

# BRUXELLES PATRIMOINES



Avril 2018 | N° 026-027

Dossier **LES ATELIERS D'ARTISTES**

Varia L'AMÉNAGEMENT INTÉRIEUR DE L'IRPA  
ENTRETIENS DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

# L'ART D'ÊTRE ARTISTE CHEZ SOI

LES ATELIERS  
D'ARTISTES  
DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE  
À BRUXELLES

LINDA VAN SANTVOORT  
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE GAND



Façade de la maison-atelier du peintre Albert Cortvriendt (1900),  
rue de Nancy 6-8 à Bruxelles, arch. L. Sneyers (A. de Ville de Goyet, 2018 © BUP/BSE).

COMME CAPITALE D'UNE JEUNE NATION, BRUXELLES CONNAÎT, DANS LE COURANT DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE, UNE FORTE PROSPÉRITÉ ÉCONOMIQUE ET CULTURELLE. CETTE PÉRIODE FASTE POUR LES ARTS VIT DE NOMBREUX ARTISTES VENIR S'Y ÉTABLIR ET PARTICIPER AU FLEURISSEMENT D'UNE DYNAMIQUE ARTISTIQUE. À la Belle Époque furent réalisées quelques habitations d'artistes spectaculaires qui pouvaient rivaliser avec des exemples de renommée internationale. Les ateliers d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui subsistent encore aujourd'hui à Bruxelles, ne sont qu'une infime fraction de ce qu'a connu jadis la Capitale en tant que métropole de l'art. Cet article issu du travail doctoral de l'auteure<sup>1</sup> se focalise sur les habitations et/ou ateliers d'artistes construits par et pour ces derniers. L'accent est ainsi mis sur l'architecture et sur la spécificité du programme architectural afin de rappeler le souvenir de cette richesse et de dresser un cadre pour le patrimoine préservé.

« Il y a deux manières d'être artiste chez soi... La seconde consiste à demander conseil à un architecte ayant du goût, mais la première consiste à en avoir soi-même »<sup>2</sup>. La culture de l'atelier est propre à la période de faste artistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les métropoles artistiques telles que Paris, Londres, Munich et Vienne donnaient le ton. Paris fascinait les artistes belges. Une visite à la capitale française faisait, pour eux, partie intégrante de leur formation, et cela comprenait également des visites à domicile chez des artistes. Dans sa jeunesse, en 1884, Henry van de Velde rendit ainsi visite à l'incomparable atelier<sup>3</sup> de l'artiste français Jean-Louis Ernest Meissonier, où il s'étonna de la disproportion entre l'œuvre minuscule de l'artiste et les dimensions incroyables de l'atelier. Van de Velde exprima son indignation à ce sujet dans ses mémoires et s'interrogea d'emblée aussi sur les excès – à son sens – de cette culture d'atelier. « Il m'avait donc fallu traverser le hall imposant, l'escalier monumental et les grands salons du palais où habi-

tait l'illustre artiste pour contempler cette minuscule chose. Je ne me rendais pas compte que cette disproportion n'existait que pour moi et non pour ceux qui accordaient à un tableau de Meissonier, quel qu'en fût le format, l'importance des plus vastes toiles des plus grands artistes des siècles précédents. »<sup>4</sup>

Le luxe des ateliers de Londres<sup>5</sup> était encore plus imposant que celui de Paris. *Holland Park* était entouré d'une colonie d'artistes tels que Frederic Leighton et bien d'autres. Ici, l'architecture allait de pair avec un mode de vie artistique. La maison de Leighton – construite et transformée d'après les plans de George Aitchison<sup>6</sup> – réunissait l'atelier avec une fonction d'accueil. En guise de cerise sur le gâteau, lui fut adjoint l'*Arab hall*, dans lequel Leighton a intégré sa collection de carreaux d'après un projet de Walter Crane. La maison était également une attraction du vivant de l'artiste, qui accueillait tant la bourgeoisie que des artistes anglais et étrangers. En sa qualité de correspon-

dant de la revue *The Studio*, Fernand Khnopff connaissait bien la scène artistique londonienne. Il n'y visita pas seulement la *Leighton House*, mais fut surtout impressionné par la maison-atelier de l'artiste frison Lawrence Alma-Tadema, également établi à Londres. Dans une série de conférences données à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Khnopff apporte un témoignage au sujet de cette maison : « Ce qui charmait surtout, c'était l'harmonie de l'ensemble et ce sentiment de composition qui se remarque chez l'artiste autant pour l'arrangement des objets familiers que pour le choix des éléments de ses œuvres. Ce sentiment de la parfaite mise en scène »<sup>7</sup>. Khnopff se sentait touché par la mise en scène, si propre à la culture de l'atelier, et qu'il a également savamment organisée dans sa propre maison d'après un projet de l'architecte Édouard Pelseeneer<sup>8</sup>. Mais Khnopff fut inspiré surtout par la villa de l'artiste münchois Franz von Stuck, dont il possédait lui-même une œuvre exposée dans son atelier. La maison person-



Fig. 1a et 1b

Villa-atelier de l'artiste peintre Fernand Khnopff (1900 - démolie en 1938), angle de l'avenue Jeanne et de l'avenue des Courses, Bruxelles-Extension Sud (adresse initiale), arch. E. Pelseneer. Fig. 1a : façade [*L'Émulation*, 1927, n° 3, p. 39] et fig. 1b : intérieur [extrait de LAILLET, H., « *The home of an artist: M. Fernand Khnopff's villa at Brussels* », in *The Studio*, vol. 57, n° 237, 1912, p. 205].

nelle de Khnopff se voulait une symbiose de toutes ces impressions et sur le plan architectural, elle était fortement inspirée de la Sécession viennoise et du travail de l'architecte Josef Hoffmann, à qui l'artiste vouait une grande admiration (fig.1a et 1b)<sup>9</sup>.

## LA TYPOLOGIE DE L'ATELIER D'ARTISTE

Dans une étude relative à la vie quotidienne de l'artiste français au XIX<sup>e</sup> siècle, Jacques Lethève livre une description de l'atelier qui correspond à l'image que nous nous en faisons souvent spontanément : « L'atelier est une grande pièce rectangulaire, au plafond beaucoup plus élevé que dans un logis ordinaire. L'éclairage y vient de fenêtres hautes, situées d'un seul côté ou encore d'une verrière oblique d'où tombe le jour froid venu du nord ; le soleil ne doit pas pénétrer pour éviter les reflets et les taches de lumière. »<sup>10</sup> Lumière et espace

sont, en effet, les principaux ingrédients dans la construction de l'espace de travail d'un artiste<sup>11</sup>. La manière dont un atelier est organisé et aménagé est déterminée par l'art qui y est exercé. Il existe une différence notable entre les ateliers des peintres et ceux des sculpteurs. Ces derniers sont confrontés à de grands défis en termes d'accessibilité, d'apports de matériaux et d'organisation. Les sculpteurs se voyaient ainsi contraints d'installer l'atelier au rez-de-chaussée, qui était souvent séparé de l'habitation. Les peintres, en revanche, optaient plus souvent pour un atelier combiné, voire même intégré dans la partie habitation. Dans les ateliers du XIX<sup>e</sup> siècle, il était plus que coutumier de prévoir toute une série de fonctions annexes autour du lieu de travail proprement dit, comme un espace de toilette pour les modèles, un espace de rangement pour les toiles achevées et inachevées et pour les modèles en plâtre, une petite (ou parfois grande) pièce

d'exposition où visiteurs et clients pouvaient admirer l'œuvre d'art en toute quiétude. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains artistes disposaient également d'une chambre noire, parce qu'ils utilisaient la photographie comme « outil » dans le processus de création.

L'atelier se développa de la sorte en un programme complet. La combinaison entre travail et habitation était à cet égard une préoccupation qui jouait un rôle important, surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les artistes recherchaient un équilibre entre la vie privée et la vie publique et jouaient très consciemment de cette frontière, parfois très mince. Le statut social de l'artiste s'accrut et le mythe du génie créatif fut ainsi conservé, voire délibérément mis en scène<sup>12</sup>. Les études sur l'architecture des habitations et ateliers d'artistes doivent tenir compte de cette propension à la représentation qui joue un grand rôle dans les sources iconographiques, telles les

