



# BRUXELLES PATRIMOINES

Décembre 2018 | N° 029

Dossier **LES INTÉRIEURS HISTORIQUES**

Varia LA RESTAURATION DU *CHEVAL MARIN*  
L'ŒUVRE DE L'ARCHITECTE FRANÇOIS VAN MEULECOM  
LES ENTRETIENS DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL



DOSSIER

# LE *BLOEMENWERF* ET LE PORTRAIT DE MARIA SÈTHE

UNE ÉTUDE SPATIALE  
ET PICTURALE DU  
HALL CENTRAL

**GUIDO STEGEN**  
ARCHITECTE, ARSIS SPRL



DANS LA PERSPECTIVE D'UN PROJET DE RESTAURATION DE LA VILLA BLOEMENWERF, PLUSIEURS ÉTUDES ONT ÉTÉ RÉALISÉES, TANT À L'INTÉRIEUR QU'À L'EXTÉRIEUR DE LA MAISON, DANS LE BUT D'APPROFONDIR LA CONNAISSANCE MATÉRIELLE DU MONUMENT. Cet article se concentre sur les études réalisées à propos de l'intérieur, et plus spécifiquement du hall à éclairage zénithal qui s'élève sur deux étages et autour duquel s'organisent les autres espaces. Les composantes géométriques et topologiques du plan du Bloemenwerf sont ici analysées en profondeur et révèlent la place centrale, quasi ombilicale, du tableau présentant le portrait de Maria Sèthe par Théo Van Rysselberghe autour duquel de déploie l'œuvre architecturale d'Henry van de Velde.

Alors que l'apport de l'architecte dans le développement de l'architecture et du design au XX<sup>e</sup> siècle est bien attesté, l'héritage matériel de la première création d'Henry van de Velde, le *Bloemenwerf*, était pour ainsi dire inexploré jusqu'il y a cinq ans. Les documents historiques témoignant du processus de création architecturale et de sa réalisation font défaut. Il existe des témoignages, dont ceux d'Henry van de Velde lui-même, mais la mémoire de la matière n'avait pas encore été sondée.

En un siècle, les recherches réalisées sur la matière proprement dite du *Bloemenwerf* se limitent à trois études ponctuelles : un relevé de l'immeuble en 1972<sup>1</sup>, une étude des matériaux de la façade réalisée en 1985<sup>2</sup> et une stratigraphie de l'intérieur en 2013<sup>3</sup>. Les récentes études menées dans la perspective d'un projet de restauration globale comprennent des sondages et des

analyses des matériaux<sup>4</sup>, des relevés constructifs et normalisés<sup>5</sup> et des études stratigraphiques<sup>6</sup>. Cet article apporte un éclairage particulier sur deux aspects du hall central qui contribuent à sa qualité : l'espace et la couleur. Henry van de Velde appelait cet espace « hall »<sup>7</sup> dans ses *Mémoires* et sur les plans. Nous nous en tiendrons donc à cette dénomination.

La famille van de Velde-Sèthe a vécu moins de cinq ans (févr.1896 - oct.1900) au *Bloemenwerf*. Henry van de Velde consacre proportionnellement une grande place à cette période dans ses *Mémoires*. Pourtant, on n'y trouve aucune description formelle complète de l'habitation. La maison y est évoquée incidemment tout comme, dans quelques notes éparses, les intentions et les circonstances de sa conception. Cela concerne la manière dont la maison est vécue. Quels sont le but et le motif du projet ? Comment y habite-

t-on ? Les récits de scènes et d'événements ne portent pas explicitement sur le bâtiment mais donnent une idée claire de l'atmosphère et de la dynamique du lieu.

Comme dans un scénario de film avec des suggestions précises pour le décor, van de Velde raconte par exemple que les portes étaient toujours ouvertes, et que – à quelques exceptions près – ils vivaient sans meubles. Ainsi, le hall est-il évoqué dans ses *Mémoires* de la manière suivante : « Pour tout ameublement le grand Blüthner à queue de Maria ; aux murs le très beau portrait qu'avait fait d'elle, jeune fille, assise devant un harmonium, Théo Van Rysselberghe et un des plus beaux Seurat, "Dimanche à Porten-Bessin" et un dessin à l'encre de Chine de Van Gogh. » ... Plus loin, on peut lire encore : « Nulle clôture ne séparait le hall de l'atelier axé dans la même direction que celui de l'entrée et du hall. »<sup>8</sup> (fig. 1)

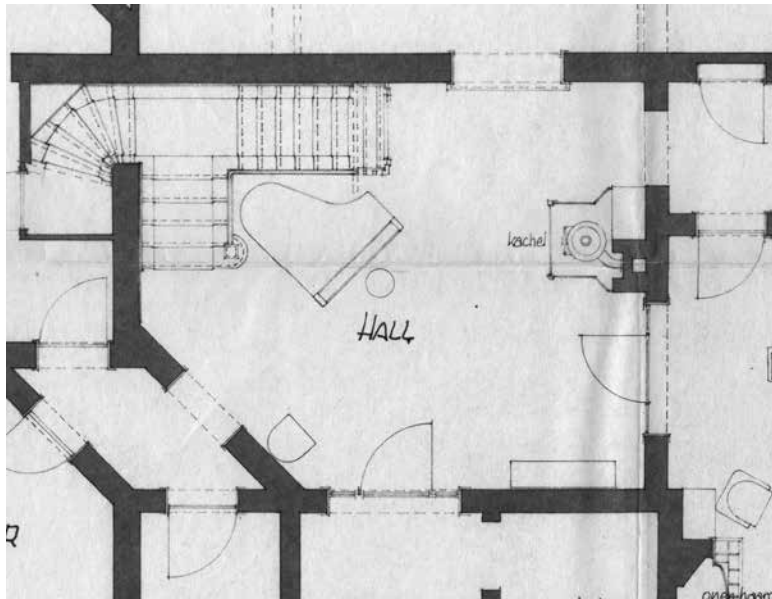


Fig. 1

Aménagement du hall tel qu'il est visible sur les photos historiques prises par Charles Lefébure entre 1897 et 1900 (extrait d'un plan réalisé après relevé en 1973 © G.Stegen).

En plan, les pièces de la maison semblent disposées de manière inhabituellement asymétrique, comme s'il manquait un axe principal. La perception *in situ* est tout autre : malgré la perte des couleurs d'origine, le hall est agréable, lumineux et spacieux. Il se déploie dans l'espace et réconcilie ses propriétés statiques et dynamiques. Il est accueillant, sans être contraignant ni dominant. Le contraste étrange entre ce plan inhabituel et l'agrément qu'il procure a également été relevé par Léon Ploegaerts et Pierre Puttemans en 1987<sup>9</sup>. Parler de *gaucherie* ou d'un *travail de débutant* ne me semble toutefois pas justifié. Le plan particulier du hall semble, en effet, participer à sa qualité, comme je le montrerai plus loin. Alors que le plan présente sa configuration d'origine, l'agencement des couleurs a, quant à lui, totalement évolué. À l'origine, le hall présentait des couleurs fortes avec peu de contraste, il était paisible et gai.

## SUR LE PLAN SPATIAL

En visitant le *Bloemenwerf*, on ressent d'emblée l'importance que représentent les liaisons entre les espaces de la maison pour le sentiment de confort spatial. Les photographies historiques de Charles Lefébure illustrent cela à merveille<sup>10</sup>. Il montre les liaisons entre les pièces et les perspectives induites. Certaines photos, prises en direction du hall, mettent en évidence la première volée d'escalier et le portrait de Maria Sèthe peint par Théo Van Rysselberghe. Ces photos illustrent le piano à queue de Maria, installé à proximité de son portrait, et l'amorce de l'escalier dégagé qui relie le rez-de-chaussée à l'étage et à la cave. Dans la dynamique d'une maison, l'escalier forme souvent un goulet d'étranglement, inscrit dans un espace trop petit. Dans le plan du *Bloemenwerf*, le hall consti-

tue une articulation stratégiquement importante sur le plan spatial et visuel et il est donc mis en évidence. Henry van de Velde y a installé le splendide portrait de Maria Sèthe, qui confère encore plus de qualité à cet endroit spatialement très présent. Le portrait et le départ de l'escalier avec son socle et sa balustrade, le palier situé à une hauteur parfaite, le côté mystérieux du court escalier tournant vers la gauche, composent une scénographie complexe et éloquente qui n'aurait pas pu être obtenue avec un escalier montant de manière symétrique.

