

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'ATELIER ET SON DOUBLE AU XIX^E SIÈCLE

UN LIEU ET SES REPRÉSENTATIONS

LAURENCE BROGNIEZ

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE (UNIVERSITÉ
LIBRE DE BRUXELLES)

TATIANA DEBROUX

GÉOGRAPHE (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES -
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL)



CET ARTICLE OFFRE UN CONTREPOINT À LA DÉCOUVERTE DES ATELIERS ENVISAGÉE DANS CE DOSSIER À TRAVERS UN APERÇU PANORAMIQUE ET DES EXEMPLES SINGULIERS DE CE PATRIMOINE BRUXELLOIS. EN CONSIDÉRANT DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DES ATELIERS, LES AUTEURS SOUHAITENT APPORTER UN ÉCLAIRAGE SUPPLÉMENTAIRE SUR LA VIE INTÉRIEURE DE CES LIEUX, EN LES DÉCOUVRANT À TRAVERS LES REGARDS SUPPOSÉMENT OBJECTIFS (LA PHOTOGRAPHIE, LA PRESSE) ET SUBJECTIFS (LES ATELIERS IMAGINÉS DES ŒUVRES PICTURALES ET LITTÉRAIRES) QUE LES ARTISTES Y ONT PORTÉS. *Les exemples qui sont développés se concentrent sur la seconde moitié du XIX^e siècle et les premières années du siècle suivant, une époque qui correspond, pour Bruxelles, à un âge d'or pour la construction de maisons d'artistes et d'ateliers.*

Aujourd'hui, l'atelier d'artiste est un lieu familier dans le champ culturel et dans l'imaginaire collectif. Les interviews d'artistes s'y déroulent souvent. Les publications sur les ateliers, richement illustrées de photographies, sont nombreuses, qu'elles soient le fait des artistes eux-mêmes¹, de spécialistes² ou de journalistes et autres « prescripteurs de tendances »³ : l'atelier est en effet devenu un modèle d'aménagement intérieur⁴ en même temps qu'un bien immobilier recherché. Des guides invitent à découvrir une ville en visitant des ateliers, proposant des parcours architecturaux et l'exploration de véritables « quartiers d'artistes », comme à Paris, Montmartre ou Montparnasse. Certains ateliers font l'objet, au cours du temps, de reconversions – qu'ils accueillent des fondations, des écoles ou des musées – permettant au public de leur offrir une nouvelle vie. Abritant des artistes contemporains, ces lieux ouvrent également parfois leurs portes à l'occasion de visites ou de parcours d'art. Se constituant en véritable genre pic-

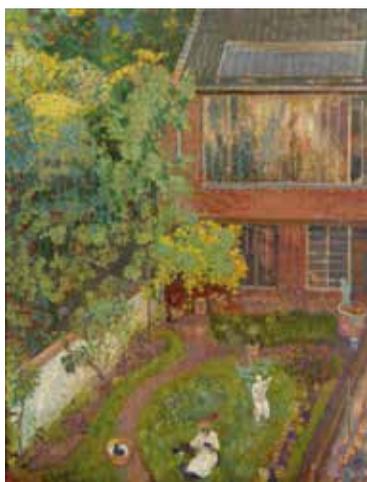


Fig. 1
G. Lemmen, *Le jardin de l'atelier*, 1901, huile sur carton, 90 x 70 cm, coll. privée [© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché KM000033].

tural au XIX^e siècle (illustré par Courbet, Fantin-Latour et Bazille, entre autres), ils continuent enfin de questionner les artistes contemporains, comme Charles Matton (avec ses « espaces miniatures » et ses boîtes) ou Philippe De Gobert⁵ (avec ses maquettes et ses photographies), qui font de l'atelier réel ou prototypique un pilier central de leur réflexion esthétique.

Entre expérience réelle (visite) et médiations (images, écrits, objets), l'atelier est désormais un « lieu commun » qui participe à la mythologie de l'artiste⁶, soigneusement construite par celui-ci ou parfois à son corps défendant.

