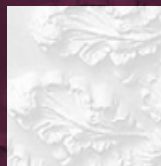
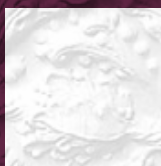


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 31 – 2019



Trame :

- Décor en stuc du plafond du salon du 1^{er} étage du « château Terwagne » à Olne (© IRPA-KIK, Bruxelles).

Couverture :

- La Villa Chez Nous à Genval-les-Eaux, carte postale ancienne (Collection Philippe Godin. D'après *Rétro Rixensart*).
- *Vue du Château d'Olne*, gravure de Remacle Leloup (D'après DE SAUMERY Pierre-Lambert, 1743, pl. entre les p. 264 et 265).
- Intérieur d'un living-room d'une villa au littoral, aquarelle de Victor Louis Rogister (Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister).
- Le Théâtre royal de Liège, carte postale ancienne (Collection a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »).

Dos de la couverture :

Cf. l'intérieur de la publication.

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 31 – 2019



**Commission royale
des Monuments, Sites et Fouilles**

Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
Tél. : 00 32 4 232 98 51/52
Fax : 00 32 4 232 98 89
info@crmsf.be
www.crmsf.be

Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, du texte ou de l'iconographie de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Toute copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible de peines prévues par la loi.

Malgré les multiples recherches, certains copyrights restent inconnus des auteurs ; les ayants droit sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Diffusion :

Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
Rue du Vertbois 13c
B-4000 LIÈGE
☎ 00 32 4 232 98 51/52
📠 00 32 4 232 98 89
✉ info@crmsf.be
💻 www.crmsf.be

Coordination :

Carole Carpeaux, Secrétaire adjointe de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Réalisation graphique :

Anne Merland

Impression :

AZ-Print s.a., Grâce-Hollogne

Éditeur responsable :

Robert Tollet, Président de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles
© Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

Dépôt légal : D/2019/11.969/1
ISBN : 978-2-9601866-3-5

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 31

Préface	5
<i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la C.R.M.S.F.</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
Éclairage sur l'histoire des châteaux d'Olné et « de Terwagne » à partir de l'analyse de fonds d'archives	9
<i>Carole CARPEAUX</i> <i>Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie</i> <i>Secrétaire adjointe de la C.R.M.S.F.</i> <i>Julien DE LEVAL</i> <i>Docteur en Sciences</i> <i>Membre de la Chambre provinciale de Liège de la C.R.M.S.F.</i>	
L'approche des matériaux pierreux et des traitements de surface des façades du Théâtre royal de Liège	51
<i>Francis TOURNEUR</i> <i>Docteur en Sciences</i> <i>Secrétaire général de l'a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »</i> <i>Chargé de cours à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège</i> <i>Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.</i> <i>Dominique BOSSIROY</i> <i>Géologue</i> <i>Attaché scientifique à l'Institut scientifique de Service public (ISSeP)</i>	
Genval-les-Eaux : le style de ses villas Belle Époque	83
<i>Lise DE GANCK</i> <i>Historienne de l'art</i>	
Victor Louis Rogister (1908-1976) architecte	123
<i>Cécile SACINO</i> <i>Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège</i>	

Préface

La mémoire est la sentinelle de l'esprit.
William Shakespeare, *Macbeth* (acte I, scène 7).

Hasard ou nécessité ? Dans la présente livraison de notre Bulletin, il est question dans deux des quatre articles présentés, d'éléments de patrimoine disparus ou inconnus. Habituellement, nos colonnes tentent de faire découvrir aux lecteurs des biens patrimoniaux rares, méconnus ou peu, voire pas, étudiés, des techniques de construction ou de restauration et des analyses scientifiques permettant une meilleure compréhension des divers types de patrimoine. Ces contributions scientifiques nous permettent d'enrichir notre connaissance des richesses culturelles, historiques, artistiques, archéologiques ou naturelles de nos provinces. C'est en tout cas l'ambition de notre publication.

La vision et la compréhension des choses sont bien entendu, pour le profane comme pour le spécialiste, plus complexes lorsque ces éléments patrimoniaux ont totalement disparu et semblent irrémédiablement perdus. Seules les archives de tous ordres (écrites, iconographiques, photographiques, audiovisuelles, etc.) peuvent alors nous aider à reconstituer la mémoire.

À cet égard, comme vous le savez, nous avons la grande chance d'avoir à notre disposition le Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., qui conserve et permet la consultation du fonds d'archives de la Commission royale, mais aussi du fonds de l'ancien Musée d'Architecture de la Ville de Liège, plus quelques autres fonds d'architecture d'origine privée, comme le fonds des architectes Arthur et Henri Snyers par exemple.

Il convient ici de signaler une initiative intéressante en la matière, à Bruxelles, avec le site *Archiviris*¹, plateforme intercommunale destinée à mettre en lumière le patrimoine archivistique de l'ensemble des administrations publiques locales en Région de Bruxelles-Capitale. Pilotés par la commune de Saint-Gilles, plusieurs services d'archives se sont rassemblés autour de ce site afin de publier, à intervalles réguliers, des documents historiques inédits et inconnus, apportant un nouveau regard sur des thématiques variées. Parmi différentes catégories (l'Art Nouveau, les cités-jardins et logements sociaux, les maisons communales, l'Expo 58, l'architecture néo-classique, la Première Guerre mondiale, etc.), ce site présente notamment un chapitre relatif aux bâtiments disparus. Cette plateforme invite les citoyens à participer activement via des commentaires, afin d'enrichir la mémoire collective des communes en Région de Bruxelles-Capitale.

¹ <https://archiviris.org/> (dernière consultation le 14/03/2019).

Dans cette livraison du Bulletin, nos collègues Carole Carpeaux, secrétaire adjointe de la C.R.M.S.F., et Julien de Leval, membre de la Chambre provinciale de Liège de la C.R.M.S.F., abordent un patrimoine disparu depuis presque cent ans et nous présentent un *Eclairage sur l'histoire des châteaux d'Olne et « de Terwagne » à partir de l'analyse de fonds d'archives*. Cette analyse se base notamment sur la collection de photographies anciennes du fonds de la Ville de Liège conservé au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., singulièrement des photographies prises en 1921, année de la démolition du château d'Olne, par l'architecte Paul Jaspar (1859-1945), ancien membre de la Commission royale. Le lecteur se souviendra sans doute de l'exposition et de l'ouvrage que nous avons consacrés à cet architecte en 2008.

Dans le même registre, Madame Cécile Sacino, titulaire d'un master en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université de Liège, nous présente un article consacré à l'architecte Victor Louis Rogister (1908-1976). Ce personnage, quasi inconnu, porte cependant un nom célèbre dans l'histoire de l'architecture liégeoise. En effet, son père Victor Marie Rogister (1874-1955) est l'architecte d'inspiration Art Nouveau dont on connaît, entre autres réalisations de qualité, la superbe maison de la rue de Sélys à Liège, classée comme monument depuis 1994. Madame Sacino a ainsi analysé deux fonds d'archives privés recelant de nombreux documents graphiques de Victor Louis Rogister, dont les plus remarquables sont ici reproduits. Un élément attire d'emblée l'attention, c'est que l'auteur, malgré toutes ses recherches, n'a pu retrouver aucune construction encore existante de l'architecte. Cercle sportif, hôtels, villas, piscines, cinémas, salle de concert, buildings à appartements, en Belgique et aux États-Unis : de tous ces projets de la fin des années 20 au début des années 40, il ne reste apparemment rien. Bel exemple de la relativité et de la fragilité du travail humain...

Dans un domaine dont notre Bulletin est plus coutumier, notre collègue Francis Tourneur, membre de la section des Monuments, et Monsieur Dominique Bossiroy, attaché scientifique à l'ISSeP, nous présentent *L'approche des matériaux pierreux et des traitements de surface des façades du Théâtre royal de Liège*. Cet article tombe à point nommé, puisque l'année prochaine verra le bicentenaire de ce théâtre qui abrite l'Opéra royal de Wallonie depuis 1967. La première pierre du chantier fut posée par la célèbre tragédienne Mademoiselle Mars en 1818 et après deux années de travaux, le Théâtre royal de Liège est inauguré le 4 novembre 1820. L'édifice néoclassique, dû à l'architecte François Joseph Duckers (1792-1831) et transformé en 1860/61 par l'architecte Jules Étienne Rémont (1800-1883), a fait l'objet d'une restauration en profondeur de 2009 à 2012. Il s'agit ici de l'étude préalable menée par les auteurs en vue de cette importante et remarquable restauration.

Enfin, pour terminer ce numéro du Bulletin, Madame Lise De Ganck, historienne de l'art, aborde le *Style des villas Belle Epoque de Genval-les-Eaux*. Lieu de villégiature proche de la capitale, Genval-les-Eaux, aujourd'hui rattachée à la commune de Rixensart, a connu son éclosion après l'arrivée du chemin de fer en 1889 et son âge d'or dans le premier quart du XX^e siècle, plus particulièrement entre 1900 et la Première Guerre mondiale.

Dès 1897, une société d'exploitation commerciale de la concession des sources Argentine et Bonne Fontaine développe le thermalisme à Genval, en exploitant les eaux minérales et un ensemble hôtelier en bordure d'un lac artificiel qui est creusé entre 1903 et 1904. Des villas privées s'érigent alors dans tout le site. Et sur le plan architectural, c'est l'éclectisme le plus absolu et la fantaisie la plus débridée qui règnent : style anglais (*Arts & Crafts*, *Queen Anne*), pavillon japonais, chalet suisse « pittoresque », style villa normande, style Art nouveau, style néo-gothique... et même une copie assez surprenante du Hameau de Marie-Antoinette à Trianon. Madame De Ganck nous décrit avec beaucoup de détails ces différentes bâtisses, témoignages d'une époque d'insouciance où il faisait bon vivre à Genval-les-Eaux.

Nous vous souhaitons une agréable lecture de cette 31^e livraison du Bulletin de la C.R.M.S.F.

Pierre GILISSEN

Secrétaire général adjoint du CESE Wallonie
Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.

Baron TOLLET

Président de la C.R.M.S.F.

Carole CARPEAUX

*Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie
Secrétaire adjointe de la C.R.M.S.F*

Julien DE LEVAL

*Docteur en Sciences
Membre de la Chambre provinciale de Liège de la C.R.M.S.F.*

**Éclairage
sur l'histoire des
châteaux d'Olné
et « de Terwagne »
à partir de l'analyse
de fonds d'archives**

Introduction

Deux circonstances nous ont amenés à nous intéresser au château d'Olné, bâtie jadis située route de Raffhay¹, sur les hauteurs, un peu à l'ouest du village, au lieu-dit « Au Bois ».

Tout d'abord, en février 2014, lors de la consultation de documents du fonds de la Ville de Liège déposés au Centre d'Archives et de Documentation de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles², notre attention fut attirée par quelques photographies réalisées par Paul Jaspar lors de la destruction de ce château en 1921. Cette recherche s'inscrivait dans le cadre de la préparation d'une promenade évocatrice de l'invasion allemande en août 1914, au départ d'Olné.

Ensuite, en novembre 2017, lors de la parution de l'ouvrage de Fabrice Giot intitulé *Stuc et stucateurs en Belgique. Première approche historique et stylistique*, nous avons relevé que l'auteur y analyse deux photographies de l'IRPA datées de 1944 et répertoriées comme illustrant des décors du château d'Olné³, en précisant qu'il n'est pas parvenu à identifier ce bâtiment⁴.

Nous nous proposons donc d'évoquer l'histoire du château d'Olné et les riches archives y afférentes, mais aussi d'identifier et de tracer la vie du bien dont les décors sont étudiés par Fabrice Giot.

À l'origine d'Olné⁵

Soiron et Olné sont deux villages voisins réunis par le Bola qui coule de l'un à l'autre, au sud-est du pays de Herve. Le 13 août 1005, le petit territoire de ces deux villages situé entre Vesdre et Magne a fait l'objet d'une donation par l'empereur germanique Henri II à la collégiale Saint-Adalbert d'Aix-la-Chapelle.

Si Soiron s'est rapidement adjoint les services des seigneurs proches du duché de Limbourg pour assurer sa défense et sa police, ce n'est que vers 1240 qu'Olné s'est tourné vers le duc Henri II de Brabant pour mettre fin aux exactions incessantes de ces voisins limbourgeois.

¹ Le château d'Olné est également parfois appelé château de Raffhay.

² Sans l'agréable disponibilité de Monique Merland, Documentaliste, toujours prête à offrir son aide précieuse pour nous faire profiter des multiples informations dont regorge le Centre d'Archives et de Documentation, la synthèse ici présentée sur une partie du patrimoine d'Olné n'aurait pu être réalisée. Qu'elle en soit largement remerciée.

³ GIOT Fabrice, 2017, p. 68 et fig. 61-62.

⁴ GIOT Fabrice, 2017, p. 68, note 187.

⁵ Concernant Olné, son histoire et son architecture, l'ouvrage de Jean-Philippe Moutschen a été une continuelle source de référence pour nous : MOUTSCHEN Jean-Philippe (coord.), 2006.

Comme le duc de Brabant venait de conquérir le comté de Dalhem, c'est donc tout logiquement qu'Olne fut incorporé à ce dernier et que la terre d'Olne subit toutes les tribulations associées à ce comté jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Ainsi, de 1632 à 1785, sous la période hollandaise, elle vécut l'imposition calviniste. De ces 550 ans de relations administratives étroites entre Dalhem et Olne subsiste encore aujourd'hui (presque entièrement) une voie de communication directe d'un peu plus de 20 km entre les deux entités (sous forme de routes ou de sentiers) : le chemin d'Olne.

Les deux châteaux d'Olne

La maison seigneuriale de Froidbermont

Le hameau de Froidbermont est situé en bordure d'un replat calcaire à 1 km en direction sud-est du village. En 1287, une chapelle primitive est édifiée au bout du hameau, sur une légère éminence, par l'avoué Réginald de Fléron, premier seigneur d'Olne. La mention d'une première maison seigneuriale date de 1314. Celle-ci est constituée d'une importante tour médiévale adossée à la chapelle castrale, le tout entouré de douves. Le château primitif est restauré en 1543.

La seigneurie d'Olne, qui avec Dalhem dépend du roi d'Espagne, est cédée en engagère dès 1559 à plusieurs familles nobles locales, avant d'être vendue en 1644 à Guillaume de Royer, colonel d'infanterie au service du même roi. Elle passe ensuite aux mains d'autres petits seigneurs. Elle est finalement achetée en 1682 à Daniel de Buirette par le baron d'Olne, propriétaire de Froidbermont.

Un descendant, le baron Guillaume d'Olne, homme de guerre enrichi par des activités de banquier, commande divers régiments de dragons, tant pour l'Autriche que pour l'Espagne, avant de venir occuper son domaine de Froidbermont.

Malgré les incessants passages de troupes à travers la région en cette fin de XVII^e siècle, le baron Guillaume d'Olne parvient, en usant de ses bonnes relations, à épargner la terre d'Olne des ravages et des réquisitions qui s'en suivent. En fait, il agit en réel protecteur de son peuple... ce qui est une nouveauté pour l'Ancien Régime, une bienveillante attention dont la population se souviendra.

Malheureusement, en 1692, le violent tremblement de terre qui secoue fortement la région verviétoise endommage gravement le château de Froidbermont, qui sera finalement démoli. Les vestiges de la cense seigneuriale sont transformés en un important corps de ferme de style mosan au tout début du XVIII^e siècle (fig. 1-2). Un nouveau château est construit à un autre endroit, le long de la route de Rafhay.

Fig. 1-2.- Cense seigneuriale de Froidbermont.
© Julien de Leval.



Le château d'Olne situé route de Rathay au lieu-dit « Au Bois »

Le lieu-dit « Au Bois » est un vaste terrain non bâti de 40 hectares, un ancien domaine boisé, situé à la sortie du village vers Soumagne, à moins de 500 m de l'église, à proximité des sources du Ry d'Aronde. Soucieux de se rapprocher du centre du village et de ses concitoyens pour être mieux lié à la vie de la communauté locale, le baron Guillaume d'Olne choisit d'y construire, entre 1698 et 1708, son nouveau château avec un parc à la française, en profitant du large espace au relief peu accidenté.

Pour bâtir ce château et aménager le parc, Guillaume d'Olne bénéficie d'une aide importante des villageois, qui prestent de nombreuses heures de travail en reconnaissance de la protection et la sécurité qu'il leur prodigue⁶.

⁶ Il est intéressant de rappeler qu'aux plaids de 1704, les adversaires politiques du seigneur ont reproché à Guillaume d'avoir abusé de la servilité des manants. Ces derniers ont évidemment confondu les accusateurs en déclarant avoir agi de plein gré pour leur seigneur protecteur (MOUTSCHEN Jean-Philippe (coord.), 2006, p. 169). La bonne entente entre le seigneur et les habitants du lieu n'était vraiment pas fréquente dans la région à cette époque.



Fig. 3.- Vue du Château d'Olné, gravure de Remacle Leloup.

D'après DE SAUMERY Pierre-Lambert, 1743, pl. entre les p. 264 et 265.

À ce château fastueux de style Louis XIII est associé, côté ouest, c'est-à-dire du côté opposé au jardin, un grand portail d'entrée avec deux tours d'angle, aujourd'hui corps de logis d'une ferme. L'entrée à route du domaine est limitée par une imposante grille en fer forgé agrémentée de quatre piliers, dont les deux externes sont blasonnés (fig. 3).

La courte vie du château d'Olné

Le château d'Olné n'a réellement été occupé par les barons d'Olné que durant un peu plus d'un demi-siècle : Guillaume puis ses descendants, Guillaume-Philippe et Guillaume-Frédéric, y séjournent effectivement jusqu'en 1765.

Sans chercher à décrire toutes les péripéties qu'a connues le château⁷, il nous semble intéressant de citer la description qui en est faite dans les premiers jours de la Grande Guerre. Nous rappelons d'abord brièvement les événements qui se sont déroulés dans la région et le drame vécu par la population olnoise.

⁷ Certaines de ces péripéties sont évoquées par Paul Jaspar lors de sa conférence du 2 février 1928 devant la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, que nous commentons plus loin.

Les événements dramatiques des 4 et 5 août 1914 à Olne⁸

Le mardi 4 août en fin d'après-midi une importante troupe, composée de soldats des 35^e RI, 20^e RF et de l'artillerie de campagne de la 11^e Brigade de von Wachter, traverse le village. Les troupiers, sans avoir fait halte à Soiron (comme la première partie de la brigade), arrivent exténués, assoiffés et affamés. Les habitants les abreuvent, les nourrissent et pansent les plaies de leurs pieds en sang. Les Olnois font preuve de beaucoup d'humanité envers les soldats ennemis.

La troupe reprend sa route et va s'installer pour bivouaquer de l'autre côté du village, au carrefour des Six Chemins à la Fosse Berger. Elle est rapidement repérée par le poste d'observation de la tour de l'église de Magnée située au nord-ouest, qui communique l'information au fort de Fléron. Il s'ensuit un petit duel d'artillerie sans conséquence sévère, à la nuit tombante, que l'abbé Joseph Alers, curé de Saint-Hadelin, décrit : *le fort de Fléron fait feu, les obus passent au-dessus de Saint-Hadelin, laissant dans le ciel qui s'assombrit, de longues traînées lumineuses et les batteries allemandes répondent⁹*. La troupe disparaît dans la nuit.

Le lendemain, à la pointe de l'aube, l'invasion d'Olne par les troupes allemandes est totale. Les chemins, les prairies, les bois fourmillent de milliers de tuniques vert de gris. Elles sont partout et ont des objectifs précis. Ce sont les nombreux soldats de la première partie de la brigade qui ont passé la nuit à Soiron et qui arrivent à partir de cinq heures du matin. Ils installent leurs batteries de canons et mitrailleuses sur le plateau des campagnes d'Olne et de Forêt, aux alentours de la Croix Renard, pour tenter d'ébranler sérieusement la ceinture de la place forte de Liège, notamment la zone entre les forts de Chaudfontaine et de Fléron, ce dernier subit un pilonnage intense. Le campement allemand est repéré par les services d'observation du fort de Fléron. Les grosses pièces de celui-ci sont alors minutieusement réglées sur leur objectif et le commandant Mozin ordonne le déclenchement d'un feu percutant, en fin de matinée. De nombreux soldats allemands sont tués ou blessés. Plusieurs pièces d'artillerie sont hors d'usage. Quelques chevaux sont morts, d'autres sont blessés et abattus.

La précision des tirs du fort déclenche la rage des Allemands, qui abandonnent une partie de leurs batteries. En hurlant à la trahison, ils rebroussement chemin vers le village, bien décidés à trouver les traîtres parmi les civils et impatients de leur faire payer lourdement l'inadmissible échec qu'ils viennent d'essayer.

Comme partout ailleurs, ce sont les autorités civile et religieuse qu'ils recherchent activement, à savoir le bourgmestre Dahmen et le curé Paquay. Alors que les victimes allemandes sont ramenées au village, le bourgmestre et le curé, interpellés, sont mis au courant des événements. Aussitôt, ils mettent à disposition des bâtiments pour l'organisation d'un hôpital de campagne. Le médecin militaire de la brigade est aidé par les sœurs du couvent de la Providence pour prodiguer les meilleurs soins aux victimes, dont le lieutenant Wasserfahl et le major Schütz,

⁸ DE LEVAL Julien, mars 2017.

⁹ ALERS Joseph (abbé), 1919, p. 2 du chapitre 1.

qui seront évacués vers Herbesthal, puis rapatriés après avoir reçu des soins complémentaires du médecin Mollen, responsable du lazaret d'Eupen.

Des militaires emmènent le curé et le bourgmestre pour visiter l'église, suspectant que l'espion qu'ils doivent découvrir s'y est caché après avoir fait, du haut de la tour, des signaux interprétables par le fort de Fléron. Une fouille approfondie de l'édifice reste sans résultat.

Libérées, les autorités villageoises (qui plus tard seront remerciées par Mollen, Wasserfahl et Schütz de leur aide aux blessés) croisent le vicaire Renzonnet et le secrétaire Pondcui, à qui elles narrent la situation explosive qu'elles viennent de vivre. Au lieu de rentrer chez eux, vicaire et secrétaire s'attardent sur place avant d'entrer ensemble chez le second. Mal leur en prend de soulever le rideau de la pièce dans laquelle ils se sont retirés. Les Allemands, qui se sentent observés, se précipitent à l'intérieur, s'emparent des deux hommes, les traînent dehors en vociférant qu'ils ont arrêté les coupables. Le jeune sergent, survolté, déclare de but en blanc au commandant du bataillon : *ces deux canailles ont fait des signaux à l'ennemi et je demande de pouvoir les fusiller*¹⁰. Leur faire subir une mort affreuse est pour ce sergent le meilleur moyen d'assouvir sa rage et sa frustration. Ce sera fait !

Tandis que se déroule l'arrestation du vicaire et du secrétaire, le capitaine de réserve Heinrich Heubner entraîne quelques-uns de ses hommes sur la route de Soumagne, vers le château d'Olné, afin de s'assurer que ce n'est pas de ce bâtiment élevé, situé à l'ouest et en haut du village, que des signaux ont été envoyés au fort de Fléron. Mais il ne trouve aucun indice d'une éventuelle présence humaine récente dans ce vieux château vide, abandonné et en mauvais état.

Le château d'Olné durant ces événements

Dans son livre *Sous Emmich devant Liège, sous Klück devant Paris. Récits vécus de la campagne de 14*, publié à Schwerin en 1915, Heubner écrit à propos de la visite de ce château, le 5 août 1914 dans l'après quatre heures : (...) *inhabité depuis des dizaines d'années, il était complètement vide (...) dans les salles, de vieilles tentures mangées des mites, avec leurs appliques de stuc tombant par morceaux, avec leurs cheminées de marbre couvertes de poussière et leurs fresques aux coloris effacés* (...) ¹¹.

La fin du château d'Olné en 1921

En 1921, son triste état n'ayant fait qu'empirer, le château est détruit.

Aujourd'hui, du château, il n'y a plus de trace : des bâtiments agricoles imposants occupent une partie de son emplacement. Du parc, il ne reste que la belle horizontalité de son espace avec à l'arrière, au sud-est, le vestige d'un petit pavillon (fig. 4). Quant au spacieux portail d'entrée, il n'y a que les toitures à bulbe des deux tours d'angle qui ont été modifiées (fig. 5-6).

¹⁰ ALERS Joseph (abbé), 1919, p. 3 du chapitre 2.

¹¹ HEUBNER Heinrich (capitaine), 1915, p. 27.

Fig. 4.- Château d'Olné, petit pavillon situé autrefois au milieu du mur de clôture du jardin.

© Julien de Leval.



Fig. 5.- Château d'Olné, ancien portail d'entrée, façade avant.

© Julien de Leval.



Fig. 6.- Château d'Olné, ancien portail d'entrée, façade arrière.

© Julien de Leval.



Le château d'Olné dans les archives

Le château d'Olné dans les archives communales¹²

Nous n'avons retrouvé qu'une seule mention relative au château d'Olné dans les archives communales. En effet, le bien est évoqué pendant la séance du 26 octobre 1920 du Conseil communal, lors de l'examen du point 10. Le texte du procès-verbal est le suivant¹³ :

Étant donné le besoin de locaux supplémentaires pour l'administration communale, le président-bourgmestre, Jean Chefneux, propose que la gendarmerie, qui occupe une partie des bâtiments, déménage pour que ces locaux soient affectés à l'administration communale.

Comme le château d'Olné est mis en vente à un prix raisonnable, il pourrait être transformé en caserne de gendarmerie, pour autant que l'État en fasse l'acquisition et y réalise les réparations nécessaires.

Si l'État ne prend pas ces dépenses à sa charge, la gendarmerie continuera à occuper une partie du bâtiment car il est indispensable que soit maintenue une brigade de gendarmerie à Olné.

À l'unanimité, les conseillers décident d'entamer des négociations à cette fin¹⁴.

En réalité, ces négociations n'aboutiront pas et le rez-de-chaussée de la travée gauche de la maison communale restera occupé par la gendarmerie (fig. 7).

Le château d'Olné dans les archives conservées par la C.R.M.S.F.

Le dossier d'archives du fonds de la C.R.M.S.F., précieux témoignage du combat épistolaire de Paul Jaspar

Le fonds de la Commission royale conserve un dossier relatif au château d'Olné¹⁵. La pièce la plus ancienne date du 5 juillet 1921 : il s'agit d'un courrier adressé par Paul Jaspar à Charles Lagasse de Locht, président de la Commission royale des Monuments et des Sites. Jaspar lui transmet la copie d'une missive envoyée à l'architecte Brunfaut de Bruxelles¹⁶, ainsi que des dessins et six photographies dont il demande le renvoi après examen¹⁷.

¹² Nous remercions sincèrement la commune d'Olné, en la personne de Madame Blaise, de nous avoir accueillis lors de la consultation des archives communales.

¹³ Nous nous sommes permis de légèrement modifier le texte pour la bonne compréhension du lecteur.

¹⁴ Olné, Archives communales, procès-verbal du Conseil communal du 26 octobre 1920.

¹⁵ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Château d'Olné n° 9790 ». Toutes les mentions en italiques reprises dans cette partie sont des citations provenant des documents conservés dans ce dossier.

¹⁶ Il s'agit de l'architecte et ingénieur Jules Brunfaut, né à Bruxelles le 16 novembre 1852 et y décédé le 4 janvier 1942. À noter que Jules Brunfaut et Paul Jaspar ont tous deux fréquenté l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1878-1879 ; ils ont par ailleurs choisi le même maître, Henri Beyaert, au service duquel ils se sont liés d'amitié (CHARLIER Sébastien, 2009, p. 17 et 24, note 16). Nous supposons que Paul Jaspar s'adresse à lui car il est à cette époque président de l'Académie royale de Belgique. Le Bruxellois deviendra vice-président de la C.R.M.S. en 1934 (VAN LOO Anne (dir.), 2003, p. 185).

¹⁷ Seule la copie de la lettre à Jules Brunfaut est d'ailleurs conservée dans le dossier.

Fig. 7.- Maison communale d'Olné.
© Julien de Leval.



Dans la lettre à son ami Brunfaut, Jaspar décrit la bâtisse comme étant (...) un château Louis XIII avec ferme attenante. Le château mesure environ 27,00 x 18,00 mètres et est composé d'une grande salle centrale autour de laquelle se groupent 6 pièces et la cage d'escalier. Il poursuit sur l'état du château : A part l'enlèvement des meneaux de fenêtres, le château est intact ; de nombreuses cheminées en chêne, surmontées de décorations murales en stuc sur le trumeau, décorent toutes les pièces ; à part quelques menues dégradations des Boches, elles sont intactes ; elles possèdent encore de grandes briques armoriées de 20 x 30 centim [sic], les âtres en ardoises, etc. Il décrit ensuite les croquis qui l'accompagnent et mentionne qu'une salle a été modifiée en cours du temps : transformée sous Louis XV, les portes et les lambris sont peints et ont été dorés en parties ; le trumeau de la cheminée en style Régence, a perdu sa cheminée de marbre, mais en revanche des tapisseries peintes au blanc d'œuf sur grosse toile existent en partie : savoir : 4 dessus de portes représentant le Dôme des Invalides, le Palais des Doges, St-Paul à Londres, etc. Il y a aussi de grands panneaux de verdure entourés de rocaille en grisaille : les champs sont noirs. Ces panneaux, à personnages, alternent avec des trophées en grisaille. Il termine en informant Jules Brunfaut qu'il connaît le bien depuis un an et demi et qu'à l'occasion d'un appel téléphonique au propriétaire, il a appris le matin que ce dernier, après en avoir proposé l'acquisition à la commune d'Olné, à la Province et à l'État, vient d'en attribuer la démolition à un individu quelconque pour la somme dérisoire de 35.000 Frs !.... Celà [sic] vaut 200.000 prix de 1914 !... Veuillez noter que la toiture est déjà entamée, que partie des planchers est enlevée ainsi que les cheminées en chêne (qui sont chez un antiquaire) !.... En somme un désastre qu'on peut encore conjurer avec un peu d'argent. Il conclut en disant que des photographies lui seront adressées le plus rapidement possible.

Dans le courrier envoyé au président de la Commission royale, Jaspar évoque la séance plénière des Comités provinciaux des Monuments et Sites du mardi 12 juillet suivant, en matinée. Il y voit l'occasion de se rendre à Olné dans l'après-midi pour visiter le château et ensuite,

de continuer avec *l'examen des boiseries enlevées et transportées à Sclessin*. Il poursuit avec une première évaluation des dépenses à effectuer pour sauver le bien. Il insiste sur l'urgence d'une décision *puisque les démolitions sont en cours et que tout retard est préjudiciable au vendeur*.

Le président et le secrétaire de la Commission royale lui répondent en date du 13 juillet 1921 qu'il ne leur *paraît pas possible, étant donnée la situation particulièrement obérée du trésor de demander aux Pouvoirs publics d'acquérir le château d'Olné* et ils lui renvoient les documents qu'il avait bien voulu fournir.

En date du 15 juillet 1921, Jaspar transmet aux président et membres de la Commission royale *copie du rapport remis ce jour à Monsieur le Gouverneur de la Province de Liège, concernant le château d'Olné*. Il y informe le gouverneur que le Comité provincial des Monuments et Sites a chargé, lors de sa séance du 12 juillet dernier, *Messieurs Brassine*¹⁸ [sic], *Comhaire*¹⁹ et *Jaspar : 1° de faire rapport sur leur visite de l'immeuble, 2° d'examiner les voies et moyens de conservation*. Il poursuit en indiquant que cette délégation s'est rendue sur place le jour même et *a constaté l'intérêt énorme du château d'Olné, la perte irréparable que causerait sa disparition et confirmé les dires de leur collègue Monsieur Jaspar*. Il indique ensuite que la toiture du château est complètement enlevée (que seules les charpentes restent en place), ainsi que les *menuiseries planchers et pavements en général* (sauf au sous-sol). Il ajoute que l'entrepreneur est prêt à résilier son marché, que le château a été *proposé, jadis, pour y caserner des gendarmes*²⁰ et qu'il pourrait servir à tous autres services publics importants tels que : *écoles, hospices, colonies scolaires, etc.* Jaspar vante ensuite les avantages de son emplacement, s'interroge sur le fait de laisser disparaître, alors que le besoin de logements se fait ressentir, *une construction d'une telle importance et un joyau de l'art régional que l'on apprécie enfin*. Il conclut en écrivant que la délégation sollicite de la part du gouverneur *un examen rapide et espère une solution favorable*.

¹⁸ Il s'agit de Joseph Brassinne, né à Liège le 11 janvier 1877 et y décédé le 25 janvier 1955. Docteur en Philosophie et Lettres (section Histoire), il est professeur extraordinaire et bibliothécaire en chef de l'Université de Liège. Il a été nommé membre correspondant de la section des Monuments de Liège de la Commission royale des Monuments et Sites le 30 août 1920 ; il en démissionne, pour raisons de santé, par courrier adressé au président le 13 octobre 1949 (Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier personnel du membre). Signalons aussi qu'il fut *notamment membre d'honneur et ancien président de l'Institut archéologique liégeois, membre d'honneur et ancien vice-président de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, membre correspondant de la Commission royale des Monuments et des Sites, membre du Conseil de la Bibliothèque Royale et du Conseil de la Bibliothèque Albert 1^{er}, ancien président de la Société des Bibliophiles liégeois. Le professeur Joseph Brassinne était Commandeur de l'Ordre de la Couronne (Ouverture solennelle des cours (...), 1955, p. 6)*.

¹⁹ Il s'agit de Charles-Jacques Comhaire, né à Liège en 1869 et y décédé le 11 novembre 1931. Son annonce nécrologique le renseigne *Ancien Avoué près le Tribunal Civil de Liège, Homme de Lettres, Archéologue, Archiviste-fondateur de la Société : Le Vieux-Liège, Chevalier de l'Ordre de la Couronne* (URL : <https://www.delcampe.net/fr/collections/images-religieuses/881-charles-comhaire-ancien-avoue-pres-le-tribunal-de-liege-archiviste-fondateur-le-vieux-liege-luik-1931-62ans-527702014.html> [dernière consultation le 06/12/2018]). En 1894, il fonde avec Eugène Polain le Musée du Vieux-Liège, qui ne perdurera que quelques années (DROUGUET Noémie, octobre 2007, p. 132-133). En 1920, il siège comme membre correspondant de la section Sites de Liège de la Commission royale des Monuments et Sites.

²⁰ Cette reconversion, envisagée lors du Conseil communal d'Olné du 26 octobre 1920, est donc déjà abandonnée en juillet 1921.

La pièce suivante du dossier est datée du 18 juillet 1921, signée de Jaspar et Comhaire, qui transmettent aux président et membres de la Commission royale une copie de la lettre qu'ils ont adressée le 16 juillet à la Députation permanente de la Province de Liège²¹. Ils indiquent : *nous suivons le conseil que vous nous avez donné, dans votre honorée du 13 mai dernier*²², *et n'écrivons pas au ministre compétent, espérant avoir votre appui et plus de rapidité dans la procédure*. Selon le bordereau annexé, elle est accompagnée de :

10 photographies du château d'Olne,

1 carte postale " "

2 plans du rez-de chaussée (faits de mémoire),

1 plan de la situation du château,

1 feuille de croquis faits de mémoire.

Le retour des documents est demandé sur le bordereau, *dès qu'il vous sera possible*²³.

Par la copie du courrier du 16 juillet adressé à *Messieurs les Président & Membres de la Députation permanente de la Province de Liège*, nous apprenons que Jaspar et Comhaire leur ont soumis à délibération la correspondance échangée jusque-là sur le château d'Olne. Ils indiquent ensuite qu'il s'agit *de sauver de la ruine un admirable château de l'époque Louis XIII construit, nous assure-t-on, par Vauban*²⁴ *pour un officier français qui prit le titre de Baron d'Olne. (...) Le château, admirablement conservé, bien qu'il paraisse n'avoir pas été habité, comme nombre de châteaux du pays de Herve, fut acheté par la firme Berheim qui en revendit, séparément les terres et les bâtiments. La ferme est occupée, mais la démolition du château est commencée et n'est arrêtée que par les instances de Monsieur l'Architecte Jaspar qui a su agir sur la bonne volonté du démolisseur, lequel perd tous les jours l'intérêt des sommes engagées par lui, dans un but exclusivement lucratif. Il y a donc la plus grande urgence*. Ils évoquent ensuite l'utilisation qui pourrait en être faite dans le cas d'une acquisition, à savoir l'accueil de colonies scolaires ; ils ajoutent que seule la Province peut l'envisager étant donné que *les finances de l'État et de la Commune sont trop obérées*. Par ailleurs, à partir d'un devis sommaire, ils estiment que, avec le pourpris, la dépense serait de 155.000 francs alors que la valeur du domaine *remis en son état primitif* peut être estimée à un million. Ils précisent que les coûts pour l'installation d'un calorifère et de mobilier ne sont pas chiffrés puisqu'ils seraient nécessaires dans

²¹ La copie conservée dans le dossier est signée par Paul Jaspar mais il est indiqué que Comhaire a signé l'original et que le contenu a reçu l'approbation de Brassinne, *par avis téléphonique*.

²² Les auteurs commettent une erreur puisqu'il s'agit d'un courrier du 13 juillet dernier.

²³ À nouveau, ces annexes ne sont pas conservées dans le dossier d'archives.

²⁴ Jaspar attribue à plusieurs reprises la construction du château d'Olne à Vauban. Dubitatifs, nous avons interrogé à ce sujet notre collègue et ami Philippe Bragard, Professeur d'Histoire de l'Architecture et de l'Urbanisme à l'Université catholique de Louvain, spécialiste de l'architecture militaire : il nous a confirmé que cette information relève de la légende et qu'il n'a jamais trouvé le moindre indice à ce sujet dans les archives relatives à l'architecte et ingénieur militaire français. Nous le remercions chaleureusement pour ces précisions.

Ajoutons que la suite de la phrase de Jaspar et Comhaire est on ne peut plus fantaisiste, sans doute répètent-ils des rumeurs locales. En effet, le baron Guillaume d'Olne est oлноis de vieille souche, le blason familial est frappé de l'aigle bicéphale des Habsbourg et il n'a jamais guerroyé pour la France !

n'importe quel lieu. Ils insistent en indiquant qu'*il serait désirable que votre Députation décidât, en principe l'acquisition et, qu'ultérieurement, nous obtenions confirmation des propositions susdites.* Ils assurent qu'ils insisteront *auprès de la Commission royale des Monuments et des Sites, pour qu'elle obtienne d'urgence des pouvoirs compétents, si vous le jugez utile, une réunion de votre Conseil provincial qui pourrait ainsi ratifier votre décision.* Ils clôturent en les remerciant, ne doutant pas de l'intérêt qui sera porté à *notre art local* et de l'aide octroyée pour *conserver à la Wallonie et au pays tout entier notre patrimoine artistique.*

La copie du courrier est accompagnée du document intitulé *Devis de la remise en état du château d'Olné* : l'auteur y additionne tout d'abord le coût de rachat du château, les frais de réfection de la toiture, des planchers et des plinthes, les dépenses pour la remise en place des cheminées, pavements et fenêtres ; il arrive à un total de 105.000 francs. Il estime ensuite que le coût d'une construction neuve de dimensions égales, *sans intérêt artistique*, serait en 1914 de 200.000 francs et aux prix de l'époque de 1.000.000 francs. Il termine en précisant qu'il faut ajouter à ces chiffres le coût des terrains (2 hectares et demi²⁵), soit 50.000 francs.

Le dossier conserve un autre courrier également daté du 18 juillet 1921, signé cette fois par Paul Jaspar seul et adressé au président Lagasse de Locht. Il lui dresse un bilan des contacts pris : il l'informe qu'après avoir écrit au gouverneur, il a vu l'architecte provincial, lui a soumis la demande faite à la Députation permanente et a *plaidé la cause à la Députation ce matin : sans succès.* Trois objections sont avancées : le manque de fonds, le fait que le Conseil provincial n'approuverait pas le rachat *parce qu'on ne se trouve pas devant un besoin immédiat*, le fait que la création de colonies scolaires soit plutôt du ressort d'une grande ville (il indique que le gouverneur lui conseille de se tourner vers l'Administration communale de la Ville de Liège, ce qu'il va faire). Jaspar évoque son souhait de contacter *Monsieur le Ministre des Beaux-Arts ou de l'Intérieur, peut-être les deux, vu l'urgence* mais, se rappelant le courrier présidentiel, il s'en abstient et conclut : *vous avez en mains le sort du château d'Olné.* Il précise les difficultés qu'il rencontre auprès de l'entrepreneur démolisseur pour poursuivre son travail de mesures et de prise de photographies. Il reprend la démonstration qu'il a effectuée auprès de la Députation concernant l'investissement à faire par rapport à la valeur du bien (qu'il compare à une montre). *In fine*, il s'en remet au président de la Commission royale.

Suite à ce courrier, le président et le secrétaire de la C.R.M.S. adressent, en date du 22 juillet 1921, une lettre au gouverneur de la Province de Liège, dans laquelle ils le prient de bien vouloir intervenir auprès du Conseil provincial en faveur du rachat du château *afin d'y installer l'un ou l'autre service provincial.* Ils comparent cette démarche à celle qu'a effectuée le Conseil provincial de Hainaut *en accordant un subside de 50.000 francs pour la restauration des toitures du château d'Havré lez Mons.*

²⁵ Ce qui correspond à la surface du parc et du château.

Une copie de ce courrier est envoyée à Jaspar le jour même. Ce dernier y réagit le 25 juillet par le biais d'une carte postale adressée au président. Il ne lui cache pas qu'il espérait mieux : *voire intervention auprès des Ministres ; une lettre de leur part à notre Députation permanente eut, vraisemblablement, sauvé la situation*. Il lui réclame ensuite le renvoi des documents communiqués et annonce que *ne pouvant rien obtenir des Pouvoirs*, il va essayer de *l'initiative privée*.

Le 28 juillet 1921, le président et le secrétaire de la C.R.M.S. lui renvoient les documents souhaités²⁶ et lui font remarquer, *en ce qui concerne l'acquisition de ce château par l'Etat, qu'il ne serait ni élégant ni diplomatique de demander à un Ministre, quand son budget n'offre pas les ressources nécessaires, de s'adresser à un Gouverneur pour que celui-ci sollicite l'intervention provinciale*. Ils se sont adressés à la Province directement, *comme il le fallait*.

La pièce suivante du dossier est un transmis du 3 août 1921 par lequel Paul Jaspar adresse au président et membres de la Commission royale la copie d'un courrier cosigné avec Brassinne et expédié le 29 juillet 1921 à *Messieurs les Ministres de l'Intérieur et de Beaux-Arts à Bruxelles*. Ils leur transmettent toute la correspondance échangée au sujet du château d'Olne et regrettent de *ne pouvoir être d'accord avec la lettre du 28 juillet dernier, de la Commission royale des Monuments et des Sites de Bruxelles*. *L'intérêt artistique, l'urgence, l'impossibilité matérielle d'agir autrement, nous paraissent suffisants pour justifier ce qui, en toute autre occasion, serait, peut-être, une incorrection*. Jugeant que les raisons invoquées par la Commission royale ne sont que de *convenance*, ils évoquent l'arrêté royal pris récemment concernant la maison du quai Saint Brice à Tournay pour justifier leur démarche ne visant qu'à sauver *une œuvre de toute beauté*. Ils concluent en les remerciant pour la suite qu'ils voudront bien accorder à leur courrier.

En date du 9 août 1921, le gouverneur de la Province de Liège écrit à la Commission royale pour l'informer qu'il a transmis à la Députation permanente son courrier du 22 juillet et que le Collège a maintenu la décision qu'il avait notifiée le 22 juillet dernier à Jaspar et Comhaire, et dont il joint une ampliation. Ce courrier, signé pour le gouverneur par le greffier provincial, Omer Maisin, notifie à Jaspar, architecte à Liège, et Comhaire, directeur du Vieux-Liège, membres correspondants de la Commission royale, que suite aux communications du 16 juillet dernier, *la Députation permanente regrette de ne pouvoir souscrire aux propositions y formulées, concernant l'acquisition éventuelle par la Province, de la propriété dite « Château d'Olne »*. *Les conditions dans lesquelles ces propositions sont présentées et, notamment leur tardiveté, appellent une détermination immédiate au risque d'être inefficace, détermination que ce Collège ne croirait en aucun cas pouvoir prendre sans s'être au préalable, entouré de tous renseignements et indications qu'il jugerait convenir et sans avoir mûrement étudié la question sous toutes ses faces*. Le gouverneur justifie ensuite cette prudence par le fait qu'il s'agirait d'une *dépense considérable* pour les finances provinciales

²⁶ 15 annexes sont mentionnées : 11 photographies, 2 croquis et 2 plans terriers.

juste avant des élections. Il termine en considérant que le Collège ne peut pas mener une étude *minutieuse et approfondie* pour ce dossier *dans les conditions où devrait être réalisée l'opération que vous suggérez et en présence du retard que vous apporté [sic] a [sic] le saisir de la question.*

Le dernier document conservé est le brouillon d'une lettre adressée à Jaspar par le président et le secrétaire de la Commission royale en date du 27 août 1921, dans laquelle ils l'informent que suite à son transmis du 3 août dernier, les membres de la Commission ont examiné, lors de leur dernière réunion, le courrier qu'il a adressé aux ministres de l'Intérieur et des Beaux-Arts. La correspondance se poursuit avec les mots suivants : *La Commission royale toute entière regrette de devoir attribuer à cette démarche insolite le même qualificatif que vous lui avez donné, en écrivant à Messieurs les Ministres, « ce qui étant une occasion, serait peut-être une incorrection ».* *La Commission royale estime qu'en toute occasion et sans aucun doute, ce procédé constitue une incorrection déplorable et toujours inutile.* Il faut mentionner que le président a fortement modifié ce dernier paragraphe avant de signer le projet. Le texte préparé par le secrétaire et raturé par le président était le suivant : *La Commission royale toute entière regrette infiniment devoir donner à cette démarche insolite et inutile la même interprétation que vous avouez vous-même lui avoir donnée* (fig. 8). Bien décidé à tancer le frondeur, le président durcit le ton !

Le dossier d'archives conservé à la Commission royale prouve assurément que Paul Jaspar a tout tenté pour sauver le château d'Olne, quitte à mécontenter la Commission dont il est membre. Dans la mesure où plus aucune pièce ne vient compléter le dossier, on comprend qu'il n'est pas parvenu à trouver les fonds nécessaires pour sauver ce bien auquel il tenait tant²⁷.

Les diapositives sur verre et tirages papier du fonds de la Ville de Liège

Le Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. conserve d'autres documents concernant le château d'Olne : il s'agit cette fois de diapositives sur verre et de tirages papier provenant de l'ancien Musée d'Architecture de Liège, fonds mis en dépôt au Centre par la Ville de Liège.

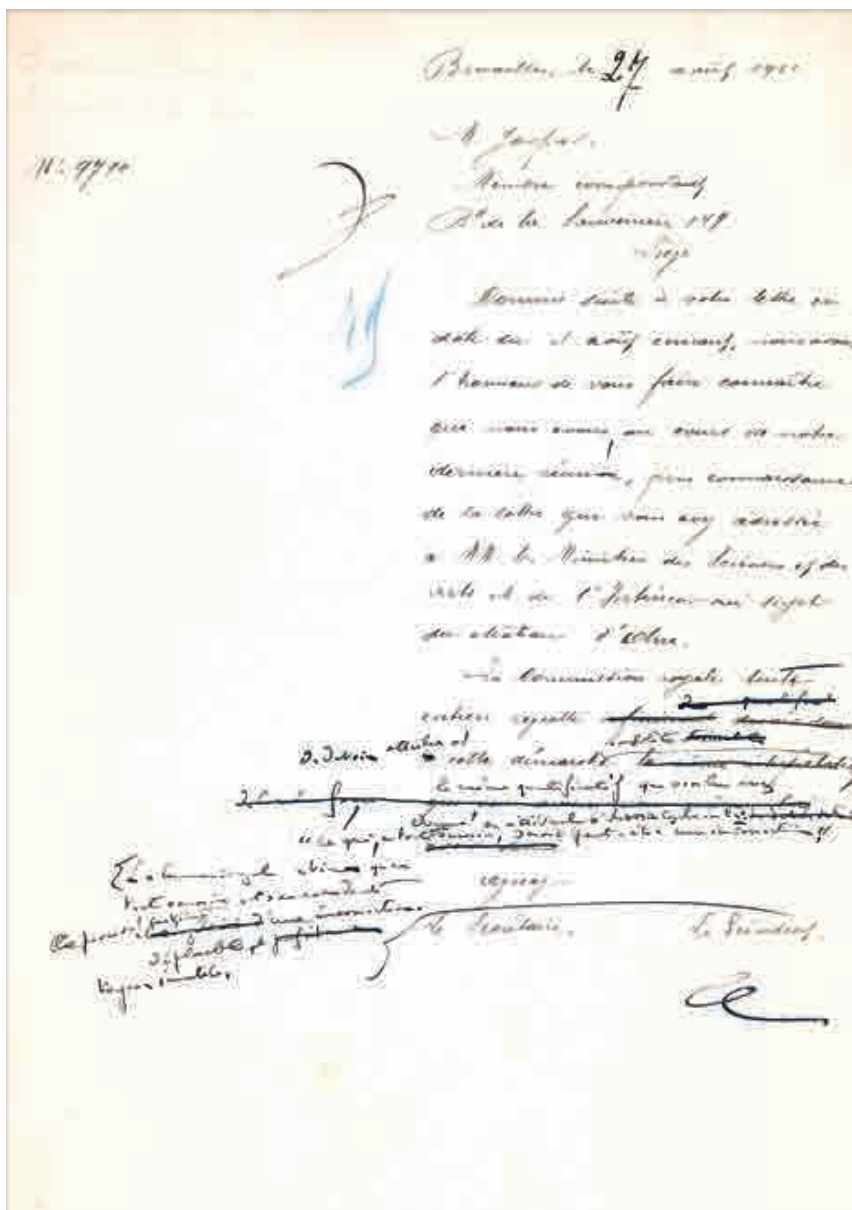
La collection compte vingt-quatre diapositives sur verre, parmi lesquelles vingt-deux ont fait l'objet d'un ou plusieurs tirages.

Les tirages sont au nombre de cinquante-quatre et proviennent en fait de vingt-six photographies différentes. Ces tirages présentent tous au dos le cachet du Musée d'Architecture, parfois complété d'un numéro

²⁷ Lors de la séance de l'Institut archéologique liégeois du 28 décembre 1928, Jaspar revient sur la démolition de ce château à l'occasion d'une communication intitulée *Le Pays de Herve et le château d'Olne*. Dans le compte rendu qui en est fait, une question essentielle est posée : *Quand comprendra-t-on, enfin, l'utilité de munir la Commission des monuments des pouvoirs propres à lui permettre d'arrêter ces actes de vandalisme ?* (« Procès-verbal de la séance du 28 décembre 1928 », janvier-février 1929, p. 3).

Fig. 8.- Brouillon d'un courrier adressé à Paul Jaspar par le président et le secrétaire de la Commission royale le 27 août 1921.

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Château d'Olné n° 9790 ».



d'inventaire en parallèle du numéro de diapositive ; dix portent également le cachet *Paul Jaspar Architecte Liège* ; quatre, manifestement plus récents, sont pourvus du cachet *Cliché architecte J. Francotte*²⁸ suivi de quatre références (pellicule, page, numéro, livre). Tous les tirages sont annotés, le plus souvent au crayon : *Olné*, un voire plusieurs numéros et d'éventuelles informations complémentaires.

²⁸ Jean Francotte (1925-2015) a mené une longue carrière à la Ville de Liège (1953-1989). À partir de 1970, l'architecte-restaurateur réalise des milliers de photographies et relevés, derniers témoins d'un patrimoine architectural voué à la démolition ou à un démontage/remontage. C'est notamment cette période d'urbanisme débridé et de façadisme que le fonds qui porte son nom illustre à souhait (URL : <http://www.crmsf.be/fr/collections/fonds-darchives/fonds-de-la-ville-de-li%C3%A8ge/fonds-jean-francotte> [dernière consultation le 06/12/2018]). Jean Francotte a fréquemment reproduit des clichés de Paul Jaspar.

Inventaire²⁹ des documents iconographiques et commentaires

- Diapositive 124 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, plan du rez-de-chaussée / pas de tirage papier correspondant.
Sur le plan reproduit, on peut lire : *Château d’Olne - Proposition de colonie scolaire pour 95 ou 98 e[n]fants*.
- Diapositive 125 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, façade est / deux tirages papier.
- Diapositive 126 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, façade ouest / deux tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figure la mention suivante : *Le chateau [sic] (en démolition 1921-1922). Face latérale* (fig. 9).
- Diapositive 127 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, façade sud / deux tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figure la mention suivante : *Le chateau [sic] en démolition vers 1921-1922. Face postérieure* (fig. 10).
- Diapositive 128 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, façade nord / trois tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figure la mention suivante : *Chateau [sic] au cours de la démolition en 1921-1922. Façade principale - perron*. Sur un autre tirage est indiqué au stylo bille : *Ancien château. 1706. R. Rafhay, 2* (fig. 11).
- Diapositive 129 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, rez de chaussée, cuisine, cheminée / deux tirages papier (fig. 12).
- Diapositive 130 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, bel étage, cheminée / deux tirages papier.
- Diapositive 131 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, bel étage, cheminée / trois tirages papier.
- Diapositive 132 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, bel étage, cheminée / trois tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figure la mention suivante : *Remontée à l’Hôtel de Ville de Visé*. Un autre tirage présente, quant à lui, des dessins et croquis non identifiables. Au dos du troisième tirage sont repris le cachet *Cliché architecte J. Francotte* et la mention manuscrite *copie cliché Architecte Jaspar* (fig. 13).
Nous avons effectivement retrouvé cette cheminée à l’hôtel de ville de Visé, dans la salle des mariages : le tableau de la hotte n’est plus le même et la cheminée a été légèrement modifiée afin de s’adapter à la hauteur sous plafond de cette nouvelle pièce de destination (fig. 14). Ce « recyclage », très courant à l’époque, n’est pas surprenant dans la mesure où l’hôtel de ville de Visé, incendié à la mi-août 1914, a été reconstruit par Paul Jaspar en 1921³⁰.

²⁹ Le numéro de diapositive est toujours suivi de l’identification du bien (indiquée sur l’étiquette collée sur la diapositive) et du nombre de tirages papier conservés pour chaque cliché ; suivent éventuellement les informations complémentaires notées au dos de certains tirages papier. Toutes les diapositives ne sont pas reproduites dans le cadre de cet article.

³⁰ Pour en savoir plus à ce sujet : CHARLIER Sébastien (dir.), 2009, p. 134-137.

- Diapositive 133 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, salon régence, toiles peintes / deux tirages papier (fig. 15).
- Diapositive 134 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, bel étage, escalier / deux tirages papier (fig. 16).
- Diapositive 136 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée C / deux tirages papier (fig. 17).
- Diapositive 137 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée B / deux tirages papier.
- Diapositive 138 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée B / trois tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figurent le cachet *Cliché architecte J. Francotte* et la mention manuscrite *copie cliché Architecte Jaspar* (fig. 18).
- Diapositive 139 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée A / un tirage papier. Au dos de celui-ci figure la mention suivante : *Remontée au château d’Argenteau (Van Zuelen [sic])* (fig. 19). Plusieurs éléments architecturaux ou de décoration intérieure provenant du château d’Olne ont été remontés vers 1925 au château d’Argenteau par le baron Gustave Van Zuylen, qui l’avait acheté en 1899 à la comtesse Louise de Mercy d’Argenteau (portes et baies, deux pierres armoriées des piliers de l’entrée du parc...) ³¹. Nous n’avons pu vérifier si cette cheminée précise est encore aujourd’hui au château d’Argenteau.
- Diapositive 140 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée A / trois tirages papier (fig. 20).
- Diapositive 141 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, alcôve / deux tirages papier (fig. 21).
On aperçoit à droite sur ce cliché la cheminée reproduite sur la diapositive 136 (fig. 17).
- Diapositive 142 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée / trois tirages papier (fig. 22).
- Diapositive 143 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, cheminée, dessin / pas de tirage papier correspondant (fig. 23).
Ce dessin illustre la cheminée reproduite sur la diapositive 142 (fig. 22).
- Diapositive 144 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, cheminée / trois tirages papier (fig. 24).
- Diapositive 145 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, grande salle, cheminée / trois tirages papier (fig. 25).

³¹ DE TRAZEGNIES Olivier, mars 1979, p. 33 ; COLLECTIF, 1980, 729 et 733 ; BEAUJEAN François, DEMARS Charles, 2002, p. 57-58.

- Diapositive 146 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, 1^{er} étage, grande salle, plafond / trois tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figurent le cachet *Cliché architecte J. Francotte* et la mention manuscrite *copie cliché Architecte Jaspar* (fig. 26).
On reconnaît facilement le décor en stuc du trumeau de la cheminée reproduite sur la diapositive 145.

