011).



Dans les années 1870 et 1880, les intérieurs sont sombres, lourds, encombrés de meubles en chêne, en acajou, en noyer, lourdement sculptés, dans les styles les plus divers. Les couleurs marron, olive, chocolat, brunes... recueillent les faveurs de la bourgeoisie. En Angleterre l'*Aesthetic Movement* (3) apporte une fraîcheur nouvelle, une légèreté dans le décor. Il met à l'honneur des meubles élégants, d'une simplicité japonisante. Les porcelaines orientales bleues et blanches jouissent d'une vogue inouïe. Les intérieurs du peintre James McNeill Whistler et de l'écrivain Oscar Wilde sont célèbres pour l'usage du blanc et de couleurs claires. La firme de William Morris (4) produit des papiers peints et des tissus de la plus haute qualité qui contribuent à transformer la maison en lieu d'expérimentation quotidienne de la beauté. C'est dans ce climat que sont fondés à Londres en 1875 les magasins Liberty (5) d'abord orientés vers la vente de produits venus d'Orient (soies, broderies, cloisonnés, laques,...) avant de faire appel à des firmes implantées en Angleterre et à des designers locaux. Avant peu, les couleurs et les motifs délicats des tissus fabriqués pour Liberty feront fureur dans toute l'Angleterre mais aussi sur le continent, notamment suite à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Selon un des plus grands critiques d'art de l'époque, l'Allemand Julius Meier-Graefe, c'est à Paris que le Liégeois Gustave Serrurier-Bovy fit moisson d'adresses anglaises (6). Il devient même revendeur de produits de la firme Liberty. À Bruxelles, la *Compagnie japonaise*, implantée au n° 136 rue Royale, faisait les délices d'Henry Van de Velde. Il évoque avec émotion dans ses *Mémoires* (7) le

plaisir qu'il éprouvait devant les vitrines garnies d'objets « venant en droite ligne des magasins Liberty ». Il y goûtait le printemps (sic). Rien d'étonnant dès lors à ce que Victor Horta engagé dans sa révolution architecturale, s'intéresse aux tissus et papiers peints de Liberty ou des firmes Jeffrey and Co et Essex and Co. Leurs lignes dansantes, leurs motifs empruntés à la nature correspondaient bien au style personnel qu'il était en train d'élaborer. Horta s'inspire de la nature mais pas littéralement. Il essaie de transcrire par des combinaisons d'arabesques la force de croissance qui anime le végétal. La ligne de Horta s'étire vers la lumière qu'il fait entrer à flots dans ses maisons grâce aux façades largement percées et aux puits de lumière. Dans l'hôtel Tassel (rue Paul-Emile Janson n° 6, 1893), il utilise un papier peint de C.F.A. Voysey « The Tokio » (1893) pour le salon et la salle à manger. Les chaises du salon sont recouvertes du tissu « Daffodil », dessiné par Lindsay P. Butterfield et tissé par Morton (8) pour Liberty vers 1895. Horta utilise donc des tissus d'une flambante actualité. Horta et Henry Van de Velde ne s'entendaient guère. Il est dès lors assez piquant de découvrir que le second servit d'intermédiaire pour la vente de tissus Liberty comme en témoigne une facture de la société d'Henry Van de Velde datée du 9 juin 1897 (9). Horta, dans ses *Mémentos*, indique que c'est en 1895 que Van de Velde est entré dans la maison Tassel, grâce à Charles Lefébure : il venait pour la fourniture de « papier, lustre et soieries anglaises : Liberty, Walter Crane, Morris, etc. ». Van de Velde avait donc suivi l'exemple de Serrurier-Bovy. Son enthousiasme pour les productions anglaises le pousse même à écrire dans *L'Art Moderne* en 1893, deux articles « Artistic wall papers » (10). En 1895, Horta choisit pour la salle à manger de l'hôtel Winssinger, rue Hôtel des Monnaies n° 66, le très luxueux Acanthus (1874) de William Morris et en 1898, pour l'hôtel Solvay, « The Oriental Poppy » et « The Eric » et « The Lindsay » (agenda personnel de Victor Horta de 1898, à la date du 22 février).

