

# BRUXELLES PATRIMOINES



Une publication de la Région  
de Bruxelles-Capitale



**DOSSIER**  
L'HÔTEL DEWEZ

N°005  
DÉCEMBRE 2012



# De l'arabesque au style atome

## L'ABORD DE DEUX SIÈCLES DE PAPIERS PEINTS

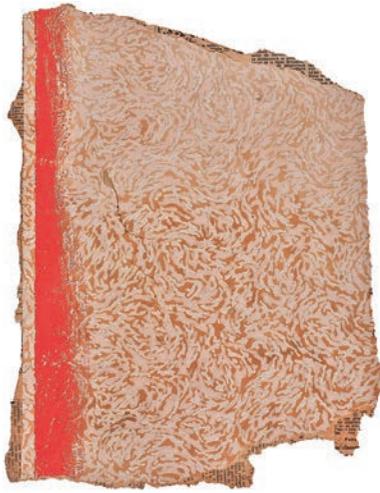
.....  
**MARIE-CHRISTINE CLAES**

Docteur en histoire de l'art,  
 Responsable de l'infothèque de l'Institut royal  
 du Patrimoine artistique  
 .....

Pendant une dizaine d'années, l'hôtel Dewez s'est révélé pour l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) un véritable laboratoire expérimental de l'étude des papiers peints *in situ*: des débuts du chantier de réhabilitation du bâtiment en 2001 jusqu'à l'inauguration du musée de la franc-maçonnerie en 2011, différents services de l'IRPA - Service d'Étude des Décors de Monuments historiques, Inventaire et recherche en histoire de l'art, Service photographique - y ont effectué des missions. Plus de 300 papiers peints différents y ont été mis au jour et sont en cours d'étude. Cet article, loin d'une synthèse définitive, ne doit être considéré que comme un récit de la mise en œuvre pratique de l'étude interdisciplinaire des papiers peints par l'IRPA. Puisse notre expérience aider le chercheur entamant un chantier...

**A**près l'exubérante période hippie, le balancier de la mode s'était porté à l'opposé, vers le dépouillement et un certain bannissement de la couleur. Les conditions économiques ont aussi eu un impact sur les goûts en matière de décoration murale: après les Trente Glorieuses, la crise du pétrole a suscité la prise de conscience de la nécessité d'épargner l'énergie. S'ensuivirent des transformations dans les bâtiments, notamment le placement de faux plafonds et de nouveaux châssis, et les travaux d'isolation impliquaient un rafraîchissement des pièces. Tant pour des raisons d'économie que par dégoût des grands motifs colorés des années soixante, visuellement trop présents, nombreux furent ceux qui optèrent pour une couche de peinture monochrome, parfois sur un Rota<sup>1</sup>. Par ailleurs, de nombreux immeubles, non conquis par le *flower power* et la mode psychédélique, avaient conservé les papiers peints placés après la Seconde Guerre, de piètre qualité, vieillissant mal. Le papier peint était associé dans les esprits à un décor triste et vieillot, à un point tel qu'une même réaction de rejet eut lieu: ces papiers furent arrachés ou recouverts d'une couche de latex (voir p. 88 et fig. 1)<sup>2</sup>. Il était urgent que les papiers peints sortent de leur «purgatoire».

.....  
 Papier peint en arabesques à deux chemins, impression manuelle à la planche sur lé raboté composé d'un papier vergé de pâte de chiffon, 1785 ca, probablement fabriqué en France, trouvé sur la hotte de la cheminée du salon central du premier étage, à l'hôtel Dewez au n°75\*  
 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 1**

Papier à relief présentant un décor vermiculé blanc et beige sur papier ocre sans fonçage (couche de fond). Il est semblable à un papier peint figurant dans un catalogue UPL de 1953. Une page du quotidien *La Dernière Heure* du 1<sup>er</sup> mai 1955 lui servait de papier de maculature. Il a été recouvert d'une couche de peinture rouge vif (© KIK-IRPA, Bruxelles).

## UN MÉDIUM TROP LONGTEMPS NÉGLIGÉ

Cette éclipse d'un quart de siècle n'est pas, nous allons le voir, la seule cause du long désintérêt des chercheurs en histoire de l'art. Du reste, la Belgique n'a pas été le seul pays qui ait négligé les papiers peints. Hermann Schöpfer fait le même constat pour la Suisse: «depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle au plus tard, de nombreux architectes et stylistes sont les plus souvent des esthètes austères qui n'aiment ni ne pratiquent la couleur ou l'ornement. Leur couleur de prédilection est le blanc, dedans et dehors, comme si Dieu avait créé le monde sans arc-en-ciel, plantes, animaux ou êtres humains, et n'avait pas seulement interdit les images du Créateur, mais aussi de la Création. Ces ascètes se réclament d'un Bauhaus prétendument hostile à la couleur et à l'ornement, alors

même que le contraire est prouvé depuis longtemps. Les historiens de l'art et de l'architecture ont succombé au même dogme; avec pour conséquence des pertes d'anciens décors rappelant les méfaits des iconoclastes byzantins ou réformés<sup>3</sup>.»

Vu l'absence d'engouement, les publications sont jusqu'il y a peu restées rares et dans notre pays, ce n'est qu'à la fin des années 1990 que ce domaine a fait l'objet de deux expositions organisées en collaboration avec le Musée de Rixheim (Mulhouse) et accompagnées de catalogues: *Le murmure des murs: quatre siècles d'histoire du papier peint* (Bruxelles, CGER, 21 février - 18 mai 1997) n'avait pas encore fermé ses portes que s'ouvrait *Les papiers peints en arabesques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Musée de l'orfèvrerie du Château de Seneffe, du 19 avril au 15 juin). Ce fut une révélation pour le grand public mais aussi pour la plupart des chercheurs, qui ont pu découvrir l'extraordinaire richesse du médium.

Au-delà de la relative rareté de la documentation sur le papier peint, il faut sans doute voir une raison plus profonde à la longue frilosité des historiens de l'art à son égard: la complexité technique de la fabrication - variété des types de papier et des matières premières, multiplicité des modes d'impression, de mise en relief et d'application des couches de finition - nécessite une expertise multiple. La diversité des motifs, tant dans l'imitation<sup>4</sup> des styles que des matières<sup>5</sup> (fig. 2 à 8), exige des connaissances pointues dans divers domaines, notamment celui du monde végétal. La difficulté d'appréhender des motifs iconographiques souvent non figuratifs rebute de nombreux chercheurs, car la description de l'ornement requiert un vocabulaire précis, mais il faut aussi en connaître la «syntaxe», afin de pouvoir en exprimer l'agencement<sup>6</sup>. À l'IRPA, l'étude des papiers peints a été initiée dans les années 1990 par Agnès Gouders, aujourd'hui chef de travaux honoraire, qui pendant une vingtaine d'années, a mené une recherche intitulée «évolution comparée de décors d'intérieurs civils, et notamment du rôle y tenu par les papiers

peints». Depuis longtemps, elle œuvrait à la reconnaissance du patrimoine artistique encore conservé *in situ*, en vue de sa conservation préventive, et aujourd'hui nous lui sommes gré d'avoir attiré l'attention des chercheurs en histoire de l'art et des gestionnaires du patrimoine sur les fragiles documents que sont les papiers peints<sup>7</sup>. S'ils subsistaient en mauvais état ou lacunaires, ils étaient malheureusement trop souvent considérés comme un obstacle par les restaurateurs et les décorateurs, qui n'en percevaient pas tout l'intérêt et n'envisageaient pas le coût - important il est vrai - d'une restauration ou d'une reconstitution à l'identique. Nul doute que quantité de papiers remarquables, masqués par d'épaisses couches de papiers successifs, dont le dernier était souvent médiocre ou inadapté au bâtiment, aient été impitoyablement arrachés. Or, nous allons le voir, le papier peint est extrêmement riche d'enseignements, et il importe de sensibiliser les propriétaires d'immeubles à leur sujet. Pour apprécier, il faut bien connaître.