- Diapositive 1173 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, briques d’âtre / trois tirages papier. Au dos de l’un d’entre eux figurent le cachet *Cliché architecte J. Francotte* et la mention manuscrite *château d’Olne (démoli vers 1925 ?)* (fig. 27).
La brique d’âtre à l’aigle bicéphale datée de 1696 (située en bas à droite de cette photographie) semble correspondre à l’une de celles que l’on voit sur la diapositive 129, déposées sur le sol de la cuisine (en bas, à gauche) (fig. 12).

- Diapositive 1174 : Olne – Rafhay – Ancien château d’Olne, briques d’âtre / deux tirages papier³² (fig. 28).

- Deux tirages papier de la diapositive 135, qui n’est pas conservée (fig. 29).
Nous identifions cette vue comme étant celle de l’intérieur d’une chapelle.

- Un tirage papier sans numéro de diapositive correspondant (fig. 30).
Il s’agit d’une reproduction d’un plan de Paul Jaspar signé et daté : *Château d’Olne. Plan du rez-de-chaussée dressé à l’échelle de 0.005 pour 1.000 mètre par l’Architecte : Paul Jaspar. 13-7-21.*

³² Les clichés des diapositives 1173 et 1174 sont reproduits dans le compte rendu d’une communication faite par Paul Jaspar le 5 août 1926 à l’Académie royale de Belgique, édité dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège* (19^e année, n° 1, janvier-mars 1928, p. 15-18), à la suite du résumé d’une communication qu’il a faite le 26 mars 1926 devant les membres de l’Institut archéologique liégeois (19^e année, n° 1, janvier-mars 1928, p. 5-15).



Fig. 9.- Château d'Olné, diapositive 126 de Paul Jaspar.



Fig. 10.- Château d'Olné, diapositive 127 de Paul Jaspar.



Fig. 11.- Château d'Olné, diapositive 128 de Paul Jaspar.



Fig. 12.- Château d'Olné, diapositive 129 de Paul Jaspar.

Sauf la figure 14, toutes les images de cet inventaire proviennent de : Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, iconothèque.



Fig. 13. - Château d'Olne, diapositive 132 de Paul Jaspar.



Fig. 14. - Hôtel de ville de Visé, cheminée de la salle des mariages.
© Julien de Leval.



Fig. 15. - Château d'Olne, diapositive 133 de Paul Jaspar.



Fig. 16. - Château d'Olne, diapositive 134 de Paul Jaspar.



Fig. 17.- Château d'Olne, diapositive 136 de Paul Jaspar.



Fig. 18.- Château d'Olne, diapositive 138 de Paul Jaspar.



Fig. 19.- Château d'Olne, diapositive 139 de Paul Jaspar.



Fig. 20.- Château d'Olne, diapositive 140 de Paul Jaspar.



Fig. 21.- Château d'Olne, diapositive 141 de Paul Jaspar.

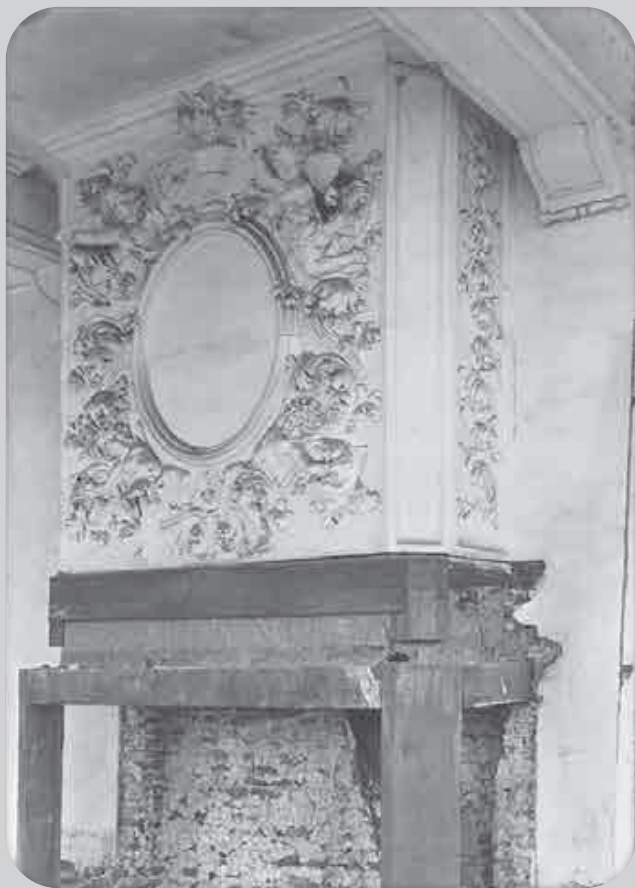


Fig. 22.- Château d'Olne, diapositive 142 de Paul Jaspar.

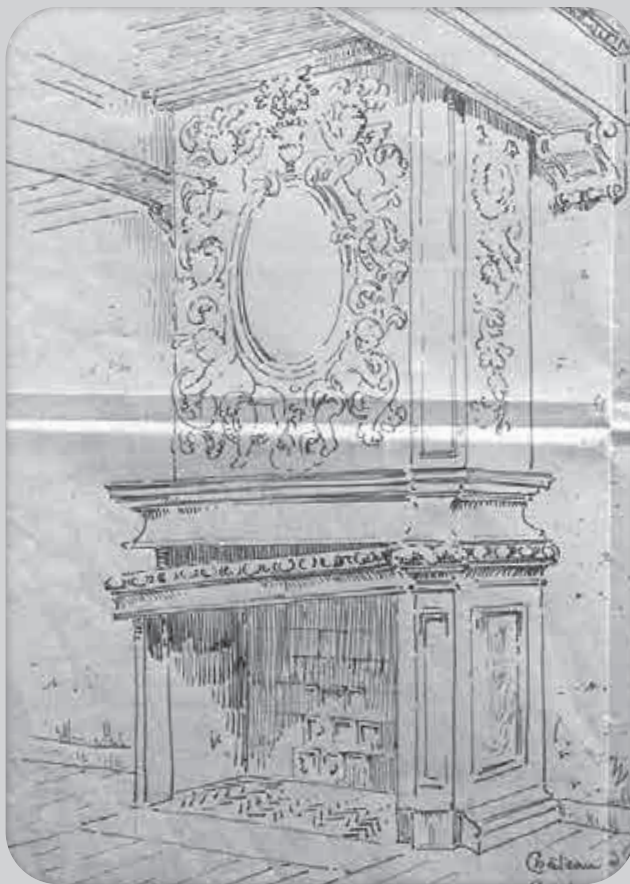


Fig. 23.- Château d'Olne, diapositive 143 de Paul Jaspar.



Fig. 24.- Château d'Olne, diapositive 144 de Paul Jaspar.



Fig. 25.- Château d'Olne, diapositive 145 de Paul Jaspar.



Fig. 26.- Château d'Olne, diapositive 146 de Paul Jaspar.



Fig. 27.- Château d'Olné, diapositive 1173 de Paul Jaspar.



Fig. 28.- Château d'Olné, diapositive 1174 de Paul Jaspar.



Fig. 29.- Château d'Olné, tirage papier de la diapositive 135 de Paul Jaspar.

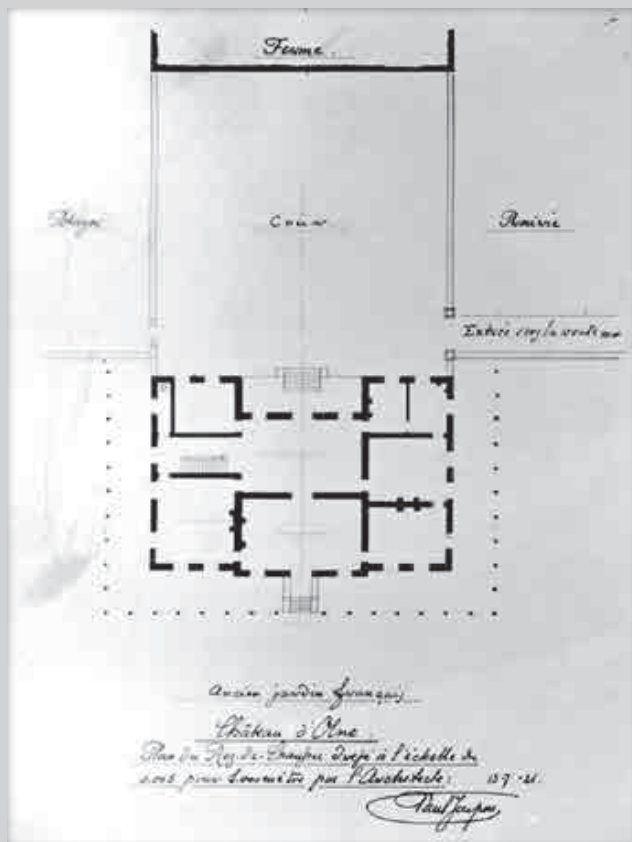


Fig. 30.- Château d'Olné, reproduction d'un plan de Paul Jaspar.

Il est évident qu'il s'agit bien des photographies et documents réalisés par Paul Jaspar lors de ses démarches visant à sauver le château de la démolition, documentation à laquelle il fait référence dans ses divers courriers, notamment au président de la C.R.M.S., et dont il demande le retour. En effet, les détails de ces photographies correspondent aux descriptions du château : par exemple, les vues extérieures visibles sur les diapositives 125, 126 et 127³³ montrent bien l'enlèvement des châssis de fenêtres³⁴ et la toiture disparue où seule la charpente est préservée (fig. 9-10). La perte de la cheminée en marbre du salon Régence se vérifie sur la diapositive 133, où l'on voit également la disparition du revêtement de sol (fig. 15). On peut d'ailleurs deviner que des pavés sont entreposés dans la pièce, contre les lambris. Les sols mis à nu sont également visibles sur les diapositives 136 et 140 (fig. 17 et 20). L'enlèvement des cheminées peut être observé sur les diapositives 136, 138, 140, 142, 144 et 145 (fig. 17, 18, 20, 22, 24 et 25). La diapositive 137 montre, quant à elle, l'habillage en bois de la cheminée de la diapositive 138 démonté et prêt à être évacué.

Ces clichés démontrent également que Jaspar s'est rendu à plusieurs reprises sur les lieux dans un laps de temps réduit – ce que l'on comprend également à la lecture de sa correspondance. Il a ainsi pu immortaliser plusieurs étapes du démontage : par exemple, grâce au décor en stuc du trumeau de la cheminée reproduite sur la diapositive 139 (fig. 19), on peut identifier qu'il s'agit de la même cheminée que celle de la diapositive 140 (fig. 20)³⁵, mais qui a alors perdu son habillage en bois et ses briques d'âtre... Cette observation est également valable pour les diapositives 142 et 143 : le dessin de la diapositive 143³⁶ montre la cheminée en meilleur état que sur la diapositive 142, même si son linteau semble détaché d'un côté (fig. 22-23).

Enfin, la diapositive 124 montre, quant à elle, que Jaspar a non seulement proposé de faire du château d'Olné un lieu d'accueil de colonies scolaires mais qu'il a en plus tenté d'en prouver la faisabilité par l'élaboration de plans.

L'observation de ces photographies et documents que Jaspar destine au Musée d'Architecture du Pays de Liège³⁷ éclaire donc la lecture de la correspondance adressée à la Commission royale. La confrontation des deux fonds d'archives permet de rassembler petit à petit les pièces du puzzle illustrant la fin déplorable de ce château remarquable.

³³ La diapositive 128 semble par contre antérieure puisque le toit et les châssis sont toujours en place (fig. 11). N'oublions pas que, dans le courrier qu'il adresse à Jules Brunfaut le 4 juillet 1921, Jaspar indique qu'il connaît le château depuis un an et demi ; il a donc pu le photographier précédemment. Dans ce cas, la mention manuscrite reprise au dos d'un tirage papier n'est pas correcte.

³⁴ La diapositive 136 montre également les trous béants laissés par le retrait des châssis de fenêtres (fig. 17).

³⁵ Ce qui est corroboré par l'identification reprise sur les étiquettes des diapositives.

³⁶ Le dessin était daté mais, malheureusement, sur la reproduction, on sait juste lire : *Aout* [sic] 1.

³⁷ Pour en savoir plus sur son activité de photographe de l'architecture liégeoise et mosane, que ce soit urbaine ou rurale, et sur la constitution des collections du Musée de l'Architecture du Pays de Liège, fondé en 1917 : CHARLIER Sébastien, 2007, p. 20-21 ; CHARLIER Sébastien, 2015, p. 271-293 (surtout p. 281-288) ; BULTÉ Céline, MERLAND Monique, 2008.

Cet exemple est loin d'être unique³⁸. Il prouve, s'il fallait encore le faire, l'intérêt incontestable de conserver dans un même lieu ces deux fonds appartenant à des propriétaires différents, comme c'est le cas actuellement. Cette proximité est de nature à faciliter le travail du chercheur qui peut compléter l'information trouvée dans un fonds par le contenu conservé dans l'autre et de faire ainsi une synthèse plus exhaustive d'informations non dispersées.

Ces photographies démontrent à souhait que le château d'Olné était un bien important, présentant des décors remarquables. On comprend dès lors l'acharnement de Paul Jaspar pour préserver ce patrimoine...

L'article publié en 1928 dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*

Le 2 février 1928, lors d'une séance de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, Paul Jaspar fait une communication intitulée *Le Pays de Herve et le château d'Olné*. Un compte rendu en est publié dans le Bulletin. Ce texte nous apporte des précisions intéressantes sur le château d'Olné et sur le combat de l'architecte pour le sauver. Il confirme également plusieurs hypothèses émises lors de notre analyse des documents précédents.

Paul Jaspar débute sa conférence par une présentation des caractéristiques du pays de Herve et de ses constructions. Il souligne la diversité du savoir-faire artisanal local (mobilier, horloge, cheminée...). Il aborde ensuite *la disparition d'une belle œuvre d'architecture*³⁹ : le château d'Olné.

Il explique que les derniers acquéreurs du bien ont morcelé la propriété et vendu les terres par parcelles, que le château a été vendu *avec obligation de le démolir et de débarrasser le terrain de ses débris*⁴⁰ !.... Il poursuit en détaillant ce qui a été tenté dès le 4 juillet 1921 pour le sauver : démarches, correspondance multiple avec les autorités⁴¹, visites sur place... En vain car le 30 octobre 1921, *il a fallu renoncer à tout espoir*⁴².

³⁸ Citons en autres l'abbaye de la Paix-Dieu à Amay, le château Saroléa à Cheratte, l'hôtel de Sélys-Longchamps à Liège, la maison Porquin à Liège, le château d'Abée à Tinlot, la chapelle des Sépulchrines à Visé ou encore le château du Bouxthay à Vottem.

³⁹ JASPAR Paul, 1928, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Il cite : la commune d'Olné, la province et la ville de Liège, les ministres compétents, la Commission royale des Monuments et des Sites ainsi que son Comité provincial liégeois, toutes les sociétés archéologiques de la province et la presse.

⁴² JASPAR Paul, 1928, p. 19.

Il évoque les différents propriétaires de la seigneurie d'Olne⁴³ et précise qu'il détient ces informations grâce à son confrère Fernand Lohest, du château de Haute-Melen.

Jaspar décrit ensuite assez longuement le bien. La plupart des informations qu'il communique à cette occasion figurent dans ses courriers à la C.R.M.S. mais plusieurs données supplémentaires peuvent être épinglées grâce à ce texte :

- Les cuisines, qui présentent une cheminée *énorme*⁴⁴, se trouvent au sous-sol et non au rez-de-chaussée comme indiqué sur la diapositive 129. Le sous-sol compte également des offices, caves et garde-manger.
- *Tout le sous-sol était voûté en anse de panier et voûtes d'arêtes ; il était dallé de pierre de Meuse. Il était blanchi à la chaux, parfaitement aéré et éclairé par de nombreuses fenêtres. Un escalier en pierre le reliait au rez-de-chaussée*⁴⁵. Ce dernier est situé sous l'escalier menant aux étages, ce qui se vérifie sur la diapositive 134 (fig. 16).
- Le vestibule d'entrée se répète au premier étage, *où il servait de chapelle*⁴⁶ : il déduit cette destination par la présence d'un autel caché par une double porte, face à l'escalier. Pour rappel, la diapositive 135, dont nous ne conservons qu'un tirage papier, nous montre des éléments que nous avons identifiés comme provenant d'une chapelle (fig. 29).
- Dans la description du salon Régence, il cite deux poésies présentes sur un des trophées, qu'il commente ainsi : *naïves poésies qui nous reportent au temps des bergeries et de Watteau et qui nous font revivre une époque tout de grâce et d'insouciance*⁴⁷.

Il déplore amèrement la disparition de tout le décor du salon Régence et poursuit sa conférence par un plaidoyer sur l'importance des décors intérieurs, leur fabrication et leur restauration, étayé d'extraits du *Cours d'Architecture* de d'Avilier de 1738.

⁴³ En 1559, le roi d'Espagne, comte de Dalhem, cède la seigneurie d'Olne à Warnier de Gulpen, qui la lègue à son gendre, Guillaume de Ruysseberg (1563-1638). Ce dernier la transmet à son neveu Alexandre, baron de Cortenbach. En 1644, un colonel de Royer achète la seigneurie, puis la cède à un certain Voiron. Occupée par les Hollandais en 1655, elle devient la propriété de Jean-Guillaume de Till, qui la vend à Daniel Buirette en 1668. Jean Buirette la vend en 1694 à Guillaume, baron d'Olne, qui occupe alors le château de Frobermont (selon Jean-Philippe Moutschen, le château a été acheté par le baron d'Olne non pas en 1694 mais en 1682 à Daniel de Buirette, comme mentionné plus haut). En 1765, le baron Guillaume-Frédéric d'Olne la vend à David Regnier, puis en refait l'acquisition en 1773. Le château reste dans sa famille jusqu'en 1860, avant d'être acheté par Monsieur Borguet.

Une mention relative au château d'Olne éditée dans les *Chroniques archéologiques du Pays de Liège* en 1921 précise que Monsieur Borguet était de Doyon. Il y est également indiqué que le château a été acheté *il y a quelques années, pendant la guerre*, par une société immobilière, ce qui correspond aux informations données par Paul Jaspar (notamment dans le courrier du 16 juillet 1921 qu'il cosigne avec Comhaire). Ce petit article nous apprend encore que le Conseil communal de Liège envisage un éventuel rachat du château, menacé de destruction, *pour y installer, après restauration convenable, une station sanitaire pour les enfants débiles ou pré-tuberculeux des écoles liégeoises* (« Le château d'Olne », septembre-octobre 1921, p. 67).

⁴⁴ JASPAR Paul, 1928, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ JASPAR Paul, 1928, p. 21.

⁴⁷ *Idem*, p. 22.

Il termine en précisant que, excepté le salon Louis XV, rien ne fut achevé. Les boiseries d'Olne n'ont pas reçu leur vernis et n'ont pas de trace de la cire ni de l'usure que donne l'entretien journalier. Bien plus, il semble que les cheminées étaient vierges de tout feu !... (...) Les stucs étaient vierges de couleur et tels que les avaient créés les artistes (des Italiens probablement)⁴⁸.

Jaspar précise enfin que la grande salle du premier étage a servi avant-guerre aux paysans qui venaient y danser à la fête annuelle : on y avait construit une estrade pour les musiciens et bariolé les allégories de la cheminée et du plafond de tons sauvages : pour le ciel, de l'outremer, ce bleu des blanchisseurs ; les draperies étaient peintes en ocre rouge ou jaune et les yeux des personnages étaient ornés d'une pupille du plus beau noir... Les planchers, ruinés, en partie, des autres salles recevaient de la ferme voisine les fourrages et les récoltes⁴⁹. Les photographies de la grande salle du premier étage, bien qu'en noir et blanc, montrent effectivement une polychromie des stucs qui semble assez « contrastée » (fig. 26). Les dégradations que Jaspar attribue aux Boches dans le courrier qu'il adresse à Jules Brunfaut en juillet 1921 sont donc en réalité dues aux paysans locaux.

Il conclut sa communication en estimant que ses seuls mérites artistiques auraient dû le sauver. Trop beau, trop grand pour nos mesquins besoins, il n'a pu obtenir grâce et appui⁵⁰ !... Il ajoute que seules les menuiseries ont été réutilisées ailleurs et qu'une cheminée, rachetée par le baron Van Zuylen, a été offerte à la Ville de Visé et qu'il l'a replacée à l'hôtel de ville, ce que nous avons confirmé précédemment. Cette dernière information est, par contre, un peu trop restrictive : d'après les données relatives au château d'Argenteau que nous avons récoltées, des éléments d'architecture y ont également été remontés.

L'article est illustré de sept planches, reprenant les vues des diapositives 128, 131, 132, 133, 138, 140, 142, 144 et 145.

Les stucs olnois analysés par Fabrice Giot

L'observation des deux photographies reproduites dans l'ouvrage de Fabrice Giot⁵¹ nous a de suite permis de constater que ces décors en stuc de grande qualité ne correspondent pas à ceux immortalisés par Paul Jaspar. Avec quel bien avait-on pu confondre le château d'Olne situé route de Rafhay ? Très rapidement, nous avons pensé à l'importante maison bourgeoise sise aux n° 8-10 de l'actuelle rue des Combattants à Olne. En effet, lors d'une herborisation dans le bois des Trixhes⁵², nous avons appris que ce terrain fait partie d'une grosse propriété bourgeoise appelée jadis « château Terwagne ». Porteurs du travail de Fabrice Giot,

⁴⁸ JASPAR Paul, 1928, p. 24-25.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ GIOT Fabrice, 2017, p. 68 et fig. 61-62.

⁵² BEAUJEAN Joseph, DE LEVAL Julien, LAMBINON Jacques, août 1999, p. 66 et 68.

nous nous sommes dès lors adressés aux propriétaires de ce domaine ; ceux-ci nous ont immédiatement confirmé la similitude des deux illustrations et des décors stuqués de leur belle maison.

L'histoire de cette demeure

Le commanditaire

Cette maison fut construite par Warnier Chrouet (ou Xhrouet), né à Olne en 1662 et y décédé en 1745. Son père, le pasteur Henri Chrouet, né à Spa en 1621, était arrivé dans la paroisse en 1649 pour y prêcher la religion réformée⁵³.

Après des études réalisées à Leiden, Warnier revient s'installer dans son village comme médecin de campagne. Il y acquiert une notoriété d'autant plus importante qu'il a recours aux propriétés thérapeutiques des eaux minérales carbo-gazeuses. En effet, Warnier s'intéresse à la renommée des eaux de Spa et à leurs vertus prodigieuses. Citons en exemple Marguerite d'Eynatten, dame de Bolland, qui est guérie, en 1623, de la peste bubonique grâce à une importante cure de ce précieux breuvage durant deux mois⁵⁴ ou la religieuse anglaise Mary Ward, fondatrice de la Congrégation des Dames anglaises, qui revient de Rome en 1638 pour suivre une cure thermale à Spa, afin de traiter *la grave affection rénale dont elle est atteinte*⁵⁵. Ainsi, dès avant 1650, les vertus curatives des eaux minérales de Spa sont déjà largement reconnues. Rien de surprenant dès lors que le docteur Warnier Chrouet, dont la famille est originaire de Spa, ait recours au pouvoir curatif de ces eaux pour soulager les maux de sa patientèle et qu'il ait publié en 1714 un mémoire intitulé *La connaissance des eaux minérales d'Aix-la-Chapelle, de Chaudfontaine et de Spa*.

Le savoir et l'expérience acquis par Warnier lui ont donc permis d'accumuler rapidement une fortune suffisante pour acheter une vaste propriété à quelque 200 m de l'église, côté sud-est, et y construire, aux environs de 1710-1720, une imposante demeure richement aménagée avec, tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage, des plafonds admirablement décorés de stucs.

Le devenir de la maison bourgeoise du docteur Chrouet

Sans enfant, Warnier meurt en 1745. Sa demeure passe par héritage aux générations suivantes, jusqu'en 1855. C'est alors que la propriété est achetée par la famille Terwagne (ou Terwangne⁵⁶), banquiers liégeois, qui habitent une belle propriété de la rue Haute-Sauvenière, l'actuelle Maison de la Presse.

⁵³ Pour rappel, Olne, partie du comté de Dalhem, a subi l'imposition calviniste de 1632 à 1785.

⁵⁴ DOMS Alex, 2001, p. 285.

⁵⁵ DUMONT Bruno, 2018, p. 233.

⁵⁶ Le véritable patronyme est en réalité « Terwangne » mais le nom est déjà orthographié « Terwagne » sur le plan Popp (BEAUJEAN Joseph, DE LEVAL Julien, LAMBINON Jacques, août 1999, p. 68).



Fig. 31.- « Château Terwagne », façade avant transformations.
Carte postale ancienne. Collection privée.

Ces nouveaux propriétaires apportent d'importantes modifications à la façade de l'immeuble. En effet, le porche d'entrée originel de la demeure, situé côté est de la façade (fig. 31) est démonté et remplacé côté ouest ; une tour y est accostée (fig. 32). Côté est, l'ouverture est refermée par un mur de moellons calcaires (fig. 33). Ainsi modifiée, la bâtisse prend une certaine apparence de château et la demeure bourgeoise du docteur Warnier Chrouet porte l'appellation de « château Terwagne ».

Les propriétaires actuels, qui l'ont acheté en 2010, ont eu à cœur de conserver et mettre en valeur cette demeure, aujourd'hui baptisée « château Chrouet ».

Les photographies du « château d'Olné » dans la photothèque de l'IRPA

Comme les photographies reproduites par Fabrice Giot proviennent de la photothèque de l'IRPA, nous l'avons consultée et avons trouvé qu'elle répertorie en réalité treize photographies comme étant du « château d'Olné », réparties en huit thématiques :

- *Château*, qui reprend deux clichés de l'extérieur d'un bâtiment⁵⁷ ;
- *Portail*, illustré par deux vues également⁵⁸ ;



Fig. 32.- « Château Terwagne », portail d'entrée après transformations.
© Julien de Leval.



Fig. 33.- « Château Terwagne », façade après transformations.
© Julien de Leval.

⁵⁷ B081902 et A072852.

⁵⁸ B081841 et B081842.

- *Le manteau*, qui reprend une seule photographie⁵⁹, celle du décor en stuc du trumeau de la cheminée analysé par Fabrice Giot⁶⁰ ;
- *La justice*, qui montre une photographie illustrant une imposante cheminée⁶¹ dont le trumeau présente un décor en stuc raffiné⁶² ;
- *Les saisons*, où une photographie d'une autre cheminée stuquée⁶³ est associée à un détail du décor⁶⁴ ;
- *Plafond*, qui reprend trois clichés, à savoir la vue partielle du plafond stuqué⁶⁵ analysé par Fabrice Giot⁶⁶ et deux détails⁶⁷ ;
- *Taque de foyer*, illustrée par une photographie⁶⁸ ;
- *Aux armes de Liège et de la famille de Terwangne*, qui montre une photographie de briques d'âtre⁶⁹.

La plupart de ces photographies sont enregistrées comme étant de photographe inconnu mais provenant du fonds du Commissariat général à la Protection aérienne passive⁷⁰ ; elles sont datées de 1944, excepté celles illustrant les cheminées reprises en 4. *La justice* et en 5. *Les saisons*, pour lesquelles le photographe est identifié comme étant Comhaire, sans autre précision.

Après avoir analysé ces treize clichés, nous pouvons affirmer qu'ils proviennent des deux biens évoqués précédemment : le château d'Olné et le « château Terwagne ».

En réalité, seuls cinq d'entre eux sont effectivement à relier au château d'Olné :

- Les deux photographies répertoriées en 1. *Château* (fig. 34-35) sont des vues du portail d'entrée du château (fig. 5-6), qui existe toujours aujourd'hui et qui a donc pu être photographiée en 1944.
- En ce qui concerne la cheminée reprise en 4. *La justice* (fig. 36), on reconnaît aisément celle illustrée sur la diapositive 145 de Paul Jaspar (fig. 25).
- Les deux clichés repris en 5. *Les saisons* illustrent également le château d'Olné : la cheminée décorée d'angelots (fig. 37) correspond à celle des diapositives 142 et 143 de Jaspar (fig. 22-23). Par contre, la photographie reprise à l'IRPA comme étant un détail de la précédente (fig. 38) est en réalité une vue du plafond de la grande salle du premier étage, visible sur la diapositive 146 prise par Jaspar (fig. 26).

⁵⁹ B081849.

⁶⁰ GIOT Fabrice, 2017, fig. 62.

⁶¹ L'enfant qui pose devant la cheminée laisse deviner l'ampleur de l'ouvrage.

⁶² E000467.

⁶³ E000464.

⁶⁴ E000468.

⁶⁵ B081846.

⁶⁶ GIOT Fabrice, 2017, fig. 61.

⁶⁷ B081848 et B081847.

⁶⁸ B081850.

⁶⁹ B081845.

⁷⁰ Créé par arrêté royal du 5 mai 1935, le Commissariat général de la Protection aérienne passive doit coordonner les mesures à prendre en vue de la protection aérienne passive de la population civile. Il sera également chargé d'assurer les campagnes de l'inventaire photographique du patrimoine belge : de 1941 à 1945, environ 160.000 photographies sont prises par 30 à 40 historiens d'art et photographes (KOTT Christina, 2014, p. 93).



Fig. 34-35.- Château d'Olne, ancien portail d'entrée.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 36.-Château d'Olne, cheminée de la grande salle du 1^{er} étage.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

L'identification du photographe de ces trois derniers clichés correspond alors très probablement à Charles Comhaire, membre de la Commission royale, qui avait été désigné, avec Jaspar et Brassinne, pour se rendre sur place et faire rapport. Il faut néanmoins noter que les photographies de Comhaire montrent les cheminées dans un meilleur état de conservation que les photographies et le dessin de Jaspar. Les prises de vue sont incontestablement antérieures à la campagne de sensibilisation de 1921.



Fig. 37.- Château d'Olne, cheminée du 1^{er} étage. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 38.- Château d'Olne, détail du décor en stuc du plafond de la grande salle du 1^{er} étage. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Pour six des huit autres clichés de l'IRPA, nous avons pu facilement les relier au « château Terwagne » puisqu'ils illustrent des éléments toujours en place⁷¹ :

- Les deux clichés répertoriés en 2. *Portail* (fig. 39) correspondent effectivement à l'entrée actuelle de la maison (fig. 32), ce qui est logique vu la datation des photographies. En effet, en 1944, les modifications apportées en façade par les Terwagne ont été effectuées.
- Comme nous l'avons évoqué précédemment, la photographie reprise en 3. *Le manteau* (fig. 40) se rapporte à une cheminée située à l'étage de la maison, au centre du mur méridional d'une pièce décorée d'un magnifique plafond en stuc, illustré par les trois photographies répertoriées en 6. *Plafond* (fig. 41-42).

Tout qui a des connaissances quelque peu étendues de l'héraldique des grandes familles belges aura vite remarqué que le décor de la hotte de cheminée est frappé du blason de la famille Chrouet⁷², créant ainsi un intéressant décor personnalisé dans le logis.

Les propriétaires ont eu à cœur de faire procéder à la restauration de ce décor en 2015-2016 (fig. 43).



Fig. 39.- « Château Terwagne », portail d'entrée.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 40.- « Château Terwagne », cheminée du salon du 1^{er} étage.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

⁷¹ Toute notre gratitude à Madame et Monsieur Kaivers qui nous ont largement ouvert la porte de leur superbe domaine pour en évoquer l'histoire. Qu'ils sachent combien nous avons apprécié leur accueil amical ainsi que les renseignements et photographies fournis. Ces derniers représentent des pièces essentielles de la construction de notre travail.

⁷² Pour plus d'informations à ce sujet : KAIVERS Marie-Madeleine, KAIVERS Reiner, s.d.



Fig. 41-42.- « Château Terwagne », détails du décor en stuc du plafond du salon du 1^{er} étage.

© IRPA-KIK, Bruxelles.

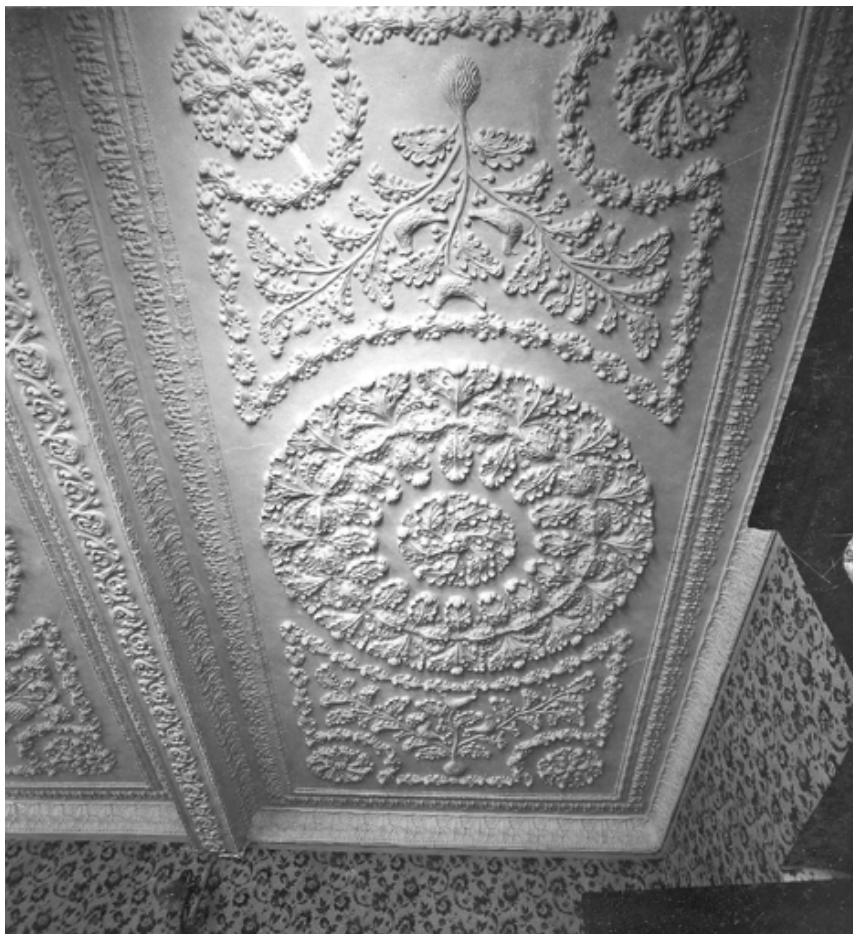


Fig. 43.- « Château Terwagne », salon du 1^{er} étage, après restauration.

© Reiner Kaivers.





Fig. 44.- Briques d'âtre anciennement au « château Terwagne ».
© IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 45.- Taque de foyer anciennement au « château Terwagne ».
© IRPA-KIK, Bruxelles.

En ce qui concerne la taque de foyer et les briques d'âtre illustrées sur les deux dernières photographies de l'IRPA, ces pièces ne sont pas conservées aujourd'hui dans cette demeure et n'évoquent pas de souvenirs aux propriétaires actuels. Mais, étant donné que les briques d'âtre sont aux armes de Liège et de la famille Terwagne (fig. 44), on peut supposer qu'elles provenaient bien du « château Terwagne ». Pour ce qui est de la taque de foyer (fig. 45), nous avons pu identifier les armoiries et la devise de la famille Henry de Frahan (*Aequitate et dignitate*), famille de banquiers issue de Dinant, dont Ernest (1887-1952) a épousé en 1913 Mariette de Terwagne (1890-1973)⁷³. Il nous semble donc évident que cette taque de foyer provenait également de cette maison⁷⁴.

⁷³ Voir l'arbre généalogique édité en ligne (URL : <http://www.henrydefrahan.be/node/3> [dernière consultation le 29/11/2018]).

⁷⁴ Dans son ouvrage, Jean-Philippe Moutschen illustre cette taque de foyer : sachant qu'elle provenait du « château Terwagne », il l'attribue erronément comme étant aux armes de cette famille (MOUTSCHEN Jean-Philippe (coord.), 2006, p. 93).

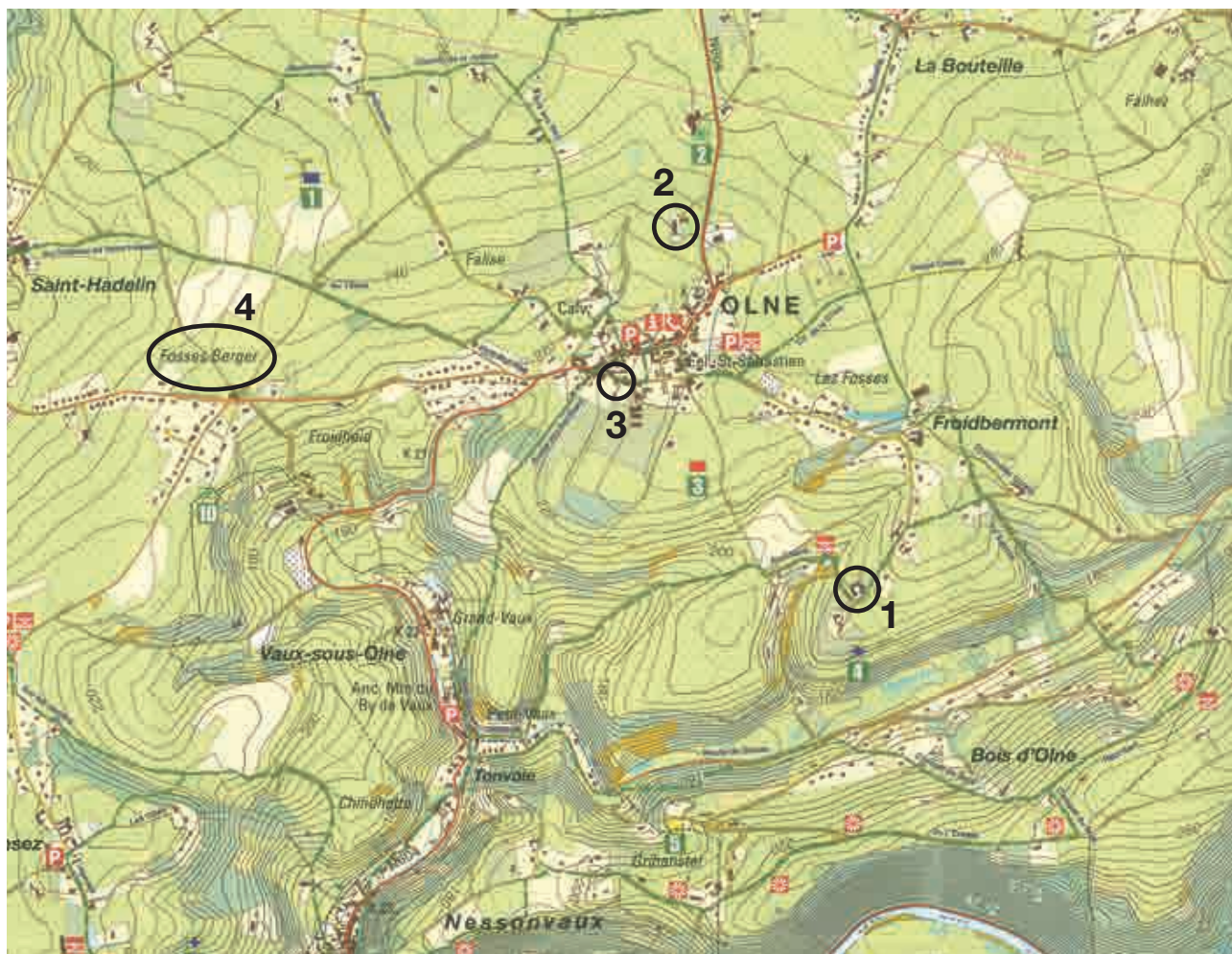


Fig. 46.- Carte d'Olne avec emplacement des trois biens évoqués (1. cense seigneuriale de Froidbermont, 2. château d'Olne, 3. « château Terwagne ») et du lieu de concentration des troupes allemandes durant la nuit du 4 au 5 août 1914 (4).

Conclusion

La consultation au Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F. des photographies prises par Paul Jaspar lors de la démolition du château d'Olne en 1921 fut pour nous une belle occasion de remettre en lumière ce château prestigieux et de montrer toute la richesse des archives conservées à son sujet.

Bien qu'il y ait eu deux châteaux successifs à Olne – le premier à Froidbermont, de 1314 à 1692, le second au lieu-dit « au Bois », route de Rafhay, de 1708 à 1921 –, il n'en existe plus aucun aujourd'hui.

Le combat épistolaire mené par Paul Jaspar, accompagné de Charles Comhaire et de Joseph Brassinne, pour sauver le château d'Olne est remarquable, même s'il n'a pas abouti au sauvetage de cette œuvre incontestable du patrimoine régional. Il montre l'intérêt amplement justifié de ces défenseurs avisés et nous rappelle malheureusement que la démolition de biens patrimonialement très intéressants est une réalité consternante qui ne date pas d'aujourd'hui...

Hormis les quelques documents et photographies, il ne reste aujourd'hui de cette construction que le vestige du petit pavillon du parc (fig. 4) et le portail d'entrée toujours en place (fig. 5-6), la cheminée replacée dans la salle des mariages de l'hôtel de ville de Visé (fig. 14) et les quelques éléments remontés au château d'Argenteau.

La parution de l'ouvrage de Fabrice Giot s'interrogeant sur l'identification du « château d'Olné » fut ensuite pour nous l'occasion de réattribuer la réelle provenance des documents iconographiques de l'IRPA, en identifiant correctement les biens illustrés. Cet exercice nous a alors amenés à brosser à grands traits l'histoire d'un troisième bâtiment important d'Olné (fig. 46) : la demeure patricienne construite par le docteur Warnier Chrouet au début du XVIII^e siècle et devenu « château » par les réaménagements menés par la famille Terwagne au début du XX^e siècle.

Bibliographie

Fonds d'archives

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Château d'Olné n° 9790 ».

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier personnel de Joseph Brassinne.

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, iconothèque.

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la Ville de Liège, fonds Paul Jaspar, dessin.

Olné, Archives communales, procès-verbal du Conseil communal du 26 octobre 1920.

Ouvrages et articles

« A propos de quelques vieilles briques » dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 19^e année, n° 1, janvier-mars 1928, p. 5-18.

ALERS Joseph (abbé), *Ce qu'ils ont fait à Olné et à Saint-Hadelin. Contribution à l'histoire du martyrologue de Belgique. Œuvre locale du souvenir*, s.l., 1919.

BEAUJEAN François, DEMARS Charles, *Atlas héraldique de la Basse-Meuse*, t. 1 (La Rive droite. Entités de Blegny-Dalhem-Fouron et Visé), Société royale archéo-historique de Visé et de sa région, Musée régional d'Archéologie et d'Histoire de Visé, 2002.

- BEAUJEAN Joseph, DE LEVAL Julien, LAMBINON Jacques, « *Hepatica nobilis* naturalisé depuis un siècle à Olne (province de Liège, Belgique), dans un bois riche en plantes castrales » dans *Natura Mosana*, vol. 52, n° 2, août 1999, p. 65-72.
- BULTÉ Céline, MERLAND Monique, *Patrimoines photographiques. La photographie documentaire à la césure des XIX^e et XX^e siècles*, Liège, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2008.
- CHARLIER Sébastien, « Paul Jaspar. Photographe du patrimoine » dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 117, 2007, p. 20-21.
- CHARLIER Sébastien (dir.), *Paul Japsar, Architecte 1859-1945*, Liège, C.R.M.S.F., 2009.
- CHARLIER Sébastien, « Le Musée d'Architecture de l'ancien Pays de Liège » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXIX, 2015, p. 271-293.
- CHROUET Warnier, *La connaissance des eaux minérales d'Aix-la-Chapelle, de Chaudfontaine et de Spa, par leurs véritables principes*, Leide, Chez la Veuve de Bastiaan Schouten, 1714.
- COLLECTIF, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 8/2, Liège, Pierre Mardaga, 1980, p. 729-733.
- COLLECTIF, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 12/3, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 909-911, 964-965, 969-970 et 984-985.
- DE LEVAL Julien, *Le Pays de Herve dans les quinze premiers jours de la Tourmente. Petits villages dans la Grande Guerre. Commémoration du centenaire 1914-2014*, Berneau, 2014.
- DE LEVAL Julien, « Petits villages dans la Grande Guerre. 6. La promenade du 14 mai 2016 au départ d'Olne » dans *Le Terroir*, n° 130, mars 2017, p. 5-17.
- DE SAUMERY Pierre-Lambert, *Les Délices du Païs de Liège ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet évêché-principauté et de ses limites*, t. 3, Liège, 1743, p. 265.
- DE TRAZEGNIES Olivier, « Argenteau. Le fer, le feu, la musique et l'eau » dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 41, mars 1979, p 2-35.
- DOMS Alex, « Eaux de Spa et épidémie de 1629 : le cas de Marguerite d'Eynatten, dame de Bolland » dans *Bolland, une ancienne seigneurie libre*, Verviers, éd. Jean Levans, Imprimerie express, 2001, p. 272-292.
- DROUGUET Noémie, *Le sens de la visite. La conception de l'exposition et le parcours de visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale*, thèse de doctorat, Université de Liège, octobre 2007 (URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/191046/1/Le%20sens%20de%20la%20visite%20-%20Th%C3%A8se%20Drouguet.pdf> [dernière consultation le 06/12/2018]).

- DUMONT Bruno, « Sur les traces des Dames anglaises (Jésuitesses) et les Maisons canoniales au Mont Saint Martin » dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux Liège*, n° 355, 356 et 357, t. XVII, n° 8-10, 2018, p. 186-294.
- GIOT Fabrice, *Stuc et stucateurs en Belgique. Première approche historique et stylistique*, Liège, 2017 (= Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 16).
- HEUBNER Heinrich (capitaine), *Sous Emmich devant Liège, sous Klück devant Paris. Récits vécus de la campagne de 14*, Schwerin, 1915.
- JASPAR Paul, « Le Pays de Herve et le château d'Olné » dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, t. X, 1928, p. 10-25.
- KAIVERS Marie-Madeleine, KAIVERS Reiner, *Nouvelles découvertes sur le blason de la famille Xhrouet (Crouet, Chrouet)*, s.d., opuscule de 5 pages.
- KOTT Christina, « D'une guerre mondiale à l'autre : le patrimoine artistique belge entre destruction et conservation » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 25, 2014, p. 75-97.
- « Le château d'Olné » dans *Chroniques archéologiques du Pays de Liège*, 12^e année, n° 5, septembre-octobre 1921, p. 66-67.
- MOUTSCHEN Jean-Philippe (coord.), *Visages d'Olné. Son village, ses hameaux*, Olné, 2006.
- Ouverture solennelle des cours. Le 1^{er} octobre 1955. Discours de M. Le Recteur M. Dubuisson. La Science et les nourritures terrestres*, Université de Liège, 1955, p. 5-6.
- « Procès-verbal de la séance du 26 mars 1926 » dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 17^e année, n° 4, juin 1926, p. 49-52.
- « Procès-verbal de la séance du 28 décembre 1928 » dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 20^e année, n° 1, janvier-février 1929, p. 2-5.
- VAN LOO Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique. De 1830 à nos jours*, Anvers, 2003.

Francis TOURNEUR

Docteur en Sciences

Secrétaire général de l'a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie »

Chargé de cours à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège

Membre de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.

Dominique BOSSIROY

Géologue

Attaché scientifique à l'Institut scientifique de Service public (ISSeP)

L'approche des matériaux pierreux et des traitements de surface des façades du Théâtre royal de Liège

*Liège n'a plus son couvent de dominicains, sombre cloître d'une si haute renommée, noble édifice d'une si fière architecture ; mais elle a, précisément sur le même emplacement, **un théâtre embelli de colonnes à chapiteaux de fonte** où l'on jouera l'opéra-comique, et dont M^{lle} Mars a posé la première pierre.*

Victor HUGO, *Le Rhin*, t. 1, 1842, lettre VII.

Pour préparer la restauration du Théâtre royal de Liège, achevée avec succès il y a quelques années déjà, plusieurs études préalables détaillées ont été réalisées, dont certains résultats sont présentés ici, pour les volets qui nous ont été confiés. Ces approches sont évoquées dans l'ouvrage général consacré récemment au théâtre et à sa restauration¹, mais sans y être explicitées. L'examen des matériaux pierreux de l'enveloppe extérieure du monument et des traitements de surface successifs des façades avaient plusieurs objectifs. D'abord, l'identification des différents types de pierres mises en œuvre, de leurs natures lithologiques, de leurs âges stratigraphiques et, dans la mesure du possible, de leurs origines géographiques. Ensuite, de leurs pathologies, des remèdes à y apporter et des éventuels matériaux de remplacement ou de substitution pour les éléments déficients. Enfin, de leur intérêt pour une lecture archéologique globale du bâti et une compréhension fine de la chronologie des interventions. Ces différents aspects sont synthétisés ici, avec un accent volontairement allégé sur les questions techniques et purement pratiques telles que remplacements, interventions diverses, etc. L'approche des finitions de surface appliquées autrefois sur les façades avait pour intentions de comprendre ces interventions successives et leurs modalités techniques, afin de proposer une option d'intervention et de conseiller un mode opératoire pour le projet de restauration. Ici aussi, seules les principales données seront présentées brièvement, en omettant les détails de trop grande technicité ou les aspects strictement matériels.

Non loin du palais, se trouve le théâtre de Liège : cet édifice, construit en 1818 sur l'emplacement du couvent des Dominicains, a été bâti d'après les plans de M.A. Dukers, de Liège, et sous les auspices de M^{lle} Mars, qui y posa la première pierre. Les colonnes qui décorent la façade sont en marbre de Saint-Remy, et leurs bases et leurs chapiteaux en fer coulé².

¹ MARCHESANI Frédéric (dir.), 2012.

² VANDERMAELEN Philippe, 1831, p. 131.

Les données historiques sur la construction du bâtiment et son évolution

La construction du théâtre a été largement étudiée déjà et l'histoire en est globalement bien connue. Une iconographie ancienne plutôt riche, dont de nombreuses photographies à partir de l'introduction de cette technique, témoigne des différents états de l'édifice, depuis son origine au fil des transformations. Édifié de 1818 à 1820 par l'entrepreneur Jacques-Joseph Vivroux³ sur les plans de François-Joseph-Auguste Dukers (ou Duckers), jeune architecte de retour de formation à Paris, le monument est établi sur les terrains de l'ancien couvent des Dominicains, sécularisé pendant la Révolution. Un arrêté du roi Guillaume I^{er} autorise dès 1816 pour le nouveau bâtiment l'emploi des matériaux tirés de la démolition de cet ensemble conventuel, ainsi que de celle de l'ancienne église des Croisiers en Outremeuse. Parmi les projets préliminaires de l'architecte, datés de 1817 et 1818, plusieurs montrent nettement la texture marbrée des colonnes colossales de l'avant-corps – ainsi d'ailleurs que de la plate-bande de l'architrave, sous la corniche saillante (fig. 1). De l'abondante sculpture architecturale prévue par Dukers, les statues en ronde-bosse et les bas-reliefs n'ont jamais été exécutés – en fait, les grandes tables rectangulaires aujourd'hui en saillie au-dessus des fenêtres de l'avant-corps constituent les derniers témoins de ces projets, qui auraient dû être taillés et sculptés en œuvre, selon la technique dite « au ravalement », autorisée seulement pour les pierres tendres (fig. 2). Un livre de comptes imprimé, pour les travaux de 1817 à 1824, est signalé par Flavio Di Campli⁴ mais aucun détail n'y est donné sur les matériaux, si ce n'est la mention d'un voyage de l'architecte Dukers à Maastricht pour des questions de fournitures de pierres.

Les figurations classiques du bâtiment, autour de celle de Pierre-Jacques Goetghebuer (où tout l'ornement est figuré comme déjà exécuté, notamment les bas-reliefs au-dessus des baies de l'avant-corps), gommant les distinctions de matières et de textures, mais cette option graphique est très fréquente dans la production gravée de cette époque, privilégiant pour la représentation de l'architecture un traitement purement linéaire au détriment des jeux de matériaux et de valeurs, supposés sans doute anecdotiques. Parmi les témoins iconographiques, la série de dix lithographies de Joseph Coune, éditées vers 1859 chez Élisée Noblet⁵, est intéressante par des rendus locaux d'appareils, notamment harpages et claveaux, alors que d'autres surfaces sont montrées lisses et dépourvues de tout joint – fantaisie d'artiste ou reflet d'une réalité matérielle éphémère ?

³ Sur ce membre de la dynastie Vivroux, auteur notamment du grand théâtre de Verviers, on trouvera d'intéressantes informations en consultant la contribution de Monique Merland sur le site internet de la C.R.M.S.F. (URL : <http://www.crmsf.be/fr/actualite/il-%C3%A9tait-une-fois%E2%80%A6-les-vivroux-ornemanistes> [dernière consultation le 03/09/2018]).

⁴ DI CAMPLI Flavio, 1995, p. 13-14.

⁵ *Idem*, p. 135, fig. 19.

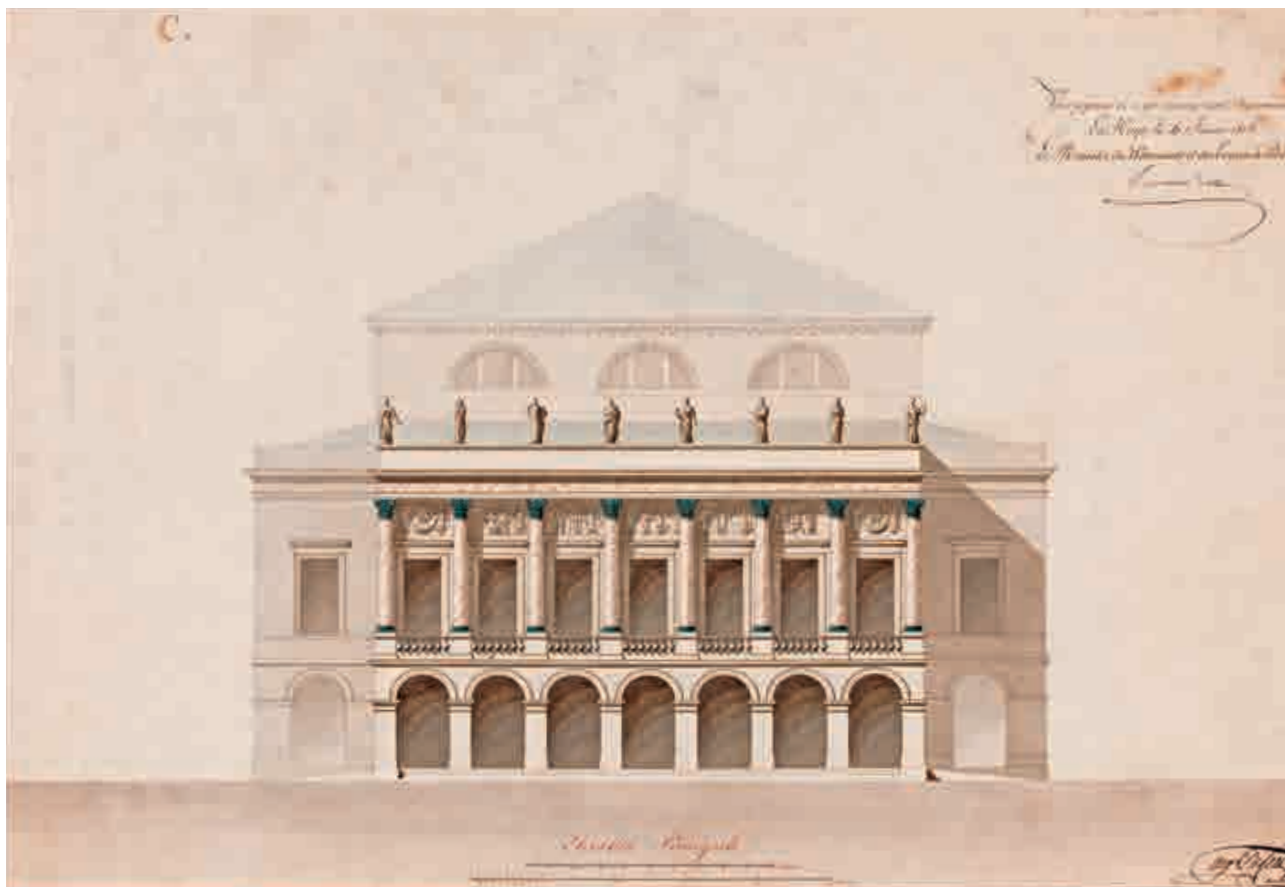


Fig. 1.- DUKERS François-Joseph-Auguste, Élévation principale, dessin à l'encre aquarellé, 1817 (déjà reproduit par : DI CAMPLI Flavio, 1995, p. 129, fig. 13 en noir et blanc) : ce très beau document subtilement coloré souligne l'importance de l'aspect marbré des colonnes du frontispice (aux bases et chapiteaux vert bronze), alors que l'architrave est également figurée comme jaspée ; on notera la statuaire sommitale en ronde-bosse, non exécutée, et les riches reliefs au-dessus des fenêtres de l'étage noble, inachevés.
© Province de Liège - Musée de la Vie wallonne.