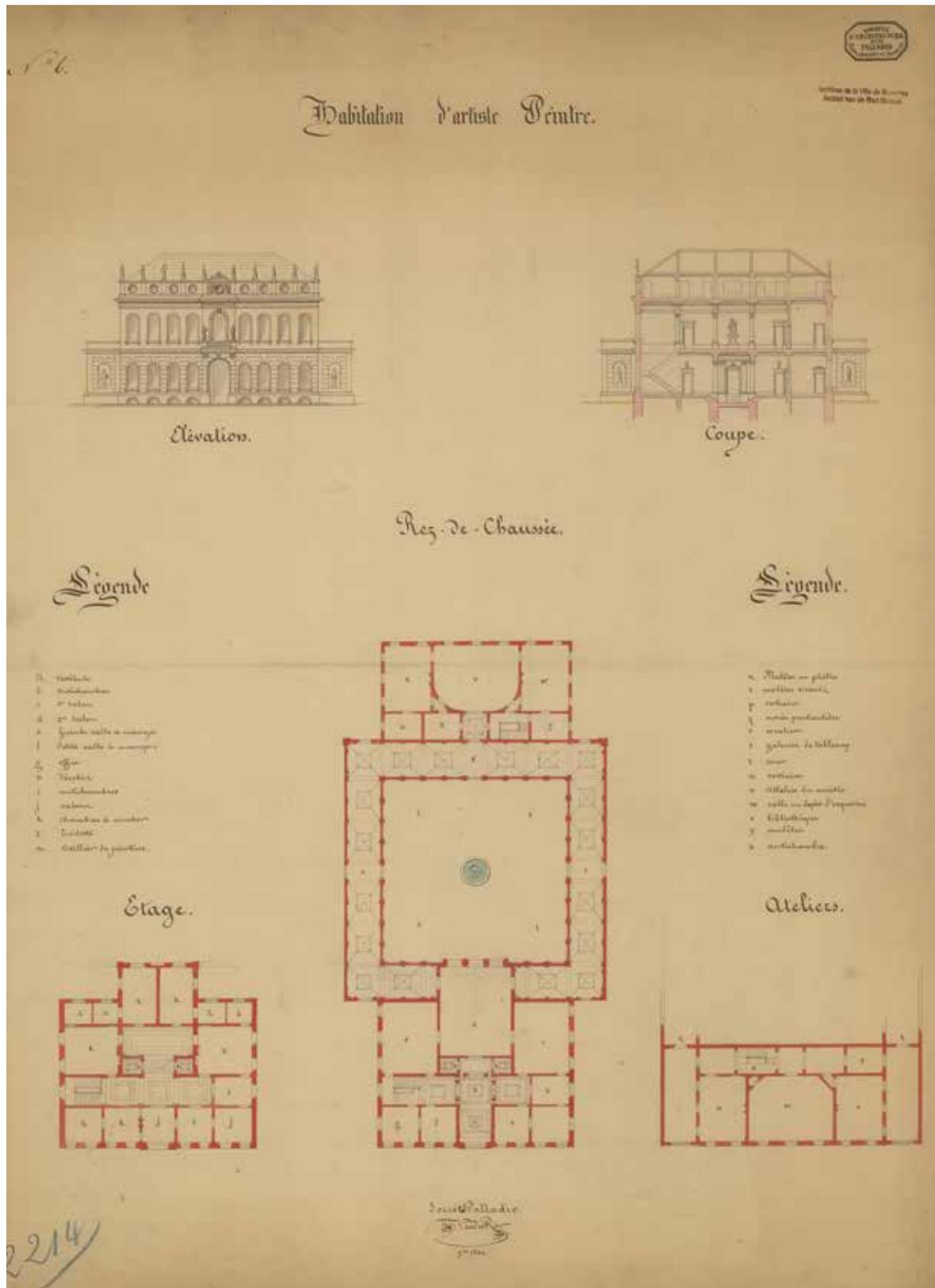


Fig. 2 Société Palladio, projet de concours pour une habitation d'artiste, 1844, arch. Frédéric Vander Rit (© AVB, Plans Portefeuilles 2214).

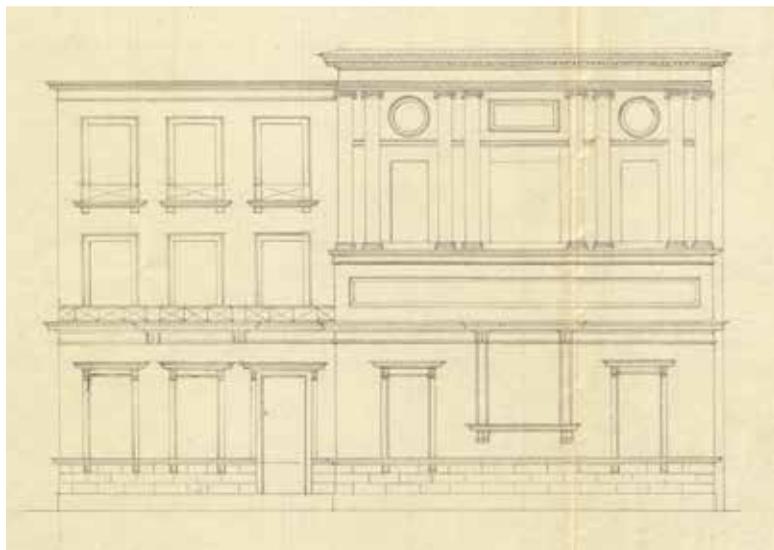


Fig. 3

Maison-atelier de l'artiste peintre François-Joseph Navez (1824 - démolie en 1874), rue Royale 35 à Bruxelles, arch. T.-Fr. Suys (© AVB, TP 20815).

peintures et les photos d'ateliers. Les plans de construction – qui ont une fonction purement administrative, mais qui ne sont hélas pas toujours disponibles – dévoilent en revanche les circonstances réelles de l'organisation des ateliers et du programme d'habitation et sont ici d'une valeur inestimable.

### L'APPROCHE ACADÉMIQUE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

En 1842, Tilman-François Suys fonda la *Société Palladio*, destinée à ses élèves de l'Académie de Bruxelles. Celle-ci organisait annuellement un concours qui, en 1844, eut pour sujet une « habitation pour artiste peintre ». L'habitation d'artiste trouva ainsi une place parmi d'autres sujets traités précédemment, comme une école communale (1842) ou une caserne de gendarmerie (1843). Les projets soumis au concours<sup>13</sup> donnent ainsi idée de la manière dont le programme d'une habitation d'artiste

était abordé sous un angle « académique ». Libérés des entraves budgétaires ou autres, les jeunes créateurs laissèrent libre cours à leur imagination dans leurs propositions. L'habitation (côté rue) était, dans tous les cas, associée à un atelier dans le jardin (à l'arrière de la parcelle) ; la liaison entre les deux parties était l'objet d'une grande attention. Dans les propositions, l'atelier – parfois plus d'un – était entouré de différentes fonctions annexes, comme un vestiaire, une bibliothèque, un espace d'exposition, un espace de rangement, etc. Aucun projet ne prévoyait dans la façade une référence claire au statut d'artiste de l'habitant. Tous les projets montrent une structure axiale (symétrique) du plan et de la façade, une architecture imprégnée d'un esprit classique avec une préférence marquée pour les portiques, les colonnades et les frontons et une tendance à la monumentalité tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les projets du concours ne mettent pas en lumière la façade de l'atelier, ce qui semble indiquer que l'on consi-

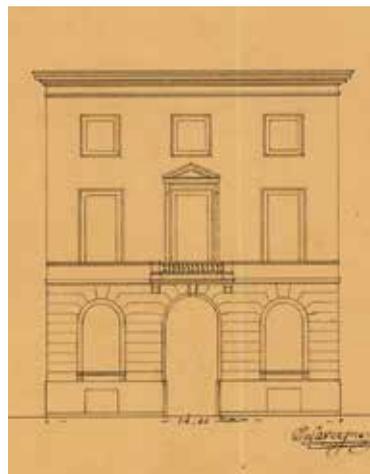


Fig. 4

Habitation du sculpteur Louis Jéhotte (1840, démolie), avenue des Arts 51 à Saint-Josse-ten-Noode, arch. E. Lavergne (© archives communales de Saint-Josse-ten-Noode, Service d'Urbanisme, permis d'urbanisme n°28, 1840).

dérait cet aspect comme subalterne. Il n'existe aucun doute quant au fait que tous ces projets visaient un concept néoclassique idéal, dont l'ampleur et la finition étaient très éloignées de la réalité (fig. 2).

Il ne faut pas s'étonner que Tilman-François Suys ait pris l'initiative d'un tel concours sur le programme d'une habitation d'artiste. Vingt ans plus tôt – en 1824 –, il construisit, rue Royale, une habitation et un atelier en style néoclassique pour François-Joseph Navez. La maison et atelier de Navez fut qualifiée de « grandiose » par l'architecte Jean-Pierre Cluysenaar<sup>14</sup>. La collaboration entre des artistes qui jouaient un rôle prépondérant dans l'Académie de Bruxelles, Navez en tant que directeur à partir de 1835 et Suys en tant que chargé de cours à partir de la même année, ne peut qu'avoir inspiré maint artiste, d'autant que l'atelier fut également utilisé par son beau-fils Jean Portaels, qui y installa, à l'arrière, son légendaire *atelier libre* où furent formées des générations d'artistes (fig. 3).

## HABITATIONS ET ATELIERS D'ARTISTES AVEC UNE IMAGE « BOURGEOISE »

Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes entendaient surtout se profiler en tant que bourgeois et mirent tout en œuvre pour ne pas se distinguer de ce milieu dont ils recherchaient les faveurs. Ils démontraient ainsi vouloir s'intégrer délibérément dans la culture urbaine « bourgeoise ». Par une signature souvent néoclassique de leurs habitations, ils se fondent ainsi « en toute discrétion » dans le paysage urbain.

Lorsque le sculpteur Louis Jéhotte – professeur à l'Académie de Bruxelles de 1835 à 1863 – construisit, en 1840, sa maison sur l'avenue des Arts en bordure du nouveau et prestigieux quartier Léopold, il opta pour une majestueuse façade néoclassique d'une largeur de 14 m, percée d'une porte cochère centrale. Rien sur la façade, signée E. Lavergne<sup>15</sup>, n'indique que cette maison est celle d'un sculpteur. L'atelier est tapi dans le jardin, derrière la maison, comme on peut le voir sur une carte Popp, et n'était accessible que par le portail. Louis Jéhotte connut un grand succès surtout au début de sa carrière. Son habitation était connue comme un important lieu de rencontre. Saintenoy y fait référence dans sa biographie de Jéhotte : « Il mourut à Bruxelles en 1884, délaissant son atelier, son hôtel avenue des Arts, dont le salon était devenu un centre, entouré de la sympathie du monde des artistes. »<sup>16</sup> (fig. 4).

Dans les années 1860, une colonie d'artiste prospéra à un jet de pierre du quartier Léopold, dans la *rue du Financier* (plus tard rebaptisée rue Godecharle). Les artistes Henri Sterckx (1861), Émile Bouillot (1861), Adolphe Dillens (1861) et François-Xavier Roffiaen (1862) y construi-

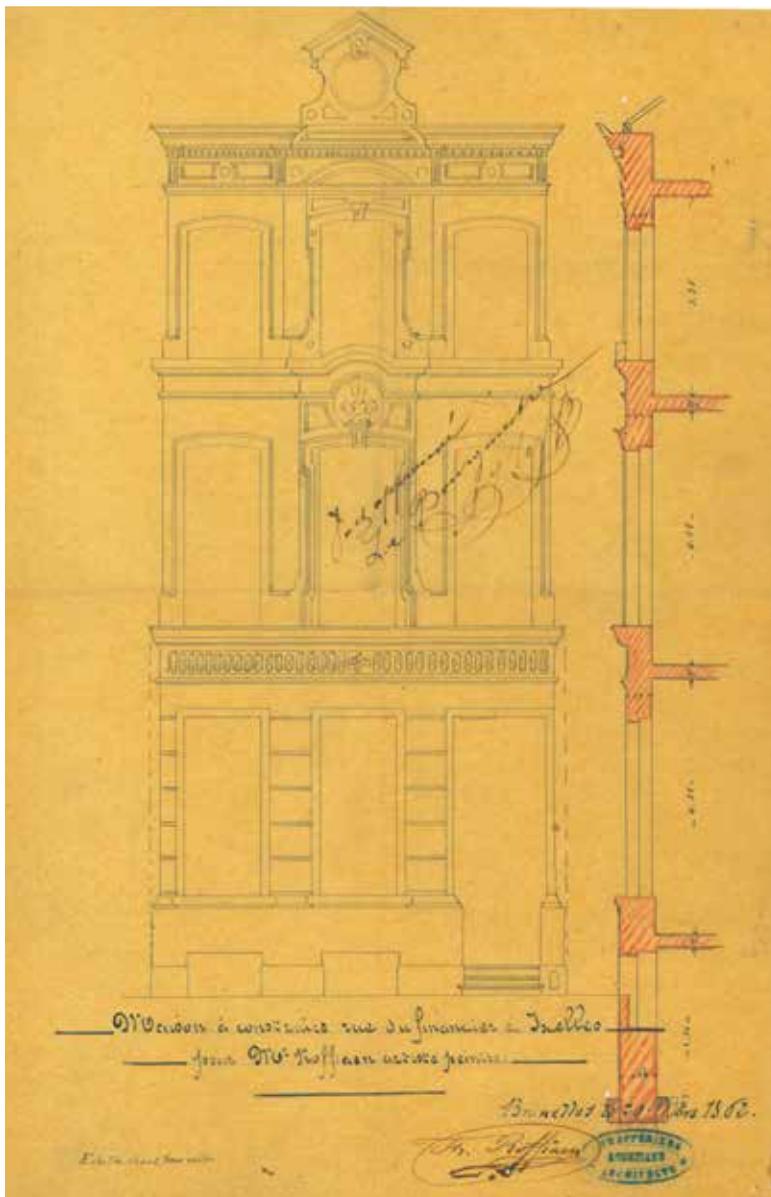


Fig. 5

Maison-atelier du peintre paysagiste François-Xavier Roffiaen (1862, démolie), *rue du Financier* 12 (plus tard rue Godecharle 16) à Ixelles, arch. Antoine Trappeniers (© archives communales d'Ixelles, Travaux publics, 1862).