Comme le suggère l'analyse de la conception ci-après, dans une première ébauche, le *Bloemenwerf* comprenait un escalier symétrique<sup>11</sup>. Une conception spatiale aussi riche requiert d'être particulièrement attentif lors de l'élaboration du plan et de l'intégration des baies de portes et de fenêtres. Cela laisse peu de place à l'arbitraire. Racontant comment il s'était lancé dans cette aventure presque sans expérience, Henry van de Velde dit dans ses *Mémoires* « Portes et fenêtres, dont l'emplacement allait de soi, ... ». On pourrait en déduire que c'était facile, mais à partir du moment où l'on constate que le plan est une mise en scène complexe, on comprend qu'il n'avait que peu ou pas d'alternatives. Il poursuit par ces mots « ..., délivrant la masse et l'ensemble du volume de la construction de tous poids et de l'inertie de ses matériaux »<sup>12</sup>. Malgré son inexpérience, van de Velde avait déjà compris le sens de l'architecture : créer, articuler et moduler l'espace. La construction et la matérialisation de son volume permettent d'atteindre ces objectifs. C'est ce qui ressort par ailleurs de la manière dont il s'exprime sur la couleur et le papier peint (voir plus loin).

Si l'on veut mettre en lumière le hall en tant qu'espace architectural, il faut se pencher sur sa perception : comment perçoit-on le hall lorsque l'on y pénètre ? Que voit-on lorsqu'on s'y trouve ? Comment comprend-on le *Bloemenwerf* à partir de cet espace ? Où veut-on et peut-on aller ? Il faut aussi s'interroger sur ce qui est visible depuis la galerie, la cuisine, le salon ou l'atelier. Pour l'architecte, l'espace présente des variables quantitatives et qualitatives en termes de géométrie et de topologie. La nature géométrique du bâtiment est évidente. Le *Bloemenwerf* a été dessiné et construit, et fait aujourd'hui l'objet de relevés reproduits en plans. La géométrie sert à le matérialiser. La topologie, pour sa part, anime l'espace, détermine comment il est relié à son environnement et analyse l'interaction et donc la complexité, la cohérence et la connectivité entre ces espaces.

Les environnements construits avec une topologie complexe, bien développée, présentent généralement une géométrie brisée, irrégulière. Pour permettre des perspectives, il faut des transformations de la géométrie simple. On pourrait se rallier à l'avis de Ploegaerts et Puttemans et qualifier van de Velde de *débutant* à cause de la manière spontanée et franche avec laquelle il maintient la tension entre la topologie et la géométrie bien visible. Parce que dans le *Bloemenwerf*, il essaie de montrer les espaces dans leur forme la plus claire, la plus crue, la plus rationnelle ; je préfère considérer la visibilité de cette tension comme cohérente et comme un point positif. Les fragments de géométrie sont ce qu'ils sont.

Examinons les faits, les mesures et les chiffres en suivant le processus de transformation menant au concept final. Par concept final,

j'entends le dessin du permis de bâtir, le seul projet de plan connu du *Bloemenwerf*<sup>13</sup>. Après le dessin de ce plan, certaines adaptations simples ont certes encore été apportées pour permettre des améliorations techniques et physiques. On soulignera au passage qu'il s'agissait de choix novateurs qui n'avaient pas encore trouvé jusque-là leur application dans l'architecture et la construction. Ils émanaient de l'obstination d'Henry van de Velde et de Maria Sèthe à construire une habitation sûre, saine, bien équipée et agréable, indépendamment de toute convention. Nous ne nous attarderons pas ici sur ces modifications au permis de bâtir, parce qu'elles n'entrent pas dans le cadre du processus de conception initial. Nous distinguons deux phases dans ce processus : la phase quantitative (géométrie) et la phase qualitative (topologie).

.....  
**TOPOLOGIE**

En 1895, Henri Poincaré publie un article qui fait autorité en la matière, *Analysis Situs*, où il développe la topologie comme un caractère essentiel du traitement des problèmes de spatialité. Discipline des mathématiques, la topologie est une forme non euclidienne de la géométrie qui étudie les propriétés invariantes dans la déformation géométrique des objets. Elle est parfois appelée la géométrie du caoutchouc. Elle décrit l'espace non pas par des mesures (« extension » cf. Descartes), mais par des relations ou des propriétés invariantes, par exemple lorsqu'une sphère devient un œuf, un carré devient un losange, ou un trapèze ou un rectangle, etc. L'outil de base pour représenter un espace topologique est le graphe. Un graphe d'espaces montre les liaisons entre ces espaces et indique combien d'es-

paces il faut utiliser pour atteindre un autre espace du système. Le nombre d'étapes intermédiaires nécessaire est nommé « profondeur » en topologie, la mesure de la distance topologique est toujours exprimée par un nombre entier. La profondeur moyenne entre tous les espaces d'un système est une des principales caractéristiques qui en déterminent la qualité. Plus la profondeur moyenne est faible, plus le système spatial est compact. La compacité est fortement liée à la cohérence spatiale. On définit d'ailleurs une entité topologico-spatiale au moyen de la connectivité et de la compacité. Le terme « topologie » a été introduit en 1847 par Johann Benedict Listing<sup>14</sup>, l'homme qui a pu décrire de manière simple l'anneau de Moebius et qui a lancé la notion d'*isovist* – un champ de vision à partir d'un point donné. En architecture et en planification spatiale, où le temps et le mouvement jouent un rôle crucial, l'*isovist* est également lié à l'accessibilité ou la perméabilité ; le fait que ce qui est visuellement accessible le soit aussi physiquement. Faisons l'exercice d'appliquer cette double définition au plan du *Bloemenwerf*.

.....  
**LE PEINTRE ET  
 L'ARCHITECTE ;  
 LE TOPOLOGISTE ET  
 LE BÂTISSEUR**

Henry van de Velde parvient dans ses créations à très bien articuler l'espace et à établir des relations entre la réalité et la perception que l'on en a. Sur plan, ses projets paraissent un peu décalés, mais dans la réalité, ils offrent une expérience très agréable. « On s'y sent d'emblée chez soi »<sup>15</sup>. Plutôt que de prétendre que van de Velde connaissait l'*Analysis Situs*, j'interroge l'artiste peintre van de Velde, pour qui l'attention au changement

et à la connectivité est une donnée naturelle. Avec ce qu'il donne à voir, le peintre essaie de raconter quelque chose sur ce qui n'est pas montré. Il le fait à l'aide d'allusions ou de connectivité<sup>16</sup>. La qualité de l'articulation et la lisibilité des connexions caractérisent également son architecture : il rend compréhensible l'environnement spatial et évoque le non visible au travers du visible, crée des liens et les met en image. Le mouvement devient alors une expérience de perspectives qui s'ouvrent ou se ferment ou, autrement dit, d'*isovists*.

## LE PROCESSUS DE CONCEPTION

L'analyse du processus de conception montre que van de Velde passe d'abord par des étapes géométriques, puis apporte les transformations nécessaires en se mettant en quête des meilleures relations, de la meilleure cohérence. Cette analyse est réalisée sur le plan, où l'on trouve les principaux aspects pratiques et architecturaux<sup>17</sup>.

