

# BRUXELLES PATRIMOINES



Une publication de la Région  
de Bruxelles-Capitale



HORS - SÉRIE  
2013

## LE PATRIMOINE ÉCRIT NOTRE HISTOIRE



**BRUXELLES,  
MÉTROPOLE  
DE LA BOURGEOISIE  
TRIOMPHANTE**  
CONSTRUCTION D'UNE  
CAPITALE 1860-1914



# L'architecture résidentielle bruxelloise

1840 - 1914

PROF. DR. LINDA VAN SANTVOORT  
Université de Gand

« Si le XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas un style d'architecture qui lui soit propre, si l'éclectisme paraît de plus en plus conquérir les sympathies des artistes, comme il a longtemps possédé celles des littérateurs et des philosophes, les hommes de goût reconnaîtront cependant que d'immenses progrès ont été accomplis depuis 1830, tant sous le rapport du plan général et de la distribution, que sous le rapport de l'ornementation et des détails, dans les constructions publiques et dans les constructions privées. Le caractère dominant de chaque civilisation est fidèlement empreint au front des édifices, mais on dirait qu'aujourd'hui tous les éléments ont été mis en œuvre, toutes les combinaisons géométriques sont épuisées. »\*

**Auguste Castermans, 1852.**

**A**u milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'architecte liégeois Auguste Castermans publia un double album richement illustré intitulé *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique*<sup>1</sup>. Castermans souhaitait montrer que la jeune Belgique développait une architecture autonome propre. Sous la devise « l'agréable n'est jamais l'ennemi de l'utile »<sup>2</sup>, il y présenta une série de bâtiments, tant publics que privés, pouvant servir d'état des lieux de l'architecture. Par cette sélection, Castermans souhaitait montrer surtout que le néo-classicisme, qui domina l'architecture jusque durant les premières décennies du siècle, cédait le pas à l'éclectisme. La résistance au néoclassicisme uniformisant tel qu'il prévalait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> dans le paysage architectural de nombreuses villes d'Europe se fit de plus en plus audible. « Les rues larges et bien alignées qui aboutissent au parc, le palais et les beaux hôtels qui l'entourent commandent sans doute l'attention par leur riche élégance: mais cela même est sans signification, sans physionomie particulière. Rien ne vous dit si vous êtes à Saint-Petersbourg, à Londres, à Paris ou à Versailles, tant l'uniformité se répand de jour en jour sur le monde (...) »<sup>3</sup>.

L'appel à la diversité et à la variation dans le paysage urbain faisait entière-

Maison de rapport en style éclectique, rue Royale 25-27, Bruxelles, arch. A. Mennesier, 1876 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

ment écho à l'individualisme bourgeois, qui s'affirma avec force au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas par hasard que le quartier Léopold à Bruxelles fut l'endroit où les premiers signes de cette tendance commencèrent à voir le jour, et cela n'avait donc pas échappé à l'attention d'Auguste Castermans. La naissance du quartier remonte à 1838, lorsque l'architecte Tilman-François Suys dessina le plan en damier dans la continuité du plan terrier du parc de Bruxelles, établi au XVIII<sup>e</sup> siècle. Situé juste en dehors du pentagone, le quartier Léopold constitua la première extension résidentielle de la capitale où l'aristocratie bruxelloise se fit construire de nouvelles habitations contemporaines. Le quartier devint rapidement un échantillon de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle. L'architecte Henri Beyaert y réalisa un de ses premiers immeubles en 1851. Dans l'hôtel de Waelmont, rue Guimard, Beyaert a boudé les façades néoclassiques sans ornements qui faisaient la pluie et le beau temps au début du XIX<sup>e</sup> siècle (telles qu'on en voit place des Barricades ou dans le quartier Pachéco) (fig. 1). Beyaert ne s'est toutefois pas totalement détaché des schémas néoclassiques. La composition de la façade de cette habitation bourgeoise rappelle encore clairement le néoclassicisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de la place Royale. Pour la liaison verticale des fenêtres des étages, Beyaert reprend les compositions présentées dans les recueils de De Neufforge<sup>4</sup> (fig. 2). Le côté impérial de la composition est supplanté par la mise en valeur d'éléments décoratifs tels que des frontons et des pierres de clavage. Le fronton courbe couronnant la façade offrait autant une variation bienvenue dans les gabarits du quartier Léopold. L'architecte Jean-Pierre Cluysenaar, son contemporain - réputé surtout pour la réalisation des galeries royales Saint-Hubert à Bruxelles - fut lui aussi actif dans le quartier. En 1862, il y réalisa deux maisons de maître flanquant l'église néo-Renaissance Saint-Joseph (1842-1849) conçue par T.F. Suys, son professeur (fig.3). Cluysenaar conçut ces maisons de maître symétriques en relation avec la façade de l'église. La composition néoclassique est également déterminante dans ces façades moulurées. La façade est toutefois couverte d'une déco-

Fig. 1

Maison dans la rue Guimard, Bruxelles (CASTERMANS, AUG., *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de Belgique construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Liège, E. Noblet éditeur, vol.1, pl. 52).

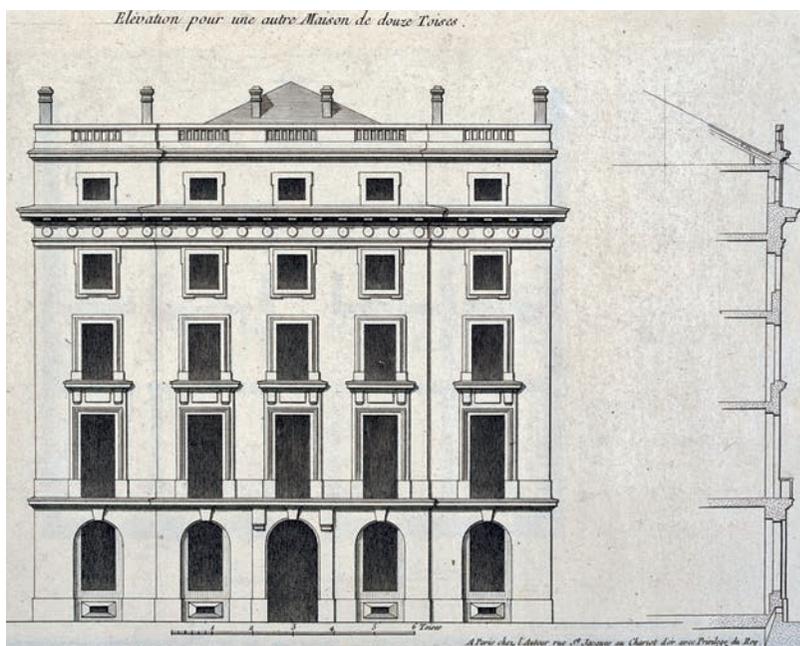
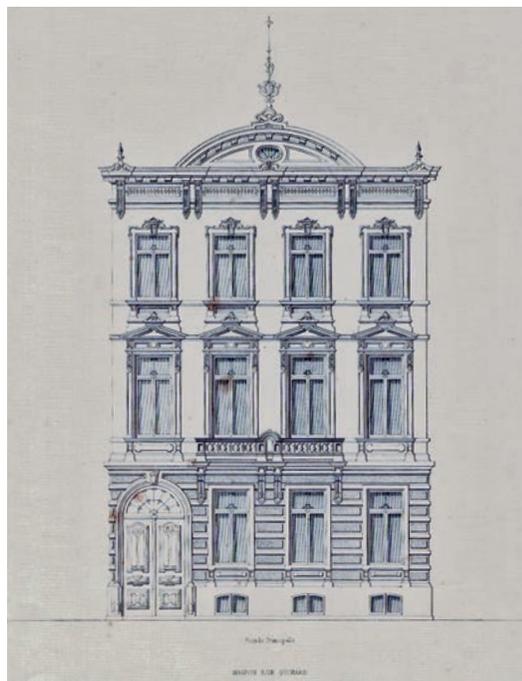


Fig. 2

(DE NEUFFORGE, J.F., *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757-1768, T III -IV. *Ordres d'architecture d'après l'opinion des Anciens et le sentiment des Modernes*, pl. 181 © KBR, Cabinet des Estampes).



**Fig. 3**

Un des deux hôtels de maître néoclassiques flanquant l'église Saint-Joseph, square Frère Orban, angle rue de la Science 14a et rue de l'Industrie 29a-31, Bruxelles, (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

**Fig. 4**

Ancien palais du marquis d'Assche, (actuel le Conseil d'État), rue de la Science 33, Bruxelles, arch. A. Balat, 1856-1858, (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



**Fig. 5**

Bâtiment néoclassique, place du Congrès, Bruxelles, arch. J. Poelaert 1850-1852 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



**Fig. 6**

Deux hôtels de maître du docteur Goffin, avenue de la Toison d'Or, Ixelles, arch. J. Poelaert. Démolies (© AVB).

ration Renaissance, présente principalement sur les trumeaux. La partie centrale de la façade est marquée par un balcon qui se développe sur trois travées, une ornementation en relief et un fronton brisé dans lequel est placée une lucarne sous édicule. Cluysenaar a contourné ici les sévères réglementations urbanistiques qui interdisaient des saillies dans la façade; il créa l'illusion d'un avant-corps (un ressaut de façade) sans qu'il en soit vraiment question. On remarquera au passage que l'accès aux maisons ne se fait pas du côté de leur façade principale -côté square Frère Orban- mais par les façades latérales.<sup>5</sup> L'usage parcimonieux de la pierre bleue -utilisée uniquement pour marquer les lignes horizontales- est adapté au soubassement de la façade de l'église, élevée en revanche entièrement en pierre bleue.