Aujourd'hui heureusement, les historiens de l'art se sont rapprochés de cet art autrefois qualifié de mineur<sup>8</sup> et se penchent avec bonheur sur l'ornement non figuratif<sup>9</sup>. Les différents intervenants sont désormais de plus en plus conscients de la nécessité de sondages, de dégagements et d'une couverture photographique aux différents stades d'un chantier. Au cas où la conservation ne peut être envisagée, on envisagera autant que possible la dépose d'un échantillon (de préférence un rapport<sup>10</sup> complet) avant destruction.

## LA GESTION DES PAPIERS PEINTS SUR CHANTIER

Dès le début du «chantier Dewez» - qui allait durer de longues années -, les couches de papiers peints sont apparues à une telle cadence et les photos «de lecture» prises par les différents intervenants se sont si bien multipliées qu'il s'est rapidement avéré nécessaire de mettre au point une



**Fig. 2**

Papier peint découvert dans un placard du couloir du premier étage du n° 73. « L'aspect moucheté, avec de petites taches de diverses couleurs sur un fond uniforme, évoque inmanquablement le porphyre, roche magmatique caractérisée par une texture semblable, grands cristaux dans gangue plus fine. Le porphyre rouge d'Égypte a connu de tous temps un grand succès mais au début du XIX<sup>e</sup> siècle, d'autres porphyres, diversement colorés, sont arrivés sur le marché, venant notamment de Scandinavie et de Russie. Leur vogue a été telle que des imitations en «céramique» en furent réalisées, entre autres à Sarreguemines. La roche imitée ici est un porphyre clair, grisâtre, ponctué de petits «cristaux» de diverses teintes – on connaît des peintures murales d'aspect comparables dans des décors néoclassiques en France et en Allemagne» (Francis Tourneur). Début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce papier peint, alors appelé jaspé, était obtenu en frottant une brosse enduite de couleur contre une barre en fer, pour projeter des gouttelettes sur un papier. On recommençait la même opération avec différentes couleurs (LENORMAND, L.-S., *Nouveau manuel complet du fabricant d'étoffes imprimées et de papiers peints*, Paris, Roret, 1832, p. 262 © KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 3**

Papier peint découvert dans le même placard que celui illustré fig. 2. « La couleur de fond du faux marbre est très caractéristique, dans une gamme de beige ou café au lait, qui a connu une grande faveur dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, l'industrie marbrière s'est développée dans la région de Boulogne-sur-Mer où des carrières exploitaient des calcaires marbriers d'aspects variés mais tous de cette gamme de teintes. Des noms variés ont été appliqués à ces matériaux, largement diffusés sous l'Empire et par la suite. Le cas présent, fond ocellé entre beige et brun clair, veines irrégulières blanches ou bleutées, évoque la variété appelée «Notre-Dame», proche du «Napoléon». Des matériaux comparables sont observés dans certaines cheminées et tablettes de fenêtres de la Maison Dewez» (Francis Tourneur) © KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 4**

Papier à fond bistre du deuxième salon, dit «salon central» du rez-de-chaussée du n°73 (73/0/4). Imitation de carreaux de céramique gothique à fond gris-bleu ou bistre, disposés en quinconce. Il est situé dans une stratigraphie lacunaire encore à l'étude: sa date de pose est provisoirement située entre 1850 et 1870. Rapport: 20 cm x 20 cm © KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 5**

Bordure en tontisse brun-vert, rehaussée de couleurs vert clair et de noir. Imitation de passementerie en velours: le tissu resserré par des nœuds forme des motifs en losanges. La bordure est complétée par une imitation d'un galon: une bande brun-vert rythmée par de fines lignes vert clair verticales. Hauteur: 10,8 cm; largeur conservée: 34,5 cm © KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 6

Papier de tonalités ocre beige et ocre doré imitant des briques vernissées. Elles portent en relief un décor de rosace flanquée de palmettes, motif fréquent sous l'Empire. Mais l'impression à la planche sur papier continu semble indiquer une fabrication à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le motif d'imitation de mur avec des briques disposées en quinconce est prisé durant le Second Empire, tout comme un goût pour les motifs historicistes massifs et dorés. On pourrait avancer une fourchette entre 1855 et 1870. Largeur du lé : 47 cm ; les lés étaient collés bord à bord dans la pièce 73/1/6 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

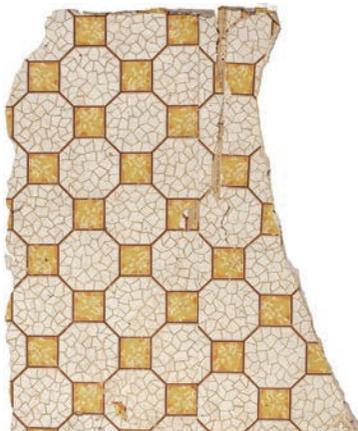


Fig. 7

Papier peint imitation carrelage, découvert au premier étage du n°73 (73/1/8). Un modèle semblable a été retrouvé dans un catalogue des magasins Vanlangendonck datant de 1909, sous le titre « Faïence genre hollandais ». Ce catalogue est conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 8

Papier imitant un mur envahi par de joyeuses fleurettes aux couleurs vives (rouge, orange et mauve, avec de petites feuilles vertes). Les branches (ou les veinures de blocs de marbre ?), beige et vert clair, sont curieusement continues d'un bloc à l'autre, mais interrompues par les joints bruns-beige rehaussés d'un beige plus clair. Les repères de l'impression mécanique sont bien visibles dans la marge. Lé continu, pâte mécanique. Hauteur du rapport : 37,5 cm ; largeur du lé : 40,5 cm ; hauteur du fragment déposé : 86 cm. 1920-1930 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

méthode commune de travail.

Un même papier pouvait se retrouver dans plusieurs pièces d'un des immeubles, voire des deux. Il pouvait même être posé de manières différentes, par exemple verticalement en tenture murale ou horizontalement en frise supérieure. Il a donc rapidement fallu structurer rigoureusement les données tant sur le chantier qu'à l'Institut, afin de ne perdre aucune information. Nous travaillions en général en équipe de deux, une des personnes prenant les notes et les photos tandis que l'autre observait ou procédait à des dégagements. Tous les paramètres de l'étude des papiers peints ont été pris en considération afin d'établir une méthodologie pour leur étude.