### Étape de conception 1

Le processus de conception commence par deux carrés qui forment l'enveloppe extérieure, comme indiqué en bleu sur l'illustration 2a. C'est la forme d'ébauche initiale de la partie de l'habitation pourvue de caves et d'un étage. (fig. 2a)

### Étape de conception 2

Ce rectangle de base est découpé de manière symétrique pour y loger des fonctions d'habitation, comme indiqué sur l'illustration 2a. Le hall central y est déjà présent, avec ses dimensions primaires définitives. À l'arrière, van de Velde y ajoute un module pour l'atelier, identique au hall. Entre les espaces, il y a des relations directes, indiquées sur l'illustration par de petits traits orange. Le schéma fonctionnel

est un organigramme, dans lequel les fonctions sont organisées de manière concrète. Mais ce schéma présente quelques problèmes à ce stade. La salle à manger est trop petite et il manque quelques liaisons. Les relations problématiques sont indiquées en rouge sur l'illustration 2a. L'implantation du WC, par exemple, est située de manière trop peu discrète. À droite du schéma de base, le plan a été converti en graphe (graphe A), ce schéma illustre les relations et les fonctions qui signifient « est situé à côté de » et « est relié à ». On y voit que le hall est central et exclusif, que presque toutes les liaisons convergent obligatoirement vers lui<sup>18</sup>.

### Étape de conception 3

Dans l'étape suivante (fig. 2b), les problèmes sont abordés comme indiqué sur l'illustration 2a. Des glissements et des déformations ont lieu, qui rendent possibles les liaisons manquantes. L'atelier est, lui aussi, allongé conformément au glissement du module de cuisine et de la taille du sas Sd. Les sas gauche (Sg) et droit (Sd) résolvent les problèmes de connectivité. Il faut préciser ici que la liaison directe entre le Sd et l'atelier était certes dessinée sur la demande d'origine, mais qu'elle n'a pas été exécutée. À côté de ce schéma figurent deux graphes qui montrent clairement la différence entre un organigramme et l'architecture. Les liaisons directes entre les locaux adjacents sont indiquées sur le graphe supérieur (graphe B). C'est une problématique d'organigramme<sup>19</sup>. Nous voyons que les deux petits sas font naître des sous-systèmes avec une compacité et une cohérence propres, avec chacun leurs besoins spécifiques. Les liaisons de couleur lilas ajoutées dans le graphe inférieur (graphe C) signifient qu'il y a un contact visuel direct. Ce graphe parle de l'expérience spatiale. Que vois-je, où

puis-je me rendre ? Un *locus* a également été ajouté, à savoir la naissance de l'escalier, où est suspendu le portrait de Maria Sèthe, où démarre le petit escalier à gauche, où se trouve le départ d'escalier avec son socle.

Le graphe C montre qu'en choisissant correctement l'emplacement des baies, des portes et des fenêtres, des obstacles peuvent être éliminés ou, pour reprendre les propos d'Henry van de Velde : en « délivrant la masse et l'ensemble du volume de la construction de tous poids et de l'inertie de ses matériaux ». Cela donne naissance à un système spatial dans lequel le nombre de relations directes est doublé, grâce aux liaisons de couleur lilas qui, dans la réalité, sont des axes de vue directs. Les relations visuelles sont très restrictives pour la configuration du plan ; aucune information sensorielle n'est aussi sujette au mouvement et au positionnement que l'information visuelle. Par la précision et la longueur des angles de vision, l'expérience visuelle devient plus axiale, plus orientée et plus impliquée. La liaison devient plus attractive et rend l'espace plus compact. L'illustration 3 montre quelques photos de ces perspectives fines et profondes, avec la lumière comme attraction en bout de course (fig. 3). Sur le plan topologique, les distances se raccourcissent (liaison directe) ; sur le plan métrique, pourtant, elles sont longues. Cette transparence et cette compacité dans les relations apportent indubitablement du sens à ce que dit Henry van de Velde dans ses *Mémoires* au sujet de la conception du *Bloemenwerf*. La masse recule au profit de l'espace ; la construction n'entrave ni les relations ni les perspectives. Les connexions qui apparaissent ici sont mutuelles ; en topologie, on appelle cela de la symétrie. Il s'agit en l'occurrence de servir et d'être

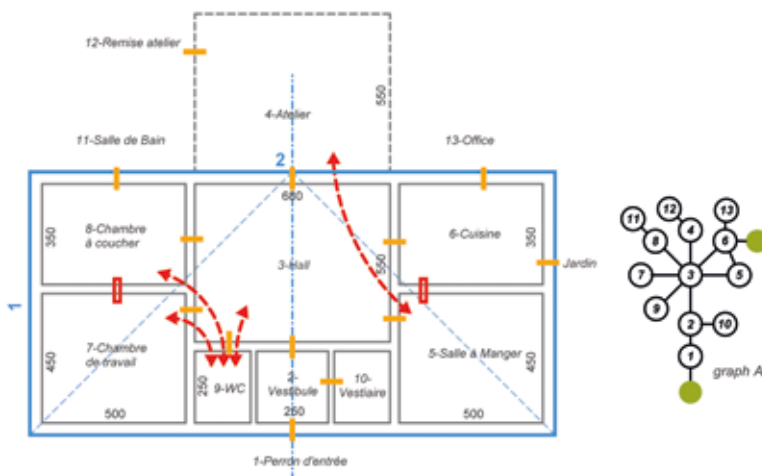


Fig. 2a

À gauche, les étapes de conception 1 (bleu) et 2 et, à droite, le graphe de l'étape 2 (© Arsis sprl, 2018).



Fig. 2b

À gauche, l'étape de conception 3. En haut à droite, le graphe fonctionnel de l'étape 3. En bas à droite, le graphe spatio-architectural du *Bloemenwerf*, avec indication des relations visuelles. La ligne verte est l'axe visuel le plus long et le plus important, commun au jardin et à la maison. Sur cet axe se trouve le chemin qui part de l'entrée de la parcelle, relie le vestibule, le hall et l'atelier, et qui donne sur le jardin potager à l'arrière. Cet axe a la même inclinaison que les points médians du hall (CH) et de l'atelier (CA). En surélevant le sol de l'atelier, van de Velde crée une continuité visuelle en dépit de la déclivité du terrain (© Arsis sprl, 2018).

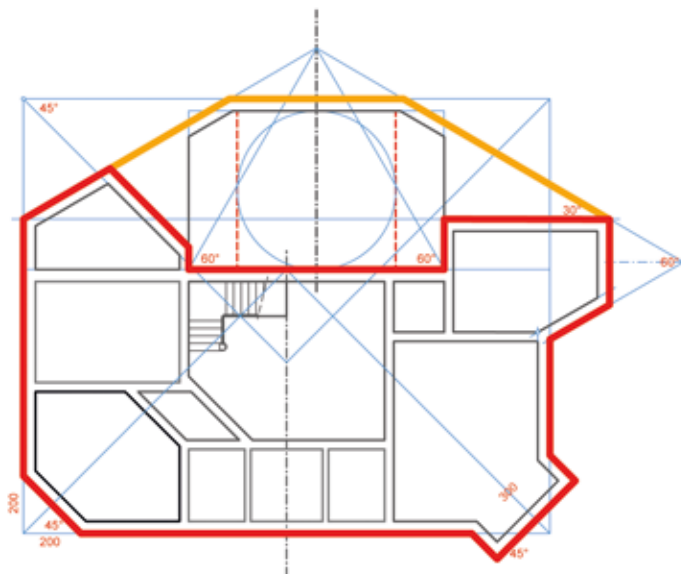


Fig. 2c

Étape de conception 4, les contours définitifs du rez-de-chaussée du *Bloemenwerf* (© Arsis sprl, 2018).





Fig. 3

Quelques-unes des nombreuses vues vers, depuis et à travers le hall central. Les photos 1, 2, 3 et 7 montrent des axes de vision et de déplacement qui figurent dans l'analyse d'isovistes des illustrations 5a et 5b (© Arsis sprl, 2018).

servi, de donner et de recevoir. La qualité de la liaison d'un espace et sa situation dans le système déterminent son caractère structurant ou central pour les activités dans leur ensemble. En topologie, on parle d'intégration spatiale. Il est étonnant qu'Henry van de Velde décrive si précisément cette réciprocité – et l'effet de l'intégration spatiale<sup>20</sup> : « Bref, tous les espaces formaient une unité qui les intégrait à son tour »<sup>21</sup>.