Fig. 2.- Les panneaux du couronnement de la façade, laissés en relief parce que destinés à être sculptés en œuvre (au ravalement), ont été ravagés par le décapage brutal.
© Francis Tourneur, avril 2006.

Construit une année après celui de Bruxelles, sur les plans de l'architecte Dukers fils, le théâtre de Liège a extérieurement une grande ressemblance avec ce dernier, quant à la forme générale. Élevé, comme le théâtre de Bruxelles, sur l'emplacement d'un couvent de Dominicains, et isolé comme lui par une place et des rues régulières, il forme également un carré long, de 59 m sur 34, bordé d'arcades au-dessous d'un étage de fenêtres rectangulaires ; seulement la façade diffère totalement de celle du théâtre de Bruxelles, en ce qu'elle présente un avant-corps, percé au rez-de-chaussée de sept arcades qui portent huit colonnes corinthiennes en marbre rouge de St.-Remi, dont l'entablement est couronné d'un attique. Les colonnes posent sur des piédestaux réunis par des balustrades, formant balcons devant les sept grandes fenêtres du foyer, qui remplissent les entrecolonnements et sont surmontées d'autant de bas-reliefs. Du reste, l'aspect extérieur du théâtre de Liège est loin d'être aussi imposant que celui de Bruxelles. Par sa forme hémisphérique et la disposition en amphithéâtre du parterre, du parquet, du balcon et des deux rangs de loges, que couronne une élégante colonnade corinthienne, la salle s'éloigne du plan général des théâtres modernes, pour se rapprocher de celui des théâtres grecs et romains⁶.

Plusieurs campagnes de transformations ont été menées au cours du XIX^e siècle, dont les importants travaux d'extension vers l'arrière et de fermeture des galeries latérales par Jules-Étienne Rémont, l'architecte de la ville, en 1860 et 1861. La terrasse au-dessus de l'avant-corps, ses accès et la toiture font alors l'objet de changements notoires (fig. 3). En 1899, on procède au remplacement à l'économie des pierres qui composaient l'encorbellement de toiture [et] avaient été si fortement avariées par les intempéries⁷ par des bandeaux de bois peint de couleur « pierre », ainsi qu'à de semblables remplacements aux bandeaux des

Fig. 3.- Le cliché (sans indication de date, 148 x 94 mm) montre une façade uniforme, aux légères salissures, et des colonnes peu contrastées, sans doute ternes ; les baies du rez-de-chaussée sont fermées sous impostes rayonnantes et une petite horloge axe le frontispice. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



⁶ SCHAYES Antoine, 1849, p. 558-559.

⁷ Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal.

Fig. 4.- La carte postale colorisée (non envoyée) témoigne de la façade après-guerre, avec les médaillons au-dessus des fenêtres latérales, les boules sommitales dans l'axe des colonnes et le grand fronton provisoire ; les statues éphémères qui surmontaient le tout ont déjà disparu. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



façades latérales. Les linteaux de l'entrée cochère sont substitués par des *poutrelles métalliques enrobées de bois*⁸ et les balustrades sont réparées ponctuellement. En façade, des vasques sont adjointes à la base de chaque colonne de l'avant-corps et des médaillons surmontent dorénavant les baies des travées latérales – ces transformations ont sans doute été effectuées en matériaux éphémères, car elles disparaissent rapidement dans l'après-guerre de 1914.

Après les dommages de l'occupation allemande, le bâtiment est sommairement restauré, avec l'installation d'un grand fronton provisoire orné d'un bas-relief résultant de la collaboration entre les frères Oscar et Émile Berchmans – des *statues monumentales posées sur des socles intégrés*⁹ sont installées à l'occasion des festivités de la remise de la Légion d'Honneur à la Ville de Liège (fig. 4). En 1929, pour préparer l'exposition internationale de 1930, un fronton lithique définitif est mis en place, œuvre cette fois d'Oscar Berchmans (1869-1950) représentant Apollon entouré de Vénus et de Minerve (fig. 5). En même temps, l'enveloppe du théâtre est profondément modifiée par le décapage intense des parements pour mettre à nu les matériaux pierreux, dorénavant destinés à rester apparents. En 1949, une nouvelle *campagne de rénovation complète des bandeaux et corniches*¹⁰ est entreprise, alors que l'on rehausse la partie arrière du bâtiment et que l'on ré-ouvre le péristyle en 1955-1956. On obturera plus tard les baies sous le fronton et il est probable que divers traitements de consolidation ou de confortation furent appliqués aux façades à plusieurs reprises au cours du XX^e siècle – ce sera discuté plus loin dans notre approche. Nous n'insisterons pas sur les « guirlandes lumineuses torsadées », appliquées à titre provisoire sur les grandes colonnes de l'avant-corps, sans doute pour leur donner un caractère plus festif – un long provisoire au point que leurs traces ont marqué durablement le beau marbre terni, jusqu'à sa récente restauration.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

Fig. 5.- Le chantier d'installation du fronton définitif est en cours sur cette carte postale (envoyée en 1934), il est difficile de préciser si les façades sont décapées. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



Gammes de matériaux représentés

Trois grands types de pierres ont été utilisés dans l'enveloppe extérieure du théâtre de Liège : « pierres bleues », « pierres blanches » et « pierres marbrières ». Les deux premières appellations sont chez nous employées en contraste, la première pour les calcaires compacts issus des terrains anciens du socle de nos régions (d'âge primaire), de couleur sombre en cassure fraîche et de patine plutôt grise, légèrement bleutée – la seconde pour les calcaires plus « jeunes » tirés des strates secondaires et tertiaires, plus poreux et plus faciles à travailler. Quant aux « pierres marbrières », elles se caractérisent par leur aptitude à prendre un beau poli (qu'elles perdent cependant en extérieur, comme on le lira ci-après), sans être des marbres au sens géologique strict (terme qui désigne uniquement des roches cristallines telles que les marbres méditerranéens, dont Carrare est l'archétype).

Les pierres bleues, très résistantes, sont en principe réservées aux endroits sollicités – ici, tout le soubassement haut (en fait le premier niveau), les éléments saillants tels que bandeaux et corniches, jusqu'au couronnement de l'avant-corps. D'après les textures, fossiles et patines, on peut distinguer deux variétés principales. La première en importance, d'apparence tant soit peu variée, comporte des éléments d'une gamme de gris nuancés depuis un gris très clair jusqu'à un gris assez soutenu, avec un grain fin à grenu, et parfois des fossiles en abondance – on y distingue des coraux coloniaux (groupes de tubes centimétriques, cylindriques et striés) et de coquilles fines et globuleuses (de brachiopodes). Il s'agit de « Calcaires de Meuse », d'âge stratigraphique Viséen moyen (Carbonifère inférieur, Primaire). La seconde variété, plus homogène et plus grenue, d'un gris moyen un peu bleuté, est constellée de petits fragments de fossiles qui lui donnent une allure rugueuse et lui ont valu son appellation usuelle de « petit granit » – ce sont des

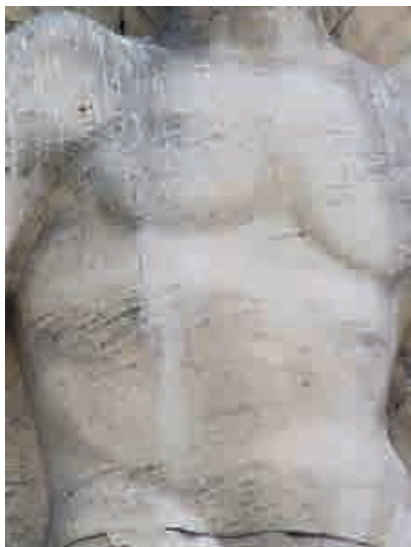


Fig. 6.- Détail du torse d'Apollon du fronton, où l'on devine les stratifications entrecroisées typiques de la pierre de Savonnières.

© Francis Tourneur, mars 2005.

Fig. 7.- Le lustre retrouvé montre bien les caractères variés du marbre : couleur soutenue du fond (qui en fait un « royal »), abondance de fossiles (coraux en lamelles grisâtres et coquilles cernées de noir), petites structures sédimentaires blanchâtres, le tout recoupé de veines tectoniques qui strient la surface.

© Francis Tourneur, juin 2012.



morceaux de crinoïdes, organismes marins aux longues tiges flexueuses formées de petits tambours. L'âge géologique en est le Tournaisien supérieur (Carbonifère inférieur, Primaire), soit un peu plus ancien que celui des « Calcaires de Meuse ».

Les pierres blanches, exploitées autrefois en Moyenne Belgique mais aussi rapidement importées de Maastricht et de France, constituent l'essentiel de l'élévation, au-dessus du premier bandeau (à l'exception bien sûr de certaines rehausses tardives en maçonnerie de briques enduites). La variété principale est un calcaire crayeux, à grain fin à finement grenu, dont la couleur oscille entre un jaune légèrement ocré et un beige grisailant – rarement ponctué de fossiles, débris de coquilles ou sections ovalisées de carapaces d'oursins. On y reconnaît le traditionnel « Tuffeau de Maastricht », exploité autrefois dans les gisements d'âge maastrichtien, étage du sommet du Crétacé (Secondaire). Le fronton oriental, en plus grand appareil, est sculpté dans une matière plus résistante, d'un beige soutenu, caractérisée par de fines laminations légèrement obliques (les « stratifications entrecroisées » des géologues). Un examen à la loupe permet d'observer d'innombrables et minuscules billes creuses, des « oolithes vacuolaires », ainsi que quelques fragments de coquilles fossiles. Ce sont là les caractéristiques de la « Pierre de Savonnières-en-Perthois », exploitée depuis longtemps dans les terrains jurassiques près de Bar-le-Duc en Lorraine (fig. 6).

Les matériaux marbriers sont eux aussi de deux types. Le plus évident est bien sûr le « marbre rouge » des monumentales colonnes monolithiques. Ce calcaire compact (fig. 7), d'une teinte rouge franche, est ponctué de fleurages de calcite grise ou blanche, avec de nombreux fossiles coralliens et coquilliers, ce qui donne un ensemble assez chamarré caractéristique des gisements d'origine récifale d'âge stratigraphique Frasnien supérieur (Dévonien supérieur, Primaire), connus dans plusieurs régions (Philippeville, Rance et Rochefort, notamment). On verra par ailleurs que les données historiques viennent compléter cette identification. Il faut souligner le caractère colossal de ces éléments, inhabituel pour une matière aussi dense (de l'ordre de 2,65 tonnes par m³). D'après les mesures précises de l'architecte, chacune de ces huit colonnes est d'une longueur de près de 4,80 m, pour un diamètre moyen de l'ordre de 0,60 m, ce qui leur donne un poids unitaire d'à peu près 3.600 kg par colonne. On lira plus loin que, malgré cela, ces colonnes furent assez mobiles ! Leurs bases sont beaucoup plus discrètes mais un examen attentif les révèle soigneusement moulurées selon un profil très classique. Les couches de peinture et de dorure en empêchaient l'examen, mais un fragment détaché a pu être analysé en détail. La cassure lisse et sombre identifiait un matériau de type « marbre noir », alors qu'une surface latérale, très droite et couverte d'un mince voile cristallin de calcite, représentait une veine blanche, à l'emporte-pièce, selon laquelle l'élément s'était brisé. L'examen au microscope d'une lame mince fabriquée dans l'échantillon a permis d'identifier les microfossiles typiques des niveaux fins des « Calcaires de Meuse », décrits précédemment, couramment exploités autrefois comme « marbres noirs », près de Namur (fig. 8).

Fig. 8.- Détail d'une base de colonne avant intervention ; le marbre noir est fracturé en tous sens sous les restes de dorure ; on notera les réparations de fortune avec cales de bois et les éléments métalliques très présents.

© Francis Tourneur, avril 2006.



Origine des matériaux mis en œuvre et chronologie relative de leur usage

Comme précisé précédemment, plusieurs auteurs mentionnent les autorisations royales de disposer de matériaux de seconde main, tels qu'il en circulait en grande abondance en ces temps de destructions massives liées aux troubles révolutionnaires. Églises de rangs divers (dont bien évidemment l'illustre et immense cathédrale Saint-Lambert), couvents, abbayes et autres biens ecclésiastiques sécularisés, hôtels de maîtres et maisons nobles, tout fait l'objet de « dé-constructions » plus ou moins soignées – dans l'intention d'en récupérer au maximum les éléments de valeur ou d'intérêt économique. C'est le cas en particulier des marbres à haute valeur ajoutée, dont les dallages et les colonnes présentaient en plus l'intérêt d'une modularité certaine, ce qui en facilitait la réutilisation¹¹. On le soulignera ci-après pour les fameuses colonnes rouges. Pour les matériaux courants, ce sont les anciens couvents des Dominicains et des Croisiers (ce dernier en Outremeuse) qui ont servi de sources, de « carrières », pour le nouveau théâtre. L'ancien couvent des Dominicains, dont le bâtiment actuel occupe l'emplacement, a fait l'objet de mentions anciennes et de certaines recherches (dont celles de Camille Bourgault¹², au moment de la disparition des derniers témoins monumentaux), mais peu de choses sont précisées sur les matériaux de construction. Le complexe était dominé par la monumentale église dont la vaste coupole marquait fortement le paysage urbain de Liège. Tout cet ensemble paraissait relever de l'architecture usuelle, briques et pierres, de la région à cette époque. Même si les matériaux pierreux étaient mêlés de pierres blanches et de pierres bleues, comme fréquemment, seules ces dernières devaient présenter une résistance suffisante pour être récupérées et recyclées comme éléments de taille – les tuffeaux et autres calcaires crayeux sont trop friables et devaient être habituellement

¹¹ Le sujet a été développé par : TOURNEUR Francis, « Le marbre wallon... », 2007, p. 409-416.

¹² BOURGAULT Camille, 1925.

broyés en gravats voire calcinés pour en obtenir de la chaux. Ce côté « recyclé » des pierres bleues permet d'expliquer les irrégularités d'appareillage (loin d'un calepinage modulaire d'une parfaite régularité, tel que le montrent les traités néoclassiques de l'époque), les variations du sens de pose (en lit ou en délit sans aucune logique apparente) et les fantaisies des tailles – ciselures d'application et de rythme différents, présence de palettes bilatérales, périmétriques ou seulement d'un côté (ce qui suggère des recoupes pour mises à dimensions) et orientation des ciselures aléatoire (verticale ou horizontale)¹³. Toutes ces observations plaident à la fois pour des matériaux de seconde main, remis en œuvre vaille que vaille, et pour des surfaces destinées à être enduites ou à tout le moins masquées, donc à soigner moins la mise en œuvre en terme d'appareillage – comme on l'explicitera ci-après.

Il est plus difficile d'imaginer un recyclage des parements de tuffeaux, plus tendres et plus fragiles, et surtout disponibles en de telles quantités pour de grands revêtements uniformes. En effet, ce type de matériau est rarement utilisé à Liège à grande échelle – à l'exception de la monumentale façade plaquée au milieu du XVIII^e siècle sur le Palais vers la place Saint-Lambert. On peut donc logiquement mettre en rapport le voyage de François-Joseph-Auguste Dukers à Maastricht mentionné ci-avant, avec les fournitures des matériaux pour l'enveloppe haute du théâtre. En effet, bien que les gisements de ce tuffeau soient répartis à travers les actuels Limbourg belge et hollandais, les principales exploitations se trouvaient aux alentours de cette ville, notamment au sud, près de la Montagne Saint-Pierre. Dès le milieu du XIX^e siècle, la facilitation des transports, notamment par rail, a largement ouvert le marché aux pierres blanches françaises, d'une large variété de textures et de nuances, et d'une gamme de performances suffisamment variée pour permettre quasiment tous les usages. En sculpture monumentale, ce sont les variétés lorraines d'Euville et de Savonnières qui ont été les plus fréquemment utilisées, jusqu'au milieu du XX^e siècle. Le choix d'Oscar Berchmans pour le nouveau fronton, en 1930, réalisé en pierre de Savonnières¹⁴, s'inscrit donc tout à fait dans son époque (fig. 6). En parallèle, l'offre commerciale des pierres bleues avait aussi évolué depuis deux siècles, confinant les traditionnels Calcaires de Meuse de sélection toujours délicate à un second rôle, pour laisser la première place au fameux « petit granit », de qualité plus constante, bien que d'aspect plus rude. On le trouve appliqué à Liège en des constructions monumentales dès 1840-1845 – l'une des plus précoces étant la nouvelle église sévèrement néoclassique Sainte-Véronique par Hyacinthe Dujardin. Les transformations de Jules-Étienne Rémont font donc logiquement appel à ce matériau – à cette époque, les gisements hennuyers classiques (Écaussinnes, Feluy, Soignies...) étaient en pleine expansion, mais les extractions du Condroz (Modave et vallée du Hoyoux, Sprimont et Ourthe-Ambiève) étaient déjà fort actives. Il est quasi impossible, en l'absence de sources d'archives, de préciser l'origine des matériaux géographiques mis en œuvre au théâtre.

¹³ La ciselure des pierres, geste technique à finalité d'abord fonctionnelle (obtenir les surfaces les plus planes et les plus régulières possibles), est supposée faciliter l'écoulement des eaux de ruissellement sur les façades. Elle est donc logiquement verticale.

¹⁴ Et non en pierre d'Euville comme mentionné par Frédéric Marchesani (MARCHESANI Frédéric, 2012, p. 40), qui signale que le sculpteur a travaillé au fronton avec son élève, Madeleine Schoofs.

Théâtre royal. An 1818. Il fut bâti sur l'emplacement de l'église des Dominicains en 1818. M^{lle} Mars, de la Comédie française, en posa la première pierre le 1^{er} juillet. Cet édifice, isolé et entouré d'arcades qui soutiennent une galerie voûtée, donne sur une immense place anciennement appelée la place aux Chevaux¹⁵.

L'aventure des célèbres colonnes de marbre rouge¹⁶...

Nos contrées sont depuis toujours grandes productrices de matières marbrières, les fleurons de cette production étant incontestablement les marbres noirs, uniformes ou veinés, et les marbres jaspés, dans une gamme variée qui va du rouge profond (« griotte ») au gris rosé en passant par toutes les nuances de rouges et de roses, veinés et tachetés de gris, de blanc ou de jaune. Ces matériaux ont livré quantités de décors religieux et profanes, plus somptueux les uns que les autres. La tourmente révolutionnaire a heurté de plein fouet cette industrie de luxe, dispersant la clientèle ecclésiastique et aristocratique, et désaffectant une foule d'édifices offerts à la convoitise des marchands de biens et de matériaux. Un marché fort actif de seconde main s'est développé, portant surtout sur des éléments modulaires aisément recyclables tels que des dallages ou sur des éléments d'exception tels que les colonnes monolithes – dont la confection dans des matières somme toute ingrates relève à chaque fois de l'exploit, surtout pour de grandes dimensions. Or, il était à Liège un ensemble d'une renommée hors du commun, le décor de l'église des Chartreux en Cornillon, renouvelé au XVII^e siècle à grands frais par la famille de Liverlo. Le texte déjà plusieurs fois sollicité de Flavio Di Campli¹⁷ rappelle cette « filiation » que d'autres auteurs traitant de la Chartreuse¹⁸ ou du théâtre ont mentionnée à plusieurs reprises. C'est certainement Théodore Gobert¹⁹ qui est le plus disert et le plus précis, sans citer hélas toutes ses sources, comme trop souvent dans ses écrits. Mais les recoupements avec d'autres auteurs (comme le catalogue d'exposition sur Saint-Remacle-au-Pont²⁰) ne remettent pas en cause la fiabilité des données, malgré quelques imprécisions de détails (par exemple, la version que donne Théodore Gobert de l'aventure dans sa description du théâtre²¹, où les colonnes d'origine sont montées à douze et non plus à dix...).

C'est donc au milieu du XVII^e siècle que Gilles de Liverlo, nommé en 1648 prieur du monastère, projeta la reconstruction de l'église des Chartreux en l'agrandissant. *Dans ce but, il fit venir de l'étranger dix*

¹⁵ GUILLEAUME François, 1850, p. 17.

¹⁶ Parmi les nombreuses versions de cette histoire, citons celle de : CONRADT Marcel, 2005, p. 24-25.

¹⁷ DI CAMPLI Flavio, 1995, p. 10.

¹⁸ REM Georges, 1971, p. 3-11.

¹⁹ GOBERT Théodore, IV, 1976, p. 117-118 e.a.

²⁰ STIENNON Jacques, 1979, p. 53-60.

²¹ GOBERT Théodore, II, 1976, p. 145-146.

belles colonnes de marbre qui devaient former le péristyle du sanctuaire ; mais les circonstances ne lui permirent pas de voir la réalisation plénière de son projet²² puisqu'il est mort en 1667, laissant l'œuvre inachevée. Dans ses célèbres *Délices*, Pierre-Lambert de Saumery en donne une description enthousiaste : *Il se trouve peu d'Églises d'une structure plus noble. Elle est bâtie à l'Italienne, & le sanctuaire en Colonnade & Pilastres, de très-beau Marbre du País, est d'une superbe architecture d'Ordre Composite. L'Autel est construit à la Romaine*²³. Une nouvelle reconstruction de l'église est entreprise en 1788, *dans laquelle entrèrent encore les colonnes de marbre extraites de l'ancien temple*²⁴, mais ces travaux ne purent être menés à bien puisque le couvent est déjà pillé par les Français en 1792 et les religieux en sont définitivement expulsés en 1793. Lors de l'expropriation finale en 1797, les experts dressent un inventaire complet des bâtiments, dont pour la *belle et vaste église, le chœur seul est achevé*²⁵. Vendu alors comme bien national, l'ensemble est acquis par le citoyen Le Coulteux-Canteleu²⁶, qui divise le couvent en lots et entreprend la démolition de l'église, en récupérant soigneusement ce qui peut l'être. Les fameuses colonnes déposées sont offertes généreusement à la Ville de Liège et, en décembre 1804 (au moment du sacre de Napoléon !...), pour le somme de 480 francs, le menuisier Joseph Piroton *transporta dans une des cours du Palais les dix colonnes avec leurs accessoires*²⁷. On peut légitimement se demander comment ces monstres de presque cinq mètres de long, à la fois pesants et fragiles, ont pu ainsi voyager à travers la ville et par quelle issue ils ont pu entrer dans la cour du Palais ! La même question se pose évidemment quant à leur transfert initial du gisement rochefortois jusqu'au couvent sur Cornillon ! Dans ces ultimes péripéties, deux fûts ont été brisés et les huit colonnes survivantes, pesant chacune plus de 3,5 tonnes, faut-il le rappeler, ont été finalement hissées sur l'avant-corps du nouveau théâtre (sans doute à grand peine). Il paraît fort probable que les bases de marbre noir mouluré proviennent du même démantèlement de l'église des Chartreux, reprises sans doute dans l'intitulé avec *leurs accessoires*. On peut dès lors se poser la question des fameux chapiteaux métalliques aujourd'hui en place. Faisaient-ils partie du même lot global de « matériaux de seconde main » ou sont-ils une création *ex nihilo* de François-Joseph-Auguste Dukers ? Seule une comparaison serrée avec des éléments de nature et de composition comparable permettrait de l'affirmer²⁸.

²² GOBERT Théodore, IV, 1976, p. 117-118.

²³ DE SAUMERY Pierre Lambert, 1970 (1738), p. 291.

²⁴ GOBERT Théodore, IV, 1976, p. 123.

²⁵ *Idem*, p. 123-125, qui le reprend *in extenso*.

²⁶ Il s'agit sans doute de Jean-Baptiste Le Couteux de Canteleu (Rouen, 1749 – Paris, 1818), politicien et financier français, un des fondateurs de la Banque de France.

²⁷ GOBERT Théodore, IV, 1976, p. 125 – notre soulignement.

²⁸ Il est intéressant de relever que la grande façade du Palais royal de Bruxelles, édifiée par Charles Vander Straeten à la demande du roi Guillaume I^{er} des Pays-Bas pour uniformiser des édifices antérieurs, comportait un majestueux avant-corps dont le soubassement à refends supportaient six majestueuses colonnes monumentales en petit granit, avec des chapiteaux métalliques, sous un lourd entablement continu – composition qui rappelle évidemment celle du théâtre de Liège, bâtiment à peu près contemporain. Lors de la profonde transformation par l'architecte Henri Maquet du Palais sous Léopold II, cette façade fut démantelée et ses matériaux dispersés. Nous avons eu l'occasion d'observer de curieux chapiteaux métalliques dans le parc du château d'Ham-sur-Heure, qui appartenait au début du XX^e siècle à la famille de Mérode, proche de la Cour – peut-être ceux du palais ? Il serait intéressant de les comparer à leurs homologues liégeois.

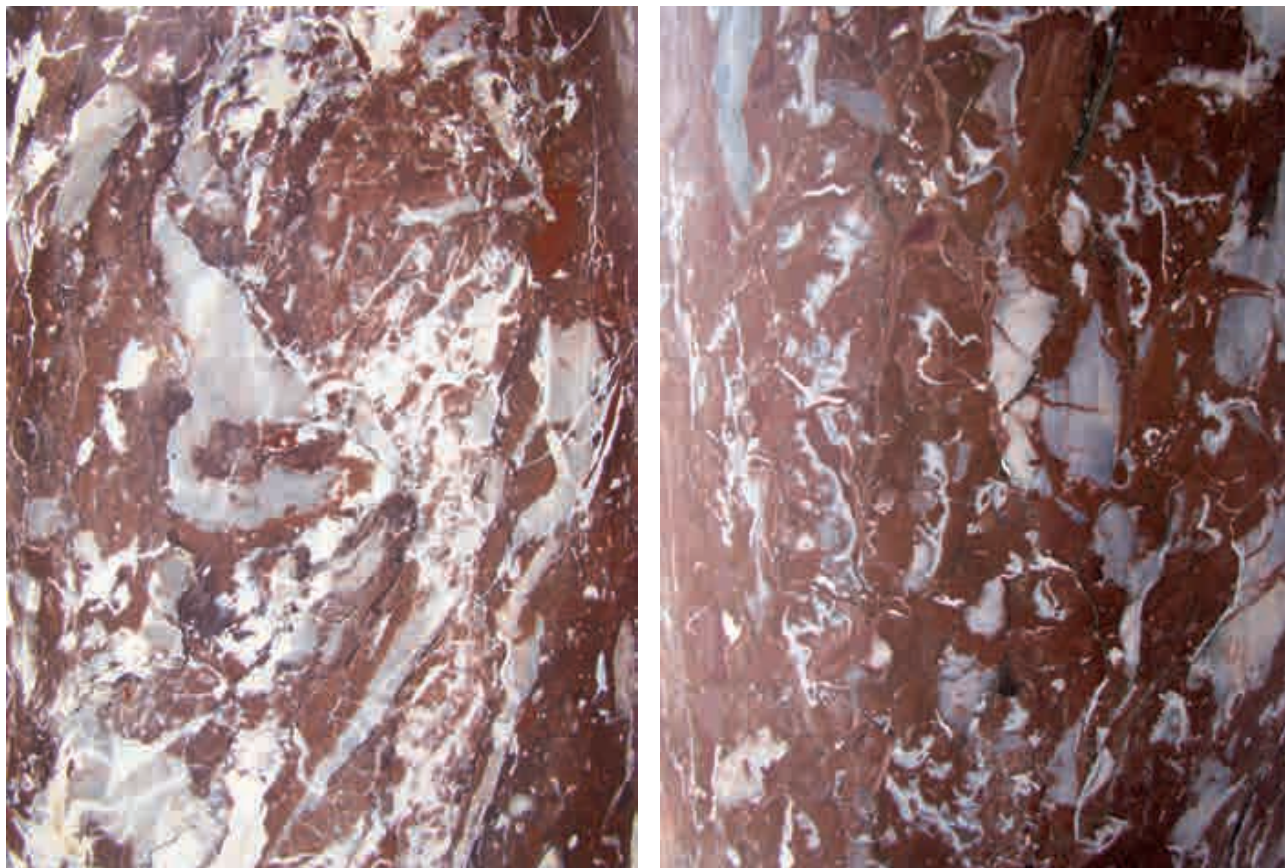


Fig. 9-10.- Vues rapprochées des colonnes en cours de traitement, soulignant la variabilité d'aspect du marbre tant en teinte de fond et texture qu'en présence de fossiles et de veines blanches tectoniques.

© Francis Tourneur, juin 2012.

Il reste à dire un mot sur l'origine des marbres eux-mêmes. Ainsi qu'évoqué précédemment, les gisements de marbres rouges de nos régions, d'origine récifale, présentent une grande variabilité intrinsèque, tant en couleurs, textures, veines et taches, que contenus en fossiles. De nombreuses carrières ont été exploitées au cours du dernier demi-millénaire et il est souvent difficile de se prononcer sur l'origine géographique précise d'un élément, entre les trois zones principales de production qu'étaient Philippeville, Rance et Rochefort. Pour celles qui nous occupent ici, la dénomination de « Saint-Remy » est la plus classiquement reprise. Des publications récentes, liées à une exposition tenue en 2012 dans les bâtiments de l'abbaye cistercienne de Saint-Remy, à côté de Rochefort, ont permis de mieux cerner l'immense production de ces carrières depuis l'Ancien Régime jusqu'à la fin de l'activité, il y a une cinquantaine d'années, et de montrer qu'aux côtés du classique « vieux bleu de Saint-Remy », marbre pâle tout en nuances subtiles, fort veiné, d'autres variétés ont été exploitées, dont des rouges sombres et des rouges plus vifs. La matière des colonnes liégeoises, passablement variable (fig. 9-10), est d'un teinte particulièrement soutenue, en même temps assez foncée, tirant sur un pourpre carminé, tachetée de nombreux fossiles coralliens et coquilliers de types divers. Dans les nomenclatures habituelles, on le qualifierait

sans doute plutôt de « griotte », vive et mouchetée à la fois. Les veines de calcite blanche, d'origine tectonique, sont localement bien développées. Une origine rochefortoise n'est donc pas improbable, de telles variétés colorées y ayant été autrefois signalées, voire soulignées. Et Saint-Remy a constitué manifestement la source principale d'approvisionnement des marbriers liégeois – ne serait-ce que pour une relative proximité géographique par rapport aux autres gisements potentiels. Reste à imaginer où furent façonnés ces monolithes d'exceptionnelles dimensions, à proximité de la carrière ou en atelier près du chantier ? Et aussi comment ils furent acheminés sur de telles distances, sur les chemins de l'époque... De vrais exploits techniques, assurément !

Pathologies des matériaux pierreux

Comme précisé antérieurement, l'intention de la présente contribution n'est pas technique et ces problèmes ne seront donc que rapidement abordés. Les pierres bleues sont globalement en plutôt bon état, avec les altérations typiques de ces matériaux, à savoir la présence de terrasses argileuses parallèles au lit de carrière (les « joints stylolithiques » des géologues), qui s'ouvrent plus ou moins lorsqu'elles sont exposées aux intempéries et qui peuvent provoquer des pertes de matière lorsqu'elles sont situées près des arêtes vives. Le deuxième type de problème est lié à des ruptures à l'emporte-pièce perpendiculairement au lit de carrière (les « diaclases » des géologues), causées par des déséquilibres de charge ou des poinçonnements. Ces cassures se produisent parfois en séries parallèles serrées, rendant les éléments irrécupérables. On sait que les éléments en saillie, bandeaux et cordons, ont déjà fait l'objet de fréquents remplacements – ne citons que Théodore Gobert : *en l'an 1899, on a été forcé de consolider les encorbellements de la toiture. Les pierres qui les composaient avaient été si fortement avariées sous l'action des intempéries, depuis qu'on les avait dérochées, qu'elles menaçaient de s'abîmer par pièces et morceaux. On les a remplacées par du bois peint pour éviter le renouvellement de pareille mésaventure*²⁹ – parfois, on remplaçait par du bois couvert de métal (en général de zinc). L'origine de ces désordres peut être double, soit une mise en œuvre de pierre en délit (lit de carrière vertical) avec ouverture d'une terrasse argileuse (fig. 11), soit présence de métal sous forme d'agrafes ou de crampons, fréquemment utilisés pour fixer les pierres entre elles. Lorsque ces éléments métalliques sont mal protégés de l'humidité, ils rouillent et le gonflement fait alors éclater la pierre – des problèmes similaires étant observés au niveau des ancrages des hampes et porte-drapeaux divers. Cette présence de métal, parfois en abondance dans les maçonneries, est souvent négligée alors que les conséquences peuvent en être sérieuses.

Les pierres blanches montrent les soucis classiques de salissures, localement fortes, de pulvérulences locales, et de développement de croûtes noirâtres sulfatées, pouvant dégénérer en chancres ouverts.

²⁹ GOBERT Théodore, II, 1976, p. 148.

Fig. 11.- Un élément de bandeau mouluré, posé en délit, s'est rompu selon une « terrasse » (ou joint stylolithique), laissant une surface noirâtre irrégulière ; les tuffeaux présentent un aspect déplorable, chancreux ou pulvérulent, avec des joints différents, souvent plus résistants que les pierres voisines.

© Francis Tourneur, avril 2006.



Le phénomène est bien connu, les pluies acides, notamment riches en acide sulfurique, entraînant une transformation du carbonate de la roche en sulfate, ce qui s'accompagne d'une augmentation de volume – provoquant dès lors boursouflures et desquamations. Ces problèmes apparaissent surtout aux endroits protégés du ruissellement des pluies – lequel élimine continuellement ces dépôts par lessivage. Il y a donc création de traînées noirâtres et de zones salies sous les saillies. De plus, les traitements agressifs de dérochage et de meulage des tuffeaux les ont fragilisés davantage...

Les pierres marbrières sont, comme on l'a dit déjà, sensibles à l'humidité qui ternit leurs finitions polies et leur fait perdre leurs vives couleurs. C'est évidemment le cas des grandes colonnes dont on soupçonnait naguère à peine la nature de « marbre rouge ». Un examen rapproché a montré d'autres problèmes, notamment de nombreuses interventions de ragréages et de greffes de petits éléments, parfois affermis par des agrafes métalliques (fig. 12). Il est difficile de dater ces réparations, dont certaines sont peut-être d'origine (le matériau est soumis traditionnellement à des traitements tels que le masticage) ou liées aux travaux du XVIII^e siècle, lors de la première « récupération » de ces éléments exceptionnels, voire aux nombreuses phases d'entretien des XIX^e et XX^e siècles. Quant aux bases de colonnes, elles étaient dans un état préoccupant à cause du nombre élevé de fractures qui les débitaient parfois en petits fragments. Ici aussi, on peut se poser la question de l'éventuelle présence d'inserts métalliques pour renforcer les structures : les colonnes seraient-elles simplement posées sur les bases ou, au contraire, solidement ancrées par des goujons métalliques axiaux ? Il faut rappeler le poids considérable de chacun de ces monolithes, proche de 3,5 tonnes, dont il faut évidemment éviter à tout prix le devers !...

Fig. 12.- Détail du marbre rouge des colonnes, terni et sali, grossièrement ragréé avec des mortiers inadéquats, masquant (à droite) une agrafe destinée à affermir un greffon ; on notera en bas la trace laissée par la guirlande en plastique.

© Francis Tourneur, avril 2006.



Les premiers théâtres « belges » sous influence française ?...

Un intéressant article de Lode De Clercq³⁰ propose une approche globale des théâtres construits en nos régions au cours de la première moitié du XIX^e siècle, en détaillant l'influence supposée de l'architecture officielle française sur ces édifices publics, en particulier sur les traitements des façades et les états de surfaces des matériaux. La plupart des architectes actifs en ce début de siècle sont passés par l'École spéciale d'Architecture de Paris, où ils ont bénéficié notamment de l'enseignement de Charles Percier, dans la longue tradition perpétuée de l'architecture française. Celle-ci est réputée très monochrome, avec une attention très spécifique portée à la stéréotomie, privilégiant le grand appareil de pierre, forcément laissé apparent pour exprimer sa perfection aux formes étudiées et aux joints très serrés. Cette tradition supposée remonter à tout le moins à la Renaissance est sérieusement remise en question par les Français eux-mêmes – Jacques Moulin énonce un propos général sur le chromatisme de cette architecture française, plus subtil que ne le laissent penser les lieux communs habituels : *une meilleure connaissance des bâtiments anciens fait apparaître le rôle parfois considérable de la couleur dans leur aspect originel, ou dans leur évolution au cours des siècles. La peinture ou les badigeons qui supportaient cette coloration étaient donc considérés comme une valorisation des ouvrages, et non comme une simple protection ou un cache-misère. Tant que cette valeur ajoutée que pouvait présenter la peinture ne sera pas correctement comprise, la connaissance même des caractéristiques monumentales qui en découlent restera marginale*³¹.

³⁰ DE CLERCQ Lode, 2002, p. 161-179.

³¹ MOULIN Jacques, 2002, n.p.

Lors du même colloque de Versailles consacré à la couleur des monuments, Frédéric Didier est plus radical encore : *Derrière ce constat simpliste [de l'architecture de pierre à la Française], les monuments eux-mêmes demeurent un champ d'investigation dont nous sommes loin d'avoir exprimé toutes les richesses archéologiques, entravés souvent que nous sommes par le poids des idées reçues ou des fausses traditions ressassées jusqu'à la caricature*³²... Donc, depuis bien plus d'une dizaine d'années, la perception des monuments français s'est colorée de nuances plus subtiles que le brutal « noir et blanc » des livres d'architecture classiques – illustrés de gravures non coloriées ou de clichés justement en « noir et blanc » (comme les célèbres livres des éditions Zodiaque)...

Quelle est l'hypothèse de Lode De Clercq³³ à propos de ces théâtres du début du XIX^e siècle ? Selon lui, les jeunes architectes que sont Louis-Emmanuel-Aimé Damesme, François Verly, Pierre-Bruno Bourla, Tilman-François Suys et François-Joseph-Auguste Dukers, formés à la tradition française, la mettent en pratique dans leurs premières réalisations sur notre sol, le théâtre de la Monnaie à Bruxelles par Louis-Emmanuel-Aimé Damesme (1817-19), celui de Liège par François-Joseph-Auguste Dukers (1818-1820), avant ceux d'Anvers par Pierre-Bruno Bourla (1829-34) et de Gand par Louis Roelandt (1837-40), au milieu d'autres bâtiments monumentaux tels qu'à Bruxelles, le fastueux Palais d'Orange, aujourd'hui des Académies, par Charles Vander Straeten (1823-26) ou le Jardin Botanique par Tilman-François Suys. D'après l'auteur, tous ces monuments ont été conçus originellement en bel appareil apparent de pierre, avec une bichromie naturelle, que l'on peut même qualifier de structurelle, puisque les « pierres bleues » à patine grise sont limitées aux endroits sollicités, soubassements, angles, etc., alors que les « pierres blanches » constituent l'essentiel des façades – rares pierres brabançonnaises (de type Gobertange), plus fréquentes pierres françaises (calcaires crayeux de Picardie ou variétés plus compactes du Bassin de Paris), usage exceptionnel du tuffeau de Maastricht à Liège. En fait, cette distribution géographique n'est guère que le reflet des répartitions traditionnelles, dictées par une parcimonie des déplacements de matières pondéreuses et donc, par la proximité des gisements – Picardie pour le Hainaut, Maastricht vers l'Est... – avant que la facilitation des transports, notamment par chemin de fer, dès le deuxième tiers du XIX^e siècle, ne brouille les cartes, en autorisant l'importation de variétés plus lointaines, notamment françaises (Lorraine, Bourgogne, Poitou, etc.).

La généralisation nous semble quelque peu hâtive et les arguments parfois un peu discutables, tels que les interprétations des descriptions de l'ouvrage classique de Pierre-Jacques Goetghebuer – la mention

³² DIDIER Frédéric, 2002, n.p.

³³ DE CLERCQ Lode, 2002, p. 161-179.

d'une « architecture de pierre de taille » pour la Monnaie bruxelloise³⁴ ne signifie pas nécessairement à nos yeux que cette pierre soit laissée apparente... Il est vrai que l'expression est reprise dans l'ouvrage général d'Antoine Schayes sur l'architecture en Belgique (*ce théâtre, entièrement revêtu de pierres de taille*³⁵), mais, à nouveau, ces notations devraient être reprises une par une, pour distinguer celles qui concernent le matériau constitutif des murs et celles qui désignent la matière apparente en façade, sans préjuger nécessairement d'une finition de surface ou non. Pour le théâtre de Liège, nous avons spécifié par ailleurs nos arguments pour un traitement de surface appliqué – dont le premier est sans doute que le tuffeau de Maastricht requiert traditionnellement l'application directe d'une protection, tout du moins badigeonnée. Pour les théâtres anversoïis et gantoïis, nous ne nous prononcerons pas, mais il nous semble possible qu'ils relèvent déjà d'une autre esthétique architecturale, plus ornée, et peut-être dès lors d'un autre traitement de façades, plus « national ». Nous avons toutefois découvert un petit ouvrage apparemment peu connu, imprimé en 1849, où un échevin de Gand, Napoléon De Pauw, explique en grand détail les différents types de marchés publics de travaux qu'il a mis en place lors des années précédentes, dont les marchés de peinture des bâtiments communaux, approuvés en 1848 : le premier de la liste des monuments peints est justement le fameux théâtre, achevé peu auparavant, pour plus de 1.400 m² de façade³⁶ ! Les détails techniques (*les façades extérieures et autres de tous les bâtiments indiqués au métré ci-joint, seront peintes à l'huile, à trois couches, sur toutes les faces vues*³⁷) ne manquent pas d'intérêt³⁸. À notre avis, il convient de nuancer quelque peu cette question délicate des traitements de façades, où chaque cas doit être examiné spécifiquement.

Les approches actuelles de l'architecture française sont, nous l'avons vu précédemment, nuancées par les recherches liées à l'archéologie du bâti, mais aussi par l'analyse détaillée des réalisations classiques, telles que celles de la célèbre équipe de Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine. La toute récente monographie que Jean-Philippe Garric³⁹ leur a récemment consacrée souligne l'importance globale du chromatisme pour ces architectes – tant pour les lithographies qui illustrent leurs nombreuses publications, délicatement

³⁴ Le cas du théâtre de la Monnaie à Bruxelles n'est pas simple et ne sera certes pas résolu ici. Nous avons naguère présenté l'hypothèse d'un décapage intempestif avant un heureux ré-enduisage (TOURNEUR Francis, 2010, p. 26-28), mais l'ouvrage très détaillé d'Éric Carris (CARRIS Éric, 1996) ne permet pas de se prononcer de façon ferme sur la question – les clichés les plus anciens (vers 1865) présentant l'édifice en pierres nues et les données d'archives recensées mentionnent rarement les finitions extérieures des façades. Il est vrai qu'un aspect uniformément clair du monument s'inscrit fort bien dans la perspective de « Bruxelles, ville blanche », détaillée par Christophe Loir (LOIR Christophe, 2017, p. 176-178) – avec nos remerciements à celui-ci pour l'intéressant échange sur cette thématique.

³⁵ SCHAYES Antoine, 1849, p. 556.

³⁶ DE PAUW Napoléon, 1849, p. 262 – l'ouvrage est aisément consultable en ligne.

³⁷ *Idem*, p. 256.

³⁸ Voici les précisions techniques intéressantes de l'ouvrage de Napoléon De Pauw quant à la peinture des façades : *La première couche sera blanche et composée de 0,85 kilogrammes de blanc de plomb par litre d'huile. La seconde sera grise de perles et contiendra 1,25 kilogrammes de blanc de plomb par litre d'huile. La troisième reste au choix de l'administration et renfermera 1,6 kilogrammes de blanc de plomb par litre d'huile* (DE PAUW Napoléon, 1849, p. 256-257).

³⁹ GARRIC Jean-Philippe, 2012.

aquarellées, que pour certaines de leurs réalisations monumentales, très « polychromes ». On retiendra en particulier le fameux arc de triomphe du Carrousel, élevé en 1809 au milieu du vaste ensemble du Louvre, dont les parois de pierre blanche abondamment sculptées sont rehaussées de colonnes de marbre rouge, ici la variété du Languedoc, avec bases et chapiteaux de bronze verdi, sous une frise gravée également en marbre rouge – en une gamme chromatique que l'on ne peut que rapprocher de celle du théâtre de Liège, quelques années plus tard, ici sur une échelle il est vrai plus monumentale. On notera qu'ici aussi, les colonnes rouges du Carrousel sont également des « spoglie », récupérations supposées d'un monument disparu...

[...] l'aspect le plus nouveau de l'arc triomphal [du Carrousel] ne fut guère exalté par ses contemporains. Sans doute parce qu'elle venait trop tôt, sa polychromie audacieuse, fondée sur l'association de plusieurs matériaux, ne fut accueillie ni comme un progrès dans la lecture de l'Antiquité, ni comme l'amorce d'un mouvement déterminant pour l'architecture contemporaine. L'utilisation, pour la frise et pour les colonnes, de blocs en marbre rose de Caunes-Minervois initialement destinés au Grand Trianon, comme l'emploi de bronze pour les bases et les chapiteaux, rompait avec la monochromie habituelle de la pierre de taille d'Île-de-France comme la blancheur convenue de l'architecture monumentale. Un tel choix, qui précédait de plusieurs décennies le véritable avènement de la couleur dans quelques grands édifices parisiens, n'était pas seulement la démonstration d'une solide culture archéologique, c'était aussi une façon brillante de mieux intégrer à l'ensemble les ors du quadrigé⁴⁰.

Les traitements de surface des façades du théâtre

Les témoins photographiques qui ont fixé depuis près de 150 ans l'évolution du théâtre sont évidemment irréfutables quant à l'épiderme coloré qui l'a recouvert complètement et protégé pendant longtemps, jusqu'à l'opération de dérochage brutal qui en a changé radicalement l'aspect en 1930 (fig. 13). L'épisode a marqué les esprits et a laissé des traces écrites, enthousiastes ou franchement réprobatrices. Parmi ces dernières, la réaction de l'architecte Camille Bourgault, restaurateur de nombreux monuments liégeois et membre de la Commission royale des Monuments et Sites, mérite d'être citée *in extenso*. Son courrier du 14 février 1930 mentionne : *J'ai l'honneur de vous informer de ce que le Service des Bâtiments communaux de la Ville de Liège vient de faire commencer le dérochage des façades du Théâtre royal. La rapidité avec laquelle cette opération est conduite – on emploie [sic] à présent des hachettes à air comprimé ! – permet déjà de se rendre compte de l'aspect que présentera le monument quand on aura enlevé la peinture qui le recouvre. Cet édifice a été élevé avec des matériaux informes provenant de la démolition d'églises, de couvents, etc., au début du*

⁴⁰ GARRIC Jean-Philippe, 2012, p. 131-132.

Fig. 13.- Sur cette carte postale (envoyée en 1939), l'édifice, fièrement couronné de son nouveau fronton, sort tout fraîchement décapé de son traitement de choc. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



siècle dernier. Et l'on ne met à jour que des pierres de toutes dimensions d'un aspect absolument déplorable. Certaines parties sont même en briques et celles-ci vont avoir à supporter un luxueux fronton en pierres blanches. De plus, vu le style de l'édifice – l'Empire – il ne convient pas de montrer l'appareil, puisque l'idéal serait de ne pas voir le découpage des pierres et de simuler le monolithe. Vu l'urgence, j'ai cru pouvoir vous faire parvenir cette lettre sans la soumettre au comité provincial et vous demander de bien vouloir intervenir de toute urgence auprès de l'administration communale de Liège pour que ce travail malheureux soit interrompu et que le théâtre royal reçoive la parure qui lui convient, c'est-à-dire : une peinture en un ou deux tons maximum, peinture qui couvrirait l'appareil ; la dorure des chapiteaux et bases des colonnes, la dorure des balustres de la façade principale et peut-être de l'un ou l'autre membre des moulures. Je me permets aussi de vous demander s'il ne serait pas opportun de classer cet édifice, bien caractéristique d'une époque⁴¹. Cette lettre est suivie le 25 février de la même année d'un courrier au Président de la Commission, signé d'Émile Berchmans, de Camille Bourgault et de Fernand Lohest : Comme suite à votre demande du 22 c^t nous avons examiné les travaux de « dérochage » en cours au théâtre de Liège. Ces travaux très avancés ont mis au jour des parements en pierre de sable (tuffeau de Maestricht). On sait que cet édifice a été construit avec des matériaux de démolition provenant de S^t-Lambert, les Dominicains, les Chartreux et que dès l'origine ces matériaux ont été cachés par un enduit qui donnait à l'ensemble un cachet monolithe plus conforme au style Empire du Théâtre. Nous pensons que ce dérochage – opération dont on abuse aujourd'hui – était tout à fait inopportun et qu'on aurait pu se borner à améliorer le caractère pictural de cet édifice⁴². Voilà présentés de façon lapidaire la plupart des arguments que nous allons ci-après développer !

⁴¹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.118 », lettre du 14 février 1930.

⁴² *Idem*, lettre du 25 février 1930.

La pratique du « dérochage », liée au goût des matériaux naturels apparents, se développe dans notre pays dès le milieu du XIX^e siècle, suite notamment à l'émergence d'un sentiment national à exprimer en architecture par le recours aux matériaux du pays et à leur chromatisme supposé spécifique de l'identité belge. L'habitude très généralisée « chez les Belges » des badigeons et des enduits, extérieurs et intérieurs, avait été soulignée et souvent vertement critiquée par les écrivains romantiques comme Théophile Gauthier et Victor Hugo lors de leurs visites à nos monuments – manie que les uns ont attribuée à une néfaste influence hollandaise, les autres à une dégénérescence du goût français... Aussi, dès la fin du siècle, on gratte, on nettoie au plus vigoureux les monuments peints – on trouve même mentions de lavages à l'acide, pour décaper plus efficacement ! La plupart des monuments liégeois de type « briques et pierres » ont alors (re)trouvé leur bichromie supposée « mosane » sous toitures d'ardoises – l'état alors supposé idyllique de ce patrimoine ! Le théâtre a résisté plus longtemps à ces traitements de choc, mais l'épreuve en fut d'autant plus dure puisqu'il fut proprement buché, « ravalé à neuf » selon l'expression à la française (fig. 14)... Qu'en était-il avant ? L'un de nous⁴³ a consulté les fonds d'archives de la Ville de Liège, qui recèlent des informations intéressantes, malgré un certain nombre de lacunes. En effet, de la trentaine de boîtes cartonnées initialement recensées manquent actuellement celles numérotées de 9 à 26, représentant la période entre 1826 et 1862, pourtant riche en travaux (dont les transformations de Jules-Étienne Rémont). En conséquence, le carton 28 a été dépouillé en détail, en particulier la farde notée *Notes diverses de travaux effectués au Théâtre royal / Peinture des façades et du magasin des décors – 1912* – on y trouve des informations techniques précieuses pour nos propos.



Fig. 14.- Détail de tuffeaux entre éléments saillants de pierres bleues, montrant les traces circulaires du meulage destiné à les décaper et à les ravalier.
© Francis Tourneur, avril 2006.

⁴³ Dominique Bossiroy.

L'apport des archives

Dans ces documents, les articles de presse sont suivis régulièrement des réactions politiques et des propos techniques en propositions de solutions. En 1912, on trouve mentions de travaux de nettoyages et de mises en peinture à l'huile et blanc de zinc des façades, du brûlage et du vernissage des châssis extérieurs, de la dorure à la feuille de cuivre avec rehauts des reliefs à la feuille d'or des bases et chapiteaux des colonnes (devis estimatif rédigé par le service d'architecture de l'administration communale de Liège en date du 19 janvier 1912, approuvé en séance du conseil communal du 25 mars, joint au cahier des charges). Les descriptions de travaux sont précises : *lavage à grande eau et à la brosse de toutes les parties à peindre, réparations aux rejointoiements des pierres et des maçonneries, peinture en trois couches de couleur de toutes les façades, des corniches..., dérochage, nettoyage des colonnes et chapiteaux de la façade, y compris peinture en deux couches de couleur de fond plus bronzage des chapiteaux et colonnes, ainsi que placement de deux couches de vernis sur les colonnes, chapiteaux et bases*⁴⁴. Dans le cahier des charges, l'exécution des peintures fait l'objet d'une description très précise (article 33), riche en données techniques⁴⁵. Un article du journal *La Meuse*, du 18 avril 1912, critique de vive façon ces projets : *Voici que bientôt, ainsi que périodiquement, l'Administration va faire recouvrir d'une couche de couleur crème les façades du Théâtre Royal pour réparer*

⁴⁴ Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal, devis du 19 janvier 1912.

⁴⁵ *Les produits à employer seront de toute première qualité ; ils devront satisfaire aux conditions ci-après. a) L'huile de lin cuite sera très claire, très limpide et exempte de tout dépôt ; elle devra avoir une densité de 0.930 ; son indice de réfraction sera de 81 à 25° C. Traité à l'acide sulfurique et l'acide nitrique, elle ne devra pas se solidifier dans l'espace de deux heures. Enfin, elle devra donner un résidu solide quand elle est évaporée à 100°C. - b) La térébenthine devra avoir une densité de 0.865 à 0.867. Elle devra donner, à 100°C, un résidu incolore qui ne devra pas être supérieur à 6 %. Elle devra avoir un aspect limpide et son indice de réfraction sera de 64 à 25° C. - c) Le siccatif blanc aura une densité de 0.910 à 0.915. Il donnera à 100° C un résidu fixe de 30 % minimum. - d) Le siccatif noir aura une densité de 0.980 à 0.990. Il donnera à 100° C. un résidu fixe de 39 % minimum. - e) le blanc de zinc devra fournir au minimum 95 % de produit évalué en ZnO (oxyde zincique) [article 33] ; un litre de couleur blanche prête à être mise en œuvre, préparée au blanc de zinc, à l'huile de lin cuite avec térébenthine et le siccatif nécessaires devra peser 1 k.700. Le blanc de zinc n° 1, cachet rouge Vielle Montagne, sera employé, pour la dernière couche des travaux de l'intérieur et de l'extérieur. Le blanc de zinc n° 2, cachet bleu Vielle Montagne, sera employé pour les premières couches [article 34] ; l'huile de lin cuite sera mélangée avec de l'essence de térébenthine en quantités qui seront déterminées par l'Architecte. [...] pour les travaux d'extérieur, le vernis à trains n° 2, marque Mander Brothers. Il devra durcir totalement dans le délai de 24 heures [article 35]. La classification des blancs et oxydes de zinc de la Vielle Montagne comporte :*

- Blanc de zinc n° 1, cachet rouge : C'est de loin, la qualité d'oxyde de zinc la plus demandée. Le blanc de zinc, cachet rouge, sortant des usines de la Vielle Montagne possède, en effet, à un haut degré, toutes les qualités désirables : pureté, blancheur, éclat, finesse, régularité du grain, qui en permettent l'emploi dans un grand nombre d'applications industrielles et, en peinture, pour la préparation des couleurs de bonne qualité. Le blanc de zinc, cachet rouge, se recommande, en peinture, pour tous les travaux soignés, tant de l'extérieur que de l'intérieur. Il est aussi beau que la plus belle des céruses, à laquelle il est supérieur, comme durée et fraîcheur.

- Blanc de zinc n° 2, cachet bleu : Ce blanc de zinc est, pour ainsi dire, aussi pur que le blanc de zinc cachet rouge ; il est cependant un peu moins blanc. Il remplace le blanc de zinc cachet rouge dans maintes applications. En peinture, il convient bien pour les travaux ordinaires, pour les premières couches ou la préparation des couleurs plus ou moins teintées.

Blanc de zinc – Vielle Montagne. Brochure publicitaire de l'usine de Valentin-Cocq située à Hollogne-aux-Pierres (Liège) [éditée après 1927].

Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal, cahier des charges de janvier 1912.

des ans l'irréparable outrage. Or, nous nous sommes laissé dire que ce bâtiment de style sévère avait été construit en pierres grises du pays, suivant la vieille tradition wallonne, alors que l'annexion hollandaise ne nous avait pas encore valu l'envahissement des badigeonnages muraux à l'huile. Pourquoi donc, au lieu d'ensevelir à nouveau ce monument, ne pas lui rendre au contraire son caractère naturel et autochtone et lui restituer les allures d'un édifice en le déshabillant de son revêtement de caserne ? Les colonnes de porphyre rouge [sic], ces colonnes sorties, croyons-nous, de la vétuste église des Dominicains [sic] et qui ornent la façade principale, y apparaîtraient plus opulentes et l'érection de quelques Muses achèverait de doter Liège d'un nouvel édifice que nous possédons et que nous méconnaissons. Pourquoi faire neuve une chose relativement ancienne, alors que de toutes parts nous cherchons à présent à faire vieux ce qui sort de chez le fabricant ? Certes, l'idée est à examiner. Nonobstant ces remarques, les travaux de peinture sont adjugés par la Ville à l'entrepreneur Alexandre Leseuil, domicilié au 102 de la rue Sainte-Julienne à Liège. Le *Journal de Liège* prend la relève le 30 mai 1912 : *Le théâtre est tout blanc ; il y a des gens qui le trouveraient trop blanc, qui voudraient un peu de crasse sur cette blancheur. Ceux-là sont les amateurs de la patine. Mais il y a aussi des Liégeois qui affirment que jamais le théâtre ne fut plus beau. Il est beau, disent-ils, parce qu'on le voit moins. Et vraiment ce lourd bâtiment paraît plus léger, il a bien un peu l'air caserne, mais on s'y fera. On a repeint couleur pierre de taille les pierres de taille, ce qui nous fait une fois de plus noter l'illogisme de tels badigeonnages.* Le sujet continue donc à diviser et l'architecte adjoint de la Ville, Hubert Thuillier, est bien obligé de se justifier auprès de l'échevin des travaux, Fraikin : *C'est donc une obligation de recouvrir de peinture ces pierres de mauvaise qualité. Quant aux colonnes de marbres, elles seront polies et préservées par un vernis spécial, transparent et incolore*⁴⁶. La presse ne désarme pas, cette fois par la *Gazette de Liège* du 23 juin 1912 : *Notre temple de l'opéra fait triste figure sous ce badigeon. On se demande si un dérochage soigné ne lui donnerait pas meilleure mine. Le vêtement de couleurs ne cache-t-il pas de la pierre du pays, qui ne se présenterait pourtant pas en tout bien, tout honneur, avec sa couleur... locale ? La pierre s'encrasse, certes, mais elle s'enlaidit moins. Elle supporte avec dignité les outrages du temps et conserve sous la patine un aspect vénérable. Le ton monte lorsque les menuiseries sont concernées : La Meuse du 26 juin 1912 dénonce l'obstination à conserver sous sa couche de couleur sale son allure d'auberge flamande à notre théâtre royal. Hélas, vous n'aviez pas prévu la dégradation ridiculement hideuse que l'on fait subir aux belles portes de chêne, encore neuves, de ce monument. Quel est l'homme pitoyablement dépourvu de goût qui a conçu cette monumentale masse jaune aux boiseries d'un bleu (!) indéfinissable ! Va-t-on ainsi continuer à nous ridiculiser aux yeux des étrangers et faire de Liège le lieu de prédilection des amateurs d'art congolais ? La décoration du théâtre royal n'est pas achevée. N'est-il pas à craindre que l'on couronne le travail commencé par la peinture en rouge vif des belles colonnes de granit [sic] qui ne sont pas suffisamment apparentes ? Voyons ! Ne pourrait-on confier pareil travail à des gens sensés et de bon goût ?*

⁴⁶ Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal, courrier du 1^{er} juin 1912.

L'architecte adjoint propose alors de dorer bases et chapiteaux de ces fameuses colonnes (*Les fonds seraient cuivrés et vernis ; les saillies dorées à l'or double*⁴⁷), mais l'échevin lui répond que *la teinte vert bronze appliquée sur ces ornements paraît mieux rentrer dans la note générale du bâtiment*⁴⁸. Mais les travaux de dorure sont commandés peu après...

Après l'épisode brutal de dérochage en 1930, décrit ci-avant, l'édifice a encore subi plusieurs interventions. Ainsi, en 1958, c'est l'entreprise générale J. Picard de Liège qui est en charge de nouveaux travaux de peintures, dont l'application d'un « email or » (peinture dure et brillante à base de vernis) sur les bases et chapiteaux des colonnes, en même temps que la reprise des menuiseries et des ferronneries. Fin des années '70, ce sont les façades qui font l'objet de soins particulièrement vigoureux : en parallèle avec le *sablage des pierres de petit granit*⁴⁹ (entendons le haut soubassement en pierres bleues), il est décidé de traiter l'élévation en tuffeau non pas par *grésage hydropneumatique*⁵⁰ mais par meulage au disque, avec l'inconvénient de l'évidement des joints. Il est décidé d'appliquer sur l'ensemble des pierres blanches un traitement hydrofuge, avec un nouvel enduisage des rehausses et une dorure sur les fameuses bases et chapiteaux – ainsi que des réparations, greffes et remplacements de pierres de taille. En bref, des interventions répétées au cours du dernier siècle et souvent fort radicales (les attaques par ravalement ont dû faire disparaître pas mal de matière et reculer les parements d'une certaine distance), ou récurrentes (dorures et re-dorures répétées), dont le bâtiment est sorti globalement meurtri (fig. 15)...

À l'appui des arguments donnés par notre aimable correspondant contre la continuation de ces détestables procédés de peinture des immeubles en pierre, nous croyons devoir signaler que, à Liège, depuis quelques années, il se produit un mouvement très significatif en faveur du dérochage des vieilles constructions peintes.

Nous citerons le Théâtre royal entièrement déroché en 1930 et qui est d'un très bel aspect avec ses chaînages en calcaire et ses blocages en pierre de sable de Maestricht. [...]

Ces badigeonnages de pierres constituent un dévergondage, un manque complet de sens artistique, car la matière naturelle ne souffre pas de ces prétendues toilettes détruisant l'architecture d'une construction.

*Quant à la conservation par la peinture, on pourrait la comparer à ce bon paysan qui serre son meilleur costume dans un placard sans jamais l'en sortir*⁵¹.

⁴⁷ Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal, courrier de 5 juillet 1912.

⁴⁸ *Idem*, courrier de 16 juillet 1912.

⁴⁹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.118 », *Théâtre royal, 3^e tranche des travaux, n° 4, réfection des façades*.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ « Note de la Rédaction », p. 112 suite à : DUESBERG Auguste-Charles, juillet 1932, p. 107-112.



Fig. 15.- Patine et salissures ont fait leur œuvre sur le monument, dont tous les châssis se sont éclaircis (cliché non daté, 84 x 63 mm).

Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».

Les rares traces matérielles

L'approche technique a consisté à chercher les endroits reculés, creux de moulures, retours de parements, où les traitements successifs ont laissé des traces matérielles. Des prélèvements de petites écailles à l'aide de scalpel, comportant dans la mesure du possible un fragment du support lithique (ou subjectile), ont donné un certain nombre d'échantillons à traiter en laboratoire. Ces derniers ont été observés sous loupe binoculaire (jusqu'à un grossissement de l'ordre de 50 fois) dans un premier temps, puis préparés en sections polies – les prélèvements sont enrobés dans une résine de type « époxy » et, après polymérisation de la résine, découpés en sections perpendiculaires aux différents traitements picturaux. Les sections polies jusqu'à être planes parfaitement sont examinées sous microscope optique équipé en lumière réfléchie polarisée (jusqu'à un grossissement maximal de 400 fois) – lumières, lentilles et filtres complémentaires permettent d'analyser finement les propriétés optiques des constituants des couches, ainsi que leur réactivité à des tests microchimiques ciblés. En parallèle, un dégagement prudent peut être réalisé couche par couche sous loupe binoculaire, pour distinguer et identifier chacune de ces strates successives, avec une appréciation visuelle de la couleur

par rapport à un nuancier NCS (*Natural Color System*, Color Atlas 96, Swedish standard SS 01 91 02, 3^e édition). Toute une série de tests d'orientation ont pu être ponctuellement réalisés afin de mettre en évidence un liant, une charge ou un pigment particuliers – tests divers tels que recommandés par le Laboratoire de Recherche des Monuments historiques (Champs-sur-Marne, France) notamment. Pour certaines couches colorées, des micro-prélèvements ont permis des analyses par frottis afin d'identifier le pigment utilisé, dégagé de sa couche picturale.

Les observations et analyses montrent clairement que tous les témoins retrouvés indiquent la présence d'un enduit mince à la surface du tuffeau et de traitements de peinture répétés sur cet enduit ainsi que sur les éléments en calcaires compacts de type « pierres bleues ». Les parements de tuffeaux et les joints associés montrent donc des traces relatives à un enduisage mince, de moins de 5 mm d'épaisseur, constitué de chaux (petits nodules de chaux non hydratée carbonatés), de sable très fin (grains de quartz de 25 à 250 µm de diamètre) et de soies animales formant une armature dense. Cet enduit devait uniformiser l'aspect de surface de l'ensemble des façades. Les clichés anciens permettent d'affirmer que l'enduit était parfaitement lisse, sans traitement particulier tel que faux appareillage ou joints retracés (fig. 16). Par-dessus sont venues les couches successives de mises et remises en peintures – que l'on retrouve aussi sur les éléments en pierres bleues tels que soubassement, tours de baies ou cordons saillants. Toutes ces traces de peintures à l'huile de teintes claires devaient être coordonnées, après une couche d'imprégnation ou feuillu huileux, mais les couleurs sont étalées depuis un gris clair, un beige, un blanc crème jusqu'à un blanc cassé franchement rosé (avec pigmentation par des petits grains d'oxyde de fer). Des couches de salissures interrompent ces successions, marquant des intervalles plus prolongés entre les remises en peinture. Les colonnes de marbre ne montrent pas de traitement pictural à proprement parler, mais les bases et chapiteaux présentent des couches successives, dont la plus ancienne, peut-être originelle, imite le bronze vert antique – appliquée sur une préparation

Fig. 16.- Cette photographie (sans indication, 138 x 90 mm) se distingue de la vue précédente par ses châssis foncés et par le changement de toutes les menuiseries du rez-de-chaussée ; le grand appareil des pierres bleues transparaît sous le badigeon du rez-de-chaussée ; on notera le réseau arachnéen des câbles, qui viennent s'ancrer dans les façades. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



Fig. 17.- Cette carte postale (non datée) au cliché manifestement retouché présente à peu de chose près (disparition de l'horloge) le même état que celui de la figure 3 ; les retouches animent la façade d'un curieux camaïeu, soulignant les modénatures et renforçant les colonnes. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



Fig. 18.- Cette carte postale (envoyée en 1919 mais sur un cliché d'avant-guerre) montre un état comparable à celui de la figure précédente mais la colorisation met en évidence les colonnes rouges et différencie légèrement le rez-de-chaussée (en pierres bleues) par une teinte grisâtre. Collections a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie ».



huileuse blanche à la céruse. Les autres montrent notamment des dorures à la feuille d'or ou à la feuille de laiton, avec intercalations de couches de minium et de couches d'apprêt, ainsi que des préparations à paillettes d'or, de laiton ou de bronze dans une huile grasse. Quant aux menuiseries, leur approche est plus complexe, soit à cause de remplacements intégraux récents, soit à cause de décapages intenses, jusqu'au subjectile. Les clichés anciens démontrent à l'évidence des phases à châssis clairs (fig. 17) et d'autres à châssis sombres (fig. 18) – il n'est pas interdit de penser qu'à l'origine, les châssis étaient peints en couleur blanche, à l'huile de lin et céruse.

Apports des études préalables pour le choix des options de restauration

Après cet exposé des données apportées par les observations du bâtiment, l'examen de l'iconographie et l'étude des archives, il a fallu élaborer la restauration du monument, évidemment sous la responsabilité des auteurs de projet conseillés par le comité d'accompagnement⁵². Les conclusions les plus importantes portaient sans doute sur les traitements de surface, qu'il convient donc de résumer ici. À la fois par la nature recyclée d'une partie des éléments (et en conséquence leurs irrégularités d'appareillage et de ciselure) et par le type même de pierre employée pour une bonne partie de l'élévation (les tuffeaux de nature fragile étant habituellement protégés par un enduit ou tout au moins par un badigeon), mais aussi pour l'esthétique du bâtiment lui-même et les habitudes constructives de l'époque de la création du monument, le traitement par enduits et badigeons semblait s'imposer – même si un léger doute peut subsister quant à sa présence dès la construction. Les nombreux projets graphiques conservés de François-Joseph-Auguste Dukers incitent d'ailleurs à penser le monument « peint » (voire faux-marbré) dès le départ⁵³. Dans le même ordre d'idées, les colonnes de marbre jouent évidemment un rôle très important dans la conception même de la façade – lui imposant sa monumentalité par son ordre colossal (par rapport aux projets abandonnés à ordres superposés) et apportant une note de couleur vive originale. Le traitement graphique des projets de François-Joseph-Auguste Dukers ne laissent aucun doute à ce sujet, puisque la plupart présentent une trame soigneusement

Fig. 19.- Détail d'une colonne en cours de traitement, dont les plages de mortiers de ragréage ont été remplacées par des colmatages en résine colorée chargée de morceaux de marbre de teinte approchant l'originale ; l'aspect naturellement chamarré de la matière et la variété originale de textures estompent la visibilité de ces interventions.

© Francis Tourneur, juin 2012.



⁵² La philosophie du projet et toutes les démarches sont décrites par : OLIVIER Françoise, GERARD Nicolas, JACQUES Yves, D'HELT Brigitte, VANDENBROUCKE David, HENDRICKX Laurence, CLOSSET Philippe, 2012, p. 46-99.

⁵³ *Idem*, p. 77.



Fig. 20.- Le marbre des colonnes retrouve son lustre et les chapiteaux leur teinte soutenue, vert bronze.

© Francis Tourneur, juin 2012.

marbrée pour ces colonnes (et certains pour l'architrave aussi, ce qui ne peut se concevoir que comme un marbre feint). Il importait donc de leur rendre leur lustre vivement coloré (fig. 19) ! Enfin, les bases et chapiteaux présentent des traces très probablement initiales d'une teinte vert bronze antique et non d'une quelconque dorure⁵⁴ (fig. 20). Le projet a pris en compte ces constatations et a retenu une teinte claire uniforme pour l'ensemble des parements pierreux – les stratigraphies pratiquées sur les rares traces de traitements anciens avaient montré une certaine variété de couleurs, avec une éventuelle différenciation du soubassement et de tours de baies. Enfin, il faut mentionner que beaucoup de ces peintures anciennes étaient à l'huile – il y a donc dû y avoir tout un jeu complexe non seulement de valeurs chromatiques mais aussi de brillance ou de matité selon les époques... La question se posait évidemment du traitement du fronton d'Oscar Berchmans, jamais peint et conçu pour être en matériau apparent. Il a finalement été décidé de le peindre également, par souci d'uniformité⁵⁵. Bref, la solution retenue est équilibrée et redonne vie à ce monument que deux siècles d'exposition aux intempéries polluées avaient terni considérablement (fig. 21) !

Bibliographie

Fonds d'archives

Liège, Archives de la Ville de Liège, fonds des Beaux-Arts, Théâtre royal, cartons référencés 1 à 29 (manquent toutefois les cartons de 9 à 26).

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F., fonds de la C.R.M.S.F., dossier « Liège 2.118 ».

Liège, Musée de la Vie wallonne, Archives générales (A.M.V.W.), « Liège, Théâtre royal », 3.A.13 – GGG – 46.495 (plans provenant de la collection de Léopold Rémont).

Naninne, a.s.b.l. « Pierres et Marbres de Wallonie » (P.M.W.), fonds documentaires, dossier « Liège, Théâtre royal », cartes postales et clichés anciens.

Ouvrages et articles

BOSSIROY Dominique, *Opéra royal de Wallonie, rue des Dominicains 1 à Liège. Recherche et analyse des traitements picturaux appliqués sur les façades*, rapport inédit, ISSeP, 2007.

BOURGAULT Camille, « Le couvent des Dominicains de Liège. Notes archéologiques et architectoniques » dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XLIV (1), 1925, p. 15-69.

⁵⁴ *Idem*, p. 79.

⁵⁵ *Idem*, p. 77 (pour être en harmonie avec le bâtiment d'origine).

Fig. 21.- Les pigeons comme source importante de salissures et d'altérations.

© Francis Tourneur, avril 2006.



- CARRIS Éric, *La Monnaie, chronique architecturale de 1696 à nos jours*, Tielt, éditions Racine, 1996.
- CONRADT Marcel, *Histoire des théâtres de Liège 1850-1975*, vol. 3, Liège, éditions de la Province de Liège, 2005.
- DE CLERCQ Lode, « De gevels van de ‘Belgische’ schouwburgen uit de eerste helft van de negentiende eeuw. De impact van de aan de école Spéciale te Parijs opgeleide architecten op het materiaalgebruik van publieke monumenten in België » dans BERGMANS Anna, DE MAEYER Jan, DENSLAGEN Wim, VAN LEEUWEN Wies (éd.), *Neostijlen in de negentiende eeuw: zorg geboden?*, actes col. [Handelingen van het tweede Vlaams-Nederlands restauratiesymposium, Enschede, 3-4 septembre 1999], 2002, p. 161-179 (= KADOC-Artes 7).
- DE PAUW Napoléon, *Principes administratifs et applications en matière de travaux publics*, Gand, Imprimerie Gyselynck, 1849.
- DE SAUMERY Pierre-Lambert, *Les délices du Païs de Liège ou Description des Monumens sacrés et profanes*, tome premier, 1738, réédition, Bruxelles, Libro-Science, 1970.
- DI CAMPLI Flavio, « La construction du théâtre » dans VENDRIX Philippe (dir.), *La genèse d'un opéra. Le théâtre de Liège en 1820*, Liège, Association des Amis de l'Opéra royal de Wallonie / Société liégeoise de Musicologie, études & éditions, 2, 1995, p. 7-35.
- DI CAMPLI Flavio, *Le théâtre royal de Wallonie, du projet à la concrétisation*, s.d. (URL : <http://dgo4.spw.wallonie.be/dgatlp/dgatlp/pages/patrimoine/Dwnld/OperaRoyalLg4.pdf> [dernière consultation le 03/09/2018]).
- DIDIER Frédéric, « Ouverture scientifique du colloque ‘Couleurs de l'architecture’ » dans *Couleurs de l'architecture, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2002, n.p. (URL : <https://journals.openedition.org/crcv/78> [dernière consultation le 03/09/2018]).
- DUESBERG Auguste-Charles, « Rapport sur la Pierre Calcaire et la Pierre de France par M. l'Ingénieur-Directeur des Travaux de la Ville de Verviers avec quelques commentaires » dans *Marbres & Pierres*, juillet 1932, n° 6, p. 107-112 – suivi d'une « Note de la Rédaction », p. 112.
- GARRIC Jean-Philippe, *Percier et Fontaine. Les architectes de Napoléon*, Paris, Belin, 2012 (= Portraits).
- GOBERT Théodore, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, réédition, Bruxelles, Culture & Civilisation, 1976.
- GUILLEAUME François, *Nouveau guide dans la ville de Liège avec la nomenclature des rues classées par ordre alphabétique et par quartiers, précédé du plan général de la Commune de Liège*, Liège, Lardinois éd., 1850.

- HENRION Pierre, « L'architecture. Le néoclassicisme » dans DUCHESNE Jean-Patrick (dir.), *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 115-117.
- LOIR Christophe, *Bruxelles néoclassique, Mutation de l'espace urbain 1775-1840*, nouvelle édition, Bruxelles, CFC Éditions, 2017.
- MARCHESANI Frédéric (dir.), *Le Théâtre de Liège, du Théâtre royal à l'Opéra royal de Wallonie*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2012.
- MARCHESANI Frédéric, « Le Théâtre royal, histoire d'un édifice » dans MARCHESANI Frédéric (dir.), *Le Théâtre de Liège, du Théâtre royal à l'Opéra royal de Wallonie*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2012, p. 16-45.
- MOULIN Jacques, « Quand les châteaux étaient peints ou Finition architecturale des façades et toitures sur les demeures françaises de la Renaissance et de l'époque classique » dans *Couleurs de l'architecture, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2002, n.p. (URL : <http://crcv.revues.org/1692> [dernière consultation le 03/09/2018]).
- OLIVIER Françoise, GERARD Nicolas, JACQUES Yves, D'HELFT Brigitte, VANDENBROUCKE David, HENDRICKX Laurence, CLOSSET Philippe, « La renaissance d'un édifice » dans MARCHESANI Frédéric (dir.), *Le Théâtre de Liège, du Théâtre royal à l'Opéra royal de Wallonie*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2012, p. 46-99.
- REM Georges, « La Chartreuse en son histoire » dans *Si Liège m'était conté*, 11^e année, n° 39, 1971, p. 3-11.
- SCHAYES Antoine, *Histoire de l'architecture en Belgique*, t. IV, Bruxelles, A. Jamar, 1849.
- STIENNON Jacques, « La Chartreuse de Liège dans la vie de la Cité » dans *Neuf cents ans de vie autour de Saint-Remacle-au-Pont, exposition d'art et d'histoire*, 1979, Liège, p. 53-60.
- TOURNEUR Francis, « Le marbre wallon à travers les tourmentes de la Révolution française. L'industrie marbrière wallonne au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles » dans CARPEAUX Carole (coord.), *Les Wallons à Versailles*, Liège, C.R.M.S.F., 2007, p. 409-416.
- TOURNEUR Francis, *Les matériaux pierreux des parements extérieurs de l'Opéra royal de Liège*, Rapport inédit, 2007.
- TOURNEUR Francis, « Pierres urbaines – quand la ville s'habille de nature » dans DUMONT Paula, VANDER BRUGGHEN Brigitte (éd.), *Pierre & C°*, Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, 2010, p. 12-45.
- VANDERMAELEN Philippe, *Dictionnaire géographique de la province de Liège*, Bruxelles, Établissement géographique, 1831.

Lise DE GANCK

Historienne de l'art

**Genval-les-Eaux :
le style de ses villas
Belle Époque**

Introduction¹

À l'heure où chaque passionné, habitant ou touriste s'attriste du sort de certaines vieilles villas du parc de Genval-les-Eaux, il est apparu intéressant d'attirer l'attention sur un patrimoine imprégné d'un esprit libre et opulent, celui de la Belle Époque. Les villas de Genval-les-Eaux, construites autour du lac de Genval au tout début du XX^e siècle, ont en effet transformé le paysage et témoignent toujours, pour celles encore debout, d'une société riche cherchant sa place entre les acquis du XIX^e et le vent nouveau du XX^e siècle.

C'est le XIX^e siècle qui « plante le décor » et donne les bases à la Belle Époque et aux enjeux architecturaux du début du XX^e siècle. Les changements de ce siècle vont bouleverser les sociétés occidentales à tous les niveaux et l'invention du chemin de fer va favoriser la création de stations de vacances réservées aux populations aisées *en quête d'exotisme, de salubrité et de tranquillité*². Non loin de la capitale belge, Genval-les-Eaux prend le rôle de villégiature, lieu de délassement et de détente car l'oisiveté, pour les bourgeois et les rentiers, est un idéal noble auquel ils aspirent. Aussi, un phénomène à la mode émerge à cette époque, celui de se soigner. On voit alors fleurir des stations thermales, comme celle constituée au tournant du siècle à Genval. Ces stations ne prennent sens qu'accompagnées d'un programme de lotissements et c'est ainsi que l'on va voir éclore de nombreuses villas suburbaines. La villa moderne et spécifiquement de villégiature, non plus imaginée comme une propriété agricole mais comme une maison de plaisance, est le type architectural que l'on va retrouver à Genval-les-Eaux.

La question du style des villas de Genval-les-Eaux est alors apparue plus que pertinente. Saisonnière et campagnarde, la villa se doit d'être différente de l'habitation urbaine bruxelloise. Son caractère vernaculaire – évocateur d'un foyer chaleureux – atteste de son côté oisif. Elle est aussi le résultat des fantaisies voulues par son commanditaire. De manière contradictoire, ces grandes « originalités » vont souvent être le résultat d'influences et de copies, prouvant ainsi le besoin du bourgeois de suivre les modes. Et ces tendances proviennent à la fois d'autres lieux de villégiature – par exemple, les styles cottage et pittoresque, normand balnéaire, *Queen Anne*, *Arts & Crafts* – et de ce qui est déjà connu dans l'architecture urbaine bruxelloise – notamment l'Éclectisme et l'Art nouveau. Le tout semble cohabiter dans une « fantaisie modérée » ou une « humilité ostentatoire », car les villas à Genval semblent clairement moins exubérantes que dans d'autres lieux de villégiature. Peut-on parler d'identité stylistique concernant les villas du parc ou de régionalisme architectural ? L'analyse suivante va tenter de répondre à cette question par l'observation des constructions étudiées en s'accompagnant de notions théoriques pertinentes. Ainsi, un échantillon de sept villas du parc de Genval-les-Eaux, construites entre 1900 et 1914, a été observé et comparé à ce qui se faisait à la même époque dans un contexte semblable. L'observation s'est limitée aux villas qui ont subsisté et à leur architecture extérieure. Une des difficultés de cette analyse a

¹ Cet article est issu de mon mémoire : DE GANCK Lise, 2016. Promoteur : Philippe Bragard.

² OFFICE DU TOURISME DE BAGNOLES DE L'ORNE (éd.), s.d, n.p.

été le manque de documentation car peu de sources d'époque existent encore. Heureusement, dès le début du XX^e siècle apparaissent des cartes postales illustrées et c'est grâce à celles-ci que l'étude a pu être menée à bien.

Contexte élargi

Création de stations thermales et balnéaires et engouement pour la villégiature

Selon Le Petit Robert, la **villégiature** est *un séjour de repos à la campagne ou dans un lieu de plaisance (ville d'eaux, plage)*³. Le lieu de villégiature est à l'écart de la ville sans en être totalement séparé. Considérée comme lieu d'agrément, la villégiature est, dans un premier temps, saisonnière⁴.

La **station thermale** est un lieu de tourisme dans lequel sont aménagés les établissements spécialisés pour la cure par les eaux minérales. Touristique, la station thermale comprend des lotissements de logements saisonniers.

Selon Larousse, la **station balnéaire** est *un lieu de séjour en bord de mer ou en tout autre endroit présentant des bains et aménagé pour l'accueil des vacanciers*⁵.

Ces différentes définitions suggèrent donc le caractère de villégiature des stations thermales et balnéaires.

Malgré l'existence du thermalisme depuis l'Antiquité, le XIX^e siècle en sera réellement le siècle d'or et les villes d'eau partageront alors le même succès que les villes balnéaires. Ces lieux, devenus l'espace par excellence de rencontre et de délassement, sont fréquentés par l'élite sociale en été. Entre 1815 et 1914, le nombre de stations thermales augmente considérablement sur le continent européen, notamment grâce à la création de nouveaux moyens de transports. À cela s'ajoute l'émergence d'une envie de voyage, entraînant chez les bourgeois une volonté de posséder leur propre demeure de plaisance.

Cette fièvre thermale du XIX^e siècle va se développer dans de nombreux pays européens et semble revêtir les mêmes caractéristiques en France et en Belgique. Spa est sans doute la ville thermale la plus illustratrice du phénomène belge, avec Chaudfontaine et Ostende. Selon Roger Ghyssens⁶, en France, Perrier (Gard) et Bagnoles-de-L'Orne (Orne)

³ *Le Petit Robert*, 1987, p. 2095.

⁴ MELOT Michel, 2004, n.p.

⁵ *Larousse*, 1998, p. 141.

⁶ Cet article sur les villas de Genval-les-Eaux doit beaucoup aux enseignements de Roger Ghyssens : son ouvrage, publié en 2003, décrit toute l'histoire du parc, de la création du lac à la suprématie de la famille Martin. C'est à ce jour l'étude la plus complète concernant le parc de Genval-les-Eaux. Il est intéressant de souligner que l'auteur avait décidé de ne pas se pencher sur l'analyse stylistique des villas, offrant ainsi à quiconque l'opportunité de réaliser cette étude plus approfondie.

Fig. 1.- La Panne, Panorama.
Carte postale de 1914. Bruxelles, Collection Crédit Communal. D'après GOBYN Ronny et al., 1988, p. 45.



Fig.2.- DUMONT Alexis, Dunes à La Panne, 1902-1904.

D'après Le Cottage. Revue mensuelle internationale de l'habitation à bon marché et de l'art en tout et pour tous, n° 5, 15 mai-15 juin 1904, entre la p. 206 et 207.



semblent présenter beaucoup de similitudes avec Genval-les-Eaux quant à leurs origines et l'exploitation des eaux⁷. Les villégiateurs passent leurs vacances dans ces lieux, non plus seulement pour des raisons médicales mais aussi pour la multitude de loisirs parallèles. En effet, nombreux sont les opportunistes qui vont profiter de la création de ces centres pour construire de grands lotissements. Ce phénomène commence à la mer. De grands propriétaires fonciers possèdent une vaste partie des dunes aux alentours des villes d'eaux et ces terres, autrefois sans valeur, deviennent de véritables mines d'or. Les premières initiatives ne rencontrent pas un grand succès mais, suite à l'apparition du tram et du train, on voit fleurir dans les stations de luxueuses habitations durant le dernier tiers du XIX^e et au début du XX^e siècle. L'attrait touristique des stations thermales et des stations balnéaires est donc en partie assuré par les parcs à villas qui s'intègrent parfaitement à la nature (fig. 1). Certaines zones du parc doivent être laissées non bâties afin d'aménager des espaces publics ou des golfs. Les parcs à villas suivent soit un plan rectiligne ou en damier, soit un plan aux chemins sinueux bordés de maisons isolées entourées de petits jardins (fig. 2) et les maisons suivent un modèle d'architecture : le cottage anglais. Certaines stations instaurent même des règles de construction (au niveau du style, de l'utilisation des matériaux, etc.), par exemple au Zoute avec l'architecte et urbaniste Joseph Stübgen⁸.

À la même époque naissent en Europe de nombreux autres lieux de villégiature sans lien avec le thermalisme mais toujours en lien avec la nature et souvent, avec l'eau (par la création d'un lac ou par la présence d'une rivière). C'est par exemple le cas de Wépion en bord de Meuse. La région mosane aux alentours de Namur est très peu urbanisée et non industrialisée et cela constitue la principale raison du développement de la villégiature. Les paysages mosans (fig. 3) évoquent ceux de Genval-les-Eaux (fig. 4).

⁷ GHYSSENS Roger, 2003, p. 23.

⁸ GOBYN Ronny et al., 1988, p. 44.



*Fig. 3.- Wépion, Primerose Cottage.
Carte postale ancienne (entre 1900 et 1920). Collection du Musée de la Fraise.*

*Fig. 4.- Genval-les-Eaux, Groupe de villas au bord du lac.
Carte postale de 1922. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart.*



Malgré les différences entre la villa balnéaire et celle de villégiature du fait des contraintes maritimes différentes qu'en campagne, les villas balnéaires sont des témoins intéressants pour l'analyse des constructions de Genval-les-Eaux. Et l'on retrouvera la villa de plaisance, telle que celle analysée dans cet article, dans tous les lieux de villégiature belges.

La typologie de la villa

Étant donné la limitation de cet article à l'analyse de villas, il semble pertinent de rappeler en quoi consiste cette typologie. Le Petit Robert définit la « villa moderne » – qui nous intéresse – comme une *maison moderne de plaisance ou d'habitation, avec un jardin*⁹, elle serait synonyme de « pavillon ». Pour Patrick Faverdin¹⁰, lorsque le mot « villa » est utilisé en France pour la première fois (au début du XIX^e siècle), il désigne un type de construction si original qu'il efface ses prédécesseurs : la villa romaine, la villa renaissante italienne, la maison de campagne française et anglaise du XVIII^e siècle. Historiquement, la villa est un édifice construit à la campagne pour le bon repos et le bien-être de son propriétaire ; elle se distingue de la ferme par son facteur de plaisir et par le fait qu'elle soit le produit d'un architecte. Elle puisera sa modernité dans cette originalité. La villa doit sa stabilité à sa volonté de satisfaire un besoin qui ne se transforme pas malgré les évolutions techniques : un besoin plus psychologique et idéologique que matériel.

Le concept de la villa moderne est élaboré vers 1830 par l'Écossais John Claudius Loudon. Celui-ci s'adresse non plus à une classe privilégiée mais à la classe moyenne et aux nouveaux commanditaires de villas suburbaines. Au début du XX^e siècle, la villa est plus accessible qu'avant, tout en restant chère, elle reste un idéal bourgeois guidé par des besoins citadins. Vue comme une échappatoire, elle ne se conçoit néanmoins pas sans la vie urbaine mais offre une balance aux valeurs et aux conditions de la ville. Genval-les-Eaux, d'ailleurs, s'est développé non loin de la capitale, Bruxelles, notamment grâce au chemin de fer et pour s'opposer à l'espace urbain devenu insalubre, physiquement et psychiquement. La maison bourgeoise prendra une appellation différente en fonction de son lieu d'implantation : cottage en Angleterre, chalet en Suisse, villa ou pavillon en France et en Italie. Ceci atteste de l'étendue du phénomène. La plupart de ces nouvelles habitations individuelles vont se développer dans des programmes de lotissements, comme c'est le cas à Genval-les-Eaux.

Deux formes de villas peuvent être identifiées : la forme cubique-compacte et la forme ouverte. La villa compacte ne s'est pas complètement affranchie des modèles urbains et se présente comme un corps étranger dans l'environnement naturel. La villa de type ouvert, souvent irrégulière, essaye de s'intégrer dans son cadre extérieur. Elle se

⁹ *Le Petit Robert*, 1987, p. 2095.

¹⁰ FAVARDIN Patrick, 1979, p. 57-60.

déploie dans la nature par l'usage de corps de bâtiments asymétriques, par des couleurs et matières naturelles, tel un organisme vivant. Guidés par des idéaux romantiques, les bourgeois construisent des lotissements comme des parcs à l'anglaise, aménagés d'étangs, de rochers et de bosquets, où les routes sont sinueuses.

Cette partie amène à une question importante : la typologie de la villa est-elle liée à certains styles ou à un type de formes qui lui est propre ? Du Second Empire à la fin du XIX^e siècle, on voit doucement réapparaître le type d'habitation « cottage » qui va conduire à la villa moderne. Le cottage est une construction traditionnelle primitive de pans de bois et de pierres, il apparaît dès lors comme familial et comme une alternative fraîche à l'historicisme du XIX^e siècle. Pour James Ackerman¹¹, la villa traduit moins la volonté du propriétaire ou de l'architecte de se conformer à un style du passé que de suivre les tendances, d'adopter le style architectural à la mode. On verra en fait que la villa moderne mélange passéisme et modernité, ornementalisme et fonctionnalisme. Aussi, il est intéressant de noter que la villa moderne est avant tout le « miroir du propriétaire » ou plutôt de son statut social. L'absence des contraintes (imposées aux immeubles en ville) rend possible la conception d'une architecture personnelle et originale. En bref, deux facteurs rentrent en compte dans la construction d'une villa : le souci de fonctionnalité, afin de répondre aux différents besoins de la famille, et le respect des goûts esthétiques du propriétaire, afin de *servir ses vanités*¹².

Styles architecturaux à la Belle Époque

Ce chapitre va tenter de dégager quelques styles architecturaux ayant pu influencer la construction des villas de Genval-les-Eaux. Les villas du parc revêtent certains styles, « caractères » ou tendances à travers des éléments d'ornementation, l'allure, la structure ou les matériaux. Il est très difficile de cantonner chaque style dans des limites bien définies tant ils se ressemblent, c'est pourquoi le point qui suit aborde le pittoresque, le cottage, le *Queen Anne*, l'*Arts & Crafts*, l'Éclectisme, l'Art nouveau et le style normand ou balnéaire.

Le **pittoresque**, apparu aux XVIII^e et XIX^e siècles en Grande-Bretagne, se caractérise par la *recherche de l'asymétrie, des jeux de lumière, d'un aspect « sauvage » de la nature*¹³. La couleur ne doit pas être terne et peut être criarde. Les états de vétusté et d'abandon sont aussi des thématiques abordées. L'exemple le plus représentatif du pittoresque pourrait être un cottage avec un toit de chaume. Ce nouveau style « romantique » se concrétise également par des constructions originales dans un style exotique (gothique, chinois). Un exemple frappant de l'époque du pittoresque est le Hameau de la Reine, construit par Marie-Antoinette dans le parc de Versailles, de 1783 à 1786. Il est curieux de constater que cet ensemble architectural va être reproduit pratiquement à l'identique dans le parc de Genval-les-Eaux (fig. 5).

¹¹ ACKERMAN James, 1997, p. 23-24.

¹² FAVARDIN Patrick, 1979, p. 59.

¹³ URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pittoresque/61231> (dernière consultation le 10/10/2018).

Fig.5.- Genval-les-Eaux, Maison du Seigneur
 Carte postale ancienne. Collection du
 Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après
 GHYSSENS Roger, 2003, p. 84.



Alors que l'Art nouveau s'étend presque partout en Europe (sauf en Angleterre) – sous sa forme d'origine ou sous une forme déclinée –, en silence se développe une autre manière de construire la maison particulière : le **style cottage**. Celui-ci applique le vocabulaire du *cot* [cabane]¹⁴ à une construction moderne. Il aurait été largement diffusé grâce aux revues *Le Home* et *Cottage*. Cette architecture est fortement influencée par les modes de vie de la bourgeoisie anglaise, différant de ceux des continentaux. Les maisons des Anglais devaient être confortables, faites de matériaux de qualité, intimes, entourées de verdure tout en étant proches de la ville. Elles sont donc construites avec des matériaux traditionnels de type vernaculaire (bois, brique, bardeaux), alliant simplicité et élégance, sans artifice, valorisant le confort domestique. La façade exprime généralement l'articulation interne et son style ne s'exprime plus par des éléments décoratifs « collés » à la structure mais par les jeux formels de la structure elle-même. Le bois refait son apparition dans l'architecture et prend place dans des bow-windows vitrés, balcons, auvents, balustrades, contrevents, etc. Un des exemples les plus illustratifs des villas de plaisance de style cottage en Belgique est le *Bloemenwerf*, maison personnelle de Henri van de Velde, construite en 1895. Ses pignons recouverts de planches de bois peintes alternant le gris et le vert, ses bow-windows et ses longues fenêtres à petit bois sont des éléments empruntés à l'architecture cottage anglaise. Un autre exemple de construction de style cottage est la *Red House* de Philip Webb (Bexleyheath, 1859) : elle mérite une attention toute particulière car sa structure à deux étages est empreinte d'une liberté de style intéressante pour la suite de l'analyse.

Un contemporain de Webb, Richard Norman Shaw, élabore en 1870 une formule proche du style cottage mais plus imitable, se basant sur l'architecture anglaise du XVII^e siècle. Cette nouvelle tendance va prendre le nom de **Queen Anne style** et va connaître son apogée durant le dernier quart du XIX^e siècle. Shaw construit des murs forts et épais et

¹⁴ URL : <http://www.littre.org/definition/cottage> (dernière consultation le 10/10/2018).

les cheminées s'élèvent le long de ceux-ci tels des contreforts. Ayant été inspiré par les maisons de style hollandais, il décide d'utiliser la brique rouge (considérée comme démodée) et des balcons en bois blanc. Il s'inspire de l'architecture rurale anglaise (matériaux vernaculaires) pour produire un effet pittoresque et traditionnel.

Le style **Arts & Crafts** (XIX^e siècle, Grande Bretagne) mérite également d'être mentionné dans l'analyse des villas de Genval-les-Eaux. Dans la lignée du *Queen Anne style* et annonçant l'Art nouveau, ce style allie artisanat et modèle vernaculaire, avec l'idée de s'inspirer du passé sans se limiter à une pure copie des modèles historiques. Les quatre grands principes du style *Arts & Crafts* sont l'unité décorative, la joie au travail, l'individualisme et le régionalisme. La première maison *Arts & Crafts* est la fameuse *Red House* de Philip Webb. Elle s'inspire du style néo-gothique et refuse la symétrie afin d'être totalement pratique. Pour ce faire, elle se conçoit de l'intérieur et c'est la structure qui crée le style. Ses principes de construction, notamment la mise en avant pragmatique de la fonction et l'intégration au paysage, sont des éléments d'importance majeure récupérés dans l'architecture des villas du parc.

L'**Éclectisme** est un des styles qui marquera surtout le début du XX^e siècle. Un tel retour dans les formes du passé est dû au fait d'une société ébranlée par le changement, qui se tourne vers son passé et ses racines, afin de ne pas perdre son identité et d'assurer une meilleure transition.

Contrairement à l'Éclectisme ou au style normand, l'**Art nouveau**, tout comme l'*Arts & Crafts*, montre sa volonté de s'opposer au passéisme. Sa particularité est d'être l'un des nombreux mouvements qui inventèrent une tendance en adéquation avec le siècle naissant. Deux types d'architecture Art nouveau peuvent être mis en exergue : le caractère curviligne, premier à apparaître, et le caractère rectiligne, évolution géométrique du premier caractère. Le premier dont les traits spécifiques sont l'asymétrie et la ligne incurvée, utilise plutôt des motifs organiques et floraux en s'inspirant du mouvement *Arts & Crafts*, alors que le deuxième aime le géométrique et le symbolique qui sont souvent en contradiction avec l'abondance décorative du premier. À cette époque, on constate que ce sont en général les plus aventureux qui commandaient de nouvelles maisons modernes à des architectes brillants et « iconoclastes » (peut-être membres de la même loge maçonnique). Si le client était intellectuel, libre penseur et intéressé par la politique libérale, il devait habiter un logement de ce nouveau style, l'Art nouveau.

Enfin, le dernier style qu'il semble important de présenter est le **style normand, anglo-normand ou balnéaire**, inventé à la fin du XIX^e siècle. Le principe de ville balnéaire se développe dans le même contexte que l'apparition du style et c'est pourquoi le nom de style « anglo-normand » deviendra synonyme de « style balnéaire ». Le littoral, premier lieu de villégiature, marque son intérêt de faire quelque chose de nouveau en termes d'architecture plutôt que construire dans un style régional traditionnel. On considère que la mer n'a pas de région, pas de style

Fig. 6.- La Panne, Villa Star.
Photographie d'époque. © AAM/CIVA,
Brussels.



traditionnel donc, elle est *supranationale*¹⁵ et accepte ainsi tous les styles rapportés. Dans ce contexte, adopter le style normand en architecture est aussi original que de construire une pagode chinoise ou un chalet suisse. Le style normand ne renvoie donc plus à la tradition normande, c'est un style éclectique et pittoresque que l'on choisit pour représenter la villégiature plus que la Normandie. L'exportation de ce style hors de la France et notamment en Belgique est la preuve de son *fonctionnement sémiotique spécifique*¹⁶. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on ne choisit pas seulement le style normand pour les édifices nouveaux mais aussi pour maquiller ceux qui sont considérés comme trop excentriques parce que dans ce cas, le style normand passe pour être de meilleur goût. L'adoption de celui-ci s'est souvent limitée à l'ajout de pans de bois, en placage peint ou en béton (puisque le bois n'est pas le meilleur matériau pour résister aux intempéries maritimes). En effet, on réemploie le vocabulaire de l'architecture normande – le pan de bois, la brique et le silex associés, les auvents, les toits hauts avec des lucarnes pointues et la demi-croupe débordante dite « cul-de-geai » – alors qu'on ne connaît pas sa structure d'origine et ce vocabulaire s'applique souvent à une disposition qui n'a rien de normand. En bref, le style normand symbolise désormais le balnéaire et la villégiature et certains lieux, comme La Panne en Belgique, se munissent de ce genre d'architecture : par exemple, la Villa Star construite par Georges Hobé en 1899 (fig. 6). On retrouvera ce type de constructions de style normand dans les villas construites au bord du lac de Genval quelques années plus tard.

¹⁵ ROUILLARD Dominique, 2002, p. 167.

¹⁶ *Idem*, p. 168.

Le cas de Genval

Création de « Genval-les-Eaux »

Tout d'abord, il est important de dissocier le village primitif de Genval et le parc de Genval-les-Eaux. Si le deuxième se situe bien entendu sur la commune du premier, il se trouve être un parc créé postérieurement au village. Plusieurs causes sont à l'origine de la création du parc : la création du chemin de fer en 1850 et l'intelligence et l'opportunisme d'un homme d'envergure, Gustave Smets-Mondez¹⁷. En 1889, une gare, ou plutôt une halte ferroviaire, est inaugurée à Genval, qui ne se trouve ainsi plus qu'à trente minutes de la capitale. C'est l'occasion pour la commune de moderniser le village et de créer la distribution d'eau. L'endroit est bucolique et les terrains sont bon marché. Gustave Smets-Mondez va saisir les potentialités du site et planter le décor. Il va transformer la petite ville rurale en ville d'eau, en modifiant considérablement l'aspect et le relief de Genval. Dans un but bien précis, il achète et rassemble un ensemble de terres près de la voie ferrée. Comme expliqué précédemment, les sources d'eau de qualité et la fièvre thermale, très en vogue à cette époque, sont en fait des vastes opérations financières. Et pour Genval, le développement du thermalisme a bien pour but d'exploiter les eaux minérales captées sur place et d'ainsi développer un ensemble immobilier, hôtelier et de loisirs aux abords d'un lac artificiel, creusé entre 1903 et 1904 et alimenté par l'Argentine.

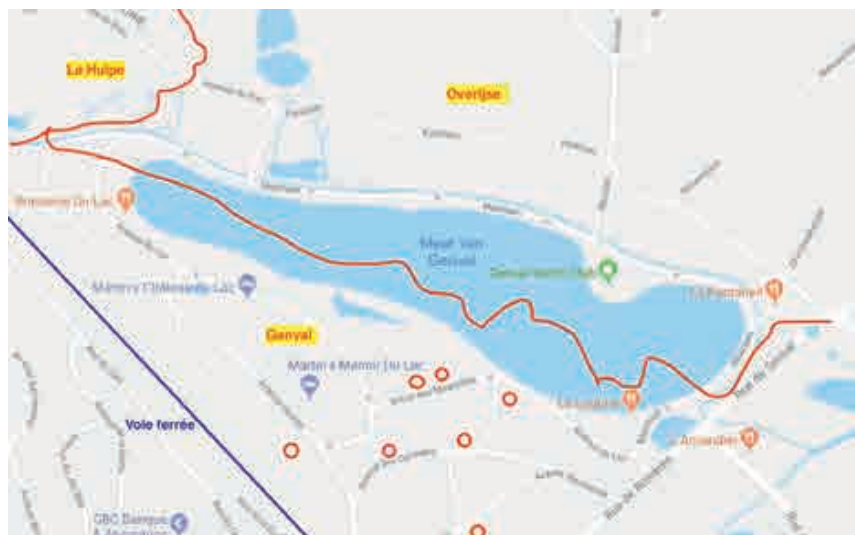


Fig.7.- Plan Google Maps annoté par l'auteur : les ronds rouges indiquent l'emplacement des villas analysées.

¹⁷ Charles Smets-Mondez était un riche investisseur et avocat de Bruxelles. Son nom n'avait pas été cité dans la première petite monographie consacrée au lac de Genval (DEMULLANDER Jean, 1970) ni dans tous les écrits publiés par la suite, jusqu'à l'ouvrage publié par Roger Ghyssens (GHYSSENS Roger, 2003). En effet, la création du lac était jusque-là attribuée à Georges Meert, nom pourtant repris nulle part dans les archives. Pourquoi Charles Smets-Mondez était-il complètement tombé dans l'oubli ? Selon Roger Ghyssens, dans une interview donnée au journal Le Soir (MEUWISSEN Éric, 29 novembre 2003), ce serait parce qu'il était franc-maçon et que l'esprit des années trente était plutôt antimaçonnique. Initié en 1904, Smets-Mondez avait créé sa propre loge maçonnique à Genval en 1913, dans sa propriété, la Villa La Hêtraie.

Fig. 8.- Genval-les-Eaux, Panorama du lac. Carte postale de 1925. Collection Jean-Claude Renier. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



En 1897, la société coopérative « La Compagnie fermière des Eaux minérales de Genval » est fondée. Elle a comme objectif *l'exploitation commerciale de la concession des sources Argentine et Bonne Fontaine à Genval*¹⁸, dont la pureté est jugée remarquable. L'opération immobilière qui suit est la première réalisée dans le Brabant wallon. La Compagnie va faire appel à un architecte paysagiste pour le parc de Genval-les-Eaux, Adrien Hubaut (1875-1942). Une première esquisse du parc, différente de la version finale, montre un lac aux courbes inspirées de l'Art nouveau. Le nouveau parc se trouve exactement entre les communes de Genval, de La Hulpe et d'Overijse (fig. 7). En 1903 est créée la « Compagnie des Hôtels et Restaurants de Genval-les-Eaux », qui marque le début des opérations commerciales. C'est durant cette même année que débute la construction de nombreuses bâtisses.

Villas étudiées à Genval-les-Eaux

Les villas privées du parc ne se trouvent généralement pas directement au bord du lac mais en surplomb par rapport à celui-ci, donnant lieu à un paysage particulier (fig. 4 et 8) propre à ces lieux de villégiature en bord d'eau (rivière ou lac). Les maisons, élancées, surgissent dans le paysage naturel et s'y intègrent à merveille, comme les villas mosanes le font en bord de Meuse (fig. 9). Tel un lotissement de cité-jardin, les rues du parc ne sont pas hiérarchisées, elles sont de valeur égale et sont principalement résidentielles. Chaque villa a sa façade principale orientée soit vers la rue, soit vers le lac, démontrant ainsi l'insignifiance de l'orientation par rapport au soleil. Le parc de Genval-les-Eaux, verdoyant, avec son dénivelé et son relief accidenté, rappelle un jardin à l'anglaise. Et comme le signale la terminologie « pavillon »¹⁹

¹⁸ GHYSSENS Roger, 2003, p. 31-44.

¹⁹ Le terme « pavillon » est employé par Marcel Smets pour désigner les villas des cités-jardins (SMETS Marcel, 1977, p. 33-34).

Fig. 9.- Lustin-sur-Meuse, Frappe-cul.

Carte postale ancienne. D'après Présentation de cartes postale de l'entité de Profondeville et de la vallée de la Meuse (URL : <https://cartespostales.blog/2007/11/13/frappe-cul-et-lusine-confilux-materne/> [dernière consultation le 09/10/2018]).



employée par Marcel Smets au sujet des villas du parc, cela évoque ces constructions d'agrément que l'on pouvait trouver dans un parc à l'anglaise, comme celui de *Stourhead* par exemple. Cette influence britannique va s'affirmer également dans les styles architecturaux de certaines constructions du parc : les styles pittoresque, *Queen Anne* ou *Arts & Crafts*.

En ce qui concerne la structure des villas du parc, il est important de noter un facteur indispensable dans la construction de celles-ci : le besoin de confort. En effet, ce facteur dominait probablement toutes les autres contraintes et c'est pourquoi les demeures du parc sont presque toutes de plan asymétrique. Aussi, les espaces pour la représentation – porte, hall, escalier intérieur –, anciennement importants, perdent de leur ostentation. En outre, la villa moderne ne peut être détachée de sa parcelle, souvent limitée, avec laquelle elle dialogue par des éléments architecturaux comme des terrasses, vérandas, accès, et c'est ce qu'on va pouvoir observer à Genval-les-Eaux.

Le dialogue entre le commanditaire et l'architecte est une nouvelle pratique qui stimule l'invention et les progrès techniques. De même, l'absence de contrainte d'édilité provoque l'expression des fantaisies les plus folles. Bref, tout semble permis ! C'est ainsi que l'on va voir s'élever le Chalet Rütli (architecture pittoresque suisse) (fig. 10), le Château du Lac (fig. 11) (anciennement, Établissement des Eaux), le Pavillon Japonais (fig. 12), la Chapelle de Guillaume Tell (fig. 13) ou encore la copie du Hameau de Marie Antoinette (fig. 5). Leur architecture fantaisiste fait référence à des bâtiments bien connus et donne le ton aux constructions à venir. Ces constructions incongrues sont malgré tout réservées aux premiers édifices construits dans le parc et répondaient donc aux besoins initiaux : la gestion et l'exploitation des sources, ainsi que l'hébergement et la restauration des touristes²⁰.

²⁰ Ces constructions très excentriques n'étant pas des villas, elles ont été jugées hors sujet et ne seront donc pas étudiées dans cet article.

Malgré ce vent de liberté, il y a un souci commun à toutes les villas du parc : suivre les tendances et être en phase avec « ce qui se fait ». C'est pourquoi il est important d'établir de nombreuses comparaisons avec des villas construites à cette époque, dans un contexte similaire. En termes d'influence, il n'est d'ailleurs pas exclu que les commanditaires genvalois se soient inspirés de modèles diffusés dans des revues d'architecture qui fournissaient aux entrepreneurs, aux candidats bâtisseurs ou aux architectes, des exemples détaillés de constructions de villas à prix variés.

Une question se pose d'emblée : peut-on parler de régionalisme architectural en ce qui concerne les villas du bord du lac de Genval ? Sachant que l'art de bâtir est conditionné par trois éléments : le climat, la nature du sol et le genre de vie des populations, les villas du parc sont-elles imprégnées de caractéristiques régionales ? Cette question ne pourra être éclairée qu'à l'issue de l'analyse.



Fig. 10.- Genval-les-Eaux, Le Trèfle à Quatre.
Carte postale ancienne. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après GHYSSENS Roger, 2003, p. 72.



Fig. 11.- Genval-les-Eaux, Établissement des Eaux.
Carte postale ancienne. Collection Philippe Godin. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig. 12.- Genval-les-Eaux, Pavillon Japonais, vue arrière.
Carte postale ancienne. Collection Philippe Godin. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig. 13.- Genval-les-Eaux, Chapelle Guillaume Tell.
Carte postale ancienne. Collection Patrimoine rixensartois. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).

Sept villas privées du parc de Genval-les-Eaux, construites entre 1900 et 1914, ont été observées et étudiées afin de répondre à la question de leur style. Celles-ci ont été choisies selon les critères suivants : la typologie (villa), la période de construction (la Belle Époque), leur subsistance aujourd'hui et le fait d'avoir un minimum d'informations à leur sujet. Il s'agit d'une analyse de l'architecture extérieure des villas : donc, seules les façades et les couvertures ont été observées. Sont analysées la Villa Normande, Les Sorbiers, la Villa Béatrix, Les Heures Claires, la Villa Chez Nous, Les Violettes, la Villa Numéro Quinze²¹.

Comportant quelques limites, cette analyse ne peut se prétendre exhaustive. En effet, comme déjà précisé plus haut, les seuls indicateurs visuels de leur état d'origine sont quelques cartes postales. Celles d'entre elles qui présentaient une date d'oblitération peuvent indiquer un *terminus post quem*. Il a donc été nécessaire d'émettre quelques hypothèses. C'est donc surtout sur base de témoignages oraux des propriétaires actuels, de cartes postales et d'observations directes que l'analyse fut possible.

La Villa Normande (fig. 14-17)

D'abord appelée Chalet des Eaux, la Villa Normande est une des plus anciennes constructions du parc. Construite entre 1901 et 1902, dans un jardin boisé, elle est à ses débuts, le siège de la « Compagnie fermière des Eaux minérales de Genval ». Elle devient ensuite la « Compagnie internationale des Eaux », en restant une propriété de la société de Genval-les-Eaux.

Sur une carte postale de 1901-1902 (fig. 14), on remarque l'absence de son faux colombage. On sait que cette villa subira quelques transformations avant 1906 (fig. 15), notamment l'ajout du faux colombage (c'est à la suite de ce changement qu'elle prendra le nom de Villa Normande), d'une aile supplémentaire et de lucarnes. La villa sera également rehaussée. Vers 1910, la villa change de nom pour s'appeler Hôtel Normandie puis *Normandy Hotel* avant la Première Guerre mondiale (fig. 16). À cette occasion le porche d'entrée est fermé et bâti afin d'y ajouter des chambres, la villa devient un hôtel.

Aux XIX^e et XX^e siècles, on réemploie le décor du colombage sans fonction de décharge ou de soutien, on le plaque en crépis, en béton ou simplement en peinture, sur une surface déjà préexistante. Cette technique de décoration prend le nom de « simulacre de pans de bois/colombage » ou du « faux colombage ». Dans ce cas-ci, le décor de simulacre de colombage ne trompe pas et permet d'attribuer le style normand à la Villa Normande. Peints en vert, ces faux pans de bois contrastent avec le fond blanc du crépi, rappelant l'allure de la Villa Menier-Rodier à Houlgate en Normandie.

²¹ Le nom de cette villa n'est pas connu. Se situant au n° 15 de la drève des Magnolias, entre Les Violettes et la Villa Josette, j'ai choisi de l'appeler Villa Numéro Quinze.



Fig. 14.- Genval-les-Eaux, Villa Normande, façades méridionale et occidentale.

Carte postale ancienne (1901/1902 ?). Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après GHYSSENS Roger, 2003, p. 67.



Fig. 15.- Genval-les-Eaux, Villa Normande, façades méridionale et orientale.

Carte postale ancienne (vers 1906 ?). Collection Anne-Marie Delvaux. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig. 16.- Genval-les-Eaux, Villa Normande, façades méridionale et orientale.

Carte postale ancienne (vers 1910 ?). Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après GHYSSENS Roger, 2003, p. 68.

