

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 18 (2024)

Artikel: Hôtel Torrentius 1565-1981
Autor: Bekaert, Geert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053545>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Hôtel Torrentius 1565-1981

Geert Bekaert

Les bâtiments meurent debout. Délaissés et sans vie, ils ne disparaissent pas. Ils soutiennent notre espace. Bâtiments d'un souvenir. Un voyage. Un roman. Un film. Bâtiments d'un amour. Bâtiments d'une mort. Dures carapaces ou rien qu'une lumière, une couleur, un parfum parfois, un rideau, un mur, une échappée. Un temple grec, une pyramide, une cathédrale. Pont des Arts, Empire State Building. Une maison de rien dans la rangée. Tous, sédentaires ou nomades, nous vivons avec les bâtiments. Bons ou mauvais, ils sont là, avec leur récit, avec leurs nombreux récits, bien concrets. Nous ne vivons pas dans un espace abstrait, mais dans un espace avec un visage, un bâtiment. Un bâtiment peut-il, indépendamment de son contexte, être lu comme un texte, un texte en soi et, en tant que tel, analysé dans sa structure propre ?

Ces questions semblent être un bon point de départ pour découvrir un bâtiment comme l'hôtel Torrentius, rue Saint-Pierre, à Liège. Le fait d'être classé comme monument a joué un rôle certain dans sa conservation. Sans cette étiquette, il aurait vraisemblablement été entraîné dans la dévastation qui a englouti le centre de Liège autour de la place Saint-Lambert. Son inviolabilité a tracé une frontière nette devant les ravages. Avec la maison natale de César Franck qui le joint, l'hôtel Torrentius trône sur sa colline solitaire comme un témoignage surréaliste de cette destruction démentielle. [...] La conservation de ces monuments a toutefois donné aux destructeurs de la ville un excellent sauf-conduit pour mettre leurs plans à exécution : ils s'en sont tenus à la lettre des décisions prises. Ils ont laissé le monument debout, mais ils n'ont pas eu conscience de l'avoir si lamentablement blessé dans ses dimensions les plus vitales. Car ce bâtiment existe en premier lieu par son choix pour la ville. La forme de l'hôtel Torrentius porte en soi la configuration urbaine pour laquelle il a été dessiné. L'aspect le plus frappant en est sa situation topographique : placé avec éclat sur la crête d'une colline, avec une échappée sur le centre de la ville, mais aussi rattaché aux pentes qui bornent l'horizon. Dans les vieilles gravures, cette figure topographique du vieux centre de Liège transparait mieux qu'on ne peut le percevoir à

Charles Vandenhove, Hôtel
Torrentius, 1981, Liège, Porche côté
cour, voûte de Daniel Buren,
photo François Hers, Fondation
Jeanne & Charles Vandenhove

présent mais, maintenant encore, elle reste une donnée importante. La topographie est intensifiée par le développement historique qui a donné à cet endroit une haute densité formelle. Un regard sur le plan de la ville suffit pour se rendre compte qu'ici il se passe quelque chose de spécial. L'hôtel Torrentius se trouve dans la proximité immédiate de Sainte-Croix, une église édifiée par Notger à la fin du X^e siècle. Dans sa stratification historique, cette église forme un agglomérat de l'histoire de l'architecture de Liège. Le terrain de l'hôtel appartenait jadis à Saint-Pierre. Il existait aussi d'étroits liens avec le Palais des princes-évêques, situé à l'est, à un jet de pierre. Torrentius était au service des princes-évêques. La place Saint-Lambert elle-même, sous les yeux de Torrentius, avec son ancienne cathédrale, rappelle la naissance de la ville et son tour premier centre.