#### Étape de conception 4

Cette dernière étape de conception montre comment est née la forme

définitive du *Bloemenwerf* (fig. 2c). Les biseautages que l'on y distingue contribuent à une compacité géométrique. Cela caractérise d'ailleurs aussi les créations d'Henry van de Velde : la boucle est bouclée, retour à la géométrie, à la masse et à la matérialité. Après la continuité de l'espace (étape 3), la continuité de la masse est, elle aussi, optimisée. Au final, espace et masse se complètent de manière fluide. On peut également appliquer les étapes 1 à 4 à l'étage, avec le même succès. Cette compacité est même clairement présente dans les caves (fig. 3).

## LE PORTRAIT DE MARIA SÈTHE ET LE BLOEMENWERF

Théo Van Rysselberghe peint le portrait de Maria Sèthe en 1891, cinq ans avant l'installation des van de Velde au *Bloemenwerf*, avant que Maria et Henry ne se rencontrent, donc avant même qu'il y ait une intention ou une nécessité de construire le *Bloemenwerf*. Maria (1867-1943) était alors âgée de 24 ans. Il existe une photo sur laquelle Maria est installée à l'harmonium, dans sa maison parentale, dans la même position que sur la peinture (sauf la main droite). La lumière vient de gauche, mais ce que l'on voit autour d'elle est différent. Ce portrait a reçu une place particulière dans le *Bloemenwerf*. Nous pensons qu'il a joué un rôle essentiel dans la création du *Bloemenwerf*.

Le portrait est un élément essentiel de l'harmonie spatiale et picturale. Il apparaît régulièrement sur les photos du *Bloemenwerf* de Charles Lefébure des années 1898-1900. La position dans l'espace des monuments et des oeuvres d'art est toujours décisive pour qu'ils puissent pleinement s'exprimer; la position soude le lien indispensable entre le fait d'être remarquable et d'être remarqué. Ils prennent, ou on leur donne, une place particulière d'où ils peuvent rayonner. Une partie de la monumentalité émane de l'objet lui-même, mais sans un positionnement particulier – une mise en scène –, l'attention pour l'oeuvre et son impact faiblissent. L'emplacement choisi pour le portrait dans le *Bloemenwerf* est loin d'être le meilleur pour une peinture en termes de sécurité : placé bas, à côté de l'escalier, d'un côté dépourvu de main courante ou de protection, à un endroit éclairé par le soleil de midi au travers de la verrière zénithale. Le portrait est accroché à un point de jonction entre





Fig. 4

Photos 1, 2 et 3 : prises du hall depuis la galerie, avec vue sur le portrait de Maria Sèthe. Ces vues se trouvent dans l'isovist montré sur l'illustration 5b. La photo 4 est un cliché actuel depuis l'angle de vue d'une des photos historiques de Lefébure (© Arsis sprl, 2018).

plusieurs mouvements et il est largement visible. Le fait que l'œuvre soit suspendue à faible hauteur fait qu'elle peut non seulement être vue de loin, mais qu'elle peut également être vue de manière optimale de près. (fig. 4)

Pour montrer combien ce fait est exceptionnel et avec quelle précision il a été pensé, nous recourrons à une analyse d'*isovist* : pour le rez-

de-chaussée (fig. 5a) et pour l'étage (fig. 5b). Pour l'étage, il a été tenu compte des armoires vitrées formant un obstacle visuel. L'analyse d'*isovist* est utilisée plus particulièrement pour rendre visibles les propriétés de l'espace architectural liées à la visibilité et au comportement<sup>22</sup>. Le champ vert est l'espace perméable d'où le portrait est visible. Selon le principe de réciprocité, ce champ est aussi l'espace

visible pour quelqu'un qui se tient au pied de l'escalier. On peut analyser la dynamique spatiale à l'aide d'une série de paramètres typiques des *isovists*<sup>23</sup>. Trois de ces principaux paramètres ne nécessitent guère d'explication :

- la superficie *S*. Le champ vert a une surface de 98 m<sup>2</sup> pour le rez-de-chaussée et l'étage réunis ;
- le centre de gravité *G* de l'*isovist*. L'attraction du centre est un des effets dynamiques importants de l'espace<sup>24</sup> ;
- la distance (*a*) depuis la position (ici le portrait ou la naissance de l'escalier) jusqu'au centre de gravité *G*. Cette distance est proportionnelle à la force de l'effet dynamique. Dans l'*isovist* illustré (5a) la distance (*a*) mesure 6,10 m. C'est beaucoup pour l'intérieur d'une maison.

Il y a également la concavité [*Ccv*], *spikyness* en anglais<sup>25</sup>. Il s'agit du rapport entre la surface et le périmètre, qui montre si l'on consomme beaucoup d'espace pour pénétrer profondément dans l'espace environnant et réaliser des liaisons directes. La valeur de concavité de l'*isovist* du rez-de-chaussée de 2,65 est élevée. Un *isovist* très *spiky* produit une plus grande focalisation de l'attention. Les tentacules de l'espace sont plus



Fig. 5a

Analyse d'*isovist* au rez-de-chaussée à partir du point P près du portrait (© Arsis bvba, 2018).

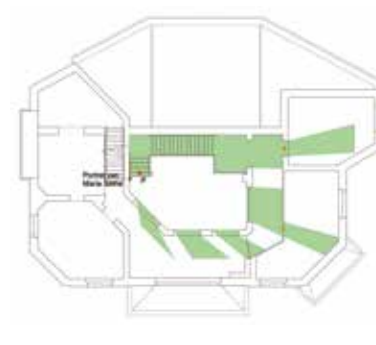


Fig. 5b

Analyse d'*isovist* sur l'escalier et à l'étage à partir du point P près du portrait (© Arsis bvba, 2018).

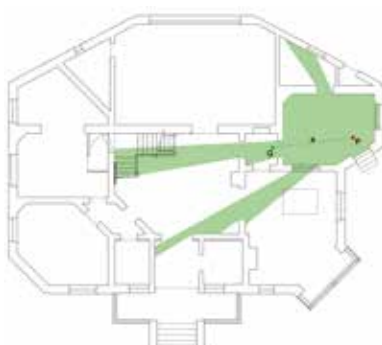


Fig. 5c

Analyse d'*isovist* à partir de l'accès à la cuisine. La direction et le point A sont en rapport avec le déplacement spontané à partir du point P, ici en direction du hall et du portrait. (© Arsis bvba, 2018).

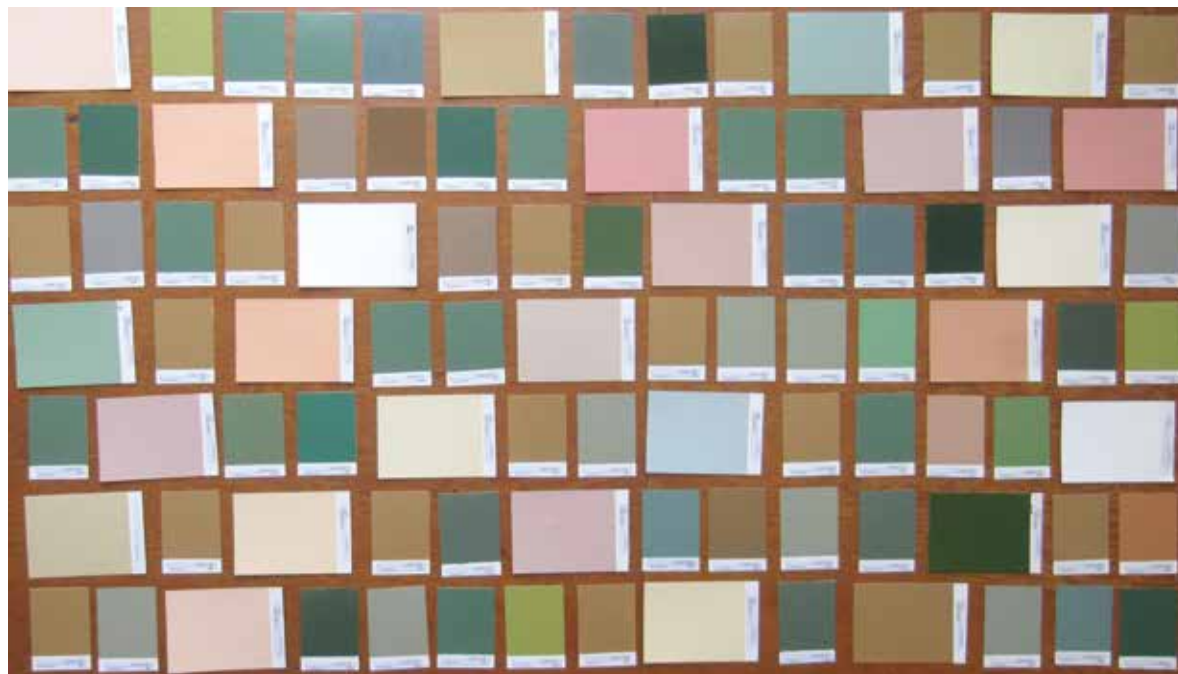


Fig. 6  
Toutes les couleurs du *Bloemenwerf* (papier peint non compris) © Arsis sprl, 2017).

axiaux<sup>26</sup>. La direction du regard et du mouvement est maintenue plus longtemps.

