



BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier **ART NOUVEAU**

Varia **LA PROPRIÉTÉ LE FÉBURE**
REMIGIO CANTAGALLINA

BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier ART NOUVEAU

Varia LA PROPRIÉTÉ LE FÈBRE
REMIGIO CANTAGALLINA

DOSSIER

HENRY VAN DE VELDE ET LE BLOEMENWERF

LE DEVENIR D'UN
CHEF-D'ŒUVRE
INSOLITE

FRANCOISE AUBRY
CONSERVATRICE DU MUSÉE HORTA



CHEF-D'ŒUVRE UNIQUE DE L'ARCHITECTURE ART NOUVEAU, LE BLOEMENWERF, CONÇU EN 1895 PAR HENRY VAN DE VELDE POUR RÉPONDRE À SA VISION DU BEAU, VIENT DE TROUVER UN NOUVEL ACQUÉREUR CONQUIS PAR LA SINGULARITÉ DE L'ÉDIFICE. Alors que, préalablement à des travaux de restauration rendus nécessaires par plusieurs années d'abandon, les études scientifiques du bâtiment sont en cours, l'auteur de l'article nous livre une analyse fine de la nature même de cette œuvre architecturale qui fut précisément la source de son intérêt inextinguible et de son engagement indéfectible pour l'Art nouveau.

«Le Bloemenwerf, auquel l'attachait toujours un puissant sentiment de tendresse, avait été le lieu de sa seconde naissance, spirituelle, et lui avait donné la clef d'une Europe nouvelle dont l'image n'avait cessé de l'animer».

A. M. Hammacher, 1993¹

Le texte qui suit revêt à mes yeux une importance particulière car il me permet de revenir à la source même de mon intérêt pour l'Art nouveau. En 1974, j'ai choisi comme sujet de mémoire à présenter en Histoire de l'Art et Archéologie à l'ULB: «Henry van de Velde et le Bloemenwerf». Arrivée quasiment à la fin de ma carrière comme conservatrice au Musée Horta, cet article me permet de revenir sur l'œuvre d'un créateur qui a ouvert mon esprit, en proclamant que «L'Art est l'ornement de la vie».

Henry van de Velde, en construisant une maison, un foyer, avait démontré que l'art ne s'incarne pas seulement dans un tableau que l'on accroche au mur, dans une sculpture que l'on pose sur un socle, mais qu'il peut donner une couleur et une forme à la vie quotidienne, à un enchantement du

temps qui s'écoule. Lorsqu'il doit quitter, en 1900, le Bloemenwerf² pour raison d'affaires et s'implanter en Allemagne, il emporte un «souvenir de constante euphorie et de printemps et d'étés toujours radieux»³. L'espoir du couple van de Velde [fig.1] de revenir, fortune faite, à Uccle fut déçu et la maison passa dans d'autres mains, le jardin fut amputé partiellement, les environs bâtis et le chemin de terre sur lequel s'éloignaient les invités les plus divers (artistes, critiques d'art, savants, hommes d'affaires) est devenu une rue livrée à la circulation automobile. Le charme tout campagnard du lieu s'est dissipé.

UNE MAISON QUI DÉRANGE

Lorsque les enfants des seconds propriétaires qui ont succédé à van de Velde ont mis récemment la maison en vente, j'ai eu le sentiment qu'elle avait conservé son pouvoir de déranger et me suis rappelée l'anecdote racontée par van de Velde dans ses mémoires: «nous nous sommes souvent plus à donner à nos invités l'édifiant spectacle de la manifestation hostile que provoquait le Bloemenwerf sur le passant qui montait seul, à pas courts,

la chaussée qui longeait le terrain où je venais de construire notre villa. Il s'arrêtait, levait la tête ahurie, se retournait en cherchant s'il n'y avait personne à qui communiquer son désarroi. S'il s'agissait de deux ou plusieurs promeneurs, ils s'interpellaient, gesticulaient, renfrognés ou hilares selon les circonstances [...]. La désapprobation était unanime.»⁴ La simplicité de la maison paraissait provocante et désarçonnait les passants plus habitués au pittoresque des villas à tourelles, aux façades de briques colorées surmontées de toitures à pentes variées. Henry van de Velde proposait une explication à ce phénomène: «un tel dépouillement éveillait le soupçon d'une pensée qui ne pouvait être que subversive»⁵.