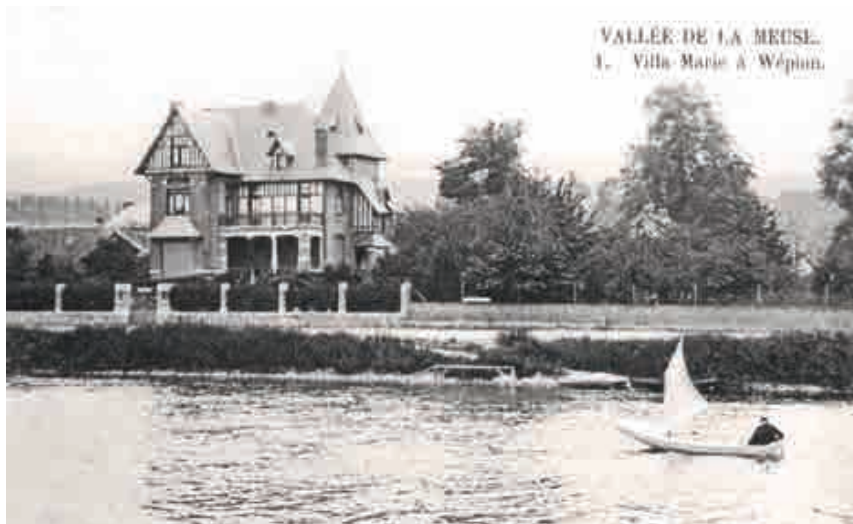


Fig. 17.- Genval-les-Eaux, Villa Normande, façade méridionale.

© Lise De Ganck, 2015.

Un autre signe distinctif du style normand/balnéaire que l'on retrouve à la Villa Normande est l'emploi d'une toiture très raide et débordante. Les villas Belle Époque de Knokke-Le-Zoute, par exemple, présentent toutes cette caractéristique, inspirée du style pittoresque et cottage. Récupérées dans tous les lieux de villégiature, ces toitures débordantes se retrouvent également à Wépion (fig. 18), en bord de Meuse. À cela s'ajoutent les coyaux des toitures, retroussés et à queue de vache, de la Villa Normande, éléments également identifiables dans les maisons wépionnaises. On en retrouve aussi certains exemples à la mer mais moins qu'à l'intérieur des terres, en raison peut-être des conditions climatiques différentes. En ce qui concerne les rives de toit, Wépion se voulait plus excentrique que Genval-les-Eaux. La Villa Normande, complètement asymétrique, semble avoir misé sur la fonctionnalité plutôt que sur le décor, dans une optique de tradition et de simplicité.

Fig. 18.- Wépion, Villa Marie.
Carte postale ancienne (entre 1900 et 1920). Collection du Musée de la Fraise.



Une autre particularité stylistique intéressante de la Villa Normande est sa tourelle. Selon Nathalie Glon²², en s'appropriant la villégiature aristocratique, la société bourgeoise cherche à en copier le mode de vie par le symbole d'autrefois, le château, ou plutôt ce qui l'évoque, la tourelle. La villa symétrique romaine est mise de côté au profit d'influences historicistes et notamment, gothiques. Toutefois, malgré sa symbolique néo-gothique, la tourelle de la Villa Normande ne présente pas un caractère médiéval, contrairement à celle de la Villa Beatrix. Elle est composée d'un petit belvédère présentant une balustrade en bois peint en vert foncé, comme les pans de bois qui décorent les façades, et couvert d'une toiture pointue octogonale. Cette combinaison tourelle-terrasse en bois s'intègre à la nature comme dans l'imagerie romantique et pittoresque anglaise.

Enfin, certains éléments de la Villa Normande semblent s'être inspirés de la veine Art nouveau, principalement la forme de certaines baies. On y retrouve des fenêtres en arc surbaissé (sur l'aile droite de la façade orientale et sur un décrochement de la façade méridionale) et des fenêtres thermales (sur les façades orientale et nord)²³. Utilisée dans les thermes romains, la fenêtre thermale fut récupérée par Palladio dans l'architecture néo-classique. On la retrouve ensuite dans de nombreux édifices éclectiques des XIX^e et XX^e siècles. Cet élément, souvent utilisé par l'Art nouveau, donne, dans ce cas-ci, un caractère éclectique à l'édifice. À ceci s'ajoute la diversité des formes des percements de la Villa Normande (rectangulaire, ronde, thermale, surbaissée), confirmant le caractère éclectique. Une caractéristique importante des villas Belle Époque est la variation de la forme des fenêtres en fonction de leur utilisation (baie de salon, de comble ou de chambre) car elles doivent, bien entendu, éclairer mais également « ménager le paysage ».

Toutefois éclectique, le caractère de la Villa Normande se situe entre le style cottage et le style normand. Outre les détails stylistiques, la villa

²² GLON Nathalie, 1978, p. 34.

²³ L'une d'entre elles fut transformée en oculus puis en fenêtre carrée.

affiche son pragmatisme, notamment par son rehaussement (pour lutter contre l'humidité) et par la fermeture de son ancien porche d'entrée. Ce besoin de pratique se retrouve également dans le peu d'ornements, faisant de la simplicité un élément stylistique.

En 2014, le Service de l'Urbanisme de la Commune de Rixensart a reçu une demande de permis de bâtir visant à détruire la Villa Normande pour *construire deux immeubles de huit logements chacun et d'abattre quarante-deux arbres*²⁴. Cela n'a heureusement pas abouti.

La Villa Les Sorbiers (fig. 19-22)

La Villa Les Sorbiers a été construite par l'architecte Fernand Symons en 1903 ou 1904, année de réalisation d'un sgraffite sur sa façade méridionale, réalisé par Gabriel Dievoet, décorateur et sgraffitiste Art nouveau belge (fig. 23). Elle est située au croisement des avenues des Merisiers et des Cormiers, anciennement nommée avenue des Sorbiers, donnant son nom à la villa.

Fernand Symons est actif comme architecte entre 1894 et 1934. Il semble plutôt travailler pour des commanditaires bruxellois et donc, pour des maisons mitoyennes plus que pour des villas suburbaines. Il semble y avoir une grande diversité de formes dans son travail (Éclectisme, Art nouveau, Art déco). Une de ses constructions bruxelloises de 1897, l'Établissement photographique, aux allures plutôt éclectiques, présente un grand sgraffite incontestablement Art nouveau par ses ornements végétaux et ses lignes « coup de fouet ». Ce style que l'on retrouve dans le sgraffite de la Villa Les Sorbiers ne se reconnaît pas dans le reste de l'architecture de la maison, si ce n'est dans l'une des fenêtres du rez-de-chaussée de la façade septentrionale.

Fig. 19.- Genval-les-Eaux, Un groupe de villas (Villa Les Sorbiers entourée par l'autour).

Carte postale de 1908. Collection Jean-Claude Renier. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



²⁴ URL : <https://retrorixensart.com/2010/02/25/64-residence-du-lac/> (dernière consultation le 10/10/2018).



Fig. 20.- Genval-les-Eaux, Villa Les Sorbiers, façades occidentale et méridionale.

Carte postale de 1905-1906. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après GHYSSENS Roger, 2003, p. 111.

Fig. 22.- Genval-les-Eaux, Villa Les Sorbiers, façades occidentale et méridionale.
© Lise De Ganck, 2015.



Fig. 21.- Genval-les-Eaux, Villa Les Sorbiers, façades méridionale et orientale.

Carte postale de 1903. Collection Francis Broche. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Asymétrique, celle-ci se compose de deux parties de hauteurs différentes (fig. 24). Cet effet d'asymétrie dans un seul et même ensemble percé se retrouve dans l'architecture Art nouveau bruxelloise ou dans d'autres villas du parc, comme la Villa Chez Nous et la Villa Numéro Quinze.

L'influence néo-gothique et le besoin de construire tout en verticalité se retrouvent dans la forme imposante et élancée de la villa, accentuée par un élément qui attire le regard : sa tourelle (disparue aujourd'hui). Sans rôle défensif, celle-ci semble avoir différentes fonctions : probablement d'observer au loin le lac et les autres villas, montrer les moyens financiers du propriétaire, mais aussi manifester une volonté de suivre les modes de l'époque. Plus qu'une influence médiévale, cette fantaisie est une caractéristique de l'architecture de villégiature, tout comme celle de la Villa Normande. La différence cependant entre les deux villas se joue sur l'effet que produit la tourelle : alors qu'elle casse l'allure horizontale de la Villa Normande, elle ne fait qu'accentuer l'aspect vertical des Sorbiers. La tour permet aussi de repérer la villa de loin dans le paysage loti du parc (fig. 4 et 19). On retrouve donc ici le besoin d'afficher son statut social. À la verticalité de la tour s'ajoute les autres toitures de l'édifice, raides et débordantes, propres au style cottage et pittoresque.

Fig. 23.- Genval-les-Eaux, Villa Les Sorbiers, façade méridionale, détail du sgraffite.
© Lise De Ganck, 2015.



Fig. 24.- Genval-les-Eaux, Villa Les Sorbiers, façade septentrionale, détail.
© Lise De Ganck, 2015.



L'agencement des volumes de la Villa Les Sorbiers ne présente pas de symétrie et ceci est accentué par l'apparition ci et là d'éléments en saillie et par la toiture qui se transforme au rythme des caprices de l'architecture. La terrasse-porche, avec sa balustrade en bois géométrique, rompt avec le revêtement blanc et lisse du reste de la façade. Sa toiture, qui « l'accompagne », empêche une probable symétrie. Presque chaque fenêtre est surmontée d'une toiture rampante, ce qui participe à la variété volumétrique. Celle-ci est également accentuée par les hauteurs différentes : c'est comme si la diversité de hauteurs répondait à l'originalité du plan de construction. Cette asymétrie dans les masses et la diversité des couvrements montrent aussi la persistance de la mode gothique au début du XX^e siècle, même si cela ne se fait que dans « l'idée » de la structure et non dans la minutie du détail. Ces caractéristiques ne viennent pas uniquement d'une question du goût mais d'une demande du propriétaire, qui fait face à de nouveaux besoins. Implantée dans un jardin, la villa peut s'étendre de tous les côtés, selon ses désirs. Ces différents facteurs créent donc un « type architectural » qui va devenir un style en soi.

La façade orientale comporte une succession de fenêtres élancées et disposées en escalier. Cette pratique plutôt originale n'est pratiquement observable que dans les villas de villégiature de cette époque. Dynamisme et vibration sont les effets de cette enfilade de fenêtres, qui suggère une cage d'escalier à l'intérieur. On retrouve cette originalité jusque dans l'architecture balnéaire de la côte basque, avec la Villa Natacha à Biarritz (1907), mais également sur la tourelle de la Villa des Fleurs à Wépion (1901) ou dans d'autres villas du parc, comme la Villa Chez Nous et la Villa Josette.

Le caractère vernaculaire et chaleureux des Sorbiers, amené par l'utilisation du faux colombage plaqué sur certaines parties des façades quelques années après sa construction et contrastant avec le fond blanc, rappelle comme toujours le style normand/balnéaire. Le colombage ajouté, si petit ce changement soit-il, a changé l'aspect général de la maison et l'a rendue « à la mode ». Les balustrades ajourées en bois aèrent l'espace et ajoutent à son caractère pittoresque.

Fig.25.- Genval-les-Eaux, Un groupe de villas (Villa Béatrix entourée par l'auteur). Carte postale de 1908. Collection Jean-Claude Renier. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig.26.- Genval-les-Eaux, Villa Béatrix, façade méridionale. Carte postale ancienne. Collection Patrimoine rixensartois. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig.27.- Genval-les-Eaux, Villa Béatrix, façade orientale. Carte postale ancienne. Collection Francis Broche. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



La Villa Béatrix (fig. 25-27)

La Villa Béatrix, également appelée La Tourelle en référence à sa tour qui domine le lac, est située dans l'avenue des Cormiers et date de 1902. La propriétaire y ayant accueilli des officiers allemands, la Villa Béatrix est brûlée après la Deuxième Guerre mondiale par des habitants rancuniers²⁵. Après être restée vide, elle est reconstruite dans les années 1950 par le directeur du journal *Het Laaste Nieuws*, Gustave Émile Nicaese. Le terrain, qui à l'origine s'étendait en longueur jusqu'au lac, fut ensuite divisé en trois parties, sur lesquelles d'autres petites villas furent construites, et la Villa Béatrix fut divisée en appartements. En 1989, elle est acquise par Basile Koutsivitis et Catherine De Haene et redevient une villa unifamiliale²⁶. Une mosaïque, réalisée en 1994 par l'artiste grecque Angeliki Mendrinou, mentionne le nouveau nom de la maison, La Fée du Lac, et précise son année de création : 1902. À cette époque, les boiseries de la villa sont repeintes en bleu, afin de rappeler les origines

²⁵ URL : <https://retrorixensart.com/2013/02/05/802-villa-beatrix/> (dernière consultation le 10/10/2018).

²⁶ URL : <https://retrorixensart.com/2011/09/26/488-la-fee-du-lac/> (dernière consultation le 10/10/2018).

grecques du propriétaire. En 2000-2001, La Fée du Lac est rachetée par un couple d'architectes, qui remodifie les boiseries qui prennent alors une allure Art nouveau.

La Villa Béatrix est probablement celle du lac qui présente le plus un caractère néo-médiéval. On y retrouve la tourelle déjà aperçue dans les deux villas précédemment évoquées, à ceci de différent qu'elle n'est pas surmontée d'un belvédère. Elle prend un caractère plus défensif qu'oïsis par le décor de faux mâchicoulis, rappelant qu'il est propre à l'architecture de cette époque de montrer fièrement l'utilisation de pastiches. Il ne serait pas surprenant que l'entrepreneur de la Villa Béatrix se soit inspiré du château de Neuschwanstein, lui-même pastiche néo-roman et néo-gothique. Plusieurs autres éléments font écho à cela, notamment le pont d'entrée évoquant un pont levais, le plan irrégulier de la villa et l'asymétrie de ses volumes. Il est intéressant de constater que la villa voisine, Les Hirondelles (fig. 28), non étudiée ici, possède un toit-terrasse à créneaux qui évoque les châteaux forts. Au contraire des pratiques moyenâgeuse et dans un souci de confort, la Villa Béatrix est percée d'une multitude de fenêtres aérant ainsi son architecture.

Des jeux chromatiques originaux, comme les lignes peintes sur tout le pourtour de la villa, cassent la verticalité de la demeure et donne du rythme à la façade. Ces bandes enserrant la villa tendent à équilibrer le tout en atténuant la variété des volumes. Cela semble être aussi une manière de créer des contrastes sur le revêtement sans utiliser le faux colombage. Sur les façades de sa voisine, Les Hirondelles, courent également des bandes de couleurs.

L'influence Art nouveau est plutôt visible dans des détails : les mascarons, ces motifs apotropaïques sculptés sur la tourelle, les fenêtres en arc surbaissé, notamment sur les façades nord et est, ainsi que le travail des ferronneries au niveau des grilles des fenêtres que l'on devine sur une carte-portale ancienne (fig. 27).

Avec cette villa, on retrouve moins l'aspect normand ou balnéaire que l'aspect historiciste du XIX^e siècle. Néanmoins, l'utilisation du crépi et non de la pierre, les détails Art nouveau et la construction de décrochements en adéquation avec l'environnement extérieur illustrent la villa moderne de villégiature.



Fig. 28.- Genval-les-Eaux, Villa Les Hirondelles.
Carte postale ancienne. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart.

Anciennement appelée La Maison Grise, cette villa, au départ privée, est transformée en restaurant et devient Les Heures Claires. C'est à ce moment-là qu'elle prend des allures de bateau avec une vaste terrasse construite devant la façade principale, évoquant un pont de paquebot avec *bastingages et hublots*²⁷, rien de moins significatif pour une villa si proche du lac.

Les Heures Claires présente sans nul doute une silhouette bien différente des autres maisons du parc de Genval-les-Eaux. En effet, elle est la première villa analysée ici présentant une symétrie dans son plan et une subdivision verticale de sa façade. Cette « originalité » n'en est en réalité pas vraiment une puisque la maison est indubitablement influencée par une demeure bien connue : le *Bloemenwerf* d'Henri Van de Velde construit à Uccle en 1895. L'aspect général de la façade des Heures Claires ressemble à plusieurs égards à celui du *Bloemenwerf* : la même division en trois travées et les pignons à lignes brisées (trois pour le *Bloemenwerf* pour seulement deux, aux extrémités, pour Les Heures Claires)²⁸. Pour les deux villas, l'entrée se fait au centre de la façade principale, après une volée d'escaliers, face au jardin et au dénivelé de leur terrain. Les deux maisons sont dotées d'un grand porche couvert et celui des Heures Claires se prolonge en toiture sur la largeur. Les deux villas présentent également des angles de murs brisés : à l'angle nord-ouest de la façade des Heures Claires et aux coins pour la façade du *Bloemenwerf*. Une autre caractéristique, propre au style cottage et *Arts & Crafts*, est l'utilisation de petits bois pour les fenêtres, rappelant bien évidemment les maisons de campagnes chères aux yeux d'Henri Van de Velde. Enfin, comme toute bonne villa de villégiature, elles sont flanquées de décrochements ci et là.

La Villa Les Heures Claires s'inspire donc de cette architecture cottage déjà présente dans le *Bloemenwerf*. Son aspect extérieur et son intégration paysagère évoque assurément l'architecture cottage anglaise, dont la grande simplicité ornementale et le souci du détail sont constitutifs d'une certaine harmonie. Les Heures Claires adopte la vision rationnelle de Van de Velde et se débarrasse de tout ornement superflu. Si les lignes de structure du *Bloemenwerf* annoncent aussi l'Art nouveau géométrique et l'importance montante d'un art voulu « fonctionnel », l'appartenance des Heures Claires à l'Art nouveau n'est pas autant visible. Cette relation du *Bloemenwerf* avec l'Art nouveau est *cependant fort éloignée de ce qui, déjà à l'époque, caractérisait l'école bruxelloise, tant son vocabulaire ornemental est réduit*²⁹. Compte tenu du manque d'informations concernant les façades d'origine (la villa a beaucoup changé) mais aussi l'intérieur des Heures Claires, il est difficile d'être plus précis sur son attachement à l'Art nouveau car ce qui fait du *Bloemenwerf* un exemple d'Art nouveau, c'est aussi la notion d'Art total, du souci du détail jusqu'au plus petit objet intérieur.

²⁷ GHYSSENS Roger, 2003, p. 145.

²⁸ Les pignons de la villa uccloise sont décorés de faux pans de bois alors que ceux de la genvaloise n'en présentent pas.

²⁹ URL : <http://whc.unesco.org/fr/listesindicatives/5356/> (dernière consultation le 10/10/2018).

Fig. 29.- Genval-les-Eaux, Villa Les Heures Claires.

Carte postale ancienne. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après GHYSENS Roger, 2003, p. 144.



Fig. 30.- Genval-les-Eaux, Villa Les Heures Claires.

Carte postale ancienne (années 20 ?). Collection Patrimoine rixensartois. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Une autre maison à Genval, connue sous le nom de la Villa Le Ravin (fig. 31), présente le même type de structure : une façade symétrique où deux pignons imposants encadrent le porche. Contrairement aux Heures Claires et au *Bloemenwerf*, la travée centrale ne s'élève pas sur deux niveaux, donnant ainsi plus d'allure aux pignons latéraux. Ceux-ci sont très semblables à ceux des deux autres villas puisqu'ils possèdent une toiture mansardée. N'ayant aucune information sur la date de construction ni sur l'architecte de la Villa Le Ravin, il est impossible de pouvoir dire si elle a influencé Les Heures Claire ou l'inverse. Néanmoins, cette observation témoigne de goûts communs et du mélange d'influences à Genval.

Aux Heures Claires, il est donc intéressant de constater pour la première fois dans les villas analysées, l'absence de pastiche ou d'un style « néo », si ce n'est les deux colonnes du portique qui rappelle le vocabulaire classique. En effet, on ressent dans cette villa une simplicité imprégnée des idées du mouvement *Arts & Crafts*, avant-coureur d'un renouveau en architecture.

Fig. 31.- Genval-les-Eaux, Villas Le Joli Mai et Le Ravin.
Carte postale ancienne. Collection Hubert Desgain. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



La Villa Chez Nous (fig. 32-33)

Selon une carte postale du début du XX^e siècle, la Villa Chez Nous fut construite par M. Degallaix, entrepreneur à Genval (fig. 32). Elle se situe au n° 28 de l'avenue Normande du parc. La villa a subi quelques changements depuis sa création mais ceux-ci n'altèrent que très peu sa façade principale. Les premières modifications furent sans doute le revêtement en crépi des murs, la fermeture de la terrasse en façade, puis une annexe fut ajoutée sur la partie droite de la façade sud, à l'arrière de la maison, probablement en 2006. Le petit escalier menant à la terrasse de la façade principale, désormais fermée, fut détruit. La même année, les peintures furent rénovées, dans des couleurs légèrement plus claires que celles d'origine.

L'allure générale de la villa ainsi que son faux décor de colombage rappelle comme toujours le style normand et balnéaire. On retrouve l'idée d'un volume principal duquel se détachent de nombreux débords et la toiture se diversifie en fonction de ceux-ci. Il est intéressant de constater plusieurs similitudes avec la Villa Les Sorbiers (fig. 20-21), dans la répartition des volumes et des baies ainsi que dans la toiture. Ces deux villas possèdent presque en alternance un mur pignon et un mur gouttereau. Les murs pignons de la Villa Chez Nous sont percés aux mêmes emplacements que le pignon de la façade occidentale des Sorbiers. Elles présentent des toitures pignons munies de croupettes et possèdent dans un de leurs angles une terrasse en bois avec accès par un escalier. La Villa Les Bluets, non étudiée ici mais également implantée à Genval-les-Eaux, présente à peu près le même agencement de fenêtres sur ses façades (fig. 34). Ses fenêtres en plein cintre sont décorées d'arc de décharge en ogive, tout comme les baies peintes en ogive de la Villa Chez Nous. Ces similitudes laissent à penser qu'elles auraient pu être construites par le même architecte. Dans le cas contraire, le jeu d'influences est surprenant.

Le style *Queen Anne*/cottage est incontestablement présent dans la diversification des volumes et des toitures, elles-mêmes raides et



Fig. 32.- Gerval-les-Eaux, Villa Chez Nous, façade septentrionale. Cartes postale ancienne. Collection Philippe Godin. D'après Rétro Rixensart (URL : <https://www.retrorixensart.com> [dernière consultation le 09/10/2018]).



Fig. 33.- Gerval-les-Eaux, Villa Chez Nous, façade septentrionale. © Lise De Ganck, 2015.

débordantes. Le style normand, lui, est présent dans le décor. À cela s'ajoute des ornements fantaisistes comme la frise de trèfles ou les faux pans de bois courbés rappelant l'excentricité balnéaire. Les motifs polylobés, tirés du vocabulaire des églises néo-gothiques, mélangés au faux colombage, montrent la subsistance du goût pour l'historicisme et le pastiche. Les corps de cheminée en saillie ainsi que les souches décorées et extrêmement hautes ajoutent à ce caractère léger du style de villégiature. Le côté pittoresque et rustique de la villa est souligné par les balustrades en bois qui ouvrent la maison vers l'extérieur et le soubassement en pierre qui est légèrement évasé sur le bas. Il y a certes une complexité dans les volumes de la Villa Chez Nous mais celle-ci est moins manifeste que dans la structure des villas de la Drève des Aubépines, toutes construites par le même architecte (fig. 35).

L'Art nouveau est déjà présent dans cette villa : il se trouve premièrement dans la baie de la façade méridionale (fig. 36) et deuxièmement, dans les décors géométriques des façades nord et est (fig. 37). Dans le premier cas, la baie asymétrique aux multiples fenêtres de formes différentes rejoint ce qu'on pouvait voir dans l'Art nouveau bruxellois, notamment dans une maison construite par Léon Delune mais aussi dans la Villa Les Sorbiers, déjà évoquée (fig. 21). Dans le deuxième cas, les décors ni végétaux, ni figuratifs, composés de petits carrés et de bandes rectangulaires, évoquent l'Art nouveau géométrique. Ceux-ci sont chers aux architectes bruxellois Edmond Pelseneer et Paul Hamesse.

Fig. 34.- Genvai-les-Eaux, Villa Les Bluets.
Carte postale ancienne. Collection du
Cercle d'Histoire de Rixensart.



Fig. 35.- Genvai-les-Eaux, Des villas (au
centre, Les Violettes et à droite, la Villa
Numéro Quinze).

Carte postale ancienne. Collection du
Cercle d'Histoire de Rixensart. D'après
GHYSSENS Roger, 2003, p. 77.



Fig. 36.- Genvai-les-Eaux, Villa Chez Nous,
façade méridionale, détail.

© Lise De Ganck, 2016.



Fig. 37.- Genvai-les-Eaux, Villa Chez
Nous, façade septentrionale, détail.

© Lise De Ganck, 2016.





Fig. 38.- Genval-les-Eaux, Villa Les Violettes, façade méridionale.
© Lise De Ganck, 2015.

La Villa Les Violettes (fig. 35 et 38)

La Villa Les Violettes, située au n° 11 de la Drève des Magnolias, aurait été construite vers 1900, selon la propriétaire actuelle, Viviane de Dion. Une photographie ancienne atteste de son existence au moins avant 1908 (fig. 19). On sait que l'architecte de cette maison aurait construit toutes celles de la Drève des Aubépine, à savoir la Villa Rossel (fig. 39), la Villa Numéro Quinze et la Villa Josette, pour le compte de Monsieur Rossel. Selon plusieurs témoignages, la Villa Les Violettes n'aurait subi presque aucune modification depuis sa construction, mis à part l'ajout d'un appentis sur la façade ouest.

Plutôt pauvre en ornements, cette villa est intéressante parce qu'elle puise son caractère normand dans sa structure et dans la variété de ses volumes, que l'on retrouve dans les décrochements (l'oriel, les débords de la façade orientale ou l'avant-corps/porche au sud-ouest). Si la plupart des villas du parc sont construites selon ce principe de diversification des volumes, ce sont celles de cette rue qui sortent le plus du lot. Plus complexes que les autres, l'emboîtement des différents corps de bâtiments amène à une confusion : quel volume sert de base centrale ? La façade occidentale de la Villa Les Violettes illustre bien ce propos, les pignons se succèdent avec des hauteurs et des largeurs différentes, au point qu'il est difficile de savoir où est le corps principal.

La façade la plus « travaillée » se situe côté jardin, avec un escalier qui y mène (fig. 40). La façade côté rue, quant à elle, n'amène pas aux pièces d'apparat mais à la cuisine et à un petit hall. Comme dans le cottage anglais, le confort passe avant l'ostentatoire et on utilise des matériaux vernaculaires, comme le bois de la balustrade.

Le décor de la Villa Les Violettes rappelle par ailleurs l'Art nouveau géométrique. En termes de matériaux, la brique, largement utilisée, rappelle l'architecture éclectique bruxelloise, d'autant que les pignons se parent d'un décor bicolore à influence orientale (fig. 38). Le damier fut utilisé en grande quantité à la côte belge et aussi pour la Villa Persane de la princesse Sagan à Trouville (1859), qui joua un rôle dans la diffusion de la décoration polychrome.

Certains éléments de la villa ne sont construits que pour des raisons esthétiques, ils ne servent en réalité à rien : les corps de cheminée encorbellés (fig. 41), les contreforts, le bandeau d'attique à corbeaux et les petits murets au-dessus de la toiture des décrochements de la façade orientale (fig. 42). L'ostentation des souches de cheminée était fort répandue dans le mouvement *Arts & Crafts* et prend de l'ampleur avec le *Queen Anne* mais ne s'impose pas systématiquement dans les constructions de villégiature. La Villa Josette, située au bas de la même rue, utilisait également ce principe. En ce qui concerne les autres éléments (contreforts, bandeau à corbeaux et petits murets), c'est une pratique *revival* bien courante dans l'architecture éclectique bruxelloise, par exemple à la maison de Paul Hankar rue Defacqz à Bruxelles.

L'empreinte traditionnelle de la villa est incontestable mais son originalité s'affiche dans la polychromie, la remise de la brique au goût du jour et la traduction en façade de ce qui se trouve à l'intérieur. Elle garde de l'Éclectisme sa complexité de volumes.

Fig. 39.- Genval-les-Eaux, Villa Rossel.
Carte postale ancienne. Collection du
Cercle d'Histoire de Rixensart.



Fig. 40.- Genval-les-Eaux, Villa les Violettes, façade côté jardin.
© Lise De Ganck, 2016.

Fig. 41.- Genval-les-Eaux, Villa Les Violettes, façade occidentale.
© Lise De Ganck, 2016.



Fig. 42.- Genval-les-Eaux, Villa Les Violettes, façade méridionale, détail.
© Lise De Ganck, 2016.

Située au n° 15 de la Drève des Magnolias, entre Les Violettes et la Villa Josette, la Villa Numéro Quinze date du début du siècle, certainement avant 1906 et vraisemblablement vers 1904-1905, peu après la Villa Rossel (1903-1904), contemporaine du lac.

Par son allure élancée, son plan irrégulier aux nombreux décrochements, son décor de faux pans de bois, son épais soubassement, ses saillies et ses toitures débordantes, la Villa Numéro Quinze prend des airs de cottage au style normand. Le côté « chalet » est accentué par la présence de grandes consoles en bois, soutenant les niveaux encorbellés. Les fenêtres guillotines et le jeu de texture avec le revêtement des pignons en tuiles ainsi que la polychromie sont des traits du style *Queen Anne*. La révélation de son plan intérieur dans la structure de sa façade annonce l'idée moderne de fonctionnalisme. Plus que les autres villas observées dans ce travail, la Villa Numéro Quinze marque ses ouvertures soit par un contour de pierre soit par des châssis de couleur blanche, contrastant avec le revêtement de brique. Il en va de même dans le jeu chromatique des angles et du toit. Cette technique d'accentuation des matières et de polychromie se retrouve beaucoup dans l'architecture éclectique et surtout néo-renaissance flamande des maisons bruxelloises au XIX^e siècle (maison avenue Brugmann n° 51, Edouard Parys, 1883). Ce *revival* renaissant s'observe également dans le pignon chantourné de la Villa Numéro Quinze, tout comme d'ailleurs dans le pignon à échelons de sa voisine, la Villa Josette (fig. 46). L'attention portée au travail sculptural de ce pignon chantourné est plutôt typique du style néo-renaissant bruxellois. La maison construite en 1907 par Florent Van Roelen, rue Waelhem, en est un parfait exemple. Néanmoins, il est possible que le pignon courbe de la Villa Numéro Quinze soit une fantaisie plus « moderne » que j'oserais qualifier de style Art nouveau. La Villa Numéro Quinze présente aussi une baie en arc surbaissée composée de trois fenêtres en escalier, déjà observée dans d'autres villas du parc.



Fig.43.- Genval-les-Eaux, Un groupe de villas (à l'avant-plan, la Villa Numéro Quinze). Photocopie de carte postale de 1910. Collection du Cercle d'Histoire de Rixensart.



Fig. 44.- Genvall-les-Eaux, Villa Numéro Quinze, façade occidentale.
© Lise De Ganck, 2016.



Fig. 45.- Genvall-les-Eaux, Villa Numéro Quinze, façade orientale, détail.
© Lise De Ganck, 2016.



Fig. 46.- Genvall-les-Eaux, Villa Josette, façades occidentale et méridionale.
© Lise De Ganck, 2016.

Réflexion sur les observations

À l'issue de ces analyses, plusieurs observations peuvent être faites. Premièrement, en ce qui concerne l'allure de la plupart des villas, on peut décemment dire qu'elles partagent les caractéristiques d'un « type villégiatural » de début de siècle. Celui-ci mélange plusieurs styles et caractères : le style normand/balnéaire, le *Queen Anne*, le style cottage et le caractère pittoresque. La plupart des villas sont monumentales – mais moins ostentatoires qu'elles ne l'auraient été un siècle auparavant. Elles sont élancées, la plupart du temps plus hautes que larges et possèdent des toitures raides et débordantes. Elles s'intègrent élégamment à leur jardin par des volumes en saillie et par l'utilisation de boiseries. Ce style villégiatural s'illustre aussi par l'asymétrie des plans des villas du parc. L'importance est donnée à la construction de pièces utiles et confortables au détriment de la symétrie structurale, créant par la même occasion un atout esthétique nouveau, décor que Roger Ghyssens qualifiait de *romantique*³⁰. Certains éléments, tels que des souches de cheminées imposantes, les corps de celles-ci en saillie sur les façades, les baies à meneaux, le faux colombage, la polychromie, rappellent la totalité des styles se retrouvant dans le « type villégiatural ».

Ensuite, il est important de remarquer une grande présence encore de styles historicistes et éclectiques. Les emprunts passéistes sont les suivants : le néo-renaissance, le néo-classicisme, le néo-renaissance flamande, le néo-roman et le néo-gothique. Le néo-renaissance se

³⁰ GHYSSENS Roger, 2003, p. 66.

retrouve surtout dans la forme des baies en plein cintre et le néo-classicisme, dans les colonnes du porche des Heures Claires. Le néo-renaissance flamande s'illustre principalement par deux pignons : le chantourné de la Villa Numéro Quinze et celui à échelons de la Villa Josette (non analysée mais citée). Ce caractère néo-renaissance flamande, inspiré de ce qui se faisait dans la capitale, se retrouve également dans la polychromie des briques présentes sur plusieurs villas du parc (Villa Josette, Villa Numéro Quinze, Villa Les Violettes, Villa Béatrix, Villa Les Bluets – non analysée mais citée). Le *revival* médiéval (néo-roman et néo-gothique) est clairement présent dans plusieurs villas du parc, notamment par la présence d'une tourelle (Villa Normande, Les Sorbiers et Villa Béatrix). Néo-médiévale, celle-ci est un incontournable de l'architecture de villégiature de la fin du XIX^e siècle. La Villa Béatrix, elle, présente un caractère néo-roman et ce, par de faux mâchicoulis, une passerelle évoquant un pont levis, etc. Et le goût pour le néo-médiéval ne s'arrête pas là, n'oublions pas la Villa Chez Nous, dont les fenêtres en plein cintre présentent un décor peint de forme ogivale.

Même si les habitations isolées n'ont pas été touchées par l'Art nouveau comme l'ont été les maisons bourgeoises mitoyennes, ce style est présent à sa manière dans les villas du parc et souvent, sous sa forme géométrique. Premièrement, on le retrouve dans certains détails, comme le sgraffite (Villa Les Sorbiers), les baies (Villa Les Sorbiers, Villa Chez Nous et Villa Numéro Quinze) et les ornements géométriques (façade principale de la Villa Chez Nous). Ensuite, quelques éléments de modénature font écho à l'Art nouveau bruxellois, comme le fait de décaler des niveaux, de disposer les fenêtres à des hauteurs différentes et non sur une même ligne, provoquant une asymétrie sur les façades – en plus de celle du plan (Villa Josette, Villa Numéro Quinze, Villa Chez Nous et Villa Les Sorbiers). Enfin, la Villa Les Heures Claires, peu similaire aux autres villas du parc, semble néanmoins partager avec elles son emprunt Art nouveau : les lignes originales, qui définissent sa structure irrégulière – notamment dans la toiture –, servent à la fois d'ornement et d'élément structurel, comme pour le *Bloemenwerf*.

Outre des éléments copiés, les villas du parc font preuve souvent d'une certaine « fantaisie raisonnée » et ce, par quelques « bizarreries inattendues et modérées ». Celles-ci, pas spécifiquement rares ou réservées au cas de Genval, mais assemblées entre elles et utilisées de façon « mesurée », pourraient illustrer quelque chose de local. J'entends par là un décor vu nulle part ailleurs, propre à une ou plusieurs villas du parc mais non extravagant : par exemple, les petits détails arrondis aux extrémités des rives de toits de la Villa Numéro Quinze (fig. 47) et de la *loggia* de la Villa Les Violettes (fig. 48). Hormis ces détails, les ornements sont plutôt rares au profit d'un certain fonctionnalisme. Malgré cela, on ne peut parler du fonctionnalisme tel qu'établi par Le Corbusier.

Il est intéressant de constater qu'au moment de la construction des villas du parc, aucune d'entre elles ne se démarquait et ne s'est jamais démarquée, ce qui valorise donc la valeur d'ensemble du parc. Néanmoins, on peut se demander, au vu des nombreuses tourelles assignées aux demeures, s'il n'y avait pas une volonté de faire « discrètement » mieux que son voisin. La villa n'est finalement pas qu'une affaire de goûts mais aussi le reflet de la culture et de la richesse de celui qui la construit.



Fig. 47.- Genvall-les-Eaux, Villa Numéro Quinze, façade méridionale, détail.

© Lise De Ganck, 2016.



Fig. 48.- Genvall-les-Eaux, Villa Les Violettes, façade septentrionale, détail.

© Lise De Ganck, 2016.

Enfin, pour répondre à la question de régionalisme architectural pour les villas genvaloises, il faut d'abord savoir qu'en réalité, au début du XX^e siècle, les styles architecturaux semblent être un mélange de références et d'éléments déjà vus ailleurs, auxquels s'additionnent des nouveautés plus ou moins régionales. Mais il est souvent très difficile de cerner l'originalité de cette architecture car elle se retrouve dans des détails ou dans une modénature discrète. C'est le cas de Genvall-les-Eaux : l'influence Art nouveau ou néo-renaissance flamande sont des emprunts bruxellois et donc, propres à la zone suburbaine autour de la capitale. Un autre atout régional (et conscient) se fait, probablement, par l'influence des villas entre elles.

Conclusion

À l'issue de cet article, il est possible d'affirmer une certaine dominance de styles en ce qui concerne les villas du parc de Genvall-les-Eaux. Rappelons tout d'abord que l'architecture de l'habitation suburbaine est le reflet des innovations de la Belle Époque et c'est dans le milieu

bourgeois aisé que peuvent se développer, sans contrainte, les folies architecturales. Cette effervescence architecturale ne va pas sans l'essor d'un désir d'évasion ni sans l'attrait pour le phénomène à la mode qu'est le thermalisme. Les demeures saisonnières construites à Genval-les-Eaux deviennent peu à peu des résidences principales et cela est rendu possible par le développement des transports.

Le cas de Genval-les-Eaux n'est bien entendu pas isolé et le phénomène de villégiature apparaît à plusieurs endroits en Belgique. La villa telle qu'abordée ici est une maison moderne, d'agrément, adaptée aux besoins de son commanditaire et malgré l'apparition de nouvelles techniques, elle préfère employer des matériaux vernaculaires, afin de s'inscrire dans un contexte suburbain. Les nouveaux matériaux, comme le béton armé, ne semblent pas avoir d'emprise – ou très peu – sur sa construction. La villa de villégiature prend place au sein d'un jardin, elle semble isolée mais fait en réalité partie d'un programme immobilier plus vaste. Elle est construite dans un parc réservé à cet effet et s'intègre parfaitement à cet environnement. C'est pourquoi il est important de considérer chaque villa comme élément d'un ensemble et par rapport à ses semblables.

Cette analyse semble pouvoir mettre en avant trois sources d'inspiration pour le style de la villa genvaloise. Premièrement, elle prend une allure de villa de station thermale ou balnéaire, c'est-à-dire qu'elle se veut de « type villégiatural ». Nous l'avons vu, ce type rassemble plusieurs styles qui le différencient d'une maison mitoyenne urbaine. Sa structure extérieure est « ouverte » et munie de volumes en saillies (vérandas, balcon, oriels, tour).

Deuxièmement, et à partir du type villégiatural, la villa s'orne, au gré des goûts du commanditaire, d'ornements historicistes courus : les styles « néo ».

Enfin, la troisième source fait son originalité « locale » : ce sont des détails de modénature inattendus propres à chaque villa ou propres au parc, par influence des villas entre elles.

Il semble dès lors important de revoir ce qui avait été affirmé dans la littérature à ce sujet. Les villas ne sont pas tellement excentriques en termes d'architecture. Chaque propriétaire construit sa villa comme bon lui semble mais force est de constater qu'il y a des influences stylistiques extérieures et des similitudes entre elles très marquées. Cela donne lieu à ce qui a déjà été évoqué au début de cet article : une « fantaisie raisonnée ». Les caractéristiques stylistiques principales des villas de Genval-les-Eaux sont néanmoins encore typiques du XIX^e siècle : elles ne sont pas réellement structurées et ne se limitent pas en termes d'agrandissement. Toutefois, un vent nouveau souffle sur l'architecture de villégiature et celle-ci tend à devenir plus fonctionnaliste au détriment d'une profusion d'ornements – encore souvent présents dans d'autres lieux de villégiature belges.

Enfin, cette étude ne peut se vanter d'être exhaustive et sans l'analyse de l'agencement intérieur des villas, il est difficile d'affirmer avec certitude leurs influences. Néanmoins, on ne peut exclure la possibilité de collaboration entre les architectes du parc, ce qui expliquerait les



Fig. 49.- Genval, Villa Beau Site.
Carte postale de 1920. Collection du
Cercle d'Histoire de Rixensart.

nombreuses similitudes. Ainsi, Fernand Symons, auteur de la Villa Les Sorbiers, est peut-être aussi à l'origine d'autres villas du parc. Quant à Paul Hamesse, architecte bruxellois ayant construit en 1907 la Villa Beau-Site à Genval (fig. 49), il a peut-être également collaboré à d'autres projets du parc de Genval-les-Eaux, au vu des décors géométriques retrouvés sur certaines villas. Bien entendu, cela reste à prouver...

Bibliographie

- ACKERMAN James, *La villa. De la Rome antique à Le Corbusier*, Farigliano, 1997.
- ANTROP Marc, BEYAERT Marc, DE MAEYER Philippe, VANDERMOTTEN Christian et al., *La Belgique en cartes : l'évolution des paysages à travers trois siècles de cartographie*, Bruxelles, 2006.
- AUBRY Françoise, VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, *Art Nouveau, Art Déco et Modernisme*, Bruxelles, 2006.
- BETJEMAN John, *A Pictorial History of English Architecture*, Londres, 1970.
- BILLARD Jacques, *L'éclectisme*, Paris, 1997.
- BOUCHAT Sylvette, DETRY Philippe-Edgar, DUPONT Pierre-Paul, FRANQUIEN Daniel, *Villas mosanes et tourisme à Wépion. 1900-1950*, Bruxelles, 2007.
- CERCLE D'HISTOIRE DE RIXENSART, *L'avenue des Combattants et les rues Val Fleuri, JB. Vandercam, Val Saint-Pierre, Fonteny, A. Lannoye, de Rixensart*, Genval, 2005.
- COENE Virginie, *La Villa Douxchamps à Namur (1898) et l'architecte Paul Saintenoy (1862-1952) : analyse architecturale et stylistique et hypothèse d'attribution*, mémoire de master, Université catholique de Louvain, 2010.
- CORYN Michel, « La Première Aérostation belge était genvaloise » dans CERCLE D'HISTOIRE DE RIXENSART A.S.B.L., *Rixensart Info*, février 2006.
- CULOT Maurice, HENNAUT Éric, LIESENS Liliane (dir.), *Catalogue des collections des Archives d'Architecture Moderne*, t. II, Bruxelles, 1999.
- CUMMING Elizabeth, KAPLAN Wendy, *Le Mouvement Arts&Crafts*, Paris, 1999.
- DALEMANS René, *D'un siècle à l'autre*, Bruxelles, Bruxelles, 1986.
- DE GANCK Lise, *Genval-les-Eaux : le style de ses villas Belle-Époque*, mémoire de master, Université catholique de Louvain, 2016.

- DE SEJOURNET Éric (éd.), *Rétro Rixensart. Plateforme participative à remonter le temps de Rixensart, Genval et Rosières* (URL : <https://retrorixensart.com> [dernière consultation le 10/10/2018]).
- DELEVOY Robert-L., WIESER Giovanni, CULOT Maurice, *Bruxelles 1900*, cat. exp. [Bruxelles, Ecole nationale supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, 20/12/1971 – 30/01/1972], Bruxelles, 1972.
- DELOOZ Roger, *À la découverte de La Hulpe et Rixensart*, Lonzée, 1999.
- DEMULLANDER Jean, *Le lac de Genval*, Genval, 1970.
- DUBUISSON Emmanuelle, *Uccle. Maisons et villas*, Bruxelles, 2000 (= Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 28).
- FAVARDIN Patrick, « La villa ou l'avènement d'un nouveau mode d'habitation » dans *Monuments historiques*, n° 102, 1979, p. 57-60.
- GENTY Gilles, HOUSAIS Laurent, JOUVE Séverine et al., *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris, 1997.
- GHYSSENS Roger, *Genval-les-Eaux de 1895 à 1935*, Hamme-Mille, 2003.
- GLON Nathalie, « Villas balnéaires de la Manche » dans *Monuments historiques*, n° 78, bimestre 1, Paris, 1978, p. 34-39.
- GOBYN Ronny et al., *Histoire d'eaux. Stations thermales et balnéaires en Belgique. XVI^e-XX^e siècle*, Bruxelles, 1988.
- GUILLAUME Étienne, « La villa mosane, une maison de villégiature... » dans *Les Cahiers d'Urbanisme*, 67, 2008, p. 82-91.
- HENNAUT Éric, *La façade Art Nouveau à Bruxelles. Artisans et métiers*, Bruxelles, 2005.
- HOUBRECHTS David, *Villes et pans-de-bois*, Namur, 2008 (= Carnets du Patrimoine, 44).
- KERSPERN Michèle, LE COUEDIC Daniel, « Le mode balnéaire : Gaston Chabal à Morgat » dans *Modernité et régionalisme. Bretagne (1918-1945)*, Liège-Bruxelles, 1986, p. 89-99.
- KLINGENDER Francis Donald, « Le sublime et le pittoresque » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 75, I, 1988, p. 2-13.
- L'ESSENZIALE, *Art Nouveau in faces : fantasy world of "New Art"*, 29 mai 2013 (URL : <http://essenziale-hd.com/2013/05/29/art-nouveau-in-faces-fantasy-world-of-new-art/> [dernière consultation le 10/10/2018]).
- L'œuvre architecturale d'Henri Van de Velde*, 8 avril 2008 (URL : <http://whc.unesco.org/fr/listesindicatives/5356/> [dernière consultation le 10/10/2018]).

Larousse, Paris, 1998.

LATHAM Ian (dir.), *Art Nouveau. Arts and Crafts. Modern Style. Secession*, Paris, 1980.

Le Petit Robert, t. 1, Paris, 1987.

Le Trésor de la Langue Française informatisé (URL : <http://atilf.atilf.fr/> [dernière consultation le 10/10/2018]).

LEMONNIER Arlette, *Itinéraires Art Nouveau en Wallonie*, Namur, 1996.

LUCIEN Sophie, *Essai d'architecture comparée : la maison de poupées et la maison bourgeoise du XVII^e siècle à nos jours*, mémoire de master, Université catholique de Louvain, 2011.

MELOT Michel, « Les réseaux de la villégiature : une invitation au voyage » dans *In Situ*, 4, 2004 (URL : <https://journals.openedition.org/insitu/2277> [dernière consultation : 10/10/2018]).

MERTENS Jacques, *Inventaire des archives communales de La Hulpe (époque contemporaine)*, La Hulpe, 1993.

MESNIL Christian, *L'Art Nouveau aujourd'hui à Bruxelles*, Bruxelles, 1992.

MESURET Geneviève, CULOT Maurice, *Architectures de Biarritz et de la côte basque : de la Belle Époque aux années trente*, Liège, 1990.

MEUWISSEN Éric, « Genval - Roger Ghyssens nous raconte l'histoire de Genval-les-Eaux, fondé par un franc-maçon bruxellois. Le lac fut créé il y a juste cent ans » dans *Le Soir.be*, 29 novembre 2003 (URL : http://www.lesoir.be/archive/recup/genval-roger-ghyssens-nous-raconte-l-histoire-de-genval_t-20031129-Z0NTYF.html [dernière consultation le 10/10/2018]).

MEUWISSEN Éric, « Rixensart. L'hôtelier John Martin étend sa toile autour du lac de Genval et s'implante à Louvain. Nouvelles richesses au Château du Lac » dans *Le Soir.be*, 2 mars 2002 (URL : http://www.lesoir.be/archive/recup/rixensart-l-hotelier-john-martin-etend-sa-toile-autour_t-20020302-Z0LK7R.html [dernière consultation le 10/10/2018]).

MONNIER Gérard, *L'Architecture du XX^e siècle*, Paris, 1996 (= Que sais-je ?, n° 3112).

MONTENS D'OOSTERWIJK Violaine, *L'architecture des gares situées entre La Hulpe et Rhisnes (1854-1926)*, mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1996.

NORMAN Anne, *Sens et formes : Architectures 1850-1950 en Brabant wallon*, Court-Saint-Etienne, 1999.

NORMAN Anne, *Le corps et l'espace. Les nouveaux matériaux dans l'architecture depuis 1850*, Court-Saint-Étienne, 2003.

- OFFICE DU TOURISME DE BAGNOLES DE L'ORNE (éd.), *Grand Domaine Bagnoles de l'Orne. Découvrez le quartier Belle Époque*, s.d (URL : http://www.bagnolesdelorne.com/files/ot-bagnolesdelorne/files/brochures/pdf/belle_epoque.pdf [dernière consultation le 10/10/2018]).
- OGATA Amy Fumiko, *Cottages and Crafts in Fin-de-siècle Belgium : Artisans, Antimodernism and Art Nouveau, 1880-1910*, Ann Arbor, 1996.
- OLSEN Donald J., *City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, Londres, 1986.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 2004.
- PRINA Francesca, *Comment regarder l'architecture. Éléments. Formes. Matériaux*, Milan, 2008.
- ROUILLARD Dominique, « Le normand en Normandie : un exotisme » dans KEW MEADE Martin, SZAMBIEN Werner, TALENTI Simona (dir.), *L'architecture normande en Europe*, Marseille, 2002, p. 165-179.
- SMETS Marcel, *L'avènement de la cité-jardin en Belgique*, Liège, 1977.
- SUTTON Ian, *L'architecture occidentale. De la Grèce antique à nos jours*, 2007.
- VAN DE CASTYNE Oda, *Le régionalisme en architecture*, Bruxelles, 1937.
- VANDERBEKEN Céline, *Les maisons bâties entre 1900 et 1914 à Mouscron : Art Nouveau ou Tradition ?*, travail de fin d'étude, Université Catholique de Louvain, 2015.

Cécile SACINO

Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège

**Victor Louis Rogister
(1908-1976)
architecte**

In Memoriam Monsieur le Professeur Jean-Patrick Duchesne

Introduction

Cet article est basé sur mon mémoire intitulé *Victor Louis Rogister (1908-1976). Inventaire et analyse des fonds Line Alexandre et Pierre Hebbelinck*¹.

Ayant réalisé un travail de fin de bachelier sur la maison Piot, construction de 1904 de Victor Marie Rogister, il avait été convenu avec le Professeur Jean-Patrick Duchesne et Sébastien Charlier que je mène une étude plus approfondie sur cet architecte liégeois dans le cadre de mon mémoire.

Au début de mon travail, j'ai pris contact avec Pierre Hebbelinck, architecte à Liège, dépositaire d'un fonds d'archives de Victor Marie Rogister. Ayant effectué son travail de fin d'études sur cet architecte², Pierre Hebbelinck est un grand connaisseur du travail de son confrère, dont il conserve de nombreux documents, qu'il a parfois même sauvés lors de ses recherches. Dans ses collections entreposées dans son atelier, j'ai alors constaté que Pierre Hebbelinck conservait une cinquantaine de pièces inédites qui ne concernaient pas Victor Marie Rogister, mais bien son fils Victor Louis Rogister, lui aussi architecte. J'ai alors décidé de modifier le sujet de mon mémoire et d'étudier le travail de cet architecte qui, au contraire de son père, n'était pas connu et n'avait pas encore fait l'objet de recherches. Ces documents, que j'ai rangés, classés et inventoriés dans le cadre de mon mémoire, sont d'une très grande richesse et révèlent les talents d'un fils occulté par la brillante carrière de son père.

Par la suite, Pierre Hebbelinck me renseigne l'existence d'un second fonds d'archives Rogister, appartenant à Line Alexandre. J'y ai trouvé une trentaine de documents inédits de Victor Louis Rogister.

N'ayant retrouvé aucune construction de Victor Louis Rogister seul³, ces deux fonds sont les sources matérielles majeures de mon étude⁴. J'ai également utilisé dans une moindre mesure des documents conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles.

Mon travail fut une véritable enquête « policière », à la recherche du moindre indice sur cet architecte quasi anonyme. Cela m'a permis de reconstituer son parcours, même s'il reste encore des zones d'ombre quant à certaines périodes de sa vie (notamment pour les années 1970 à 1976⁵). Ce manque d'informations s'explique aussi par l'absence de tout témoin encore vivant ayant personnellement connu Victor Louis Rogister.

¹ SACINO Cécile, 2015.

² HEBBELINCK Pierre, 1980-1981.

³ Dans un bref curriculum vitae du 15 mars 1967 (Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999), Victor Louis Rogister ne mentionne aucun bâtiment construit. Il cite uniquement son parcours scolaire, les distinctions reçues lors de ses études et les stages effectués chez divers architectes.

⁴ Je tiens une nouvelle fois à exprimer mes plus vifs remerciements à Madame Line Alexandre et à Monsieur Pierre Hebbelinck pour leur précieuse collaboration dans le cadre de mon mémoire et de cet article.

⁵ 1976 est l'année de son décès, information inconnue au début de mes recherches.



Fig. 1.- Photographie de Victor Louis Rogister.

Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999.

Éléments biographiques

Victor Marguerite Louis Désiré Rogister (fig.1) est né à Liège le 30 janvier 1908⁶ et est décédé le 9 février 1976 à Bressoux⁷. Il est le fils unique de Victor Marie Joseph Guillaume Rogister, né à Verviers le 10 janvier 1874 et décédé à Liège le 23 juin 1955⁸, exerçant la profession d'architecte, et de Marguerite Joséphine Louise Joachims, date et lieu de naissance inconnus, décédée le 12 août 1934⁹. Ils sont mariés depuis trois ans quand le jeune Victor Louis naît. Ils vivent alors rue Jonruelle au n° 37 chez Désiré Rogister et Adèle Dombret, parents de Victor Marie¹⁰. Ils déménageront peu de temps avant le début de la Première Guerre mondiale au quai Mativa n° 35, dans une maison avec des ateliers en annexe. Aucune information n'est, à ce jour, connue sur la vie de Victor Louis Rogister entre les années 1908 et 1925, à part celles relatives à son père.

Les premières informations connues sur sa vie le sont grâce à sa fiche dans les registres des inscriptions à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège¹¹. C'est en septembre 1925 qu'il s'y inscrit, dans la section architecturale, dans les pas de son père. En effet, celui-ci a très vraisemblablement influencé le choix des études de son fils, étant professeur de composition architecturale et de législation du bâtiment à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège d'octobre 1931 à octobre 1939¹². La fiche relative à Victor Louis Rogister fournit la liste exhaustive des cours qu'il a suivis pendant ses six années d'études, de septembre 1925 à juin 1931. Les dates de passage des examens, les notes ainsi que les grades et prix obtenus pour chaque cours et pour chaque année scolaire y sont également indiqués. Ces informations montrent un élève appliqué, studieux et brillant. Les avis des professeurs ayant enseigné à Victor Louis Rogister sont également connus pour toutes ses années d'études¹³. Ceux-ci le décrivent comme un élève intelligent, très doué mais parfois assez prétentieux¹⁴. Il est diplômé en juin 1931 avec grande distinction¹⁵.

⁶ Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553 ; Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999. Des informations sont communes aux deux dossiers.

⁷ Information communiquée par le service des extraits d'actes d'état civil de la Ville de Liège.

⁸ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 4-10.

⁹ Information communiquée par le personnel du cimetière de Robermont.

¹⁰ Archives communales de la Ville de Liège, projet de devanture commerciale, place Saint-Lambert n° 2, boîte 9461/1929.

¹¹ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, registre des inscriptions n° 47, fiche n° 43.

¹² HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8 ; Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, dossier de professeur de Victor Marie Rogister.

¹³ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, classe architecture, section moyenne, rapports pour les années 1925 à 1931, armoire n° 29.

¹⁴ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, classe architecture, section moyenne, rapports des années 1925 à 1931. Ces jugements sont émis lors de sa quatrième année d'études par les professeurs Reuter et Wathélet : *bon élève mais veut être plus par prétention*. Le professeur Dethier a, au contraire, un avis très positif sur Victor Louis Rogister : *très bon élève, travailleur*.

¹⁵ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, registre des inscriptions n° 47, fiche n° 43.

De par la profession de son père, il sera très jeune entouré de plans. Victor Marie Rogister a sans doute joué un rôle prépondérant dans la vie de son fils. Père et fils devaient à la fois être très proches mais aussi en conflit, le père ayant un caractère entier¹⁶. Victor Marie Rogister a placé beaucoup d'espoirs en son fils, encore plus après le décès de son épouse. Ils ont d'ailleurs vécu ensemble très longtemps, jusqu'en 1952. Victor Marie Rogister a probablement modelé la pensée architecturale de son fils, que ce soit par rejet ou par adhésion de celui-ci aux idées et à la conception de l'architecture de son père. Malheureusement, étant donné qu'aucune construction de Victor Louis Rogister n'a été retrouvée, cette supposition ne peut dès lors être confirmée ou infirmée de manière indiscutable. L'influence paternelle se remarque dans les techniques d'aquarelle et de tracé de plans, même si ces techniques sont en vogue dans les Académies des Beaux-Arts. En effet, ils sont tous deux d'excellents dessinateurs et apportent un soin extrême à la réalisation de leurs œuvres.