En 1895, Victor Horta reçoit une de ses plus prestigieuses commandes : la construction d'un hôtel particulier pour le secrétaire de l'État indépendant du Congo, Edmond Van Eetvelde. Le bâtiment, situé avenue Palmerston n° 4 (Bruxelles-Extensions), présente un plan d'une grande originalité. Le salon côté rue et la salle à manger côté jardin sont séparés par un jardin d'hiver octogonal dont le sol est en contrebas. Pour atteindre le salon, il faut contourner le jardin d'hiver que l'on découvre après avoir emprunté une portion de couloir placé en oblique par rapport au hall d'entrée. L'effet de surprise est enchanteur. Une coupole de verre garnie de vitraux à dominante verte donne une atmosphère de sous-bois



Salon de l'hôtel  
Van Eetvelde.  
Photographie tirée  
de Sander Pierron

(coll. musée Horta, Saint-Gilles ;  
arch. V. Horta © Sofam, 2011).

à cet espace qui peut être mis en communication avec le salon grâce à des portes en métal et en verre. Le sol en mosaïques, les structures métalliques, les parements de marbre du hall, les peintures murales déclinent une gamme de verts d'un raffinement extrême. Il était donc important, à cause des possibilités d'ouverture du salon vers le hall, d'établir une harmonie entre les deux espaces. La partie inférieure des murs du salon est recouverte de plaques d'onyx vert et brun fixées par des agrafes de laiton doré. La cheminée surmontée d'un très grand miroir est également en onyx et reliée au lambris par un jeu raffiné d'arabesques de laiton. Ses angles sont ornés d'une gerbe de lignes en laiton également qui s'achevait en girandoles alimentées au gaz dont l'éclat était multiplié par le miroir. L'intérieur des caissons du plafond est peint de motifs délicats tout comme les panneaux de portes en métal. Les poutrelles jumelées apparentes qui soutiennent le bow-window évoquent des arbres de métal. Le choix du tissu « Daffodil », avec son motif de jonquilles choisi également pour les sièges de l'hôtel Tassel, s'inscrivait heureusement dans l'harmonie colorée déterminée par les matériaux choisis. L'onyx avec ses marques brunes rappelle la terre au printemps et le motif du tissu renforce cette interprétation. La fraîcheur printanière qui émanait du salon trouve son contrepoint dans la salle à manger aux tons chauds orangés qui, pour les contemporains, évoquait la flore et la faune du Congo



(dans l'angle, est peinte une tête d'éléphant stylisée). Le remplacement du tissu du salon lors de l'extension de 1900 côté est porta une atteinte à la pensée décorative voulue par Horta. Le tissu choisi alors pour le grand salon auquel faisait suite maintenant un petit salon, est plus conventionnel, dans le goût français de l'époque. Le décor changea encore probablement à l'époque des propriétaires qui succédèrent à Van Eetvelde et qui optèrent pour un tissu de style Louis XIV. En effet, en 1920, l'hôtel Van Eetvelde est vendu à la famille Pouppez de Kettenis qui le cèdera à son tour en 1950 à la Fédération des Industries du Gaz (aujourd'hui Synergrid) qui le possède toujours. Ses actuels propriétaires ont confié à l'architecte Barbara Van der Wee [11] des travaux de restauration très importants, notamment en 2005 la restauration des tentures murales du salon. B. Van der Wee m'a alors demandé de bien vouloir collaborer à la recherche du tissu.



**Jardin d'hiver de  
l'hôtel Van Eetvelde.  
Vue prise vers le salon**  
(photo Paul Louis ; arch.  
V. Horta © Sofam, 2011).