Aussi remarquable que son choix pour la ville est la manière suivant laquelle l'hôtel Torrentius s'approprie cette ville. Le bâtiment n'est pas un dérivé de la ville. Il n'est pas expliqué par son emplacement. Le lieu qu'il choisit, il l'attaque dans son existence même par l'autre notion spatiale et architecturale qu'il y introduit. Il s'agit d'une vraie démolition par les planologues qui n'ont aucune notion de ce qu'est un espace concret vivant. La destruction opérée par l'hôtel Torrentius s'effectue dans la chair même de la ville. Elle se nourrit à la vie de la ville et nourrit cette vie. C'est la destruction propre à tout processus créateur qui tient la vie en vie en conjurant la mort qui s'y abrite. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit ici d'une maison du XVI^e siècle. À cette époque s'est accomplie la prise de conscience de l'homme humaniste en tant qu'être déterminé spatialement et, en conséquence de cela, l'architecture a surgi en tant que discipline autonome. L'autonomie de la forme architecturale est impliquée dans le choix pour la ville de l'hôtel Torrentius.

La manière suivant laquelle le bâtiment s'inscrit dans cette parcelle en dit long. Il remplit la rue, mais il lui tourne aussi le dos. La modénature de la façade à rue ne se déploie pleinement que sur la cour intérieure. La façade intérieure est placée d'une manière inattendue, transversalement sur la façade à rue. La cour intérieure forme un morceau de ville réservé. Tout ce réseau de relations entre ville, rue, cour intérieure git là, maintenant que le cœur de la ville est éventré, déchiré, mais la restauration de l'hôtel Torrentius peut être considérée comme un début de la restauration de l'environnement auquel il appartient.

Bâtiment et ville sont, en effet, des données tout à fait concrètes. Le bâtiment doit permettre d'habiter la ville d'une nouvelle manière. L'autonomie de l'architecture constitue une partie essentielle de ce concept de l'habitat. Elle n'est pas compromise par les limitations. Sous la domination d'irrégularités imposées, elle se manifeste plus clairement encore. En effet, elle ne consiste pas dans l'application servile de règles ou de modèles préconçus, mais dans la réalisation d'un bâtiment qui est sa propre évidence, suivant l'exigence que Philibert de L'Orme, à l'époque même où l'hôtel Torrentius a été construit, a posée dans son traité de l'architecture. À l'intérieur de sa propre rationalité, le bâtiment peut se permettre toute liberté. Et c'est ce que fait l'hôtel Torrentius, avec beaucoup d'aisance. L'unité dans la diversité des façades à rue et sur la cour intérieure, nous la connaissons déjà. Elle est une conséquence du traitement indépendant de la façade en tant que façade, en tant que surface qui obéit à des règles propres, en tant que composition autonome. En aucune façon, cette composition ne s'explique ni par le programme ni par la fonction. Même les soi-disant écarts sont utilisés pour rendre l'ordonnance de la façade plus cohérente et mieux visible. Tout comme dans la façade, il se dégage, dans le plan, un jeu subtil entre les différentes directions et entre la direction et la pause. Tous ces mouvements surgissent de point en point et sont

conditionnés par l'existence de ces points. Le bâtiment ne consiste pas en un espace de circulation auquel des espaces de séjour sont reliés. Le seul espace de circulation indépendant est l'escalier. Le pignon, au bout du long volume, complète la composition. Comme la façade à rue, il joue un rôle important dans l'image de la ville. Haut sur la colline, il rend visible l'équivoque du fait d'habiter à cet endroit ; tourné vers la ville et s'en détournant en même temps.

Car ce concept d'architecture est au service de l'habitat et l'habitat est ici l'intérieur. Il s'agit également d'un intérieur uni, d'un seul sol, avec certes des compartiments différents, composé de différentes unités, mais qui, toutes, débordent l'une sur l'autre. L'identification des espaces intérieurs, leur prise de possession, se font au moyen de la peinture dont il n'est resté, à l'hôtel Torrentius, que quelques traces ; trop peu pour juger de son contenu et de sa qualité, mais assez pour élucider son rôle dans le concept architectural.