Une analyse complète nécessite d'interroger la réciprocité, surtout si la position où l'on se trouve est également un point de jonction de mouvements nécessaires (la liaison avec l'étage). Le test de réciprocité apporte alors une réponse à la question de savoir si le système spatial fait en sorte que ce qui est nécessaire est également attractif. Ou, autrement dit : envie et nécessité sont-elles compatibles ? L'analyse réciproque interroge la force d'attraction de la position du portrait lorsqu'on le regarde depuis des positions qui se trouvent dans l'*isovist*. L'illustration suivante le montre pour un seul point, à savoir lorsque l'on pénètre dans l'espace par la porte de la cuisine (fig. 5c). Je choisis ce point parce que cet accès est important d'un point de vue organisationnel et parce que ce point est situé très profondément dans un *spike*. Dans pareil cas, la récipro-

city est souvent fortement affaiblie ou inexistante, car il est très probable que la position y soit confrontée avec une connectivité totalement différente. Dans ce cas, la réciprocité n'est pas un hasard ; elle doit être créée. L'analyse montre que la réciprocité existe, que la direction est correcte et que la force est grande. C'est le cas également pour les autres *spikes* de l'*isovist* à partir de la naissance de l'escalier.

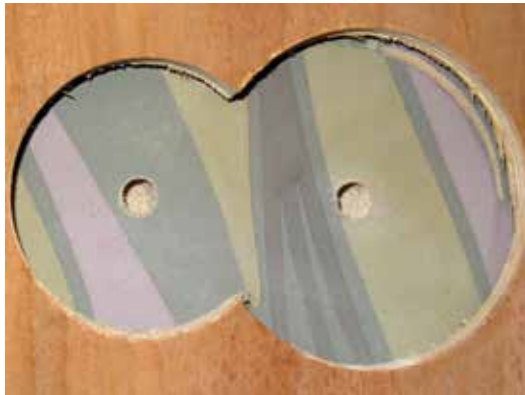
Pour l'exprimer autrement, on peut affirmer que le portrait attire l'attention en raison de sa splendeur, et donne envie de se diriger vers lui en raison de l'endroit où il se trouve dans le système spatial.

#### ..... **SUR LE PLAN PICTURAL**

« Délivrer la masse et l'ensemble du volume de la construction de tous poids et de l'inertie de ses matériaux »<sup>27</sup>. Lorsque la construction a reçu la meilleure forme et le meilleur emplacement possible afin de ne pas

gêner, reste à déterminer comment la mettre le mieux en valeur. Quelle couleur doit-elle avoir pour, d'une certaine manière, ne plus être une couleur, mais une pure atmosphère ? Comment conférer les atmosphères adéquates à chaque espace et à chaque fonction, sans anéantir les continuités qui ont été mises en place avec tant de précision et qui font si généreusement leur œuvre ?

Henry van de Velde dit lui-même dans ses *Mémoires* ce qui suit sur le papier peint du *Bloemenwerf*<sup>28</sup> : « ...Le décor était clair, les papiers peints, les nattes et les rideaux se confondaient en une harmonie de couleurs claires dont les tons mitigés et purs illuminaient cet intérieur même durant les jours maussades de pluie. »<sup>29</sup> « ...la fonction même du papier peint, dissimuler la nudité froide du mur, son hostilité et sa menace de nous écraser... »<sup>30</sup>. Cela signifie que van de Velde trouvait que le choix de la couleur et des matériaux, le pictural en somme, doit servir le sculptural.



**Fig. 7a**

Le papier peint d'origine retrouvé derrière la bibliothèque au *Bloemenwerf* en décembre 2016. (© Arsis bvba, 2016).



**Fig. 7b**

Détail publié dans *L'Art décoratif*, 1, octobre 1898.

C'est aussi l'impression qu'à finalement livrée la stratigraphie complète du *Bloemenwerf*. Les couleurs et les matériaux servent la continuité spatiale en la modulant d'une pièce à l'autre. Autrement dit : certaines couleurs sont des constantes, d'autres, des variantes. Par exemple, la couleur rose de la partie basse du hall est la même que celle des façades, des parties monumentales des caves, de la partie basse du vestibule. C'est le ton de base. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur et entre les différents espaces s'estompe, tant du fait de la continuité spatiale que picturale. C'est totalement en phase avec la modernité<sup>31</sup>. (fig. 6)

## LES ÉTUDES CONCERNANT LE HALL

Par rapport aux tentatives de recueillir des informations au sujet de l'espace du hall, on peut affirmer sans crainte que le *Bloemenwerf* n'a pas été généreux. L'étude restreinte de l'IRPA (2013, voir plus loin) a été peu concluante pour ce qui est des couleurs des murs, du papier peint de la galerie, des frises, des moulures. À cette époque, la maison était encore occupée et une étude approfondie n'a été ni maté-

riellement ni financièrement possible. L'étude stratigraphique de décembre 2016, réalisée par le bureau d'études Fenikx sprl à la demande des nouveaux propriétaires, a apporté une foule d'informations déterminantes au sujet des couleurs du *Bloemenwerf*. Comme la maison n'était plus occupée à ce moment-là, il a été possible de réaliser une étude très fouillée avec 119 sondages et prélèvements. Elle a permis de déterminer clairement les finitions d'origine de la menuiserie intérieure du hall. Pour les murs et les plafonds, ainsi que pour les cimaises, c'était encore le flou total. Les travaux de démantèlement techniques, réalisés par Arsis sprl à partir de novembre 2016, ont permis de rechercher localement des restes des matériaux et des couleurs d'origine. On a aussi pu confirmer que le linoléum et le papier peint « dynamo-graphique »<sup>32</sup> de la galerie étaient d'origine. Suivant les témoignages, on pouvait croire que le papier peint et le lino avaient totalement disparu à la suite des travaux réalisés dans le passé. Bien qu'un lino ancien avec un mode de pose d'époque (cloué) était encore présent sur la galerie et dans une partie d'une chambre, cela n'était pas une preuve irréfutable qu'il s'agissait du lino d'origine.

La clef de compréhension se trouvait dans les vitrines et la bibliothèque de la galerie. Il existe des photos historiques avec et sans vitrines, mais dans les deux cas, elles montraient le papier peint dans la galerie. Comme van de Velde mentionne les vitrines dans sa description de la deuxième visite de Meier-Graefe en 1897, on peut en conclure qu'elles y ont été placées un an<sup>33</sup> après leur emménagement en 1896. Une étude du meuble des vitrines et des bibliothèques a montré qu'elles n'avaient jamais été démontées et, dès lors, ce qui se trouvait derrière et en dessous des armoires devait être d'origine. Comme le lino cloué encore présent s'étendait jusque sous les armoires, ce devait sans nul doute être l'original. Plutôt que de démonter les armoires – une opération impossible sans dégradation –, il a été décidé de réaliser, avec l'accord de la Région, un forage en cloche dans un dos invisible de l'armoire, et l'on a pu confirmer qu'il y avait du papier peint derrière le meuble, avec le dessin tel qu'il apparaît sur les photos historiques, mais avec une combinaison de couleurs totalement inattendue et jusque-là inconnue (fig. 7a)<sup>34</sup>. Comme le papier n'avait été exposé que pendant un an à la lumière, il a été possible de conclure que même pour les cou-





**Fig. 8**  
Traces des moulures disparues sur les murs du hall. Anciens traits de crayon et réparation des anciens trous de clous (© Arsis bvba, 2017).

leurs non résistantes à la lumière, les couleurs devaient être fiables. Les couleurs du papier peint derrière les bibliothèques étaient très différentes de ce qui avait été publié dans *L'art décoratif* de 1898 (fig. 7b).