**Salon restauré de  
l'hôtel Van Eetvelde**  
(photo Paul Louis ; arch.  
V. Horta © Sofam, 2011).

Nous connaissions l'existence du tissu « Daffodil » grâce à une photo du salon parue dans un livre du critique d'art Sander Pierron en 1906 [12]. À première vue le tissu ressemblait fort aux productions de Liberty. Il fut possible de l'identifier grâce à une photo reproduite dans le catalogue de l'exposition « Liberty 1875-1975 » au Victoria and Albert Museum de Londres en 1975 [référence D19A]. Le fragment de tissu exposé provenait du *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* de Trondheim en Norvège, musée qui avait acheté de nombreuses pièces dans l'Europe entière à l'époque de l'Art nouveau. Le conservateur du musée, M. Opstad, [13] voulut bien se dessaisir du tissu pour que celui-ci soit examiné à Lyon, par la firme française Prella, spécialisée dans la reproduction de tissus historiques. Il faut noter à ce propos, qu'à notre grande stupéfaction, il apparaissait plus facile de reproduire un tissu de l'époque de Louis XIV qu'un tissu Liberty vieux d'un siècle seulement. Mais dans le premier cas, les machines de tissage à la main existent toujours alors que dans le second, les progrès technologiques incessants ont envoyé au rebut les machines industrielles qui étaient vite dépassées. Heureusement, la firme Prella, au savoir séculaire, trouva la solution pour reproduire le tissu en laine et soie à l'identique, avec une différence : la largeur du lé de tissu devait être réduite en raison du format des métiers à tisser. Il fallut donc composer avec des coutures supplémentaires, fait mineur par rapport au spectaculaire renouveau du décor du salon. La pose du tissu a été effectuée par des artisans très expérimentés « Les Artisans du style » à la retraite aujourd'hui.



La question de la couleur du tissu ne s'est pas posée à l'hôtel Van Eetvelde : à l'évidence, les tons jaune, vert et blanc du tissu conservé à Trondheim étaient parfaitement assortis au décor de Horta. Mais parfois des tissus identifiés grâce à des photos en noir et blanc étaient déclinés dans plusieurs gammes de couleur. Le choix devient alors plus délicat et l'examen stratigraphique des parties peintes du décor peut apporter une grande aide.

Détail du tissu.

La question de la couleur fut abondamment débattue durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Les scientifiques comme les décorateurs tentent de régler l'usage des couleurs pour obtenir des effets assurément harmonieux. En 1839, le chimiste français Michel-Eugène Chevreul publie *De la loi du contraste simultané des couleurs* dont les principes sont valables pour les tissus, papiers peints et tous les éléments colorés du décor. Sa charte de couleurs comprend 14.400 tons différents. On sait tout l'intérêt que les peintres impressionnistes et post-impressionnistes portèrent à la théorie des couleurs complémentaires mais celle-ci va aussi exercer un impact sur le décor des maisons. De plus, les progrès de l'industrie chimique ont pour conséquence l'apparition de nouvelles couleurs à des prix moins élevés qui remplacent les couleurs d'origine végétale, minérale ou animale.

Il faut être bien conscient qu'à chaque époque, l'œil s'accoutume à des associations de couleurs bien définies et que des associations jugées appropriées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle peuvent être difficilement imaginables pour le restaurateur au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Que penser de cette recommandation issue du livre *The decorator and the furnisher* en 1895 qui préconise un tapis indigo sur le sol, du mobilier en acajou, des murs peints en rouge pompéien, une frise vert olive, une corniche vert olive, rouge et bleue, le plafond en vert olive clair, la garniture des meubles en rouge pompéien et les rideaux en jaune ? (14) Les tableaux représentant les intérieurs fournissent des éléments précieux pour appréhender le goût d'une époque. L'ouvrage de Mario Praz sur l'histoire de la décoration d'intérieur (15) a ouvert la voie en 1981 de l'étude du décor à partir de tableaux, aquarelles et dessins. Il fut suivi peu après par Peter Thornton qui a inauguré une série intitulée *L'Époque et son style* (16). Il ne faut pas non plus ignorer la littérature : on trouve par exemple chez Émile Zola dans *La Curée*, une étourdissante description de l'intérieur d'un hôtel d'un nouveau riche parisien. Le décor sert littéralement l'action et accroît l'intensité psychologique de la scène.