#### La numérotation des pièces et des murs

La distribution des pièces ayant évolué au fil du temps, il était impossible de dénommer les lieux en fonction de leur usage, d'autant que les remaniements

au XIX<sup>e</sup> siècle et la transformation du rez-de-chaussée du n°73 en locaux commerciaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle compliquait la compréhension. Impossible également de dénommer une pièce selon la couleur ou le motif du décor, vu les inévitables disparitions provoquées par certains dégagements au cours de la réaffectation des immeubles. Il fut donc décidé de numéroter les pièces : immeuble/étage/pièce, en partant de la rue vers l'arrière et de la gauche vers la droite. Bientôt le 73/0/4 et le 75/1/3 devinrent des lieux de prédilection pour la chasse au trésor ! Il fut aussi décidé de numéroter les murs dans le sens horloger, en partant du mur côté façade. Ainsi 73/0/3\_4 signifiait : le mur sud du salon à rue du rez-de-chaussée du n°73, rue de Laeken (fig. 9).

#### La dénomination des photographies de travail

La numérotation officielle des photos IRPA consiste en une lettre (correspondant au format du négatif argentique

ou du cliché numérique) suivi d'un numéro non significatif. C'est grâce au descriptif (données administratives, techniques, historiques et iconographiques) mis en ligne avec les clichés que l'utilisateur de la photothèque peut retrouver les photos souhaitées. Par contre, les différents acteurs de l'étude du papier peint ont dû échanger dans un premier temps leurs photos de travail - plusieurs milliers au total - sans que l'on ait le temps d'encoder des descriptifs. L'utilisation du numéro de pièce dans le nom du cliché, suivi des initiales du photographe et d'un numéro d'ordre, facilitait leur classement dans un dossier correspondant à chaque pièce. La date de prise de vue figurait dans les métadonnées (les propriétés) du fichier image.

#### La détermination des couches dans les stratigraphies

Si la dénomination des pièces par numéro était très pratique, il s'est avéré par contre impossible d'intégrer le numéro



**Fig. 9**  
Photo de travail 73-O-4\_MCC\_029, prise comme aide mémoire de la position de fragments de bordures supérieures déposées dans le deuxième salon du rez-de-chaussée du n°75 (75/0/4) (© KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 10**  
Un exemple d'ancien papier de maculature à l'hôtel Dewez: une page de livre avec référence d'une publication éditée en 1779 a été utilisée comme papier de protection pour l'arabesque (p. 86) du salon central du premier étage, au n°75 rue de Laeken (© KIK-IRPA, Bruxelles).

de la couche dans la codification du papier (et donc dans sa photographie). En effet, au cours des dégagements, de nouvelles couches apparaissaient régulièrement, car en cas de renouvellement de la décoration, il était fréquent que l'on arrache *grosso modo* les anciennes couches, puis que l'on recouvre ce qui «tenait bien». Comme l'a judicieusement relevé Anne-Sophie Augustyniak<sup>13</sup>, «chaque portion de mur, dans une même pièce, ne présente pas forcément la succession complète de toutes les interventions. Sonder dans une zone restreinte peut donc conduire à une mauvaise interprétation [...]». La stratigraphie a donc été progressivement établie au fur et à mesure de la découverte et de la description des papiers, avec de multiples corrections et ce n'est qu'*in fine* que cette stratigraphie pouvait être arrêtée. Nous avons décidé, vu leur importance, sur laquelle je reviendrai, d'attribuer le signe + aux couches de maculatures (couches intermédiaires, voir *infra*) afin de les situer (fig. 10) dans la multicouche: ainsi

o+ était la couche de maculature sur le mur et 3+ une maculature sur la troisième couche. Les réunions de chantier furent aussi l'occasion de se mettre d'accord sur les termes à utiliser, afin d'éviter les termes équivoques: «avant» et «après» étaient utilisés par certains restaurateurs pour indiquer l'ordre de dégagement, tandis que ces termes correspondaient pour les historiens de l'art à l'ordre chronologique. Il fut alors décidé d'utiliser plutôt les termes «sous» et «sur», qui ne présentent aucune ambiguïté.

**Les dégagements stratigraphiques**

Étant donné l'arrachage aléatoire des couches précédentes en cas de renouvellement de la décoration, les dégagements stratigraphiques requéraient beaucoup de prudence. Rares étaient les cas où l'on pouvait réaliser des «fenêtres» présentant un morceau de chaque couche, dans l'ordre chronologique. Dans l'impossibilité de deviner où se situeraient les lacunes, se fier à sa

chance aurait été bien hasardeux. Il a donc fallu procéder par sondages, les plus petits possibles, pour tenter d'anticiper sur le dégagement, afin de s'assurer à plusieurs endroits d'une même succession des couches. Les dégagements stratigraphiques ont permis en outre d'évaluer le succès d'une tentative de dépose. En cas de collage sur un plâtrage ou a fortiori sur une toile de chanvre, la dépose au moins partielle d'une stratigraphie a été possible. Sur d'autres supports, le bois particulièrement, c'est pratiquement impossible. Dans les deux cas, une couverture photographique a été effectuée.

Une difficulté inhérente au domaine du papier peint réside dans le fait que la «tenture murale» est souvent coordonnée<sup>12</sup> à une frise, une bordure ou un galon. Il faut redoubler de vigilance quand on arrive à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle car, à ces époques, il est courant de trouver en haut du mur une frise assez haute. Il faut déterminer avec quel papier mural elle s'accorde. D'autres endroits épineux sont les panneaux ou portes de placards, dont certains peuvent avoir été déplacés et ne présentent pas les mêmes stratigraphies que les pièces dans lesquelles ils se trouvent. Mais cette différence par rapport aux murs est une aubaine car elle peut nous éclairer sur les transformations et leurs dates.

Il faut enfin ne pas perdre de vue qu'un papier peut être tellement altéré dans une partie de la pièce -dégradation due au soleil qui décolore et peut même dégrader la fibre du papier, dégâts des eaux, taches, ...- qu'il présente un aspect radicalement différent. De surcroît, en fonction de fragments retrouvés, on peut être confronté à des motifs ou à des gammes de coloris très différents. C'est parfois avec beaucoup d'étonnement que l'on a constaté, après la découverte d'un rapport complet, que deux fragments précédemment dégagés appartenaient à un même motif.

L'étude des papiers peints découverts dans un chantier se heurte à un problème bien concret: hormis de menus témoins, il est impensable de procéder à une dépose couche par couche sur un

chantier. Il faut donc se résoudre à déposer, le mieux possible, les multicouches dans leur ensemble. Ce n'est qu'ensuite, dans l'atelier des conservateurs-restaurateurs, que l'on pourra envisager une désolidarisation. Il s'agit là d'une tâche longue et fastidieuse, et bien que légitime, le coût d'un tel travail est souvent rédhibitoire, à la grande frustration des chercheurs qui n'ont dès lors pas accès aux précieuses informations qu'ils devinent: les papiers eux-mêmes mais aussi les indications sur les couches de maculature.

