

BRUXELLES PATRIMOINES

be style
be heritage
be .brussels 

Numéro spécial
Journées du Patrimoine
Région de Bruxelles-Capitale
Septembre 2016 | N° 19-20

Dossier RECYCLAGE DES STYLES

DOSSIER

LA NÉO-RENAISSANCE FLAMANDE ET LES ARTS DÉCORATIFS

ENTRE MODIFICATIONS
DU GOÛT ET ENJEUX
DIDACTIQUES,
IDÉOLOGIQUES ET
INDUSTRIELS

DANIELA N. PRINA
CHERCHEUSE, UNIVERSITÉ DE LIÈGE



Le Charle Albert après restauration
(2014 © Ma?).

LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE EN BELGIQUE SE CARACTÉRISE PAR UN CHANGEMENT D'ORIENTATION DANS LA PRODUCTION INDUSTRIELLE, EN PARTICULIER DANS LES SECTEURS DE LA DÉCORATION ET DE L'AMÉNAGEMENT D'INTÉRIEURS.

Cet article examine comment la néo-Renaissance flamande – surtout dans le dernier tiers du XIX^e siècle – a pu exprimer des positions idéologiques à travers plusieurs éléments de la culture matérielle belge. Il observe que la relecture de la Renaissance, de ses éléments formels, ainsi que l'adoption de méthodes de travail et de production, apparemment éloignés de la modernité, ont constitué un projet complexe où l'architecture, la décoration d'intérieur, la peinture décorative, les textiles et toutes les productions des arts appliqués participaient d'un système dont le but ultime était de créer innovation et progrès.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la Belgique, alors en plein essor industriel, se montre très fière de sa production d'objets à bon marché (qui manque cependant souvent de cachet artistique), notamment à l'occasion des événements qui célèbrent son parcours d'industrialisation grandissant – les expositions des produits de l'industrie nationale organisées par le Ministère de l'Intérieur en 1830, 1835, 1841 et 1847. Lors de l'Exposition de 1841, la qualité esthétique des produits présentés est remise en question, donnant lieu aux premières observations sur la présence de possibles lacunes dans l'instruction de la main d'œuvre spécialisée. Les problèmes posés par l'alliance de l'art et de l'industrie ainsi que par la qualité et la quantité des produits manufacturés et de l'artisanat de luxe constituent alors le cœur des débats au sein des secteurs artistiques, productifs et commerciaux belges tout au long du XIX^e siècle. En particulier, la connexion entre l'industrie, l'architecture d'intérieur et les arts appliqués révèle de nouvelles possibilités méthodologiques et opé-

rationnelles dans plusieurs domaines dont l'économie, l'art, le commerce et l'industrie. Des réformes sont invoquées pour essayer de contrebalancer la perte de sens et de qualité des arts décoratifs, causée par le développement de la production industrielle et les changements dans la mobilité sociale, qui font évoluer un marché élastique où s'estompent les distinctions entre classes. En effet, statut et aspirations sociales sont communiqués à travers les produits de consommation; les objets du quotidien et les intérieurs des maisons transmettent des valeurs symboliques; les styles à la mode sont utilisés en tant que signe de ralliement social. Un romantisme idéalisé définit cette recherche identitaire; typique de l'époque, un goût éclectique, mélange de styles différents, est couramment utilisé dans la décoration intérieure de la maison. Néanmoins, un langage en particulier – la néo-Renaissance flamande – devient celui de la bourgeoisie dans l'architecture et les intérieurs en Belgique, notamment à Bruxelles à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle¹.

Cette reprise de la Renaissance flamande – une interprétation locale de la tradition gréco-romaine et de la Renaissance italienne – ne peut être définie d'une manière univoque ou exclusive: les aspects métahistoriques de la Renaissance flamande ont été diversement interprétés par l'historiographie précédente comme une attitude esthétique et romantique, une déclaration politique visant à préserver la stabilité sociale ou de classe, ou plus simplement une tendance nostalgique incarnant une expression nationale laïque.

.....
**LA NÉO-RENAISSANCE
FLAMANDE ET LA CULTURE
MATÉRIELLE EN BELGIQUE ET
À BRUXELLES**

À quelle époque l'intérêt pour la Renaissance flamande s'est-il manifesté en Belgique? Après la Révolution de 1830, le jeune État doit s'établir en tant que nation: l'écriture d'une histoire nationale, visant à légitimer l'existence de la Belgique, est aussi impérative que sa propagation. Pour

atteindre cet objectif, l'État confie aux arts le rôle crucial de divulguer l'histoire et la culture locale, afin de développer une conscience nationale. Le rôle du gouvernement dans les questions artistiques concourt donc à de nombreuses initiatives visant à soutenir ce projet. Le patrimoine artistique existant et les nouveaux bâtiments, construits à travers l'utilisation de différents styles historiques en Belgique, révèlent les anciennes racines du pays: ils racontent l'histoire nationale et servent de modèles aux artistes belges. Liant la recherche historique et artistique, les stratégies éducatives, la promotion du patrimoine et les politiques culturelles du gouvernement, nombre d'études promues par des organismes institutionnels fraîchement constitués –comme la Commission royale des Monuments (1835) et la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique (1845)– légitiment et renforcent l'unité du pays. L'architecture gothique est précocement redécouverte et obtient le statut d'expression architecturale nationale, grâce à l'étude d'Antoine Schayes *Mémoire sur l'architecture ogivale en Belgique*, récompensée par l'Académie. Néanmoins, le néogothique est bientôt exclusivement utilisé par les catholiques comme véhicule idéologique afin de promouvoir leurs intérêts politiques spécifiques². Par conséquent, la néo-Renaissance flamande, objet dès les années 1840 d'œuvres littéraires et artistiques³, commence vers 1850 à représenter l'expression d'une culture laïque et nationale au point de devenir l'alternative principale au néoclassicisme ordinaire utilisé dans les habitations de l'époque et au classicisme romantique dominant dans l'architecture belge officielle.