sirent successivement des habitations bourgeoises néoclassiques, la dernière d'après un projet d'Antoine Trappeniers, frère de loge de l'artiste et concepteur de la place du Luxembourg toute proche (1854). Le peintre paysagiste Roffiaen rejoignit dans cette colonie son ami Adolphe Dillens avec qui il avait déjà collaboré par le passé. Dans son grand atelier recouvert de verre, Roffiaen

peignit avec une précision photographique des paysages alpestres qui lui valurent un succès international. Les ateliers de la rue Godecharle étaient situés en façade arrière orientée vers le nord avec vue sur la voie ferrée et garantie de lumière. Le passant ne pouvait absolument rien soupçonner de l'activité artistique qui se déployait derrière les façades d'apparence bourgeoise<sup>17</sup> (fig. 5).



Fig. 6

Atelier d'Antoine Wiertz (1850), dessin de C. Vanderhecht (*L'illustration, Journal Universel*, 1852).

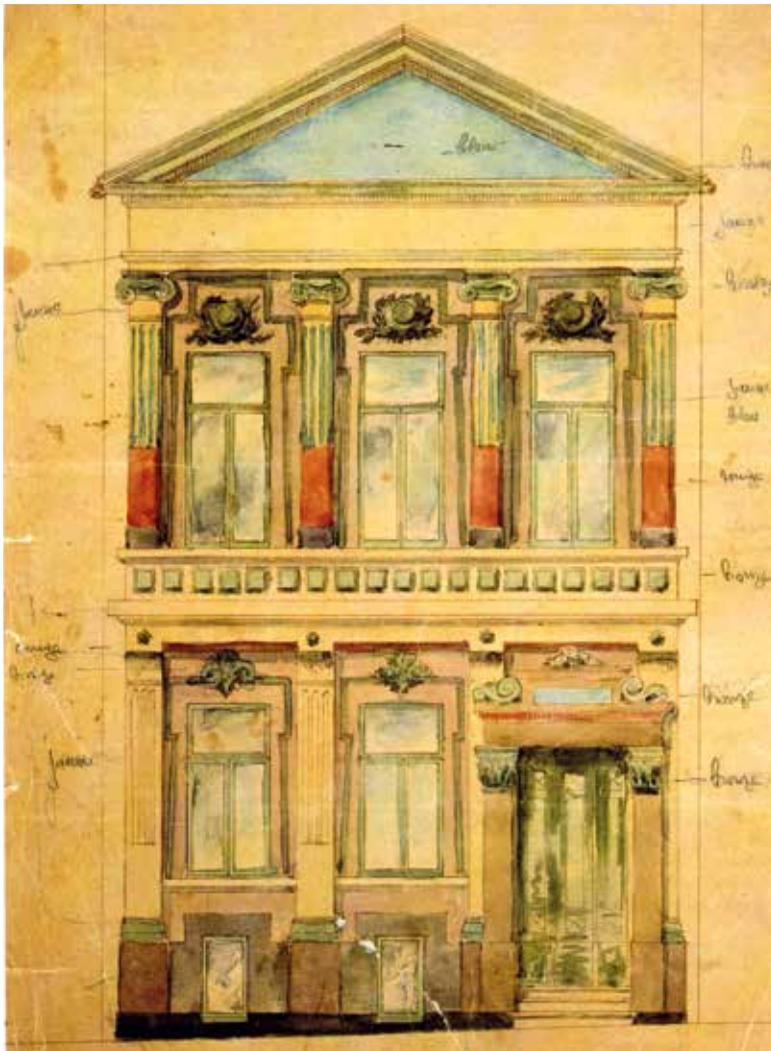


Fig. 7

Projet d'Antoine Van Hammée pour sa maison-atelier (1875), rue de Locht 26 à Schaerbeek [extrait de « *Kunstenaarsateliers* », in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, jg. 25, nr. 1, 1987, p. 8]

## L'HABITATION D'ARTISTE EN TANT QU'EXPRESSION ARTISTIQUE

L'atelier d'Antoine Wiertz bénéficia d'un large intérêt dans la presse. *L'illustration, Journal Universel* d'août 1852, lui consacra un important article intitulé *Paestum à Bruxelles*<sup>18</sup>. L'illustration utilisée est sans conteste la première de la bâtisse, et fut réalisée alors qu'elle n'était en fait pas encore terminée<sup>19</sup>. L'atelier que Wiertz fit construire d'après un projet personnel est exceptionnel à tous égards. Il dépasse en taille tous les ateliers bruxellois, à l'exception de celui d'Eugène Verboeckhoven à Schaerbeek, qui était encore plus vaste. Ce qui frappait le plus les imaginations était la reconstitution de la ruine du temple de Paestum que Wiertz fit élever comme une sorte d'écran contre l'atelier aux allures de hangar et avec laquelle il suscita l'étonnement, l'admiration, mais parfois aussi l'aversion des visiteurs. Le fait qu'il soit parvenu à faire construire cette ruine aux frais de l'État témoigne de sa force de persuasion, comme il ressort d'une de ses lettres au ministre Charles Rogier : « mais le gouvernement souffrirait-il que cette somme servit à élever un édifice d'un si misérable aspect? Laisserait-il perdre à l'architecture – si fatiguée dans notre pays des murailles nues et des maisons en manière de cages d'oiseaux – l'occasion de placer une pauvre colonne, une saillie architecturale quelconque? Ne préférerait-il pas dépenser deux ou trois fois la somme indiquée plus haut à l'érection d'un édifice qui fût à la fois grand et monumental, objet d'art et d'utilité? »<sup>20</sup>. La solennité de l'extérieur contrastait vivement avec l'intérieur : le sol était en terre battue et les murs inachevés, le mortier gris étant encore visible (fig. 6).

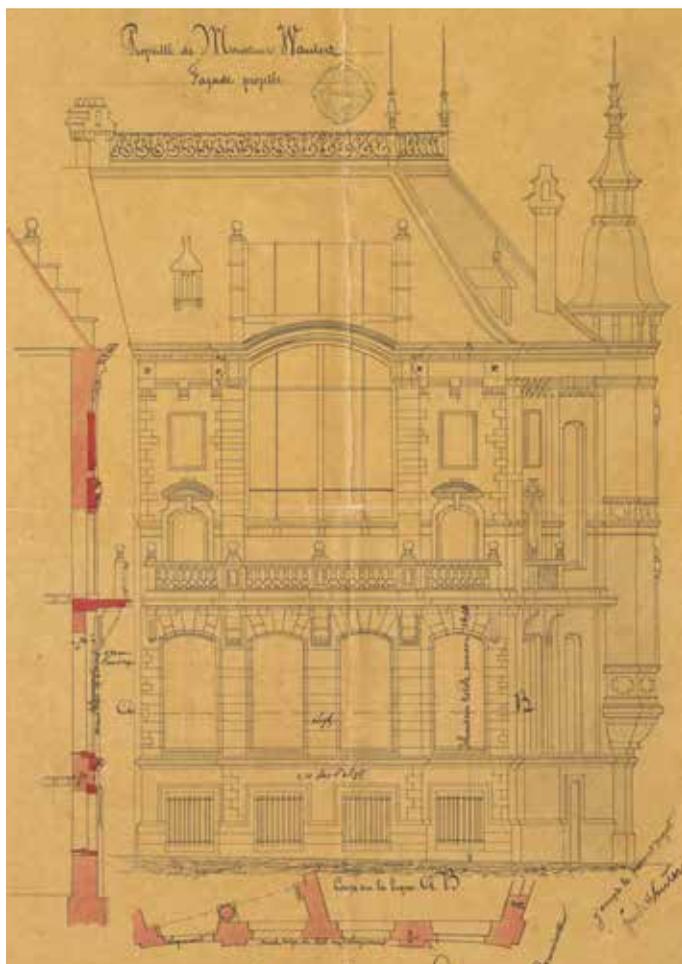


Fig. 8a et 8b

Maison-atelier d'Émile Wauters (1874, démolie en 1955), angle rue de la Loi et rue Froissard à Bruxelles, arch. É. Janlet. Fig. 8a : élévation de la façade (© AVB, TP 11722) et fig. 8b : façade de la rue Froissard en 1893 (*L'Émulation*, 1893, Pl. 20).

L'habitation de l'artiste Antoine Van Hammée, à Schaerbeek (rue De Locht 1875), était d'un calibre bien plus modeste, mais non moins originale. Du point de vue des dimensions, le bâtiment s'inscrit dans une enfilade de maisons ordinaires, mais possède néanmoins une façade qui se démarque d'emblée. La superposition des ordres et le fronton confèrent à l'architecture de cette maison un caractère monumental, qualifiée de « Pompéienne »<sup>21</sup>, constituant un cas unique dans l'histoire de l'architecture bruxelloise. Antoine Van Hammée peignait des scènes historiques et est aussi connu comme

« orientaliste ». Certains de ses contemporains l'ont aussi associé à Alma Tadema<sup>22</sup>. Dans le projet de son habitation, Van Hammée avait prévu une façade entièrement peinte, avec une polychromie qu'on l'associait à cette époque aux reconstructions archéologique des antiques. Bien qu'inhabituelle – et qu'il soit improbable que cette polychromie ait été réellement réalisée – elle coïncidait avec les intérêts de cet « artiste-archéologue ». En 1877, il fut nommé à l'Académie de Bruxelles, où il enseigna l'archéologie et l'histoire de l'art ; en 1891, il devint conservateur du département Arts décoratifs et Art monu-

mental des Musées royaux d'Arts décoratifs et industriels de l'époque (aujourd'hui les Musées royaux d'Art et d'Histoire)<sup>23</sup>. Si la façade de son habitation était effectivement hors du commun, son aménagement intérieur, en revanche, différait à peine de celui de la maison mitoyenne classique. Tout porte à croire que Van Hammée travaillait dans une grande pièce au rez-de-chaussée (fig. 7).