ENTRE MATÉRIEL ET SYMBOLIQUE

L'atelier se caractérise par deux dimensions, l'une matérielle, l'autre symbolique. Il est à la fois espace réel et construction imaginaire. Lieu marquant l'identité artistique et le statut social de l'artiste, l'atelier est avant tout une architecture particulière, un aménagement singulier et une adresse dans la ville. En se limitant aux ateliers tels qu'ils existent à partir du milieu XIX^e siècle et en étudiant l'évolution jusqu'à nos jours, il semble que deux modèles architecturaux se soient imposés, avant une relative dématérialisation de l'atelier, suivant l'évolution des pratiques artistiques⁷.



Fig. 2

Œuvres de Julien Dillens dans son atelier, photographie, 18 x 24 cm, ca.1901, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché M281195).

Le premier modèle, vaste, haut de plafond et comportant une grande verrière, est caractéristique des ateliers de la seconde moitié du XIX^e siècle (fig. 1). Si pour l'artiste pauvre, l'atelier combinait toutes les fonctions (travailler, exposer, recevoir, vivre), pour d'autres, plus nantis, il n'était qu'une pièce de la « maison d'artiste », destinée à la création autant qu'à la représentation mondaine. Programme architectural en soi lorsque la ville bourgeoise s'édifie, la maison d'artiste va céder la place à des formes plus modestes, non sans avoir influencé durablement l'imaginaire de l'atelier ainsi que les formes de la maison d'habitation moderne et de son intérieur⁸. L'atelier d'artiste devient ainsi une commande faite à des architectes d'avant-garde (pour Bruxelles, Hankar, De Coninck ou Bourgeois, par exemple) tandis que d'autres se spécialisent dans le lotissement de maisons comprenant un atelier⁹. Le second archétype correspond à l'émergence de New York en tant que nouvelle capitale mondiale de l'art dans les années 1950. L'investissement des vastes plate-formes ouvertes, bon marché, ser-

vant à la fois de lieu de travail et de vie correspond à l'avènement du « loft »¹⁰, à son tour récupéré par d'autres populations qui y trouvent le moyen d'adopter un mode de vie distinctif.

Matrice du travail artistique, l'atelier est également, au-delà de la dimension matérielle, un lieu de représentation symbolique (fig. 2). Si les éléments de son architecture jouent un rôle dans la mise en scène de soi et véhiculent un discours implicite, l'imaginaire de l'atelier se nourrit également de représentations littéraires, picturales, photographiques, sonores ou vidéo. Celles-ci participent de la perception de ce lieu, à la fois réel et localisé, mais aussi virtuel : à l'atelier habité, lieu de vie et de travail d'un artiste, se superpose un atelier imaginé et imaginaire, incarnation de *la vie d'artiste*. Chaque atelier est donc à la fois un lieu singulier et un lieu prototypique.

Si les représentations sont précieuses, surtout quand il s'agit de documenter ou de reconstituer des ateliers détruits ou défigurés¹¹, il

importe de garder à l'esprit qu'elles ne constituent pas de simples sources : elles résultent le plus souvent de mises en scène élaborées par l'artiste lui-même, ses proches ou ses critiques.

L'ATELIER MÉDIATIQUE

L'atelier fait incontestablement partie du monde de l'art avant le XIX^e siècle, mais c'est à l'époque romantique, alors que l'intérêt pour l'art se déplace vers le créateur et le processus même de la création, que l'atelier devient non seulement un lieu emblématique de l'art mais également un véritable *topos*¹², c'est-à-dire un objet de discours – verbal et visuel – récurrent. Le romantisme, à rebours du dogme de l'imitation, promeut une esthétique de la création, considérant l'art comme expression personnelle : c'est désormais l'individu lui-même et, par extension, le lieu où se fabrique l'œuvre, qui en déterminent la perception et la compréhension¹³.