La découverte du papier permet de mieux comprendre les écrits de van de Velde en ce qui concerne les couleurs et la continuité. On connaît de nombreux papiers peints de van de Velde, mais peu « en contexte ». Dans le cas qui nous intéresse, nous trouvons un papier peint avec une palette de couleurs qui n'est pas isolée, mais qui interagit avec les autres couleurs de l'espace, non comme couleur de mélange, mais sous la forme d'une combinaison des tons présents, réunis dans une granulométrie du motif qui était déjà bien connue<sup>35</sup>. Grâce à cet exemple, nous savons que les photos en noir et blanc historiques sont très trompeuses. Les contrastes que l'on y distingue n'existent pas, en fait. Tout est beaucoup plus doux. Les couleurs diffèrent, certes, mais les nuances (saturation et niveaux de gris) concordent.

## LES MURS ET LES CIMAISES

Lorsqu'il est apparu à l'automne 2017 qu'il n'était pas possible de

présenter une situation de référence avec les informations disponibles sur les couleurs, Arsis a recommencé une étude archéologique exhaustive des finitions à partir de novembre 2017 (jusqu'en avril 2018). Pour chaque espace du *Bloemenwerf*, on a tenté de retrouver systématiquement les couleurs des plafonds, des sols, des plinthes, des châssis de fenêtres et des autres menuiseries intérieures. Le but était de reconstituer la situation la plus originale possible pour tous les espaces : s'il y avait ou non du papier peint sur les murs (avec ou sans motifs), s'il existait des cimaises qui articulaient les transitions de couleurs. Ces fines moulures qui définissent un horizon à hauteur des portes sont très fréquentes au Japon et étaient également présentes dans le hall et le vestibule. Cette étude exhaustive a nécessité 153 sondages supplémentaires<sup>36</sup>, et a également concerné le hall. Finalement, à l'issue des recherches et des extrapolations, 372 points déterminent l'univers chromatique du *Bloemenwerf*.

En procédant aux conversions et aux projections nécessaires sur la base des photos du hall, il a été possible de retrouver les traces des cimaises d'origine. Cela a permis de déterminer avec précision leur localisation et largeur. Les anciennes indications au crayon étaient encore présentes sur l'enduit, de même que les trous des clous (fig. 8). Cela a également fait apparaître la couleur appliquée sur les cimaises dans la plupart des pièces. Pour le hall central, elle était assortie au pin verni des portes et des vitrines. Ce vernis semblait être d'un ocre clair lasurant. Des traces de peinture à la chaux ont pu être retrouvées dans les coins et contre les cimaises. Il est impossible de savoir avec précision à ce stade si cette peinture à la chaux avait été appliquée sur du papier, mais les

couleurs étaient en tout cas bien présentes.

Le résultat des constatations est représenté dans les coupes (fig. 9a et 9b). Un tel dessin technique explique l'impression qu'a dû faire le *Bloemenwerf* et son impact sur la nomination de van de Velde en Allemagne, sur l'architecture et le design, et par la suite sur le Bauhaus. Il donne également une idée de ce que donnera le *Bloemenwerf* après la restauration des couleurs et des matériaux d'origine.

## LE PORTRAIT DE MARIA SÈTHE, ACTE II !

Suite à la découverte des couleurs et des matériaux d'origine du hall, il est apparu rapidement que ces informations ne pouvaient être dissociées du portrait de Maria Sèthe.

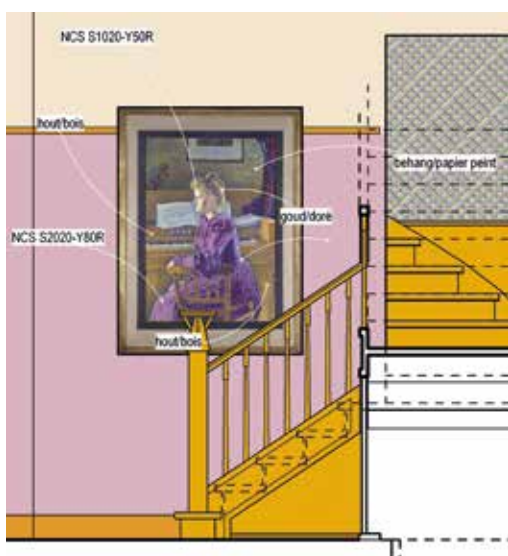
Un test effectué avec une impression 2D de moyenne qualité a été à ce point convaincant qu'une impression 2D plus conforme sur le plan chromatique a pu être réalisée avec l'accord du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, propriétaire du tableau, afin d'en tester l'effet. Le test s'est déroulé à l'aide d'une maquette de dimensions suffisantes des couleurs et de l'encadrement d'origine autour du portrait, et l'on a constaté à l'évidence que l'association des couleurs du hall est une continuation de la peinture et que cela avait plus que probablement été intentionnel. Avec les couleurs d'origine, le portrait résonne dans la totalité de l'espace du hall. La résonance des couleurs est saisissante (fig. 10). Contrairement à la plupart des autres murs, ceux du hall central ne sont pas recouverts de papier peint et de motifs. Pourtant, les surfaces de couleur unie du hall n'apparaissent plus nues en présence du portrait grâce à l'harmonie ainsi



**Fig. 9a**  
Coupe transversale du hall en direction du portrait, avec indication de la répartition des couleurs (© Arsis bvba, 2018).



**Fig. 9b**  
Coupe transversale du hall en direction de l'atelier, avec indication de la répartition des couleurs (© Arsis bvba, 2018).



**Fig. 10**  
Résonance du portrait dans le hall par les renvois, à partir du tableau, aux choix de couleurs et de matériaux pour le hall (© Arsis bvba, 2018).

créée. Le joyau maintient parfaitement en équilibre la sévère sobriété du décor grâce notamment à son positionnement spatial stratégique, comme expliqué plus haut.

La continuité est une question de répétition, de cadence et de rythme, de changement, de suggestion, de relation. Ce jeu est également pratiqué avec le portrait et le contexte. Van de Velde utilise les couleurs claires et douces de la peinture pour

les murs, le papier peint et les boiseries : la couleur de la peau pour la partie supérieure du hall, celle de la robe pour ses parties basses, le bois de l'harmonium se retrouve dans la finition des boiseries du hall, la lumière dans les cheveux de Maria se retrouve dans le cadre doré<sup>37</sup>, le papier peint au fond, derrière l'harmonium est repris sur les surfaces plus reculées (la galerie et la petite cage d'escalier) qui forment une seconde enveloppe autour du hall.

Les suggestions et l'éclairage créent l'impression que le portrait est une fenêtre dans le mur. Cet effet parachève la situation architecturale spatiale ; il fait en sorte que l'*isovist*, tel qu'il est représenté plus haut, reçoive encore un *spike* complémentaire, une profondeur, depuis les principales perspectives du *Bloemenwerf* : la salle à manger et l'entrée par la cuisine. Sans le portrait, il manquerait dans le *Bloemenwerf* une agréable profondeur.

