A close-up photograph of a wooden door with Art Nouveau stained glass panels and a brass handle. The door is made of dark wood and features a central brass handle with a decorative, curved design. The stained glass panels are made of blue and white glass with a wavy, textured pattern. The background is a dark, textured surface.

BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier **ART NOUVEAU**

Varia **LA PROPRIÉTÉ LE FÉBURE**
REMIGIO CANTAGALLINA

BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier ART NOUVEAU

Varia LA PROPRIÉTÉ LE FÈBRE
REMIGIO CANTAGALLINA

NOTRE ÉTRANGE RAPPORT À L'ART NOUVEAU

UN DÉFI POUR LA RESTAURATION DU PATRIMOINE ?

GUY CONDE-REIS

ARCHITECTE, DIRECTION DES MONUMENTS ET SITES,
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

IL EXISTE UN PARALLÈLE ENTRE L'ENGOUEMENT POUR L'ART NOUVEAU À SES DÉBUTS ET CELUI QUE L'ON OBSERVE ACTUELLEMENT. L'auteur de cet essai, qui a accompagné ces vingt dernières années les plus importants chantiers de restauration de maisons Art nouveau à Bruxelles, partage ici ses réflexions sur la valeur accordée à ce mouvement architectural.

La perception que nous avons de l'Art nouveau a bien sûr une incidence sur sa restauration. Rappelons que celle-ci n'est jamais qu'une tentative de reconstitution d'une «image» collective que l'on se fait du passé. Les architectes restaurateurs peuvent avoir toute la rigueur requise, ils ne font jamais rien de plus que de reconstituer pragmatiquement cette «image» du passé. Comme notre regard sur celui-ci évolue au fur et à mesure des années, la restauration s'ajuste régulièrement à de nouvelles attentes. C'est le paradoxe de la restauration : aussitôt achevée, elle est déjà obsolète.

Les architectes-restaurateurs qui se sont consacrés à l'Art nouveau ont essayé, tant bien que mal, d'accompagner au plus près les attentes d'un public particulièrement exigeant et en évolution constante. Tout comme le discours ambiant sur la préservation de la planète, les critiques que nous formulons à l'égard de notre gestion passée du patrimoine se doublent parfois d'un jugement moral qu'il est aisé d'émettre a posteriori. Comme s'il n'était pas un peu court d'accabler aujourd'hui les générations précédentes de tous les maux.

Pour quelles raisons a-t-on oublié si longtemps l'Art nouveau ? Les générations des années 1950 ou 1960 aimaient les belles choses tout autant que nous. Alors pourquoi n'ont-ils pas, à cette époque, perçu la «beauté» de ce style qui nous saute aujourd'hui aux yeux ? Bien sûr, ceux qui ont détruit des bâtiments Art nouveau sont parfois des promoteurs immobiliers motivés par le gain facile. Ils ne sont pourtant jamais que la «pointe de l'iceberg» d'un système qui a globalement soutenu ces initiatives. Plusieurs raisons à cela.

À la fin du XIX^e siècle, après s'être destiné à une élite, l'Art nouveau s'est vite propagé au sein de la bourgeoisie, au point de se réduire à une mode vide de sens. De façon parallèle, au siècle suivant, après de longues années de purgatoire, ce style a été redécouvert dans les années 1960, d'abord par un cercle restreint d'intellectuels avant d'atteindre le grand public, aujourd'hui unanimement conquis. On retrouve étrangement dans cet engouement actuel quelque chose de la même superficialité qu'au siècle passé. On aime l'Art nouveau pour sa légèreté, ses lignes enchantées, ses matériaux raffinés.

Mais on oublie une fois encore combien il a d'abord été un mouvement radical et engagé.

UN MOUVEMENT ÉLITAIRE

L'Art nouveau, à ses débuts, n'avait pas comme objectif premier la recherche de la beauté. En tout cas pas la beauté telle qu'on l'entend communément aujourd'hui, en tant que source de plaisir sensoriel. Les «inventeurs» de l'Art nouveau ont voulu aller au-delà d'une beauté conventionnelle et académique, purement formelle. Ils ont voulu revenir à ce qui leur semblait s'être perdu, à savoir une beauté de sens, et ainsi retrouver l'essence même de l'architecture, sa raison d'exister. Le fond devait prévaloir sur toute forme esthétique. Là était l'objectif premier de ces créateurs.