Victor Louis Rogister reçoit un prix de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège en 1930, consistant en une bourse de voyage de 250 francs belges¹⁷. Au lieu de faire le voyage classique en Italie, il utilise cet argent pour découvrir l'architecture moderne hollandaise. Il visite Amsterdam pour les bâtiments dus à Jan Wils, La Haye pour Jan Buys et Hilversum pour Willem Dudok. Il écrira même des articles à ce sujet dans *L'Équerre* la même année et en 1931. Il est en effet attentif à la modernité naissante et aux changements que les décennies 1920 et 1930 vont apporter dans le monde de l'architecture.

D'autres distinctions lui sont décernées au cours de ses études, comme la petite médaille en argent au cours de composition architecturale, étude de l'habitation, en novembre 1931, ainsi qu'une bourse d'étude de la Ville de Liège avec le prix Marie¹⁸. Il obtient également une bourse d'élève-architecte attaché à la Commission royale des Monuments et des Sites en 1932¹⁹. Il est alors stagiaire dans l'atelier de Victor Horta sur recommandations de son père. Ce stage s'étale sur les années 1932 et 1933 mais il ne reste que très peu d'informations relatives à celui-ci²⁰.

¹⁶ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8.

¹⁷ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, armoire n° 8, palmarès n° 5, exercice 1929-1930, complément au rapport annuel ; armoire n° 21, palmarès n° 18, rapport annuel 1930-1931, p. 2 (ce prix était attribué à des élèves méritants lors de leur parcours académique) ; Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553.

¹⁸ Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, armoire n° 8, palmarès n° 5, exercice 1929-1930, complément au rapport annuel ; Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553. Récompense annuelle remise au concours de fin d'année de l'académie pour les arts plastiques et l'architecture. Les consignes de celui-ci sont conservées dans les archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège. Le projet de Victor Louis est aujourd'hui conservé dans le fonds Pierre Hebbelinck. Il reçoit les *encouragements du jury* et une somme de 1.000 francs.

¹⁹ Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553. Pour plus d'explications au sujet du statut d'élève-architecte, voir : BAVAY Gérard, MERLAND Monique, 2012, p. 93-116.

²⁰ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999, curriculum vitae de Victor Louis Rogister ; HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8. Selon Pierre Hebbelinck, Victor Louis Rogister participe à l'élaboration du plan de la gare centrale de Bruxelles lors de son stage.

Il effectue son service militaire à la même époque, de juillet 1931 à la fin septembre 1932, dans le deuxième régiment de carabiniers cyclistes. En 1936, il est le second lauréat du prix de Rome²¹. La même année, il part pendant trois ans aux États-Unis d'Amérique²². Il y effectue trois stages chez des architectes de renom : chez Miller-Yeager²³, en 1937, dans la ville de Terre Haute située dans l'état d'Indiana ; chez Edward Pierre and Wright²⁴, entre 1937 et 1938, dans la ville d'Indianapolis située elle aussi dans l'état d'Indiana et enfin, chez Arthur Cort Holden²⁵, en 1938, dans la ville de New York dans l'état de New York. Entre 1936 et 1938, les bureaux des architectes Miller-Yeager et Edward Pierre and Wright sont deux des meilleurs bureaux d'architectes de l'état d'Indiana. Le mystère reste entier quant à savoir comment Victor Louis Rogister a pu, alors âgé de seulement 28 ans, décrocher des stages dans ces bureaux renommés. Aucun document n'a été retrouvé pour prouver une collaboration effective entre ces trois bureaux d'architectes et lui. Néanmoins, une photographie d'un document conservée par Line Alexandre semble apporter un indice (fig. 2) : au dos de la photo figure l'inscription suivante : *Projet de complexe « Appartements, magasins [sic], cinéma [sic] - music-hall etc » à Indianapolis, U.S.A. Etude de M. V. Rogister pour compte de Edward Pierre et Wright*. L'expression *pour compte* semble prouver une collaboration entre Edward Pierre et Victor Louis²⁶. Par ailleurs, une lettre en anglais, datée du 4 janvier 1954, adressée par l'architecte Edward Pierre à Victor Louis Rogister, conservée par Line Alexandre, prouve la persistance des contacts entre les deux hommes et ce, depuis 17 ans (fig. 3). Le ton est très amical, les propos tenus concernent l'architecture et l'urbanisme. Par contre, les contacts pris avec la *Ball State University*, qui gère les archives d'Edward Pierre, ne m'ont pas permis de retrouver des documents prouvant une collaboration entre les deux hommes.

Fin 1938, il est appelé sous les armes, avec le grade de lieutenant de réserve dans le quatrième régiment de carabiniers cyclistes. Durant la campagne des 18 jours²⁷, il est fait prisonnier par les Allemands, ce qui est stipulé sur son carnet militaire. Libéré le 25 août 1940, sa captivité n'a pas eu de répercussions importantes. En effet, il n'apparaît même pas dans les registres des victimes de guerre. Il est démissionné d'office

²¹ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8 ; Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553 ; Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999. Le prix de Rome belge est créé en 1832 sur le modèle français, créé en 1663 sous Louis XIV. Ce prix consiste en une bourse d'études pour les étudiants en art. Il est attribué à la suite d'un concours dit *Grand concours pour le Prix de Rome* organisé tous les trois ans par le Ministère de l'Instruction publique : *Le grand prix de Rome d'architecture (...)*, 1937.

²² Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999 ; HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8. Ces années passées aux États-Unis d'Amérique sont très peu connues, à part les brefs éléments référencés ci-dessus.

²³ Warren Drake Miller (1887-1970) est un architecte moderniste américain, originaire de l'état d'Indiana. Pour plus d'informations à son sujet voir : SACINO Cécile, 2015, p. 20, note n° 45.

²⁴ Edward Pierre (1890-1971) est un architecte moderniste américain, originaire d'Indiana. Pour plus d'informations à son sujet voir : SACINO Cécile, 2015, p. 20, note n° 46.

²⁵ Arthur Cort Holden (1890-1993) est un architecte et urbaniste américain. Pour plus d'informations à son sujet, voir : SACINO Cécile, 2014-2015, p. 20, note n° 47.

²⁶ Le document reproduit présente dans le coin inférieur gauche les initiales V. L. R et la date de 1937 (difficilement lisible).

²⁷ Il s'agit de l'invasion allemande et des confrontations entre les armées sur le territoire belge du 10 mai 1940 jusqu'au 28 mai, date de la capitulation de l'État belge.

Fig. 2.- V. L. R., Projet de complexe « Appartements, magasins [sic], cinema [sic] - music-hall etc » à Indianapolis, U.S.A. Etude de M. V. Rogister pour compte de Edward Pierre et Wright, signé et daté, photographie d'un document (technique non identifiée), 1937. Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



EDWARD D. PIERRE - ARCHITECT
 Jan 11. 1954.
 My dear Victor:
 You card arrived this morning
 and many thanks.
 We think of you very often.
 We hope and then wonder why
 you do not tell us of the fine
 things you are doing.
 I hope you have many fine opportunities
 for artistic expression.
 I am sending to you some Newspaper
 Clippings and a folder of a Model
 we made. I would appreciate your
 comments.
 I am applying for a Travelling Scholarship
 on the model.

EDWARD D. PIERRE - ARCHITECT
 Perhaps you would be interested
 in what is proposed here.
 1. The State of Indiana will have
 a Competition for a State office
 Building group.
 2. There may also be one for the
 City and County Building
 3. We hope our Cross Roads Plans
 is adopted.
 4. At one time we spoke of how you
 might help. These are the things
 I had in mind.
 5. Could you and would you consider
 working on these in Belgium or here -
 How are you situated.
 Sincere greetings
 Please write fully

Fig. 3.- Lettre manuscrite d'Edward D. Pierre adressée à Victor Louis Rogister, datée, 4 janvier 1954. Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

de son grade en juillet 1946 et dès lors, replacé comme simple soldat²⁸. Cette destitution est le signe d'une sanction due à la très brève durée de son emprisonnement. Sa libération pourrait être expliquée par deux raisons : grâce à l'aide d'une connaissance qui a dû faire jouer ses contacts avec l'occupant allemand pour le faire libérer²⁹ ou grâce à sa profession d'architecte, nécessaire à la reconstruction du pays dévasté par la guerre.

En 1940, Victor Louis Rogister entame une formation d'architecte-urbaniste à l'Université libre de Bruxelles, qui sera interrompue par la fermeture de l'université suite à l'occupation³⁰. C'est aussi durant ces années qu'il fonde la Compagnie d'Architectes pour l'Urbanisme à Liège³¹ (C.A.P.U.L.), avec laquelle il participe aux concours pour les reconstructions d'Esneux et de Huy en 1942.

En 1952, à l'âge de 44 ans, il se marie avec Fernande Grignet³².

Victor Louis Rogister est inscrit au Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes dès le 26 février 1941, sous le matricule 553³³. Il demande et obtient sa radiation de ce même conseil le 7 janvier 1959³⁴. Il s'inscrit alors au Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon le 15 janvier 1959, sous le matricule 2999³⁵. Cette démarche est justifiée par son déménagement à Bruxelles avec son épouse en 1954³⁶. Il est membre effectif de la Société Centrale d'Architecture de Belgique (S.C.A.B.) de 1958 à 1965³⁷. Il est radié, à sa demande, du Conseil de Bruxelles le 17 novembre 1970.

Pourquoi a-t-il déménagé à Bruxelles ? Peut-être avait-il noué des contacts pendant son année de formation d'architecte-urbaniste à l'Université libre de Bruxelles en 1941 qu'il a alors utilisés lors son déménagement en 1954 ? Ou peut-être est-ce encore une fois via les contacts privilégiés de son père³⁸ que Victor Louis a pu y obtenir une recommandation et puis, un emploi ? Il travaille comme employé appointé³⁹

²⁸ Ministère de la Défense, pièces d'immatriculation de Victor Louis Rogister, numéro du matricule 744.566. Ces documents sont seulement la partie publique de son dossier, le reste relève du secret militaire. Les informations présentes ici restent donc parcellaires.

²⁹ Informations communiquées par Monsieur le Professeur Francis Balace.

³⁰ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999, curriculum vitae de Victor Louis Rogister ; Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553.

³¹ ROGISTER Victor, juillet 1941, p. 18-24. Aucune autre information n'est connue à ce jour sur ce sujet.

³² HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 9 (information confirmée par le service d'État civil de la Ville de Liège).

³³ Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553. La première demande d'immatriculation est faite le 21 avril 1939, suivie d'autres en février 1941. La loi sur la protection du titre et de la profession d'architecte date du 20 février 1939, l'arrêté royal du 15 mars 1939. Il demande sa radiation le 5 janvier 1959 en raison de son déménagement en 1954 à Bruxelles.

³⁴ Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 553.

³⁵ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999. Il demande son inscription le 14 janvier 1959 et sa radiation le 9 novembre 1970.

³⁶ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 9.

³⁷ MARTINY Victor Gaston, 1974, p. 271.

³⁸ Victor Marie Rogister avait vécu à Bruxelles de 1936 à 1940 (HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 8).

³⁹ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999. Aucun autre document n'a été retrouvé pour illustrer cet emploi.

pour l'architecte Albert De Doncker⁴⁰ de 1959 à 1970. À Bruxelles, il aura trois adresses différentes : avenue Ernest Cambier n° 159 avant 1959 ; rue des Palais n° 430, en 1959 ; avenue Milcamps n° 145, entre 1959 et 1970, année supposée de son retour à Liège.

Pour les années 1970 à 1976, aucune information n'est connue. Victor Louis Rogister décède le 9 février 1976 à Bressoux⁴¹.

Ses écrits

Dans les années 1920 et 1930, les revues d'architecture sont en plein essor et jouent un rôle important dans l'évolution de l'architecture⁴². Victor Louis Rogister y rédige des articles, d'abord dans la revue *L'Équerre* (dont il est un fondateur) de 1928 à 1931, ensuite dans *Reconstruction* de 1941 à 1942.

L'Équerre

Victor Louis Rogister est très vite impliqué dans la création de cette revue notamment suite à sa rencontre, dès 1925, avec les futurs membres fondateurs de ce qui était à la base un simple journal d'étudiants sur l'architecture.

*L'Équerre*⁴³, concrètement fondée en 1928, est constituée d'Yvon Falise, Émile Parent, Edgard Klutz, Jean Moutschen, Albert Tibaux⁴⁴ et évidemment, Victor Louis Rogister, tous étudiants dans la même section de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

Afin de se diversifier, des appels sont très régulièrement lancés aux étudiants des autres sections pour qu'ils soumettent des articles et apportent ainsi leur collaboration en enrichissant son contenu, mais sans grands échos. Cette petite revue, qui se voulait en rupture avec l'académie et ses méthodes d'enseignement jugées trop traditionnelles, se voit après 1931 et une fois ses membres diplômés, obtenir un essor inattendu et devient très vite une revue liégeoise d'architecture avec laquelle il faut compter et qui gagne en professionnalisme. Elle est même

⁴⁰ Albert De Doncker est un architecte belge fonctionnaliste, il a notamment réalisé plusieurs tours de bureaux à Bruxelles, dont la Tour Astro (1972-1976), et en collaboration, deux extensions de l'ancien siège de la Caisse Générale d'Épargne et de Retraite de Belgique à Bruxelles (bâtiment C entre 1980 et 1986, démoli en 2003 ; bâtiment F en 1980) (COLLECTIF, 1993, p. 83). Il avait ses bureaux avenue Molière n° 139 (Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999).

⁴¹ Information communiquée par le service des extraits d'actes d'état civil de la Ville de Liège.

⁴² Les revues dépouillées sont : *L'Équerre* (1928-1939), *L'Émulation* (1885-1914 et 1921-1939), *Tekhné* (1911-1913), *La Cité-Tekhné* (1919-1935), *La Technique des Travaux* (1925-1940) et *Reconstruction* (1940-1945). Celles-ci donnent un aperçu des tendances architecturales de l'époque.

⁴³ CHARLIER Sébastien, COHEN Jean-Louis, JANNIÈRE Hélène, GRULOIS Geoffrey, MARTINEZ BARAT Sébastien, 2012, p. 36-75.

⁴⁴ *Idem*, p. 92-95. Sur Jean Moutschen, voir : CAPRASSE Coline, 2014.

de 1935 à 1939, l'organe officiel de diffusion des Congrès internationaux d'Architecture moderne en Belgique⁴⁵.

Victor Louis Rogister y occupe dès novembre 1929 le poste à responsabilités de rédacteur en chef. À ce titre, il gère et relit tous les articles proposés à la publication et choisit ceux qui le seront effectivement, ce qui ne l'empêche pas pour autant d'être lui aussi un contributeur régulier à ce périodique. Il écrit en effet beaucoup et ses goûts sont éclectiques. Il ne s'intéresse pas seulement à l'architecture et aux théories qui y sont liées, il rédige sur l'urbanisme, le mobilier moderne ainsi que sur des sujets variés tels que la peinture, le sport, le cinéma (le muet et l'avènement du parlant), le jazz et ses groupes, des comptes rendus de visite d'exposition et de conférence, des voyages où il mêle ses souvenirs et ses réflexions sur l'architecture des villes, des sélections de revues d'architecture et d'articles à lire dans celles-ci et même un article sur le nudisme et des encarts dans les pages humoristiques. Il signe tantôt sous son vrai nom tantôt sous un pseudonyme⁴⁶.

Il quitte *L'Équerre* et son poste de rédacteur en chef en juin 1931, pour céder sa place à Pierre Magnette⁴⁷.

Il se passionne dès le début de ses études pour un sujet important : l'urbanisme et plus fondamentalement, pour ce que l'architecture peut apporter comme solutions aux problèmes posés par une ville se développant de façon effrénée. Pour lui, l'architecture doit être au service des personnes, aussi bien dans leur travail que dans leur vie privée. L'habitation et le lieu de travail, bien que différents, doivent répondre à des critères de qualités et d'exigences pour les différentes fonctions qu'ils remplissent. Cette vision, il l'expliquera dans les articles qu'il publie régulièrement dans *L'Équerre*. Les articles cernant le mieux son point de vue ont été publiés entre janvier 1930 et juin 1931.

Les sujets abordés sont dans l'ordre chronologique : la ligne droite, Londres, l'architecture hollandaise, Hilversum, le mobilier moderne et le meuble métallique. Ceux-ci sont tous traités sous un angle résolument novateur. Victor Louis Rogister croit profondément au rôle sociétal de l'architecture pour améliorer la vie de tous et ce, par des changements qui peuvent paraître radicaux mais qui sont toujours animés par un esprit moderne.

Dans *Notre enquête sur l'art moderne. La ligne droite*, daté de janvier 1930, Victor Louis y expose sa conception de l'architecture et plus particulièrement celle de l'architecture privée⁴⁸. Il voit la maison comme

⁴⁵ CHARLIER Sébastien, COHEN Jean-Louis, JANNIÈRE Hélène, GRULOIS Geoffrey, MARTINEZ BARAT Sébastien, 2012, p. 36-75.

⁴⁶ Il utilise trois versions de son nom comme signature : Victor Rogister, Victor Rogister fils, Victor L. Rogister, et un pseudonyme : Vrog.

⁴⁷ « Démission », juin 1931, p. 20.

⁴⁸ ROGISTER Victor (fils), janvier 1930, p. 1-2. Toutes les parties en italique citées sont extraites de cet article, ceci vaut pour toutes les publications de Victor Louis dans *L'Équerre*. Sur le même thème : BOURGEOIS Victor, VAN EESTEREN Cornelis, 1930 ; BOURGEOIS Victor, novembre 1931, p. 391-414.

un havre de paix où *l'homme travail* trouve la quiétude après une longue journée passée à un rythme épuisant. L'habitation doit être basée sur *un plan nouveau, logique, qui répond à nos besoins*. Les dédales de couloirs et de marches sont à proscrire d'urgence. La maison doit apporter tous les bénéfices du facteur repos. Selon lui, le meilleur outil pour parvenir à cette saine gestion est la ligne droite : *il faut à la machine humaine, une maison « vite », mathématiquement établie*. Le même traitement est appliqué à l'extérieur *la façade doit refléter fidèlement l'intérieur*. Seul l'équilibre parfait et pur de la ligne droite peut apporter une solution et ce, aussi pour les villes : *il faut établir l'équilibre de notre existence en consolidant les trois principes fondamentaux sur lesquels nous sommes axés : Méthode, Vitesse, Ordre, que synthétise si parfaitement la ligne droite*.

Victor Louis partage aussi ses *Notes et impressions de vacances*, notamment sur la ville de Londres en avril 1930⁴⁹. Il y décrit, comme le souligne très à propos le titre, ses impressions face à ce *quelque chose de colossal* qui sied si bien à Londres. Fait à souligner, aucun nom d'architecte moderne n'est mentionné dans l'article. Il y décrit à travers les étapes de son voyage, les différents faubourgs et quartiers formant l'agglomération londonienne. À la lecture de ses propos, c'est toute l'agitation et la frénésie, le fourmillement d'activités de Londres qui prend forme. La comparaison avec la ville de Paris traverse tout l'article notamment dans les lignes suivantes : *Pierre de Coulevain a ingénieusement comparé Londres à un homme... : l'énergie, la force, et Paris à une femme... : la coquetterie, la joie*. À Londres, tout n'est qu'affaires d'argent avec la City, de luxe avec les quartiers riches de Grosvenor, de calme et de verdure avec Hyde Park. C'est à la fois une vision de touriste et de voyageur que Victor Louis Rogister présente : touriste car il ne manque pas d'épingler avec quelques clichés les lieux qu'il faut voir et ce qu'il faut faire ; voyageur car, dans son analyse, les traits anglais et londoniens si caractéristiques sont malicieusement soulignés : *Londres, seule, restera bien anglaise... un Club de businessmen [sic] flegmatiques, présidé par l'humour, face au portrait de Georges V*.

Victor Louis Rogister publie *Notes et impressions de voyage. L'architecture hollandaise*⁵⁰ durant les vacances d'été 1930. Ici, le sujet est plus directement ciblé et le contenu de l'article décrit trois villes, respectivement Amsterdam, La Haye et Rotterdam, sous le prisme de bâtiments importants dus à des architectes de renom. La citation de Le Corbusier qui inaugure cet article, *L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière*, lui donne un ton résolument moderne. Le début de l'article est tout aussi clair : *parmi toutes les nations, la Hollande est peut-être celle qui manifeste le plus son goût pour le modernisme et plus spécialement pour l'architecture nouvelle*. Le modernisme et ses tendances les plus innovantes trouvent

⁴⁹ ROGISTER Victor, avril 1930, p. 3-4.

⁵⁰ ROGISTER Victor L., vacances 1930, p. 3-5. Sur le même thème : VAN HARDEVELD J.-M., 1927, p. 137-146 ; février 1928, p. 9-18 ; mars 1928, p. 25-32 ; HUISMAN Georges, 1930, non paginé.

une oreille attentive auprès des architectes et le plus important, auprès des pouvoirs publics. Selon lui, cette prise de conscience est d'autant plus nécessaire que seule l'architecture nouvelle apportera des solutions durables aux problèmes de la société. La Belgique s'est retrouvée engoncée dans *un style vermicelle* lourd et illogique comme en France, au contraire de l'Allemagne, qui *avec raison et le bon goût*, montrait la voie. La Hollande ne se contente pas de copier stupidement ce qui se fait en Allemagne mais a analysé et surtout compris cet art et l'a adapté tout en souplesse. La raison guide l'originalité, les matériaux tels que la brique, le bois, le métal, le béton sont utilisés pour créer du neuf. Ce pays a réussi à créer une architecture régionale mais de grand intérêt. *L'ensemble des constructions hollandaises affirme une unité impressionnante dans l'originalité, la personnalité reste vivace chez tous les architectes de renom.* Victor Louis Rogister cite les noms des architectes suivants : Dudok, Luthman, Buys, Kramer, Berlage, Rueter, Wils et Oud ; les illustrations de l'article présentent des réalisations des architectes Brinkmann et Van der Vlugt.

Amsterdam est la première ville qu'il décrit, elle l'est en termes très élogieux : *ville moderne, ville d'essor, ouverte à l'esprit nouveau et à ses applications sur grande échelle. Productrice à toute époque de grands artistes, elle semble aujourd'hui se surpasser.* La municipalité est consciente des efforts à fournir pour assainir la ville et lui donner un visage neuf, l'ordre est toutefois agrémenté d'une *touche de romantisme*. Cette amélioration de la qualité de vie se fait pour tous les milieux sociaux, aussi bien pour les ouvriers que pour les classes plus aisées, *c'est un démocratisation sociale et architecturale et une amélioration de la moralité humaine.* La Belgique est épinglée pour sa *lutte contre la fièvre de l'Antiquaire dépourvu*, tandis que la Hollande s'assainit. Des villes nouvelles s'élèvent en accord avec les nouveaux principes modernes, Amsterdam est ainsi nommée *Nieuw Amsterdam* [sic].

La description suivante est celle de la ville de La Haye : elle a *aussi profité grandement de la technique nouvelle de la construction. Ici l'activité architecturale se manifeste surtout dans des bâtiments à destination commerciale tels : grands magasins, bureaux, halles, etc.* Les grands magasins sont en effet une belle vitrine d'exposition pour l'architecture moderne et ce, par les matériaux qu'ils permettent d'employer, à savoir le fer, le verre et le béton. Mais, il faut éviter les horreurs architecturales dictées par la seule publicité. Les grands magasins à La Haye *ont conservé le « chic » grâce au désir d'originalité sans extravagance, originalité qui conserve le poli, la noblesse, qu'invoque ce seul mot : Architecture.* Les deux grands magasins suivants sont ensuite cités et illustrés : *De Volharding* dû à l'architecte Buys *donne une impression extraordinaire de solidité.* C'est ensuite le grand magasin *Bijenkorf* dû à l'architecte Kramer qui est cité, *c'est une masse imposante, harmonieuse et disciplinée.*

La ville de Rotterdam est également mentionnée, plus spécifiquement pour la manufacture de tabacs-café *De Erven, de Wed, J. Van Nelle* due aux architectes Brinkmann et Van der Vlugt. Ici, *où l'architecte est parvenu à donner une forme agréable, une esthétique appropriée, bref un ensemble saisissant de vérité où le souci d'équilibre et d'élégance n'a pas annihilé le caractère industriel du bâtiment.* L'architecture moderne

a ainsi réussi le pari de donner ses lettres de noblesses à l'usine et au monde industriel : *des solutions élégantes qui feront de la manufacture un bloc attrayant, agréable à l'œil, tout comme un bel édifice, approprié au lieu choisi.*

La fin de l'article est tout aussi élogieuse : *grandeur et homogénéité, telles sont les qualités esthétiques les plus remarquables de cette architecture de l'ordre, digne d'une nation moderne, intéressée à ses besoins les plus immédiats, à son prestige, à son avenir.*

Un article daté de janvier 1931 est consacré à la ville d'Hilversum, dans le Zuiderzee aux Pays-Bas⁵¹. Cette ville, proche d'Amsterdam, fut un temps un lieu de villégiature pour des séjours d'un week-end, mais cette tranquillité a été bouleversée par une invention nouvelle : la radiophonie. C'est en effet à Hilversum que la firme Philips a décidé de construire ses usines ainsi qu'une station nationale d'émission, contribuant de la sorte à la renommée internationale de la ville. En 1931, Hilversum compte alors 70.000 habitants, signe manifeste de sa métamorphose très rapide d'un lieu de vacances en une ville moderne et industrielle. De très nombreuses personnes sont venues y vivre et les infrastructures pour les accueillir ont dû être créées, telles que logements, écoles, magasins. *Créer une cité industrielle en ce site de villégiature sans nuire au pittoresque, n'était pas un problème aisé, d'autant plus que les possibilités économiques étaient très restreintes. Willem Dudok⁵², architecte municipal, à qui l'on confia cette réalisation est parvenu à concilier les opposés : le repos d'une part, le travail de l'autre. Par un effort considérable, son goût exquis, son talent remarquable, il a fait d'Hilversum un centre de villégiature et d'industrie bien coordonné. C'est un tour de force.*

À la place de gros et hauts buildings aux piles d'appartements sans âme, Dudok privilégie avec intelligence la cité-jardin, faite de *bungalows intimes, confortables*. L'esthétique n'a pas non plus été oubliée au profit de la standardisation, la nature est *un cadre idéal* pour installer son architecture, la sélection des différents matériaux se fait avec un très grand soin et une attention toute particulière est accordée aux couleurs. *Il veut l'unité rationnelle et esthétique, et ses constructions sont pénétrées de ces principes. Le paysage environnant est pour lui un élément dont il s'inspire, aussi tous ses ensembles enveloppent le visiteur d'une atmosphère intense de régionalisme.* Cette ambiance se retrouve partout dans Hilversum et un accent tout spécial est mis sur les écoles ainsi que les groupes scolaires. L'école évoque ici la joie et l'emploi des couleurs vives la renforce. Dudok a su ôter l'habituel côté froid de l'école pour lui insuffler de la *poésie délicate*, il est le *technicien, le constructeur, le rationaliste*, mais il n'oublie pas l'esthétique indispensable à toute construction. *C'est une conciliation admirable de l'Art et de la Science, d'où jaillira la beauté réelle et vivante : l'Architecture.* Tout comme dans son premier article sur l'architecture hollandaise où Victor Louis Rogister mentionne les usines de Rotterdam, le monde industriel est aussi

⁵¹ ROGISTER Victor L., janvier 1931, p. 1-2.

⁵² Willem Dudok (1884-1974) est un architecte moderniste néerlandais. Il est principalement connu pour son aménagement de la ville d'Hilversum (E., novembre 1929, p. 4).

présenté pour Hilversum. L'usine fait véritablement corps avec le reste de la ville et de ses différentes composantes et ce, sans les dénaturer. Tout est à sa bonne place, rien ne vient perturber cet équilibre. L'avenir d'Hilversum s'annonce radieux : *Willem Dudok a créé Hilversum de main de maître, en technicien, en urbaniste, en architecte, en artiste, en psychologue*. Il termine en écrivant ces lignes : *C'est aujourd'hui un ensemble des plus complets d'architecture moderne que nous puissions admirer et susceptible de convertir les plus réfractaires aux idées modernes, par la raison, le bon sens et l'harmonie*.

*Contre le style*⁵³, du mois de mars 1931, signé sous le pseudonyme de VROG, est un pamphlet précédé de la citation suivante : *Le style à notre époque est un mensonge. Il est contraire au standard*. La bourgeoisie est *ankilosée* [sic] par une tradition de l'immobilisme, qui empêche tout progrès moderne. *Le on a toujours fait ainsi !!... n'en n'est que plus lourd*. La facilité serait de se réfugier derrière le passé : *sans crainte, on se rallie à la majorité ignorante et traditionaliste, réfractaire à l'innovation par atavisme et..., avouons-le au plus élémentaire du bon sens*. De plus, ce qui a pu être considéré comme de bon goût ne le reste pas. Le style est *une hérésie monumentale*. Victor Louis Rogister ajoute : *À notre époque de science, de progrès, d'inventions, époque dont l'industrie et la civilisation consacre [sic] la « vitesse », mécanisme, rationalisme, une mentalité morbide, agonisante n'a pas honte d'opposer à la vie puissante du siècle des copies vulgaires et malhonnêtes des « styles » désuets qui ne répondent en rien aux besoins de la société actuelle*. Les admirateurs dévots de cette secte du style sont pieds et poings liés avec le passé : *le style antipratique, antihygiénique, antirationnel, antisocial*. Pour conclure son article, Victor Louis fait l'éloge du modernisme : *L'Art moderne et son béton qui franchit les distances, son mécanisme domestique, sa glace polie, ses meubles sobres, pratiques, sains, et sans caprices, sa lumière inondante, sa fraîcheur, son hygiène, rationalisation fonctionnelle, son confort idéal, sa simplicité nette et reposante. Art vrai, juste et efficient s'imposera tôt ou tard à notre génération... comme l'avion, le téléphone, l'automobile... par la raison, le bon sens, la nécessité*.

Victor Louis Rogister s'intéresse aussi au problème crucial de la gestion des villes grandissantes et de leur urbanisation dans *Urbanisme. Le grand problème à résoudre*⁵⁴ d'avril 1931. Cet article est précédé, lui aussi, d'une citation due à Le Corbusier : *La maison, la ville, la rue sont des points d'applications du travail humain, elles doivent être en ordre sinon elles contrecarrent les principes fondamentaux sur lesquels nous sommes axés. La Cité qui dispose de la VITESSE dispose aussi du SUCCÈS*. Victor Louis pose le constat suivant : le nombre d'habitants dans les grandes villes n'a fait qu'augmenter. Les moyens de transport se sont diversifiés à une vitesse folle (automobile, autobus, tramways, métros). Cela a généré d'énormes problèmes de circulation dans les

⁵³ VROG, mars 1931, p. 3.

⁵⁴ ROGISTER Victor L., avril 1931, p. 3-4. Sur le même thème : PUISSANT Adolphe, juillet 1928, p. 37-40. Ce dernier article est un plaidoyer pour la mise en place de plans d'aménagement du territoire dans toutes les provinces belges. Des exemples étrangers illustrent également les propos de l'auteur comme la France, l'Angleterre, la Hollande et les États-Unis d'Amérique.

grandes villes comme Londres, Paris, New York, Chicago. Les urbanistes font tout pour apporter des solutions durables et constructives. De prétendues réponses ont été bricolées à la va-vite et bien évidemment sans résultat efficace. Seuls les changements radicaux permettront de régler durablement ces problèmes. Pourtant, malgré l'ampleur de ce fléau, *des antiquaires⁵⁵ s'attaquent à nos urbanistes, qui pour accomplir leur œuvre d'assainissement des villes, bousculent les restes caduques [sic] du passé.* Pour ces antiquaires, il faut que *l'évolution s'arrête ou se détourne.* Ces gens de ces *sectes rétrogrades* sont attachés de façon pathologique à *la défense des vieilles bicoques* et sont *l'obstacle à la circulation rapide, au développement d'une cité.* C'est le futur qui doit guider les décisions à prendre et non le passé. Selon Victor Louis, à la suite des expositions internationales de 1905 et 1930 à Liège, de très pauvres solutions ont été apportées mais elles n'ont été d'aucune utilité. Concernant Liège, les quartiers de La Batte et d'Outremeuse doivent encore être assainis d'urgence. Et l'urbanisme n'est certainement pas cette caricature qui en est faite par *certaines critiques d'art, dont le métier semble être uniquement la critique.* Au contraire, *cette technique, cette science contemporaine de l'urbanisme prépare avec précision la ville future, basée sur les principes rigoureux de l'hygiène, du rationalisme, du pratique.* Victor Louis Rogister cite alors comme proposition de solution, un projet d'urbanisation de la ville de Paris par les architectes Vente et Sauvage. Deux clichés tirés du périodique *La Cité* illustrent l'article : une vue perspective et une coupe transversale. Ce projet qui peut sembler radical crée une *séparation complète des voitures et des piétons.* Vouloir conserver à tout prix une seule voie est non seulement très dangereux car source d'accidents pour les piétons, mais surtout absurde au plus haut point. Cela mène à faire cohabiter *des éléments dont le rythme est complètement différent,* à savoir piétons, automobiles, autobus. Dans le projet de Vente et Sauvage, *une voie centrale est réservée aux piétons,* celle-ci est pleine de végétations en tous genres *jardinets, parcs* à l'opposé des *chaussées, à l'usage exclusif des voitures (et chacune pour un sens de circulation)* seraient aménagées *entre les façades postérieures des immeubles.* C'est la parfaite application du principe : *la rue sans voitures, la chaussée sans piétons.* L'agencement des carrefours fait que les piétons ne croisent jamais les véhicules, les endroits réservés à ces usagers sont surélevés de deux mètres cinquante du sol et des ronds-points sont aménagés aux carrefours, quant aux chaussées réservées aux véhicules, celles-ci sont à deux vitesses : grande et réduite. Les immeubles sont des buildings modernes, leurs étages inférieurs sont occupés par des boutiques, le tout ouvert sur la chaussée des voitures et possèdent deux entrées, une à l'avant et une à l'arrière. Cette ville moderne est fondamentalement différente de celle gérée par des reliquats du passé. Les urbanistes changeront durablement le visage des villes pour les préparer au mieux pour le temps du *grand siècle où l'esthétique elle-même n'y pourra que gagner.* Cette architecture moderne est le triomphe du rationalisme et de la ligne droite ainsi que du progrès futur pour les villes. Une attention toute particulière est accordée à la présence indispensable d'espaces

⁵⁵ L'utilisation péjorative du qualificatif d'« antique » n'est pas nouvelle : ROOSENBOOM Albert, juin 1922, p. 84-85.

verts, véritables poumons garantissant une ville saine. *L'esthétique nouvelle et efficiente, esthétique utilitaire, Art réel et vivant, dégagera dans son atmosphère la vérité, la méthode, l'émotion que déterminent la vitesse, la poésie de la science.* Ces mots sont très proches de ceux que Victor Louis Rogister emploie dans son article *Contre le style* du mois de mars 1931. La taille des villes ne va faire qu'augmenter, les transformant au fur et à mesure en mégalofoles et les urbanistes sont là pour apporter les bonnes solutions parfois radicales mais toujours efficaces et justes. Les villes qui les appliqueront sont promises à un avenir radieux. Les autres déchanteront très vite : *les villes à désespoir, le désespoir des villes.*

*Mobilier moderne*⁵⁶ est publié en avril 1931 sous le pseudonyme VROG. Les meubles ont été pendant très longtemps des objets à but exclusivement décoratif cédant de la sorte aux sirènes du luxe. Après un examen attentif des *mobilier des différents « styles »*, *aucun ne témoigne d'un souci pratique ou d'une recherche de confort.* Ces styles doivent être repensés en profondeur le plus rapidement possible pour rendre le mobilier plus adapté à la *société nouvelle*. La facilité eut été *évidemment d'abandonner le désuet, le périmé, pour chercher du neuf en rapport direct avec les exigences du jour.* L'architecture et le mobilier sont intimement liés, ils sont impossibles à séparer. Tous deux ont évolué et se sont perfectionnés. *Le meuble moderne est avant tout un instrument, un outil dont on exige son plein rendement. Ces meubles d'apparat dont la seule fonction est de servir d'ornements persisteront dans quelques salons poussiéreux.*

*Société nouvelle. Architecture nouvelle*⁵⁷ est publié en juin 1931. Une citation due, non pas à un architecte, mais à l'écrivain Victor Hugo le précède : *L'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à travers ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence.* L'architecture a toujours été le reflet exact de *l'esprit des civilisations, leur état de vie sociale, réunissant la plus précieuse documentation que nous laisse le passé.* Aujourd'hui, l'architecture est *figée*, n'évoluant plus et inféodée aux diktats de l'ornementation. Les *architectes d'avant-garde* luttent avec force contre *l'erreur et le mensonge.* Le *traditionalisme stérile* doit être combattu pour que l'architecture soit *délivrée enfin de l'incohérence où l'avaient plongée les stylistes et les antiquaires qui refusent à l'Art le droit d'évoluer.* L'architecture moderne doit être une architecture vivante *c'est l'art de chauffer, de ventiler, d'éclairer, d'introduire en toute construction, le confort, l'hygiène, par l'emploi judicieux d'une infinité de matériaux neufs, d'éléments mécanisés que met à notre disposition l'industrie actuelle.* Une autre citation ponctue l'article, celle-ci est due à Le Corbusier : *L'architecture est l'un des plus urgents besoins de l'Homme, puisque la maison a toujours été l'indispensable et premier outil qu'il se soit forgé.* Ces quelques lignes soulignent l'importance capitale de l'habitation, elle est vitale : *elle est la protection de tout ce que nous avons de plus cher, l'abri contre les intempéries, les attaques*

⁵⁶ VROG, avril 1931, p. 5.

⁵⁷ ROGISTER Victor L., juin 1931, p. 11-12.

du dehors, l'indiscrétion. Axe matériel de notre activité, base de tout l'ordre social établi, elle est aussi le foyer où nous passons la majeure partie de notre vie et où nous pourrions vivre les meilleures heures de notre existence. Or, cette architecture dans laquelle nous vivons est encore conçue sur des principes désuets, vieux de plusieurs siècles d'ignorance, contrecarrant à tout instant nos mouvements. Le plan type de ces habitations est imposé sans aucune logique et ne permet aucune liberté de création. Ironiquement, les seules variations autorisées sont sur les façades. La maison doit être à l'image de la société moderne. Partout la vitesse et l'efficacité sont exigées et pourtant, toujours pas dans les maisons. Celles-ci doivent être construites conformément aux nécessités de notre nature et de notre état de vie actuel. Elle sera « vite » sans détour, sans encombrement, d'un entretien facile et réduit. De cette façon seulement, la maison pourra être efficace. C'est un retour sincère aux principes fondamentaux de l'architecture. La modernisation apportera de nombreux avantages et sera une arme très efficace pour lutter contre les taudis et la crasse. Et la fabrication en série de ces habitations est aussi un très grand bénéfice pour la diffusion rapide du goût sobre et correct. La maison doit être claire et fraîche, sans bibelots au contraire des demeures aux lourds décors.

Quant aux villes, elles connaissent la même situation grave que les habitations, elles *n'ont pas d'architectures, elles ne sont pas urbanisées*. Tout y est étroit, agglutiné, sans air sain et espaces verts. *La vie moderne demande, attend un plan nouveau pour la ville comme pour la maison. Toute la vie sociale en dépend directement. Aussi cette architecture en tant qu'art et qu'outil de première nécessité représente-t-elle une puissance inappréciable pour agir sur la destinée de notre société.* La place est aussi un élément important de la cité, elle doit fluidifier le trafic des automobiles toujours plus nombreuses et donner une vitalité nouvelle aux villes.

C'est uniquement en nettoyant en profondeur l'habitation et la cité à l'aide de l'architecture moderne que celles-ci renaîtront avec vigueur. Trois clichés illustrent ses propos, le premier est tiré de la revue *Le Document* et présente l'aménagement du carrefour de la place Alexandre à Berlin. Le deuxième et le troisième présentent deux réalisations de l'architecte Joseph De Bruycker : un meuble pour radio exécuté par *Het Binnenhuis* à Roulers et un intérieur moderne.

Le meuble métallique est le dernier article de Victor Louis Rogister paru dans *L'Équerre* ; il est signé sous le pseudonyme VROG⁵⁸. Le meuble métallique, ici en acier, est une innovation importante, il est original pour décorer les intérieurs modernes. C'est un élément pratique, utilitaire surtout qui contribue au confort de nos foyers. Partant d'une bonne intention, beaucoup d'architectes aspirant à faire de l'« Art Moderne » créent des meubles en métal et puis les font réaliser par des fabricants d'articles pour cliniques ou autres industriels. Les meubles ainsi réalisés, bien que fruits d'efforts sincères et ayant un côté esthétique, manquent d'esprit pratique et de confort. Avant toute considération d'ordre

⁵⁸ VROG, juin 1931, p. 16.

esthétique, comme le dit Le Corbusier, il s'agit de trouver l'objet type répondant à un besoin type. Le meuble métallique exige d'être pensé et réalisé par des spécialistes, capables d'étudier méticuleusement non seulement la construction du meuble en cette matière, mais aussi son rendement maximum à tout point de vue, confort, pratique, économie. Victor Louis Rogister mentionne alors qu'il a contacté la firme Acier Thonet à Paris pour de plus amples informations sur leurs réalisations, ils sont en effet spécialistes des meubles métalliques. La condition essentielle pour une bonne fabrication de ces meubles est de rester dans l'esprit de la matière. Celle-ci, très résistante, permet l'emploi de tubes minces tant en diamètre qu'en épaisseur, d'où l'élégance particulière de ces mobiliers. Les soudures doivent être évitées au maximum pour diminuer le prix du mobilier, permettre un montage et une électrolyse aisés. La fabrication simple de ces meubles permet facilement le remplacement des pièces endommagées. Toutefois, le meuble métallique doit rester dans son élément et surtout ne pas tenter de copier d'autres meubles dans des matières totalement différentes. Le métal n'est pas du bois. Les différentes possibilités offertes par le métal, telles que l'élasticité, doivent être exploitées pour en tirer un maximum de confort pour l'utilisateur du produit fini. Les meilleurs meubles sont ceux qui ont une monture formant ressort par simple construction. La garniture des meubles doit être complètement séparée de la structure de ceux-ci, elle doit être très simple et élégante, faite de tissu ou de cuir tendu. Le dessus des tables est fait en verre ou en bois. L'électrolyse par chromage est bien plus avantageuse que celle par nickelage qui n'offre pas de protection contre la rouille. L'acier inoxydable a aussi été employé mais son prix trop élevé est un frein à la production en série de ces meubles. Grâce à tous ces principes, le meuble en métal « Acier » est devenu le meuble idéal, correspondant le mieux à l'architecture moderne. Il réunit toutes les qualités essentielles de résistance, solidité, confort, hygiène, auxquelles s'ajoutent les moins négligeables... l'entretien facile, économie. Il n'appartient plus au monde du luxe et les efforts des industriels ont permis sa production en série et ainsi sa diffusion vers le grand public.

L'année 1931 sera l'année de rupture entre Victor Louis Rogister et les autres membres du groupe *L'Équerre*. En effet, leurs relations s'étaient dégradées depuis quelques mois. Suite aux deux articles publiés par Victor Louis Rogister concernant les Pays-Bas (le premier, publié aux vacances 1930, sur trois villes hollandaises et leurs architectures modernes, et le second, publié en janvier 1931, sur le travail de Willem Dudok dans la ville d'Hilversum), Edgard Klutz et Émile Parent publient, en mars 1931, en guise de « réponse » plutôt acide, un article très critique sur l'architecture hollandaise et sur Dudok⁵⁹. Leurs propos sont très sévères : *les inutilités sont ici aussi nombreuses et aussi flagrantes que dans les plus mauvaises productions classiques*. Au sujet de Dudok, ils écrivent : *ses plans, correctement conçus, ne reflètent pas d'intentions neuves...* Peu après dans l'article, la charge se fait encore plus forte : *la seule lecture de ses plans, semble indiquer*

⁵⁹ KLUTZ Edgard, PARENT Émile, mars 1931, p. 1-2.

dans les moindres détails la préméditation des façades ; la solution-plan des problèmes posés résulte d'un balancement recherché des masses extérieures. Concessions importantes à la plastique. Or, si petite qu'elle soit, toute infidélité aux solutions rigoureusement techniques est injustifiable. Le reproche porte aussi sur les matériaux employés : *le Hollandais, lui, utilise abusivement son matériau national, la brique, et confère par là à ses œuvres un caractère particulier, singulièrement opposé à l'ampleur du mouvement international de l'architecture. Dudok comprend cette faiblesse, sans parvenir à lui appliquer un remède radical.*

Klutz et Parent ne s'arrêtent pas là, ils reprennent même en citation des extraits de deux articles tout aussi négatifs sur l'architecture aux Pays-Bas : *L'architecture hollandaise* de Luc et Paul Haesaerts et *Construisons* de l'ingénieur Balis⁶⁰. Par exemple, en parlant de l'architecture : *Aujourd'hui, elle renie ce qu'elle a aimé hier ; demain, elle y retourne avec passion.* À propos de Dudok : *Sa façon cavalière de traiter les problèmes techniques, dont il avoue l'importance mais qui malgré tout l'ennuient.*

Non seulement, Klutz et Parent dénigrent Dudok et l'architecture hollandaise en général, mais en plus, le choix des clichés qui illustrent leur article est tout sauf innocent. Ils évitent soigneusement Dudok. Ces photographies de bâtiments sont là pour montrer quelle est la bonne architecture hollandaise, celle qu'il faut suivre car *leur mode de construction y dévoile plus d'internationalisme. Leurs auteurs ont délaissé franchement l'expressionnisme hollandais.* Le premier cliché, c'est celui du sanatorium d'Hilversum, réalisation collective due aux architectes Jan Duiker, Bernard Bijvoet et Jan Gerko Wiebenga en 1928. Le second cliché est la nouvelle usine de la firme De Erven, De Wed, J. Van Nelle-Tabacs et Cafés à Rotterdam, due aux architectes Brinkmann et Van der Vlugt. Ce même bâtiment est déjà illustré dans le premier article de Victor Louis Rogister sur la Hollande lors des vacances 1930. Certains points restent visiblement encore communs entre Klutz, Parent et Victor Louis Rogister, mais plus pour longtemps...

Après juin 1931, plus aucun document prouvant une éventuelle collaboration ou correspondance entre Victor Louis Rogister et les membres de *L'Équerre* n'a été retrouvé. Cette absence confirme la rupture opérée entre Victor Louis Rogister et Edgard Klutz et Émile Parent.

Victor Louis Rogister se servira « uniquement » de *L'Équerre* comme première expérience dans la gestion de la rédaction d'une revue et d'écriture d'articles sur des sujets d'architecture et d'urbanisme. D'ailleurs, il ne mentionne même pas sa participation en tant que contributeur et rédacteur en chef de *L'Équerre* dans son curriculum vitae rédigé le 15 mars 1967⁶¹.

⁶⁰ Aucun autre détail n'est donné par Klutz et Parent à propos de ces références.

⁶¹ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999, curriculum vitae de Victor Louis Rogister.

Reconstruction

*Reconstruction*⁶², dont le sous-titre est *urbanisme - architecture - génie civil - industrie*, est une revue mensuelle, publiée de décembre 1940 à 1944. Elle est placée sous l'égide du Secrétariat général à la Restauration du Pays, organe créé en juin 1940 par l'occupant allemand en vue de l'organisation de la future reconstruction de la Belgique. Elle fut dirigée par Pierre-Louis Flouquet en tant que rédacteur en chef et Joseph Simar à la direction technique.

Victor Louis Rogister faisait partie d'un milieu extrêmement privilégié et ne devait pas toujours saisir la gravité de la situation, notamment au moment de la Seconde Guerre mondiale. Plusieurs faits viennent étayer ce constat :

- demander son immatriculation au Conseil de l'Ordre des Architectes en avril 1939⁶³ et plusieurs fois encore en 1941, pour pouvoir suivre une formation d'architecte-urbaniste à l'ULB pendant un an, alors même que cette université sera fermée en novembre 1941 sur ordre de l'occupant allemand ;
- avoir le privilège de ne rester que quelques mois en captivité de mai 1940 au 25 août 1940 ;
- se préoccuper de questions d'architecture et écrire plusieurs articles pour *Reconstruction*, une revue à tout le moins proche des idées de l'ordre nouveau⁶⁴. Il va même jusqu'à écrire dans son article daté de juillet 1941 que *l'époque actuelle, par son ralentissement sensible, quoique momentané, de l'activité et son caractère transitoire...* ;
- participer aux deux concours pour les réaménagements d'Esneux et de Huy, qui se sont tenus respectivement en 1942 et 1943, alors même que ces deux villes ont précisément subi des dommages dus à la guerre.

Il n'a pas commis de délit en tant que tel, mais a eu un comportement maladroit, très certainement par intérêt économique, comme le montre sa démission d'office de son grade de lieutenant de réserve en juin 1946.

Après ses études, Victor Louis Rogister continuera de s'intéresser aux mêmes sujets que pendant sa scolarité. L'urbanisme, la gestion des villes et de leurs bâtiments, et l'art présent dans les foyers sont véritablement les centres d'intérêts formant le fil conducteur de sa pensée architecturale. Il publiera trois articles dans ce périodique, abordant des sujets très variés comme la circulation urbaine, le building et l'art dans les habitations soulignant ses influences. Tout comme les articles publiés dans *L'Équerre*, il faut noter que ces publications n'ont pas été signalées dans son bref curriculum vitae de 1967⁶⁵.

⁶² DEMETER Stéphane, 2004, p. 155-186.

⁶³ La loi pour la protection du titre et de la profession d'architecte date du 20 février 1939.

⁶⁴ Terme générique désignant, dans les années 1930 et 1940, les mouvements fascistes et par extension le III^e Reich. Le terme fut repris largement par la propagande et représenta l'hégémonie de l'Allemagne nazie sur l'Europe.

⁶⁵ Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes, dossier de Victor Louis Rogister n° 2999, curriculum vitae de Victor Louis Rogister.

L'article *La circulation urbaine*⁶⁶ est publié en juillet 1941. Ce sujet a déjà été abordé par Victor Louis Rogister dans ses articles publiés dans *L'Équerre*⁶⁷, preuve que même dix années plus tard, les mêmes problèmes sont toujours d'actualité et surtout, que rien n'a été entrepris pour les résoudre. De nombreuses figures explicatives illustrent l'article. L'urbaniste est confronté à de nombreux problèmes et celui de la circulation urbaine est particulièrement épineux. En effet, la configuration actuelle des villes est vieillotte et doit absolument être revue et corrigée de toute urgence. Une simple preuve de cette situation catastrophique est le rétrécissement des artères au plus le centre de la ville se rapproche et donc, où la circulation est la plus dense. À l'inverse, les voies de communication qui s'éloignent du centre sont larges alors que la circulation y est beaucoup moins importante. Selon lui, c'est un non-sens absolu et cela doit être changé. Les routes doivent s'adapter aux trafics et non l'inverse. Et ce n'est pas parce que l'époque est *ralentie* du fait de la guerre, que les solutions doivent se faire attendre. L'urbaniste doit pouvoir changer ces vieilles villes. Et ce n'est certainement pas en faisant usage de rustines ci et là que ce sera durable et efficace. Justement, ce moment de pause doit être rentabilisé pour mettre au point ces solutions. Même si le futur ne peut être deviné, les données actuelles peuvent servir de base solide pour élaborer ces solutions. Chicago et New York ont respectivement un et trois millions de véhicules circulant dans leurs rues. C'est autant que la France, la Belgique et l'Allemagne réunies. Ces deux villes américaines ne sont absolument pas adaptées aux voitures et aux piétons, de nombreux accidents sont là pour en témoigner. Si l'Europe compte moins de véhicules, ce n'est certainement pas une *caractéristique régionale définitive, mais un simple retard d'évolution matérielle, dû à des circonstances d'ordre social et économique*. Les propos de Victor Louis sont divisés en deux parties : l'élément dynamique avec le véhicule et le piéton ; élément statique avec la rue et le carrefour. Le premier élément dans l'élément dynamique est le véhicule. Il est de différentes formes et vitesses comme *la traction animale, la bicyclette, le véhicule sur rails, les camions à moteur, autobus, poids lourds, etc., et enfin l'élément dominant, l'automobile à laquelle nous pouvons rattacher la moto et les camions légers*. Certains urbanistes ont proposé de séparer totalement toutes les différentes catégories de véhicules en circulation. Cette solution assez radicale est applicable mais seulement dans les villes nouvellement construites et pas dans les vieilles citées qui ne sont tout simplement pas modifiables à un si haut point. Deux types d'artères doivent être distingués : les principales où l'intensité du trafic est grande et les secondaires où le trafic est plus calme.

L'automobile doit être le mètre-étalon pour construire cette cité moderne. La première mesure à prendre est l'interdiction totale du charroi hippomobile sur les routes principales et de le reléguer aux voies de communications secondaires. Dans certaines villes, ces charrois et les vélos ne peuvent circuler que dans des tranches horaires précises. Le tramway est aussi voué à avoir un parcours en site propre

⁶⁶ ROGISTER Victor, juillet 1941, p. 18-24. Toutes les parties en italique sont extraites de cet article, ceci vaut pour toutes les publications de Victor Louis dans *Reconstruction*.

⁶⁷ ROGISTER Victor L., juin 1931, p. 11-12 ; ROGISTER Victor L., avril 1931, p. 3-4.

car son rythme d'arrêts est source de problème et d'insécurité dans la circulation. Cependant, le tramway pourra toujours servir à faire la liaison entre le centre et les banlieues, le tout en site propre ou même dans un métropolitain. L'avenir est à l'autobus et aux trolleys qui correspondent mieux au flux de la circulation. La séparation entre les poids lourds et les automobiles n'est réellement utile que sur les axes où la vitesse est élevée. La situation est bien différente dans le centre des villes. Le trolleybus et les tramways sont plus sécurisants pour les piétons, ils s'arrêtent sur les trottoirs et de ce fait, protègent « naturellement » ces usagers. Le vélo, trop dangereux pour circuler en ville, devra être éloigné au maximum du centre-ville.

Le deuxième élément dans l'élément dynamique est le piéton. Malgré le fait qu'il ait beaucoup de droits, le piéton *fait plutôt figure de proie traquée de toutes parts par mille et un périls*. Un urbaniste intelligent doit penser au piéton et à sa sécurité par des aménagements spécifiques aux points les plus dangereux. Prévoir des passages souterrains n'est pas spécialement une bonne idée, ils génèrent plus de fatigue par des montées et des descentes continues. Des voies séparées à différents niveaux doivent être aménagées et ce, uniquement, aux endroits où le trafic a une très haute intensité. Même si ces travaux sont importants, ils doivent être effectués. Ainsi, les piétons circuleraient sur des passerelles en hauteur, tandis que les véhicules gagneraient le plan inférieur par des rampes en pente douce.

Le premier point dans l'élément statique est la rue. Son organisation variera suivant sa situation, sa fréquentation, son rôle et son importance. Les rues sont divisées *d'après la prédominance fonctionnelle : rues résidentielles, commerciales, de communication secondaire, de grande circulation, soit locale, soit interurbaine, voies de reliaement [sic] des centres vitaux aux zones périphériques, les chaussées d'évitement, assurant la liaison directe des autostrades en évitant la traversée des villes, etc...* Attention, une rue n'est pas enfermée à vie dans une seule catégorie, la polyvalence est de mise. Il faudra tenir compte de ces spécificités et aménager les rues suivant cette classification, comme avec des trottoirs larges pour fluidifier la foule et ses mouvements. La largeur d'une artère doit être en relation avec son flux de trafic. Ce n'est pas pour autant qu'il faut sans cesse agrandir et élargir les artères sous peine d'avoir encore plus de problèmes et notamment au niveau des carrefours. Il vaut mieux prévoir plusieurs artères de circulation parallèles et s'entrecroisant perpendiculairement. De la sorte, une file est réservée à la circulation, une autre aux dépassements et la dernière, au stationnement. Cela fluidifiera grandement le trafic de nos villes déjà très congestionnées. Il faut ajouter un élément très important à tous ces véhicules : leur parking. Le long des trottoirs est définitivement inutilisable et a entraîné l'utilisation intensive et abusive du moindre recoin disponible pour garer les véhicules. Il s'agit de créer ici de vastes parkings souterrains pour empêcher ce stationnement sauvage et avantage supplémentaire protéger les automobiles des intempéries et des vols.