Les façades des maisons étaient enduites jusque tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle. La résidence construite à la demande du comte Théodore Charles Antoine van der Noot, marquis d'Assche, située sur ce même square Frère Orban, constitue à ce titre un exemple parlant.<sup>6</sup> Édifiée entre 1856 et 1858 d'après un projet de l'architecte Alphonse Balat, il s'agit d'une application précoce de la polychromie des matériaux dans la construction résidentielle à Bruxelles (fig. 4). Cette façade évoque la Renaissance italienne, tant en termes de composition que de finition et de décoration. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont pourvues de lourds blocs rustiques et les fenêtres à édicule à l'étage suivent elles aussi le modèle italien. Bien que Balat n'ait jamais pu se rendre en Italie -il avait dû reporter un projet de voyage en Italie en 1838<sup>7</sup>-, il parvint néanmoins à offrir une interprétation originale des palazzi italiens. Le rapport avec le Palazzo Farnese de Rome est frappant dans le cas présent. La grandeur de cette façade dévoile l'expérience de Balat avec une clientèle aristocratique. Il avait en effet construit et transformé des châteaux en Wallonie au début de sa carrière. À partir de 1852, il travailla régulièrement pour le compte du duc de Brabant, le futur roi Léopold II, ce qui lui vaudra finalement le titre d'architecte de la Cour. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Balat

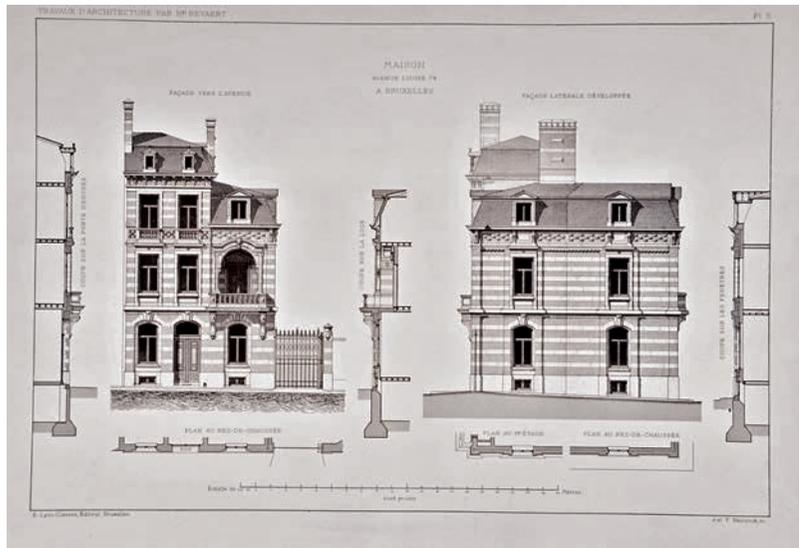
connut, en tant qu'architecte, un tel succès dans les milieux aristocratiques. Le marquis d'Assche appartenait à l'une des plus riches familles de Belgique. La maison qu'il fit construire était la plus grande du quartier Léopold. Elle était de surcroît située à un endroit stratégique, dans la rue Guimard, dans le prolongement de l'axe transversal du parc de Bruxelles. Balat était né non loin de Namur, dans une famille de tailleurs de pierre. Ceci explique sa propension à une utilisation explicite de la pierre bleue. Dans le palais du marquis d'Assche, il combine le grès et le granit. En même temps, cette architecture est d'une grande simplicité. La décoration est parcimonieuse et les grandes surfaces aveugles soulignent la quiétude de la composition. Son homologue Gédéon Bordiau a su apprécier cette sobriété: «cette sobriété donne une impression de noblesse à laquelle la plus luxueuse ornementation ne pourrait atteindre».<sup>8</sup> C'est aussi pour cette raison que Balat a été qualifié de «classiciste» dans le mouvement éclectique.<sup>9</sup>

Le choix des matériaux a joué un rôle essentiel dans l'architecture du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

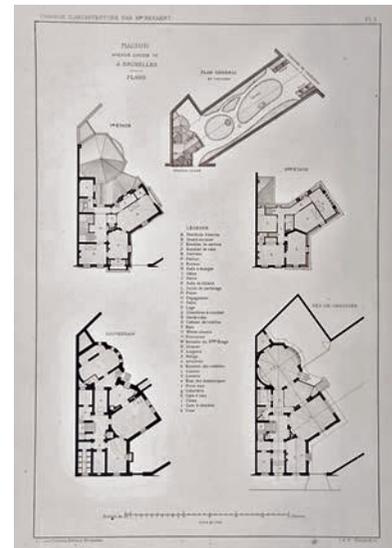
Le règlement sur les bâtisses bruxelloises prévoyait le crépissage des façades. Dès 1877, cette «uniformité par le badigeonnage et le plâtrage» fut toutefois remise en cause dans la revue *L'Émulation*.<sup>10</sup> L'architecte Joseph Poelaert s'opposa à la coutume consistant à enduire la pierre bleue. Lorsqu'il réalisa les maisons de maître symétriques de la place du Congrès -aujourd'hui place du Congrès- en 1850-1852, il réussit à laisser apparente la pierre bleue autour des fenêtres de l'une des constructions (fig. 5). Les deux maisons de maître bordaient la place du Panorama le long de la rue Royale prolongée en 1840 et constituaient le cadre de la colonne du Congrès édifée en 1850, elle aussi réalisée par Poelaert. Si la colonne du Congrès avait été vivement critiquée dans la presse, les réactions au sujet des deux maisons de maître avaient été en revanche plutôt positives. Le *Journal Belge de l'architecture* (1853) -la première revue d'architecture spécialisée de Belgique publiée entre 1848 et 1858- ne tarit pas d'éloges sur le «style»

des édifices, où elle décelait une combinaison de (néo-)Renaissance française et italienne. La revue se montrait favorable aux nouveaux développements de l'architecture et en particulier à l'utilisation non dogmatique du vocabulaire stylistique.<sup>11</sup> Elle se joignait ainsi au discours sur l'éclectisme prôné par son homologue française -la *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics* publiée sous la direction de César Daly. Poelaert peut indiscutablement être considéré comme une figure de proue de l'éclectisme, style qu'il ne manqua pas d'exhiber dans ses réalisations monumentales et publiques. Les bâtiments attribués à Poelaert sur l'avenue de la Toison d'Or<sup>12</sup> ne laissent aucun doute quant au crédit dont a bénéficié l'éclectisme à Bruxelles (fig. 6). Certains éléments des façades des immeubles doubles -comme les portiques à balcon avec colonnes annelées- sont à mettre en rapport avec les bâtiments sur la place du Congrès. La profusion d'ornementations sculpturales, y compris les cariatides, ne laisse place au moindre doute: la «fièvre ornementiste» qui avait envahi Paris -et qui était loin de faire l'unanimité- avait également atteint Bruxelles.

Selon un principe généralement admis au XIX<sup>e</sup> siècle, la hauteur des façades devait être proportionnelle à la largeur de la rue ou de l'avenue. Ainsi, le long de l'avenue Louise aménagée en 1859, les hauteurs de façade tolérées étaient de 19 mètres et même de 21 mètres à partir de 1883.<sup>13</sup> La construction d'habitations monumentales le long des nouvelles avenues et places n'est donc pas un hasard. En dépit du fait que la limitation des ressauts soit restée longtemps en vigueur dans la réglementation bruxelloise sur la construction -un balcon ou un encorbellement ne pouvait saillir que de 90 cm de l'alignement-, nous constatons que les architectes mettaient tout en œuvre pour contourner cette restriction et apporter du relief à leurs façades. Henri Beyaert se plaignit de ce règlement sur les bâtisses qui était selon lui à l'origine d'une «platitude architecturale» et qui faisait obstacle à toute dynamique dans le paysage urbain et empêchait la mise en œuvre d'une architecture pittoresque.<sup>14</sup>



**Fig. 7a-7b**  
 Façade et plan de l'ancien hôtel Godefroy avenue Louise 73, Bruxelles, arch. H. Beyaert, 1874 (NEIRINCK, J. et F., *Travaux d'architectures exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte*. Album I, pl. I, II, avenue Louise, Bruxelles, Éditions Lyon-Claessen, s.d.).



**Fig. 7c**

Ancien hôtel Godefroy, avenue Louise 73, Bruxelles (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

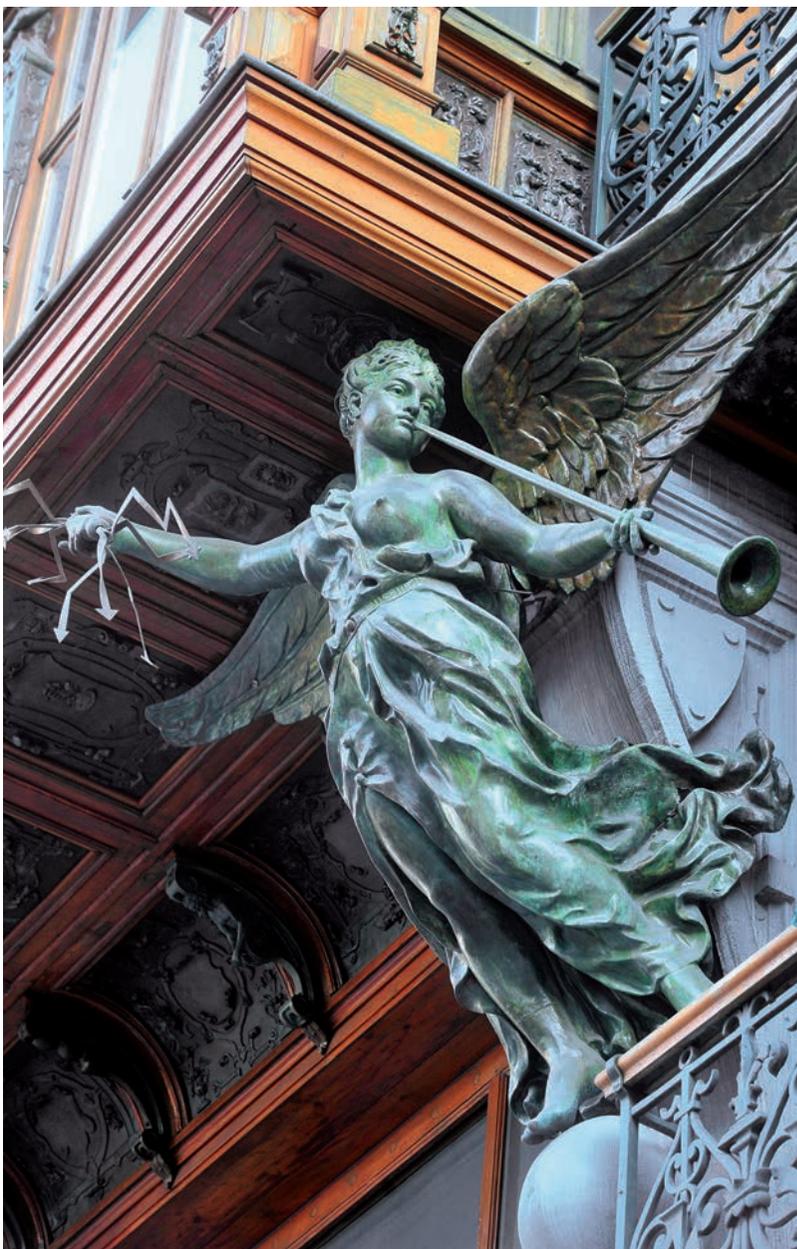
Il était d'ailleurs passé maître dans l'art de jouer avec ces contraintes. Dans l'hôtel Godefroy qu'il construisit sur l'avenue Louise en 1872-1874, la composition asymétrique et le gabarit à gradins apportent l'aspect pittoresque recherché, obtenu totalement en élevant la façade par couches successives de briques et de pierre bleue (aujourd'hui dissimulées par une couche uniforme de peinture blanche). Ceci, en plus des ornements en têtes de diamant au-dessus de la loggia, sont une application explicite d'un vocabulaire propre à la néo-Renaissance flamande qui, entre temps, avait fait peu à peu son apparition dans le paysage architectural de la capitale. Le plan terrier de l'hôtel Godefroy s'articulait autour de deux axes, l'un perpendiculaire à la façade sur l'avenue Louise, correspondant au couloir et qui coupe l'escalier, et un second axe diagonal réunissant la salle à manger et les espaces de réception. Ces deux axes ont leur intersection dans la salle de billard octogonale avec vue sur le jardin. Beyaert a su exploiter la forme irrégulière de la parcelle et déve-