Comme on le sait, plusieurs d'entre eux ont tenté de se rapprocher de la beauté de la nature, une quête finalement assez classique qui remonte aux premiers philosophes. Ils voyaient une manifestation de la vérité et de l'authenticité dans cette nature épargnée du poids négatif de la conscience et de la culture.

Encore faut-il voir en cette nature une forme de perfection. Car la nature a aussi des aspects moins reluisants : les maladies et les épidémies, les espèces qui s'annihilent ou se détruisent dans un univers où règne le plus fort. Mais c'est au contraire une nature apaisée et idéalisée qui a séduit les créateurs de l'Art nouveau, une nature assez peu sauvage en réalité, contenue comme celle qui se développe, sous le regard de l'homme, dans les parcs ou les serres. Cette nature « civilisée » est proche d'une conception anglaise qui apprécie les aménagements parfaitement dosés entre abandon et maîtrise.

Mais au-delà de cette nature qui n'a sans doute été qu'un prétexte pour ces architectes, c'est bien l'obsession de l'authenticité qui a été leur vrai moteur. Certains l'ont d'ailleurs décelé dans l'industrie, tout à l'opposé de la nature. Gustave Serrurier-Bovy a eu cette réflexion célèbre en découvrant un nouveau modèle de cuirassé en acier : « (...) je fus immédiatement frappé de la ligne majestueuse d'où toute recherche esthétique semblait pourtant absente. Le profil de cette proue, d'une courbe si superbement triomphante m'apparût aussi belle en sa simplicité que les plus pures lignes grecques. Certainement l'ingénieur qui traça cette proue n'est point un artiste (...) mais sans le savoir, il fit œuvre d'art (...) »¹

L'Art nouveau est porté par une quête révolutionnaire, un idéal fort, une approche radicale, une volonté de faire table rase du passé : « L'enseignement y visait au "Beau" avant de pointer sur la Raison (...) Mais à partir de 1870, l'architecture était en révolution au point que ce que l'on avait appris à l'école, on n'osait plus l'appliquer dans la pratique. »²

Cependant, ces créateurs ont oublié quelque chose d'essentiel : le public même à qui s'adressait leur architecture idéale. Leur foi dans le progrès pour tous et leur conviction en leurs idéaux étaient tels qu'ils ne se sont pas souciés de ce public, convaincus qu'il adhérerait naturellement à leur vision avec le temps. Il n'en a rien été.

Tout public à qui se destine une œuvre artistique est une entité complexe avec des racines et une histoire qui lui sont propres et dont il n'entend pas se départir si simplement. La sensibilité à la beauté n'est pas un sentiment spontané, elle s'ancre dans la compréhension, dans une culture transmise lentement au fil des générations. Oublier ce mécanisme et considérer que tout un peuple se serait éveillé brusquement à une vision nouvelle du monde a quelque chose de naïf, voire d'autoritaire. Les ouvriers auxquels s'adressaient les intérieurs rationnels et épurés, imaginés avec tant de radicalité par Serrurier-Bovy ont sans doute été les premiers à n'en pas vouloir.

On aurait pu imaginer que l'Art nouveau pénètre progressivement le regard de ce public jusqu'à le séduire en profondeur. Mais ce mouvement a été si « violent » culturellement qu'il n'a pas laissé le temps nécessaire à une phase d'acculturation. La petite bourgeoisie qui a acheté ces quelques meubles d'appoint ou vases Art nouveau, le temps d'une mode presque saisonnière, l'a fait avec une superficialité extrême qui n'a laissé aucune racine. L'Art nouveau n'a pas su se démocratiser, il est resté élitaire dans son essence, au point que les gens ne s'y sont jamais identifiés ; comment s'émouvoir de voir ce style disparaître de son champ de vision dès lors qu'il n'y était jamais vraiment entré ?