Dès lors que s'impose la nécessité de visiter l'atelier pour comprendre l'œuvre, le lieu est surinvesti par des stratégies élaborées par l'artiste, entre (dé)monstration et occultation, pour faire pénétrer l'autre – le public, le client, le critique, les pairs – dans l'intimité de la création, fût-elle construite de toutes pièces. Espace organisé, structuré et scénographié, l'atelier devient pour l'artiste un moyen de positionnement esthétique (comme miroir ou prolongement de l'œuvre) et de reconnaissance sociale et professionnelle (comme vitrine de l'œuvre et du statut du créateur). C'est dans ce contexte que se popularise, se codifie et se ritualise la fameuse « visite à l'atelier » (fig. 3). Cette coutume devient un véritable genre journalistique à la mode en France, et ce dès le début du XIX^e siècle. Grâce

aux progrès techniques, ces textes s'enrichissent, dans la seconde moitié du siècle, de portraits d'ateliers, gravés ou photographiques. Dans ses études sur le sujet, Rachel Esner a notamment montré la dimension proprement publicitaire de ces productions, destinées à promouvoir une certaine idée de l'art(iste) mais aussi, très concrètement, à favoriser les ventes des tableaux exposés dans les Salons d'art¹⁴. L'iconographie est révélatrice, partagée entre le désir de montrer l'artiste au travail, saisi en plein processus créatif, et la nécessité de la pose, qui répond au souci de composer une image maîtrisée et séduisante de soi.

La visite à l'atelier connut également un certain succès dans la presse artistique et littéraire belge. *L'Actualité à travers le monde et l'art* (1876-1877), périodique lancé par Camille Lemonnier, publie une série intitulée « Les ateliers ». Ces textes, s'ils sont prétextes à parler des œuvres (notamment en cours de création), participent aussi à la diffusion et à la popularisation d'une certaine image de l'artiste et de son lieu de travail : le « véritable » artiste est souvent un homme « mesurément épris du confort »¹⁵, travaillant dans un « capharnaüm »¹⁶ encombré d'objets hétéroclites.

Le périodique belge *L'Artiste* (1875-1878) propose, quant à lui, une rubrique baptisée « Nos ateliers », mais cette revue, très engagée en faveur du réalisme et du naturalisme, nourrit une vision ambivalente et polémique de l'atelier, dans la mesure où les artistes qu'elle défend peignent sur le motif, en plein air. Les descriptions sont, dès lors, très orientées. Ainsi, quand le visiteur (Edgard Mey, alias Théo Hannon, directeur de la publication) pénètre dans l'atelier des peintres Théodore Baron et Frédéric Toussaint, rue de la Couronne [sic], il insiste sur le jardin et le panorama verdoyant



Fig. 3

E. Blanc-Garin, *Visite à l'atelier du peintre M.E. Wauters*, 1879, huile sur toile, 119 x 80 cm, coll. privée (photo Hôtel de ventes Hortal).

qui entoure le lieu : « L'on sent déjà l'artiste dans le choix de cet emplacement si propre à tenir toujours en haleine l'amour de la belle et saine nature. »¹⁷ L'atelier de Périclès Pantazis, visité par Marc Véry (toujours Hannon), est décrit comme un lieu authentique, qui tranche avec le décorum prisé par les artistes officiels : « Ici, point de ces mille et une superfluités qui distraient l'œil et qui posent dans les ateliers coquets de nos peintres de salons. Ici nous sommes dans le sanctuaire d'un pur artiste : nulle concession aux inutilités en vogue, nulle faiblesse pour la mode. »¹⁸ Mais le véritable atelier se trouve en plein air : « C'est que le paysagiste aujourd'hui n'est plus ce qu'il était hier, il a horreur de l'atelier et de sa froide et traditionnelle fenêtre au nord ; il lui faut le plein air, la lumière : les bois aux mystérieuses profondeurs, les campagnes rayonnantes. »¹⁹

La visite d'atelier peut également servir de support à une étude monographique plus approfondie. C'est le cas, par exemple, du long article publié sur Fernand Khnopff par Maria Biermé dans *La Belgique artistique et littéraire* en 1907. Ce cas est intéressant dans la mesure où l'artiste symboliste, qui cultivait le secret et le mystère, semble avoir paradoxalement surexposé sa maison-atelier à travers la presse, l'étude citée faisant partie d'un ensemble d'articles, parfois illustrés de photographies – comme celui d'Hélène Laillet, paru dans la revue anglaise *The Studio* – qui semblent avoir été orchestrés par le peintre²⁰ (fig. 4).