lopper ainsi un plan dynamique sur mesure pour son ami et commanditaire - Joseph Godefroy, menuisier du roi - avec qui il siégeait au conseil communal bruxellois (fig. 7a, 7b et 7c).

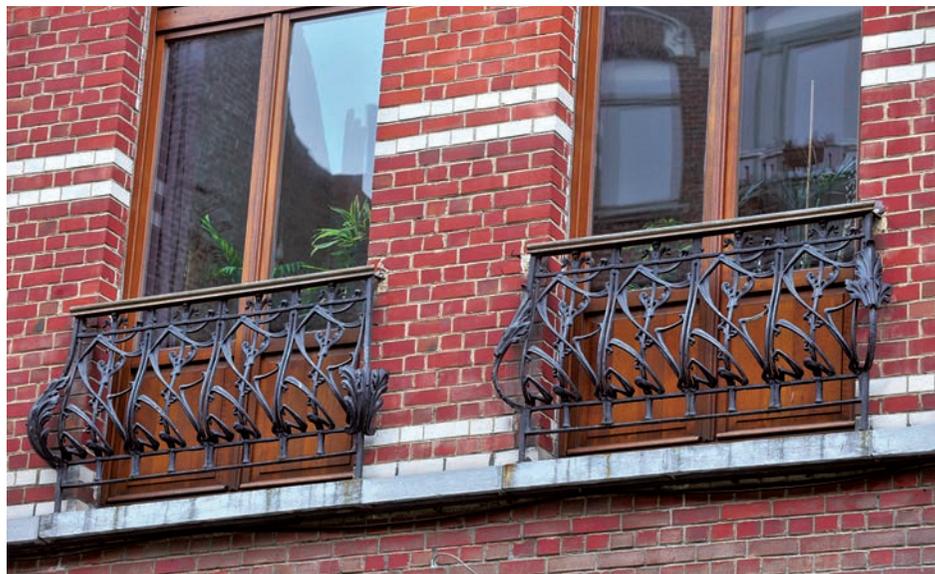
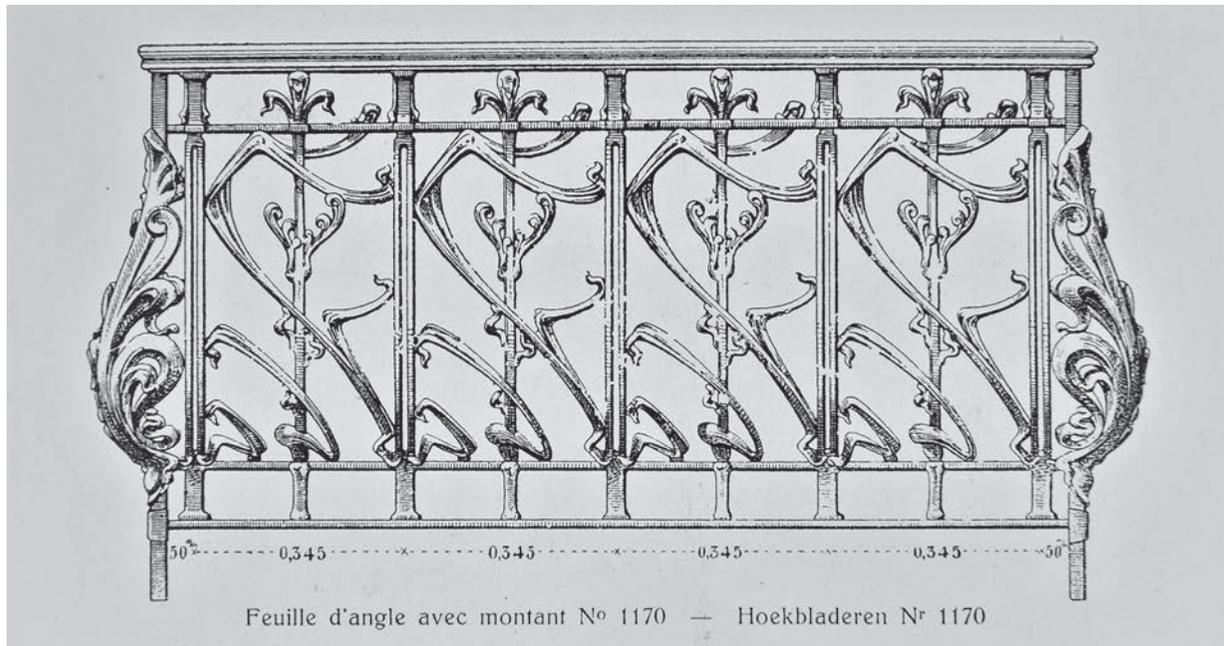
Les développements architecturaux du XIX<sup>e</sup> siècle ont lieu dans un contexte d'innovation dans les procédés de construction et la production industrialisée d'éléments de construction. Bien souvent, la tension entre l'industrialisation et la création artistique constituait précisément un défi pour aboutir à l'innovation. Charles Alker fut le premier à mettre en œuvre la nouvelle technique de galvanoplastie<sup>45</sup> à Bruxelles dans son atelier d'électrometallurgie. La maison de rapport qu'il fit construire rue Royale d'après un projet de l'architecte Antoine Mennesier en 1876 était l'occasion idéale de démontrer les possibilités de cette technique (fig. 8). L'oriel attire tous les regards et se distingue sur une hauteur de deux étages sur une façade à pilastre enduite. L'oriel possède une structure en acier dissimulée derrière une menuiserie en bois. Les pilastres prennent la forme de cariatides et de termes inspirées de l'artiste de la Renaissance Hans Vredeman de Vries, dont le vocabulaire formel fut redécouvert à cette époque. Pour les panneaux décoratifs de remplissage de même que pour la porte d'entrée, on opta pour des reproductions par galvanoplastie d'une décoration Renaissance de la salle des échevins de l'Hôtel de Ville d'Audenarde<sup>46</sup>. L'utilisation de techniques contemporaines pour la reproduction de décorations de style authentiques permettait de montrer que l'industrialisation n'était nullement en contradiction avec l'ambition d'un embellissement artistique du paysage urbain. D'une manière plus générale, on peut dire que la production d'éléments et d'ornements architecturaux à l'échelle industrielle a permis leur utilisation par des maîtres d'ouvrage moins fortunés. Ces ornements sur catalogue pouvaient être combinés à l'infini. Leur mise en œuvre créative a permis à l'industrialisation de ne pas se réduire à une banalisation<sup>47</sup> (fig. 9a et 9b).

La morphologie du tissu urbain dans le centre ancien de Bruxelles se compose de parcelles de petite taille et surtout



**Fig. 8**

Maison de rapport éclectique, rue Royale 25-27, Bruxelles, arch. A. Mennesier, 1876. Détail de l'ange sous l'oriel (galvanoplastique) (M. Vanhulst, 2012 ©MRBC).