Par les peintures murales comme par l'architecture, l'habitant adhère à un monde de l'esprit qui dépasse les limitations du temps et de l'espace et, de cette manière également, conjure le côté impénétrable de l'existence et de la mort. Dans la peinture murale, la mise en place d'une ordonnance et son inachèvement sont exprimés dans une seule phrase, la nécessité et l'échec de la conjuration de la mort. Ainsi, le récit du bâtiment nous amène de lui-même au récit du constructeur du maître de l'ouvrage et du maître d'œuvre. De L'Orme, un contemporain de Torrentius, rappelons-le, nous a assez clairement appris que le commettant et le projeteur, dans la deuxième partie du XVI^e siècle, ne devaient plus être confondus l'un avec l'autre. Mais ils vont, cependant, ensemble. Aussi bien le maître d'œuvre que le maître de l'ouvrage sont au service de l'architecture et sont soumis à ses lois. Dans le cas de l'humaniste, savant et poète, Laevinus Torrentius (Gand, 1525-Bruxelles, 1595), ce n'est pas du tout étonnant. Le concept de l'architecture autonome en tant que monde ordonné en lui-même appartient à l'humanisme comme la coquille à l'œuf. Cette ordonnance du monde par l'architecture n'exprimait pas seulement la foi de l'humaniste dans l'harmonie du cosmos, mais était aussi la conjuration de l'angoisse devant les forces obscures que l'humanisme lui-même avait réveillées. L'architecture n'était pas tellement l'expression de la personnalité de l'humaniste mais surtout la garantie et le cadre de sa liberté. Il créait le lieu où il pouvait se livrer à la réflexion personnelle – Ficin parle de lui réserver au moins quatre heures par jour – et à la conversation avec ses amis, protégé comme il l'était là contre toutes les mauvaises influences de l'extérieur, du temps et du vent, mais aussi des animaux et des hommes. En choisissant sa maison dans la ville, il montre son engagement à la réalité ; mais, en la tournant vers l'intérieur, il a donné à cette réalité une dimension autre. La ville est fracturée de l'intérieur. La maison de l'humaniste n'appartenait pas seulement à la ville, mais à tout ce monde où l'on partageait les mêmes opinions et où était cultivée la libre pensée. Sur toute l'Europe était disposé un réseau de lieux, marqués par l'architecture universelle, où la nouvelle culture était chez elle. Pensons par exemple à la maison des amis de Torrentius, celle de Juste Lipsé à Overijse, celle de Plantin à Anvers. Pour l'humaniste, l'architecture était le moyen d'habiter la ville et le monde, de se soustraire au destin en dominant la réalité dans une forme rationnelle. L'architecture n'était pas seulement, pour lui, une condition pour vivre sa liberté, elle en était également la première manifestation.

Cette haute idée de l'architecture mettait fin à son caractère d'évidence naturelle. Entre le besoin du maître de l'ouvrage et sa satisfaction par la pratique de la construction se glisse le projet, garantie d'une architecture responsable. Un bâtiment comme l'hôtel Torrentius se réfère aussi nécessairement à un projeteur, à une interprétation personnelle d'un système d'architecture. Le nom



Charles Vandenhove, Hôtel Torrentius, Liège, 1981,
Vue depuis la ville, Fenêtres avec croisées en
bronze