On sait, en effet, que Khnopff organisa quelques visites guidées de son atelier (situé à l'angle de l'avenue des Courses et de l'avenue Jeanne, aujourd'hui disparu) à l'intention de



Fig. 4

L'atelier de Fernand Khnopff (extrait de *The Studio*, 1912, III, p. 203).



Fig. 5

Ch. Lefébure, *La maison du Bloemenwerf à Uccle, Vues intérieures*, photographie, 1895-1900 (© AML, FS10 00882-0001-002-10).

personnalités triées sur le volet, qui en rendirent compte dans la presse ou dans des essais, fortement imprégnés par le discours de leur guide. La visite de ce temple dédié à l'art, conçue comme un véritable rituel initiatique, soigneusement contrôlé par l'artiste, avait, en effet, pour vocation d'explicitier les principes artistiques qui lui étaient chers. Les clichés qui illustrent l'article dans la revue *The Studio* sont révélateurs de cet espace théâtralisé, qui oblitère le caractère intime et domestique du lieu au profit d'une mise en scène de l'artiste-prêtre, officiant dans son sanctuaire, entouré de ses tableaux et des œuvres qui l'inspirent : « Dans l'atelier proprement dit, où l'on pénètre après avoir gravi quelques degrés de marbre, l'or jette encore, avec profusion, l'éclat de sa chaude coloration sur les somptuosités glacées du blanc. Et c'est bien l'or qui convient à ce lieu, où sous l'action puissante des flammes de l'inspiration créatrice, toutes les forces géniales de l'artiste s'unissent pour alimenter ce foyer de l'immortelle beauté. »²¹ Forteresse impénétrable, affirmant la distance préconisée par Khnopff vis-à-vis d'une sociabilité qu'il estime stérile,

l'atelier, par les textes et les photographies publiées dans la presse, ne semble exister que pour être... représenté. Le peintre, peu disert et rétif à l'idée de parler de lui, constitue ainsi, par le truchement de l'atelier, une sorte de manifeste, dont l'écriture est déléguée à autrui²².

Le Bloemenwerf, la maison-atelier d'Henry van de Velde (édifiée par l'artiste lui-même en 1895), affiche lui aussi une dimension manifestaire, relayée par des textes (essais, journaux et correspondances de l'artiste) et des photographies. Mais ces représentations témoignent d'une prise de position à l'opposé de celle de son contemporain : autant la maison Khnopff se soustrait aux regards indiscrets par sa clôture (grille, jardin, façade), autant la villa de van de Velde préconise l'ouverture et une certaine forme d'exposition. Les occupants ne cherchent pas à occulter leur style de vie mais veulent au contraire l'édifier en modèle. De grandes fenêtres et une porte toujours ouverte laissent le regard se glisser dans l'intimité de la famille : « Derrière ces fenêtres, on pouvait voir d'étranges choses : un homme en blouse de travail pen-

ché sur une table, des rayons de bibliothèques couverts de livres et une presse à bras dont on reconnaissait distinctement le levier »²³. La maison incarne le credo esthétique et éthique de son concepteur : « se créer une vie libre, au-delà des vulgarités, de l'injustice sociale et à l'abri des offenses de la laideur »²⁴. Les photographies (réalisées par Charles Lefébure, secrétaire privé d'Ernest Solvay et photographe amateur – fig. 5) présentent un lieu vivant, habité (Maria van de Velde est très présente sur ces clichés), reflétant le désir d'art total qui touche tous les registres du quotidien, créant un « environnement d'art ». Ces vues ont aussi été conçues comme une forme de mémoire du lieu, un « monument » destiné à composer une sorte de journal en images, comme en témoigne cette lettre, adressée en juillet 1901 par van de Velde à son ami photographe : « Je me replonge dans tes photos comme dans un bain. [...] je te suis très reconnaissant des peines que tu te donnes pour nous faire une collection complète des vues d'Uccle. Cet ensemble constituera une vraie œuvre de goût, de sentiment et de perfection. Pour mes