Ce style reflète l'âge d'or de la culture flamande et incarne les valeurs de la suprématie de l'art et de l'artisanat belge. De plus, ses

caractéristiques pittoresques et l'intelligibilité de son dessin font de la Renaissance flamande un modèle stylistique approprié à une utilisation industrielle: ses règles harmoniques permettent un usage décoratif facile et explicite. Certains aspects décoratifs de la Renaissance flamande, en particulier ceux attribués aux XVI^e et XVII^e siècles (cartouches, ornements auriculaires, masques, arabesques, caryatides, compositions de fruits et fleurs, volutes et motifs ou masques grotesques), sont déjà présents dès les années 1840 dans les décorations éphémères et parades rubenesques et, à partir des années 1850, dans les meubles, les luminaires et les accessoires décoratifs. Plus qu'un intérêt formel, des suggestions s'affirment dès les premières manifestations de la néo-Renaissance en Belgique, sous l'influence culturelle et figurative des écoles locales flamandes de peinture de De Keyser, Wappers et Leys. Une attention particulière y est, en effet, portée à la décoration et à l'artisanat plutôt qu'à la structure des bâtiments (fig. 1).

Le style néo-Renaissance devient populaire surtout dans deux centres éminents: Anvers, la capitale culturelle et commerciale belge, et Bruxelles, la capitale politique et administrative du jeune état-nation. À Anvers, l'évocation de l'âge d'or flamand joue un rôle essentiel dans le renforcement de l'identité de la ville en tant que centre économique et artistique prestigieux, en raison de sa réputation et de la grande tradition de son école de peinture⁴. À Bruxelles, la néo-Renaissance non seulement reflète les ambitions de sa classe entrepreneuriale, qui aspire à être romantiquement représentée –partisane des valeurs civiques d'un glorieux passé communal–, mais elle interprète également les idéaux moraux, artistiques et politiques d'un cercle d'intellectuels libéraux francophones qui aspirent à la construc-

tion d'une nouvelle société belge progressiste⁵. La plupart d'entre eux, comme l'ancien orfèvre, réformateur et homme politique Charles Buls ou l'architecte Jean Baes, sont d'ailleurs impliqués dans les réformes éducatives, jugées nécessaires pour contrer les problèmes posés par les défis nouveaux et intenses, mûris dans le cadre économique, politique et institutionnel, auxquels la jeune nation fait face à l'époque⁶.

Dès la fin de la première moitié du XIX^e siècle, la Belgique commence à remettre en question la formation professionnelle alors qu'émergent des réflexions concernant les différentes initiatives didactiques et productives locales qui, par le passé, ont garanti la prospérité de ses différentes provinces. En effet, lors de la Grande Exposition de Londres en 1851, les productions belges sont qualifiées de «meubles et tapis ordinaires, [...] porcelaines mi-françaises mi-anglaises [...], contrefaçons sans le moindre mérite d'originalité»⁷; leur manque de mérites artistiques les rendait moins compétitives sur les marchés internationaux. Incapables d'adapter leur enseignement à la réalité culturelle, sociale, politique et économique post-unitaire, les Académies des Beaux-Arts nécessitent alors une profonde transformation. C'est ainsi que sont redécouverts, dans le sillon des propositions étrangères formulées après la Grande Exposition de 1851, le mythe de l'atelier médiéval et de la Renaissance comme modèle à émuler, ainsi que la valeur culturelle, artistique, économique et sociale des «arts mineurs»⁸. Selon les réformateurs, un retour aux sources de l'art national belge aiderait au développement qualitatif des produits nationaux. L'association avec la Renaissance flamande supporte donc certaines aspirations typiques du XIX^e siècle comme la réunification des arts majeurs et mineurs, et l'élimination du conflit entre la

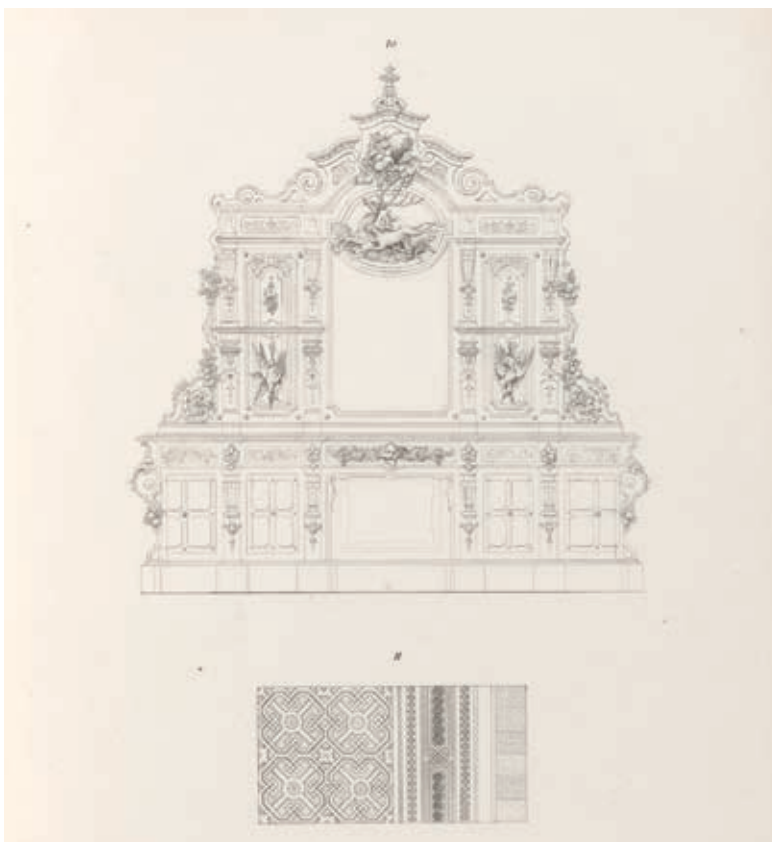
conception et l'exécution. Elle révèle également l'aspiration à fonder une tradition nationale sur des principes rationnels tirés de l'étude des références stylistiques du passé, créée à partir du lien entre l'art et la technologie, capable de rapprocher style et société au temps présent. Ce n'est donc pas une coïncidence si l'intérêt pour la Renaissance flamande se développe d'abord dans les arts décoratifs et dans le projet d'intérieurs.