L'amorce du troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle est allée de pair avec une percée du pluralisme stylistique et de l'éclectisme en architecture. Le choix du style d'une habitation était

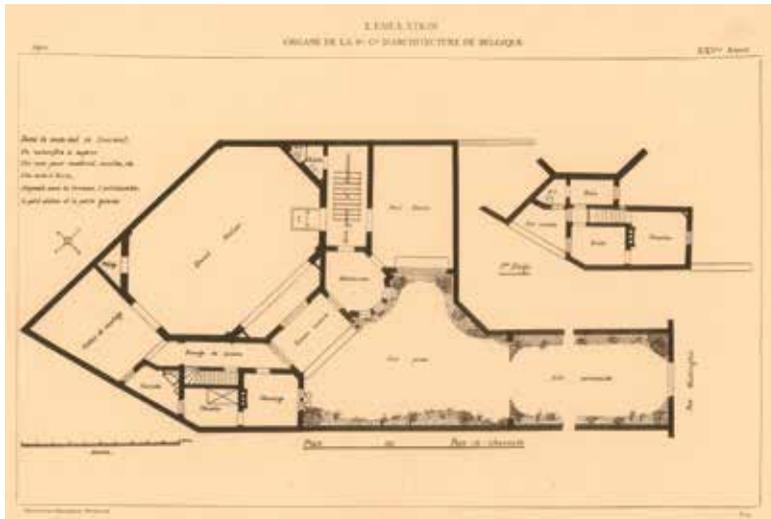


Fig. 9a et 9b

Atelier du sculpteur Charles Samuel (1898), rue Washington 36 à Ixelles, arch. E. Van Humbeeck. Fig. 9a : extérieur (*L'Émulation*, 1900, pl. 46) et fig. 9b : plan du rez-de-chaussée (*L'Émulation*, 1900, pl. 46).

rarement gratuit, mais au contraire bien conscient. Pour le peintre d'histoire et de portraits Émile Wauters, la construction d'une maison-atelier en style néo-Renaissance flamande, d'après un projet de l'architecte Émile Janlet, se situait dans le prolongement de ses aspirations artistiques. Construite en 1874 sur le rond-point de la rue de la Loi, cette maison d'angle, entièrement élevée en briques parsemées de pierre bleue, constituait une attraction à tous les égards. La

grande fenêtre de l'atelier au deuxième étage se prolongeait jusque dans le toit, ne laissant aucun doute sur le fait que cette maison était celle d'un artiste. Ce genre de *rooftop studio* était populaire surtout à Paris et à Londres et fut aussi prisé à Bruxelles par les peintres. L'atelier était desservi par une entrée particulière – une modeste porte dans la façade latérale, côté rue Froissart – et accessible par un escalier en colimaçon séparé, logé dans la pittoresque tour d'angle.

La circulation séparée permettait à l'artiste (et à ses hôtes), et à son modèle, de ne pas se croiser systématiquement dans un même escalier. Lucien Solvay fut à ce point impressionné lors d'une visite qu'il y consacra un article complet dans *La Revue Artistique* (1879), où il ne tarit pas de superlatifs au sujet de l'architecture et de la décoration intérieure : « (...) une maison princière du XVI<sup>e</sup> siècle (...) du plus pur flamand »<sup>24</sup>. L'appréciation par les cercles d'architecture se fit attendre. Ce n'est que près de vingt ans après sa construction qu'une photo de la façade latérale (!) parut dans la revue *L'Émulation* (1893)<sup>25</sup>. Pour l'architecte Émile Janlet, la maison-atelier de Wauters constitua une étape précoce et décisive dans le développement du style néo-Renaissance flamande, un style qui allait lui permettre de percer vraiment et de récolter un joli succès avec le pavillon belge de l'Exposition universelle de Paris en 1878 (fig. 8a et 8b).

## DES ATELIERS À LA MESURE DE L'ARTISTE

Tous les artistes ne se préoccupaient pas de donner un lustre particulier à leur atelier. Parfois, c'est la fonctionnalité qui primait et l'atelier était approché sur une base très modeste et avec une mentalité simple et directe. Le travail doit être organisé, surtout dans un atelier de sculpteur. La création d'une statue se fait en plusieurs étapes : du concept – sur la table à dessin – à l'exécution en passant par le modèle. La sculpture est une activité poussiéreuse et surtout bruyante. Le moulage de statues pouvait être sous-traité. À cela s'ajoute le besoin de se retirer de temps à autre de l'agitation de l'atelier, afin de réaliser une ébauche dans un endroit plus tranquille, de

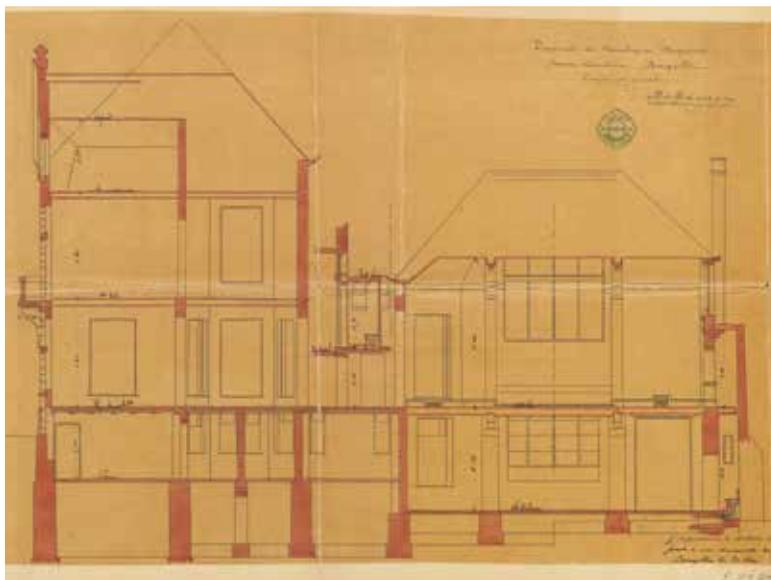
recevoir des convives ou d'exposer une œuvre dans un environnement plus « serein ».

Xavier Mellery attachait peu d'importance à l'atelier qu'il construisit (1879) dans le jardin de sa maison parentale à Laeken<sup>26</sup>. Édifié selon un plan rectangulaire, avec une grande fenêtre dans la façade nord, il n'abritait qu'une unique pièce de travail.

Jacques de Lalaing habitait un imposant hôtel particulier rue Ducale et l'atelier qu'il fit construire (1884) à un jet de pierre de là, dans le quartier Léopold, était un bâtiment simple, avec un unique grand espace de 150 m<sup>2</sup>, dans lequel il combinait peinture et sculpture. Une coexistence dont il allait progressivement s'apercevoir qu'elle n'était guère pratique, de sorte qu'en 1908, il transforma son atelier en duplex pour y aménager une galerie en mezzanine<sup>27</sup>.

L'architecte Ernest Van Humbeeck, qui avait été lui-même un élève de Portaels et qui connaissait donc bien la pratique artistique, a pu puiser dans cette expérience au moment de concevoir les ateliers des sculpteurs Guillaume Charlier et Charles Samuel. Dans les deux cas, l'atelier fut conçu comme un bâtiment autonome et l'espace de travail en lui-même fut protégé contre le monde extérieur par une série d'espaces annexes qui faisaient fonction de « tampon ». Samuel poussa même plus loin l'organisation des volumes et prévit également un espace d'exposition comme sas entre un grand et un petit atelier, ce qui lui permettait de gérer le contact avec les commanditaires et les clients (fig. 9a et 9b).

Les artistes répugnaient à dévoiler et à exhiber une œuvre d'art en cours de réalisation. Une distinction était souvent faite entre un atelier « d'exposition » et un atelier « de travail ». Cela permettait surtout aux sculpteurs de



**Fig. 10a et 10b**

Maison-atelier du sculpteur Guillaume De Groot (1885, démoli après 1922), avenue Louise, Bruxelles Extension-Sud, arch. É. Janlet. Fig. 10a : coupe longitudinale (© AVB, TP14543) et fig. 10b : vue de l'atelier « d'exposition » (*L'Émulation*, 1895, Pl. 20)

se sortir du travail « salissant » et de déplacer l'attention vers la présentation<sup>28</sup>. En tant que sculpteur, Guillaume de Groot pratiquait surtout la sculpture monumentale. Son nom est lié à quelques édifices importants à Bruxelles (Bourse, Maison du Roi, Musées Royaux des Beaux-Arts, parc du Cinquantenaire). Les plans et une photo de son habitation et atelier sont parus dans *L'Émulation* (1895).

C'est surtout l'intérieur de son atelier – qui a l'apparence d'un salon – qui soulève certaines questions. La coupe de l'atelier<sup>29</sup> montre qu'il y avait, sous celui-ci qui se situait dans le prolongement de son espace de vie, un second atelier où travaillaient les « praticiens ». Cet espace de travail était toutefois jalousement soustrait au regard des visiteurs (fig. 10a et 10b).



Fig. 11

Jef Lambeaux et Jules Lagae dans l'atelier de la rue Creuse à Saint-Gilles (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B192843).

Les photos de sculpteurs au travail dans leur atelier, montrant sans ambages la pratique de la sculpture, sont extrêmement rares. Dans le contexte bruxellois, Jef Lambeaux, qui s'est fait photographier jusqu'à deux fois dans son « modeste » atelier, constitue à cet égard une exception (fig. 11).

## L'ART NOUVEAU, APOTHÉOSE DE LA CULTURE DE L'ATELIER

Parmi les commanditaires de superbes habitations Art nouveau figurent bon nombre d'artistes aujourd'hui totalement oubliés ; Bartholomé, Janssens, de Saint-Cyr, Cortvriendt... ne sont pas des noms ronflants dans l'histoire de l'art. Cela illustre bien le fait qu'il

n'existe pas toujours une corrélation entre la signification artistique des artistes et celle de l'architecture de leur maison-atelier.