**Fig. 9a**

Modèle de balcon en fonte présenté dans le catalogue de la fonderie Cruls à Zelem vers 1900 (HENNAUT, E., DEMANET, M., *Bois et métal dans les façades des maisons à Bruxelles 1850-1940*, 1850-1940, Brussel, Archives d'Architecture Moderne, 1997, p. 120)

**Fig. 9b**

Même modèle de balcon choisi rue Rodenbach 83, Forest (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

étroites. Les nouveaux quartiers résidentiels aménagés au XIX<sup>e</sup> siècle perpétueront cette tradition et se modéliseront essentiellement sur des lots étroits et profonds. Cette structure de parcelles a été déterminante pour l'aspect de la ville. L'utilisation personnalisée de chaque parcelle a donné naissance à un paysage urbain très diversifié. La différence par rapport à l'architecture unitaire parisienne déployée à grande

échelle - songez par exemple à la rue de Rivoli - est on ne peut plus grande. La capitale bruxelloise a résolument pris le parti de chercher la diversité architecturale. Il faut dire que Bruxelles avait tiré les leçons des «erreurs» de Paris. Le voûtement de la Senne et l'aménagement des grands boulevards - entre 1867 et 1872 - sont qualifiés de «Hausmannisation» de Bruxelles. La démarche urbanistique inhérente à cette vaste opéra-

tion qui visait un assainissement et une modernisation en profondeur de l'ancien centre-ville, puise en effet son inspiration dans la capitale française. L'approche bruxelloise s'en différenciait toutefois par ses choix architecturaux. Pour stimuler la qualité de l'architecture, les autorités de la ville ont pris l'initiative d'organiser un concours et de couronner les vingt meilleures réalisations, ce qui fut fait en 1876. Le

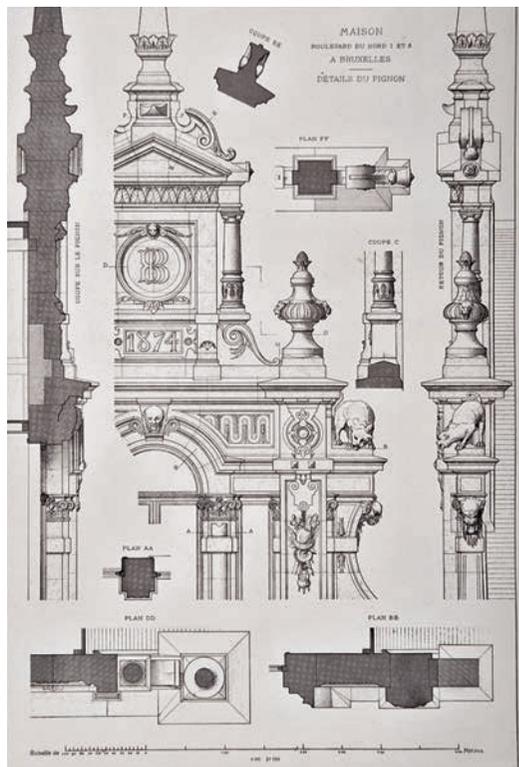
Fig. 10a

Maison des Chats, maison de rapport en style néo-Renaissance flamande, boulevard A. Max 1-3, Bruxelles, arch. H. Beyaert, 1874 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



Fig. 10b

Maison des Chats. Détail de l'avant-projet de la façade (NEIRINCK, J. et F., *Travaux d'architectures exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte*. Album I, pl. 6, Maison Boulevard du Nord à Bruxelles, détail du pignon, Bruxelles, Éditions Lyon-Claessen, s.d.).



bourgmestre Anspach, qui était à l'origine de cette initiative, ne laissa aucun doute sur la question. Il fallait donner la priorité à la liberté artistique des architectes, au point même de les laisser enfreindre les règlements de bâtisse en matière d'alignements et de ressauts. Les vingt façades couronnées en 1876 présentent une grande diversité stylistique et presque tous les architectes créateurs de projets étaient liés – soit comme ancien élève ou comme professeur – à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>18</sup>. Henri Beyaert décrocha le premier prix avec son projet pour la Maison des Chats, dans lequel il rénova la néo-Renaissance flamande en s'inspirant du baroque italo-flamand des maisons de la Grand-Place de Bruxelles et parvint ainsi à un résultat vraiment «bruxellois». (fig. 10a et 10b) Le projet de l'architecte Felix Laureys –boulevard du Nord– fut lui aussi récompensé et offre une interprétation personnelle et inspirée de la Renaissance flamande. La structure en galerie ouverte sous le toit est une réminiscence de celle de

l'Hôtel de Ville d'Anvers. La décoration plastique des façades confère un côté baroque à cet immeuble de rapport. *L'Émulation* –le périodique et relais de la Société centrale d'Architecture de Belgique– fondé en 1874 émit un avis positif sur l'immeuble de F. Laureys (fig. 11). Il voyait dans la combinaison de la brique et de la pierre bleue une caractéristique «très flamande» tout en soulignant le fait que l'architecte ne s'était pas laissé enfermer dans un style unique, mais avait au contraire trouvé une association de différents styles pour aboutir ainsi à une création au caractère singulier<sup>19</sup>. D'un point de vue typologique, l'immeuble est conçu sur le modèle parisien. La formule des immeubles de rapport –des immeubles à appartements, souvent combinés avec un rez-de-chaussée commercial, comme c'est aussi le cas ici– connaît à Bruxelles un succès plus tardif qu'à Paris.

Suivant l'exemple de la Ville de Bruxelles, les communes de la périphérie

lancèrent elles aussi des concours de façades dans l'optique d'une architecture de qualité. Schaerbeek organisa un tel concours en 1897 afin de donner un contexte adapté à la maison communale de style néo-Renaissance flamande, construite dix ans auparavant. La vente des terrains environnants n'avait en effet pas connu le succès escompté. Le règlement du concours précisait les choix stylistiques: «Les concurrents devront s'inspirer de toutes les notions d'art que la Renaissance répandit parmi les nations civilisées.»<sup>20</sup> L'architecte J.J. Van Ysendyck, concepteur de la maison communale de Schaerbeek, siégeait dans le jury. Afin de garantir quelque peu la faisabilité des projets, le règlement stipulait en outre que le prix de revient de la façade ne pouvait excéder soixante francs au mètre carré. Ce concours, auquel participèrent cent architectes essentiellement bruxellois, fut un grand succès. Vingt-deux projets furent récompensés et les acquéreurs d'une parcelle étaient tenus de choisir l'un d'eux<sup>21</sup>. Les maisons de la place



**Fig. 12**

Immeubles d'angle symétriques, place Colignon, Schaerbeek. n° 1: "De Boogen" en n° 2: "In 't Zicht des Gemeentehuis", arch. H. Van Massenhoven et G. Low, 1899 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



**Fig. 13**

Ancien hôtel de Knuyt de Vosmaer, place de la Liberté, angle rue du Congrès 33 et rue de l'Instruction 91-97, Bruxelles, arch. J. Naert 1878-1879 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



**Fig. 11**

Immeuble de rapport et de commerce, boulevard A. Max 11-17, Bruxelles, arch. F. Laureys (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

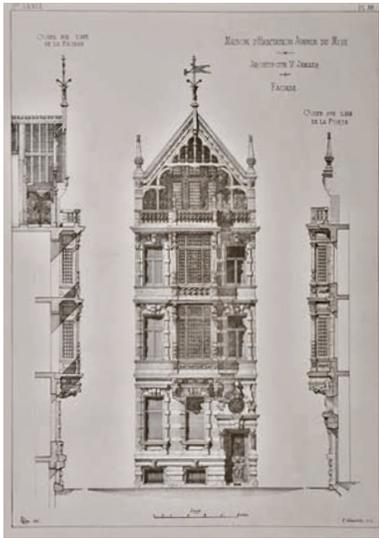


Fig. 14

Maison personnelle de architecte. Pierre-Victor Jamaer, avenue de Stalingrad 62, Bruxelles, 1876 (*L'Émulation* 1879, "Maison d'habitation avenue du Midi", pl. 36 et 37).



Fig. 15

Maison bourgeoise, rue aux Laines 56, Bruxelles, arch. M. van Ysendyck, 1901 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).



Fig. 16

Ancienne « Pharmacie anglaise Ch. Delacre » avec laboratoire d'analyse, Coudenberg 64, Bruxelles, arch. P. Saintenoy, 1898 (M. Vanhulst, 2012 © MRBC).

Colignon se distinguent par un usage diversifié des matériaux, l'utilisation de ferronnerie et de décorations de façade polychromes (sgraffites, etc.) et un gabarit imposant. L'architecture de la place entre en dialogue avec le monument central. Les immeubles d'angle dotés de tourelles balisent la perspective de l'axe reliant la maison communale et l'église royale Sainte-Marie (fig. 12).

Le choix d'un style n'est pour ainsi dire jamais un hasard au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les programmes de construction publics, ce choix est souvent la conséquence de considérations politico-idéologiques. Dans l'architecture privée, le choix stylistique est souvent lié à un souci esthétique et à l'expression de prestige. On se perd en conjectures quant aux raisons qui ont poussé le chevalier de Knuyt de Vosmaer à édifier son monumental hôtel particulier au cœur du quartier Notre-Dame-aux-Neiges, aménagé en 1874. Le projet de l'architecte Joseph Naert de 1879 combine des caractéris-

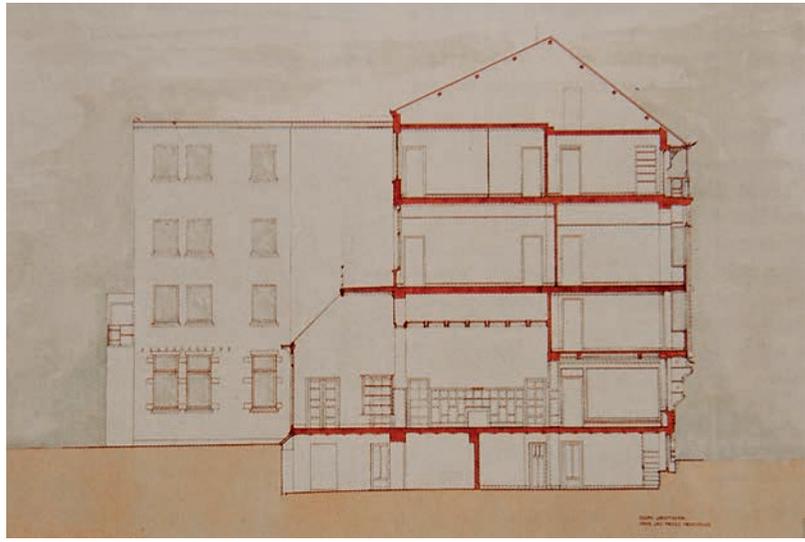
tiques de style Renaissance et baroque (fig. 13). Par la mise en œuvre de matériaux polychromes, le raffinement de la décoration et le gabarit pittoresque des tours d'angle et du couronnement central, l'immeuble était une curiosité du quartier qui tranchait avec l'architecture environnante, d'inspiration essentiellement classique. Les immeubles avoisinants de la place de la Liberté sont des exemples d'un bâti unitaire néoclassique typique du XIX<sup>e</sup> siècle réalisés à la demande de la Société anonyme du quartier Notre-Dame-aux-Neiges d'après un projet de l'architecte Wynand Janssens. Cette architecture unitaire enduite de la place de la Liberté était, tout comme la majorité des autres immeubles du quartier Notre-Dame-aux-Neiges, le résultat d'un lotissement et d'une politique de construction spéculatifs. On espérait garantir la qualité de quelques réalisations architecturales phares dans le quartier en vendant certaines parcelles stratégiquement situées au double de leur valeur. Dans ce

contexte, l'hôtel particulier de Knuyt de Vosmaer pouvait d'autant plus se mettre en évidence. Sur le terrain, cette initiative privée fera figure d'exception dans le quartier. La crise de secteur immobilier bruxellois poussa le promoteur à la faillite et le prestige escompté du quartier ne se concrétisa jamais<sup>22</sup>.