du projeteur n'a pas tant d'importance. Il y a beaucoup de raisons pour admettre que l'hôtel Torrentius a été projeté par le peintre et architecte Lambert Lombard (Liège, 1505-1566). Par le projet, l'homme prend, peu importe la place qu'il occupe dans le processus de la construction, ce processus dans ses propres mains. Construire n'est plus livré au mythe et à l'habitude. Construire une maison, construire une ville se fait désormais à partir de propositions de but définies qui, par l'intermédiaire d'un projet, sont réalisées. Ce projet lui-même appartient à un discours de l'architecture indépendant, qui prend sa place à côté de celui des sciences et des arts. Cette mutation de la pratique de la construction peut être interprétée comme la fin de l'architecture : depuis qu'il y a des architectes, il n'y a plus d'architecture, a dit un jour Vandenhove – à peu près comme la codification des fables et des contes populaires en a été la fin ou comme la découverte de la pureté du latin classique l'a éliminé en tant que langue vivante ; phénomènes qui se produisent tous à la même époque. Mais on peut aussi regarder cette mutation, comme nous l'avons fait, d'un point de vue humaniste, comme une étape indispensable dans la rationalisation de l'environnement, en tant que condition de l'émancipation de l'habitant qui n'est plus, désormais, soumis à l'architecture comme à une nécessité naturelle, mais où nature et architecture sont agencées de façon telle qu'elles sont à son service. Nous avons déjà remarqué que la conjuration de l'angoisse et de la mort y joue un rôle signifiant. Toutefois, la première mission de l'architecture reste l'exaltation de la réalité : rendre habitable, constamment à nouveau, un monde inhabitable, même à l'encontre de toute évidence.

Un ancien bâtiment en est-il capable ? C'est la question du début que nous reprenons. Un bâtiment vieux de quatre siècles est-il plus qu'un monument avec une signification historique ? Plus qu'un point d'ancrage pour la mémoire ? L'opération de sauvetage de l'hôtel Torrentius semblait presque désespérée : les transactions par lesquelles l'hôtel passait de main en main laissaient craindre le pire. L'incertitude que l'urbanisme avait fait planer sur ce lieu a pesé lourdement. Cependant, le miracle s'est accompli et, au moment où la fin arrivait, une nouvelle vie commençait. *Cum finierit, tunc incipiet*. La nouvelle vie a été le fruit d'une aventure inscrite dans les étoiles, aussi inattendue que longuement préparée. Rien dans la carrière de l'architecte Charles Vandenhove ne pouvait y révéler qu'il se serait jamais rendu coupable de restauration. Rétrospectivement, il s'avère qu'une confrontation avec un hôtel ancien du XVI^e siècle a fait s'épanouir son œuvre entière dans un nouvel éclat. C'est comme si elle avait attendu l'opportunité de laisser voir, sans réserve, son caractère authentique et de mettre en lumière, par-dessus des siècles, l'universalité du concept humaniste de l'architecture. Pour Vandenhove, point n'était besoin d'un détour théorique pour saisir le bâtiment Renaissance et pour actualiser sa signification en tant que bâtiment. Qu'il s'agisse d'un monument ou non, cela n'y fait pas grand-chose. Il a été interpellé par le caractère de cette architecture ; il s'est, pour ainsi dire, identifié à cette architecture. [...]

La recherche de la solution pour les fenêtres a été, pour ainsi dire, la pierre de touche à laquelle a été mesurée l'attitude qui pouvait être prise devant ce bâtiment, une exploration du partenaire. Dans une phase déterminée, que Vandenhove considérait comme la phase finale, un prototype de la croisée a été réalisé avec des profils en H, en acier inoxydable. C'était une solution parfaite, correctement proportionnée et détaillée, qui donnait un raffinement particulier aux encadrements de fenêtres exubérants de Lombard. Vandenhove a trouvé cette parfaite solution un peu trop évidente, trop simpliste. Même avec sa perfection, elle ne sortait guère du cliché. L'opposition entre ancien et nouveau, entre existant et ajouté, affirmée dans des termes aussi radicaux, allait à l'encontre