Les raisons de la popularité croissante de la Renaissance flamande dans la capitale, du soutien des artistes et des architectes bruxellois à de nouvelles instances, peuvent être trouvées dans le climat économique et politique. À travers l'insertion des relectures de la Renaissance flamande dans un projet sociétair totalisant, la vivacité culturelle liée au renforcement de l'unité belge leur consent, en effet, de jouer un rôle actif dans ce processus. Dans l'esprit de ses promoteurs, la reconstruction et l'élaboration des différentes nuances de la Renaissance flamande permettent de construire une modernité à même de résoudre les problèmes d'identité nationale, culturelle et sociale, donnant un élan perceptible aux productions artistiques-industrielles et aux projets architecturaux. Tous les partisans de la néo-Renaissance s'impliquent alors dans cette entreprise pédagogique, afin de créer un réseau de connaissances, à différents niveaux, visant à donner à tous les citoyens les instruments pour saisir les thèmes afférents. Les mesures insuffisantes proposées par les académies des beaux-arts et la popularité limitée dont les thèmes néo-Renaissance jouissaient dans ces institutions renvoient cependant à des solutions alternatives afin de construire un projet culturel et social complexe fondé sur les arts. Les écoles de dessin pour artisans et ouvriers, actives à Bruxelles dans



Fig. 1
Henri de Braekeleer, *La salle à manger dans la maison du peintre Henri Leys* (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 2
Charle Albert, meuble présenté à l'Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts Industriels en Belgique. *Catalogue de l'Exposition de 1853*, Bruxelles, Stapleaux, 1853 (© KBR).



les années 1860, deviennent donc les premiers véhicules de cette redécouverte: leurs cours théoriques insistent sur l'observation et la compréhension des ornements naturels et des styles du passé; sont ainsi privilégiés des exemples, tirés des grammaires ornementales inspirées de l'ornement et de l'artisanat de la Renaissance flamande (fig. 2), afin d'orienter les futurs *designers* vers l'application ou la réinvention d'un style national.

Des artistes, tels que Charle-Albert, un des premiers à dessiner et réaliser des meubles, cheminées et accessoires fonctionnels pour la maison en style Renaissance flamande (fig. 3), déclarent, par le biais de leur maison personnelle, leur affiliation à ce mouvement. À ce stade,

au cours des années 1860 et au début des années 1870, les architectures et les intérieurs visent à trouver une unité décorative de style, avec la volonté précise de re-proposer les aspects originaux de la culture de l'habitation flamande. L'extérieur de la *Vlaams Huis* de Charle-Albert renvoie à un certain nombre de châteaux de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, tandis que l'intérieur est décoré de différentes manières, dans une variété de styles flamands anciens allant du gothique tardif au baroque. Les pièces intérieures sont organisées dans une séquence révélant l'évolution historique des styles décoratifs de la Renaissance flamande⁹ (fig. 4). Les qualités didactiques de ce bâtiment sont reconnues par les pairs de Charle-Albert et ses intérieurs présentés lors de

nombreuses et importantes expositions (en 1874, 1880, 1888). Les visites guidées, organisées à ces occasions, visent à montrer la *Vlaams Huis* comme exemple d'art authentique belge, dont l'invention et les formes reconnaissables de la tradition servent d'instruments à la recherche de modèles pour la production industrielle et artistique nationale.

.....
**LA DIFFUSION DU GOÛT
 NÉO-RENAISSANCE:
 LES EXPOSITIONS BELGES**

La néo-Renaissance flamande, en tant que style national et moderne, adapté au confort de la vie contemporaine, trouve dans les expositions un terreau fertile où se développer.

Fig. 3

Michel Liénard, une planche du recueil *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIX^e siècle*, Claesens 1872 (© Bibliotheek AP Hogeschool. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen).



Fig. 4

Charle-Albert, intérieur de la Maison flamande (© Sint-Lukasarchief).



Au lendemain de l'Exposition de Londres, naît, sous l'impulsion du bourgmestre libéral de Bruxelles, Charles de Brouckère, l'Association pour l'encouragement et le développement des arts Industriels en Belgique. Soutenue par des politiciens, artistes, producteurs et industriels belges, l'Association veut améliorer la production décorative du pays au moyen de l'organisation d'expositions périodiques et de la formation de collections d'objets des beaux-arts industriels. Son programme est ambitieux. Ses expositions sont assez fréquentes (1853, 1854, 1856, 1857, 1861) et comprennent non seulement des objets, mais aussi des projets d'ornementation et de décoration pour les extérieurs et intérieurs de toute sorte d'édifices, ainsi que des meubles,

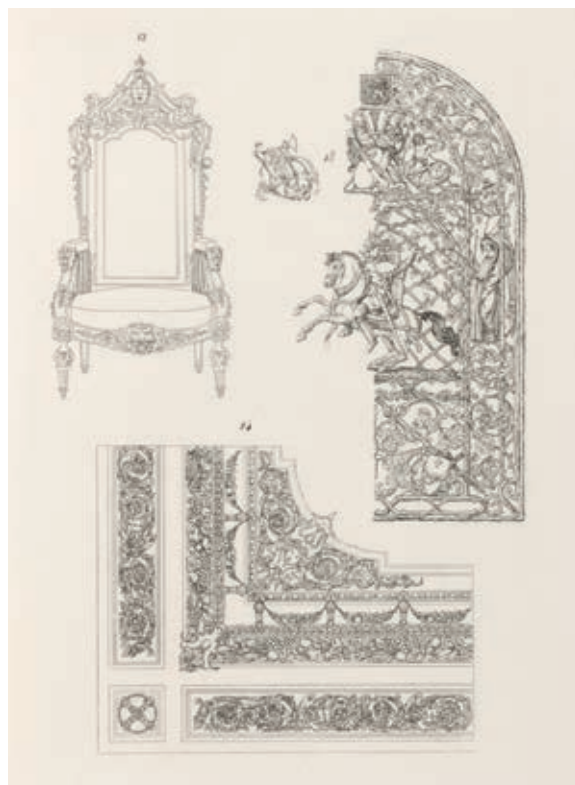
des dessins, des modèles se rattachant aux arts industriels. Le catalogue illustré de l'exposition de 1853 montre déjà une tendance à l'application d'éléments néo-Renaissance dans le mobilier¹⁰ (fig. 5).