À l'époque de l'Art nouveau marquée par l'aspiration à faire de la maison privée une œuvre d'art total, le choix d'un tissu ou d'un papier peint ne pouvait donc échapper au conseil de l'architecte. Horta quant à lui fut même en apprentissage à Paris chez un décorateur, Jules Debuysson en 1879-1880. Grâce à quelques fragments de correspondance conservés dans les archives du musée Horta, on perçoit la variété des conseils que ses clients lui demandaient jusqu'aux plus infimes détails : par exemple le dessin d'un monogramme pour du linge de table à l'hôtel Aubecq ou des socles pour des pots de fleurs à la maison Dapsens. Dans sa maison personnelle (aujourd'hui le musée Horta à Saint-Gilles), l'identification des tissus originaux des salons et leur reproduction a permis de faire renaître l'atmosphère si particulière qui singularisait Horta, à la fois audacieuse et harmonieuse.

La restauration d'un décor intérieur exige une bonne connaissance de l'époque soutenue par des recherches archéologiques que mène à Bruxelles par exemple la cellule des Décors Historiques de l'Institut royal du Patrimoine artistique mais implique aussi une dose certaine de créativité. La restauration doit transporter le visiteur dans le passé avec douceur et fluidité. Dans le monde d'aujourd'hui où tant de connaissances sont virtuelles, le plaisir de goûter la beauté d'une soie, d'un velours, d'un papier peint imprimé à la main, d'une couleur profonde parce que très chargée en pigments, est un complément indispensable à la restauration de l'architecture.

## Notes

- (1) Sur Horta en général, on verra BORSI, Fr., et PORTOGHESI, P., *Victor Horta. Bruxelles*, Marc Vokaer, 1990 ; AUBRY, Fr., *Horta ou la Passion de l'Architecture*. Gand, Ludion, 2005. Sur l'hôtel Van Eetvelde, une brochure publiée par Sint-Lukasarchief en 1996, avec des textes de Barbara VAN DER WEE et Jos VANDENBREEDEN.
- (2) Correspondance conservée dans les archives du Musée Horta à Saint-Gilles.
- (3) GERE, Ch., HOSKINS, L., *The House beautiful. Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*. Londres, Lund Humphries associé au Geffrye Museum, 2000.
- (4) *William Morris*, cat. d'exposition édité par Linda PARRY. Londres, Victoria and Albert Museum, 1996.
- (5) CALLOWAY, St., (éd.), *The House of Liberty. Masters of style and Decoration*, Londres, Thames and Hudson, 1992.
- (6) BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, Fr., *Gustave Serrurier (1858-1910)*. Thèse de doctorat en histoire de l'Architecture publiée par ANRT, 2004. Tome II, p. 253. L'auteur cite un texte traduit en anglais en 1908, consulté dans la bibliothèque du Musée d'Orsay à Paris : *The stylistic Movement on the continent, Modern Art, being a contribution to a new system of aesthetics*.
- (7) *Henry Van de Velde. Récit de ma vie. Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin. I. 1863-1900*, édité par Anne VAN LOO avec la collaboration de Fabrice VAN DE KERCKHOVE. Bruxelles, Versa/Flammarion, 1992, p. 163.
- (8) MORTON, J., *Three generations in a family textile firm*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.
- (9) *Victor Horta. Mémoires*, édités par Cécile DULIÈRE, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985. Reproduite à la p. 151. Le lieu actuel de conservation de cette facture m'est inconnu.
- (10) *L'Art Moderne*, n° 25, 18 juin 1893, pp. 193-195 et n° 26, 25 juin 1893, pp. 202-204.
- (11) Barbara Van der Wee a obtenu un master en science de l'architecture, dans la spécialisation en conservation des villes et monuments historiques au Centre Raymond Lemaire à Leuven, en 1988, en présentant une thèse sur l'hôtel Van Eetvelde. Elle a publié sur le sujet : « L'hôtel Van Eetvelde de Victor Horta. L'étude du bâti et la recherche en archives. Deux phases complémentaires de la restauration », in les *Actes du Colloque Horta*, Bruxelles, Palais des Académies, 1996, pp. 57-78.
- (12) PIERRON, S., *Études d'Art*, Bruxelles, Havermans, s.d., planche entre les pp ; 48 et 49.
- (13) Nous tenons ici à remercier très vivement M. Opstad : sans la confiance qu'il nous a témoignée en acceptant de prêter le tissu, il aurait été impossible de reproduire celui-ci.
- (14) Publié dans MUTHESIUS, St., *The poetic home. Design in the 19th century Domestic Interior*, Londres, Thames and Hudson, 2009, p. 131.
- (15) PRAZ, M., *Histoire de la Décoration d'Intérieur. La philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames et Hudson, 1990.
- (16) THORNTON, P., *L'Époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1986.