### La couverture photographique

La tentation est grande pour celui qui aborde l'étude du papier peint *in situ* d'imaginer que l'on peut, grâce aux photographies, postposer la description et l'établissement de la stratigraphie. Les impératifs d'avancement d'un chantier ne laissent certes pas toujours le temps de travailler à loisir sur place, mais en cas de multicouches en mauvais état, il est bien difficile de travailler d'après photographies, car la perte du relief - aussi bon soit l'éclairage qui peut être «frisant» lors des prises de vue techniques -, ne permet plus de bien distinguer la succession de couches aux bords amincis et dégradés. Si l'on ne peut réaliser le descriptif complet sur place, il est bien pratique de fixer sur les différentes couches des épingles munies de carrés de cartons numérotés. On privilégiera celles qu'emploient les entomologistes, plus fines que celles des couturières, afin d'abîmer le moins possible les papiers au cas où l'on se risquerait ensuite à leur déposer. Il est vivement recommandé de réaliser différentes prises de vues: d'abord un plan large, puis des détails pour isoler chaque papier. Le plan large sera bien utile pour situer les détails et en retrouver l'orientation. Si l'on travaille avec des tirages, il est impératif d'en indiquer le sens au dos par une flèche vers le haut, si aucun élément du motif (personnage, animal) n'indique un sens obligé.

## L'ÉTUDE DES PAPIERS PEINTS

### L'identification et la datation des papiers peints

Pour la datation des papiers, différents éléments viennent à la rescousse du

chercheur: le type de papier (à base de chiffon ou de pâte de bois à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), sa méthode de fabrication (vergé ou vélin, ce dernier fabriqué en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), les pigments ou colorants utilisés (voir p. 102)<sup>13</sup>, la fabrication à la planche ou au cylindre (cette dernière apparaît au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle), l'utilisation de papier rabouté<sup>14</sup> ou de véritables lés. Tous ces éléments peuvent aider à cerner la date de fabrication.

Pendant un siècle, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup>, siècle, les rouleaux étaient vendus toujours munis de leurs marges et le vendeur ou le poseur devait soit enlever une marge et coller par superposition, soit enlever les deux et coller à joints vifs<sup>15</sup>. Découvrir des marges lors du dégagement du papier peint est une chance car elles sont sources d'informations: on peut y trouver des indices concernant la provenance (pays), la manufacture (nom ou initiales), le titre du papier peint, voire son numéro de fabrication, ... Une marge avec repères d'impression, c'est-à-dire les témoins de couleurs, est par ailleurs bien utile pour identifier et compter celles-ci (fig. 8). À défaut de marque, une inscription peut donner une indication sur la provenance (par exemple la recommandation *Hang each alternate Length reversed* dirigera a priori les recherches vers la Grande-Bretagne). Mais la simple indication d'un numéro de modèle ou d'un conseil de pose ne permet généralement pas de percer l'anonymat du fabricant.

Les répertoires de manufactures et de diffuseurs sont du reste encore rares. Le glossaire des papiers peints actuellement développé par l'IRPA comprend un chapitre sur les entreprises et magasins, sur base des papiers, et catalogues d'échantillons, mais aussi des almanachs du commerce, des registres de patentes, des recensements communaux et des publicités dans la presse et les revues. Véronique de Bruignac-La Hougue a publié récemment un ouvrage de référence<sup>16</sup> bien utile pour la France mais aussi pour les pays voisins, à partir des collections des papiers peints conservés au Musée des Arts décoratifs de Paris, dont elle est conservatrice.

### Un précieux moyen de datation des multicouches

La maculature, aussi appelée papier d'attente, est une couche intermédiaire de papier bon marché ou de récupération. On la plaçait sur le mur avant la pose du papier peint, de manière à masquer les irrégularités d'une surface en mauvais état (crevasses) ou à empêcher que des souillures du mur n'altèrent le papier peint. Une couche de maculature pouvait aussi être placée sur une ancienne couche tenace, afin d'éviter que l'encollage de la nouvelle couche ne liquéfie les couleurs de l'ancienne. La couche de maculature - imprimé, affiche, journal, page manuscrite d'un cahier de comptabilité, ... - contient parfois de précieux éléments de datation, qui constituent un *terminus post quem* de la pose de la couche du papier dont elle est le support. Sur la toile de chanvre servant de support aux papiers peints du deuxième salon du rez-de-chaussée du n°73, nous avons retrouvé plusieurs fragments du quotidien de la période hollandaise *Courrier des Pays-Bas*, datant des mercredi 1<sup>er</sup> août 1827, samedi 17 novembre 1827 et vendredi 23 novembre [1827] (fig. 10 et 11)<sup>17</sup>. Ici encore, la prudence s'impose: une date citée dans un article rédactionnel peut évidemment être bien antérieure à la date de parution du journal: rappel d'un événement historique, commémoration, ... Si l'on découvre un journal dans une stratigraphie de papier peint, il faut chercher un endroit où l'on trouve la date dans le bandeau de titre ou chercher l'annonce d'un événement dans un futur proche: une vente notariale, l'annonce d'un conseil d'administration, d'une fête ou d'une cérémonie. Il faut aussi avoir bien en tête que le journal utilisé est le *terminus post quem* de la pose, et non de la fabrication du papier peint, car on peut être confronté à des écarts importants: à titre d'exemple, dans un hôtel de maître namurois, nous avons découvert un papier posé sur des affiches notariales imprimées en 1830 et en 1838, ce qui prouve qu'un papier peut avoir été posé plusieurs années après la fabrication d'un document de support. Il peut même arriver qu'un papier soit posé bien longtemps après sa fabrication, notamment si un propriétaire découvre dans un grenier ou une mansarde des rouleaux non posés<sup>18</sup>.



Fig. 11

Si le contenu de cet article n'est nullement significatif, le fragment de bandeau permet de reconnaître les lettres richement ornées du titre du quotidien *Le Courrier des Pays-Bas* et la date 23 novembre (le jour est au centre du bandeau du journal, tandis que l'année, alignée sur la droite, nous fait défaut). Pendant la période hollandaise (1815-1830), le 23 novembre ne tombe un vendredi qu'en 1821 et 1827. D'autres fragments du même journal, au même niveau dans la multicouche, datent du 1er août 1827 et du 17 novembre 1827. Ce fragment date donc probablement lui aussi de 1827, année que l'on peut donc considérer comme *terminus post quem* de la pose (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 12

Papier peint raboté blanc avec bouquets de fleurs roses stylisées (le cœur et les pétales sont séparés), de face et de profil, et avec bouquets de fleurs ocre, feuilles vert olive allongées, tantôt alternes, tantôt opposées. Posé sur le mur sud de la pièce 73/O/4 vers 1828-1830 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 13

Papier chinoisant, hélas très lacunaire. Impression à la planche sur papier vélin. Le dessin original de ce papier, vendu par Nérét-Minet - Coutau-Bégarie au Nouveau Drouot le 27 février 1988, a été publié par la Bibliothèque Forney (Paris) qui en a fait l'acquisition (inv. PD4196). «Étonnamment moderne, ce motif est intrigant. D'une très libre inspiration chinoise, il allie des formes graphiques, rappelant certains motifs en accolade ou en opposition de l'art chinois, à une mise en espace presque cubiste, agrémentée de couleurs franches» (*Le bon motif: Papiers peints et tissus. Les trésors de la bibliothèque Forney*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Forney, 2004, p. 82-83). Cette publication l'attribue à la manufacture parisienne Dufour et le date de 1832-1833, ce qui concorde avec les journaux datant de 1831 découverts en 2003 sous l'exemplaire bruxellois de ce papier (© KIK-IRPA, Bruxelles).