Fig. 6
H. W. Mesdag, *Brussel achter de Rue Rogier*, 1868 [photo Panorama Mesdag].

enfants, elle constituera un véritable monument et je suppose bien que tu en composeras pour toi le double. Quand tous les exemplaires seront donc au complet je composerai un petit meuble pour eux, dont je ferai exécuter deux exemplaires et dont l'un sera le tien, bien entendu. »²⁵

Seule une petite partie de ces clichés fut publiée du vivant de leur créateur, par exemple pour illustrer le livre de Karl Ernst Osthaus, *Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers* (1920). Destinés au départ à un groupe restreint d'amis et de relations, les clichés ont connu une publication largement posthume, contribuant à perpétuer une certaine image de la vie au Bloemenwerf, maison au destin mouvementé, aujourd'hui sur le point d'être restaurée²⁶.

L'ATELIER IMAGINAIRE

Aux côtés des écrits journalistiques et des photographies, témoins prétendument objectifs, il faut faire mention des représentations artistiques proprement dites, qui proposent des images touchant parfois à l'allégorie. La plus célèbre est sans



Fig. 7
H. Evenepoel, *Intérieur d'atelier ou La robe blanche*, huile sur toile, 1897, 67,5 x 50 cm [© MRBAB, Bruxelles / photo : J. Geleyns - Art Photography].

doute la toile de Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (1854-1855). Au XIX^e siècle, l'atelier devient un genre pictural à part entière, qu'il soit le support d'un autoportrait ou d'une sorte de « nature morte » qui renvoie, par métonymie, au processus créatif. Le peintre y dépeint son travail en cours – esquisses, toiles inachevées, plâtres, etc. –, les outils qui l'ont rendu possible, les accessoires, un décor appelé à devenir prototypique du lieu (verrière, poêle...)²⁷. Dans d'autres œuvres, c'est la fenêtre de l'atelier qui se fait cadre : l'artiste y représente son environnement immédiat, illustrant ainsi tout à la fois sa vie quotidienne et le contexte urbanistique dans lequel les ateliers ont été édifiés (fig. 6).

Genre pictural, l'atelier devient aussi un *topos* littéraire prisé dans le roman réaliste : « lieu fascinant où se déroulent les mystères de la création, lieu de pose du modèle dénudé, véritable "salon" où se débattent entre artistes, ama-

teurs et marchands, les théories esthétiques du jour²⁸ », il hante les récits de Balzac, des Goncourt, de Zola ou encore de Maupassant. Transposé sur la toile ou dans le texte, l'atelier subit un travail d'abstraction et se réduit à une série de signes qui participent à l'élaboration du mythe de l'artiste : l'atelier imaginé par les peintres et les écrivains incarne le plus souvent un style de vie bohème ; il apparaît comme un espace libertaire, synonyme de pittoresque, d'exotisme et de licence (en raison des modèles nus qui y défilent) qui effraie le bourgeois en même temps qu'il le fascine (fig. 7).

En Belgique, romans et nouvelles ont également inventé plusieurs « ateliers de papier ». Retenons ici deux exemples.

Le premier, « Misère d'enfant », issu du recueil de nouvelles *Misères* (1893) de Marguerite Van de Wiele, raconte la triste mort du peintre Jan Neef, qui laisse derrière lui un atelier encombré, des dettes et un jeune orphelin. L'atelier de ce véri-

table martyr de l'art (un héritier qui a sacrifié sa fortune pour sa passion) est examiné par la famille du peintre qui en fait l'inventaire en vue d'une vente. L'auteur exploite le contraste dramatique entre le lieu encombré et bohème habité par l'artiste, reflet de sa vie passionnée, mais difficile, et le lieu désormais vide qui se résume à une affiche : « Maison à louer ». Car les héritiers, insensibles à l'art, comptent bien sur le bénéficiaire qui peut leur rapporter cette demeure « dans une rue nouvelle », à Ixelles, non loin de l'avenue Louise. Le conflit entre la vocation et la spéculation, entre l'art et l'argent trouve dans l'atelier un théâtre d'affrontement particulièrement dramatique²⁹.