## CHARTE DE VENISE

### CHARTE INTERNATIONALE SUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES MONUMENTS ET DES SITES

II<sup>e</sup> Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, 1964. Adoptée par ICOMOS en 1965.

Chargées d'un message spirituel du passé, les œuvres monumentales des peuples demeurent dans la vie présente le témoignage vivant de leurs traditions séculaires. L'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, les considère comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité.

Il est dès lors essentiel que les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments soient dégagés en commun et formulés sur un plan international, tout en laissant à chaque nation le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions.

En donnant une première forme à ces principes fondamentaux, la charte d'Athènes de 1931 a contribué au développement d'un vaste mouvement international, qui s'est notamment traduit dans des documents nationaux, dans l'activité de l'ICOM et de l'UNESCO, et dans la création par cette dernière du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et plus nuancés ; aussi l'heure semble venue de réexaminer les principes de la charte afin de les approfondir et d'en élargir la portée dans un nouveau document.



En conséquence, le II<sup>e</sup> Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques, réuni, à Venise du 25 au 31 mai 1964, a approuvé le texte suivant:

## DÉFINITIONS

### *Article 1*

La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique. Elle s'étend non seulement aux grandes créations mais aussi aux œuvres modestes qui ont acquis avec le temps une signification culturelle.

### *Article 2*

La conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à toutes les sciences et à toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental.

### *Article 3*

La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire.

## CONSERVATION

### *Article 4*

La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.

### *Article 5*

La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.

#### *Article 6*

La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits.

#### *Article 7*

Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

#### *Article 8*

Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

## **RESTAURATION**

#### *Article 9*

La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

#### *Article 10*

Lorsque les techniques traditionnelles se révèlent inadéquates, la consolidation d'un monument peut être assurée en faisant appel à toutes les techniques modernes de conservation et de construction dont l'efficacité aura été démontrée par des données scientifiques et garantie par l'expérience.

*Article 11*

Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.

*Article 12*

Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.

*Article 13*

Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

**SITES MONUMENTAUX***Article 14*

Les sites monumentaux doivent faire l'objet de soins spéciaux afin de sauvegarder leur intégrité et d'assurer leur assainissement, leur aménagement et leur mise en valeur. Les travaux de conservation et de restauration qui y sont exécutés doivent s'inspirer des principes énoncés aux articles précédents.

## FOUILLES

### *Article 15*

Les travaux de fouilles doivent s'exécuter conformément à des normes scientifiques et à la Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques adoptée par l'UNESCO en 1956.

L'aménagement des ruines et les mesures nécessaires à la conservation et à la protection permanente des éléments architecturaux et des objets découverts seront assurés. En outre, toutes initiatives seront prises en vue de faciliter la compréhension du monument mis au jour sans jamais en dénaturer la signification.

Tout travail de reconstruction devra cependant être exclu à priori, seule l'anastylose peut être envisagée, c'est-à-dire la recomposition des parties existantes mais démembrées. Les éléments d'intégration seront toujours reconnaissables et représenteront le minimum nécessaire pour assurer les conditions de conservation du monument et rétablir la continuité de ses formes.