Le choix du style pouvait également être un manifeste délibéré de l'architecte concepteur. Lorsque Charles Albert entama la construction de sa « maison flamande » en lisière de la forêt de Soignes en 1867, il ne laissa aucun doute sur le fait que le retour de la Renaissance flamande représentait l'avenir de l'architecture contemporaine. Pierre-Victor Jamaer se fit une réputation en tant qu'architecte de la ville par quelques grands projets de restauration sur la Grand-Place. Sa résidence personnelle avenue de Stalingrad, construite en 1874, est une de ses rares réalisations en matière d'architecture privée. Cette maison se distingue surtout dans

**Fig. 17a**

Maison personnelle de l'arch.  
P. Hankar, rue Defacqz 71,  
Saint-Gilles, 1893 (M. Vanhulst,  
2012 © MRBC).

**Fig. 17b**

Maison personnelle de  
l'arch. Paul Hankar. Coupe  
longitudinale de l'espace  
principal redessiné. Projet de  
restauration, 1992 (© Teresa  
Patricio).

son contexte par son imposant pignon réalisé entièrement en bois et sa loggia en bois s'élevant sur deux étages. Dans ses restaurations, Jamaer se laissa guider par l'exemple de l'architecte-restaurateur français Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, une influence qu'il confirme dans la réalisation de sa résidence personnelle. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Viollet-le-Duc décrit le développement de l'habitation personnelle et souligne l'importance des pignons en bois en encorbellement pour les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et compare les façades à «de grands meubles»<sup>23</sup>. Il semble donc que l'architecte Pierre-Victor Jamaer avait cet ouvrage de Viollet-le-Duc sous la main lorsqu'il conçut son habitation (fig.14).

Maurice Van Ysendyck construisit une maison néogothique dans la rue aux Laines en 1901, l'année même où il achevait la restauration de l'église du Sablon toute proche. La décoration de

la façade au moyen de crochets, de fleurons, de pinacles, d'arcs en accolade, de gargouilles, d'arcatures et de fenêtres à meneaux témoigne d'une interprétation libre du gothique flamboyant. Maurice van Ysendyck a laissé libre cours à sa créativité, tant dans ses activités de restauration que de construction, et montre qu'elles ne sont finalement pas si éloignées l'une de l'autre (fig. 15).

Le contexte peut également jouer un rôle important dans le choix du style. Lorsque l'architecte Paul Saintenoy se trouva face au défi de construire une pharmacie avec laboratoire (fig. 16) à la limite entre le haut et le bas de la ville en 1898, au Coudenberg, le choix du style fut presque évident. L'immeuble était voisin de l'hôtel de Clèves-Ravensstein, édifice historique du XVI<sup>e</sup> siècle qu'il avait lui-même restauré quelques années plus tôt. Architecte doté d'un vif intérêt pour l'archéologie et protecteur actif de monuments, Saintenoy opta pour une combinaison de

néo-Renaissance flamande et de néogothique. Le très beau pignon à redents offre une bonne solution pour compenser l'importante différence de hauteur. Quelques mètres plus haut sur la Montagne de la Cour, Saintenoy construisit la même année le magasin *Old England* dans un style résolument Art nouveau faisant la part belle au fer et au verre. Dans le cas présent, le choix de l'Art nouveau répondait parfaitement aux défis de ce nouveau programme en conciliant les besoins d'un magasin - la nécessité d'un important apport de lumière à l'aide de fenêtres de grandes dimensions - avec un langage formel esthétiquement surprenant, capable de captiver les regards. Le magasin *Old England* fut un des nombreux magasins construits à Bruxelles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, presque tous, et ce n'est pas un hasard, en style Art nouveau.

L'Art nouveau allait toutefois connaître son essor principalement dans la construction résidentielle. Sa première



Fig. 18

Villa Bloemenwerf (maison personnelle de l'architecte H. van de Velde), avenue Vanderæy 102, Uccle, 1905 (Ch. Bastin & J. Evrard © MRBC).



Fig. 19

Hôtel et atelier de l'arch. Victor Horta, rue américaine 23-25, Saint-Gilles, 1898 (Ch. Bastin & J. Evrard © MRBC - arch. V. Horta © Sofam, 2013).

expression manifeste allait voir le jour en 1893, lorsque Victor Horta construisit l'hôtel Tassel et que, la même année et à quelques centaines de mètres de là, Paul Hankar édifia sa maison personnelle avec atelier (fig. 17a et 17b). La différence d'approche entre les deux architectes est pourtant grande. Paul Hankar propose une architecture encore proche de la tradition 'flamande'. Il a encore en tête les leçons de son professeur, Henri Beyaert. Avec sa façade constituée de bandes de briques de différentes couleurs, cette maison ne fait pas table rase de la tradition. L'orient très prononcé, l'asymétrie et la grande attention portée à la finition décorative et artisanale montrent à l'évidence que Paul Hankar cherchait l'innovation. L'agencement interne s'écarte lui aussi très légèrement du plan standard de la maison bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est surtout le séjour haut de 6,24 mètres et profond de 7 mètres éclairé par une serre accolée qui devait faire oublier les

sombres pièces médianes typiques des intérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

De son côté, Victor Horta conserve encore le classicisme de son professeur Alphonse Balat. À de rares exceptions près, toutes les habitations qu'il a réalisées ont une façade en pierre naturelle. Les canons classiques ont toutefois été brisés en ce qui concerne la forme des piliers et des chapiteaux. L'inclusion visible d'éléments en acier dans la façade marque une rupture avec les tendances en vigueur et est perçue comme telle. Victor Horta dérogea à toute tradition en matière d'organisation interne. L'utilisation d'une structure à ossature permettait de réduire à un minimum le nombre de murs porteurs, créant ainsi un plan ouvert où les pièces communiquent naturellement les unes avec les autres. Le centre de l'habitation était inondé de lumière, qui entrait par une coupole centrale. Victor Horta devint l'architecte de prédilection d'une bour-

geoisie progressiste qui, en le choisissant, témoignait de son audace et de sa «modernité». Les ingrédients de base de l'architecture de Horta -la lumière, l'air et l'espace- sont systématiquement «façonnés» sur mesure, en fonction du commanditaire, en un ensemble unique en son genre. Chaque habitation combine un imposant programme de réception avec un appartement privé plus intime et répond ainsi au souhait de la bourgeoisie de l'époque. Victor Horta concevait le moindre détail de la maison, dans un esprit d'art total. Ses réalisations étaient naturellement réservées à une minorité fortunée. Un troisième acteur vint toutefois se positionner à côté de ces deux pionniers de l'Art nouveau. Lorsque Henry van de Velde construisit sa propre villa en autodidacte en 1895 sur l'avenue Vanderæy à Uccle, ses priorités étaient ailleurs. Au premier regard, la villa Bloemenwerf (fig. 18) a l'apparence d'un cottage. Van de Velde lui-même fut surpris de l'im-

**Fig. 20a**

Immeuble de rapport, angle avenue Louis Bertrand 55-61 et rue Josaphat, Schaerbeek, arch. G. Strauven, 1906 (photo L. Van Santvoort).

**Fig. 20b**

Détail de la solution d'angle avec arcs-boutant (photo L. Van Santvoort).

pression que cette maison de campagne fit sur ses contemporains. van de Velde était imprégné des idées du mouvement anglais *Arts and Crafts*. L'idée de départ - du moins en théorie - était de rendre l'art total accessible à un public aussi large que possible et de rompre ainsi avec le caractère exclusif et élitaire de l'Art nouveau. Dans sa résidence privée, van de Velde donna assurément un signal clair en ne prévoyant aucune séparation entre les espaces de réception et les pièces privées, en plaçant la cuisine directement à côté de la salle à manger et en installant les «pièces de service» au même étage. Son atelier et en même temps celui de son épouse, Maria Sèthe, constituait le cœur même de l'habitation. Une comparaison avec la résidence privée et l'atelier de Horta (fig. 19), construite en 1898 à Saint-Gilles, offre une confrontation intéressante. Victor Horta opta pour une séparation claire entre espaces de vie et de travail, qu'il intégra dans des bâtiments

distincts, mais adjacents, pourvus d'une entrée propre. Les visiteurs pouvaient toutefois être «transférés» de l'habitation privée vers l'atelier ou inversement. L'atelier et l'habitation étaient reliés au bel-étage et Horta pouvait se rendre dans l'espace de réception de son habitation depuis son bureau au premier étage. La séparation entre habitation et bureau était cependant totale au niveau de l'appartement privé. La mise en scène telle que Horta l'avait imaginée dans son habitation annexée à son atelier était encore une réminiscence de l'idéal bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la villa Bloemenwerf, Henry van de Velde instaura une fusion entre espaces de vie et de travail en insistant sur l'attachement au foyer, loin de toute forme de présomption bourgeoise.

L'exemple de Horta et de Hankar - et dans une moindre mesure celui de van de Velde - a inspiré une nouvelle génération d'architectes. Bruxelles est

ainsi devenue le laboratoire par excellence de l'Art nouveau. Des dizaines, voire des centaines d'habitations construites entre 1893 et la Première Guerre mondiale peuvent ainsi être reliées à l'Art nouveau. Gustave Strauven conjugua l'expérience vécue en tant que stagiaire chez Victor Horta avec son court apprentissage à l'école Saint-Luc à Schaerbeek pour parvenir à une interprétation originale de l'Art nouveau. Dans l'immeuble situé à l'angle de la rue Josaphat et de l'avenue Louis Bertrand 53-61 à Schaerbeek, il a décliné des arcs-boutants gothiques en langage Art nouveau (fig. 20a et 20b). Gustave Strauven se profila comme un des adeptes les plus convaincus de l'Art nouveau floral dans sa réalisation la plus connue: la maison du peintre Saint-Cyr sur le square Ambiorix. L'architecte Édouard Ramaekers - autre élève de l'école Saint-Luc - apporte la preuve par dans sa résidence personnelle du

**Fig. 21**

Maison personnelle de l'arch.  
E. Ramaekers, rue le Corrège  
35, Bruxelles, 1899 (Ch. Bastin  
& J. Evrard ©MRBC).