Le second exemple, tiré du roman de Camille Lemonnier, *Madame Lupar* (1888), illustre une autre facette de l'atelier : le lieu bohème, synonyme de liberté de mœurs. Madame Lupar, bourgeoise qui arrondit ses fins de mois en se prostituant, fait faire son portrait par le peintre Paul Mahu et trouve dans son atelier un moyen d'échapper à l'ennui de la vie conjugale : « Elle prenait goût davantage à l'atmosphère de l'atelier. Cette pause dans les préoccupations habituelles de sa vie la jetait dans un courant de sensations plus hautes qui rompaient la monotonie du train-train domestique. Elle devinait vaguement, au fond du silence méditatif qui, pendant des heures, tandis qu'elle s'immobilisait en sa pose, tombait des murs et l'enveloppait en ses douceurs assoupissantes de chapelle, comme la sanctification des lieux voués aux labeurs spirituels. »³⁰ Lieu sacré, voué au génie, l'atelier est aussi décrit comme un espace où les règles et conventions sociales ne valent plus, propice à l'exaltation spirituelle, mais aussi sensuelle : l'héroïne offrira à l'artiste son chef-d'œuvre, mais aussi son propre corps. Dans les romans de l'époque, l'atelier apparaît comme

une forme d'utopie, qui incarne, face à la société bourgeoise, d'autres valeurs et d'autres mœurs.

SUPERPOSER LES REGARDS

De nombreuses pages et représentations ont été produites à propos des ateliers d'artistes et continuent de l'être aujourd'hui. En dehors des productions que nous avons mobilisées, il faudrait encore puiser dans les correspondances, journaux intimes, carnets de travail, catalogues et inventaires d'ateliers pour compléter le panorama des représentations des lieux de travail des artistes.

Ceux-ci – ou les personnes qu'ils ont conviées chez eux – ont livré de nombreux témoignages de la vie intérieure de ces espaces, tout à la fois visibles (la verrière, les volumes architecturaux) et secrets (il faut être invité à en franchir le seuil). Ces témoignages constituent la mémoire de lieux qui n'existent souvent plus dans la ville d'aujourd'hui : pour riches et précieuses qu'elles soient, il ne faudrait toutefois pas oublier que ces images offrent une vision déformée, sélective, d'un lieu qui participe de l'identité professionnelle et sociale de son occupant. Aux plans architecturaux, les représentations visuelles et textuelles d'ateliers viennent donner vie ; en contrepartie, des documents historiques, comme les inventaires d'ateliers, peuvent révéler le caractère de construction de ces représentations.

Face à un objet aussi complexe, apparaît donc l'intérêt des regards croisés pour reconstituer et donner à voir l'invisible caché derrière des façades qui sont le dernier vestige matériel d'un contenu disparu. Même si les conditions de la production artistique se sont transformées aujourd'hui, les représentations continuent pourtant de projeter leur ombre sur notre imaginaire actuel des ateliers.