Des objectifs similaires sont présents dans d'autres expositions organisées à partir des années 1870, comme l'Exposition nationale des Arts industriels organisée à Bruxelles en 1874, préparée sous l'initiative de l'industriel marbrier Auguste Mignot-Delstanche et d'un groupe de personnalités – la plupart francs-maçons de tendance politique libérale, sympathisants du mouvement flamand – résolument engagées dans le mouvement de réforme des arts industriels¹¹. L'événement, récompensé par un accueil particu-

lièrement enthousiaste, tant de la part de la presse que du public, offre un étalage plus complet et nuancé de la production décorative du pays que celui des expositions internationales, fournissant « des éléments les plus favorables à une saine et juste appréciation de l'état d'avancement actuel de nos industries artistiques »¹². De plus, il revêt une forte caractérisation nationaliste déclinée à travers ses composantes artistiques, économiques et industrielles : l'organisation est en effet autofinancée par les entrepreneurs exposants. Cet élément définit l'événement et les valeurs qui doivent demeurer patrimoine commun de toutes les industries belges, appelées à représenter la puissance économique, créative, artistique, industrielle et patriotique de la nation.

Fig. 5

Une planche du *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique en 1853*, Bruxelles, Stapleaux, 1853 (© KBR).



En focalisant son programme exclusivement sur la production décorative, l'Exposition met l'accent non seulement sur le caractère utilitaire de l'objet, mais sur sa valeur esthétique et artistique. L'architecture constitue une partie significative du programme de la manifestation. Cette discipline, symbole de l'unité des arts, est, en effet, représentée dans les diverses productions industrielles qui s'y rapportent : d'une part, les industries dépendantes du bâtiment, incluant la sculpture décorative, les travaux en fonte, la serrurerie, la marbrerie et ses imitations, la menuiserie, la peinture décorative, les ornements en carton, pierre, plâtre, etc. ; d'autre part, les industries de l'ameublement et de la décoration : mobilier et ébénisterie, orfèvrerie, céramique, verreries, papiers peints, tapisseries, textiles, etc. Ces productions s'expriment, dans la majorité des cas, au travers de styles anciens : gothique, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV-rococo, Renaissance française, mais surtout dans le style néo-Renaissance flamand¹³ (fig. 6). Ce dernier est,

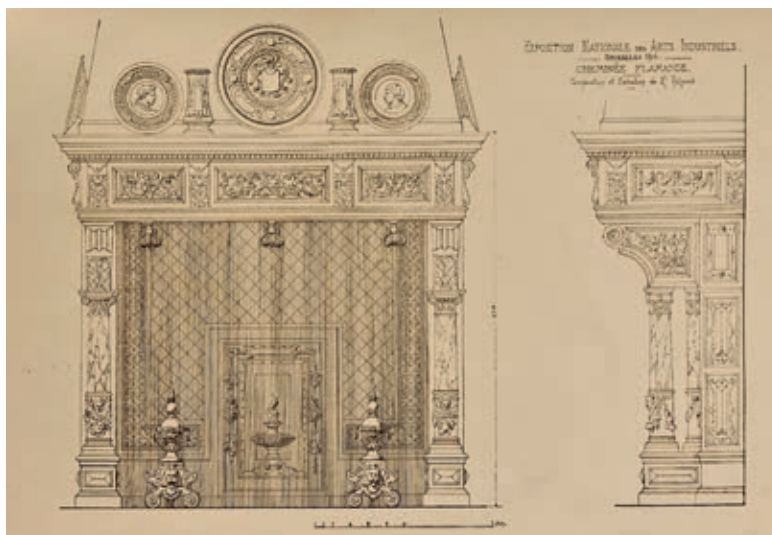


Fig. 6

Cheminée flamande, exécutée et dessinée par M. Tulpinck. L'Émulation, 1874-1875, pl. 15 (CDBDU © SPRB).



Fig. 7

Maison du sculpteur M. F. Malfait, salle flamande, rue du Marais 99, Bruxelles (© UGent).

en effet, considéré, par le groupe de personnalités gravitant autour de l'Exposition, bien plus proche du tempérament et des aspirations du peuple belge mais aussi plus approprié aux exigences contemporaines. Dans l'architecture comme dans les intérieurs, la quête de renouvellement s'identifie à ce langage face à la tradition académique d'inspiration beaux-arts et au néogothique, qui désormais caractérise strictement la fraction catholique de la société, liée aux Écoles néogothiques Saint-Luc¹⁴.

Le recours à la Renaissance, «où tout se soudait étroitement dans le domaine de l'art»¹⁵, symbolise un véhicule essentiel pour répandre l'idée à l'origine de l'exposition et des conceptions théoriques soutenues par les organisateurs de l'événement, à savoir que les arts industriels et l'architecture incarnent la synthèse exemplaire des deux facteurs de progrès –l'art et l'industrie– représentant la puissance du génie belge.

De plus, sous un aspect plus pratique, l'adoption d'une unité stylistique tend à orienter fortement la production, à reconstituer un marché national qui permette à la bourgeoisie bruxelloise de s'y reconnaître et à limiter ainsi l'éclectisme si fréquent dans les intérieurs de l'époque¹⁶. En effet, la cohérence stylistique permet de caractériser, tout en variant selon les pièces, l'intérieur un peu monotone de la maison bruxelloise typique. Le cœur de la maison, la salle à manger, symbole de l'hospitalité belge, devient inévitablement le lieu privilégié des expérimentations de l'architecture d'intérieur néo-Renaissance. Sa décoration tourne autour de quelques éléments fixes : les lambris, les panneaux décoratifs, les crédences, les cheminées, les vitraux décorés, les toiles tapissées, les plafonds avec des décors stuqués et peints, le grand chandelier central [fig. 7].