Le deuxième point dans l'élément statique est le carrefour. C'est ici plus compliqué car c'est le point de rencontre de nombreux flux de trafics intenses. Il faut gérer leur jonction, leur dispersion, le tout avec ordre. Les signaux lumineux ou des agents ne résolvent rien car leurs décisions

ne sont pas synchronisées. La solution idéale est de gérer ces flux de véhicules avec des signaux lumineux commandés à distance depuis des postes centraux de gestion du trafic, soit pour une agglomération ou par blocs de quartiers. Malheureusement, si ce système s'applique particulièrement bien aux grandes villes américaines, nos villes européennes ne sont guère adaptées pour ces nouveautés. De plus, cela ne solutionne pas le problème des encombrements de personnes et des véhicules lors d'arrêts ponctuels. Il faut donc une solution qui permette un *mouvement continu et régulier : à savoir une circulation giratoire méthodiquement organisée*. Les piétons et les véhicules sont dans des zones bien distinctes⁶⁸. Il faut prévoir des carrefours larges et spacieux, de forme elliptique, pour faciliter au maximum la circulation des véhicules et prévoir la division des courants de trafic forts et faibles. Le carrefour parfait serait en *Cloverleaf*⁶⁹ mais celui-ci exige beaucoup d'espace et est seulement réalisable concrètement dans des villes ou quartiers nouveaux.

L'élément le plus important est le plan d'ensemble, celui-ci coordonnant de façon efficace les liaisons entre le centre des villes et leurs périphéries. Après la guerre, le problème de la circulation se posera de manière encore plus aiguë. Il s'agit donc de changer et dès maintenant. Si ces mesures ne sont pas prises, cela engendrera de graves problèmes. Victor Louis conclut avec la charge suivante contre l'administration communale liégeoise : *Ne nous laissons pas déborder par les événements, selon la pénible tradition de chez nous. Le temps est venu de mettre un terme à toutes ces tentatives d'amélioration fragmentaires, mesquines et maladroites, qui ne font que temporiser et non résoudre, d'en finir avec ces fausses manœuvres et cette politique du bois d'allonge, issue du Génie Administratif des Communes et des Villes qui, jusqu'à ce jour, n'a prouvé qu'incapacité et qu'incompétence en cette matière. À titre d'exemple notoire : cette nouvelle percée de l'avenue Charles Magnette à Liège, dont le résultat catastrophique est un défi au plus élémentaire bon sens. L'urbanisme exige des solutions durables et de bon sens. Voyons loin si nous voulons voir juste.*

Le building est aussi abordé dans ses écrits en novembre 1941⁷⁰. L'article est très largement illustré. Le mot anglais désigne tout type de constructions, comme des musées, gares et hôtels de ville, tandis qu'en français, il s'applique à tout type d'immeubles avec un nombre important d'étages et avec des appartements. Victor Louis utilise ce terme avec sa signification française. Le building s'est développé depuis le début du XX^e siècle pour atteindre des sommets de plus en plus hauts, en ajoutant sans cesse des étages, d'où le surnom « gratte-ciel », comme le *Woolworth Building*, le *Chrysler Building*, le *Radio-City Building* et l'*Empire State Building*. En Europe, ces buildings sont seulement apparus à partir des années 1925-1930. Ils se sont développés dans les grandes villes à très forte densité de population, où les problèmes de logements sont récurrents et encore plus accrus depuis la crise

⁶⁸ ROGISTER Victor L., avril 1931, p. 3-4.

⁶⁹ BIJLS Julien, avril 1925, p. 153-159 ; juillet 1925, p. 292.

⁷⁰ ROGISTER Victor, novembre 1941, p. 19-24. Sur le même thème : MOUTSCHEN Joseph, n° 7, février 1930, p. 3 ; n° 8, février 1930, p. 4 ; n° 9, mars 1930, p. 6. Ses idées percolent dans l'article de Victor Louis.

économique, et où les prix des terrains sont très élevés. La différence fondamentale entre les buildings des États-Unis et ceux d'Europe est que ces derniers servent d'habitations au contraire de ceux des États-Unis, uniquement destinés à des fonctions de bureaux. L'américain continue de privilégier *le traditionnel cottage entouré de fleurs, dans une verdoyante banlieue*. De plus, l'organisation du travail et des pauses sur le temps de midi est bien différente aux États-Unis. Là, les travailleurs ne prennent que dix à vingt minutes de pause pour un léger repas, soit dans un bar ou même au bureau. Ils ne font que deux trajets sur une journée pour aller et revenir du lieu de travail vers l'habitation. Cela est rendu possible par un excellent réseau de transports urbains et un standing de vie élevé. En Europe, c'est tout à fait différent, la qualité de vie étant moindre, les réseaux de transports sont vieillots, lents et inadaptés. L'organisation du travail l'est tout autant, n'en serait-ce que pour preuve les repas de midi interminables entre midi et quatorze heures. Aux États-Unis, le building est avant tout un lieu d'affaires tandis qu'en Europe, et plus particulièrement en Belgique, il est plus une forme d'habitation de masse établie dans des zones périphériques. Pour Bruxelles, ces buildings ne sont pas situés dans le centre comme place de Brouckère, à la Bourse, dans le Nord, à la Monnaie mais à Forest, Ixelles, Etterbeek, Schaerbeek. Victor Louis mentionne alors son précédent article sur la circulation urbaine où il soulignait la nécessité d'améliorer la circulation urbaine et les aménagements pour la faciliter. Il faut élargir la ville pour la désengorger du flot incessant de véhicules. De ce fait, de l'espace horizontal sera perdu, il faudra donc le récupérer en vertical. Le building d'affaires est aussi destiné à devenir *le foyer central d'une cité parfaitement conditionnée*. Les plans d'aménagements urbanistiques des grandes villes doivent absolument compter sur les buildings. Mais attention à ne pas faire tout et n'importe quoi sans réglementation précise et adéquate. Les hauteurs des buildings doivent être fixées ainsi que leurs emplacements. Il est en effet incongru de construire des rues de hauts buildings sans lumière et à côté de plus petits bâtiments, laissant de hauts pignons aveugles. Le building est *une nécessité*. *Loin de déparer nos villes, il en rehaussera la beauté et l'attrait par l'apport de sa silhouette svelte, meublant le ciel, animant l'horizon*.

*L'art indispensable au foyer*⁷¹ est publié en janvier 1942. Il débute par une première citation due au docteur Toulouse⁷² : *L'art me paraît nécessaire dans le plus humble des logements, car j'en fais surtout un moyen d'hygiène mentale*. L'époque moderne a sans aucun doute amélioré la qualité de vie, le confort et l'hygiène. Ces avantages sont très importants. Mais il ne faut pas tomber dans un matérialisme aveugle. Une deuxième citation ponctue l'article, elle est due à Le Corbusier : *Au-delà de l'homme qui mange, dort et travaille, il y a l'homme qui pense et qui croit*. Une troisième citation arrive ensuite, due à Georges Duhamel : *L'élite n'a-t-elle donc pas encore compris qu'il serait temps d'apprendre aux hommes étonnés, que le bonheur qu'ils recherchent avec tant*

⁷¹ ROGISTER Victor, janvier 1942, p. 26-29. Il avait aussi évoqué ce thème dans : ROGISTER Victor L., juin 1931, p. 1-12. L'aménagement harmonieux des intérieurs est un sujet déjà traité dix-sept ans auparavant dans les revues d'architecture : MOENART Raymond, 1925, p. 33-38.

⁷² Édouard Toulouse (Marseille, 10 décembre 1865 - Paris, 19 janvier 1947) est un psychiatre français ; il a été médecin en chef de l'Asile de Villejuif, directeur du Laboratoire de Psychologie expérimentale à l'École des Hautes Études et directeur de la *Revue de psychiatrie* et la *Revue scientifique* (URL : http://data.bnf.fr/12037224/edouard_toulouse/ [dernière consultation le 26/10/2018]).

d'âpreté, ne consiste pas à parcourir des centaines de kilomètres en une heure, à s'élever dans l'espace sur une machine, à converser par-dessus les océans, mais d'être riche d'une belle pensée, d'être sensible à ce qu'il y a de grand et de noble dans l'ambiance qui nous entoure. L'évolution très rapide de la technologie a certes été bénéfique pour une nouvelle société mais il ne faut pas oublier notre âme. Il faut avoir un équilibre sain. Le beau est la splendeur du vrai. L'art développe la sensibilité et facette le cœur, l'art détermine l'émotion au contact du sublime. L'architecture peut apporter une aide importante pour mettre une touche d'art dans les habitations. Même dans un foyer sainement conçu, l'art doit être présent pour aussi être source de quiétude. La maison est un endroit important, l'on y passe les deux tiers de sa vie. Attention cependant à ne pas se perdre dans des élucubrations pseudo-artistiques. Ces excès ne sont vraiment pas sains pour avoir une habitation pure. Le but est d'avoir des murs aux teintes joyeuses et fraîches, discrètement décorés de quelques peintures ou de photos choisies, des meubles aux formes logiques mais harmonieuses, en nombre limité et disposés avec adresse, afin de laisser de grands espaces libres au mouvement ; des sièges confortables, des proportions pratiques où se manifeste le souci de l'élégance ; des fleurs apportant la note de contraste dans les assortiments de tons, quelques objets d'art, peu de bibelots, de la lumière, de l'espace. Une quatrième citation, à nouveau du docteur Toulouse, met en évidence l'importance de l'habitation : Le logis est l'oasis aménagée sur la voie aride du travail. Une citation de G. de Coster clôt cet article : Le but suprême de l'Art est de mener l'homme au Bien par le Beau comme celui de la science est de l'y conduire par le Vrai.

Concours nationaux et internationaux

Victor Louis Rogister participe à neuf concours et ce, dans des domaines très variés⁷³. Son domaine de prédilection, l'habitation privée, ne l'empêche pas de participer à des concours couvrant des domaines aussi divers que la construction de bâtiments publics, des projets urbanistiques de grande ampleur, la conception de décoration de ponts, la création de nouveaux quartiers entiers d'une ville, des projets d'écoles, des édifices d'importance nationale mais également des projets de reconstruction de villes abîmées par la guerre. Ces témoignages sont présents dans les deux fonds d'archives étudiés.

Les projets pour lesquels il concourt sont, dans l'ordre chronologique, la décoration de trois ponts à établir sur le canal de Charleroi à Bruxelles, le réaménagement d'un ancien quartier de Stockholm, la construction d'écoles à Jette et Forest, la construction d'une piscine à Ronse, l'édification de la Bibliothèque royale de Belgique, la construction d'une école pour personnes handicapées à Montignies-sur-Sambre, le réaménagement urbanistique de Huy et d'Esneux suite à des dommages pendant la Seconde Guerre mondiale.

⁷³ Tous ces concours font l'objet de notices détaillées dans : SACINO Cécile, 2015, p. 119-157. Les noms des personnes composant les jurys des concours sont indiqués tels que publiés dans les articles parus dans les périodiques de l'époque.

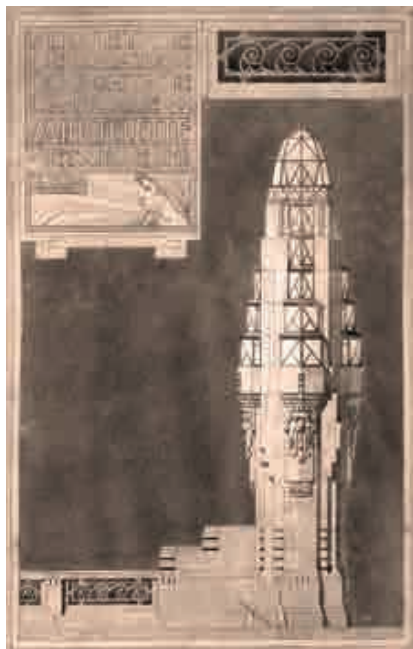


Fig. 4.- Projet de décoration du pont de la place Saintelette, non signé, daté, aquarelle, 1929-1936. Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

La décoration de trois ponts à établir sur le canal de Charleroi à Bruxelles (fig. 4-5)

Le premier concours auquel participe Victor Louis Rogister a lieu en 1929 et concerne la décoration de trois ponts à établir sur le canal de Charleroi à Bruxelles⁷⁴. Il est alors étudiant en avant-dernière année d'architecture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, il n'est pas encore diplômé mais peut tout de même participer en son nom à ce concours⁷⁵. Cependant, le résultat de ce concours est avant tout une collaboration entre son père et lui, même si la signature sur l'ouvrage est uniquement la sienne (fig. 6). Dans cette réalisation, on constate effectivement beaucoup d'influences de son père, à tel point que, dans les divers documents conservés, faire la distinction avec certitude entre ce qui est de la main de Victor Louis ou de Victor Marie est complexe. Ce problème est accentué par la similitude de leur signature : il est en effet quasiment impossible de les distinguer notamment sur les nombreux plans, aquarelles, blancs et bleus conservés aux archives de la Ville de Bruxelles, sauf si le document est signé Victor Louis Rogister. Par ailleurs, le résultat final est assez éloigné des esquisses et dessins conservés (fig. 7-10).

La genèse de ce concours commence le 28 février 1929, quand le ministre des Travaux publics Baels annonce son intention de *procéder à un concours pour la décoration des trois ponts en béton armé à établir sur le canal de Charleroi à Bruxelles, à la Place Saintelette, à la Porte de Flandre et au droit de la caserne du Petit Château*.

Le jury pour ce concours est composé comme suit : M. Denil, Directeur général des Ponts et Chaussées, président du jury ; M. Hano, Architecte en Chef des Bâtiments civils, membre ; M. François Malfait, Architecte de la Ville de Bruxelles, membre ; M. Roosenboom, Architecte, délégué de la Société centrale d'Architecture, membre ; M. Rose, Directeur technicien au Ministère des Travaux publics, secrétaire faisant fonction.

Les instructions complètes pour ce concours sont également conservées, le règlement précise les pièces fournies aux concurrents, celles à fournir, les conditions de participation, le dépôt, l'examen des projets, les primes et la restitution des projets. Les données techniques et de mesures pour les trois ponts sont également ajoutées au règlement.

Lors de la réunion du 22 octobre 1929, les primes sont accordées pour deux ponts seulement, à savoir celui de la place Saintelette et celui de la porte de Flandre, et ce sont les projets de Victor Louis Rogister qui sont primés, respectivement *Hélios* et *Espérance*.

⁷⁴ Toutes les informations sur ce concours ainsi que les vues et les plans proviennent de : Archives de la Ville de Bruxelles, dossier ARCH 771 ; collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister ; collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister. Ces ponts sont édifiés dans le cadre de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935.

⁷⁵ Victor Louis Rogister est d'ailleurs mentionné en son nom sur le document annonçant les résultats du concours (Archives de la Ville de Bruxelles, dossier ARCH 771, compte-rendu de la séance tenue le 22 octobre 1929 par le jury du concours pour l'attribution des primes). À cette époque, la profession d'architecte n'est pas encore protégée ; cette protection sera établie par la loi du 20 février 1939.

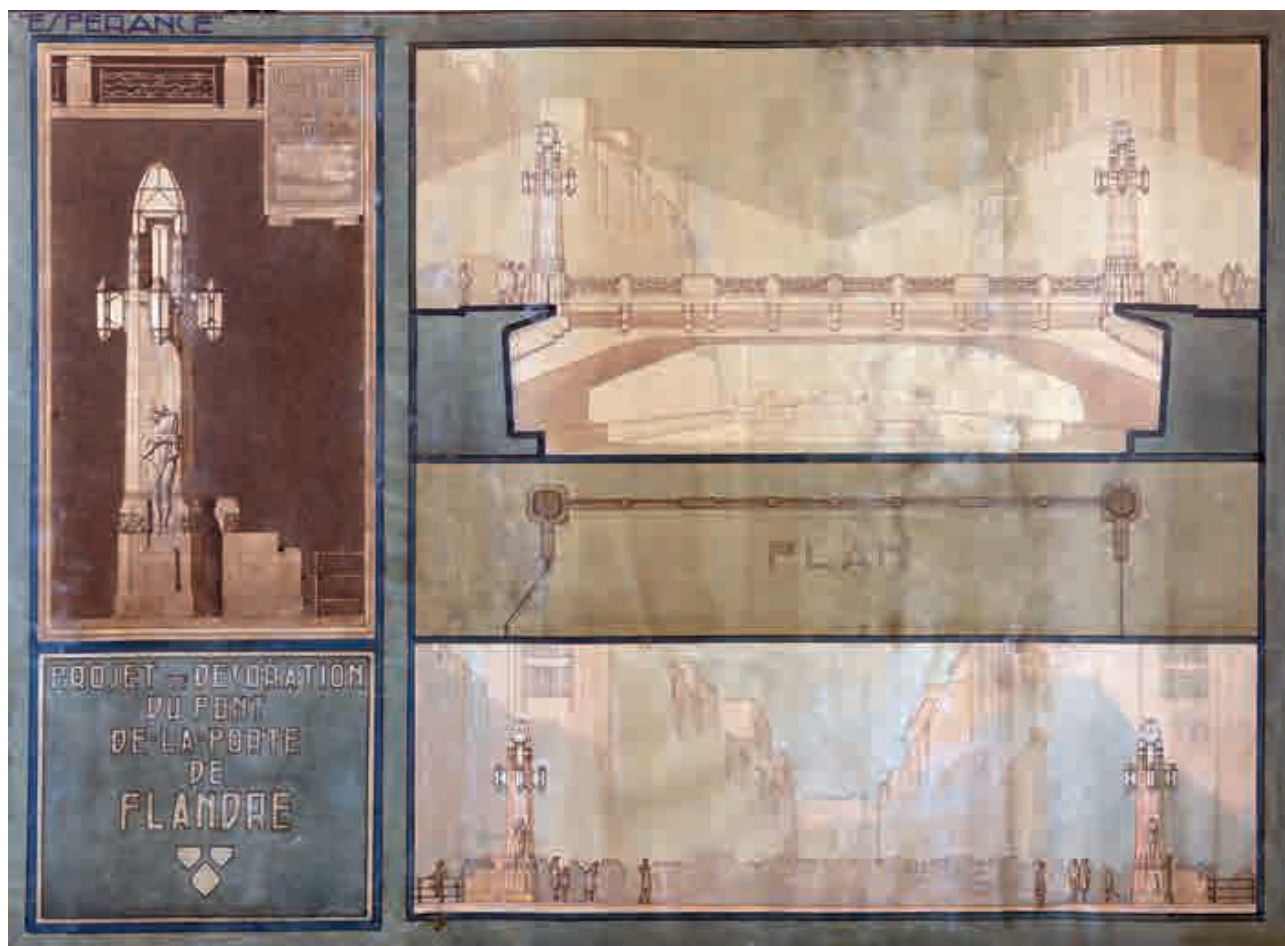


Fig. 5.- Projet de décoration du pont de la porte de Flandre. Espérance, non signé, daté, aquarelle, 1929-1936.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Fig. 6.- Signature de Victor Louis Rogister sur le pont de la place Saintelette.
© Cécile Sacino.



Fig. 7.- Rogister, décoration du pont de la place Saintelette, statue féminine, signé et daté, encre de Chine, 1934. Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 8.- Statue féminine du pont de la place Saintelette, 1929-1936. © Monuments & Sites – Bruxelles, Direction des Monuments et des Sites – Service Public Régional de Bruxelles.

Un nouveau concours est décidé pour le pont de la caserne du Petit Château et d'autres concurrents peuvent aussi participer à ce deuxième concours. Une nouvelle séance est tenue le 27 février 1930 et c'est de nouveau un projet de Victor Louis Rogister qui est choisi : *Union*⁷⁶. Une preuve supplémentaire de la grande implication de Victor Marie Rogister sont les remarques sur le *caractère triste et funéraire*⁷⁷ des plans et vues.

Plusieurs articles seront publiés dans *L'Équerre* pour annoncer la victoire de Victor Louis Rogister et de son père⁷⁸.

⁷⁶ Les documents retrouvés aux Archives de la Ville de Bruxelles n'étaient malheureusement plus exploitables car les indications étaient devenues illisibles.

⁷⁷ Archives de la Ville de Bruxelles, dossier ARCH 771, compte-rendu de la séance tenue par le jury le 3 mai 1930. En effet, Victor Marie Rogister était connu pour son utilisation de motifs angoissants dans son architecture.

⁷⁸ « Succès liégeois », décembre 1929, p. 2 ; « Pylônes des Ponts du canal de Charleroi (...) », décembre 1929, p. 5 ; encart sans titre, vacances 1930, p. 7.



Fig. 9.- Rogister, décoration du pont de la place Saintelette, statue masculine, signé et daté, encre de Chine, 1934. Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 10.- Statue masculine du pont de la place Saintelette, 1929-1936. © Monuments & Sites – Bruxelles, Direction des Monuments et des Sites – Service Public Régional de Bruxelles.

Certains des membres du jury vont changer au fil des événements et d'autres vont se rajouter aux membres existants : M. Descans, Directeur général des Ponts et Chaussées qui va prendre la place de président en décembre 1930 ; M. Wurth, Ingénieur en Chef des Travaux de la Ville de Bruxelles ; M. Willame, Ingénieur en Chef, Directeur des Ponts et Chaussées, M. Van Mossevelde, Ingénieur au service électricité de la Ville de Bruxelles, M. Lacroix, Ingénieur principal des Ponts et Chaussées. Le sculpteur Ernest Wijnants⁷⁹ est proposé par l'Architecte de la Ville de Bruxelles M. Malfait en mars 1934 et ce choix est approuvé par le jury en juin de la même année.

⁷⁹ Ernest Wijnants (1878-1964) est un sculpteur belge originaire de la ville de Malines. D'abord actif dans l'industrie du meuble, il rentre en 1907 à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il est très lié au peintre belge Rik Wouters (1882-1916). En 1926, il est nommé professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers. Parmi ses œuvres majeures, on peut citer les sculptures du pont de la place Saintelette ainsi que *La mère*, vers 1950, léguée à sa ville natale.

Par après, de multiples réunions concernant la mise en œuvre technique et la réalisation en pratique de ces projets sont organisées tout au long des années 1929 à 1936, année de réalisation effective de la décoration des ponts. De très nombreuses et diverses pièces sont versées au dossier, surtout des documents administratifs et de correspondances entre les différents membres du jury ainsi que des plans, coupes et reproductions d'aquarelles (pour le pont de la place Saintelette).

Pour les ponts de la place Saintelette et celui du Petit Château, Victor Louis Rogister va recevoir un prix dans le cadre du Concours national des Maîtres-Carriers de Belgique en 1937⁸⁰. Le jury est composé comme suit :

Pour les architectes : MM. A. Delalieux, délégué de la Société centrale d'Architecture de Belgique ; Ch. Duyver, délégué de l'Union professionnelle des Architectes S.L.B. ; V. Rubbers, délégué de l'Association des Architectes de Liège ; A. De Backer, délégué de la Société royale des Architectes d'Anvers ; J. Lippens, délégué de l'Union professionnelle des Architectes de la Flandre orientale ; H. Van Montfort, délégué des concurrents.

Pour les maîtres-carriers : J. Bergeret, administrateur-directeur de la S.A. des Carrières du Hainaut ; G. Dawans, administrateur-directeur de la S.A. des Carrières des Merbes-Sprimont ; F. Canon, administrateur-directeur de la S.A. des Carrières de Thiarmon ; H. Dethier, président de l'Union des Carrières d'Écaussinnes-Feluy ; E. Roland, secrétaire de l'Union des Carrières de Soignies-Maffles ; L. Debande, directeur gérant de la Société de Vente de Petit Granit belge.

Victor Louis Rogister reçoit le premier et le deuxième prix, de 1.500 francs belges chacun, dans la catégorie « g » : travaux d'art tels que ponts, viaducs, murs de soutènement, respectivement pour le pont de la place Saintelette et le pont du Petit Château.

Suite à des fraudes concernant la qualité des pierres utilisées pendant le concours, des modifications ont été apportées au règlement.

Le réaménagement d'un ancien quartier de Stockholm (fig. 11-12)

Victor Louis Rogister prend part au concours international de 1932 pour l'urbanisation de Stockholm. Des échos de ce concours se retrouvent logiquement dans les périodiques d'architecture de l'époque⁸¹.

Aucun document pour le règlement ainsi que pour la composition du jury n'a été retrouvé mais des explications sommaires sont présentes dans un premier encart : *la municipalité de Stockholm prépare l'organisation d'un concours international dont l'objet est le réaménagement*

⁸⁰ « Concours National des Maîtres-Carriers (...) », 1937, p. 175-183. L'article reprend la liste de tous les lauréats pour chaque catégorie.

⁸¹ « Échos Informations et Communiqués », 1932, p. 131 ; « Échos Informations et Communiqués », 1932, p. 166.

Fig. 11.- V L Rogister, Urbanisation de Stockholm, détail, signé et daté, encre de Chine, 1932-1934.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

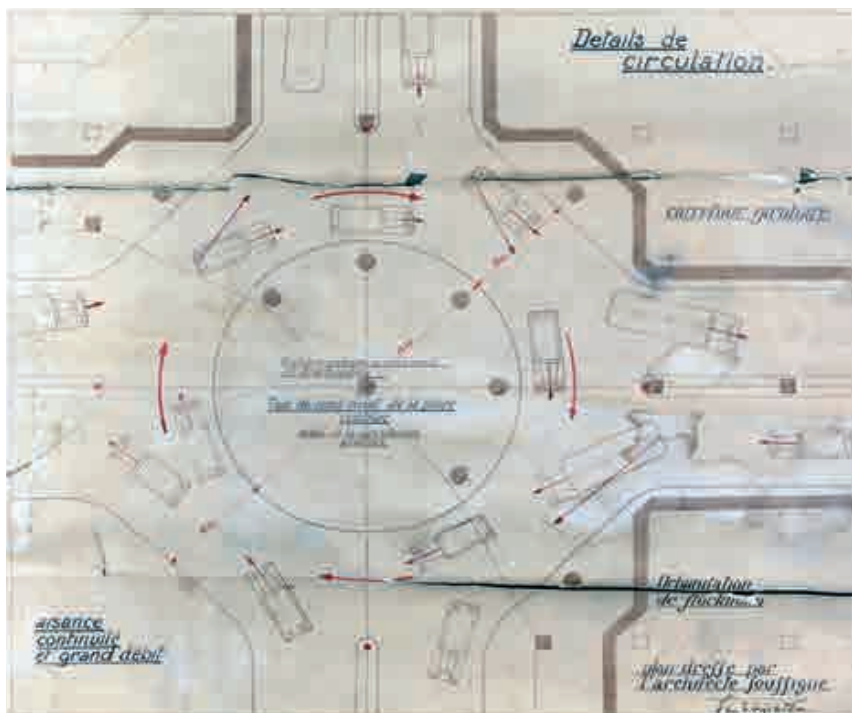


Fig. 12.- V L Rogister, Urbanisation de Stockholm - coupe longitudinale passant par la place centrale, signé et daté, encre de Chine, 1932-1934.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

urbanistique d'un ancien quartier de Stockholm, datant du XVII^e siècle, et devenu inutilisable. Quelques techniciens suédois et étrangers participent à l'élaboration du programme⁸².

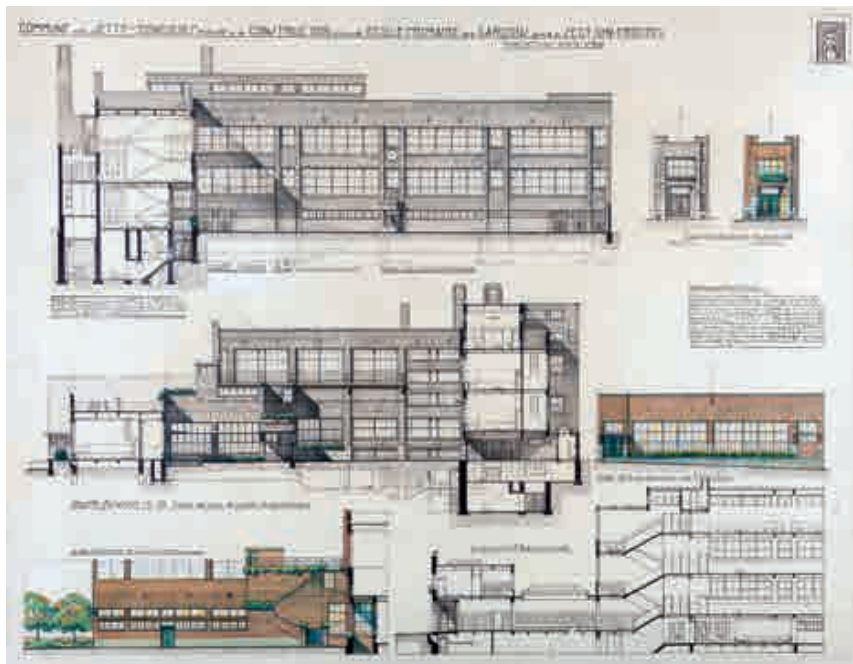
Un deuxième document donne les dates limites : les renseignements sont donnés le 1^{er} août 1932, la remise des projets le 1^{er} mars 1933. Quelques renseignements supplémentaires sont fournis par la correspondance régulière entre Victor Louis Rogister et MM. B. Aspegren et S. Alland, tous deux archivistes au Bureau du Plan urbain de la Ville de Stockholm. Ces courriers vont du mois de juillet 1932 au 7 mars 1934. Le secrétaire du jury Olof Holmberg transmettra les résultats complets du concours à Victor Louis Rogister⁸³.

⁸² « Échos Informations et Communiqués », 1932, p. 131.

⁸³ Documents fournis par Monsieur Åsa Lundborg des Archives de la Ville de Stockholm.

Fig. 13.- Commune de Jette - Concours pour la construction d'une école primaire de garçons avec section Froebel, non signé, daté, encre de Chine et aquarelle, 1933.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



La construction d'écoles à Jette et Forest

Victor Louis Rogister participe également à deux concours pour des écoles en région bruxelloise. Le premier est celui pour la construction d'une école primaire de garçons avec section Froebel à Jette (Dielegthem) (fig. 13). Ce concours a eu lieu en juin 1933. Vingt-cinq projets étaient en lice et il y a eu trois finalistes, le projet de Victor Louis n'a pas été retenu⁸⁴.

Le second concours pour une école bruxelloise a pour objet *l'élaboration d'un projet relatif à la construction d'une école primaire de garçon rue Marconi à Forest*⁸⁵. Le concours est ouvert le 3 novembre 1936 et se clôture le 15 février 1937.

Le jury est composé comme suit : M. O. Denis, Bourgmestre, président du jury ; Mme J. Brigode, Échevin de l'Instruction publique ; M. L. Wielemans, Échevin des Travaux publics ; M. A. De Bosscher, Ingénieur-Architecte, Directeur des Constructions scolaires au Ministère de l'Instruction publique ; M. van Hall, Architecte provincial en Chef ; M. Van Inthoudt, Architecte communal ; M. J.-B. Dewin, Architecte de l'Hôtel communal ; M. Francken, Architecte, Délégué de la Fédération royale des Sociétés d'Architectes de Belgique ; M. Ernotte, Médecin-Inspecteur, Chef du Service médical scolaire ; M. P. Verbruggen, Architecte désigné par les concurrents.

⁸⁴ Information communiquée par Monsieur Georges Waeghenaere du Service des Archives de la Ville de Jette. « Échos-Informations Concours pour une école à Jette-Bruxelles », septembre 1933, p. 184. Les trois finalistes sont annoncés dans : N. V., septembre 1934, p. 143-147. Cet article détaille le projet primé pour réalisation. Le lauréat du concours est mentionné dans le rapport : VAN GOETHEM Marcel, 1938, p. 41-43.

⁸⁵ « Concours public (...) », 1937, p. 169-174. L'article détaille les travaux du jury pour rendre sa décision. Le lauréat du concours est mentionné dans le rapport : VAN GOETHEM Marcel, 1938, p. 41-43.

Trente-six projets ont été déposés. Le projet de Victor Louis Rogister (devise 192) est éliminé au premier tour.

La construction d'une piscine à Ronse (fig. 14)

Le concours pour la piscine de Ronse (Flandre orientale) a lieu en 1937 (clôture le 1^{er} septembre)⁸⁶.

La seule trace retrouvée concernant ce concours dans les archives de Victor Louis Rogister est une photo d'un dessin de l'intérieur d'une piscine. Le document est intitulé *Neptunus*, il est annoté en néerlandais des inscriptions suivantes : *Stad Ronse. Prijskamp voor het bouwen van een overdekte zwemkom* [Ville de Ronse. Concours pour la construction d'une piscine couverte] et *Binnen zicht genomen op de terras der baar* [Vue intérieure prise de la terrasse du bar]. L'inscription *blad 7* [feuille 7] indique que le dessin faisait partie d'un ensemble. En consultant le site internet de la commune de Ronse, j'ai pu constater que la piscine actuelle n'a rien en commun avec la piscine représentée sur ce document, qui représente un bâtiment en arc de cercle.

Des recherches menées aux Archives de la Ville de Ronse se sont malheureusement révélées infructueuses⁸⁷. Quant au Service de l'Urbanisme de la Ville de Ronse, il conserve des informations au sujet du concours mais aucun document prouvant une participation réelle de Victor Louis Rogister n'y a été retrouvé⁸⁸.



Fig. 14.- Stad Ronse. Prijskamp voor het bouwen van een overdekte zwemkom - Neptunus, photographie d'un dessin, 1937. Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

⁸⁶ Pour plus d'informations sur ce concours, voir : SACINO Cécile, 2015, p. 88.

⁸⁷ Je remercie Monsieur Éric Devos, responsable des Archives de la Ville de Ronse, qui a bien voulu effectuer quelques recherches pour moi.

⁸⁸ Je remercie Madame Carine Castelin du Service de l'Urbanisme de la Ville de Ronse, pour ses investigations.

L'édification de la Bibliothèque royale de Belgique (fig. 15)

Victor Louis Rogister participe au concours national d'urbanisme et d'architecture en vue de l'aménagement du Mont des Arts à Bruxelles fin de l'année 1937⁸⁹. Ce concours important a fait l'objet de très nombreux articles dans les périodiques d'architecture de l'époque. Son programme y est détaillé et beaucoup de projets sont présentés⁹⁰.

Le jury est composé comme suit : MM. E. Crevel, P. De Heem, G. De Ridder, W.-M. Dudok, A. Dumont, A. Guislain, A. Lilienberg (président), J. Moutschen, F. Petit, H. van de Velde (vice-président) et G. Wurth.

Victor Louis Rogister prend également part au concours pour l'édification au jardin botanique de la Bibliothèque royale Albert 1^{er} en juillet 1938. Là aussi, de nombreux articles sont publiés comprenant les projets des concurrents primés. La composition du jury n'est pas indiquée⁹¹.

La construction d'une école pour personnes handicapées à Montignies-sur-Sambre

Le concours de Montignies-sur-Sambre⁹² consiste en *la construction d'une école pour jeunes estropiés*⁹³. Celui-ci est organisé en 1938 par la Députation permanente du Conseil du Hainaut.

Le jury est composé comme suit : le Député permanent Paul Pastur, président ; M. Rubbers, Architecte au Ministère des Travaux publics, délégué par le ministre ; Joseph Chardon et René Thône, Députés permanents ; G. Bariseau, Architecte provincial ; M. De Boscher, Architecte-Ingénieur, Directeur au Ministère de l'Instruction publique. Les personnes suivantes viennent ensuite dans la liste : le Dr Dourlet ; M. Aimé Piérard, Directeur de l'École pour Estropiés ; Messieurs Edgard Clercx, représentant de la Fédération ; Henri van Hall, Architecte en Chef du Brabant, délégué de la Société centrale d'Architecture de Belgique et Pierre Verbruggen, délégué des concurrents.

Les documents fournis aux jurés sont le règlement, le programme, le relevé du terrain et des constructions existantes ainsi que les réponses aux questions posées par les concurrents. Aucune description précise du programme n'est indiquée dans l'article. Le nombre total de projets présentés s'élève à vingt-sept. Un projet a été choisi pour exécution et six ont été primés. Le projet de Victor Louis Rogister est intitulé *Humanité 1222* et a reçu la troisième prime de 3.000 francs belges.

⁸⁹ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 216-219.

⁹⁰ VAN GOETHEM Marcel, 1938, p. 41-43 ; « Concours d'Urbanisme et d'Architecture (...) », n° 4, 1938, p. 53-62 ; n° 5, 1938, p. 69-76 ; n° 6, 1938, p. 85-95 ; « Conclusion du Jury (...) », 1939, p. 20.

⁹¹ « Concours pour l'édification (...) », n° 5, 1939, p. 70-88 ; n° 6, 1939, p. 89-112 ; n° 7, 1939, p. 113-126.

⁹² Pour les concours de Montignies-sur-Sambre, Esneux et de Huy, les seuls témoignages conservés sont des articles parus dans des périodiques d'architecture de l'époque, respectivement *L'Émulation* et *Reconstruction*. Aucun document n'a été retrouvé. Malheureusement, pour le concours de Montignies-sur-Sambre, aucun document de Victor Louis Rogister n'est reproduit dans l'article, empêchant toute analyse même minime des plans et autres vues perspectives. Par contre, pour Esneux et Huy, des documents ont été publiés dans les deux articles parus dans le périodique *Reconstruction*.

⁹³ « Concours pour une école (...) », 1938, p. 101-107.



*Fig. 15.- Bibliothèque Albert 1^{er}, façade vers jardins, non signé, daté, aquarelle, 1937-1938.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.*

Fig. 16.- Projet d'aménagement urbanistique d'Esneux. Plan général. Auteur : Compagnie d'Architectes pour l'Urbanisme, Liège.
D'après HENVAUX Émile, février 1943, p. 2.



Le réaménagement urbanistique d'Esneux (fig. 16)

Le concours pour l'aménagement urbanistique d'Esneux est annoncé en juillet 1942 et se clôture le 16 septembre de la même année. Il est ouvert par le Commissariat général à la Restauration du Pays⁹⁴. L'article relatant ce concours est publié en février 1943⁹⁵.

Heureusement, Esneux n'avait pas subi de dommages importants et ne devait donc pas être reconstruite. Mais l'administration communale a tout de même bien saisi l'importance d'une vision claire sur un bon aménagement urbanistique de son territoire. Esneux est un agréable endroit de villégiature proche de Liège qui plaît par son cadre naturel, boisé et calme. Ces attraits importants sont aussi à protéger, ils ne peuvent pas être laissés sans protection face à une occupation et une exploitation parfois désordonnées. Les routes et infrastructures communales doivent cependant être entretenues et modernisées afin de correspondre aux meilleurs standards et d'offrir une qualité de vie exemplaire aux habitants. L'administration communale a toujours voulu protéger son territoire mais malgré ses réels efforts, des constructions anarchiques s'y sont implantées et avec beaucoup de dommages. L'administration a donc décidé de remédier à ce problème en organisant un concours pour un plan d'aménagement du territoire.

Il ne s'agit pas de tout changer mais plutôt d'améliorer ce qui existe déjà, protéger certains endroits sensibles de la commune comme les plateaux d'Amostrennes et de Saltes, la boucle de l'Ourthe, le hameau de Ham et le quartier de Hony. Le canal utilisé sera remblayé pour des raisons évidentes de salubrité. Le pont d'Esneux sera reconstruit pour devenir un axe de grand trafic et une passerelle sera réservée aux piétons. Le passage à niveau près de la gare sera remplacé soit par un petit

⁹⁴ « Avis et Communiqués du Commissariat général (...) », juillet 1942, non paginé.

⁹⁵ HENVAUX Émile, février 1943, p. 1-4.

détournement ou par un passage muni de rampes. En ce qui concerne le tourisme, de petits aménagements notamment un piétonnier, un camping et un petit centre de sport peuvent être réalisés.

Victor Louis Rogister remporte la première place du concours avec la Compagnie d'Architectes pour l'Urbanisme - Liège, qu'il a créée. Malheureusement, aucun document relatif à ce concours n'est conservé et aucune autre information n'a été retrouvée à ce sujet.

Le réaménagement urbanistique de Huy (fig. 17)

Victor Louis Rogister prend également part au concours pour l'aménagement de la ville de Huy en 1942-1943⁹⁶. Cette ville a subi des dégâts en 1940 : la destruction des ponts sur la Meuse et un incendie d'une partie de la rue Neuve. Au moment d'étudier la restauration de ces quartiers sinistrés, le Commissariat général a décidé d'inclure un réaménagement urbanistique de Huy. De plus, la ville a été placée en mai 1941 sous le régime de l'arrêté prescrivant l'aménagement de certains quartiers, ce qui l'oblige à avoir un plan urbanistique.

Huy est un cas compliqué. En effet, les quartiers anciens ont gardé un cachet qu'il faut respecter et ne pas modifier. L'urbaniste doit agir avec discrétion et subtilité pour préserver le caractère authentique de la ville. Les points suivants doivent être gardés à l'esprit : le réseau routier à améliorer, les reconstructions des ponts sur la Meuse, l'assainissement des quartiers centraux de la ville, améliorer les zonings, éloigner les abattoirs du centre-ville, créer un centre de sport et de détente. La composition du jury n'est pas connue.

Victor Louis reçoit le troisième prix de 7.000 francs belges.



*Fig. 17.- Plan d'aménagement de Huy.
– Avant-projet de V. Rogister (groupe
C.A.U.) – 3^{me} prix.
D'après ROUZET Georges, juillet 1943,
p. 4.*

⁹⁶ « Avis et Communiqués du Commissariat général (...) », juin 1942, non paginé ; ROUZET Georges, juillet 1943, p. 1-4 (cet article détaille différents projets mais malheureusement pas celui de Victor Louis Rogister) ; « Avis et Communiqués du Commissariat général (...) », octobre 1943, non paginé.

Conclusion

Sur les huit concours auxquels Victor Louis Rogister participe et pour lesquels des documents sont conservés, il n'en remporte « que » deux : le premier, avec son père, pour les ponts à Bruxelles et le deuxième, en 1943, pour l'urbanisation d'Esneux, où rien n'est conservé.

Ces concours, qui s'étalent sur les années 1929 à 1943, reflètent ses choix et ses goûts très éclectiques, il participe aussi bien à des concours pour des écoles qu'à des concours nationaux et internationaux. Ceci dénote non seulement une grande curiosité architecturale mais aussi une polyvalence pour s'adapter à différents projets et demandes.

Les documents graphiques conservés dans les collections Pierre Hebbelinck et Line Alexandre

Peu de documents sont datés ou datables avec certitude, ce qui empêche toute tentative d'analyse chronologique complète des œuvres de l'architecte. Mais, grâce à des comparaisons stylistiques, certaines tendances et indices peuvent être décelés. Ils démontrent que Victor Louis Rogister est bien un architecte de son temps et ses influences sont multiples, qu'elles soient historiques ou contemporaines. Ceci se voit particulièrement bien dans les projets qu'il réalise lors de ses études.

Lors de ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, quand le style du sujet est libre, il réalise des projets résolument modernes et ouverts aux progrès techniques les plus récents de son temps. Son travail de l'année académique 1928-1929 l'illustre parfaitement. Située au littoral belge, cette **villa moderne** aux volumes cubiques (fig. 18) est faite de grandes façades blanches sans décoration. Seules les portes, fenêtres et grilles sont ornées de motifs géométriques qui rappellent ceux du Palais Stoclet à Bruxelles érigé entre 1905 et 1911 par Josef Hoffman. Les nombreuses fenêtres sont les sources d'une lumière vive. Parfois, celles-ci traversent deux étages et forment l'arête d'un des côtés de la villa. Une verrière située au centre de la villa éclaire le grand hall, élément que l'on retrouve dans certaines constructions de Victor Marie Rogister⁹⁷, qui aimait également utiliser les puits de lumière. Un large auvent protège la terrasse de la villa, avancée technique permise par l'utilisation du béton armé. Avec ses apparences modernes, cette villa très luxueuse devait être destinée à des personnes fortunées. Ceci est mis en évidence par le fait d'avoir prévu un espace pour les gens de maison et un gymnase est dessiné sur le plan du deuxième étage.

⁹⁷ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 60-73 (pour la maison Piot) et p. 96-101 (pour la maison Pieper).

Fig. 18.- Victor Rogister, Villa moderne pour industriel située au littoral belge, travail de fin de quatrième année à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, signé et daté, aquarelle, 1928-1929. Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



L'idée que le sport contribue à se façonner un corps sain et que la pratique d'une activité physique régulière contribue à assainir la société est très présente pendant l'entre-deux-guerres⁹⁸. Victor Louis Rogister y est naturellement sensible. Dans ses travaux scolaires, que ce soit pour une habitation, une maison de commerce et bien évidemment, un cercle sportif, le sport est omniprésent. Ses articles dans *L'Équerre* soulignent d'ailleurs cette prise de position⁹⁹. Le sport est effectivement un sujet très fréquemment abordé dans les périodiques d'architecture de l'époque, qui traitent de piscines, de natation (sport auquel Victor Louis consacre un article en mai 1930) et de sports en plein air.

Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans ses deux autres réalisations de l'année académique 1928-1929, à savoir la **maison de commerce** (fig. 19) et le **cottage** (fig. 20). La maison de commerce présente des lampes extérieures au style Art déco. Ici aussi, une verrière est présente pour apporter un éclairage zénithal. Une très grande fenêtre aux motifs géométriques occupe presque tout le côté droit de la façade sud. Ce magasin fait aussi fonction d'habitation pour ses propriétaires. Le confort et le luxe les plus modernes sont présents, avec un service de domestiques, un ascenseur et un gymnase. Le cottage est très ressemblant à la villa au littoral. Un service de domestiques, un court de tennis, un gymnase, un immense parc arboré autour de l'habitation et même un petit lac artificiel sont dessinés.

⁹⁸ ANDRIEU Gilbert, 2003 ; CLASTRES Patrick, DIETSCHY Paul, 2006 ; GLEYSE Jacques, 1999 ; LEBECQ Pierre-Alban, 2004 ; CHARLIER Sébastien, 2010, p. 51-63.

⁹⁹ ROGISTER Victor (fils), février 1930, p. 5-6 ; VROG, mai 1930, p. 7.

Fig. 19.- Victor Rogister, Maison de commerce... Magasin pour articles de sports, travail réalisé lors de sa quatrième année d'études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, signé et daté, aquarelle, 1928-1929.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

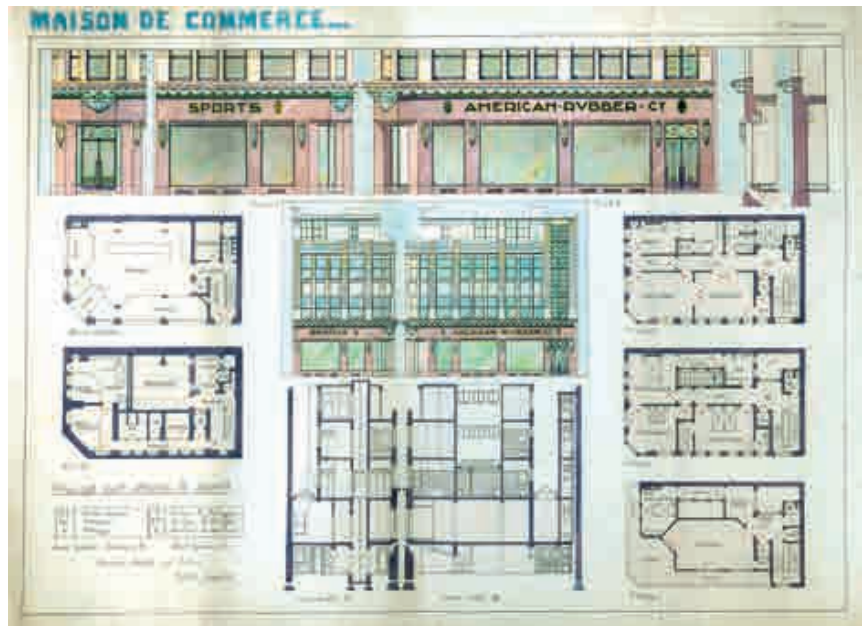


Fig. 20.- Victor Rogister, Un cottage..., travail réalisé lors de sa quatrième année d'études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, signé et daté, aquarelle, 1928-1929.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Trois documents datés de l'année académique 1929-1930 concernent un projet de **cercle sportif**. L'un d'entre eux présente des similitudes avec la décoration sculpturale du Palais Stoclet à Bruxelles (fig. 21). Ici aussi, les sculptures de jeunes athlètes musclés sont placées en hauteur. Des fenêtres d'angle sont présentes aux extrémités du bâtiment. Tout comme pour la villa au littoral et le cottage, la façade est lisse, blanche et sans décoration superflue. Les touches de couleur sont apportées par les trois portes et les ferronneries de couleur rouge vif.



Fig. 21. - Buffalo, travail de fin de cinquième année d'études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, non signé, daté, aquarelle, mars 1930.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Fig. 22. - Victor Louis Rogister, Carlton Palace, travail de fin de sixième année d'études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, signé au verso, daté, aquarelle, mars 1931.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

Le **Carlton Palace** (fig. 22) et le **restaurant-palace dans le Midi**, datés de 1930-1931, la dernière année de ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, sont réalisés avec des consignes précises. C'est avec le projet du Carlton Palace que Victor Louis concourt au prix Marie. La description de l'hôtel et de ses dépendances montrent qu'il sait réaliser une composition résolument moderne. Les luminaires font aussi ici penser aux formes de l'Art déco, d'immenses baies vitrées ainsi que de nombreuses fenêtres d'angle apportent une grande luminosité au bâtiment. Une très longue et fine fenêtre, telle une tourelle vitrée, éclaire le côté droit du bâtiment. Aucune décoration n'est présente sur la façade, elle est blanche et lisse. Les seuls ornements sont les sculptures sur les fontaines et de nombreux jeux d'eau.

Au sortir de ses études, il s'affirmera comme un vrai moderniste, mais en gardant toujours à l'esprit une sensibilité pour l'ornement. Les couleurs utilisées pour réaliser ses aquarelles sont vives et variées.



Fig. 23.- V. L. Rogister, Esquisses pour une piscine. Vue vers le grand bassin. Décoration. Projet A, Vue vers le bar. Décoration. Projet B, signé et daté, aquarelle, 3 avril 1934.

Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

Ce constat se retrouve dans les deux esquisses pour une **piscine** (fig. 23), datées de 1934. Ici aussi, une verrière éclaire le bassin. Ce type de plafond fait penser à celui du Passage Lemonnier (Louis-Désiré Lemonnier, 1836-1839, ensuite transformé par Henri Snyers en 1934-1936¹⁰⁰) et à celui de la piscine de la Sauvenière (Georges Dedoyard¹⁰¹, 1938-1942). Georges Dedoyard était un proche de Victor Marie Rogister¹⁰² et peut-être a-t-il vu les esquisses de Victor Louis Rogister ? Ces trois hommes appartiennent au milieu architectural liégeois des années 1930 et devaient discuter et débattre entre eux de leurs projets et réalisations.

Deux aquarelles non datées conservées dans les archives de Line Alexandre présentent les façades avant et arrière d'un **grand bâtiment blanc** (fig. 24-25), montrant également des similitudes avec la piscine de la Sauvenière, ainsi que celle de Roubaix (Albert Baert¹⁰³, 1927-1932) et surtout, avec le projet de piscine pour Ronse (fig. 14) que Victor Marie a dessiné en 1937. Comme déjà souligné, l'intérêt de celui-ci pour le sport n'est pas neuf. Les piscines sont un sujet particulièrement abordé dans les périodiques d'architecture de l'époque¹⁰⁴.

Le grand bâtiment blanc de Victor Marie peut également être comparé avec un autre bâtiment qui n'a rien à voir avec une piscine : la gare inter-réseaux de Cincinnati¹⁰⁵, édifiée par les architectes Alfred Fellheimer¹⁰⁶ et Steward Wagner, ainsi que les architectes consultants Paul Philippe Cret¹⁰⁷ et Roland Wank¹⁰⁸, en 1929-1933. La ressemblance entre les deux biens est étonnante.

¹⁰⁰ Louis-Désiré Lemonnier (1800-1862) est un architecte belge, ingénieur en chef à l'Administration du Chemin de Fer de l'État. Henri Snyers (1901-1980) était un architecte liégeois. Il a principalement réalisé des grands magasins à Liège (CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.), 2014, p. 66 ; JACQUES Catheline, 2014).

¹⁰¹ Georges Dedoyard (1897-1988) est un architecte liégeois. Il a réalisé de nombreuses constructions à Liège, comme les Bains de la Sauvenière en 1942, le grand magasin *Au Bon Marché* en 1952, les ponts Albert I^{er} et Kennedy respectivement en 1957 et 1960 (LAVIS Philippe, 1988).

¹⁰² HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 1 et 5.

¹⁰³ Albert Baert (1863-1951) est un architecte français. Il a réalisé plusieurs bains à Lille, Dunkerque et Roubaix, ainsi que de très nombreuses villas à Malo-les-Bains et dans la région lilloise (URL : www.roubaix-lapiscine.com [dernière consultation le 26/10/18]).

¹⁰⁴ D. P., novembre 1933, p. 657-660 ; DRIVIÈRE P., mai 1934, p. 264-272. Les deux aquarelles de Victor Louis présentent également beaucoup de similitudes avec ces deux piscines : entre autres, les hautes arcades latérales et l'utilisation des briques de verre.

¹⁰⁵ SKERRETT Robert G., GAIN Louis, décembre 1933, p. 725-731.

¹⁰⁶ Alfred Fellheimer (1875-1959) est un architecte américain. Né à Chicago, il est diplômé en 1895 de l'École d'Architecture de l'Université de l'Illinois. Il a été l'architecte en chef pour la gare de Grand Central à New York (1903) ainsi que pour la gare inter-réseaux de Cincinnati (1933). Il a travaillé en association avec Steward Wagner (1886-1958) dans leurs bureaux d'architectes à New York (URL : <http://library.columbia.edu/locations/avery/da/collections/fellheimerwagner.html> [dernière consultation le 26/10/18]).

¹⁰⁷ Paul Philippe Cret (1876-1945) est un architecte français naturalisé américain. Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, il a exercé son activité aux États-Unis d'Amérique à partir de 1907. Il a enseigné le design à l'Université de Pennsylvanie pendant plus de trente ans. Parmi ses réalisations majeures, on peut citer le bâtiment de l'Union Pan-Américaine à Washington (1908-1910) et la gare inter-réseaux de Cincinnati (1929-1933) (URL : http://dla.library.upenn.edu/dla/ead/detail.html?id=EAD_upenn_rbml_MsColl295 [dernière consultation le 26/10/18]).

¹⁰⁸ Roland Wank (1898-1970) est un architecte moderniste hongrois. Il a émigré aux États-Unis d'Amérique en 1924. Là, il a notamment travaillé comme architecte en chef de la *Tennessee Valley Authority* pour des barrages, dont celui de Norris (1933-1936) (URL : <https://www.tva.gov/About-TVA/Our-History/Built-for-the-People/Design-for-the-Public-Good> [dernière consultation le 26/10/18]).