NOTES

1. Voir, par exemple, le classique de LIBERMAN, A., *The Artist in His Studio*, Random House Inc., New York, 1988.
2. La bibliographie spécialisée est abondante. Retenons ici quelques titres récents : COLE, M., PARDO, M., *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, The University of North Carolina Press, London/Chapel Hill, 2005 ; DAVIDTS, W., PAICE, K. (dir.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009 ; ESNER, R., KISTERS, S., LEHMANN, A.-S., *Hiding, Making, Showing, Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, 2013 ; *L'Atelier, Perspective. La revue de l'INHA*, 2014.
3. Voir, par exemple, DEMEULEMEESTER, T., HENDRIKX, D., *Artists at Home/Work*, Luster, Antwerpen, 2016 et les revues (<https://www.toctoc-toctoc-editions.com/>) ou blogs (<http://www.coffeeclatch.be/>) qui cherchent à présenter les créateurs dans leur environnement.
4. DOWNEY, G., « *Maisons d'artistes: sympathetic frame and wandering aesthetic* », in TAYLOR, M. (dir.), *Interior Design and Architecture, Critical and Primary Sources*, Bloomsbury, 2013 ; CHARPY, M., « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire Urbaine*, n° 26, 2009, p. 43-68. Aujourd'hui, le dépeuplement et l'espace libre du loft d'artiste sont popularisés et valorisés dans les magazines et les discours (COLLET, A., « Le loft : habitat atypique et innovation sociale pour deux générations de "nouvelles classes moyennes" », *Espaces et Sociétés*, n° 148-149, vol. 1, 2012, p. 37-52).
5. FOUICART, J. (dir.), *Philippe De Gobert. De toutes pièces. Œuvres/Works 1972-2017*, Musée des Arts Contemporains au Grand Hornu, Hornu, 2017.
6. CONZEN, I. (dir.), *Mythos Atelier : Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, [cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 2012], Munich, 2012 ; GUEDEKER, E., JONKMAN, M. (dir.), *Mythen van het atelier, Werkplaats en schilderpraktijken van de negentiende-eeuwse kunstenaar in Nederland* [cat. exp. Teylers Museum Haarlem, 2010-2011], de Jonge Hond/RKD, Den Haag, 2010.
7. BUREN, D., « *The function of the studio* », *October*, 10, 1979, p. 51-58 ; JONES, C., *Machine in the Studio – Constructing the Postwar American Artist*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

8. VAISSE, P., « La maison d'artiste comme style architectural », in GRIBENSKI, J., MEYER, V., VERNOIS, S. (dir.), *La Maison d'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, PUR, Rennes, 2007, p. 75-85 (Art & Société).
9. WEDD *et al.* citent ainsi des ensembles de maisons incorporant des ateliers dans le quartier londonien de Chelsea, à la fin du XIX^e siècle (WEDD, K., PETTZ, L., ROSS, C., *Artists' London – Holbein to Hirst*, Merrell, London, 2001).
10. ZUKIN, S., *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1982.
11. Représentations importantes pour reconstituer l'atelier disparu, ou défiguré, car rares sont ceux qui nous sont parvenus intacts, dans leur architecture ou leur décoration intérieure, comme nous le rappelle aussi Linda Van Santvoort dans son article.
12. HAMON, Ph., « La fabrique de l'image : l'atelier », *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Paris, 2001 (Les Essais).
13. JUNOD, Ph., « L'atelier comme autoportrait », in GRIENER, P., SCHNEEMANN, P. J. (dir.), *Kunstlerbilder. Images de l'artiste*, Peter Lang, 1998, p. 83-97.
14. Voir ESNER, R., « In the Artist's Studio with L'illustration », *RIHA Journal*, n° 69, mars 2013 ; *idem*, « Visiting Delaroche and Diaz with L'illustration », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, no 11/2, printemps 2012 ; *idem*, « Le Figaro illustré en 1898 : vendre l'artiste aux bourgeois » in BROGNIEZ, L., DESSY, C., EDOUARD, C. (dir.), *L'Artiste en revues. Art et discours en mode périodique*, PUR, Rennes, à paraître en 2018.
15. HOEPFER, J., « Les ateliers. Charles Vanderstappen », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 31 décembre 1876, 1^{re} année, n° 20, p. 164.
16. J. H., « Adolphe Dillens », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 7 janvier 1877, 1^{re} année, n° 21 p. 170.
17. MEY, E., « Nos ateliers I. Baron-Toussaint », *L'Artiste*, 28 novembre 1875, 1^{re} année, n° 1, p. 8.
18. VÉRY, M., « Nos ateliers II. Périclès Pantazis », *L'Artiste*, 12 mars 1876, 1^{re} année, n° 10, p. 82.
19. MEY, E., « Le paysage contemporain. Bout d'étude », *L'Artiste*, 23 juillet 1876, 1^{re} année, n° 29, p. 233.
20. LAILLET, H., « *The Home of an Artist : Fernand Khnopff's villa at Brussels* », *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (London), LVII, 1912, n° 237, p. 201-207.
21. BIERME, M., « Fernand Khnopff », *La Belgique artistique et littéraire*, n° 23, juillet-septembre 1907, p. 103 (repris dans : *Les Artistes de la pensée et du sentiment*, Bruxelles 1913, p. 29-46).
22. Il est par ailleurs intéressant de noter que le seul texte où Khnopff s'exprime lui-même à propos de son art, est un texte qu'il a publié en allemand sur sa maison-atelier (KHNOFFF, F., « *Mein Haus* », in *Die Zeit*, 2 janvier 1904, 37-38, n° 483, p. 9). Voir : DESSY, C., « La maison d'artiste en portrait, manifeste et sanctuaire : L'exemple de Fernand Khnopff », in OSMAN, S., REVERSEAU, A., AYERS, D., BRU, S., HJARTASON, D. (dir.), *The Aesthetics of Matter : Modernism, the Avant-garde and Material Exchange*, 1, De Gruyter, Berlin/Boston, 2013, p. 235-248 (European avant-garde and modernism studies).
23. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie, Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin, 1. 1863-1900*, texte établi et commenté par Anne Van Loo, avec la collaboration de Fabrice Van de Kerckhove, Flammarion, Paris, 1992, p. 287 (Versal).
24. *Ibid.*, p. 213.
25. Lettre d'Henry van de Velde à Charles Lefebure, Grünheide (Mark), juillet 1901, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Archives et Musée de la Littérature, FS X 534 (VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie*, *op. cit.*, p. 295, note 3). Nous remercions Fabrice Van de Kerckhove pour les précisions qu'il a eu l'amabilité de nous fournir sur ces photographies.
26. AUBRY, F., « Henry van de Velde et le Bloemenwerf. Le devenir d'un chef-d'œuvre insolite », *Bruxelles Patrimoines*, avril 2017, n° 22, p. 44-55.
27. SKRAPITS, J. C., « *The studio as subject. From Vermeer to Vuillard* », *American Artist*, 64, 700, 2000, p. 28-36.
28. « Atelier », in HAMON, Ph., VIBOUD, A. (dir.), *Dictionnaire du roman de mœurs, 1850-1914*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2003, p. 107.
29. VAN DE WIELE, M., *Misères*, Ollendorff, Paris, 1893, p. 193.
30. LEMONNIER, C., *Madame Lupar. Roman bourgeois*, Charpentier et C^{ie}, Paris, 1888, p. 265.