## DOCUMENTATION ET PUBLICATION

### *Article 16*

Les travaux de conservation, de restauration et de fouilles seront toujours accompagnés de la constitution d'une documentation précise sous forme de rapports analytiques et critiques illustrés de dessins et de photographies. Toutes les phases de travaux de dégagement, de consolidation, de recomposition et d'intégration, ainsi que les éléments techniques et formels identifiés au cours des travaux y seront consignés. Cette documentation sera déposée dans les archives d'un organisme public et mise à la disposition des chercheurs ; sa publication est recommandée.



Cet ouvrage est publié à l'initiative et avec l'appui du Ministre-Président de la Région de Bruxelles-Capitale, en charge des Monuments et Sites.

#### **Coordination scientifique et générale**

Paula DUMONT et Brigitte VANDER BRUGGHEN, Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale

#### **Comité d'accompagnement**

Pascale INGELAÈRE et Anne-Sophie WALAZYC, Cabinet du Ministre-Président en charge des Monuments et Sites

#### **Auteurs**

**Françoise Aubry**, conservateur du musée Horta. Auteur (avec Jos Vandenbreenen) du livre *Art nouveau en Belgique. Architecture et intérieurs* (Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991, 227 p.). Auteur des livres *Victor Horta à Bruxelles* (Bruxelles, Racine, 1996) et *Horta ou la passion de l'architecture* (Gand, Ludion, 2005). Commissaire (avec J. Vandenbreenen) de l'exposition Europolia-Horta au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 4 octobre 1996 au 5 janvier 1997.

**Jean-Luc Brugmans** est architecte auprès du service Architecture de la Régie des Bâtiments et se spécialise dans les travaux de restauration. Parmi les autres projets qu'il a réalisés, citons les restaurations des façades extérieures de l'ancien Palais de Justice d'Anvers et des façades extérieures du Palais de Justice de Malines (anciennement palais de Marguerite d'Autriche). Il assure également le suivi de différents dossiers de rénovation, notamment celui de la restauration de la façade du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

**Patrice Gautier** est titulaire d'une licence en Archéologie et Histoire de l'Art (UCL, 1998) et d'un Master in Conservation of Historic Towns and Buildings (Centre international Raymond Lemaire pour la Conservation – KUL, 2003). Depuis 2009, dans le cadre de marchés publics, il réalise au sein des Musées royaux d'Art et d'Histoire des études historiques et d'archéologie du bâtiment à Bruxelles pour la région de Bruxelles-Capitale (Direction des Monuments et des Sites – Laboratoire d'Archéologie à Bruxelles).

**Paul Hautecler** est architecte. Après des stages réalisés auprès de l'architecte Henri Debras, il fonde le cabinet d'architectes p. HD en 1999. Spécialisé en restauration de monuments historiques et particulièrement en décors historiques, il est enseignant à l'ULG (atelier d'architecture et de restauration). Membre de la section régionale de la Commission Royale des Monuments Sites et Fouilles de la région wallonne, il est conférencier et auteur de divers articles sur la restauration et les décors intérieurs.

**Teresa Patricio** a complété des études d'architecture au Portugal et a obtenu en 1993 une Maîtrise en Conservation du Patrimoine Architectural et Urbain au RLICC - Centre International Raymond Lemaire pour la Conservation (K.U.L., Katholieke Universiteit Leuven). Elle a obtenu également à la K.U.L. un doctorat en Sciences d'Ingénierie, sur la conservation des vestiges archéologiques. Elle est actuellement professeur invitée au RLICC. Elle possède un bureau privé à Bruxelles et offre à ses clients, publics et privés, une expertise en patrimoine culturel. Son bureau couvre un large éventail de projets et d'activités y compris la conservation des monuments et des sites archéologiques dans différents pays. Elle collabore et travail comme consultante avec des institutions étrangères et nationales, y compris l'UNESCO, l'ICOMOS (Conseil international des Monuments et Sites) et les institutions européennes.