PREMIER PAS D'UNE SÉRIE DE « RÉINITIALISATIONS » ESTHÉTIQUES

Nous l'avons vu, l'Art nouveau a été l'une des premières manifestations « modernes » du XX^e siècle, c'est-à-dire l'une des premières expressions artistiques où l'architecte voulait, non seulement, rompre avec le passé mais aussi faire œuvre personnelle et unique. Et ce jusqu'au paroxysme : il rompait avec l'histoire passée tout comme il rompait déjà avec l'histoire en train même de se faire. L'architecte ne se voyait plus comme acteur d'un mouvement, il se voyait comme seul au monde, aux portes d'un futur dont il croyait détenir la clef. Cette façon de créer et de se regarder créer induit une pensée réflexive et narcissique : l'architecte se sent investi d'un devoir universel. Mais cet Art nouveau si unique, né sur sa table de dessin, n'a malheureusement souvent été compris que de ses seuls clients et d'une poignée de critiques fidèles.

Pour mettre en avant une modernité qui pointe, il faut d'abord se distinguer du passé. La tendance est alors à amalgamer sans distinction tout ce qui appartient à ce passé. Plutôt que d'extraire ce qui était novateur dans l'Art nouveau, les architectes suivants ont mis l'accent sur ce que ce style avait encore de très XIX^e siècle : ses matériaux sombres, ses intérieurs complexes, ses lignes sophistiquées qui rappelaient encore quelque chose de l'atmosphère dense des intérieurs du siècle écoulé. Les architectes des avant-gardes et du modernisme ont été les premiers à éradiquer l'Art nouveau au nom de leur propre modernité, au nom de leur droit en tant qu'individu à marquer, eux aussi, leur époque de leur empreinte personnelle.

Les générations suivantes ont ainsi repris, à leur compte, ces cycles «autodestructifs» et rejeté, à leur tour, les créateurs de l'Art nouveau comme ces derniers l'avaient fait avec leurs aînés.

UNE ARCHITECTURE SUR-MESURE

Il y a une raison, encore plus insidieuse, qui explique le désintérêt très vite observé pour l'Art nouveau: la dualité qui est née au XIX^e siècle dans la haute société belge. Dans un pays monarchique fort attaché à sa noblesse de sang, l'Art nouveau est né d'une volonté d'affirmation sociale de «nouveaux riches» apparus avec la révolution industrielle. Cette nouvelle bourgeoisie fortunée n'avait pas d'autre possibilité, pour de se démarquer d'une noblesse fermée qui la snobait, que de trouver une autre expression formelle de son pouvoir. L'Art nouveau est donc venu à point. Le talent de Victor Horta ou de Paul Hankar leur a été utile pour imposer leur statut. Vrai pied de nez aux familles dominantes.

Celles-ci, tout en feignant le mépris, se sont pourtant laissées séduire. Des alliances et des mariages ont eu lieu, des basculements sociaux se sont réalisés en moins d'une génération. Il n'a pas été rare de voir un conservatisme ressurgir au sein même de ces familles «recomposées», dès la mort de celui qui avait apporté sa fortune, son hôtel de maître et son mobilier Art nouveau. Autant on a toujours tout fait pour garder aussi longtemps que possible le château ou la «maison» de famille, autant on s'est débarrassé dès que possible de cet Art nouveau devenu encombrant en société, signe de nouvelle fortune, considéré avec complaisance comme une excentricité à balayer très vite.



Décor d'époque. Hôtel Tassel, vue de la salle à manger vers le vestibule, rue Paul-Émile Janson 6 (anciennement rue de Turin 12) à Bruxelles, arch. Victor Horta (1893) (*L'Émulation*, 1895, pl.42).

Il faut aussi reconnaître que les plus belles réalisations de l'Art nouveau ont été conçues comme des robes de haute couture, si parfaitement ajustées à une personnalité, que peu auraient pu s'y glisser à la mort du commanditaire. L'Art nouveau, pourtant tourné vers un idéal universel, a laissé étonnement peu de place à l'individu. Comme si ces hôtels de maître, tout en ayant voulu être l'expression d'un monde meilleur à venir, avaient été des œuvres trop radicales, ne laissant pas aux hommes la place nécessaire à construire leur propre destinée.

UN LABORATOIRE DE LA RESTAURATION À BRUXELLES

L'Art nouveau joue, comme peu d'autres styles l'ont fait, avec les matières, les formes et les couleurs. Tous les matériaux disponibles à cette époque ont été expérimentés, les bois les plus rares, les marbres les plus chamarrés, le laiton et la dorure, le fer forgé, le verre sous toutes ses formes... Cette extraordinaire variété est ce qui séduit tant le public actuel en recherche d'émerveillement. L'Art nouveau (et dans une mesure assez



Bureau de la Maison Autrique, chaussée de Haecht 266 à Schaerbeek, arch. Victor Horta (1893). Un parfait exemple d'évocation du passé (Ch. Bastin et J. Evrard © SPRB).