J'ai senti que le potentiel candidat à l'achat en 2016 éprouverait un sentiment finalement assez voisin: la situation de la villa dans une commune prospère implique une valeur immobilière élevée que contredit «l'inconfort» de la maison en regard des normes et goûts actuels. Comment même imaginer les multiples appareils d'une cuisine équipée là où Maria Sèthe se penchait sur le fourneau et des salles de bains rutilantes remplaçant la pièce aux murs nus



Fig. 1

Henry van de Velde et Maria Sèthe posant dans la galerie du 1^{er} étage. À l'arrière, une statue de George Minne, *Le Grand Agenouillé* (1898). Les murs sont recouverts d'un papier peint quasi abstrait publié dans *L'Art Décoratif* en octobre 1898 (© AML).

où un bassin en zinc accueillait le bain des enfants? Et de surcroît la maison est classée depuis 1983. Heureusement, celle-ci a finalement trouvé des acquéreurs qui en sont tombés amoureux. Cette période assez longue durant laquelle le Bloemenwerf est resté en vente m'a fait réfléchir aux difficultés de conservation de tels lieux vidés de leur âme, une fois les habitants envolés avec leurs biens mobiliers. Dans cette maison où tout avait été choisi par le couple avec une ferveur que nourrissait la conviction que le décor autour de soi doit irradier santé et moralité, la laideur était considérée comme un des fléaux contre lequel l'humanité devait lutter. Le Bloemenwerf incarnait donc «l'apostolat» auquel van de Velde voulait consacrer sa vie.

Si l'on avait souhaité transformer le Bloemenwerf en maison-musée, comment faire renaître, voire évoquer, la communauté de pensée et l'idéal qui portait le couple. Dans la maison personnelle de Horta devenue musée en 1969, la personnalité de l'architecte s'efface derrière la

beauté et l'intérêt qu'éveillent l'architecture et le mobilier. Henry van de Velde, quant à lui, chargeait chacun de ses choix d'une vertu morale et exemplaire que les scénographies actuelles les plus intelligentes auraient peine à ressusciter alors même que des images de la maison, de son jardin, de l'intérieur et de la vie familiale ont été conservées.

HISTOIRE D'UNE RENCONTRE ARTISTIQUE AUX ACCENTS BRITANNIQUES

Le Bloemenwerf est le résultat d'une rencontre, dans le milieu artistique bouillonnant de l'avant-garde bruxelloise, entre un peintre, membre du Cercle des XX depuis 1888 et une jeune femme bourgeoise, éduquée avec raffinement, au sein d'une famille mélomane⁶. Le peintre Théo Van Rysselberghe, autre vingtiste, peint les portraits des sœurs Sèthe dont celui de Maria, à l'harmonium, accroché dans le hall du Bloemenwerf, qui accompagnera les van de Velde durant toute leur vie.