**Yves Robert** est historien de l'art et archéologue et enseignant à la faculté d'architecture « La Cambre Horta » de l'Université Libre de Bruxelles. Il s'est spécialisé dans l'étude du patrimoine culturel et naturel. À ce titre, il a produit de nombreux articles scientifiques concernant cette matière, dont deux cours intitulés *Théorie de la conservation et de la restauration des patrimoines* (2002) et *Patrimoine et enjeux du développement* (2006). En ce qui concerne le patrimoine monumental, Yves Robert s'est intéressé à l'étude de l'architecture coloniale en Afrique, tandis qu'en matière de patrimoine mobilier, son domaine de compétence recouvre les enjeux propres aux musées sur ce même continent. Dans le cadre de sa charge, il est coordinateur et enseignant du module *Philosophie du patrimoine* dispensé au sein du Master complémentaire en conservation et restauration du patrimoine initié par l'Institut du Patrimoine wallon. En outre, il est assistant chargé d'exercices en Muséologie à l'Université libre de Bruxelles. Depuis 2009, il est membre de la Commission belge francophone et germanophone pour l'UNESCO.



**Anne-Marie Sauvat**, I.a.r. ABAJP est architecte paysagiste fondatrice de l'Atelier d'Architecture des Jardins et du Paysage ÉOLE. Elle enseigne à temps partiel l'architecture du paysage à la Haute École Charlemagne de Gembloux. Elle a assuré la coordination éditoriale, les recherches documentaires et iconographiques de l'ouvrage *Les Jardins de René Pechère*, AAM, 2002. Elle développe au sein de l'Atelier ÉOLE des projets pour une clientèle privée ou publique de jardins de taille réduite à des créations d'espaces publics, de parcs ou d'aménagements de sites naturels. Elle est chargée de la restauration des jardins de Jules Buysens au musée et jardins van Buuren ainsi que de la restauration du parc du Cinquantenaire de Bruxelles en association momentanée avec trois autres bureaux.

**Joris Snaet** est historien de l'art et docteur en sciences artistiques. Chercheur au FNRS de 1997 à 2000, il a ensuite intégré le service Restauration de la Régie des Bâtiments et travaille actuellement comme historien de l'architecture auprès des services techniques de l'Université catholique de Louvain. Ses domaines de spécialité sont l'architecture religieuse des Pays-Bas du XVII<sup>e</sup> siècle et les projets de construction et de restauration du XIX<sup>e</sup> siècle de l'ancien ministère des Travaux publics. Il a publié un grand nombre d'articles sur ces sujets, dont plusieurs dans des revues internationales. Il est également actif en tant qu'illustrateur.

**Barbara Van der Wee**, architecte, dirige à Bruxelles un bureau d'architecture spécialisé dans la restauration et la réaffectation des bâtiments historiques précieux du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, dont la plupart sont des monuments classés ou figurent sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Professeur principal à temps partiel au Centre international Raymond Lemaire pour la Conservation de la K.U.Leuven, elle est directrice de programme et coordinatrice de l'enseignement par projet.

**Linda Van Santvoort**, docteur en histoire de l'art (VUB). Enseigne l'histoire de l'architecture et la conservation des monuments à l'*Universiteit Gent (Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen)*. Vice-présidente de la Commission royale des Monuments et des Sites de la région flamande (division patrimoine immobilier). Présidente de l'association Epitaaf.

#### **Lecture et correction des textes**

Michèle HERLA et Aurélie WANTIER, Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale

#### **Traductions vers le français**

Gitracom (chapitres 1, 7 et 8)

#### **Graphisme**

[www.generis.be](http://www.generis.be)

#### **Impression**

IPM Printing

#### **Crédits photographiques**

La majorité des documents ont été fournis par les auteurs et proviennent de diverses collections (références mentionnées à chaque illustration).

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 des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale.

#### **Éditeur responsable**

Patrick CRAHAY, Direction des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles

Les articles sont publiés sous la responsabilité de leur(s) auteur(s).