La volonté de renouer les liens avec la tradition nationale est encore une fois présente à l'Exposition des arts industriels contemporains, organisée à l'occasion des fêtes du Cinquantenaire belge en 1880. L'architecte Théophile Fumière, auteur du catalogue de l'Exposition¹⁷, contribue, en effet, à renforcer les idées promues en 1874. Fumière insiste essentiellement sur un point : l'unité entre l'architecture et la décoration intérieure. Cette synthèse doit être fondée sur un langage parfaitement adapté aux exigences de l'époque contemporaine, c'est-à-dire un langage simple et rationnel, à la manière des Belges du XVI^e siècle. Ainsi, dans les pages de son essai sur l'Exposition, Fumière fait notamment l'éloge de deux figures importantes de la néo-Renaissance flamande : Charle-Albert et Jules Jacques Van Ysendyck¹⁸. Le premier, en particulier, reçoit une appréciation spécifique ; sa *Vlaams Huis* donne une démonstration concrète de l'intégration des différentes disciplines – l'idéal auquel le critique (lui-même architecte et auteur de projets d'intérieurs dans le même style) souhaiterait voir les productions belges se conformer. Pour généraliser ce langage, qui reste « inaccessible à beaucoup de bourses », il faut chercher « la simplicité et le bon goût, et, conséquemment, le bon marché »¹⁹ ; « une chose peut être belle quoique très simple, [...] le rôle de l'ornementation n'est pas de venir en aide à l'insuffisance des moyens ni au manque d'imagination de l'artiste »²⁰. L'œuvre de Charle-Albert est, en effet, une fusion d'éléments historiques adaptés pour satisfaire les exigences d'un monde moderne, représentant une synthèse des valeurs partagées par les forces intellectuelles et industrielles du pays.

Le salon flamand que Van Ysendyck présente à l'Exposition (fig. 8 et 9) est, en revanche, jugé moins réussi

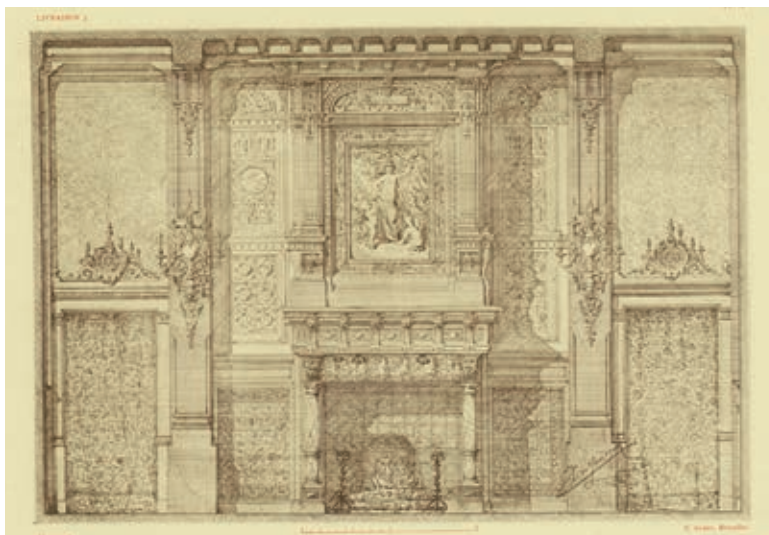


Fig. 8
Jules Jacques Van Ysendyck, salon flamand de la fin du XVI^e siècle, côté de la cheminée. Extrait de FUMIÈRE, Th., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Bruxelles 1880 (© AVB).

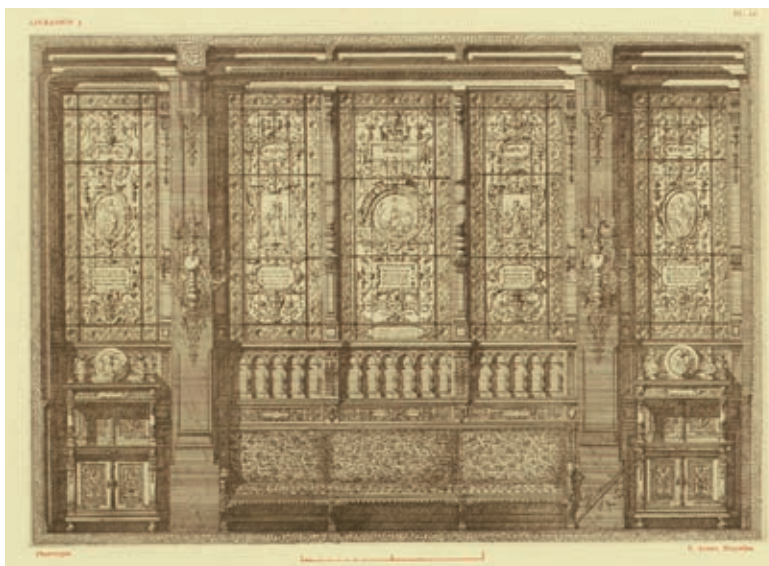


Fig. 9
Jules Jacques Van Ysendyck, salon flamand de la fin du XVI^e siècle, côté de la verrière. Extrait de FUMIÈRE, Th., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Bruxelles 1880 (© AVB).

par Fumière, qui cependant apprécie l'effort fait par l'architecte pour la régénération d'un style propre à la Belgique. L'éloge est adressé en particulier à la récente publication *Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas du X^e au XVIII^e siècle*, rassemblant une série de gravures et photographies de costumes, détails

d'architecture, façades, fenêtres, tapisseries, balustrades, beffrois, joaillerie, polices de caractères, etc., appartenant à la tradition architecturale flamande. Cet ouvrage, qui paraît en trois séries à partir de 1880²¹, s'insère dans le contexte didactique de la réforme des arts décoratifs et suit par ailleurs une tendance déjà



Fig. 10

Hôtel communal de Schaerbeek, salle des mariages (© SPRB).

amorcée dans les années 1870 par la diffusion de publications telles que l'ensemble des ouvrages de Hans Vredeman de Vries (1527-1606 ca.), auteur de traités d'architecture, de recueils d'ornements et de cahiers de modèles qui popularisent l'intérêt pour les ornements saillants typiques de la Renaissance flamande.