C'est d'ailleurs lors d'une invitation à Cadzand (Zélande, Pays-Bas) en 1893, par Van Rysselberghe, que van de Velde put faire plus ample connaissance avec Maria qu'il avait aperçue aux salons des XX ou chez le peintre lui-même qui lui prodiguait des leçons de dessin. À cette occasion –selon ses mémoires– il lui avoua son souhait de renoncer à la peinture et de participer à la renaissance des métiers d'art, souhait nourri entre autres par ses lectures de William Morris et de Ruskin. La jeune femme lui prêta une oreille d'autant plus attentive qu'elle s'est déjà rendue en janvier en 1893 dans le magasin de Morris à Londres. Elle propose que lors d'une prochaine visite en Angleterre, van de Velde la charge de glaner des renseignements qui lui seraient utiles. Elle retournera donc chez Morris pour solliciter des échantillons de tissus et de papiers peints que souhaite van de Velde pour illustrer ses cours à l'Académie d'Anvers. Dans le courrier qu'elle adresse à son futur époux après sa mission, elle évoque William de Morgan et Philippe Webb (qui a construit en 1859 la *Red House* pour William Morris et son épouse, Jane Burden, un des modèles, sur le plan des idées, du Bloemenwerf) ainsi que les papiers peints d'Essex and Co^o et les illustrations de Beardsley⁷.

PREMIERS PAS COMME «ARTISAN»

En présentant aux XX, en 1893, une tapisserie *La Veillée d'Ange* (Zürich, *Museum fur Gestaltung*) dont il avait renoncé à exécuter le motif en peinture⁸, van de Velde souhaite désormais se revendiquer comme un artisan. En Angleterre depuis 1888, les expositions de la *Arts and Crafts Exhibition Society* y faisaient découvrir le renouveau de la tapisserie et

L'ARTISTIC HOUSE

Les commandes de renseignements qui émanaient de van de Velde se basent principalement sur la revue *The Studio* dont le premier numéro paraît en avril 1893. Tous les chercheurs qui ont étudié Henry van de Velde ont voulu éclaircir les raisons qui avaient poussé le peintre à abandonner la peinture pour se consacrer à l'ornementation du livre et aux arts décoratifs. La lecture des premiers numéros de *The Studio* a dû ouvrir bien des perspectives à van de Velde, notamment l'idée de l'«*Artistic House*» qui affirme que «...so is a beautiful house the manifestation of the refinement of its owner's artistic temperament»¹. Un principe qui fait écho au thème des conférences d'Oscar Wilde *House Beautiful*: celui-ci, au moment de construire sa maison Tite Street² à Chelsea, avait fait appel au peintre James Mc Neill Whistler, qui allait être son voisin, pour l'aider à décorer sa maison. Whistler répliqua qu'il était temps pour Wilde de mettre lui-même en application ses théories. La maison des Wilde fut achevée début 1885. Sous l'influence de l'architecte Edward William Godwin qui avait construit la maison-atelier de Whistler (1877), Wilde a choisi de peindre la salle à manger dans différentes nuances de blanc avec de rideaux blancs brodés de soie jaune. Il crée un poème non plus en alignant des mots sur une feuille, mais en assemblant les éléments de son décor: «*each chair is a sonnet in ivory and the table is a masterpiece in pearl*»³. Pour son bureau, l'écrivain

de la broderie. Le premier président de la société, Walter Crane, dessinait des cartons de broderie pour son épouse, tout comme van de Velde le fera pour Maria Sèthe.

À l'automne 1893, Madame Sèthe donne sa bénédiction aux fiançailles. Lemmen adresse en novembre ses

avait choisi du jaune pâle et pour le salon à l'étage, un jaune bouton d'or qui contrastait avec le plafond peint par Godwin et Whistler de dragons et de plumes de paon. Quant au fumoir, les murs étaient recouverts d'un papier peint de Morris, rouge et or.

Avec cette intuition qui le servira puissamment au cours de sa vie, van de Velde perçoit que la maison artistique est un enjeu qui lui permettra de se déployer et d'acquérir une stature originale. Car comment rivaliser dans le domaine de la peinture avec Seurat, Gauguin ou Van Gogh?