équivalente, l'Art Déco) répond aux attentes d'un public désireux d'inédit et alimente en un nombre infini d'images tous les blogs et réseaux sociaux. Les attentes du tourisme n'ont jamais été si fortes, et on peut imaginer qu'elles s'intensifieront encore ces prochaines années. Les projets de restauration consacrés à l'Art nouveau accompagnent donc au plus près cette tendance.

L'hôtel Solvay a été l'une des premières réalisations majeures d'Art nouveau à être sauvegardée. Il n'est pas anodin de savoir que les propriétaires qui l'ont fait renaître tenaient une maison de haute-couture. La résonance exclusive et sophistiquée qu'à l'hôtel Solvay collait parfaitement à l'activité de cette maison de couture et à sa clientèle exclusive. Les premiers travaux qui y ont été réalisés ont consisté à rendre le pas-

sage cocher plus élégant qu'il ne l'avait jamais été, en remplaçant ses carreaux de ciment destinés aux voitures par d'élégantes dalles de marbre blanc. La vitrine ouverte dans la façade à la même époque est refermée pendant la campagne de restauration de la fin des années 1980 car l'hôtel Solvay ne s'adresse déjà plus seulement aux élégantes de Bruxelles mais bien à des amateurs d'architecture de plus en plus nombreux.

Dans les années 1960 et 1970, les bâtiments Art nouveau ne sont toujours pas perçus dans leur totalité. Mis à part la façade à rue, on sélectionne les parties intérieures estimées «majeures» au détriment d'espaces «secondaires», les cages d'escaliers, les cuisines, les mansardes, jugés moins intéressants et donc souvent sacrifiés. Les premières interventions

de restauration réalisées au Musée Horta, inauguré en 1969, ne se soucient que de l'entrée et des salons du bel étage, le restant étant transformé en bureaux et logement de concierge.

Il faudra attendre les années 1990 pour voir apparaître le premier plan-directeur en région bruxelloise consacré à un monument. Son objectif est alors de prendre en compte cette maison comme un tout homogène et de revenir à un état global cohérent. Au bout d'une longue série de phases de travaux qui prendront une vingtaine d'année, le Musée Horta a retrouvé ses escaliers de service, sa cuisine-cave et même ses toilettes d'origine.

Ces espaces sont non seulement ouverts au public qui s'y intéresse désormais, mais aussi ren-

dus «vivants» au moyen d'une décoration réaliste faite d'une cuisinière et de casseroles, de fleurs en vase, de coussins et rideaux de dentelle. Le travail qui est fait en terme de lumière est significatif de ce souci presque scénographique, la conservatrice du musée³ étant allée jusqu'à replacer dans les lustres des ampoules à filament, seules capables de restituer la chaleur des éclairages d'origine.

Les recherches scientifiques ont beaucoup évolué cette dernière décennie. L'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) a réalisé un travail important sur les papiers d'époque nous aidant à comprendre que certaines productions anglaises ou japonaises étaient utilisées à l'époque⁴.

De nombreux chantiers de restauration sont allés aussi loin que possible pour répondre à la curiosité du grand public, jusqu'à la reconstitution d'éléments disparus: les meubles et boiseries des salons de l'hôtel Ciamberlani, le claustra de la chemiserie Niguet, le *bow-window* de la maison personnelle de Gustave Strauven...

Pourtant ces travaux et aménagements aussi raffinés soient-ils, très attendus par le grand public, pèchent aussi par excès: certaines pièces du Musée Horta ou de la Maison Autrique sont devenues plus Art nouveau qu'elles ne l'ont jamais été du temps même de Victor Horta. L'agencement des intérieurs à cette époque était moins pur que la vision que nous nous en faisons aujourd'hui. Des bibelots exotiques, des souvenirs de voyage, des étoffes précieuses et des tapis perses à foison emplissaient toutes les pièces. Mais notre besoin de caractériser très nettement chaque style et notre goût pour une certaine sobriété ne nous permettent

pas d'accepter aujourd'hui le joyeux cahot de ces intérieurs tels qu'ils étaient réellement habités. Ce sera là l'un des défis à relever par les prochains restaurateurs.