### Victor Horta

Victor Horta avait noué très tôt des liens d'amitié avec le sculpteur Godefroid Devreese. Ils se connaissaient déjà depuis leur formation à l'Académie de Bruxelles et collaboraient à l'époque sur différents projets. En 1888, ils organisèrent une exposition commune dans l'atelier de Devreese, à l'époque encore situé *rue du Marché*<sup>30</sup>. Devreese collabora également au premier chef-d'œuvre de Horta, l'hôtel Tassel (1893). La réputation de ce dernier commença à prendre forme et les commandes affluèrent. En septembre 1894, il signa les premiers projets pour l'hôtel Solvay. La réa-

lisation de l'atelier de Godefroid Devreese se situe dans la périphérie de ces projets « majeurs ». Certaines annotations dans l'agenda de 1894 de Horta laissent à penser qu'il réalisa les plans en toute hâte et qu'il fit assurer le suivi du travail par son collaborateur et dessinateur Charles Patris.<sup>31</sup> L'atelier de Devreese est incontestablement une des réalisations les plus modestes de Horta. La façade frappe par son caractère presque industriel, déterminée surtout par la grande fenêtre répartie en tronçons de vitres étroites entre des croisillons, probablement en fer. La coupe montre que Devreese pouvait disposer d'un grand espace de travail séparé de la rue par deux pièces d'habitation surmontées par un volume en duplex donnant sur le grand atelier, où il pouvait présenter ses œuvres (fig. 12a et 12b).

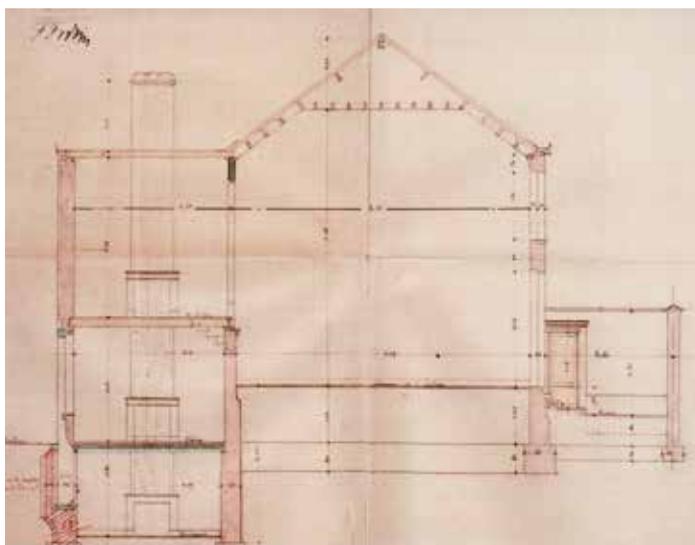
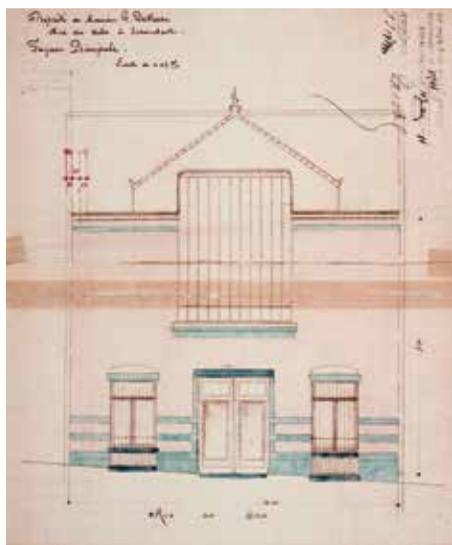


Fig. 12a et 12b

Atelier du sculpteur Godefroid Devreese (1894, transformé en 1965), rue des Ailes 71 à Schaerbeek, arch. V. Horta. Élévation de la façade et coupe longitudinale [© archives communales de Schaerbeek, DS-7-71].

En 1901, Horta se mit au travail pour deux sculpteurs : pour Pieter Braecke, il construisit une modeste habitation dans le quartier Nord-Est<sup>32</sup> et, pour Fernand Dubois, une maison-atelier plus somptueuse à Forest. Pour cette dernière, Horta prévint dans un premier projet une façade en brique adaptée aux moyens financiers du sculpteur. Un héritage permit toutefois subitement à Dubois une dépense supplémentaire ce dont Horta tira avantageusement parti<sup>33</sup>. La composition du premier projet fut conservée, mais le travail plastique de la pierre bleue – si typique de l'œuvre du maître – devint une importante caractéristique de cette façade tout en équilibre. La porte d'entrée ne se situe pas au centre, mais marque un axe vertical clair dans la composition. À sa droite se situe la partie derrière laquelle se trouvent les ateliers, accessibles par une entrée séparée, le portail à l'extrême droite. Le grand atelier de sculpteur se traduit dans la façade par la haute fenêtre. Les pièces de vie se situent dans la partie de gauche (fig. 13a et 13b).

Horta prouva son attachement particulier au thème de l'architecture

d'atelier par la réalisation de sa propre habitation et atelier dans la rue Américaine à Saint-Gilles (1898). Il associa son habitation à un immeuble de bureau-atelier où l'espace de travail était fortement souligné dans la façade par une grande fenêtre d'atelier ; car les architectes ont, eux aussi, besoin d'un espace de travail bien éclairé. Les caves de son bureau abritaient même un atelier de moulages où travaillaient ses collaborateurs, sculpteurs et modeleurs, et où Horta pouvait suivre de près l'évolution plastique de ses créations<sup>34</sup>. Pour bien éclairer l'atelier dans les caves, la fenêtre du rez-de-chaussée fut prolongée sous le niveau de la rue et dans l'épaisseur du mur ; le même système fut d'ailleurs utilisé pour éclairer les cuisines-caves. Une fine structure de fils protège la fenêtre de l'atelier sans compromettre l'apport de lumière.

La formule appliquée par Horta fit école. Ernest Blerot eut sans aucun doute cet exemple devant les yeux lorsqu'il construisit une habitation avec atelier (1905) pour l'artiste Louise de Hem à Forest. L'atelier et l'habitation étaient en l'occurrence

des entités clairement séparées qui fonctionnaient tout à fait indépendamment l'une de l'autre et entre lesquelles n'était prévue aucune communication. De la sorte, l'artiste manifestait clairement la volonté de montrer son existence vis-à-vis du monde extérieur et l'autonomie de l'atelier en était indiscutablement l'expression. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et même au début du XX<sup>e</sup> siècle, la position des artistes féminines avait été relativement secondaire et la possession d'un atelier était un signe évident d'émancipation. L'atelier de Louise de Hem reste néanmoins un exemple exceptionnel, peu imité par la suite (fig. 14).

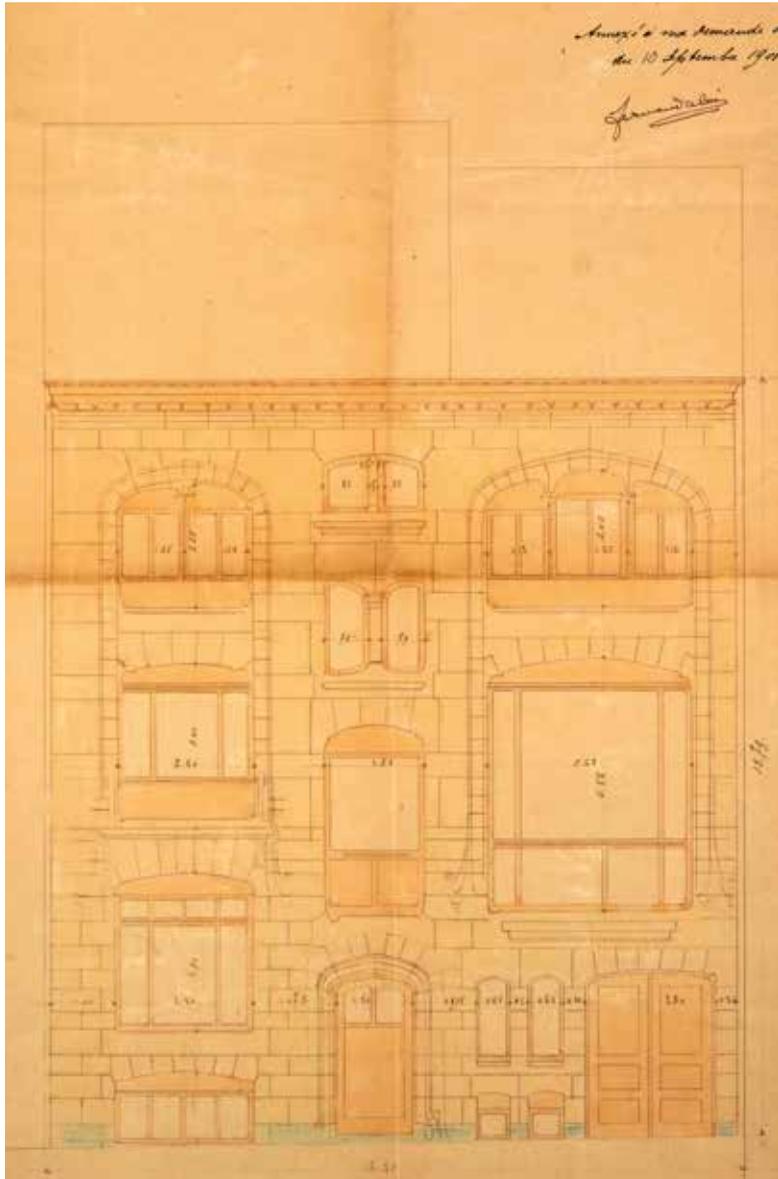
### Paul Hankar

La biographie de l'architecte Paul Hankar révèle les éléments expliquant pourquoi il se profila comme l'architecte des artistes. Hankar était le petit-fils d'un tailleur de pierre wallon, son père directeur d'une carrière. À l'Académie de Bruxelles, où il fit ses études dès l'âge de 13 ans, il suivit alternativement les cours des sections architecture, sculpture et ornementation et dessin. Il se perfectionna entretemps en sculp-



Fig. 13a et 13b

Maison-atelier du sculpteur Fernand Dubois (1901), avenue Brugmann 80 à Forest, arch. V. Horta. Fig. 13a : projet avec façade en briques (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B232355) et fig. 13b : projet exécuté avec façade en pierre naturelle (© archives communales de Forest, ACFUrb. 1846 -1901).



ture dans les ateliers de Georges Houtstont et aussi chez Charles Van der Stappen, mais c'est surtout dans l'atelier de l'architecte Henri Beyaert que Hankar se profila comme un stagiaire plus que doué. La collaboration avec les artistes revêtait une grande importance dans l'atelier de Beyaert. En 1893, Hankar fut cofondateur du groupe d'artistes *Le Sillon*<sup>35</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si Hankar construisit une maison ou un atelier pour la plupart des artistes appartenant à ce groupe. C'est sur la base de son implication dans le milieu artistique qu'il se révéla comme l'architecte des artistes par excellence. Il ressort de l'étude de François Loyer que Hankar réalisa au total quatorze projets et missions à la demande d'artistes.