Dans *Déblaiement d'Art* qu'il publie en 1894 (mais rédigé en mars-avril 93 et février 94), van de Velde affirme qu'émerge une aspiration à un décor correspondant à l'état d'âme que nous apportons⁴. L'art du futur sera celui qui «abandonne toute forme qui ne le destinerait qu'à un seul d'entre nous»⁵, ce qui signifie la fin du tableau, de la statue. L'année suivante, van de Velde poursuit et éclaircit son raisonnement dans les *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* et conclut que le lieu ou l'homme qui glorifiera le mieux son individualité, c'est le foyer «que chacun de nous édifiera selon sa volonté, selon son cœur»⁶. Le décor doit cesser de représenter «l'argent qu'il a coûté et pas autre chose»⁷. En 1893, *The Studio* ne disait rien d'autre: il faut éviter le «*symbolisme of money*» et «*to produce healthy art one must have healthy surroundings; the first effort an artist should make is to sweep ugliness from him*»⁸. En

félicitations au couple sous la forme de cartes postales drolatiques aux lignes vermiculées dont deux motifs évoquent le Mouvement esthétique anglais –la plume de paon– et les *Arts and Crafts* –un vol d'oiseau (thème fréquent chez Voysey). Les cartes témoignent de la présence permanente à ce moment-là

construisant sa maison en autodidacte, avec l'espoir de pouvoir aussi dessiner pour elle tous les objets de la vie quotidienne sans oublier les toilettes de son épouse, Henry van de Velde poursuivait l'objectif de lutter contre la laideur, un fléau de l'humanité selon lui⁹.

NOTES

1. «...ainsi une belle maison est la manifestation du raffinement du tempérament artistique de ses propriétaires» GIBSON, J. S., «*Artistic Houses*», dans *The Studio*, n°6, septembre 1893, à la p. 215.
2. Un ouvrage a été consacré récemment à cette rue de Chelsea où s'établirent de nombreux artistes: COX, D., *The street of wonderful possibilities. Whistler, Wilde & Sargent in Tite Street*, Frances Lincoln Publishers Ltd., Londres, 2015.
3. «chaque chaise est un sonnet en ivoire et la table est un chef-d'œuvre de couleur perle», Lettre de Wilde à son architecte E.W. Godwin en mars 1885.
4. VAN DE VELDE, H., «Déblaiement d'art», in *La Société Nouvelle*, CXII, avril 1894, p. 453.
5. *Idem*, p. 455.
6. VAN DE VELDE, H., *Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art*, Vve Monnom, Bruxelles, 1895, p. 31.
7. *Ibidem*.
8. «pour produire un art sain, on doit vivre dans un environnement sain, le premier devoir de l'artiste est d'écarter la laideur de lui», «*An interview with Mr. Charles F. Annesley Voysey, architect and designer*», in *The Studio*, I, n°6, septembre 1893, p. 234.
9. Dossier FSX 47, Fonds Henry van de Velde, Bibliothèque royale de Belgique.

de l'Angleterre dans l'esprit des deux créateurs qui collaboreront ensuite à des projets d'arts décoratifs (comme le fumoir présenté chez Bing en 1895) ou d'édition comme *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche (1908). Henry van de Velde et Maria Sèthe se marient le 25 avril 1894 à Knokke et s'installent

provisoirement dans la maison de Mme Sèthe à Uccle [Dieweg 62]. Sollicité par sa belle-mère, van de Velde crée ses premiers meubles et se souvient dans ses mémoires «qu'ils se différenciaient peu de la production du groupe anglais *Arts and Crafts*»⁹.

Il a pu voir, peu avant, la présentation, au premier salon de *La Libre Esthétique*, du cabinet de travail de Serrurier-Bovy qu'il crédite d'avoir été «le premier à reconnaître l'importance révolutionnaire des artistes, artisans et fabricants anglais et le premier à créer sur le continent des meubles selon une esthétique nouvelle»¹⁰. Pour son magasin à Liège, Serrurier avait noué d'étroits contacts avec l'Angleterre et notamment avec la firme *Liberty*. Mais d'emblée van de Velde évite les lourdeurs qu'affectent souvent les premières créations de l'ébéniste liégeois, notamment les pieds tournés, les entretoises pesantes, les crochets, les becs, les pieds enrobés de sabots encombrants. Dans ses meubles les plus réussis, il cherche le dépouillement, visant à enlever toute «mauvaise graisse» qui empâterait la structure. Il retient la simplicité des meubles anglais.