**Fig. 22**

Ensemble de maisons Art  
nouveau, rue Vanderschrick  
1-25, Saint-Gilles, arch.  
E. Blérot, 1900-1902  
(M. Vanhulst, 2012 ©MRBC).

**Fig. 23**

Maison personnelle de Paul  
Cauchie, rue des Francs 5,  
Etterbeek, 1905 (M. Vanhulst,  
2012 ©MRBC).



**Fig. 24**

Palais Stoclet, avenue  
de Tervueren 279-281,  
Woluwe-Saint-Pierre,  
arch. J. Hoffmann, 1905  
(W. Robberechts © MRBC).

quartier Nord-Est (fig. 21) (rue Le Corrége) que néogothique et Art nouveau ne sont pas contradictoires et peuvent faire l'objet d'une jolie synthèse. Il recourut à tous les registres pour la finition artisanale de la maison. Un grand nombre de techniques y sont mises en œuvre: sgraffites, menuiserie, ferronnerie, bronze, vitrail en plomb et verre et même briques préformées de différentes couleurs.

Ernest Blérot –lui aussi élève de l'école Saint-Luc– combina les influences de Horta et de Hankar en un Art nouveau luxuriant, avec une attention toute particulière pour la ferronnerie. Blérot était également entrepreneur et promoteur et réalisa à ce titre des rues entières en style Art nouveau –notamment la rue Vanderschrick à Saint-Gilles, 1900-1902– où se mêlaient habitations et immeubles de rapport (fig. 22). Ce faisant, Blérot rompit en quelque sorte avec le caractère exclusif de l'Art nouveau et rendit le style accessible à la petite bourgeoisie. Les jolies façades très variées cachaient des plans stéréotypés et les intérieurs bénéficiaient d'un habillage plutôt classique.

Les élèves de Paul Hankar penchaient davantage pour un Art nouveau géométrique. Léon Sneyers montra ainsi que ce courant géométrique n'était pas nécessairement synonyme de simplification, au contraire de Paul Hamesse, qui poussa la géométrisation dans ses réalisations. Beaucoup y reconnaissent des signes du prémodernisme. L'Art nouveau géométrique peut être mis en rapport avec la *Sécession viennoise*, qui se distinguait pour sa part par une stylisation prononcée des ornements et un langage formel plus graphique. L'habitation personnelle de Paul Cauchie peut assurément être considérée comme un cas à part dans l'histoire de l'Art nouveau bruxellois (fig. 23). Le profil de cet artiste polyvalent, créateur de sgraffites et occasionnellement aussi architecte, se traduit dans une œuvre en tout point singulière. Formé dans la section des arts décoratifs de l'Académie de Bruxelles, créée en 1886, où il fut initié à l'art du sgraf-

fite par des professeurs tels que Jean Baes et Adolphe Crespin, Cauchie se révéla –avec son entreprise de décoration fondée en 1896– comme l'un des plus remarquables concepteurs de sgraffites de cette fin de siècle. Sa résidence personnelle, avec sa «façade-affiche», était censée convaincre le passant –et client potentiel– de son savoir-faire. Le sgraffite de style préraphaélite recouvrant toute la hauteur de la façade est une ode aux arts et fut réalisé sous la devise «par nous, pour nous» dans le cadre du projet «l'art dans la rue». Françoise Aubry, spécialiste de l'Art nouveau, observe dans cette habitation la synthèse de plusieurs courants. Le lien avec Paul Hankar dans l'importation accordée aux sgraffites, l'influence de Joseph Hoffmann par les formes géométriques et enfin la similitude de la décoration intérieure avec l'œuvre de Charles Rennie Mackintosh attestent combien, dans cette maison d'artiste, les influences viennoises et anglaises se sont croisées à Bruxelles.<sup>24</sup> La Maison Cauchie était également multifonctionnelle. L'atelier de décoration –accessible par la cave– était situé dans le jardin et l'étage supérieur abritait un atelier d'artiste derrière sa fenêtre circulaire. La distinction entre beaux-arts et arts appliqués avait été quelque peu mise à mal vers le tournant du siècle, mais demeurerait toutefois bien réelle sur le terrain, surtout à cet endroit.

Le lien entre l'Art nouveau et le modernisme de l'entre-deux-guerres s'incarne principalement dans le palais Stoclet (1905-1910), œuvre de l'architecte viennois Josef Hoffmann réalisée à la demande du banquier bruxellois Adolphe Stoclet, sur l'avenue de Tervueren (fig. 24). L'aménagement de l'avenue de Tervueren (1894) s'inscrivait dans un des grandioses plans urbanistiques du roi Léopold II visant à relier le parc du Cinquantenaire au musée du Congo à Tervueren. Cette avenue large de 76 mètres et bordée de quatre rangées d'arbres épousait le relief naturel et serpentait le long du parc de Woluwe récemment aménagé. Artère conciliant nature et architecture, l'avenue de Tervueren offrait le

cadre rêvé pour les créations architecturales les plus prestigieuses du moment.<sup>25</sup> Le palais Stoclet constituait une exception dans ce mélange de villas inspirées des cottages anglais et de maisons de maître au style Beaux-Arts plus imposant. Les volumes blancs, résolument géométriques, du palais Stoclet et sa décoration savamment maîtrisée ne présentaient que peu de points communs avec l'Art nouveau, mais au contraire une parenté bien affirmée avec la *Sécession viennoise*. L'immeuble, dont l'implantation était à l'origine prévue sur la *Hohe Warte* à Vienne, fut finalement construit à Bruxelles suite à certaines circonstances familiales. L'entrepreneur bruxellois Ed. François, qui réalisa également l'hôtel Solway de Victor Horta entre 1895 et 1898, commença sa construction en 1906. La finition intérieure fut prise en charge par des collaborateurs des *Wiener Werkstätte*. L'artiste Gustav Klimt, qui conçut des frises en mosaïque pour la salle à manger, se rendit même par deux fois à Bruxelles, une première fois en 1906 et une seconde pour l'installation de son œuvre en 1911. Divers artistes belges participèrent également au projet. Le peintre symboliste Fernand Khnopff –lui-même un ardent admirateur de Joseph Hoffmann– réalisa la *Recluse* pour le salon de musique.

Une fois le palais Stoclet achevé, les réactions ne se firent pas attendre. Les architectes bruxellois qui le visitèrent le 12 septembre 1912 se montrèrent très surpris par l'immeuble. Les mots faisaient défaut pour exprimer leurs sentiments. Les avis étaient divergents et le rapporteur les a résumés de manière très diplomatique: «Hoffmann architecte viennois, a fait une œuvre 'moderne' en s'écartant totalement de toute espèce de traditions»<sup>26</sup>. Le palais Stoclet fit surtout forte impression sur les architectes de la jeune génération. Son architecture sera dévoilée, comme chez les architectes hollandais du mouvement *De Stijl* comme Rietveld, par le biais de la revue *Wendingen*, certes qu'à partir de 1920. Le architecte français réputé Robert Mallet-Stevens, neveu de Mme Stoclet, née Suzanne Stevens, découvrit le bâtiment encore pendant sa construction.

L'influence du palais Stoclet est indiscutable dans son cubisme mondain qui vit le jour juste après la Première Guerre mondiale.

Le caractère exceptionnel du palais Stoclet apparaît d'autant plus clairement lorsque nous observons les réalisations construites à Bruxelles à la veille de la Première Guerre mondiale. Les représentants tardifs de l'historisme et des styles néo ne parvenaient plus vraiment à convaincre. Le style Beaux-Arts français et, parallèlement à celui-ci, les styles néo-Louis gagnèrent en revanche en notoriété sous l'impulsion du roi Léopold II, qui s'adressa essentiellement à des architectes français pour ses grands projets.<sup>27</sup> Le style Beaux-Arts se manifeste sous divers traits et apparences, mis en évidence en alternance selon l'application et le programme. L'élégance propre à ce style se prêtait à merveille à l'architecture des salles de spectacle, des grands magasins et des hôtels et s'exprimait aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. (fig. 25). Le prestige, la qualité et parfois aussi la monumentalité étaient autant de caractéristiques de nature à convaincre surtout les filiales de banques ou les ambassades. Mais le style Beaux-Arts fut également appliqué avec conviction dans les immeubles à appartements et les habitations.

Les développements de l'habitation dans le Bruxelles du XIX<sup>e</sup> siècle semblent entièrement aux mains de la bourgeoisie, qui saisit toutes les occasions pour étaler son rang par le biais de l'architecture. Mais l'initiative privée tirait également les ficelles en ce qui concerne les habitations ouvrières et dans ce domaine, les projets se situaient surtout dans un contexte de spéculation. Des zones peu intéressantes à l'intérieur d'ilots sont remplies de petites maisons ouvrières où les conditions d'hygiène laissaient souvent à désirer. Bruxelles comptait de nombreuses impasses, nom donné jadis à ces quartiers d'ouvriers. Elles contrastaient vivement avec la conscience pourtant croissante des hygiénistes et des philanthropes qu'un logement ouvrier de qualité était la clé d'une meilleure stabilité des rapports sociaux. La politique



**Fig. 25**

Hôtel Astoria, rue Royale  
101-103, Bruxelles, arch. H. Van  
Dievoet, 1908-1909. Jardin  
d'hiver (brochure de l'hôtel,  
1985).



**Fig. 26**

Familistère des usines Godin,  
quai de l'Industrie 156-157,  
Bruxelles (© SIWE).