de la vue fondamentale de l'architecture qui se développait ici. Dans la nouvelle proposition, la croix et tous les éléments positifs ont été repris de la première solution, mais leur évidence trop manifeste a été remplacée par une toute nouvelle évidence. Elle est lourde à la fois d'une vie moins voyante et plus intense, mieux intégrée et plus indépendante. La croix n'est plus une croix. Elle devient une croix par ses parties assemblées qui, chacune, est un fragment complet en soi. L'élément principal – pour autant qu'on puisse parler ici d'éléments principaux et accessoires – est la traverse de chambranle finement profilée qui, pour ainsi dire, reçoit une fonction d'éclisse. Ce chambranle est étayé par une colonne et porte lui-même, dans le prolongement de la première, une seconde colonne. Ainsi est souligné le milieu du chambranle, comme on peut le voir par le dessin du profil qui débouche dans un motif central d'une ziggourat renversée. Ce motif apparaît ici pour la première fois. Il passe comme un fil conducteur à travers tout le bâtiment. La construction de la croisée trace, par ailleurs, par des éléments indépendants, le principe d'une articulation claire qui revient à tous les niveaux et qui, soit dit en passant, témoigne aussi d'une maîtrise professionnelle poussée. Dans la nouvelle proposition pour la croisée, la modification du matériau est tout aussi remarquable ; l'acier industriel est remplacé par le bronze artisanal ; le profil dur, étiré, devient une forme moulée. La couleur profonde, indéfinie, du bronze produit également l'homogénéité fort subtile entre les différents matériaux et entre l'ancien et le nouveau.

Par la réflexion de la porte d'entrée, nous entrevoyons ce qui se passe à l'intérieur. Le hall ne commence qu'à un mètre derrière le mur, mais commence alors pleinement, dans sa somptuosité envahissante. Ce n'est pas une pièce perdue, ni non plus un espace fermé. Le hall renvoie à la cour intérieure, mais est plus qu'un passage. Il possède une orientation évidente, mais qui est freinée, maintenue en équilibre, comme l'horizontalité de la façade est tenue en respect par la verticalité. Une porte dans le mur de côté, d'un caractère franchement fermé, arrête un instant le passage sur le côté.

Mais, dans ce hall, il se passe encore autre chose. Au-dessus de la moulure du profil en forme de ziggourat se trouve une voûte en berceau faite de bandes de couleurs vives alternativement blanches et rouges, mises transversalement. Parler d'une voûte en berceau, c'est faire violence à la réalité. Parce que la voûte n'a aucun poids. Elle donne plutôt l'impression d'une toile bien tendue, d'une marquise. Elle complète l'architecture mais ne lui appartient pas, comme les peintures baroques du plafond ou les fresques de l'hôtel Torrentius. L'initié reconnaît Daniel Buren et ne se méprend pas. Ce n'est pas, du reste, la première fois que Vandenhove travaille avec Buren. Le motif-Buren explique l'impression de provisoire que la voûte produit. L'alternance des bandes de couleur est l'un des systèmes populaires et aristocratiques de décoration les plus courants. En toutes circonstances, ce système conserve sa clarté de façon qu'il peut être employé comme signe de reconnaissance. C'est surtout par cette dernière caractéristique que Buren est captivé. Depuis longtemps, il en a fait son art. Au moyen de surfaces couvertes de bandes tout à fait identiques, en alternant le blanc et la couleur, il signe, d'une manière objective, une situation spatiale et la révèle par là. L'œuvre d'art naît de la relation entre sa propre évidence vide et l'environnement auquel elle se greffe, le plus souvent au sens littéral du terme, pendant un temps déterminé. Le provisoire est une caractéristique essentielle de cet art. Cette caractéristique consiste dans une interprétation continuellement nouvelle du système choisi une fois pour toutes en fonction d'un environnement qu'elle ne veut pas attaquer ou changer, mais reconnaître. Sans ce caractère provisoire, elle en constituerait un élément intégré et perdrait son efficacité. L'œuvre d'art se charge toujours à nouveau par le rôle