Durant la période 1894-1896, il fut, entre autres, à la base de la création d'une *Cité des Artistes* à la côte belge. Un projet soutenu par Paul Otlet,

lui-même prêt à mettre à disposition un terrain à Westende. Le concept comprenait un prestigieux hôtel où les artistes et leur famille pouvaient se retirer pour s'y détendre et y travailler (fig. 15). Le projet capota toutefois par le manque d'intérêt affiché par les membres de la *Société Coopérative Artistique*<sup>36</sup>. C'est une preuve supplémentaire que les programmes d'ateliers collectifs ne connurent pas de succès en Belgique, alors qu'ils étaient très en vogue, au tournant du siècle dernier, dans les pays avoisinants,

et surtout à Londres et à Paris. On ne trouve qu'un seul exemple digne de ce nom à Bruxelles : les ateliers mis à disposition, à l'initiative du commerçant Félix Mommen, à Saint-Josse-ten-Noode<sup>37</sup>.

Hankar fit preuve d'une grande modestie, surtout dans certaines de ses premières commandes. Les ateliers pour les sculpteurs Alfred Crick (1891), Félix Coosemans (1896) et pour le peintre Jean Gouweloos (1896) touchent par leur simplicité. La fonctionnalité de l'atelier prime



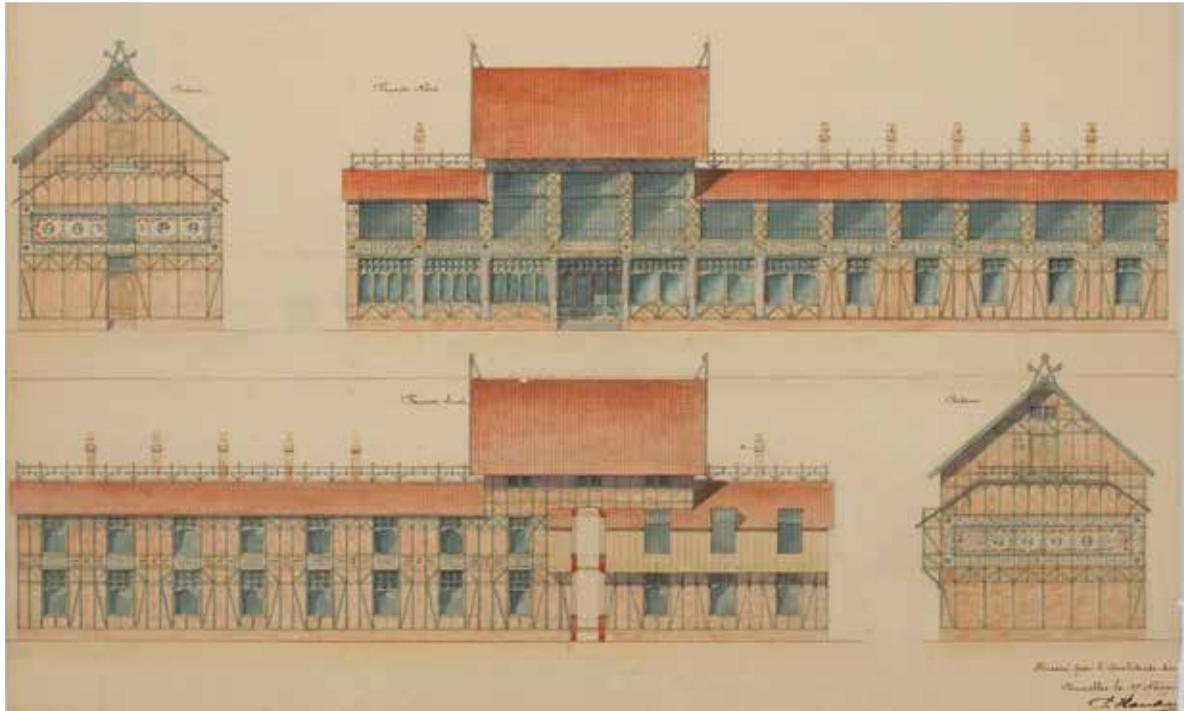
**Fig. 14**  
Maison (droite, 1902) et atelier (gauche, 1905) de Louise De Hem, rue Darwin 15-17 à Forest, arch. E. Blerot (A. de Ville de Goyet, 2018 © BUP/BSE).

sur son rayonnement architectural. On peut même, dans certains cas, parler d'un concept minimaliste. Ce n'était pas un hasard si les ateliers les plus intéressants construits par Hankar étaient ceux réalisés pour les artistes les plus fortunés : Albert Ciambertani, René Janssens et Léon Bartholomé.

Les contacts entre l'artiste peintre René Janssens et Hankar se

situent au sein du cercle artistique *Le Sillon*, dont ils faisaient tous deux partie. Janssens était un intimiste qui représentait de préférence des intérieurs bourgeois où l'accent était mis sur l'évocation d'ambiance. L'habitation de Janssens [1898]<sup>38</sup> était reconnaissable en tant qu'atelier d'artiste. La présence de l'atelier était trahie par un oriel prolongé par une haute lucarne. Son

architecture témoigne encore d'une forte filiation avec la néo-Renaissance flamande de son maître à penser Beyaert. Hankar utilisa de la brique appuyée sur une plinthe en pierre bleue. Les encadrements de porte et de fenêtre sont constitués de chaînages en pierre d'Euville. La menuiserie de la maison-atelier de Janssens est typique pour Hankar, du géométrique avec des accents ludiques et, chaque fois, des variations différentes sur le thème du rectangle ou du carré. Paul Hankar a produit un Art nouveau modéré, avec de forts accents traditionnels, répondant ainsi aux goûts de l'artiste et commanditaire René Janssens, dont on a dit qu'il n'était en fait pas favorable au « modernisme » de son habitation. Gustave Vanzype exprime son étonnement à ce sujet après une visite à l'atelier Janssens : « Dans la vaste salle {atelier} où le caprice de Hankar a dessiné, pour ce peintre de vieilles choses, des aspects de modernisme voisinant étrangement avec les cuivres anciens, les vieilles statues de saints, les lambeaux d'étoffes aux éclats fanés, les vieux livres aux reliures poudreuses »<sup>39</sup>. Il conclut par ailleurs que Hankar avait ici déployé son « modernisme » avec mesure, avec discrétion et surtout avec bon goût<sup>40</sup>. René Janssens n'avait manifestement guère été convaincu par les qualités de l'architecture et de l'aménagement de Hankar, puisqu'en 1904, il confia une transformation et un réaménagement des lieux à l'architecte Maurice Van Ysendyck<sup>41</sup>. Ce dernier suréleva le bâtiment de l'atelier d'un étage, faisant ainsi disparaître la fenêtre de l'atelier, au même titre d'ailleurs que le « caractère d'atelier » de cette habitation d'artiste. Van Ysendyck transforma également l'intérieur en un style Louis bourgeois et très en vogue et ne conserva pour ainsi dire rien du « modernisme » de Hankar (fig. 16).



**Fig. 15**

*Cité des artistes*, projet de 1896 de l'arch. P. Hankar pour une résidence d'artistes à Westende, 1896 [© MRAH, coll. Arts décoratifs du XX<sup>e</sup> siècle, FH.005.96-1.07]



**Fig. 16**

Projet de la maison-atelier de René Janssens (1898), rue Defacqz 50 à Ixelles, arch. P. Hankar [© MRAH, coll. Arts décoratifs du XX<sup>e</sup> siècle, FH.006.98-1.01].

Sans doute Hankar trouva-t-il dans la personnalité de l'artiste peintre Léon Bartholomé un admirateur bien plus convaincu et bien plus enthousiaste de son architecture. Tous deux faisaient également partie du cercle artistique *Le Sillon*. Différents avant-projets furent élaborés en à peine cinq mois de temps, dont différentes formules d'atelier – habitation et atelier côte à côte ou autonomes. Deux bâtiments furent finalement construits sur l'avenue de Tervueren, dont le 151 fit fonction d'atelier. L'atelier de l'artiste peintre Léon Bartholomé (1898)<sup>42</sup> fut une des créations les plus audacieuses de Hankar. Les restrictions financières n'y jouèrent aucun rôle. Bartholomé était riche et très mondain, du moins si l'on peut en croire l'artiste Alfred Bastien, qui le décrit comme suit dans ses mémoires : « C'était le plus Parisien de nos compagnons [Le Sillon], très amusant par ses boutades, son chic parfumé, sa coquetterie surveillée, très dépaycé par les gros de la troupe ! Il était riche, possédait une admirable maison à lui tout seul, avenue de Tervuren »<sup>43</sup>. Un portrait similaire a été dressé par un auteur anonyme en 1904, qui décrit l'artiste et sa maison en ces termes : « Rien ne pouvait mieux s'harmoniser aux goûts du simpliste raffiné qu'est Léon Bartholomé, que la sobre fantaisie novatrice de Paul Hankar, le bâtisseur moderniste qui édifia avenue de Tervueren, à Bruxelles, un home idéalement 'néo-stylé' à ce peintre (élégant et mondain) des pauvres et rustiques et sombres intérieurs. L'antithèse est moins qu'on ne pourrait croire une antinomie. Peut-être bien que le contraste entre le décor luxueusement esthétisé où cet artiste vit, et les décors de ces cabanes de pêcheurs remaillant leurs vieux filets de leurs vieilles mains tannées et des humbles dentellières



Fig. 17

Maison-atelier de l'artiste peintre Léon Bartholomé (1898, démolie) avenue de Tervueren 147 à Woluwe-Saint-Pierre, arch. Paul Hankar (extrait de REHME, W., *Die Architektur der Neuen Freien Schule*, Leipzig, 1902, pl. 73).

et de ses cadreurs zélandais, lui révèle mieux, sitôt qu'il pénètre chez ces pauvres, toute la noblesse pittoresque de cette pauvreté magnifique (...) »<sup>44</sup>. Entre les lignes, nous lisons l'étonnement de l'auteur au sujet du grand contraste entre le style de vie exclusif de l'artiste et le misérabilisme de son art.