UN CONCEPT ARCHITECTURAL NOVATEUR

Van de Velde semble ne pas avoir nourri de grands doutes quant à sa capacité de se transformer en architecte: «il suffisait de s'en remettre à la conception rationnelle, à la logique du bon sens»¹¹. Dans ses mémoires, il affirme que sa future demeure devait s'apparenter aux maisons anciennes situées en bordure de canaux que le couple avait admirées lors de son voyage de noces en Hollande et dont l'une portait le nom de «*Bloemenwerf*»



Fig. 2
Grille en bois protégeant l'accès de l'escalier de la cave (2016 © P. Schmückle von Minckwitz).

qui les avait charmés. Mais il ne s'attarde pas sur tous les traits que la maison emprunte à l'architecture anglaise qu'il avait découverte aussi grâce à *The Studio*. En avril 1894, R. A. Briggs fait l'éloge du *bungalow*¹²: «*an artistic little dwelling cheaply but soundly built*» dont le plan est composé de manière à assurer un «*complete comfort with a feeling of rusticity and ease*». Il met l'accent sur le «*hall-sitting room*»: «*a useful and economical arrangement... who can be used for a variety of purposes*» et conseille l'usage de «*large bay windows*» préférables aux balcons car «*more suitable to our uncertain climate*»¹³. Il suffit de feuilleter *The Studio* pour découvrir une cage d'escalier de Charles A. Voysey dont la rampe présente des balustres aux profils angulaires simples, rompant avec la tradition des bois tournés, et dont le départ est surmonté d'un petit plateau débordant¹⁴. La porte du palier ouvre sur une pièce largement éclairée par des fenêtres à petits carreaux [14-16, Hans Road, *Knightsbridge*, 1891-1892].



Fig. 3
Carreaux de céramique de Willy Finch utilisés pour une cheminée (2016 © P. Schmückle von Minckwitz).

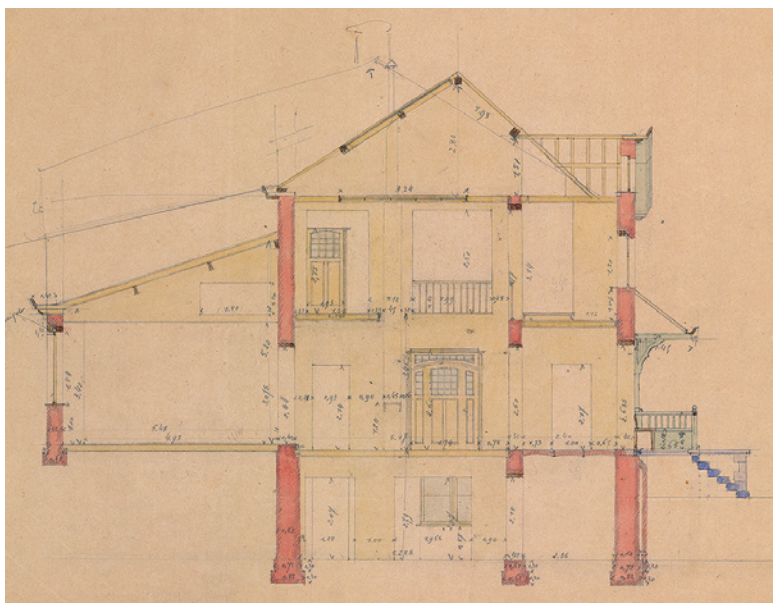
Au Bloemenwerf, van de Velde recrée la même atmosphère sereine et dépouillée (fig. 2 et 3), juxtaposant de façon très graphique la grille de bois qui protège l'escalier de la cave, la trame régulière faite de flèches de la rampe de l'escalier et des balustrades, les petits carreaux en verre pour les portes et en céramique pour le manteau de la cheminée du hall.