qu'elle reçoit dans son environnement toujours changeant. Le lieu de l'œuvre serait donc l'œuvre elle-même. Considérée ainsi, l'œuvre de Buren et celle de Vandenhove possèdent une certaine affinité, même si les moyens choisis paraissent diamétralement opposés. C'est précisément cela qui fait que l'« intégration » des deux est si attachante. L'œuvre de Buren qui, par essence, est contre toute forme d'intégration et qui refuse tout caractère permanent à l'œuvre d'art, paraît se laisser envelopper par un système d'architecture dans lequel il ne détermine pas lui-même sa place, mais où on la lui assigne. Cet enveloppement s'effectue avec un clin d'œil réciproque. De son œuvre, Buren dit : « Le travail en cours a pour ambition non pas de s'insérer plus ou moins bien au jeu ni même de le contredire, mais rien moins que d'en abolir les règles en s'en jouant et, dissident, sur un autre terrain ou sur le terrain même, de jouer à autre "chose". » Cette affirmation vaut aussi pour le hall de l'hôtel Torrentius, pour l'« œuvre d'art » et pour l'« architecture ». Toutes les deux détruisent d'une manière également radicale l'illusion de l'intégration, mais ouvrent, par là, l'espace pour un « être ensemble ». La présence brillante de l'œuvre d'art révèle non seulement son propre caractère dissident, mais aussi celui d'une architecture qui elle-même ne veut pas intégrer, et ne veut pas non plus se laisser intégrer.

Dans le hall, nous avons, en quelque sorte, tout le bâtiment, comme nous l'avions également dans les croisées des fenêtres de la façade ou de la porte d'entrée. Mais cela ne veut pas dire que le bâtiment peut être dérivé à partir de là. Le passage vers la cour intérieure est une sorte d'arc de triomphe. On ne le traverse pas comme ça ; on est retenu par la montée d'une marche en demi-cercle qui freine le mouvement. À partir de l'arc de triomphe et avec, derrière soi, le hall, on découvre le déploiement du bâtiment dans son ensemble comme il est dessiné dans sa façade. [...]

À ce fragment de façade de la porte d'entrée correspond, comme deuxième intervention importante, la valorisation de l'entrée des caves, au pignon en forme d'amphithéâtre. La diagonale du triangle rectangle du plan est, par là, mise en évidence et le pignon est intégré dans la composition. Par l'aménagement de l'amphithéâtre, le sous-sol a été relié au bâtiment. La hiérarchie de l'espace Renaissance a été brisée et les espaces de service repris dans l'ensemble comme des espaces équivalents. [...]

La porte centrale ne nous fournit donc pas l'entrée la plus indiquée du bâtiment. La vraie entrée est située dans la tourelle d'angle. La porte centrale donne seulement accès au rez-de-chaussée et à la cave. Les deux niveaux, grâce à la restauration, sont impliqués l'un sur l'autre et forment une unité qui rétablit l'assise horizontale et, en majeure partie aussi, la direction de l'ensemble. Nous nous trouvons à l'intérieur d'un hall qui fait pendant au hall d'entrée. Il présente le même traitement en surfaces blanches brillantes soutenues par des bandes de pierre calcaire noire polie.

Comparé avec le hall d'entrée, ce n'est pas un hall. Il fait partie de la suite des pièces. Ce mouvement tournant dans une donnée éminemment statique est, pour ainsi dire, recueilli sans peine par la mise en œuvre de l'escalier de la cave, intégré dans un des quatre carrés qui divisent le sol, et par le placement d'une colonne qui ne dépasse pas la hauteur de la porte et n'est là rien que pour sa forme, hésitant entre sculpture et architecture, donnant réplique au pilier de la « Victoire de Villeteuse » à l'extérieur. [...]