**Fig. 27b-c**

Cité l'Olivier, rue de l'Olivier  
12-44, Schaerbeek, arch. H.  
Jacob, 1905 (M. Vanhulst, 2007  
© MRBC).

d'assainissement et d'urbanisation du XIX<sup>e</sup> siècle répondait à la nécessité de moderniser la ville et aux nouvelles conditions de circulation, d'hygiène publique et de prestation de services. Mais l'embellissement de la ville restait une préoccupation majeure et l'aménagement des nouveaux quartiers et axes routiers s'avéra catastrophique pour le logement des classes les plus populaires. Des quartiers entiers furent rasés, et de nombreuses familles furent expulsées de leurs maisons sans qu'on leur propose la moindre alternative. Lors de l'assainissement du quartier Notre-Dame-aux-Neiges déjà cité, pas moins de 650 maisons furent démolies et de 7.000 à 8.000 personnes se retrouvèrent à la rue. La Senne était un égout à ciel ouvert et il fallait certes faire

quelque chose. Toutefois, avec son voûtement, 1.100 Bruxellois durent quitter leurs habitations et celles-ci furent remplacées exclusivement par des projets prestigieux<sup>28</sup>.

Les initiatives destinées à résoudre le problème du logement ouvrier étaient parfois utopiques et s'arrêtaient souvent au stade de la conception ou de l'idée. Le familistère de Laeken, une copie à «échelle réduite» du familistère de Guise dans le nord de la France, initiative de l'industriel André Godin, constitue toutefois une exception. Ce familistère est né d'un concept de société associative, où les ouvriers vivaient à proximité de leur usine au sein d'une même communauté et où tous les services -enseignement, approvisionnement alimen-

taire, détente- étaient prévus sur place (fig. 26). Les unités d'habitation étaient groupées autour d'une cour intérieure couverte où se déroulait la vie communautaire. Diverses formules d'habitation ouvrière furent expérimentées vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À Schaerbeek, où le socialiste Louis Bertrand siégeait au conseil communal, le Foyer schaarbeekois fut créé en 1899. Des cités et des habitations ouvrières furent construites à son initiative. La cité l'Olivier (1905), d'après un projet de l'architecte Henry Jacobs, regroupe cinquante appartements autour d'une cour intérieure centrale. Les bâtiments ont belle allure grâce à la polychromie soignée des matériaux. Des sgraffites portant des maximes moralisantes, telles que «sois propre» et «sois actif», témoi-

gnent du contexte paternaliste du logement ouvrier d'avant-guerre (fig. 27a, 27b, 27c). La cité Hellemans (1912-1915) réalisée à l'initiative de la ville dans le quartier des Marolles, d'après des plans de l'architecte Hellemans, est de la même veine. Sept immeubles d'habitation parallèles regroupés autour de six ruelles intérieures réunissent près de trois cents appartements dotés de sanitaires et d'arrivée d'eau<sup>29</sup>. La véritable percée du logement social n'est intervenue qu'après la Première Guerre mondiale, avec la réalisation de plusieurs cités-jardins sur un modèle anglais en périphérie bruxelloise.



Fig. 27b-c

Détail des panneaux avec message moralisant "wees werkzaam" - "sois actif" (M. Vanhulst, 2007 ©MRBC).

#### NOTES

\* CASTERMANS, A., *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique*, Liège, tome I 1852-57, tome II 1858-69, introduction.

1. CASTERMANS, A., *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique*, Liège, t. I, 1852-57, t. II, 1858-69.

2. CASTERMANS, A., *op. cit.*, t. I, introduction (sans pagination).

3. DU PAYS, A.J., « Paestum à Bruxelles », *L'illustration, Journal Universel*, 3 août 1852, p. 223.

4. DE NEUFFORGE, J.F., *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757.

5. Respectivement via la rue de la Science et la rue de l'Industrie.

6. Le bâtiment est occupé depuis 1948 par le Conseil d'État. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il servit de résidence à plusieurs membres de la famille royale.

7. VANDENDAELE, R., *Poelaert et son temps*, Bruxelles, 1980, p. 199.

8. BORDIAU, G., « Notice sur Alphonse Balat », *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1903, p. 138.

9. STRAUVEN, F., « Balat, Alphonse », in VAN LOO, A. (dir), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Fonds Mercator, Anvers, 2003, p. 137.

10. LECERCQ, E., « L'architecture bourgeoise », *L'émulation*, 1877 (2<sup>e</sup> année), col.1-3.

11. *Journal Belge de l'architecture*, Bruxelles, 1853, p. 8.

12. VANDENDAELE, R., *op. cit.* p. 186-187, photo

13. DUQUENNE, X., *L'avenue Louise à Bruxelles*, Bruxelles, 2007, p. 139.

14. *Idem.*

15. Technique permettant de prendre une empreinte métallique d'un objet par électrolyse.

16. Plus d'informations au sujet de ce bâtiment classé en 1988 et restauré en 2008 in ENGELS, R., DUQUESNE, S., 'De gevelrestauratie van een herenhuis aan de Koningsstraat in Brussel, eerherstel voor een 19de eeuwse monument', *Monumenten & Landschappen*, n°30/3, 2011, p. 22-41.

17. Sur le rapport entre artisanat et industrialisation: HENNAUT, E., DEMANET, M., *Bois et métal dans les façades des maisons à Bruxelles, 1850-1940. L'art dans la rue*, Archives d'Architecture Moderne et Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 1997; VAN SANTVOORT, L., « De mythe van het ambachtelijke », *Neostijlen in de negentiende eeuw. Zorg geboden?*, Leuven, 2002, p. 110-117.

18. PALMAERTS, G., *Eclecticisme, over moderne architectuur in de negentiende eeuw*, Rotterdam, 2005, p. 216.

19. PALMAERTS, G., *op.cit.*, p. 226.

20. *L'Émulation*, 1897, col. 30.

21. STYNEN, H., *Monographies du patrimoine architectural 4*, Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 1988, p. 85-86.

22. Plus d'informations sur la naissance de ce quartier: DEMEY, T., *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, t. 1, Bruxelles, 1990, p. 98-118.

23. VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. VI, Paris, 1875, Maison, p. 250.

24. AUBRY, F., « Le paysage culturel vers le tournant du siècle », *La Maison Cauchie. Entre rêve et réalité*, Bruxelles, 2004, p. 16.

25. TEMMERMAN, C., *L'avenue de Tervueren*, Bruxelles, 1995, pp 2-17 (Bruxelles, ville d'Art et Histoire, 17).

26. DOL, « L'excursion des architectes Belges du 22 septembre 1912 au Palais Stoclet », *Tekhné. Revue Belge de l'Architecture et des Arts qui s'y rapportent*, 28 septembre 1912; l'article est reparu dans sa totalité dans: *Vienne-Bruxelles ou la fortune du Palais Stoclet*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1987, p. 29-45.

27. SCHOONJANS, Y., « Paris-Bruxelles », *Venus d'ailleurs*, Bruxelles, 2009, p.135-136.

28. DEMEY, T., *op. cit.* p. 15, 55.

29. SPAPENS C. et al., *Ensembles architecturaux en région bruxelloise*, Bruxelles, 1997, p. 107-108.

# LES HÔTELS DE MAÎTRE DE VICTOR HORTA

En 1893, Horta a trente-deux ans. Ses longues années d'études à l'Académie de Gand d'abord, à Bruxelles ensuite, les heures laborieuses dans l'atelier d'Alphonse Balat, l'initiation en 1888 dans la loge des Amis philanthropes ont fait éclore son talent. Les deux premiers petits hôtels particuliers construits pour des amis ingénieurs et francs-maçons, Autrique et Tassel (chaussée de Haecht 666 et rue Paul-Émile Janson 6) dévoilent un jeune architecte soucieux de se libérer du poids de l'imitation des styles anciens et de proposer un nouveau style d'architecture correspondant au mode de vie moderne. Horta est pénétré des théories de Viollet-le-Duc qu'il a lues et relues dans les *Entretiens sur l'Architecture* (1863 et 1872). Il est le premier à utiliser dans une maison bourgeoise le fer et la fonte en les affirmant franchement, tant en façade qu'à l'intérieur. Il applique rationnellement un programme et développe un ornement qui appuie les structures sans les dissimuler. Inspiré par la vitalité du monde végétal et la fluidité des lignes de l'art japonais redécouvert en Occident dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il crée un langage basé sur la courbe qui lie intimement architecture et décor. Il veut faire entrer la lumière au cœur des bâtiments et pour cela, bouleverse le plan traditionnel de la maison bruxelloise basé sur la succession de pièces en enfilade auxquelles un corridor contenant le départ de l'escalier donne accès. Il introduit au milieu de la parcelle de terrain longue et étroite qu'occupe l'hôtel Tassel, un jardin d'hiver coiffé d'un lanterneau vitré. Une seconde source de lumière provient de la verrière qui surmonte l'escalier situé à l'opposé (fig.1). Dans les hôtels particuliers postérieurs (Frison, rue Lebeau 37; Winssinger, rue Hôtel des Monnaies 66), il cherche d'autres façons d'exploiter l'emplacement du jardin d'hiver en recherchant une double source de lumière: celle-ci provient alors d'une porte-fenêtre côté jardin et d'un toit vitré. À l'hôtel van Eetvelde (avenue Palmerston 4), il compose un plan d'une audace admirable: la serre octogonale déploie une corolle que l'on découvre en empruntant un couloir placé en oblique par rapport à l'entrée. Le salon et la salle à manger sont disposés de part et d'autre de la serre (fig. 2 et 3). Les murs sont presque totalement remplacés par des portes vitrées qui s'ouvrent sur un paysage intérieur baigné dans une lumière comparable à celle d'un sous-bois. On retrouve ce type d'effet à l'hôtel Solvay (fig. 4) (avenue Louise 224): les portes du salon et de la salle à manger se replient et le regard embrasse tout l'étage de réception. Les deux pièces deviennent des balcons qui permettent d'admirer la cage d'escalier surmontée d'une verrière en forme de double éventail. Horta fait preuve d'un sens de la couleur digne de celui des peintres de l'époque, les Nabis surtout (Édouard Vuillard). Les compositions d'arabesques se déploient sur un fond aux couleurs dégradées d'une grande