## NOTES

1. Par Guido Stegen en 1972-1973 : *Niet invasieve opmeting van Bloemenwerf en van de afwerking, en restitutie op plan van de oorspronkelijke inrichting op basis van historische foto's. Onderzoek naar de compositieprincipes* (Atelier Pieter De Bruyne, St.-Lukashogeschool).
2. Par Marc Henricot.
3. AUGUSTYNIAK, A.-S., e.a., *Villa Bloemenwerf, Pré-étude stratigraphique des finitions originales*, IRPA, Bruxelles, 2013 (réf. 21/13 2012.11757).
4. Par Arsis sprl (Stegen G. & Sankara O.) à partir d'octobre 2016 (extérieur et intérieur).

5. Par Arsis sprl (Stegen G. & Sankara O.) à partir de novembre 2016. La normalisation historique de relevés est une pratique appliquée par Arsis sprl depuis 1995 avant la mise sur plan de monuments, et qui a pour but d'étudier si la réalité soutient la comparaison avec les plans historiques, et dans laquelle les mesures réellement relevées sont ramenées aux dimensions historiques, pour autant qu'elles restent dans certaines limites. Elle a pour but d'effacer des différences non pertinentes et de relier les plans avec les intentions de la construction.
6. Par Fenikx sprl (Verdonck A. & Deceuninck M.) décembre 2016 (cette étude portait tant sur l'extérieur que sur l'intérieur) et complétée pour l'intérieur par Arsis sprl (Stegen G. & Sankara O.), novembre 2017-avril 2018.
7. « hall » dans la version française ; « Halle » dans la version allemande.
8. PLOEGAERTS, L., *Henry van de Velde. Les Mémoires inachevés d'un artiste européen. Édition critique*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1999, p. 94.
9. PLOEGAERTS, L., et PUTTEMANS, P., *L'œuvre architecturale de van de Velde*, Bruxelles – Québec, 1987 p. 46-47. « ... l'architecture de *Bloemenwerf* ne constitue pas le chef-d'œuvre de van de Velde. Le plan est à la limite de la gaucherie : insertion de l'escalier dans le hall central, le rattrapage de niveaux dans la galerie du premier étage, sont d'un débutant ; ... » et « tout est d'une coloration parfaitement au point, d'une simplicité étudiée », ou « la maison parfaite de van de Velde tolère des apports étrangers – on s'y sent d'emblée chez soi – et ce caractère accueillant est toujours le sien, alors que tant de maisons célèbres de l'époque de l'Art Nouveau sont devenues inhabitables, et ne se contemplent plus que comme des œuvres d'art hétérodoxes à notre mode de vie ! ».
10. Dans l'iconographie historique, reprise dans l'étude historique de Priska Schmückle von Minckwitz et d'Anne Van Loo, on trouve au moins 10 photos qui le montrent clairement, par la manière dont l'angle de vue est choisi et dont l'arrière-plan est mis en scène. Les numéros de référence de ces photos sont 007, 008, 011, 012, 020, 030, 033, 034, 036, 037. À propos des photos de Lefébure, van de Velde écrit dans ses Mémoires « Les meilleures photographies du *Bloemenwerf* furent prises par Charles Lefébure. »
11. L'escalier du *Bloemenwerf* se sépare après la courte première volée d'escalier en deux volées totalement différentes. Une première volée à droite qui se situe dans le hall, et une volée à gauche qui disparaît derrière un mur clos du hall. Un escalier symétrique était peut-être la solution la plus évidente au tout début du projet, comme le laisse deviner l'illustration 2a. C'est la transformation de la géométrie en topologie, comme cela est décrit plus loin dans l'article, qui fait naître l'asymétrie. L'adjonction de l'atelier dans l'étape 2 du projet et la perspective vers l'atelier requièrent le déplacement de la courte amorce de l'escalier hors du centre du hall. Si la naissance de l'escalier se trouve contre le mur, cela offre davantage de possibilités pour la scénographie avec le portrait, le piano au centre, plus d'ouverture pour l'escalier de la cave, et empêche l'amorce de l'escalier de devenir un obstacle pour les perspectives complexes que le *Bloemenwerf* présente actuellement.
12. PLOEGAERTS, L., *op. cit.*, p. 87.
13. Sur la base des préparatifs pour le relevé normalisé du *Bloemenwerf* (Arsis, 2016), il est apparu que les dessins plus élaborés du *Bloemenwerf* ne sont probablement pas des projets de plan précédant la construction. Seul le plan du permis de bâtir subsiste comme véritable projet de plan antérieur à l'exécution.
14. Johann Benedict Listing (1808-1882), mathématicien et architecte allemand.
15. PLOEGAERTS, L., et PUTTEMANS, P., *op. cit.*, p. 47.
16. Il ne faut pas chercher bien loin dans le *Bloemenwerf* pour illustrer ceci. Dans le portrait de Maria Sèthe, Théo Van Rysselberghe suggère également d'autres réalités, avec la lumière incidente, la courbe du violoncelle, le rideau pas totalement ouvert, le fragment de la peinture dans lequel figure sa signature ainsi que la date du portrait... Une peinture en 2D intègre une profondeur, au sens topologique du terme, des insinuations, des symboles, des références.
17. Les aspects essentiels de l'architecture sont déjà présents dans le plan, implicitement ou explicitement. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, 1923, réédition Vincent, Fréal & C°, 1958 : « Le plan qui est le générateur du volume et de la surface et qui est ce par quoi tout est déterminé irrévocablement » p. 8, « Le plan nécessite la plus active imagination... la plus sévère discipline... ; c'est une austère abstraction » p. 36, « Le plan contient une énorme quantité d'idées et une intention motrice. » p. 145. Ou, comme le dit Charles Buls dans *Esthétique des villes*, 1894, p. 17 : « C'est de la vue horizontale que les architectes devraient se préoccuper. »
18. Dans la hiérarchie des espaces de l'étape 2, le hall est systématiquement central. Les possibilités de choix ajoutent du bien-être à un système spatial. Une centralité qui résiste en dépit des alternatives donne l'impression d'une invitation. Ce sont les alternatives dans la périphérie qui permettent à l'endroit central d'être plus qu'un passage et qui lui confèrent une qualité intrinsèque.
19. Un organigramme représente l'organisation de fonctions (cuisine, salle à manger, salon, entrée, salle de bain...). L'outil cadre dans une approche fonctionnaliste de l'organisation spatiale des activités humaines. Une liaison dans un organigramme signifie « donne accès à » ou « se trouve à côté de ». Lorsque le concept spatial est enrichi de liaisons, de perspectives, d'une scénographie complexe, de récits sur ce que l'on ne voit pas, etc., avec des relations spatiales qui créent une image de l'ensemble spatial plus grand, alors on franchit le pas vers l'architecture.
20. Le concept de centralité est une manière usuelle de parler d'intégration. La topologie traîne une tradition de difficultés avec la terminologie parce qu'il faut concilier « ce que cela fait » et « ce que c'est ». Dans le cas du verbe intégrer, qui est un verbe transitif, la transitivité peut être inversée. Le centre intègre-t-il la périphérie ou la périphérie intègre-t-elle le centre ? La difficulté dans la transitivité réversible linguistique réside dans la nature de ce que signifie le fait que les parties appartiennent à un tout, qu'il y a une cohérence.
21. CURJEL, H., Henry van de Velde. *Geschichte meines Lebens*, München, 1962, p. 114 : « *Kurzum, alle Räume waren Teile einer Einheit, die sie ihrerseits in sich aufnahm* ».
22. Le but n'est pas ici de limiter l'architecture à la vue, mais la vue et le mouvement, avec en corollaire la question centrale du bien-être « où suis-je ? » sont de loin le principal pour l'architecture. « On ne peut compter qu'avec des buts accessibles à l'œil, qu'avec des intentions qui font état des éléments de l'architecture », LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 143.
23. Plus de détails sur les paramètres d'isovist dans STEGEN, G., *De stenen en de systemen. Ruimte, het onzichtbare deel van het monument*, *Nieuw tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, 2000, 13/4 (nummer « Monumentenzorg »).