Le triple pignon, décoré de planches peintes en vert, du Bloemenwerf rappelle aussi les façades de Voysey ainsi que la fenêtre de la salle à manger en saillie accrochée à l'angle (fig. 4a, 4b et 4c). À *Walnut Tree Farm*, Castlemorton (1890), les pignons enchâssent une fenêtre à petits carreaux longue et basse comme celle qui éclaire la galerie à l'étage du Bloemenwerf. Dans l'article de Briggs cité plus haut apparaît une forme de pignon identique¹⁵ à celle que van de Velde a retenue. Il ne reprend pas le strict triangle préféré par Voysey. Le porche couvert est de rigueur dans les constructions anglaises ainsi que



Fig. 4a, 4b et 4c

Dessins aquarellés du Bloemenwerf. Les couleurs des matériaux paraissent fidèles à la réalité [coll. particulière].



les tonneaux en bois qui, de part et d'autre, recueillent l'eau des gouttières, en affichant leur rusticité: un détail que l'on trouve dans un dessin de cottage par Voysey publié dans *The Studio*¹⁶ où l'on précise aussi que les boiseries sont peintes en vert pour s'harmoniser avec le vert des arbres environnants. Les murs cimentés sont, quant à eux, blanchis à la chaux.



Fig. 5

Le hall, ouvert sur deux étages et surmonté d'une verrière plate [2016 © P. Schmückle von Minckwitz].

Lorsque l'on considère le plan du Bloemenwerf, on perçoit immédiatement le désir de van de Velde de faire du hall, ouvert sur deux étages et surmonté d'une verrière plate (fig. 5), un cœur à la fois protégé par une couronne de pièces et, dès que l'on ouvre les portes intérieures et que la lumière en provenance des fenêtres jaillit, ouvert sur le jardin. Les contours de la maison forment un octogone irrégulier, aux angles obtus très ouverts dont la conséquence est la création de pièces de forme insolite. La porte d'entrée donne sur un vestibule fermé à l'autre extrémité par une porte donnant sur le hall central; la lumière traverse pourtant grâce aux impostes vitrées des portes.



Fig. 6

Bow-window du pan coupé droit de la façade avec des fenêtres à guillotine. La fenêtre ouverte au dessus de la porte de la cuisine n'est pas originale. [Ch.Bastin et J. Evrard © SPRB].

Henry van de Velde tire un effet raffiné de la porte d'entrée d'une grande simplicité, sans moulure aucune, peinte en deux tons, dont le motif du grillage de l'imposte est repris dans les petites fenêtres éclairant les toilettes et le vestiaire. Le panneautage des portes fait écho à celui du dossier des bancs posés sur la terrasse. Dans ses mémoires¹⁷, van de Velde évoque les tonalités de la maison: bistre des enduits, l'alternance des gris et vert foncé des boiseries des pignons, des portes et des volets, le gris-amarante des ardoises du toit auxquelles il faut ajouter le soubassement en pierre grise à appareillage rustique qui vient corriger la pente du terrain. Sur le plan coupé droit de la façade est accroché un *bow-window* avec fenêtres à guillotine qui apporte une abondante

lumière à la salle à manger (fig. 6). La cuisine, qui jouxte la salle à manger, a un accès direct au jardin (la demande d'autorisation de bâtir prévoyait un auvent au-dessus de cette porte). À l'angle gauche, éclairée par une fenêtre en façade avant et une autre percée dans la façade latérale, se trouvait une «chambre de travail», à laquelle succédaient une chambre à coucher et une salle de bain. À l'arrière de la maison, un grand atelier, pourvu de verrières basculantes, était séparé du hall par le mur d'appui de l'escalier mais était accessible depuis ce même hall grâce à une baie qu'un simple rideau pouvait clore (fig. 7). À l'étage, la galerie au-dessus du porche était utilisée comme bureau où van de Velde s'est plu à y poser pour des photos, cet endroit offrant une vue dominante sur le jardin. Il se

souvent avec plaisir que le passant ou le visiteur «pouvait voir [derrière ces fenêtres] d'étranges choses: un homme en blouse de travail penché sur une table, des rayons de bibliothèque couverts de livres et une presse à bras dont on reconnaissait distinctement le levier». Il aurait pu ajouter qu'il y travaillait, parfois enveloppé par la musique du piano de Maria (fig. 8).