Depuis le sous-sol, l'identité du rez-de-chaussée est d'ailleurs approfondie au sens littéral. La relation qui existe entre les différentes entités des espaces intérieurs du bâtiment est, pour ainsi dire, statique. Le mouvement sans fin de l'architecture moderne

est ici inconnu. L'espace ne se déploie pas d'un endroit à l'autre. Il va de point en point, d'étage en étage, de pièce en pièce. On part et on arrive. On réside. De ce fait, si paradoxal que ce soit, l'espace est moins déterminant. La promenade à travers le bâtiment n'est pas prescrite dans des trames de circulation et ne se déroule pas de manière continue ni dirigée. À chaque endroit on fait un choix. [...]

Dans l'apaisement du mouvement, la cheminée massive joue un rôle important. Les portes, les fenêtres, les cheminées sont les éléments classiques qui structurent l'intérieur. Les traités d'architecture ne parlent pas de l'intérieur en tant que tel mais des éléments dont il surgit et, parmi ces éléments, la « caminologie » prend une place de premier plan. À l'hôtel Torrentius, les cheminées ont également, comme dans les autres œuvres de Vandenhove, fait l'objet d'une grande attention. L'architecte reprend, dans la cheminée de la salle Debré, le motif des encadrements de porte ; ou devons-nous présenter les choses autrement ? Le point de départ du motif n'est-il pas ici ? En tout cas, il reçoit ici son élaboration la plus riche dans le rythme alternant d'une bande large et de deux bandes étroites qui aboutissent en une finale de trois petites bandes semblables qui trouvent leur centre dans la clé de voûte-ziggourat. [...]

On n'a pas craint l'opposition, on le remarque en sortant de la grande salle. Face à l'intensité de cette pièce, nous reprenons haleine dans un espace très clair où les lambris de Buren, cette fois presque blanc sur blanc, résolvent chaque charge, chaque sentiment, dans une subtilité aristocratique, libérée de pensées. [...]

Le premier étage est une réplique du rez-de-chaussée. Seule, sa cohésion est encore plus évidente par le fait que le hall du milieu est supprimé, qu'il y a, à la place du hall d'entrée, une grande salle à rue qui forme le pendant de la grande salle côté jardin, et surtout par le fait qu'on y accède par l'escalier ou l'ascenseur. Ce ne sont pas cependant les seules différences qui font de cette réplique un ensemble totalement nouveau. Par la différence de hauteur, la relation avec la cour intérieure est tout autre et la vue sur la ville s'élargit. Par le plancher en bois, tous les autres matériaux prennent une existence nouvelle. Le bois du rez-de-chaussée dans un univers en pierre n'est pas le même que le bois du premier étage où il est le matériau dominant. La présence de la décoration est beaucoup moins envahissante. Son rôle est partiellement assumé par le mobilier qui, à cet étage, subdivise et caractérise l'espace. [...]

Nous avons parcouru le bâtiment de bas en haut, de la cave au grenier, en nous promenant et en nous arrêtant ici et là au détail qui nous frappait. La systématique apparente de cette promenade est toutefois trompeuse parce qu'il ne s'agit pas d'être complet ni de suivre une séquence dirigée de moments. Tous les moments existent ensemble en une contemporanéité parfaite. Une telle promenade n'est pas plus qu'une occasion pour regarder, émerveillé, en tournant dans tous les sens. La promenade suggère un cheminement qui est étranger à cette architecture. Elle méconnaît son unité et son élaboration statique. Mais, d'un autre côté, la promenade – non pas seulement celle que nous avons faite, mais le fait de se promener, le fait de se mouvoir sans contrainte – permet de faire une bonne idée de la liberté de cette architecture. Celle-ci n'impose aucune promenade, ne prescrit aucun récit, mais elle le permet et y invite, parce qu'elle existe finalement pour le récit. Le bâtiment est vivant, aussi longtemps que des récits originels sont racontés sur lui, avec ou sans mots. *Cum finierit, tunc incipiet.*

Une version longue de ce texte a été publiée dans Geert Bekaert, Pierre Colman, *Architecture pour Architecture, Hôtel Torrentius*, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1982, p. 25-40.