L'habitation de Bartholomé est la plus emblématique de l'œuvre de Hankar. La grande et complexe fenêtre de l'atelier domine l'ensemble du concept et confère un cachet très spécifique à l'architecture. Hankar rompt les règles de composition traditionnelles aux premier et deuxième étages. Il regroupe en un tout les fenêtres

de la chambre à coucher du premier étage au balcon et à la grande fenêtre de l'atelier situés à l'étage supérieur. La grande fenêtre de l'atelier était carrée, mais la menuiserie intègre un cercle jouxtant la porte du balcon. Hankar recherche un équilibre subtil entre formes droites et rondes, entre Art nouveau géométrique et floral, tant dans la composition architecturale que dans la décoration<sup>45</sup>. Il créa ici le prototype de l'habitation d'artiste où l'atelier était posé par-dessus l'habitation tel un pavillon. La grande fenêtre de l'atelier est plus qu'un simple moyen de faire entrer la lumière dans l'espace de travail ; elle s'affirme comme l'œil de l'artiste sur le monde (fig. 17).

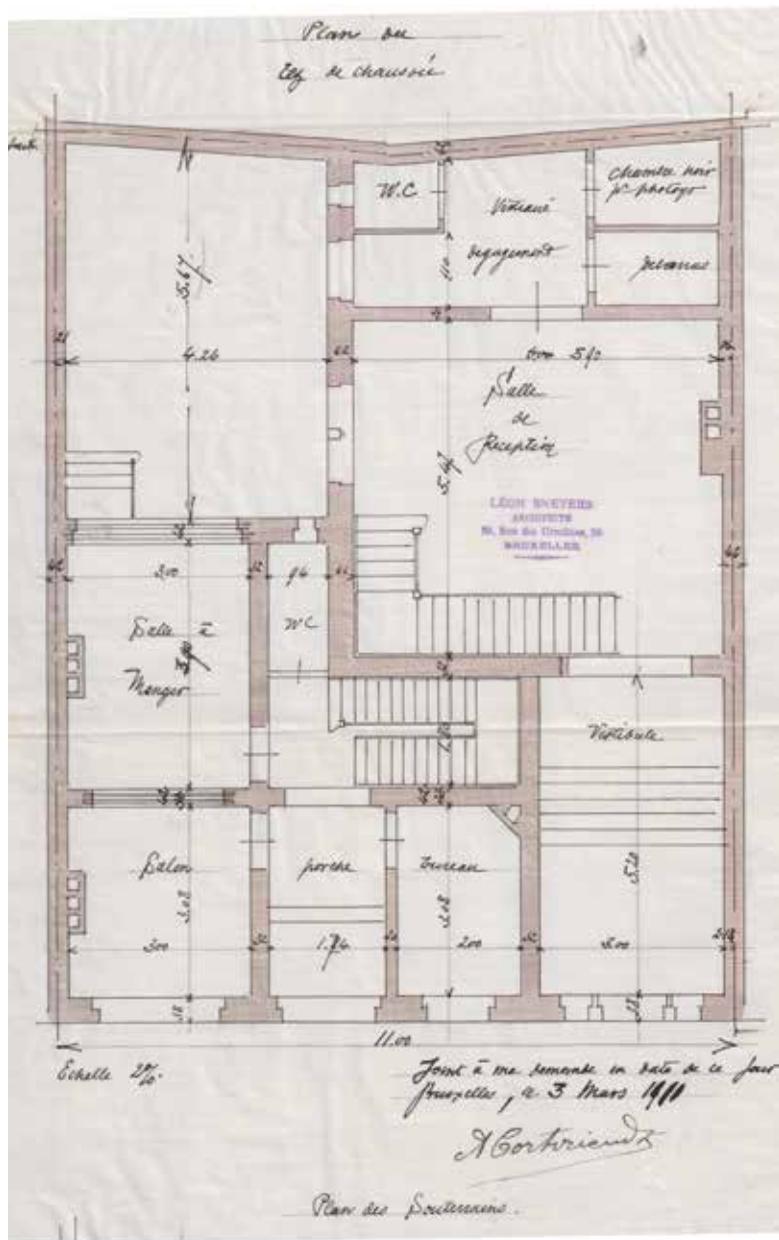


Fig. 18

Plan de l'atelier d'Albert Cortvriendt (avec indication d'une chambre noire) (1900), rue de Nancy 6-8 à Bruxelles, arch. L. Sneyers (© AVB, TP 24600).

L'architecte Gustave Strauven s'est inspiré du travail d'Hankar pour Bartholomé lorsqu'en 1901, il conçut pour l'artiste peintre Georges de Saint-Cyr dans le quartier Nord-Est une maison avec atelier dans le style flamboyant qui lui est si caractéristique.

### Léon Sneyers

Toujours en 1901, Léon Sneyers conçut pour l'artiste peintre Albert Cortvriendt une remarquable maison avec atelier dans le Pentagone bruxellois. L'année du décès de Hankar, le jeune Sneyers reprit le flambeau de son maître et poursuivit la collaboration avec l'artiste

sgraffiteur Adolphe Crespin<sup>46</sup>. La façade et l'intérieur de cette maison-atelier furent ornés de sgraffites et de décors muraux par Crespin. Le programme de la maison-atelier combine la vie de tous les jours et le travail, mais préserve leur autonomie. L'atelier possède sa propre entrée. Sur les plans de la demande de permis de bâtir<sup>47</sup>, on remarque qu'un espace, baptisé chambre noire, est prévu à côté de l'atelier. La collaboration entre Sneyers et Crespin déboucha en 1902 sur une participation à l'exposition des arts décoratifs de Turin avec un *studio d'artisan* rappelant étroitement le décor de l'atelier de Cortvriendt. La maison de la rue de Nancy est un exemple d'école de collaboration artistique entre architecte et décorateur, mais on n'a pas encore pu déterminer à ce jour où se situait l'artiste dans ce rapport de collaboration particulier (fig. 18).

### LA CULTURE DE L'ATELIER SOUS PRESSION

La culture de l'atelier souleva déjà des critiques très tôt dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Certains artistes voyaient l'atelier comme un environnement artificiel, un obstacle à la recherche de la vraie vie et de la vraie nature. La culture de l'atelier, en tant que représentante de l'académisme, se trouva sous pression et fut rejetée par les pleinairistes qui, partout en Europe, se détournèrent de la ville et cherchèrent le salut dans la nature « inviolée ». Mais cette dernière tendance est également à prendre avec une certaine réserve ; de nombreux artistes entretenaient une relation ambiguë avec leur atelier. Même ceux qui recherchaient délibérément la nature ne pouvaient pas toujours fonctionner sans atelier. Gustave Vanaise recherchait le réalisme, mais au



Philippe Wolfers<sup>51</sup>. La nouvelle maison était encore plus petite, deux pièces au rez-de-chaussée, une cave et une grande pièce comme « atelier » sous les toits. Dans les quelques rares mois qui lui restèrent – avant sa mobilisation durant laquelle il s'éteindrait des suites d'une longue maladie –, il y travailla encore dans le jardin ou au grenier (fig. 19).

Les habitations et ateliers d'artistes qui furent construits à la veille de la Première Guerre mondiale illustrent une tendance qui allait se perpétuer par la suite. Les artistes se distancient de la culture de l'atelier, souvent littéralement en s'établissant dans des endroits plus retirés. La simplicité mise en avant par les modernistes dans l'entre-deux-guerres incitera les artistes à plus de sobriété. Néanmoins, l'atelier en tant que typologie architecturale reste un défi et les mêmes préoccupations continuent à dominer le programme de l'atelier. L'architecte Alfred Courtens construisit, en 1922, pour son frère et artiste Antoine un atelier (Saint-Josse-ten-Noode, rue Braemt 97-99) en style Art Déco d'inspiration classique dans le sillage de la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle. Les ateliers du sculpteur Oscar Jaspers (arch. Victor Bourgeois, 1928, Woluwe-Saint-Lambert) et du peintre Jacques Lenglet (L.H. De Koninck, 1926, Uccle) sont des exemples exceptionnels d'un modernisme résolu et ne sont pas situés par hasard dans l'extrême périphérie résidentielle de la Région de Bruxelles-Capitale.