The studio and its double in the 19th century: a place and its representations

The artist's studio is characterised by two aspects: one physical and the other symbolic. The inhabited studio, an artist's living space and place of work, overlays an imagined and imaginary studio, an incarnation of the artist's life. For the artist, the studio thus becomes a means of aesthetic positioning (like a mirror or extension of the *œuvre*) and social and professional recognition (like a display case for the works and status of the designer).

The examples that are detailed focus on the latter half of the 19th century and the early years of the 20th, a golden age in Brussels for the construction of artists' houses and studios.

In considering different depictions of the studios, the authors wish to shed further light on the interior life of these spaces, by exploring them from purportedly objective (photography, the press) and subjective (the imagined studios of pictorial and literary works) perspectives provided by the artists.

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 Waknine, 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

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

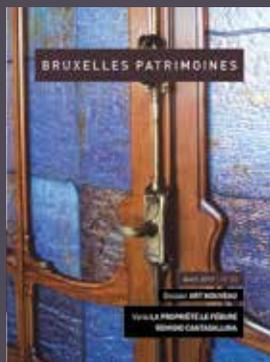
017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

018 - Avril 2016
Les hôtels communaux

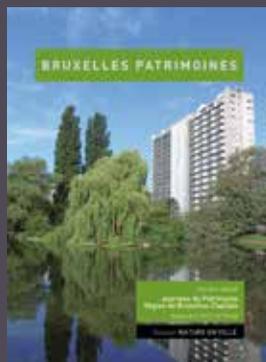
019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles

021 - Décembre 2016
Victor Besme

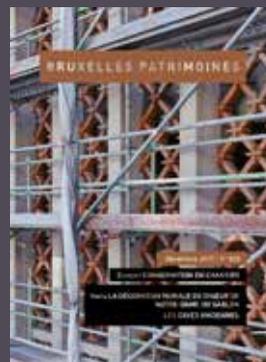
Derniers numéros



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