L'ARCHITECTURE NÉO-RENAISSANCE À BRUXELLES

Les recueils de modèles évoquant le XVI^e siècle, publiés dans le contexte des expositions présentées ci-dessus, ont souvent été utilisés dans les années qui suivirent la création des boulevards du centre à Bruxelles; les architectes se référant au passé national afin de limiter l'impact du modèle haussmannien et créant ainsi une architecture innovante et variée.

L'embellissement de la ville offre également la possibilité aux architectes et politiciens soutenant la néo-Renaissance flamande de poursuivre leur mission pédagogique à travers la

construction, dans les années 1880, de bâtiments possédant une charge idéologique manifeste: des écoles, des maisons communales et des espaces publics ayant le but spécifique d'incarner des valeurs civiques modernes, éthiques et culturelles. Ces architectures reflètent le bon goût, la morale, le caractère et les attentes de la nation et répondent à un programme politique précis, au sein duquel la participation de tous les citoyens à la vie civique et culturelle du pays représente un objectif de développement économique et didactique. Ces architectures, en particulier celles des hôtels de ville, insistent beaucoup sur l'impact visuel extérieur; toutefois, un soin particulier est confié au traitement de l'intérieur, qui constitue la « maison » de tous les citoyens et reflète en même temps la richesse et l'identité culturelle de la communauté. La décoration néo-Renaissance flamande des hôtels communaux d'Anderlecht (1879) et de Schaerbeek (1887) (fig. 10), réalisée par Van Ysendyck, avec abondance de boiseries, lambris, vitraux décorés, carreaux de faïence et meubles sculptés, contribue à créer un cadre vivant et majestueux.

Parmi ces intérieurs publics conçus dans les années 1880, apogée de la diffusion de la néo-Renaissance flamande, un exemple en particulier, celui du *Théâtre Flamand*²², mérite d'être approfondi de par ses liens avec le mouvement de réforme des arts décoratifs soutenu par Charles Buls, bourgmestre de Bruxelles (entre 1881 et 1899). Homme politique libéral et franc-maçon, partisan actif des réformes éducatives et sociales et pionnier dans le développement et la promotion des arts décoratifs belges, Buls est mieux connu pour son engagement en faveur de l'aménagement urbain et une série de vastes restaurations – y compris celle de la Grand-Place – menées à Bruxelles durant son mandat²³.

La réalisation du *Théâtre Flamand*, confiée par le conseil communal de Bruxelles à Jean Baes en 1883, se situe en parallèle d'un projet didactique en cours de réalisation dans ces mêmes années à Bruxelles: la création de l'*École des arts décoratifs* (1886), promue par Buls²⁴ afin de perfectionner la formation de toutes les catégories d'artistes, mais surtout des architectes et des artisans. L'école accélère en particulier le processus d'intégration des métiers de décoration dans l'enseignement de l'architecture, grâce à la contribution du nouveau directeur Jean Baes, alors à la tête du chantier du *Théâtre Flamand*, inauguré en 1887. Baes réalise, en effet, les ambitions didactiques de l'école avec des programmes à l'avant-garde²⁵, qualité que l'on retrouve également dans ses projets architecturaux: des typologies innovantes, l'utilisation de nouveaux matériaux et une forte synesthésie entre les arts annoncent l'avènement de l'Art nouveau.

Adoptant les formes de la Renaissance flamande, la nouvelle salle de spectacle pour le théâtre populaire en

langue néerlandaise remplit sa fonction de construire une identité artistique, sociale et culturelle belge et de stimuler l'orgueil des citoyens et l'admiration des étrangers. L'extérieur du théâtre renvoie de façon explicite à l'architecture pittoresque à pignons et jeux chromatiques de la Renaissance flamande, mais introduit un élément innovant : la structure des balcons extérieurs en fer sur les flancs de la construction, pensée pour un rapide dégagement de la salle en cas de feu, afin d'adapter la construction aux plus récentes normes anti-incendie. Cette invention met en avant une conception de l'architecture qui n'est pas seulement artistique mais rationnelle, à défense d'un idéal didactique alternatif à l'enseignement académique, comme promu par Baes et Buls dans leur *École*. L'intérieur du théâtre, en particulier son grand foyer, réinvente le thème très répandu du salon flamand (fig. 11a et 11b).

L'aspect décoratif est résolu au moyen de fresques et de mosaïques et se caractérise par le fait d'être «rationnel et économique»²⁶. Baes utilise les éléments de la construction en exploitant leur valeur esthétique : le plafond en fer et briques du foyer laisse les poutres apparentes; la décoration coïncide ainsi avec l'expression structurelle et rationnelle de l'édifice. Le traitement décoratif déployant toutes les techniques ornementales de l'époque, rigoureusement dans les couleurs du drapeau belge (noir, jaune et rouge), tout en mettant à l'honneur la langue et la littérature flamande grâce aux proverbes composés par Emmanuel Hiel et Julius Hoste apparaissant sur les parois du foyer, met particulièrement en valeur les industries d'art locales : le majestueux lustre en fer forgé est l'œuvre du maître forgeron Pierre Smedt (les candélabres et le lustre de la grande salle de spectacle sortent de l'atelier de la Compagnie



Fig. 11a
Théâtre flamand, Bruxelles, foyer. Théâtre Flamand de Bruxelles par Jean Baes, Bruxelles, Claesen, 1892 [© KBR].



Fig. 11b
Théâtre flamand, Bruxelles, foyer, 2004 [T. Grobet © KVS].

des bronzes); les peintures décoratives sont exécutées par Henri Baes, frère de l'architecte; les sculptures décoratives sont l'œuvre des artistes Namur, Derudder, Dekeyser, Haumbresin, Maukels et Terral.