24. LE CORBUSIER, op. cit., p. 154 déclare au sujet de l'attraction du centre : « L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours... et pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier. ».
25. J. Benedict présenta à cet effet la notion « circularity » avec la formule  $(n.r^2)/\text{area}$ . D'autres propositions ont été faites au fil de l'histoire. Elles présentent l'inconvénient de ne pas être « extension blind ». Elles dépendent de la géométrie, sont à ce titre hybrides (géométrico-topologiques) et donc non utilisables comme propriété topologique pure. Dans STEGEN, G., « L'alignement et la forme urbaine », *Les formes du patrimoine architectural*, Strasbourg, 2004, je propose dès lors la formule suivante :  $P/V(4pS)$ , où P est le périmètre et S, la surface. Cette formule apporte une réponse libre de la dimension et de l'unité. La valeur de  $Ccv$  d'un cercle est toujours 1, quelle que soit sa taille.
26. LE CORBUSIER, op. cit., p. 151 : « L'axe est peut-être la première manifestation humaine. ...L'axe est une ligne de conduite vers un but... L'architecture s'établit sur des axes. L'axe est le metteur en ordre de l'architecture... L'ordonnance est la hiérarchie des buts, la classification des intentions. »
27. PLOEGAERTS, L., op. cit., p. 87.
28. Dans l'espace du hall proprement dit, portes et rideaux fermés, seul est visible le papier peint de la galerie (dynamo-graphique). Les portes qui étaient souvent ouvertes étaient celles du salon-salle à manger, et du vestibule. Dans la salle à manger, on distingue sur les photos historiques le papier à motif « Ancolies », et dans le vestibule celui à motif « *Dahlías* ».
29. PLOEGAERTS, L., op. cit., p. 96.
30. PLOEGAERTS, L., op. cit., p. 92; une citation d'Henry van de Velde dans une publication « Papiers peints artistiques » de 1895.
31. Un article souvent cité sur l'analyse qualitative de l'espace architectural de BENEDIKT, M.L., "To take hold of space; Isovists and isovist fields", *Environment and Planning (B): Planning and Design*, 6, 1979 résume une série de notions relatives à l'espace architectural moderne à la p. 61, et utilise pour ce faire une série de citations classiques : « *There is wide agreement with Giedion that the architecture of the Modern movement is characterized by its physical realization of "space-time", more prosaically by its integration of indoors and outdoors, its free placement of visual space definers*
- *freed from load-bearing duty - and the resultant ever-changing visual experience. "Boundaries become fluid, space is conceived as flowing - a countless succession of relationships" (Moholy Nagy, 1928, p. 63; quoted in van de Ven, 1974, p. 314). Previously architectural space had typically been contained, as it were, in chambers joined by portals.* »
32. « Dynamo-graphique » est la propriété que van de Velde attribue au motif « *Accolades* ».
33. On comprend à la lecture des *Mémoires* que l'on est déjà fin janvier 1897.
34. Les couleurs du papier ont été identifiées comme étant S3010-R, S3010-G90Y, S4010-G50Y, S5005-R80B par Ars is sprl en 2016 à l'aide des codes NCS. L'IRPA soumit lui aussi le papier à une analyse approfondie technique des matériaux (rapport du 03 juin 2018, numéro de dossier 2017.13756). Il en a été conclu qu'il y avait suffisamment d'informations fiables disponibles pour une restitution fondée. Les codes couleur dans le rapport diffèrent quelquefois légèrement des autres précités.
35. Les motifs sont visibles sur les photos historiques, et le Fonds van de Velde des archives de La Cambre conserve deux feuilles de papier peint portant le même motif, mais avec d'autres couleurs.
36. Fenikx sprl a défini 119 points. L'étude complémentaire d'Ars is sprl a défini 153 points, dont 47 se recoupant avec l'étude de Fenikx. Ceci a constitué la base de 147 extrapolations pour arriver à une image globale de l'aspect pictural du *Bloemenwerf* ; au total donc 372 points, répartis à l'intérieur et à l'extérieur, sur les murs, sols, plafonds, menuiserie extérieure et intérieure, etc.
37. Il fait partie de la peinture, et peut-être avait-il été déterminé par Théo Van Rysselberghe. Ce n'est pas une certitude, car la moulure dorée forme un élément indépendant, tandis que le cartouche a été peint avec le portrait selon une technique impressionniste. D'autre part, sur la base de certaines photos historiques, on peut conclure avec certitude que la moulure dorée du portrait, tel qu'il se trouve actuellement au KMSKA, constitue la situation d'origine telle qu'elle existait déjà au *Bloemenwerf*, à partir de 1896.

## Bloemenwerf and the portrait of Maria Sèthe: a spatial and pictorial examination of the central hall

Despite Henry van de Velde's great interest in the development of architecture and design in the 20<sup>th</sup> century, Bloemenwerf, his first creation, remained a more or less unexplored aspect of his work in terms of its material heritage until just over five years ago. There are no historical documents available that bear witness to the creative process and the execution of the project. There are certainly accounts relating to these aspects, including some by Henry van de Velde himself, but the material legacy of this work has not yet been investigated.

In the run-up to the upcoming restoration, successive in-situ tests were carried out on both the interior and the exterior of the house. These included sampling and material analyses, constructive and standardised measurements and stratigraphic studies.

This article focuses on the interior and, more specifically, on the double-height hall, which receives zenithal light and is encircled by all the other rooms in the manner of a crown. It highlights two aspects that contribute to the quality of this area: space and colour.

---

## COLOPHON

### COMITÉ DE RÉDACTION

Stéphane Demeter, Paula Dumont,  
Pascale Ingelaere, Murielle Lesecque,  
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes et  
Brigitte Vander Bruggen

### RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

### RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont et Griet Meyfroots

### SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Lesecque

### COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Cecilia Paredes

### COORDINATION DU DOSSIER

Paula Dumont et Pascale Ingelaere

### AUTEURS/COLLABORATION

#### RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Manuela Core,  
Lise Cuykens, Emmanuelle de Sart,  
Paula Dumont, Vincent Heymans,  
Isabelle Leroy, Griet Meyfroots,  
Christophe Mouzelard, Constantin Pion,  
Coralie Smets, Christian Spapens, Guido  
Stegen, Anne Van Loo, Ann Verdonck,  
Tom Verhofstadt

### TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

### RELECTURE

Martine Maillard, Anne Marsaleix  
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@urban.brussels

### REMERCIEMENTS

Sait Kóse, Francis Metzger,  
Marie-Françoise Plissart,  
Augustin Sjaens, la famille Speidel,  
Philippe et Marinette Tereleer

### ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Waknine, directrice générale,  
urban.brussels (Service public régional  
Bruxelles Urbanisme & Patrimoine)  
Mont des Arts 10-13, 1000 Bruxelles

Les articles sont publiés sous la  
responsabilité de leur auteur. Tout droit  
de reproduction, traduction et adaptation  
réservé.

### CONTACT

Direction Patrimoine culturel  
Mont des Arts 10-13, 1000 Bruxelles  
www.patrimoine.brussels  
bpeb@urban.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 Patrimoine culturel de la  
Région de Bruxelles-Capitale.

### LISTE DES ABRÉVIATIONS

ACF – Archives communales de Forest  
ACI – Archives communales d'Ixelles  
AML – Archives et Musée de la  
Littérature, Bruxelles  
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles  
CIDEP – Centre d'Information, de  
Documentation et d'Étude du Patrimoine  
ENSAV – École nationale supérieure des  
arts visuels  
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het  
Kunstpatrimonium / Institut royal du  
Patrimoine artistique  
MRAH – Musées royaux d'Art et  
d'Histoire  
RIBA – Royal Institute of British  
Architects

### ISSN

2034-578X

### DÉPÔT LÉGAL

D/2019/6860/006

*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

022 - Avril 2017  
Art nouveau

023-024 - Septembre 2017  
Nature en ville

025 - Décembre 2017  
Conservation en chantier

## Derniers numéros



026-027 - Avril 2018  
Les ateliers d'artistes



028 - Septembre 2018  
Le Patrimoine c'est nous !



Hors-série - 2018  
La restauration  
d'un décor d'exception



urban  
.brussels

BUP BRUXELLES URBANISME ET PATRIMOINE  
BSE BRUSSEL STEDENBOUW EN ERFGOED

10 €



ISBN 978-2-87584-175-9