Un des détails architecturaux les plus spectaculaires de l'étage est sans conteste la cage vitrée posée sur consoles faisant saillie sur la façade latérale gauche (fig. 9). Elle correspond, à l'intérieur, à deux pièces et est située à une hauteur telle qu'elle ne permet pas de s'y installer sans une échelle. Cet élément qui ajoute une note pittoresque à la façade n'a pas encore révélé



Fig. 7

La galerie où van de Velde aimait travailler avec, à l'arrière-plan, la presse utilisée pour l'impression de certains de ses écrits (© AML).



Fig. 8

Maria Sèthe jouant au piano. Photo vers 1899 (© AML).

son utilité dans l'usage de la pièce. Peut-être n'était-il là que pour s'absorber dans la contemplation des silhouettes des grands arbres environnants avec le ciel en toile de fond. Les principales modifications qui seront apportées aux façades, après le départ des van de Velde, consistent dans le percement d'une fenêtre au-dessus de la porte de la cuisine et l'ajout d'un étage au-dessus de l'atelier en façade arrière.

couleurs devaient être choisies avec un soin jaloux : l'œil de peintre de van de Velde, qui avait participé à l'engouement de ceux qu'on appellera les «néo-impressionnistes» pour le pointillisme (Seurat, Luce, Signac, Van Rysselberghe), ne pouvait se

satisfaire d'accords de couleurs qui «n'auraient pas été en correspondance» avec les œuvres d'art accrochées aux murs (estampes japonaises, *katagami*, tableaux de Seurat et de Van Rysselberghe). Les harmonies de couleurs trouvées dans

Fig. 9

En saillie sur la façade latérale gauche de la maison, la cage vitrée posée sur consoles (© AML).

UN SOUCI DÉCORATIF EXTRÊME

À l'intérieur du Bloemenwerf, van de Velde traite le décor des murs avec une grande subtilité : des fonds neutres délimités par une moulure pour mettre en valeur l'accrochage des tableaux et dessins, des frises discrètes pour souligner une moulure ou une plinthe comme seule décoration (atelier du rez-de-chaussée), papier peint au motif chargé utilisé en frise (*Dahlia* dans le hall d'entrée) ou recouvrant entièrement des pans de mur (combinaison de lignes à la limite de l'abstraction dans la galerie au premier étage) ou la totalité d'un espace (*Ancolie* dans la salle à manger). Les





Fig. 10

La salle à manger avec le mobilier dessiné par van de Velde. La vaisselle ancienne en étain sera remplacée ensuite par ses propres créations. Sur la table, un exemplaire en bronze du *Petit Blessé* de George Minne (1889) (© AML).

la nature devaient, selon les néo-impressionnistes, céder le pas à de purs arrangements de lignes et de couleurs basés sur des recherches scientifiques (dans les domaines de la physique, de l'optique et de la psychologie). L'artiste était censé ne plus s'en remettre à sa seule subjectivité pour transmettre une sensation, mais en suivant les règles découvertes par les scientifiques, il pouvait à coup sûr provoquer l'émotion qu'il souhaitait chez le spectateur. Les relations entre science et art enflammèrent de nombreux débats à la fin du XIX^e siècle. La visite de Toulouse-Lautrec au Bloemenwerf (située par A. Van Loo en février ou mars 1896)¹⁸ fait écho à cette question. « Cette maison – le Bloemenwerf – a été conçue en chacun de ses détails avec un extrême souci décoratif – un souci des har-

monies de teintes poussé parfois jusqu'à la manie. Rien n'y échappe; ni personne [...]. Sacrifiant la gastronomie aux mariages de couleurs complémentaires, on sert des mets qui semblent flatter l'œil plus encore que le palais ».