subtilité que fait chanter l'éclairage électrique, grande nouveauté technologique de l'époque. Horta crée pour ses maisons des luminaires électriques très variés dont les points d'accrochage sont choisis pour magnifier les lignes d'architecture et agrémenter le confort quotidien. Le souci de l'harmonie du décor intérieur le pousse à créer des ensembles de mobilier, qu'il veut uniques. Il dessine jusqu'à la moindre poignée de porte. Pour sa maison, il conçoit une table de salle à manger qui intègre un téléphone et un chauffe-plat électrique. Il construit celle-ci, doublée d'un atelier, en 1898-1901 (aujourd'hui le musée Horta, rue Américaine n° 25) (fig. 5). Dans ses *Mémoires*, il note avec un peu de mélancolie en regard de la description de sa cage d'escalier, baignée de lumière dorée, «mon apogée». L'hôtel Aubeq (démoli) (fig. 6) construit à la même époque constitue un sommet dans la manière dont il anime la façade de puissantes courbes et contre-courbes exprimées par une taille de pierres d'une complexité inouïe. Il évolue ensuite vers des façades plus sobres, délicatement moulurées. L'hôtel Max Hallet (fig. 7) témoigne de l'apaisement d'Horta: il s'éloigne d'une forme d'Art nouveau copiée à l'envi au tournant du siècle et dont il méprise les délires ornementaux. L'audace de la serre trilobée posée sur des poteaux métalliques qui transforme le palier de l'entresol en jardin d'hiver n'en est que plus frappante. Peu après, la part des commandes privées s'amenuise: Horta se consacre au musée de Tournai, à l'hôpital Brugmann et à la Gare centrale. Il doit s'exiler aux États-Unis pendant la Première Guerre mondiale et l'Art nouveau est définitivement passé de mode à son retour.

## FRANÇOISE AUBRY

Conservatrice du musée Horta

## BIBLIOGRAPHIE

AUBRY, Fr., *Le Bruxelles de Horta*, Ludion, Gand, 2007.

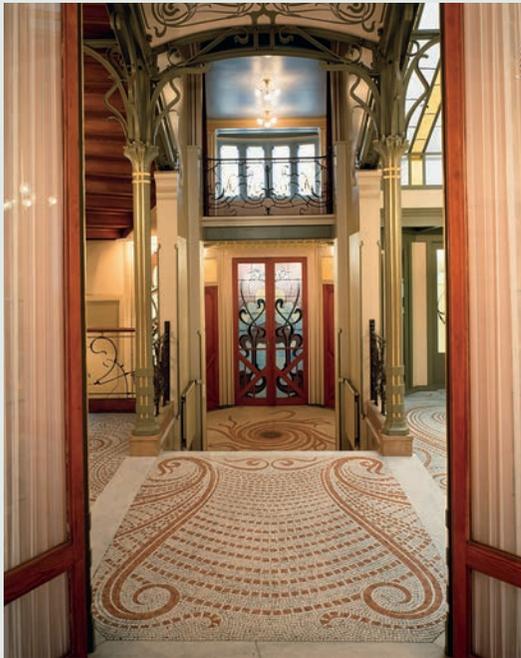
AUBRY, Fr., *Horta ou la Passion de l'Architecture*, Ludion, Gand, 2005.

BORSI, F., PORTOGHESI, P., *Victor Horta*, Marc Vokaer éditeur, Bruxelles, 1990 (1<sup>re</sup> édition 1970).

DULIERE, C. (éd.), *Victor Horta. Mémoires*, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985.

OOSTENS-WITTAMER, Y., *Horta. L'hôtel Solvay*, Diane de Selliers éditeur, Paris, 1996.

GOSLAR, M., *Victor Horta 1861-1947. L'homme - L'architecte - L'Art nouveau*, Fondation Pierre Lahaut et Fonds Mercator, Bruxelles, 2012.



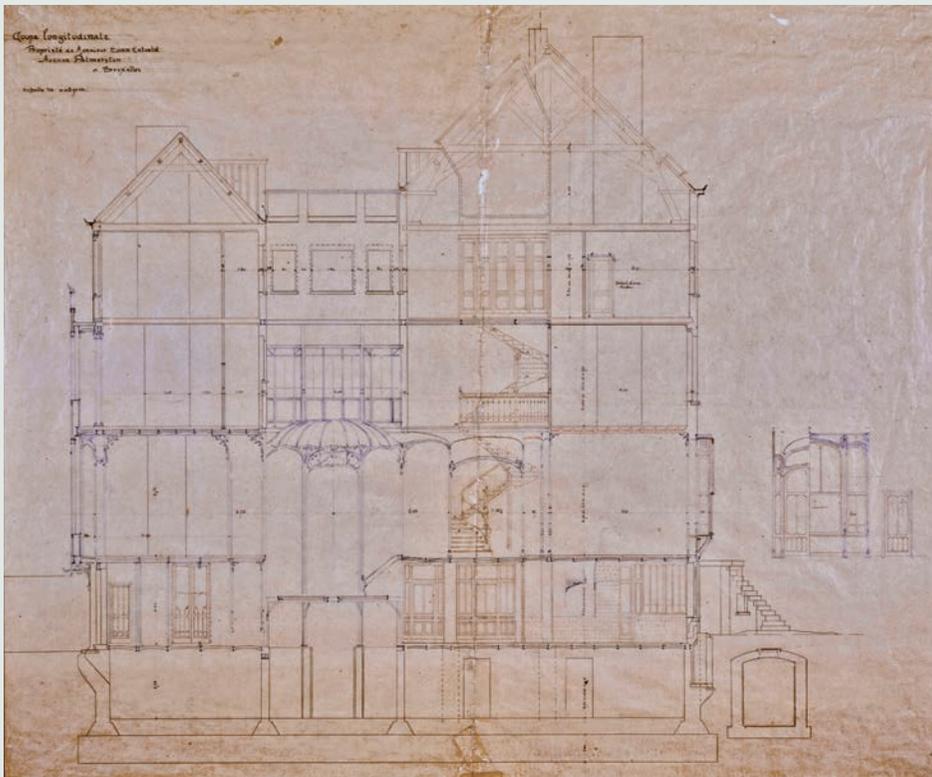
**Fig. 1**

Hôtel Tassel, rue P.E. Janson 6, Bruxelles, arch. V. Horta, 1893 (Ch. Bastin & J. Evrard © MRBC - arch. V. Horta © Sofam 2013).



**Fig. 2**

Hôtel Van Eetvelde, avenue Palmerston 4-6, Bruxelles, arch. V. Horta, 1895-1897. Serre octogonale (Ch. Bastin & J. Evrard © MRBC - arch. V. Horta © Sofam 2013).



**Fig. 3**

Hôtel Van Eetvelde, Bruxelles. Coupe transversale, dessin original sur calque, échelle 2% (archives privées Synergrid).

**Fig. 4**

Hôtel Solvay, avenue Louise  
224, cage d'escalier, arch.  
V. Horta, 1894-1898 (Ch. Bastin  
& J. Evrard © MRBC).

**Fig. 5**

Maison personnelle de l'arch.  
V. Horta, rue Américaine 23-25,  
Saint-Gilles. Sommet de la  
cage d'escalier (Ch. Bastin  
& J. Evrard © MRBC - arch.  
V. Horta © Sofam 2013).



**Fig. 6**  
Hôtel Aubecq, Bruxelles.  
Démoli (©ACL, Musée Horta -  
arch. V. Horta ©Sofam 2013).



**Fig. 7**  
Hôtel Max Hallet, avenue  
Louise 346, Bruxelles. Serre  
trilobée, arch. V. Horta, 1904  
(Ch. Bastin & J. Evrard ©MRBC  
- arch. V. Horta ©Sofam 2013).

#### COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basyn, Stéphane Demeter, Paula Dumont, Ode Goossens, Isabelle Leroy, Muriel Muret, Cecilia Paredes et Brigitte Vander Bruggen avec la collaboration de Pascale Ingelaere et Anne-Sophie Walazyc pour le cabinet de Charles Picqué, Ministre-Président chargé des Monuments et Sites.

#### SECRÉTARIAT

Cindy De Brandt et Linda Evens

#### COORDINATION DE PRODUCTION

Koen de Visscher

#### RÉDACTION

Françoise Aubry, Claire Billen, Paulo Charruadas, Odile De Bruyn, Quentin Demeure, Stéphane Demeter, Michel de Waha, Daniel Geerinck, Eric Hennaut, Catherine Leclercq, Christophe Loir, Marc Meganck, Benoit Mihail, Philippe Sosnowska, Sven Sterken, Christophe Vachaud, Linda Van Santvoort, Patrick Viaene,

#### TRADUCTION

Gitracom

#### RELECTURE

Elisabeth Cluzel, Michèle Herla et le comité de rédaction.

#### GRAPHISME

supersimple.be

#### IMPRESSION

Dereume Printing

#### REMERCIEMENTS

Philippe Charlier, Julie Coppens, Alice Gerard et Alfred de Ville de Goyet (Centre de Documentation de l'Aménagement du Territoire et du Logement), Marcel Vanhulst (Direction Communication Externe).

#### 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 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

Vue nocturne sur Bruxelles à partir de l'avenue Louise (M. Vanhulst, 2012 © MRBC)

#### LISTE DES ABRÉVIATIONS

ACPASB - Archives du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles  
AAM - Archives d'Architecture Moderne  
AGR - Archives générales du Royaume  
ARB - Académie royale de Belgique  
AVB - Archives de la Ville de Bruxelles  
DMS - Direction des Monuments et Sites  
KBR - Bibliothèque royale de Belgique  
KIK-IRPA - Institut royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles)  
MRAH - Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles)  
MRBC - Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale - Centre de Documentation de l'Administration du Territoire et du Logement  
MVB - Musée de la Ville de Bruxelles - Maison du Roi  
SIWE - Steunpunt industrieel en wetenschappelijk erfgoed  
SRAB - Société royale d'Archéologie de Bruxelles  
VIOE - Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed

#### ISSN

2034-578X

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