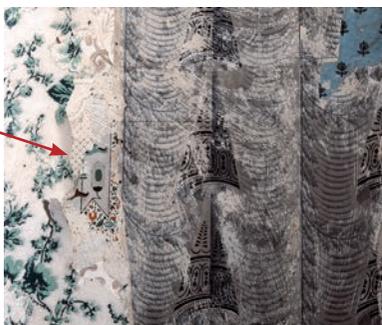


Fig. 14

Le papier chinoisant (fig. 13) était posé à l'envers haut-bas : ses formes «cubiques» étaient-elles trop abstraites pour le placeur, qui n'a pas reconnu un motif de lanternes chinoises ? Il semble bien s'agir d'une erreur de pose, car ce papier devait être trop coûteux pour être utilisé en guise de maculature. Du reste, quand on utilise des restes de papiers peints comme maculature, on les pose avec le recto du côté du mur, afin que la colle ne liquéfie pas les pigments, ce qui occasionnerait des taches (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 16

Fragment de papier peint néogothique à décor d'architecture (colonnets, ogives, fleurons). *Terminus post quem* de la pose : entre 1826 et 1830 (© IRPA).



Fig. 15

Bouquets de fleurs vertes et noires, avec jeu de pointillés noirs sur fond blanc, milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Impression à la planche. Fragment : 42 cm x 9 cm. Les papiers de maculature permettent de situer sa pose vers 1859 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Si l'on n'a pas la chance de découvrir une date précise dans un texte du papier de maculature, le sujet d'un article peut parfois en fournir un sérieux indice, comme le montrent quelques exemples à l'hôtel Dewez. Dans la pièce centrale du rez-de-chaussée du n°75, dégagée en novembre 2003 un fragment de journal retrouvé au-dessus du placard du mur nord, comportait le texte suivant: *aux manœuvres [...] aussi grand que celui de M [...] Garnerin [...] le parachute seul mériterait d'attirer [...] une surface de 446 pieds en taffetas [...] vié ce volume, il est si léger [...] huitième [...] Mademoiselle Garnerin [...] du parachute [...] la corbeille et le flotteur*. Cet article est consacré à la célèbre «aéropariste» qui sautait en parachute depuis un ballon. Elle effectua 39 descentes en parachute de 1815 à 1836 en Italie, Espagne, Russie, Allemagne et France. Son passage à Bruxelles, en 1828, a fait l'objet de nombreux articles dans la presse: une descente initialement prévue le 23 juillet a été reportée plusieurs fois à cause du mauvais temps et n'a pu réussir que le 17 août 1828<sup>9</sup>. On peut raisonnablement supposer que l'article de journal est bruxellois et date de cette époque. Dans la même pièce, sous un papier peint à motif chinoisant de Dufour (fig. 13 et 14)<sup>10</sup>, un journal non daté est postérieur à la Révolution belge car il cite *Journées de septembre*, une œuvre des peintres Verboeckhoven et de Jonghe. Un autre fragment est daté du 4 novembre 1830; un troisième date du 9 ou 10 février 1831. Ce dernier donne des nouvelles d'une délégation arrivée le 6 à Paris et qui loge à l'hôtel de Monaco. Il s'agit d'émissaires du Congrès belge pour offrir le trône au fils de Louis-Philippe. L'entrevue n'a pas encore eu lieu, nous sommes donc avant le 17 février<sup>11</sup>; un quatrième fragment reproduit une lettre d'un commandant Kessels, datée du 9 février 1831; un cinquième annonce une vente publique un 10 février, et le dernier date du mardi 15 février 1831<sup>12</sup>, qui ne peut être que 1831, la seule de la décennie où le 15 février tombe un mardi. Ce dernier fragment s'avère donc le *terminus post quem* de la pose du papier peint chinoisant, ce qui concorde avec l'édition du papier.

La mention d'un événement historique dans les journaux ne fournit pas

toujours une fourchette très précise. Dans la même pièce, nous avons découvert un autre fragment sous la quatorzième couche (fig. 15): «Contre les pirates du Riff qui ont ins[...] le pavillon Prussien il y a quelques années, et ont même blessé dans une rencontre le prince Adalbert de Prusse. D'un autre côté, M. le colonel Faidherbe, gouverneur de notre colonie du Sénégal n'est pas venu pour voir jouer les trois Maupin de M. Scribe.» C'est en août 1856 que le prince Adalbert a été blessé à bord de la corvette *Le Dantzig*. Mais ce *terminus post quem* est rendu caduc par la seconde information: Louis Faidherbe a été gouverneur du Sénégal de 1854 à 1861 et de 1863 à 1865. Mais lors de son second mandat, il est général de brigade. Or, l'article mentionne son grade de colonel, qu'il a obtenu le 24 décembre 1858<sup>13</sup>. Il ressort de tout ceci que le *terminus post quem* de la pose se situe entre fin 1858 et 1861. L'allusion, apparemment ironique, à la comédie d'Eugène Scribe, fait pencher vers le début de la fourchette, la pièce ayant été créée en 1858.

Au premier étage du n°73 (pièce 73/+1/2), sous le papier néogothique (fig. 16), une annonce mentionne l'éditeur Hypolite Tarlier, qui s'est installé rue de l'Empereur 815 en mai 1822, et mentionne également la veuve Stapleaux, Marché aux Herbes, section, 8, 3, Imprimeur et papetière du roi et de S.A.R. le prince d'Orange. Elle est installée à cette adresse alors qu'elle est veuve à partir de 1824. Les ouvrages cités sont *Mémoires sur la convention et le Directoire*, d'Antoine-Clair Thibeau (première édition du premier tome en 1824) et le premier tome de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, par Barrante, qui paraît en 1826. Nous sommes donc entre 1826 et 1830, vu le titre de la veuve Stapleaux qui nous situe avant la fin de la période hollandaise. L'augmentation exponentielle d'informations mises en ligne ces dernières années facilite heureusement une première identification des noms et événements, mais un recours aux sources premières, bibliographiques ou d'archives, reste évidemment indispensable.