Cet intérieur devient ainsi une vitrine prestigieuse qui étale les productions de l'art décoratif belge

contemporain, renforçant la valeur didactique d'ensemble et sa signification dans le cadre du projet promu par Buls et ses confrères. Un projet qui se fonde sur l'alliance de tous les arts, et que l'on retrouve dans les intérieurs du *Théâtre Flamand*, où tout – depuis la plus petite tesselle de mosaïque jusqu'au grand rideau en guise d'ancienne tapisserie



Fig. 12

Maison de Saint Cyr. Salle à manger en style néo-Renaissance, Gustave Strauven (© SPRB).

flamande représentant Saint-Michel, patron de la ville – concourt à la création d'une unité qui devient une métaphore de l'identité belge. Tous les arts donc sont ici coordonnés dans un projet unique qui représente la complexité des valeurs belges à toutes les échelles de leur hiérarchie : locale, régionale, nationale. La visite du théâtre et la participation aux spectacles ont ainsi comme but didactique de divulguer parmi les masses les productions d'une glorieuse époque artistique – pierre de touche de la Belgique du XIX^e siècle – qui ne connaissait pas la division entre art et artisanat et qui évoque un modèle de communauté idéale, avec moins d'inégalités sociales, tout en s'adaptant exactement aux désirs de l'élite intellectuelle au pouvoir.

L'ESSOUFFLEMENT DU MOUVEMENT

L'œuvre de Jean Baes représente un des derniers projets d'envergure en style néo-Renaissance flamande de Bruxelles. La période de diffusion de ce style dans la capitale coïncide, par

ailleurs, avec le développement d'initiatives visant à relier revendications politiques et culturelles flamandes²⁷. Ces dernières se multiplient surtout à partir des années 1880 et mènent à la dissolution progressive de l'objectif unificateur prôné par les réformateurs belges, et surtout bruxellois, qui ambitionnaient la création d'un projet culturel et sociétal afin de créer une forte cohésion sociale au travers des arts et de la culture. Projet complexe suspendu entre passé et futur, entre tradition et désir d'innover, le recours à l'adoption de la néo-Renaissance flamande illustre, par ses ambiguïtés, la recherche de modèles à même de représenter l'identité culturelle et politique composite de la Belgique. Son apogée marque, en même temps, un tournant vers une époque qui fondera dorénavant la quête identitaire sur le terrain des spécificités locales²⁸.

De plus, à partir de 1893, la naissance et la diffusion rapide de l'Art nouveau dans les projets de maisons bourgeoises de la capitale affaiblissent énormément l'impact de la néo-Renaissance flamande dans l'architecture privée. Il subsiste toutefois, au sein de plusieurs projets d'intérieurs, l'habitude de décorer le salon ou la salle à manger dans ce style (fig. 12). Ce phénomène est vraisemblablement lié aux habitudes acquises par les bourgeois bruxellois, désormais accoutumés à diversifier les multiples pièces de leurs maisons selon des styles distincts, ainsi qu'à la présence d'un grand nombre d'architectes et d'artisans formés dans les chantiers néo-Renaissance de la capitale et préparés à se confronter aux exigences des commanditaires, tout en s'adaptant aux processus de transition en cours à l'époque suite à l'apparition du nouveau style – un style qui put notamment se développer grâce à l'adoption d'un concept d'unité des arts fortement prôné par les partisans de la néo-Renaissance flamande.

Malgré les intentions des représentants de l'élite francophone progressiste bruxelloise à mettre en valeur la culture flamande en tant qu'élément unificateur d'un système des arts renouvelé, rassemblant art, architecture et arts décoratifs, le rêve d'une Belgique unie sous le signe de l'excellence artistique et industrielle, avec Bruxelles comme capitale politique et artistique et moteur de la croissance économique du pays est toutefois destiné à bientôt se briser : la création d'une unité nationale politique et culturelle échoue en raison de la complexité belge, marquée par une vigoureuse protection des intérêts locaux²⁹. Cela se manifestera à travers le renforcement des activités didactiques, industrielles et commerciales des villes les plus importantes du pays, qui deviendront, au fil des années, des centres actifs dans le développement de leurs propres productions locales.