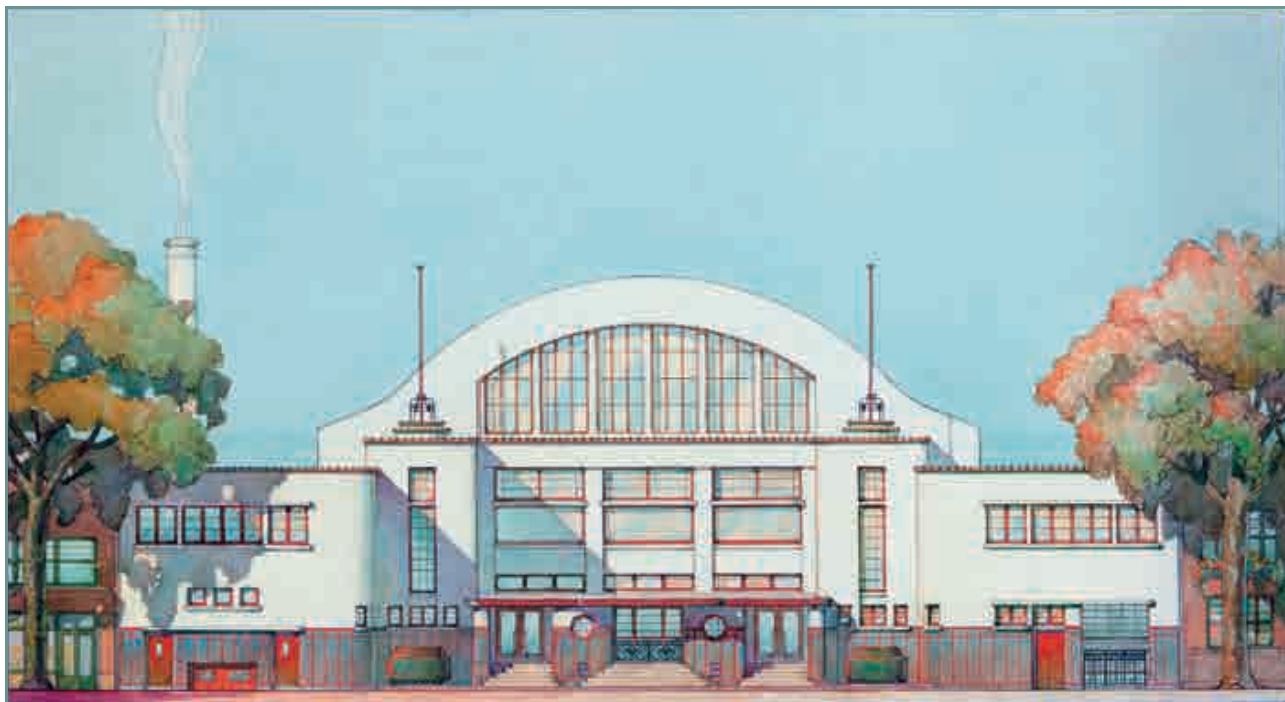


Fig. 24.- Façade avant d'un bâtiment blanc, non signé, non daté, aquarelle.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 25.- Façade arrière d'un bâtiment blanc, non signé, non daté, aquarelle.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

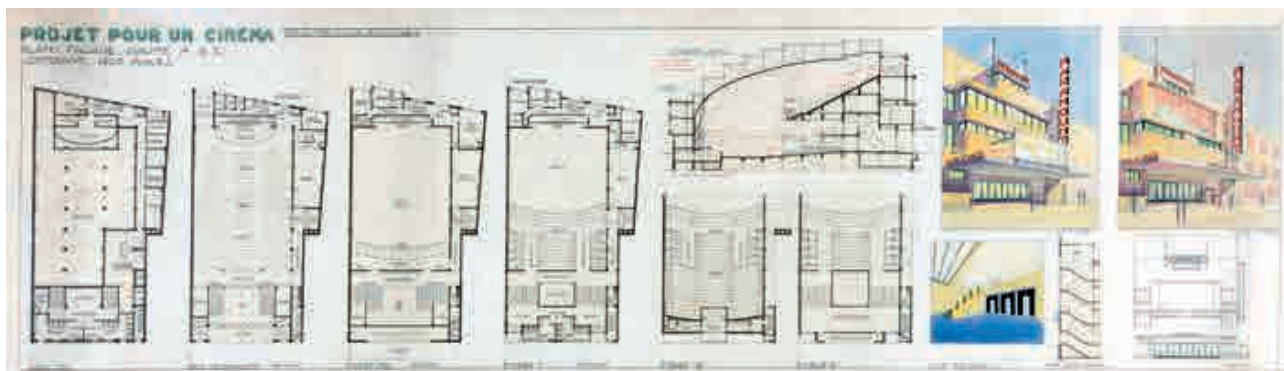


Fig. 26.- Victor Rogister, Projet pour un cinéma, signé, non daté, aquarelle.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

Fig. 27-28.- Détails du document précédent.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Plusieurs documents illustrant **des cinémas** sont également conservés (deux documents datés de 1935 et un document non daté - fig. 26-28) ; ils démontrent à la fois une très bonne maîtrise des techniques de construction, de conception, d'organisation et même, d'acoustique et d'aération du bâtiment. Ces compétences se manifestent par les annotations techniques de Victor Louis Rogister, qui prouve ainsi qu'il est un architecte « complet ». La conception et la construction de cinémas sont aussi des sujets fréquemment traités par les revues d'architecture¹⁰⁹.

Les documents relatifs à **deux versions d'un** bâtiment public (fig. 29-32) présentent des biens d'un style proche de ceux de l'Exposition internationale de l'Eau à Liège en 1939. Aucun document prouvant une participation de Victor Louis Rogister à cette manifestation n'a été retrouvé. Seul le nom de son père, Victor Marie Rogister, est mentionné dans la liste des participants à la section française, en tant que membre du corps professoral de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège¹¹⁰.

Ces deux bâtiments affichent clairement des tendances modernes, comme l'emploi du verre pour créer d'immenses surfaces transparentes. Sur l'une des deux versions, les piliers en béton rythment le rez-de-chaussée du bâtiment. La décoration des bâtiments est sobre mais n'en reste pas moins élégante, les paratonnerres semblent comme fichés dans ceux-ci et en augmentent la finesse et la hauteur. Le sigle présent sur les projets fait penser à celui des R.T.T. Les statues, la végétation ainsi que les jeux d'eau et les fontaines rappellent aussi les aménagements réalisés pour l'Exposition internationale de l'Eau à Liège¹¹¹.

L'architecture de Victor Louis Rogister sera aussi influencée par ses voyages et singulièrement par le séjour qu'il effectuera pendant trois années aux États-Unis d'Amérique.

¹⁰⁹ ROSET Ch., février 1933, p. 80-91 ; ROSET Ch., mai 1933, p. 266-280 ; ROSET Ch., juin 1934, p. 329-336.

¹¹⁰ LEDOUX Isabelle, 1997, p. 42 et 118.

¹¹¹ LEDOUX Isabelle, 1997, p. 87-101.



Fig. 29.- Bâtiment public n° 1, non signé, non daté, sanguine au crayon gras.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

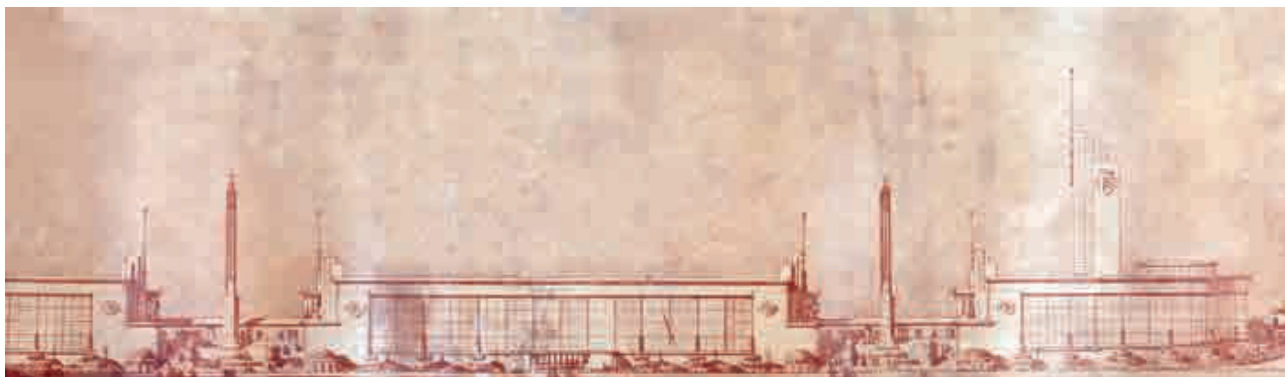


Fig. 30.- Bâtiment public n° 2, non signé, non daté, sanguine au crayon gras.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

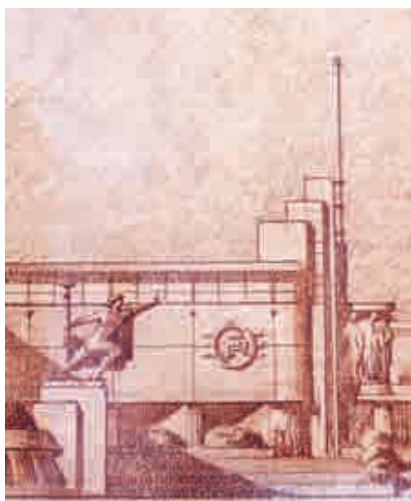


Fig. 31.- Détail du document n° 1.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

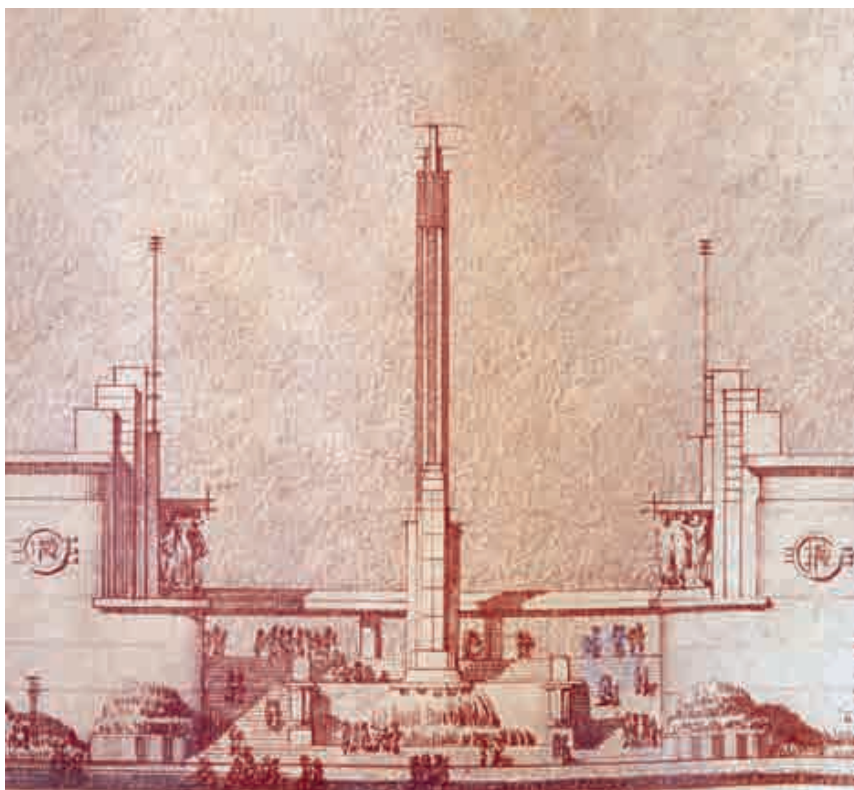


Fig. 32.- Détail du document n° 2.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

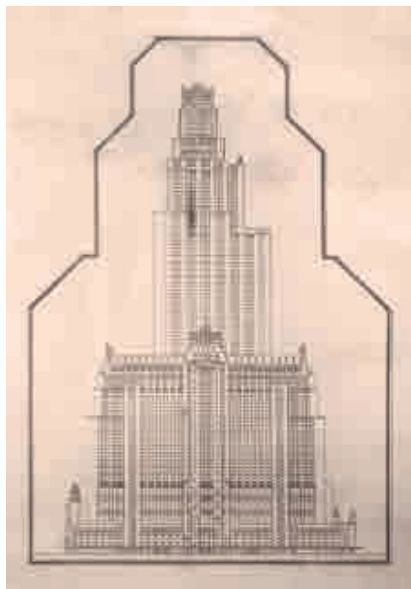


Fig. 33. *Universal Hotel*, proposition n° 3, non signé, non daté, encre de Chine. Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

Dans la collection de Pierre Hebbelinck sont conservés trois exemplaires aux différences minimales d'un document intitulé **Universal Hotel** (fig. 33), qui montre bien cette influence du building américain, thème également présent dans plusieurs articles publiés dans *L'Émulation*¹¹², dans *L'Équerre*¹¹³ ainsi que dans *La Technique des Travaux*¹¹⁴. Ces trois dessins rappellent le *Woolworth Building* de New York, conçu par l'architecte Cass Gilbert, entre 1910 et 1913. Le sujet des buildings continuera à intéresser Victor Louis Rogister, qui publiera un article à ce propos dans *Reconstruction*¹¹⁵ : il y défend un vrai plan d'aménagement du territoire de la ville pour y permettre l'implantation harmonieuse de ces constructions. Cette réflexion quant à la réglementation de la construction des buildings n'est pas neuve puisque des articles sont publiés sur ce thème depuis 1911¹¹⁶.

Pendant son stage chez l'architecte américain Edward Pierre en 1937-1938, Victor Louis Rogister dessine plusieurs projets, pour lesquels seules des photographies des documents ont été retrouvées. Ces projets sont très variés : un projet de **complexe d'appartements, magasins, cinéma, music-hall**, daté de 1937, une **cité cosmopolite pour une grande ville capitale** et un **hôtel pour notaire en bordure de Michigan Avenue**. Aucune information n'est disponible concernant la réalisation ou non de ces projets.

La cité cosmopolite est la preuve de sa grande maîtrise dans la conception d'une ville et de son organisation (fig. 34). Tous les services publics et ceux pour les loisirs sont présents : administration, grand *mall* et magasins, poste, cinéma, banque, piscine, gymnase. Le plan privé n'est pas oublié avec les logements. La cité cosmopolite présente de nombreux points communs avec le projet de complexe d'appartements et centre commercial. C'est ici aussi une gestion intelligente de l'espace grâce à laquelle on a une meilleure organisation de la vie privée et de la vie professionnelle des habitants et utilisateurs de ce complexe. Tout est pensé pour faciliter la circulation et rendre agréable la déambulation dans cet ensemble. Victor Louis Rogister a déjà une bonne expérience en matière d'urbanisme avec sa participation en 1932-1934 au concours pour l'urbanisation et le réaménagement d'un ancien quartier de la ville de Stockholm.

L'hôtel pour notaire en bordure de Michigan avenue est lui aussi représentatif d'une certaine architecture américaine, friande de références au passé et en particulier, aux styles historiques et classiques. Cet hôtel est bien plus « traditionnel » et cela s'explique par la fonction et la destination du bâtiment. Il ressemble fortement au château du Petit Trianon à Versailles dû à l'architecte Ange-Jacques Gabriel¹¹⁷ en

¹¹² PUISSANT Adolphe, octobre 1922, p. 145-160.

¹¹³ MOUTSCHEN Joseph, février 1930, p. 3 ; février 1930, p. 4 ; mars 1930, p. 6.

¹¹⁴ SKERRETT Robert G., GAIN Louis, juin 1934, p. 344-358.

¹¹⁵ ROGISTER Victor, novembre 1941, p. 19-24.

¹¹⁶ N. S., juillet 1911, p. 170 ; THOMAS S., septembre 1911, p. 295.

¹¹⁷ Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) est un architecte français. Il a été le Premier Architecte du roi Louis XV de 1742 à 1775. Parmi ses réalisations, on peut citer l'École militaire du Champs-de-Mars à Paris (1751-1780) et le Petit Trianon à Versailles (1762-1768) (PÉROUSE DE MONTCLOS, 2012).

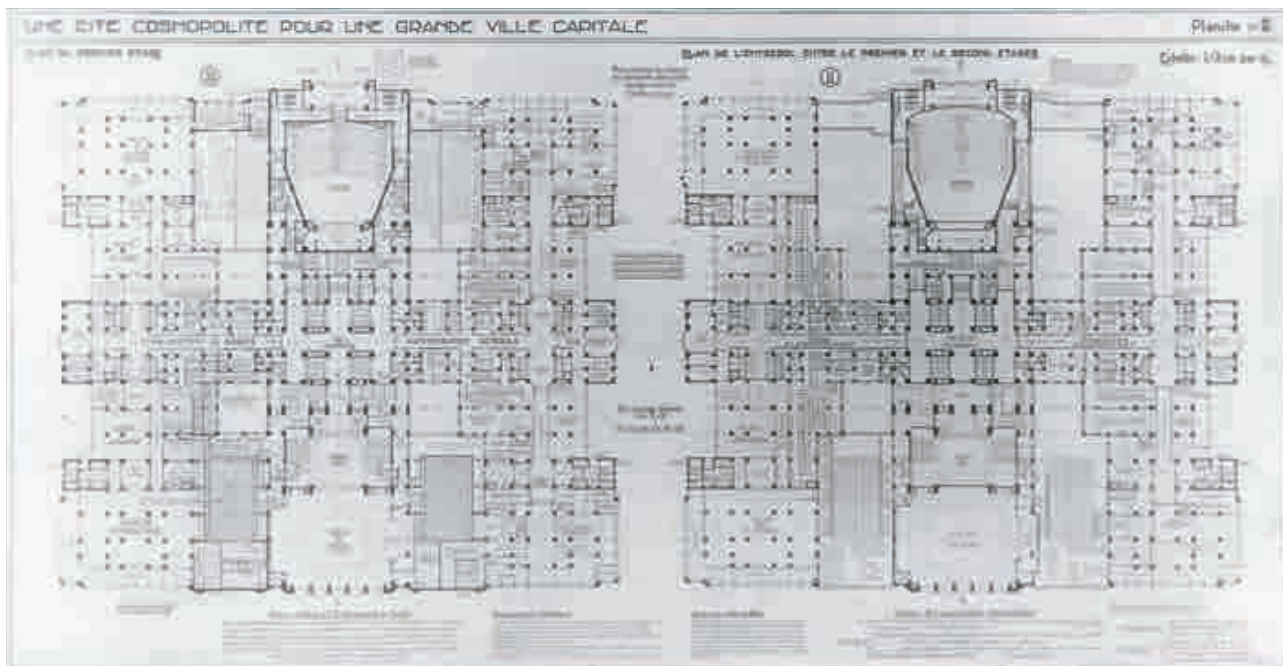


Fig. 34.- Une cité cosmopolite pour une grande ville capitale, *non signé, daté, photographie d'un document (technique non identifiée), 1937.*
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

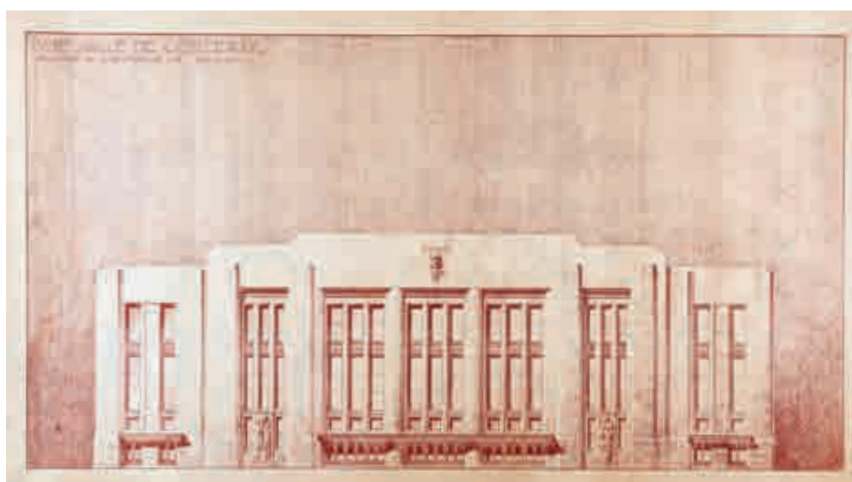


Fig. 35.- Une salle de concerts, *non signé, non daté, sanguine au crayon gras.*
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

1762-1768. Le style néo-classique ne peut que s'imposer, lui qui est très apprécié aux États-Unis d'Amérique et ce, depuis le XVIII^e siècle et pendant tout le XIX^e et même encore, au XX^e siècle.

Aucun document réalisé lors de ses deux autres stages aux États-Unis d'Amérique, à savoir chez Miller-Yeager en 1937 et chez Arthur Cort Holden en 1938, n'a été retrouvé.

Dans la collection de Pierre Hebbelinck, deux documents quasi identiques illustrent la façade d'une **salle de concert** (fig. 35) : elle présente un style moderne, avec de très longues et fines fenêtres verticales. La décoration y est extrêmement sobre : deux hauts-reliefs, représentant une figure féminine et l'autre masculine, ornent le bâtiment. Un masque grimaçant, situé au centre de la partie supérieure de la façade, n'est pas sans rappeler la figure traditionnelle de la tragédie.

Fig. 36.- [G]ERECHT7OF, non signé, non daté, sanguine au crayon gras.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Certains projets ont un caractère monumental, comme celui illustrant un **tribunal**¹¹⁸ (fig. 36). Cette grande construction a un air austère et froid, renforcé par les deux statues de figures allégoriques de la loi, dont les visages sont tourmentés. Ceci rappelle une nouvelle fois le travail de Victor Marie Rogister¹¹⁹.

Grâce aux documents conservés, j'ai pu observer qu'en plus de concevoir des ensembles urbanistiques, des bâtiments publics et des habitations privées, Victor Louis Rogister imagine également les décorations intérieures de biens et y porte une attention toute particulière.

Dans la collection de Line Alexandre sont conservées plusieurs versions du cadre de scène de la salle des fêtes de la Cité Louise à Bruxelles (fig. 37). La décoration y est à la fois sobre et raffinée. Des détails sont présents mais jamais en nombre ; ici, ils servent à rehausser l'ensemble. Les variations se font sur les rideaux, les luminaires, les baies, les boiseries et les sculptures. Aucune autre information n'a été retrouvée au sujet de ces documents et de ce projet.

¹¹⁸ On peut deviner l'inscription [G]ERECHT7OF sur le haut de la façade.

¹¹⁹ Victor Marie Rogister avait l'habitude de placer ce type de motifs angoissants sur ses façades, notamment sur celles des maisons Piot (1904), Counet (1905) et Pieper (1908) ; il les utilisait aussi dans la décoration intérieure de maisons (cheminée de la salle à manger de la maison Piot, 1904) (HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 60-73 pour la maison Piot ; p. 74-79 pour la maison Counet ; p. 96-101 pour la maison Pieper).



Fig. 37.- Cité Louise. Décoration de la salle des fêtes. Proposition B1. Vue du cadre de la scène, non signé, non daté, aquarelle.

Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

La collection de Line Alexandre conserve également une aquarelle datée de décembre 1934, présentant la décoration intérieure d'une habitation privée (fig. 38). Dans le cadre de mon analyse, j'ai relié ce document à un autre non daté conservé par Pierre Hebbelinck, présentant les plans, les façades et une coupe d'une villa au littoral (fig. 39).

Comme nous l'avons vu précédemment avec d'autres villas, Victor Louis Rogister se montre à nouveau ici comme un architecte moderniste mais définitivement bourgeois, tout comme son père et ce, bien qu'il ait tenté de s'en démarquer dans son architecture. Il s'agit en effet d'une villa luxueuse, où un service de gens de maison est prévu. Tout le confort et le luxe possibles sont à la disposition des occupants : un gymnase, une salle de sport, un service de nettoyage. Les quatre façades de la villa ont un style résolument moderne, de larges surfaces lisses sans décoration, des fenêtres d'angle, une fine fenêtre qui forme pratiquement toute l'arête de la façade, un bel auvent en béton pour abriter la terrasse. La particularité de ces façades est d'être recouverte au soubassement d'un parement de briques créant ainsi un effet de contraste avec le reste du bâtiment. Il s'agit là également d'une influence de son père, qui a utilisé différents matériaux pour différencier le rez-de-chaussée des étages de certaines constructions¹²⁰.

Victor Louis Rogister conçoit également l'intérieur, qui offre le plus grand confort aux habitants, avec des meubles modernes et raffinés. Tout est pensé et dessiné, des luminaires jusqu'au milieu de table, les tapis, le carrelage, le mobilier. Victor Marie Rogister a aussi eu cette démarche artistique de tout concevoir dans une habitation, de la porte d'entrée aux tissus recouvrant les murs¹²¹, démarche que l'on retrouve aussi chez les

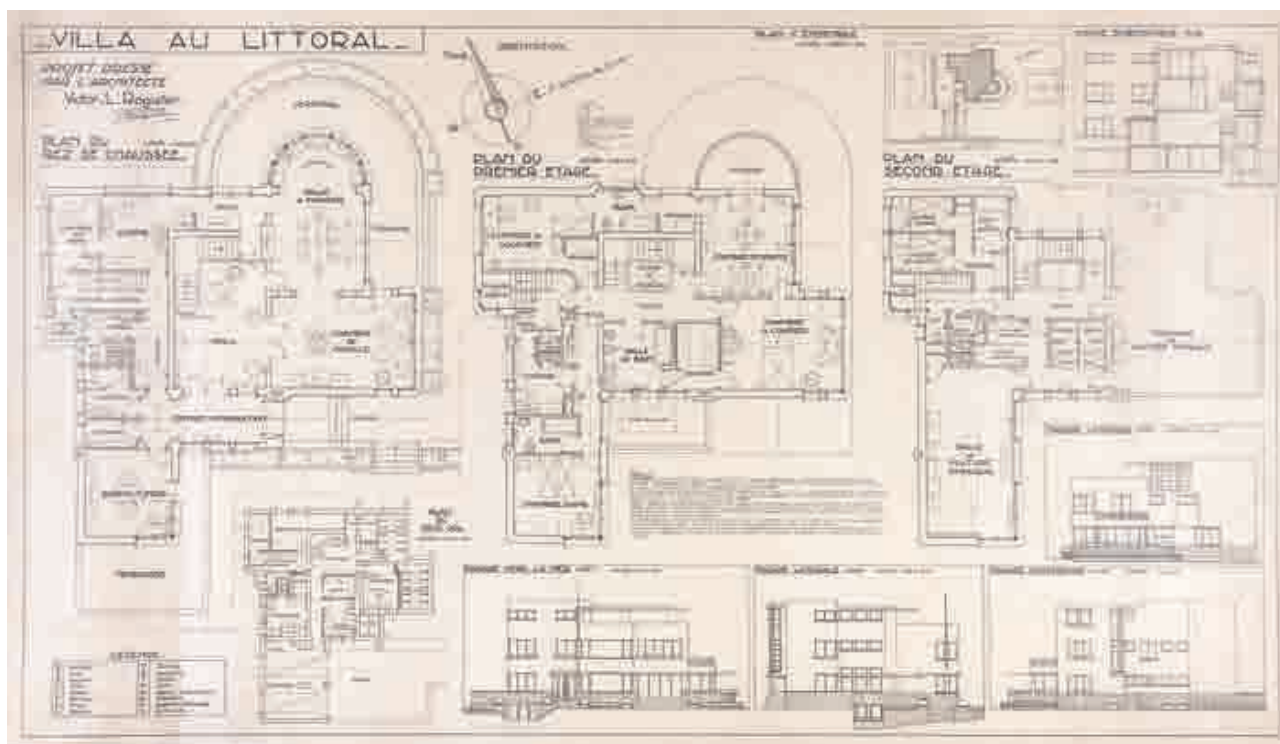
¹²⁰ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 60-73 pour la maison Piot ; p. 74-79, pour la maison Counet.

¹²¹ Il s'agit de l'hôtel particulier pour Monsieur Oury, au n° 56 quai de Rome, à Liège, en 1922 (HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 30-31). Cette habitation et cette démarche auront beaucoup de succès (« Quelques œuvres d'architectes liégeois », septembre-octobre 1925, p. 353-360).

Fig. 38.- V. L. Rogister, Intérieur d'un living-room d'une villa au littoral, signé et daté, aquarelle, décembre 1934.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 39.- Victor. L. Rogister, ...Villa au littoral..., signé, non daté, encre de Chine.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



modernistes comme Fernand Bodson¹²² et Antoine Pompe¹²³, où tout est conçu du sol au plafond¹²⁴.

On retrouve également ici l'association de différentes pierres pour créer des effets de contraste entre le sol, les murs et le plafond. Les chaises sont presque identiques à celles conçues et réalisées pour la maison personnelle de l'architecte Gaston Eysselinck¹²⁵, maison créée par lui-même, datée de 1930-1931 et située à Gand ; elles ressemblent aussi très fort à celles dessinées et réalisées pour la maison de Jean Canneel-Claes¹²⁶, due à l'architecte Louis-Herman De Koninck¹²⁷, datée de 1931 et située à Bruxelles¹²⁸.

Seuls deux éléments viennent troubler le modernisme de cet intérieur : la fontaine et les deux petites statuettes qui font plutôt penser à des éléments Art nouveau et une fois de plus au travail de Victor Marie Rogister.

Victor Louis Rogister va concevoir une deuxième version beaucoup plus classique pour ce salon¹²⁹, notamment en y dessinant des chaises de style Empire, mais la plupart des éléments sont communs aux deux aquarelles. Ces deux salons font penser à celui de la demeure personnelle de l'architecte Jan Albert De Bondt¹³⁰, datée de 1929 et située à Gand¹³¹. Les formes sont semblables, la salle à manger s'ouvre sur le salon fait de fauteuils disposés en demi-cercle avec derrière une grande baie vitrée épousant les courbes du salon. Les chaises de la deuxième version font penser à celles de la salle à manger conçue par les architectes-décorateurs Gustave et Édouard Blondel, pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925¹³².

¹²² Fernand Bodson (1877-1966) est un architecte belge moderniste. Il a réalisé des habitations privées, comme la villa Maes vers 1907 à Rhode-Saint-Genèse, et des cités d'habitations sociales, comme la cité *Batavia* à Roulers en 1919 en collaboration avec Antoine Pompe. Il a également créé les revues *Tekhné* en 1911 et *Art et technique* en 1913, qui deviendra *La Cité* après 1918.

¹²³ Antoine Pompe (1873-1980) est un architecte belge moderniste. Il fait ses études en Allemagne à Munich entre 1890 et 1893. En 1904, il s'associe avec l'architecte Lener. Pompe sera aussi l'associé de Fernand Bodson. Son œuvre majeure est la clinique du docteur Van Neck en 1910, où son utilisation des briques de laitier de Denain et de verre est très originale. Il enseignera le cours de mobilier à La Cambre de 1927 à 1939.

¹²⁴ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 54.

¹²⁵ Gaston Eysselinck (1907-1953) est un architecte belge moderniste. Il a notamment réalisé les maisons de Monsieur Rombouts en 1933 à Bruxelles et celle du docteur Callant en 1935 à Audenarde. Il a aussi construit la poste d'Ostende entre 1945 et 1951.

¹²⁶ Jean Canneel-Claes (1909-1989) est un architecte paysagiste belge. Il fait ses études à La Cambre et il obtient son diplôme en 1929. Il sera un des principaux défenseurs des jardins fonctionnels où tout est contrôlé et rigoureux. Sa commande principale est l'aménagement des jardins de l'Exposition de l'Eau à Liège en 1939.

¹²⁷ Louis Herman De Koninck (1896-1984) est un architecte moderniste belge. Il est la figure majeure de l'architecture rationaliste en Belgique. Il fait ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il croit profondément en la normalisation industrielle et en la préfabrication. Il donne cours à La Cambre de 1942 à 1973. Parmi ses réalisations, on peut citer son habitation personnelle en 1924 et la maison du collectionneur Philippe Dotremont en 1932, toutes deux situées à Uccle. Cette dernière est le premier immeuble contemporain à être classé par la Commission royale des Monuments et Sites en 1977.

¹²⁸ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 198-199.

¹²⁹ Seule une photographie en noir et blanc de ce projet est conservée dans la collection de Line Alexandre.

¹³⁰ Jan Albert De Bondt (1888-1969) est un architecte belge. Il a fait ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand de 1906 à 1912 et a reçu le prix de Rome en 1920. Il a été architecte en chef pour la Société gantoise d'Électricité dans les années 1930.

¹³¹ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 57.

¹³² VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 81.

Comme le montrent deux aquarelles datées de 1935, Victor Louis Rogister aime aussi présenter des chambres, lieux intimes par excellence (fig. 40-41). Là aussi, le mobilier est moderne, mais de petits détails trahissent une influence de l'Art nouveau. Le décor au-dessus de la tête de lit montrant une dame se tenant sur une sphère et tenant une guirlande, fait même fortement penser à un motif que l'on trouve chez Victor Marie Rogister en 1922¹³³. Une indication, s'il en fallait encore une, que même si Victor Louis Rogister se dit en rupture avec son père par son architecture, il s'est laissé influencer presque inconsciemment par celui-ci. Ils ont des styles opposés mais aussi des points communs.

Il réalise également d'autres aquarelles d'intérieurs luxueux : deux versions d'un salon (fig. 42-43), qui ressemble au fumoir-bibliothèque dessiné et réalisé par l'architecte Huib Hoste¹³⁴ et l'artiste-peintre et architecte d'intérieur Victor Servranckx¹³⁵ en 1925, pour la section belge de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris¹³⁶. Les meubles de cet intérieur sont réalisés par la firme *Het Binnenhuis* de Roulers, dirigée par l'architecte Joseph De Bruycker¹³⁷. Or, c'est précisément des clichés de meubles de cette firme qui sont choisis pour illustrer plusieurs articles que Victor Louis Rogister écrit dans *L'Équerre* en 1931¹³⁸. Ces meubles l'ont donc vraiment marqué.

Deux autres aquarelles montrent un coin salon avec piano (fig. 44) et un bureau (fig. 45) ; elles illustrent également son goût pour le beau et le mobilier moderne et raffiné.

Même pour sa conception de logements plus modestes, Victor Louis Rogister garde toujours une vision d'architecte bourgeois, comme on peut le voir dans des **plans d'appartements** datés de 1935, qui présentent à nouveau un service de gens de maison. Mais ici, Victor Louis va encore plus loin en légendant son plan, qu'il divise en trois secteurs : résidence-réception, secteur repos, secteur service. Ce système permet la « bonne » séparation entre habitants de l'immeuble, invités et gens de maison.

L'élévation d'un **building à appartements** présente une vue, depuis une rue très animée, d'un grand et luxueux immeuble en béton comportant sept étages (fig. 46). Il est de style moderne avec de larges fenêtres pour chaque appartement ainsi qu'un balcon d'angle à chaque étage avec une élégante évacuation d'eau en son milieu. La succession des fenêtres en retrait et en saillie créent un rythme à cette construction. Un paratonnerre vient faire office de flèche au sommet de l'immeuble.

¹³³ HEBBELINCK Pierre, 1980-1981, p. 30-31.

¹³⁴ Huib Hoste (1881-1957) est un architecte belge. Après la Première Guerre mondiale, il a participé à la reconstruction de villages flamands. En 1928, il fut un des membres fondateurs des Congrès internationaux d'Architecture moderne (CIAM). Ses œuvres majeures sont la maison noire à Knokke en 1924 et la maison Gombert à Woluwe-Saint-Pierre en 1933.

¹³⁵ Victor Servranckx (1897-1965) est un peintre belge. Il a fait ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles entre 1913 et 1917. Sa peinture est proche de celle de Fernand Léger et ses sujets d'inspiration lui viennent du monde industriel et de sa géométrie. Il participe à la fondation de la revue *7 Arts* avec les frères Victor (1897-1962) et Pierre Bourgeois (1898-1976).

¹³⁶ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 81 et 197.

¹³⁷ Joseph De Bruycker (1891-1942) est un architecte belge. Il est diplômé en 1919 de l'Institut Saint-Luc de Gand. Il a notamment construit la maison Depuydt à Ostende en 1935.

¹³⁸ VROG, avril 1931, p. 5 ; ROGISTER Victor L., juin 1931, p. 11-12 ; VROG, juin 1931, p. 16.



Fig. 40.- V. L. Rogister, chambre dans les tons vert-rose, signé et daté, aquarelle, janvier 1935.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 41.- V. L. Rogister, chambre dans les tons orange-jaune, signé et daté, aquarelle, 15 avril 1935.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 42.- Salon n° 1, non signé, non daté, aquarelle.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Fig. 43.- Salon n° 2, non signé, non daté, aquarelle.
Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.



Fig. 44.- V. L. Rogister, hall intérieur avec un coin piano, signé et daté, aquarelle, mars 1935.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



Fig. 45.- V. L. Rogister, Bureau, signé, non daté, aquarelle.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

Cette conception de l'architecture est bourgeoise et révélatrice de son mode de pensée, qui est proche de celui de son père. Les plans datent de 1935. Or, à cette époque, les logements sociaux existent déjà depuis longtemps. Dès 1922, à Molenbeek-Saint-Jean, l'architecte Joseph Diongre¹³⁹ réalise une cité d'habitations modestes¹⁴⁰. Cette préoccupation pour des logements commodes et abordables trouve ses racines dans la problématique de la reconstruction après la Première Guerre mondiale¹⁴¹.

Une série d'autres documents, non datés, partagent une caractéristique commune : ils proposent deux versions d'une même construction : une villa (fig. 47), un bungalow (fig. 48) et une série étonnante de dix maisons (fig. 49)¹⁴².

Pour la villa et le bungalow, les dimensions de la façade, le nombre de pièces varient en fonction des goûts et des moyens financiers des personnes auxquelles ces habitations sont destinées. Deux versions sont proposées aux commanditaires : l'une est classique et l'autre dans un style architectural résolument moderniste.

Les dix maisons sont presque les copies conformes de la série de maisons modernes bourgeoises, publiée vers 1930, par les Éditions F. Salmain et fils¹⁴³. Ces façades sont aussi bien de style Art déco que moderniste. La polychromie et l'aspect « brut » des matériaux apportent de la vie dans ce style moderne souvent vu comme froid.

Conclusion

La reconstitution du puzzle de l'existence de Victor Louis Rogister n'a pas été aisée. Les rares éléments disponibles étaient fournis par le mémoire consacré à son père par Pierre Hebbelinck. Ce travail est à l'origine de nombreuses découvertes, notamment sur ses réalisations pendant ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège et sa participation à des concours.

Les années américaines restent floues. L'information des stages aux États-Unis, présente dans le travail de Pierre Hebbelinck, est confirmée grâce à la découverte de certains documents, mais la connaissance

¹³⁹ Joseph Diongre (1878-1963) est un architecte belge. Il fait ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles entre 1889 et 1894. Parmi ses réalisations, on peut citer la cité d'habitations à Molenbeek-Saint-Jean en 1922, les logements sociaux Cour Saint-Lazare en 1927 à Molenbeek-Saint-Jean et la Maison de la Radio de l'Institut national de Radiodiffusion entre 1933 et 1939 à Bruxelles. Il fut également le rédacteur en chef du périodique *L'Émulation* de 1913 à 1914.

¹⁴⁰ VERDAVAIN Georges, décembre 1925, p. 161-165.

¹⁴¹ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 43-46.

¹⁴² Des clichés de ces dix façades ainsi que de détails peuvent être retrouvés dans le second volume des illustrations de notre mémoire : SACINO Cécile, 2015, p. 82-88.

¹⁴³ VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, 1996, p. 60 (voir aussi p. 61-62 pour des villas et maisons dans le même style que celles dessinées par Victor Louis Rogister).

[illegible]

Fig. 48.- Rogister, Bungalow, signé, non daté, aquarelle et encre de Chine.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

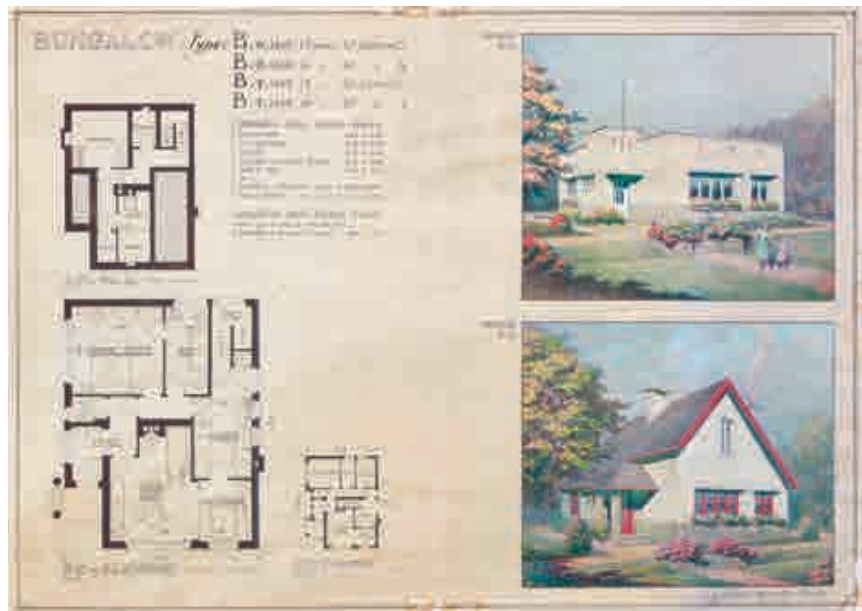
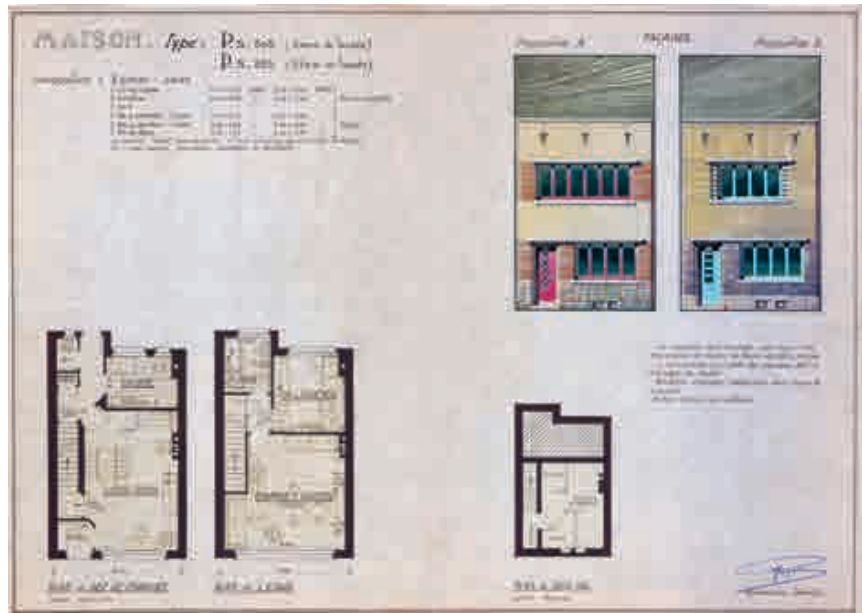


Fig. 49.- Rogister, Maison, signé, non daté, aquarelle et encre de Chine.
Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.



de cette période reste très parcellaire et s'accompagne de nombreux questionnements liés à l'obtention des stages et sur les réelles collaborations entre Victor Louis et ces architectes américains.

Les raisons de son départ à Bruxelles sont énigmatiques. Quel en a été l'élément déclencheur ? Quels ont été les intérêts et les contacts qui ont décidé Victor Louis Rogister à quitter la Cité ardente ?

Pour les dernières années de sa vie, de 1970 à 1976, aucune information n'est connue.

L'absence de témoins ayant connu ou fréquenté Victor Louis Rogister fut une autre embûche. Ce manque a en effet empêché de préciser plusieurs éléments de sa vie. Seul Pierre Hebbelinck a pu rencontrer Madame Fernande Grignet, veuve de Victor Louis Rogister, et obtenir un témoignage direct, bien que celle-ci n'ait pu donner qu'un point de vue subjectif sur la vie de son mari et plus certainement, sur la relation qu'il entretenait avec son père.

Concernant son œuvre, puisqu'aucune construction n'a pu être identifiée, notre connaissance n'a pu se faire que par le biais des documents graphiques conservés, qui ne représentent qu'une partie de sa production. En effet, de nombreux documents, sans doute de grand intérêt, ont disparu ou ont été jetés, voire brûlés, par Madame Fernande Grignet, qui voulait peut-être effacer des souvenirs douloureux.

De l'analyse des documents qui nous sont parvenus, on peut noter que de nombreux éléments reviennent très souvent dans l'architecture de Victor Louis Rogister : les fenêtres d'angle, les grandes baies vitrées, les longues et fines fenêtres verticales occupant l'arête d'un bâtiment, les façades blanches et lisses sans ornement ou très sobrement décorées, la végétation discrète autour de l'habitation, le paratonnerre stylisé, les luminaires de style Art déco, les balcons avec auvent...

Des personnages y sont représentés pour donner une échelle du projet. Même si leur rôle est fonctionnel, Victor Louis Rogister soigne leurs apparences en les habillant élégamment à la mode des années 1930.

Enfin, n'avoir retrouvé aucune construction fut un regret majeur de notre recherche. Cela a empêché de cerner les spécificités effectives de la création architecturale de Victor Louis et surtout, de comprendre comment il appliquait ses principes théoriques dans un cas réel.

Bibliographie

Fonds d'archives

Collection Line Alexandre, fonds d'archives Rogister.

Collection Pierre Hebbelinck, fonds d'archives Rogister.

Archives communales de la Ville de Liège.

Archives d'Architecture moderne.

Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

Archives de la Ville de Bruxelles.

Archives du Conseil de Bruxelles-Capitale et du Brabant wallon de l'Ordre des Architectes.

Archives du Conseil de Liège de l'Ordre des Architectes.

Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la C.R.M.S.F.

Ouvrages et articles

ANDRIEU Gilbert, *L'éducation physique au XX^e siècle : une histoire des pratiques*, Paris, 2003.

« Avis et Communiqués du Commissariat général à la Restauration du Pays - Concours pour l'urbanisation de Huy » dans *Reconstruction*, n° 19, juin 1942, non paginé.

« Avis et Communiqués du Commissariat général à la Restauration du Pays - Aménagement urbanistique d'Esneux » dans *Reconstruction*, n° 20, juillet 1942, non paginé.

« Avis et Communiqués du Commissariat général à la Restauration du Pays - L'aménagement de Huy » dans *Reconstruction*, n° 35, octobre 1943, non paginé.

BAVAY Gérard, MERLAND Monique, « J.J. Van Ysendyck, élève-architecte à la Commission royale des Monuments et bâtisseur » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 24, 2012, p. 93-116.

BIJLS Julien, « Pour faciliter la circulation des véhicules aux carrefours importants » dans *La Technique des Travaux*, n° 4, avril 1925, p. 153-159 ; n° 7, juillet 1925, p. 292.

BOURGEOIS Victor, VAN EESTEREN Cornelis, *Rapport présenté au III^e Congrès International d'Architecture Moderne*, Bruxelles, 1930.

BOURGEOIS Victor, « Habitations minima » dans *L'Émulation*, n° 11, novembre 1931, p. 391-414.

CAPRASSE Coline, *Jean et Joseph Moutschen : architectes modernistes liégeois*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2014.

CAPRASSE Coline, « Jean et Joseph Moutschen : architectes modernistes liégeois » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 28, Liège, 2017, p. 127-203.

CHARLIER Sébastien, « Victor Rogister et Clément Pirnay. Deux interprétations de l'enseignement de Paul Jaspar » dans *Les Cahiers de l'Urbanisme*, n° 72, juin 2009, p. 58-66.

CHARLIER Sébastien, « Une histoire des plaines de jeux en Belgique. Le cas de la 'Reine Astrid' à l'Exposition internationale de l'Eau à Liège en 1939 » dans *Art&Fact*, n° 29, 2010, p. 51-63.

CHARLIER Sébastien, COHEN Jean-Louis, JANNIÈRE Hélène, GRULOIS Geoffrey, MARTINEZ BARAT Sébastien, *L'Équerre. Réédition intégrale - The Complete Edition 1928-1939*, Liège, 2012.

CHARLIER Sébastien, MOOR Thomas (dir.), *Guide de l'architecture moderne et contemporaine 1895-2014*. Liège, Bruxelles, 2014.

CLASTRES Patrick, DIETSCHY Paul, *Sport, culture et société en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, 2006.

COHEN Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Paris, 2012.

COLLECTIF, *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. 1B, Bruxelles, 1993.

« Conclusion du Jury du concours en vue de l'aménagement du Mont-des-Arts, à Bruxelles » dans *L'Émulation*, n° 1, 1939, p. 20.

« Concours d'Urbanisme et d'Architecture en vue de l'aménagement du Mont-des-Arts, à Bruxelles » dans *L'Émulation*, n° 4, 1938, p. 53-62 ; n° 5, 1938, p. 69-76 ; n° 6, 1938, p. 85-95.

« Concours National des Maîtres-Carriers de Belgique, 1937 » dans *L'Émulation*, n° 10, 1937, p. 175-183.

« Concours pour l'édification au Jardin botanique de la Bibliothèque Albert 1^{er} » dans *L'Émulation*, n° 5, 1939, p. 70-88 ; n° 6, 1939, p. 89-112 ; n° 7, 1939, p. 113-126.

« Concours pour une école de jeunes estropiés à Montignies-sur-Sambre (Hainaut) » dans *L'Émulation*, n° 7, 1938, p. 101-107.

« Concours public pour l'élaboration d'un projet relatif à la construction d'une école primaire de garçons rue Marconi à Forest » dans *L'Émulation*, n° 10, 1937, p. 169-174.

CULOT Maurice, HENNAUT Éric, LIESENS Liliane, *Musée des Archives d'architecture moderne : catalogue des collections*, t. I et II, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1999.

CULOT Maurice, TERLINDEN François, *Antoine Pompe et l'effort moderne en Belgique*, Bruxelles, 1969.

DEMETER Stéphane, « L'administration belge pendant la Seconde Guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles » dans *Pyramides, Revue du Centre d'études et de recherches en administration publique*, n° 8, 2004, p. 155-186.

« Démission » dans *L'Équerre*, n°12, juin 1931, p. 20.

DEPAIRE Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995. 220 ans d'histoire*, Liège, 1995.

D. P., « La piscine La Jonquière à Paris (17^e), Ingénieur-Architecte Lucien Pollet » dans *La Technique des Travaux*, n° 11, novembre 1933, p. 657-660.

DRIVIÈRE P., « La piscine municipale de Saint-Denis (Seine) » dans *La Technique des Travaux*, n° 5, mai 1934, p. 264-272.

E., « Des mots à la file » dans *L'Équerre*, n° 2, novembre 1929, p. 4.

- « Échos Informations et Communiqués » dans *La Cité-Tekhné*, n° 8, Bruxelles, 1932, p. 131.
- « Échos Informations et Communiqués » dans *La Cité-Tekhné*, n° 11, Bruxelles, 1932, p. 166.
- « Échos-Informations Concours pour une école à Jette-Bruxelles » dans *La Cité-Tekhné*, n° 9, septembre 1933, p. 184.
- Encart sans titre dans *L'Équerre*, n° 12, vacances 1930, p. 7.
- FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Londres - Paris, 2006.
- GLEYSE Jacques (dir.), *L'éducation physique au XX^e siècle*, Paris, 1999.
- HEBBELINCK Pierre, *Rogister*, mémoire en architecture, Institut supérieur d'Architecture Lambert Lombard à Liège, 1980-1981.
- HENVAUX Émile, « L'aménagement urbanistique d'Esneux » dans *Reconstruction*, n° 27, février 1943, p. 1-4.
- HUISMAN Georges, « L'urbanisme en Hollande » dans *Recueil des Conférences*, supplément à *La Construction Moderne*, n° 14 et 15, 1930, non paginé.
- JACQUES Catheline, *L'architecte liégeois Henri Snyers (1901-1980) : une architecture entre Art Déco et Modernisme*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2014.
- KLUTZ Edgar, PARENT Émile, « Autour de l'architecture hollandaise » dans *L'Équerre*, n° 8, mars 1931, p. 1-2.
- LAVIS Philippe, *Georges Dedoyard (1897-1988)*, mémoire en architecture, Institut supérieur d'Architecture Lambert Lombard à Liège, 1988.
- « Le grand prix de Rome d'architecture 1936, Victor Blommaert » dans *L'Émulation*, n° 1, 1937.
- Le Corbusier et la Belgique. Rencontre des 27 et 28 mars 1997. I.S.A.C.F. – La Cambre*, Bruxelles, 1997.
- Le groupe L'Équerre, 40 ans d'architecture et d'urbanisme au service du pays, de la Wallonie, de la communauté liégeoise*, Liège, 1977.
- LEBECQ Pierre-Alban, *Sports, éducation physique et mouvements affinitaires au XX^e siècle*, t. I et II, Paris, 2004.
- LEDoux Isabelle, *L'Exposition de l'Eau, Liège 1939. Aménagements extérieurs : urbanisme – architecture – jardins et fontaines – statuaire*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1997.
- MARTINY Victor Gaston, *La Société Centrale d'Architecture de Belgique depuis sa fondation (1872-1974)*, Bruxelles, 1974.

- MERLAND Monique, « Pour une architecture radieuse : briques, dalles et pavés de verre (1886-1940) » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 22, 2010, p. 135-180.
- MOENART Raymond, « Sur les intérieurs » dans *L'Émulation*, n°3, mars 1925, p. 33-38.
- MOUTSCHEN Joseph, « Architecture américaine. Une interview de l'architecte qui a construit la plus haute maison du monde » dans *L'Équerre*, n° 7, février 1930, p. 3 ; n° 8, février 1930, p. 4 ; n° 9, mars 1930, p. 6.
- N. S., « Une réglementation des gratte-ciel [sic] s.v.p. » dans *Tekhné*, n° 15, juillet 1911, p. 170.
- N. V., « Une école primaire avec section Froebel arch. Ch. VAN NUETEN » dans *La Cité-Tekhné*, n° 9, septembre 1934, p. 143-147.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Ange-Jacques Gabriel*, Paris, 2012 (= Monographies d'architectes).
- PUISSANT Adolphe, « L'Exposition internationale de l'Art architectural au Palais d'Egmont à Bruxelles (5-15 septembre 1922), Section américaine » dans *L'Émulation*, n° 10, octobre 1922, p. 145-160.
- PUISSANT Adolphe, « L'Urbanisation régionale » dans *L'Émulation*, n° 7, juillet 1928, p. 37-40.
- PUTTEMANS Pierre, HERVE Lucien, *Architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, 1974.
- « Pylônes des Ponts du canal de Charleroi à Bruxelles. MM. V. Rogister et fils, architectes » dans *L'Équerre*, n° 5, décembre 1929, p. 5.
- « Quelques œuvres d'architectes liégeois » dans *La Technique des Travaux*, n° 9-10, septembre-octobre 1925, p. 353-360.
- ROGISTER Victor (fils), « Notre enquête sur l'art moderne : la ligne droite » dans *L'Équerre*, n° 6, janvier 1930, p. 1-2.
- ROGISTER Victor (fils), « Vive le sport » dans *L'Équerre*, n° 7, février 1930, p. 5-6.
- ROGISTER Victor, « Notes et impressions de vacances. Londres » dans *L'Équerre*, n° 10, avril 1930, p. 3-4.
- ROGISTER Victor L., « Notes et impressions de voyage. L'architecture hollandaise » dans *L'Équerre*, n° 12, vacances 1930, p. 3-5.
- ROGISTER Victor L., « Notes et impressions de voyages. Hilversum » dans *L'Équerre*, n° 6, janvier 1931, p. 1-2.
- ROGISTER Victor L., « Urbanisme. Le grand problème à résoudre » dans *L'Équerre*, n° 10, avril 1931, p. 3-4.

- ROGISTER Victor L., « Société nouvelle. Architecture nouvelle » dans *L'Équerre*, n° 12, juin 1931, p. 11-12.
- ROGISTER Victor, « La circulation urbaine » dans *Reconstruction*, n° 8, juillet 1941, p. 18-24.
- ROGISTER Victor, « Le building. Son avenir et son évolution dans la cité nouvelle » dans *Reconstruction*, n° 12, novembre 1941, p. 19-24.
- ROGISTER Victor, « L'Art indispensable au foyer » dans *Reconstruction*, n° 14, janvier 1942, p. 26-29.
- ROOSENBOOM Albert, « Architectes et Antiquaires » dans *L'Émulation*, n° 6, juin 1922, p. 84-85.
- ROSET Ch., « Le cinéma Rex, boulevard Poissonnière à Paris » dans *La Technique des Travaux*, n° 2, février 1933, p. 80-91.
- ROSET Ch., « Le cinéma Marignan à Paris » dans *La Technique des Travaux*, n° 5, mai 1933, p. 266-280.
- ROSET Ch., « Le cinéma 'L'Escurial' à Nice » dans *La Technique des Travaux*, n° 6, Liège, juin 1934, p. 329-336.
- ROUZET Georges, « Aménagement de la ville de Huy » dans *Reconstruction*, n° 32, juillet 1943, p. 1-4.
- SACINO Cécile, *Victor Louis Rogister (1908-1976). Inventaire et analyse des fonds Line Alexandre et Pierre Hebbelinck*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2015.
- Servranckx, les années 1920*, cat. exp. [Ostende, Mu.ZEE 15/09/2012-06/01/2013], Ostende, 2012.
- SKERRETT Robert G., GAIN Louis, « La nouvelle gare inter-réseaux de Cincinnati (États-Unis) » dans *La Technique des Travaux*, n° 12, décembre 1933, p. 725-731.
- SKERRETT Robert G., GAIN Louis, « Le Centre Rockefeller à New-York » dans *La technique des Travaux*, n° 6, juin 1934, p. 344-358.
- « Succès liégeois » dans *L'Équerre*, n° 4, décembre 1929, p. 2.
- THOMAS S., « Les 'Sky-Scrapers' » dans *Tekhné*, n° 25, septembre 1911, p. 295.
- VAN GOETHEM Marcel, « S.C.A.B. - Rapport Annuel du Secrétaire, 1937 » dans *L'Émulation*, n° 3, 1938, p. 41-43.
- VAN HARDEVELD J.-M., « L'architecture hollandaise des dernières années » dans *L'Émulation*, n° 12, décembre 1927, p. 137-146 ; n° 2, février 1928, p. 9-18 ; n° 3, mars 1928, p. 25-32.
- VAN LOO Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, 2003.

VANDENBREEDEN Jos, VANLAETHEM France, *Art déco et modernisme en Belgique. Architecture de l'Entre-deux-guerres*, Bruxelles, 1996.

VERDAVAINE Georges, « Une Cité de l'Architecte Diongre » dans *Le Home*, n° 11-12, décembre 1925, p. 161-165.

VROG, « Un sport oublié » dans *L'Équerre*, n° 11, mai 1930, p. 7.

VROG, « Contre le style » dans *L'Équerre*, n° 8, mars 1931, p. 3.

VROG, « Mobilier moderne » dans *L'Équerre*, n° 10, avril 1931, p. 5.

VROG, « Le meuble métallique » dans *L'Équerre*, n° 12, juin 1931, p. 16.