### La gestion en banques de données

Depuis quelques années, les livres sur le papier peint se multiplient mais il est clair que les impératifs commerciaux orientent leur illustration, qui privilégie les motifs les plus intéressants d'un point de vue esthétique. Ce sont donc souvent les papiers les plus luxueux qui font l'objet d'illustrations en couleurs. D'où une certaine frustration pour tous ceux qui n'y retrouvent pas les papiers plus courants qu'ils découvrent dans les immeubles dont ils s'occupent.

C'est pour répondre aux demandes des chercheurs, des conservateurs-restaurateurs et des gestionnaires du patrimoine que la Direction des Monuments et des Sites de la Région Bruxelles-Capitale a décidé de financer la réalisation par l'IRPA d'un inventaire des papiers peints en Région Bruxelles-Capitale (voir p. 80). Une telle base de données en ligne aura l'avantage sur les publications papier de pouvoir présenter une illustration de tous les papiers recensés. Même «pauvres» d'un point de vue esthétique et technique, ces papiers, s'ils sont bien identifiés et datés, éclairent la chronologie relative d'une stratigraphie qui peut comprendre des papiers beaucoup plus intéressants et contribuent à les documenter. Catalogue collectif de milliers de papiers peints conservés dans plusieurs dizaines d'immeubles<sup>14</sup> et d'institutions, la base dispose d'un champ permettant de lier des papiers peints identiques. Comme un même papier peut se retrouver dans des stratigraphies différentes, les informations se complètent l'une l'autre et les chronologies peuvent s'affiner: l'état se resserre quand on dispose de plusieurs fourchettes de dates! La base

### Une telle base de données en ligne aura l'avantage sur les publications papier de pouvoir présenter une illustration de tous les papiers recensés.

de données permet en outre d'établir un lien entre des papiers peints différents coordonnés (un papier et sa frise, sa bordure ou son galon) mais aussi entre des exemplaires identiques utilisés dans des endroits différents (dans d'autres pièces d'un même immeuble, voire dans des immeubles différents).



**Fig. 17**

Motifs de fleurs appelées « crêtes de coq » (*celosia cristata*), dont le motif est constitué d'une réserve beige circulaire chargée d'un lacet sinueux orange ou bleu. Fond gris. Feuilles et tiges noires avec cerne en réserve beige. Ce papier était posé dans les salons 73/O/3 et 73/O/4. Hauteur du rapport: 40,5 cm. Largeur du rapport: inconnue, mais supérieure à 47,5 cm. 1922-1923 ca (© KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 18**

Motif quasi identique posé dans un autre immeuble bruxellois (rue du Chêne, 21 à Bruxelles, troisième étage, côté arrière) avec trois couleurs au lieu de deux pour les fleurs (orange, bleu et vert) et un fond beige qui confère à l'ensemble une tonalité plus chaude qu'à l'hôtel Dewez. Rapport de motif: 96 cm de largeur, 40,5 cm en hauteur. Largeur du lé: 48 cm (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Un autre intérêt d'une telle base est qu'un papier lacunaire dans un immeuble peut se retrouver complet dans un autre, par exemple le papier à motif de fleur « crête de coq » (*celosia cristata*) découvert en frise supérieure dans les premier et deuxième salons du rez-de-chaussée de l'hôtel Dewez a aussi été utilisé en papier mural dans l'immeuble du n°21, rue du Chêne (ancien hôtel de maître *Den Engel*), avec des variantes dans les couleurs du fond et des fleurs il est vrai. Retrouver le motif complet ailleurs donne évidemment la possibilité d'une reconstitution à l'identique (fig. 17 et 18).

La base de données recense non seulement les papiers, mais aussi les catalogues d'échantillons conservés dans des institutions bruxelloises (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Archives de la Ville de Bruxelles, Archives d'Architecture moderne...). Datés et identifiés, ces catalogues de manufactures

- Brion (Bruxelles), Paul Dumas (Paris), Everaerts-Fizenne (Louvain), UPL (Haren), ... - mais aussi de diffuseurs comme par exemple les magasins bruxellois Van Langendonck (rue Neuve puis rue Fossé-aux-Loups) ou Bruxelles-papiers peints (rue Blaes) permettent de transformer des chronologies relatives en chronologies absolues.

.....  
**LES APPORTS À LA BONNE PERCEPTION D'UN BÂTIMENT**  
 .....

**Le rôle du papier peint dans l'étude de l'archéologie du bâti**

Le papier peint aide à comprendre les transformations des pièces, la chronologie relative des murs, l'obturation de baies, les modifications dans leur distribution<sup>24</sup>. Ainsi un motif de semis de cerises dans une petite pièce du rez-de-chaussée du n°75 indiquait clairement la cuisine à une époque récente. L'absence

des papiers des couches plus anciennes à certains endroits peut, nous l'avons vu, indiquer la suppression d'un mur intérieur, la fermeture d'une fenêtre ou d'une baie, ce qui pourra être vérifié par des sondages dans le plafonnage, voire le gros œuvre. On peut aussi découvrir un retour de papier dans une embrasure obturée, ce qui permettra de dater la suppression du passage.

**Un indicateur du niveau social et culturel des habitants**

Au-delà de son importance intrinsèque, le papier peint est un élément de compréhension du bâtiment aux différentes périodes de son histoire, mais aussi, partant, de l'évaluation du statut de ses habitants<sup>25</sup> et à une plus large échelle, des tendances décoratives aux différentes époques. L'étude du papier *in situ* permet aussi d'évaluer la réelle mise en œuvre des propositions de pose offertes par les revues de décoration (fig. 22).



Fig. 21

Ce papier peint à motif de feuilles oblancéolées (en forme de fer de lance, 3 à 4 fois plus longues que large, la partie la plus large étant au sommet), est disposé horizontalement en frise supérieure. Il est assorti avec un papier peint ligné de marque UPL (usines Peeters-Lacroix, Haren) et un large galon à motifs de lignes et d'arceaux (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 22

Publicité UPL, 1920. Collection Archives de la Ville de Bruxelles (© KIK-IRPA, Bruxelles).

À l'hôtel Dewez, les luxueux papiers peints de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle provenant probablement de manufactures parisiennes témoignent d'un train de vie aisé des occupants. La bordure (fig. 19) retrouvée sur le panneau du salon à rue du rez-de-chaussée du n°73 est fort semblable à une bordure fabriquée par la célèbre manufacture parisienne Réveillon<sup>26</sup>: un exemplaire de cette bordure (bordure de fleurs au naturel n°889, dont le modèle a été créé en 1789) est conservé au Musée Mee-remanno-Westreenianum (Musée du Livre, Prinsessegracht 30) de La Haye. Elle est semblable à l'exemplaire bruxellois tant par les motifs que par les coloris, des fleurs comme de la moulure architectonique. Mais ce type de bordure -des fleurs naturalistes flanquées en haut et en bas d'une moulure architectonique- est assez fréquent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. Plusieurs fabricants en réalisent:

Jacquemart et Bénard, successeurs de Réveillon en 1793<sup>28</sup>, les firmes Bon ou Simon... Peut-être est-ce la même manufacture qui a fourni le papier peint en arabesques à double chemin retrouvé sur une cheminée du premier étage du n°75 ? L'élément le plus significatif du motif, un Hercule armé de sa massue présentant la pomme du jardin des Hespérides<sup>29</sup> (voir p. 86), permettra probablement d'identifier cette production.