NOTES

1. WILLIS, A., *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture (1830-1930)*, thèse de doctorat, Columbia University, 1984.
2. Voir l'article de Jan De Maeyer, Thomas Coomans et Eva Weyns, p. 52 à 65.
3. Voir par exemple, *le roman El Maestro del Campo* de Félix Boegaerts, publié à Anvers en 1839, illustré par le peintre d'histoire Nicaise De Keyser avec une connaissance approfondie des costumes, des arts ainsi que des motifs décoratifs du XVI^e siècle.
4. LOMBAERDE, P., «À la recherche d'une identité historique : l'architecture néo-Renaissance à Anvers au XIX^e siècle», in LEMERLE, F., PAUWELS, Y., et THOMINE BERRADA, A. (éd.), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris, 2010, p. 165-178.
5. MIHAIL, B., «Un mouvement culturel libéral à Bruxelles dans le dernier quart du XIX^e siècle, la 'néo-Renaissance flamande'», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 76, f. 4, 1998, p. 978-1020.
6. PRINA, D., «Design in Belgium before Art Nouveau: Art, Industry and the Reform of Artistic Education in the Second Half of the Nineteenth Century», in *Journal of Design History*, v. 23, n°4, 2010, p. 329-350.
7. DE LABORDE, L., *De l'union des arts et de l'industrie*, Imprimerie Impériale, Paris, 1856, 1^{er} tome, p. 332-333.
8. PRINA, D., *L'unité des arts avant l'Art nouveau. La réforme de l'enseignement artistique et industriel dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en Architecture, Politecnico di Torino – KU Leuven, 2009.
9. LAGYE, G., *La Maison Flamande de Boitsfort*, s.l., 1880; ID., *La Maison Flamande de Boitsfort. Le couronnement de l'œuvre de Charle-Albert. Notice complémentaire*, Verteneuil, Bruxelles 1889.
10. *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique. Album de l'exposition de 1853*, Stapleaux, Bruxelles, 1853.
11. Pour la composition de la commission exécutive de l'Exposition, voir MIGNOT-DELSTANCHE, A., *Exposition nationale des arts industriels. Rapport officiel*, Vanderauwera, Bruxelles, 1874, p. 16. Pour un essai critique: MIHAIL, B., *L'Exposition des arts décoratifs de Bruxelles en 1874 et la "néo-Renaissance flamande"*, in LEBLANC, C. (éd.), *Art et industrie : les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*, MRAH, Bruxelles, 2004, p. 55-64.
12. Extrait du discours de Mignot-Delstanché lors de la cérémonie du 6 décembre 1874, in DE SAINT-ROBERT, P., *Souvenir de l'exposition nationale des arts industriels de 1874*, Bruxelles, 1875, p. 52.
13. *Ibid.*, p. 74.
14. DE MAEYER, J., *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, KADOC, Louvain, 1988 ; WOUTERS, W., *Van tekenklas tot kunstacademie. De Sint-Lucasscholen in België 1866-1966*, UGA, Gand, 2013.
15. «La Maison Flamande de Charle-Albert», in *L'art Moderne*, n° 20, dimanche 15 mai 1887, p. 155.
16. Sur l'habitation à Bruxelles au XIX^e siècle : HEYMANS, V. *Les dimensions de l'ordinaire*, L'Harmattan, 1998.
17. FUMIÈRE, T., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Bruxelles, 1880.
18. Voir l'article de B. Mihail, p. 78 à 91.
19. FUMIÈRE, T., *op. cit.*, p. 23.
20. *Ibid.*, p. 76.
21. VAN YSENDYCK, J. J., *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du XX^e au XVIII^e siècle, recueillis et reproduits par J. J. Van Ysendyck, architecte*, Maes, Anvers, 1880-1889.
22. *Théâtre Flamand de Bruxelles par Jean Baes*, Bruxelles, Claesen, 1892, p. 11.
23. SMETS, M., *Charles Buls et les principes de l'art urbain*, Mardaga, Liège, 1995.
24. BULS, C., *École d'art appliqué à établir à Bruxelles*, note manuscrite, Archives de la Ville de Bruxelles, Fond Buls, farde 28. Pour une analyse approfondie des réformes en Belgique : PRINA, D., *L'unité...*, *op. cit.*
25. Voir : «Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Réponse aux questions posées par le ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics», in *L'Émulation*, 1893, n° 5, col. 65-67 ; n° 6, col. 81-85 ; n° 7, col. 97-103 ; n° 8, col. 113-120.
26. *Théâtre Flamand de Bruxelles*, *op. cit.*, p. 11.
27. GUBIN, E., «L'emploi des langues au XIX^e siècle. Les débuts du mouvement flamand», in STENGERS, J. (éd.), *Bruxelles croissance d'une capitale*, Bruxelles, Fonds Mercator, 1979, p. 235-245.
28. Pour un exemple ultérieur de création d'une politique artistique nationale belge qui échoue à remplir ses objectifs unificateurs, voir également : PRINA, D., «From centralization to local policies: design reform dynamics in Belgium and the creation of Antwerp's Higher Institute (1830-1914)», in BARBOSA H., CALVERA, A., *Tradition, transition, trajectories: major or minor influences? Proceedings of the 9th ICDHS conference*, University of Aveiro, Aveiro, 2014, p. 557-562.
29. La dissolution graduelle du processus d'unification commencé dans la seconde moitié du XIX^e siècle se précise dans les années 1970, lorsque l'autonomie culturelle est attribuée aux communautés wallonne et flamande, commençant ainsi le processus de régionalisation achevé par la suite en 1993.

Flemish neo-Renaissance and the decorative arts in the second half of the 19th century, between the modifications of taste and educational, ideological and industrial issues

The aesthetical quality of Belgian decorative industrial output, started to be questioned towards the end of the first half of the 19th century. Therefore, a change of orientation, especially in the decoration and interior design productive sectors, was activated in the following decades. One language in particular – the Flemish Neo-Renaissance – was used in particular by Belgian bourgeois architectures and interiors, most notably in Brussels.

The metahistorical aspects of Flemish Renaissance – a local interpretation of the Graeco-Roman tradition and of the Italian Renaissance – were diversely imparted and interpreted by earlier historiography as an aesthetic and romantic stance, as a strong political statement aimed at preserving social or class stability, or merely as a nostalgic trend embodying a secular national expression.

This paper will analyse the ways in which neo-Renaissance – especially from 1870s onwards – embodied ideological positions in extensive components of 19th century Belgian material culture, and argue that one of the primary causes of the re-readings of the Renaissance, of its formal elements, of the adoption of working and production methods seemingly distant from modernity, was a complex project in which architecture, decoration, painting, textiles and all outcomes of applied arts were part of a virtuous cycle aimed at generating innovation and progress.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseque, Cecilia
Paredes et Brigitte Vander Bruggen.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Leseque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Paula Dumont et Julie Coppens

COORDINATION DU DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS / COLLABORATION RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le comité de rédaction.

GRAPHISME

The Crew Communication

IMPRESSION

IPM Printing sa

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.brussels

REMERCIEMENTS

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieger, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld, Lucien Kroll,
Francis Metzger, Jan Pollers, Claudia
Schwind, Anne Somers.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Arlette Verkruyssen, directeur général
de Bruxelles Développement urbain de la
Région de Bruxelles-Capitale, 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.

CONTACT

Direction des Monuments et Sites – Cellule
Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.
<http://www.monument.irisnet.be>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

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 Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de Documentation de
Bruxelles Développement urbain
DMS – Direction des Monuments et Sites
KBR – Bibliothèque royale de Belgique
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MRAH – Musées Royaux d'Art et d'Histoire
MVB – Musées de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public régional de
Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2016/6860/013

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