NOTES

1. Réflexion après la visite de l'Exposition de Düsseldorf en 1902. SERRURIER, G., *Études sur l'Art*, carnets manuscrits, Archives Centre Serrurier-Bovy, n.d.
2. DULIÈRE, C. (éd), *Victor Horta. Mémoires*, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1985, p. 10.
3. Françoise Aubry est une conservatrice éclairée et passionnée. Elle a non seulement rendu à cette maison de Horta toute sa qualité d'origine, mais, largement en avance en Belgique en matière de muséologie, elle a contribué à lui donner une réputation internationale.
4. Voir l'article de W. Wailliez, p. 80 à 91.

Our strange relationship with *Art Nouveau* The restoration of *Art Nouveau*

At the end of the 19th century, after initially being intended for an elite class, *Art Nouveau* soon gained appeal among the bourgeois middle classes, to such an extent that it was reduced to a fashion trend. In the same way, after falling out of favour for many years, the style was rediscovered in the 1960s, at first by a small group of intellectuals before reaching the general public, now unanimously won over. *Art Nouveau* is loved for its frivolity, its bewitching lines and its refined materials. However, the extent to which *Art Nouveau* was, first of all, a radical and engaged movement has once again been forgotten.

Our understanding of the style naturally has an impact on restoration work. While architects can display all the necessary precision and attention to detail, all they ever do is recreate, in a pragmatic manner, an image of the past. And, just as our view of the past changes over time, restoration must also regularly adapt to new expectations.

Architects that have dedicated themselves to *Art Nouveau* have attempted, as best they could, to closely follow the constantly-changing expectations of a particularly demanding target audience.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basyne, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Lesecque,
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes
et Brigitte Vander Bruggen.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont et Griet Meyfroots

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Lesecque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Cecilia Paredes

COORDINATION DU DOSSIER

Murielle Lesecque

AUTEURS / COLLABORATION

RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Anne-Lise
Alleaume, Françoise Aubry, Caroline
Berckmans, Olivier Berckmans, Guy
Conde-Reis, Stéphane Demeter, Denis
Derycke, Paula Dumont, Isabelle
Leroy, Marc Meganck, Christophe
Mouzelard, Muriel Muret, Isabelle
Pauthier, Michel Provost, Christian
Spapens, Brigitte Vander Bruggen,
Linda Van Santvoort, Tom Verhofstadt,
Wivine Wailliez, Benjamin Zurstrassen.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le
comité de rédaction.

GRAPHISME

La Page sprl

CRÉATION DE LA MAQUETTE

The Crew communication sa

IMPRESSION

IPM printing

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt, Brigitte
Vander Bruggen.
bpeb@sprb.irisnet.be

REMERCIEMENTS

Mathilde Bell Andrade, Michel Gilbert,
Michel Huynh, Robrecht Janssen,
Tom Verhofstadt, Soetkin Vervust.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Wajnne, Directrice générale de
Bruxelles Urbanisme et Patrimoine 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 des Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AML – Archives et Musée
de la Littérature
APEB – Association pour l'Étude du Bâti
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de documentation
Bruxelles Développement urbain
CIDEP – Centre d'Information, de
Documentation et d'Étude du Patrimoine
FRB – Fondation Roi Baudouin
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor
het Kunstpatrimonium / Institut
royal du Patrimoine artistique
MRAH – Musées royaux
d'Art et d'Histoire
MRBAB – Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique
MVB – Musée de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public
régional de Bruxelles
ULB – Université libre de Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2017/6860/008

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

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu ?

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

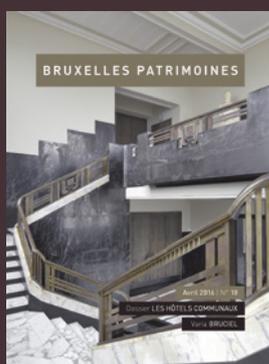
013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La Forêt de Soignes

015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

Derniers numéros



018 - Avril 2016
Les hôtels communaux



019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles



021 - Décembre 2016
Victor Besme



BRUXELLES URBANISME ET PATRIMOINE
SERVICE PUBLIC RÉGIONAL DE BRUXELLES

10 €



ISBN 978-2-87584-143-8