#### Les tendances de pose

La stratigraphie particulièrement compliquée dans certaines pièces a attiré notre attention sur la variété des techniques de pose: une même couche peut, selon les cas, comporter un seul papier («tenture murale»), soit deux (tenture + frise «brochante» ou tenture + bordure), soit trois (tenture + frise supérieure + galon), sans parler des «plinthes de propreté», bandes noires faisant office de plinthe de protection, que l'on pouvait

éventuellement surcharger quand elles étaient salies ou endommagées. Un mur d'une quinzaine de couches peut donc allègrement celer une quarantaine de papiers différents !

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût est d'encadrer d'une bordure un papier de tenture uni, aussi bien en haut et en bas que sur les côtés. La plus prestigieuse des bordures découvertes (fig. 19) a fait l'objet d'une fabrication à l'identique en 2011 (voir p. 83) dans le salon à rue du n°73, aujourd'hui espace muséal.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve encore de larges bordures, parfois découpées selon le motif. Dans les pièces aux décors les plus luxueux, nous avons découvert plusieurs exemples de bordures en ton-tisse, aussi appelé papier velouté. Il s'agit d'une technique de fabrication particulière: l'ouvrier applique une colle sur le papier à l'aide d'une planche gravée. La surface encollée est alors saupoudrée de



**Fig. 20**

Papier peint à motif d'imitation de damas. Impression gris moyen à la planche sur fond beige satiné. Papier vélin à base de chiffons. Il est accompagné d'une bordure imitation textile, sur fond beige, imprimée à la planche en tontisse brune, avec repiquage (rehaut de couleur noire). Cette bordure, de style oriental, est découpée selon le contour des motifs et rappelle certaines bordures de la manufacture parisienne Jacquemart éditées en 1825 (DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, V., *Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique*, Les Arts décoratifs, Paris, 2007, p. 146-147). Toile de marouflage et maculature, un papier journal daté de 1827 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 19**

Bordure à motif de grosses fleurs roses, fleurs blanches à pistil orange rehaussé de jaune, petites fleurs bleues cernées de rose, à cœur orange. Feuillages bleu-vert. Papier chiffon, vergé. Impression à la planche (6 couleurs). Hauteur de la bordure : 12,6 cm. La bordure de fleurs est flanquée en haut et en bas d'un galon de rais de cœur et de palmettes en alternance, blanches à liseré ocre brun sur fond ocre; Hauteur du rapport : 2,2 cm; largeur 4,5 cm. Fragment trouvé dans le salon à rue du rez-de-chaussée, à l'hôtel Dewez au n°73. Il a été désolidarisé d'une multicouche et consolidé par un doublage sur papier non-acide (© KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 25**

Ce papier peint Art nouveau était placé en large frise supérieure (hauteur 52 cm) dans le salon central du rez-de-chaussée du n°73. Tiges en coup de fouet et feuilles brunes, grandes feuilles kaki, fleurs blanches, sur fond ocre doré. Cette frise surmonte un papier beige uni. Le galon, dans la même gamme et le même esprit (fleurs jaunes et ocre cernées de blanc et feuilles vertes et jaunes cernées de blanc sur fond vert). Hauteur : 3,8 cm, est très probablement coordonné par le fabricant (© KIK-IRPA, Bruxelles).

tontisse (petits fragments de laine résultant de la tonte des moutons, d'où son nom) et placée dans un tambour, grande caisse sur pieds, dont le fond est constitué d'une peau tendue. Ce fond était frappé par un petit ouvrier au moyen de baguettes, de manière à projeter la poudre de laine sur les zones encollées et les y faire adhérer. Le papier était ensuite porté au séchage et le surplus laineux, récupéré. Le motif obtenu pouvait en outre être sujet à de nouvelles manipulations, telles que la dorure, ou le repiquage (ajout de rehauts de couleur). Introduites en France en 1753, les tontisses imitant les tentures textiles étaient des productions réservées aux clients les plus aisés. Les bordures veloutées du XIX<sup>e</sup> siècle sont un reliquat de cette opulence. À l'hôtel Dewez, on relèvera par exemple un motif à décor floral (premier salon du rez-de-chaussée du n°75, 75/0/2). Se situant au-dessus de la bordure «Réveillon», et datant probablement de la fin de l'Empire, c'est une bordure inférieure sur fond gris. Des fleurs noires en tontisse sont imprimées sur des traits formant ombrage et de rehauts vert acide et gris-bleu. Elles sont flanquées en haut et en bas d'une ligne grise cernée de deux lignes noires. Une rangée de perles noires, en tontisse également, court le long de ces lignes. Au salon à rue du premier étage au même numéro, une bordure «orientale» plus tardive (fig. 20) témoignait du maintien d'un certain standing dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et jusqu'à l'entre-deux-guerres, les catalogues conseillent de grandes frises «en corniche» sous le plafond, séparées du papier mural par un étroit galon qui masque la jointure. Deux manières de pose sont possibles: soit on juxtapose de courtes sections de lés, dans le prolongement des lés muraux, soit on place d'un seul tenant un lé entier, horizontalement. Cette seconde manière de procéder n'est évidemment possible que si aucun élément du motif (personnage, animal, construction, élévation d'une végétation, ...) n'impose un sens vertical. On peut sans problème pivoter le lé à motif de végétation luxuriante. Nous avons même constaté qu'un même papier avait été posé selon

les deux manières: le motif de feuilles stylisées oblancéolées a été posé verticalement dans le salon à rue du rez-de-chaussée du n°73, et horizontalement dans le troisième salon, au même étage de la même maison. Ce sont les fines lignes de contrefond<sup>30</sup>, parallèles au lé, qui ont attiré notre attention sur la différence. L'explication de cette variante semble résider dans le fait que dans la pièce à rue, ce papier couvrait tout le mur. Ensuite, le haut du mur ayant sans doute moins souffert que le bas, il n'a été conservé qu'en frise supérieure, tandis que dans l'autre pièce, il a été d'emblée posé en frise. Peut-être a-t-on décidé d'utiliser un rouleau de réserve à l'occasion du rafraîchissement du premier salon, afin d'harmoniser l'enfilade (fig. 21)? Peut-être voulait-on aussi suivre la mode qui en 1920 proposait un papier ligné assez simple procurant une ambiance paisible, surmonté d'une large frise florale davantage présente et dynamique, vers laquelle on pouvait lever les yeux dans des moments où l'esprit voulait s'évader (fig. 22)?