*Traduit du néerlandais*

## NOTES

1. Cet article est basé sur la thèse de doctorat, actualisée, de Linda Van Santvoort : « *Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel - een corpus met dossiers betreffende 95 ateliers van schilders en beeldhouwers gebouwd in het Brusselse Gewest tussen 1824 en 1914* ». Thèse de doctorat non publiée (promoteur Pr Jeanine Lambrecht), Histoire de l'art et Archéologie, *Vrije Universiteit Brussel*, 1995-1996.
2. « Maurice du Seigneur, L'art d'être artiste chez soi (I) », in *La Construction Moderne*, Paris, 1887.
3. MILNER, J., *The Studios of Paris. The Capital of art in the Late Nineteenth Century*, Londres, 1988, p. 175.
4. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie*, dl. I 1863-1900, Texte établi et commenté par Anne Van Loo, avec la collaboration de Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, 1992, p. 77.
5. Une étude récapitulative sur l'architecture des habitations et ateliers d'artistes londoniens : WALKLEY, G., *Artist's houses in London 1764-1914*, Cambridge, 1994.
6. Lire à ce sujet : ROBBINS, D., SULEMAN, R., *Leighton House Museum*, Holland Park Road, Kensington, (Londres), 2005.
7. KHNOPFF, F., « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema », séance du 4 mars 1915, in *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1915-1916.
8. VAN SANTVOORT, L., « *De mise-en-scène van het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier* », in *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32, 2003, p. 123-125.
9. KHNOPFF, F., « *Josef Hoffmann - architect and decorator* », in *The Studio*, 1901, p. 264.
10. LETHÈVE, J., *La vie quotidienne des artistes français au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1968, p. 14.
11. VAN SANTVOORT, L., « L'atelier d'artiste – La lumière et l'espace au cœur de la création », in *Lumière et éclairage*, Région de Bruxelles-Capitale, Monuments et Sites, 2007, p. 67-95.
12. Lire à ce sujet : ESNER, R., KISTERS, S., LEHMAN, A.-S., *Hiding making, showing creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, 2013.
13. Cinq projets ont été conservés. Archives de la Ville de Bruxelles, Plans Portefeuilles, 2214-2218.
14. CLUYSENAAR, F., *Une famille d'artistes. Les Cluysenaar*, Bruxelles, 1928, p. 69.
15. Il se peut qu'il s'agisse d'Édouard Lavergne (1815-1878), avec une œuvre néoclassique surtout dans la région de Louvain, où il fut architecte de la ville de 1849 à 1877.
16. SAINTENOY, P., « Notice sur Louis Jehotte », in *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, 1942, p. 151.
17. Archives des travaux publics de la commune d'Ixelles, dossiers des demandes de permis de bâtir. Lire aussi : VAN SANTVOORT, L., « *François Roffiaen in de Brusselse rand: van de kunstenaarskolonie aan de Charleroiesteenweg naar de kunstenaarskolonie in de Godecharlestraat* », in *François Roffiaen (1820-1898)*, Stedelijke musea Ieper, 2009, p. 204-207.
18. DU PAYS, A. J., « Paestum à Bruxelles », in *L'illustration, Journal Universel*, août 1852.
19. *Idem*. L'auteur témoigne du fait que l'atelier est encore vide, Wiertz habitait à l'époque encore dans la fabrique de la « rue du Renard » qu'il utilisait déjà comme atelier depuis quelques années.
20. COLLEYE, H., « Comment Wiertz donna un musée à Bruxelles », (extrait de *La Renaissance du Livre*) in *La Revue de Bruxelles*, novembre 1957, p. LX-LXI. Les lettres originales n'ont pas été retrouvées, pas davantage dans la correspondance personnelle du ministre Charles Rogier qui est conservée dans les Archives du Royaume et inventoriée dans : BOUMANS, R., *Inventaires des papiers de Charles Rogier*, Bruxelles, A.R.A., 1958, Inv. 124.
21. LAVALEYE, J., « Antoine Van Hammée », in *Biographie nationale*, supplément Tome VII, 1969, p. 337-338.
22. ENAULT, L., « Exposition de Lyon », in *Le Constitutionnel*, 21 février 1872.
23. LAVALEYE, J., *op. cit.*
24. SOLVAY, L., « Les ateliers – Émile Wauters », in *La Revue Artistique*, 15 février 1879, p. 371-377.
25. *L'Émulation*, 1893, col. 189, PL. 20. Maison, rue Froissard, à Bruxelles. 1874 (Architecte M. E. Janlet).
26. Archives de la Ville de Bruxelles, Travaux publics, (Laeken) dossier, REG.P.V. NR 24/1879
27. Archives de la Ville de Bruxelles, Travaux publics, dossiers 6574, 37197

28. VAN SANTVOORT, L., « *De mise-en-scène ..* », *op. cit.*, p. 127.
29. Archives du Royaume, Bruxelles, Fonds Janlet.
30. AUBRY, F., « Victor Horta, Architecte de Monuments civils et funéraires », in *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, tome 13, 1986, p. 45.
31. [31 janvier] « Visite à Devreese à son terrain (...) », [2 février] « remis à Devreese premiers croquis pour son atelier [approuvés par celui-ci] » [5 février] « les plans sont terminés ». *Ibidem*.
32. Voir article de Marcel Celis, p. 056.
33. GOSLAR, M., *Victor Horta 1861-1947. L'homme-l'architecte-l'Art nouveau*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2012, p. 305.
34. LOYER, F., *Paul Hankar, La naissance de l'Art Nouveau*, A.A.M., Bruxelles, 1986, p. 120.
36. *Idem*, p. 142-143. Paul Otlet fut à l'origine du développement de Westende-bains, un projet qui fut réalisé d'après un projet de l'architecte Octave Van Rysselberghe.
37. Voir l'article de Paula Dumont, p. 116.
38. Plans conservés dans le Fonds Hankar (MRAH), Inventaire A.A.M., dossier 1898-6.
39. VANZYPE, G., *Nos Peintres* (dl. II), Bruxelles, 1904, p. 91 et 93.
40. *Ibidem*.
41. L'architecte Paul Hankar était entre-temps décédé en 1901.
42. Plans conservés dans le Fonds Hankar (MRAH), Inventaire A.A.M., dossier 1898-8.
43. [Alfred Bastien], « Mémoires d'Alfred Bastien - Au temps du Sillon », in *La Revue de Bruxelles*, 1958, p. 168.
44. de MARTRIN-DONOS, Ch., BREUER, A., *Nos Contemporains : portraits et biographies des personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique par l'influence morale ou sociale*, Bruxelles, 1904, p. 480.
45. VANDENBREEDEN, J., AUBRY, F., *Art Nouveau in België. Architectuur & Interieurs*, Lannoo, Tielt, 1991, p. 70-71.
46. SCHOONBROODT, B., *Aux origines de l'art nouveau. Adolphe Crespin (1859-1944)*, Antwerpen, 2005, p. 52-53.
47. Archives de la Ville de Bruxelles, Travaux publics, 24600.
48. NAEGELS-DELFOSSÉ, G., *Firmin Baes*, Bruxelles, 1987.
49. VAN SANTVOORT, L., *Ateliercultuur versus plein-airisme. Brusselse kunstenaars trekken naar de kust*, extra editie De Panne leeft, septembre 2002.
50. « Notre petite maison est charmante et très spacieuse. C'est notre idéal. Nous avons deux vastes pièces en bas, une belle cave bien propre [ce qui est exceptionnel], deux pièces en haut et un grand grenier qui convient pour l'atelier d'Henry, une vaste cour (...), tout cela pour 18 francs par mois. » Lettre de Nel Wouters à Maria Joris, Boitsfort, 14 juillet 1907. BERTRAND, O., HAUTEKEETE, S., *Rik Wouters. Kroniek van een leven*, Anvers, 1994, p. 15.
51. *Idem*, p. 90.

## The art of being an artist. 19th century artists' studios in Brussels.

As the capital of a young nation, Brussels experienced a strong economic and cultural boom in the course of the 19<sup>th</sup> century. It was also the overriding reason for artists to settle in Brussels and thus help kindle the artistic dynamic. This contribution focusses on artists' residences and/or studios purposely built by and for artists. The emphasis is therefore on architecture and on the specificity of the architectural programme as the art form that was to be carried out was undoubtedly instrumental in the expression of this programme and the typology of the artist's house associated with it.

The article gives an overview of the evolution of the artists' houses in Brussels, from the early examples that show an academic approach, via the bourgeois artist's houses, the studios in which artists expressed their artistic preferences and the workshops in which functionality took centre stage, to the Art Nouveau ateliers that formed the summit of studio culture around the turn of the century. Of the numerous artists' studios that were built in Brussels in the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century and which testified to the role the city played as an art metropolis, only a fraction remains. This article illustrates their architectural wealth and the historical context in which they came into existence.

---

## COLOPHON

### COMITÉ DE RÉDACTION

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

Julie Coppens et Griet Meyfroots

### COORDINATION DU DOSSIER

Griet Meyfroots

### AUTEURS/COLLABORATION

#### RÉDACTIONNELLE

Marie Becuwe, Laurence Brogniez,  
Marcel M. Celis, Victoire Chancel,  
Tatiana Debroux, Paula Dumont,  
Jacinthe Gigou, Coralie Jacques,  
Harry Lelièvre, Judith Le Maire,  
Isabelle Leroy, Gertjan Madalijns,  
Dominique Marechal,  
Griet Meyfroots, Christian Spapens,  
Iwan Strauven, Linda Van Santvoort,  
Francisca Vandepitte, Brigitte Vander  
Bruggen, Tom Verhofstadt

### TRADUCTION

Gitracom, Ubiqu Belgium NV/SA

### RELECTURE

Martine Maillard et le comité de  
rédaction

### GRAPHISME

Polygraph'

### CRÉATION DE LA MAQUETTE

The Crew communication sa

### IMPRESSION

IPM printing

### DIFFUSION ET GESTION DES

#### ABONNEMENTS

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

### REMERCIEMENTS

Cathy Clarisse, Chantal d'Udekem,  
Anne Macebo, Mary Peterson,  
Linda Van Santvoort, Menno de Boer

### ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Wajnne, directrice générale de  
Bruxelles Urbanisme et Patrimoine/  
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://patrimoine.brussels>  
[aatl.monuments@sprb.brussels](mailto:aatl.monuments@sprb.brussels)

### 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

AML - Archives et Musée de la  
Littérature, Bruxelles (Belgique)  
AVB - Archives de la Ville de Bruxelles  
BUP/BSE - Bruxelles Urbanisme et  
Patrimoine/Brussel Stedenbouw en  
Erfgoed  
CIDEP - Centre d'Information, de  
Documentation et d'Étude du Patrimoine  
CIRB - Centre d'Informatique pour la  
Région bruxelloise  
CRMS - Commission royale des  
Monuments et des Sites  
KBR - Bibliothèque royale de Belgique  
KIK-IRPA - Koninklijk Instituut voor het  
Kunstpatrimonium / Institut royal du  
Patrimoine artistique  
MRBAB - Musées royaux des Beaux-  
Arts de Belgique  
MRAH - Musées royaux d'Art et  
d'Histoire

### ISSN

2034-578X

### DÉPÔT LÉGAL

D/2018/6860/022

*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

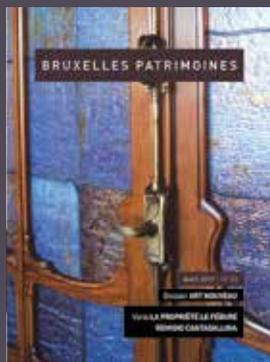
017 - Décembre 2015  
Archéologie urbaine

018 - Avril 2016  
Les hôtels communaux

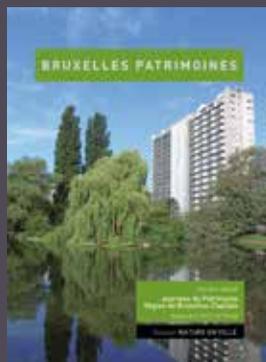
019-020 - Septembre 2016  
Recyclage des styles

021 - Décembre 2016  
Victor Besme

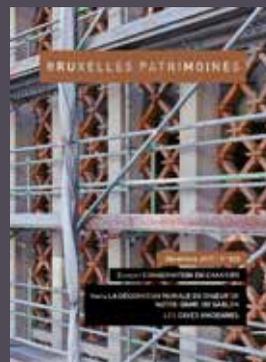
## Derniers numéros



022 - Avril 2017  
Art nouveau



023-024 - Septembre 2017  
Nature en ville



025 - Décembre 2017  
Conservation en chantier

2018   
EUROPEAN YEAR  
OF CULTURAL  
HERITAGE  
#EuropeForCulture



BRUXELLES URBANISME ET PATRIMOINE  
SERVICE PUBLIC RÉGIONAL

20 €



ISBN 978-2-87584-163-6