À l'époque Art Déco, la tenture murale est parfois entourée d'un large «champ», pour reprendre une terminologie utilisée dans le domaine du tapis et de la mosaïque. Ce champ entoure le papier en haut et en bas pour constituer un panneau, mais n'est parfois qu'en frise supérieure et inférieure. Dans les deux cas, un galon le sépare de la tenture murale. À l'hôtel Dewez, un galon à décor géométrique a été coordonné tant à un papier géométrique qu'à un papier combinant décor floral et géométrique (fig. 23 et 24).

Les années de crise économique, les années de la Seconde Guerre et celles qui ont suivi sont caractérisées par des papiers bon marché qui, en raison de l'absence de fonçage (couche de couleur de fond), brunissent rapidement sous l'effet du soleil. Ils présentent un motif vermiculé en camaïeu. L'impression ne nécessite donc qu'un nombre réduit de cylindres peu élaborés, voire un seul. Un galon est utilisé en guise de bordure de finition sous le plafond et au-dessus de la plinthe pour augmenter la solidité du lé à ses extrémités et tenter de l'égayer un peu à moindre coût.

## Les styles

Tout comme le mobilier ou d'autres formes d'art dans le domaine du bâtiment et de son décor, le papier peint suit les modes. Les styles se succèdent, mais se reprennent aussi, se revisitent. Faut-il le rappeler? Un papier «de style» n'est pas nécessairement «d'époque»! Bien des papiers que le profane imagine d'époque Louis XV sont en réalité des néo-rococos<sup>31</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle fut, on le sait, riche en styles «néo», mais il faut savoir aussi à quel point ces styles peuvent différer de leurs illustres modèles. Bien des néo-Louis XVI, mièvres dans le motif et affadis dans les couleurs, n'auraient pas trouvé grâce aux yeux des contemporains de Marie-Antoinette. Au XIX<sup>e</sup>, les habitants de l'hôtel Dewez investissent encore dans des papiers de qualité. Les styles de plusieurs d'entre eux reflètent les différentes tendances «néos» du siècle: imitation d'un tissu de damas dans un néo Louis XIV, papier à motif d'architecture néogothique, chinoiseries, néo-rococo. Vient ensuite quelques beaux papiers Art nouveau, dont un intéressant motif de feuilles d'acanthes «en coup de fouet» hélas bien lacunaire (fig. 25).

Au XX<sup>e</sup> siècle, les papiers utilisés sont plus courants, avec cependant un soin apporté à la pose pour les papiers Art Déco. Ensuite, les papiers variés et assez quelconques reflètent le triste morcellement et le déclin social de l'immeuble. On notera cependant deux papiers peints de «style atome»<sup>32</sup> qui introduisent une timide tentative de modernité (fig. 26 et 27).

Au terme de ces impressions de chantier, la tâche reste longue. La mise en ligne de l'inventaire des papiers peints en Région de Bruxelles-Capitale permettra de découvrir l'ensemble des documents découverts. Elle n'empêchera pas, nous l'espérons, le plaisir d'une publication papier. Car si l'étude du papier peint à l'hôtel Dewez semble encore un brouillon aux multiples ratures, nul doute que l'immeuble permettra d'écrire bientôt une des belles pages de l'histoire de ce passionnant décor mural en Belgique.



**Fig. 23**  
Papier peint à motifs géométriques typiquement Art Déco découvert dans la pièce 73/O/4, avec champ et galon coordonné présentant une alternance de cercles et d'hexagones cernée par deux lignes noires. Une combinaison identique est visible dans le salon 73/+1/8 (©KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 24**  
Un galon du même motif que celui illustré fig. 25, mais dans une gamme différente, assortie au bleu des fleurs, accompagne un papier peint à motif de fleurs Art Déco dans la pièce floral 73/+1/5. Malgré l'état lacunaire, la présence du champ et du galon tout autour du papier est bien visible (©KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 26**  
Papier peint de « style atome », structuré, à fond gris, provenant de la porte du petit salon du premier étage du n°73. Manufacture inconnue, 1960 ca (©KIK-IRPA, Bruxelles).



**Fig. 27**  
Papier peint de « style atome », sur fond beige, provenant de la cage d'escalier menant aux combles du n°75. Manufacture inconnue, 1960 ca. Le motif linéaire sur taches colorées rappelle le travail du peintre Paul Klee ou du sculpteur Alexander Calder, célèbre par ses mobiles. Ce type de papiers peints, nourri par l'avant-garde de la peinture, a été largement diffusé par la manufacture parisienne Follot (DEVYNCK, Th., 1930-1960, *le dernier grand style in Le bon motif: Papiers peints et tissus. Les trésors de la bibliothèque Forney*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Forney, 2004, p. 196-221 (©KIK-IRPA, Bruxelles).





#### COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basyn, Françoise Boelens, Stéphane Demeter, Paula Dumont, Cecilia Paredes et Brigitte Vander Bruggen avec la collaboration d'Anne-Sophie Walazyc pour le cabinet de Charles Picqué, Ministre-Président chargé des Monuments et Sites.

#### SECRETARIAT

Cindy De Brandt et Linda Evens

#### COORDINATION DE PRODUCTION

Koen de Visscher

#### RÉDACTION

**Dossier:** Anne-Sophie Augustyniak, Françoise Boelens, Marie-Christine Claes, Ann Degraeve, Emmanuelle Dubuisson, Philippe Sosnowska, Francis Tourneur, Stephan Van Bellingen, Linda Van Dijck, Wivine Wailliez  
**News:** Ann Degraeve, Catherine Leclercq, Cecilia Paredes, Lazlo Samogyi

#### TRADUCTION

Gitracom

#### RELECTURE

Elisabeth Cluzel, Grégory Dôme et le comité de rédaction.

#### GRAPHISME

supersimple.be

#### IMPRESSION

Dereume Printing

#### REMERCIEMENTS

Anne-Sophie Augustyniak, Laetitia Carlier, Philippe Charlier, Julie Coppens, Hilde De Clerck, Florence Doneux, Christian Feuillaux, Emmanuelle Job, Frank Langenaken, Jean-François Ruelle, Jana Sanyova, Marcel Vanhulst, Hugues Van de Walle, Nicolas Wouters, l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), Musée belge de la franc-maçonnerie.

#### ÉDITEUR RESPONSABLE

Arlette Verkruyssen, Directeur général de l'Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région de Bruxelles-Capitale - Direction des Monuments et des Sites, CCN - rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles

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

#### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

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

#### IMAGE DE COUVERTURE

Hôtel Dewez, l'escalier d'honneur et sa rampe en ferronnerie, avant les travaux de restauration (© KIK-IRPA, Bruxelles)

#### LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM - Archives d'Architecture Moderne  
AGR - Archives générales du Royaume  
ARB - Académie royale de Belgique  
KBR - Bibliothèque royale de Belgique  
KIK-IRPA - Institut royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles)  
MRAH - Musées royaux d'Art et d'Histoire  
MRBC - Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Centre de Documentation de l'Administration du Territoire et du Logement

#### ISSN

2034-578X

#### DÉPÔT LÉGAL

D/2012/6860/14

Dit tijdschrift verschijnt ook in het Nederlands onder de titel « Erfgoed Brussel ».