Le soir, l'éclairage au gaz relayait la lumière du jour. Sur les photos anciennes, de très belles appliques sont visibles ainsi qu'une lampe à pétrole sur une table de l'atelier du rez-de-chaussée. Dans cette dernière pièce, la présence d'un lustre au gaz est également attestée.

C'est avec la même « candeur » que celle qui avait présidé la conception de l'architecture que van de Velde s'attaque au dessin du mobilier du Bloemenwerf (fig. 10). Mais ce n'était pas sa première incur-

sion dans le domaine puisqu'il avait déjà conçu du mobilier pour l'habitation de sa belle-mère. Les photos conservées de ses premières créations montrent des formes assez grêles, anguleuses, sans ornement et sacrifiant peu au confort : un banc bibliothèque incorporant un coffre et des tiroirs, un meuble de salon composé de deux banquettes et d'étagères, un meuble de coin adapté à un angle coupé dont le siège est enveloppé par une bibliothèque intégrant des tiroirs. Comme le plan du Bloemenwerf, la silhouette du meuble arbore des pans coupés. Dans les années qui suivront, van de Velde, tout comme Serrurier-Bovy, contribue au développement d'une nouvelle typologie de mobilier, combinant différentes fonctions. Tous deux exposent au *Salon de la Libre*

Esthétique, Serrurier en 1894, 1895 et 1896 et van de Velde en 1896. Ce dernier envoie au *Salon* du mobilier destiné au Bloemenwerf¹⁹. Le critique d'art Henry Nocq mentionne le papier de tenture jaune clair et les boiseries vertes qui accompagnent le mobilier de salle à manger (en hêtre?). Les fauteuils sont recouverts d'un tissu de William Morris dans les tons verts également. Nocq dénigre van de Velde parce qu'il «...ne conçoit pas ses meubles en volumes, il les dessine [...]. Aussi perdent-ils à être considéré de trois quarts ou de côté. »²⁰

La simplicité affichée du mobilier que van de Velde emprunte aux créateurs anglais sera fort mal vue en France. En 1897, Eugène Grasset donne une conférence à l'Union centrale des Arts décoratifs²¹ et s'en prend avec virulence aux tentatives d'Art simple «qui n'ont abouti presque toujours qu'à le rendre odieux par la tristesse et la froideur du résultat». Henry van de Velde refuse l'ornement et la poésie dont il peut nimer le mobilier. Le bois n'est pas fouillé par des moulures, plaqué de peintures décoratives, incrusté de différents matériaux comme chez les Anglais, les articulations du meuble ne sont pas traitées de manière expressive. Son mobilier, comme le remarque Julius Meier-Graefe dans le premier article important consacré à van de Velde, a un caractère constructif: «rien de collé, d'appliqué; chaque ligne est nécessaire; on ne peut dire où la construction finit et la décoration commence»²². Henry van de Velde revendique le fait de n'être guidé que par la raison. Il choisit de garnir ses premiers sièges de tissus anglais de Arthur H. Mackmurdo, de Charles. A. Voysey et de William Morris et recourt également à ces créateurs pour les tentures. Mais pour le Bloemenwerf, il franchit le pas et fait poser sur les murs des

papers peints créées d'après des dessins de son épouse, *Ancolie* et *Dahlia*, ainsi qu'un papier peint de sa main²³, sans dénomination, qui entrelace une feuille et une tige terminée par une clochette avec un motif en -S- très ouvert. Ce dernier clôt l'histoire commencée en 1893 lorsqu'il demande à Maria Sèthe de lui procurer des échantillons de papier peint anglais et annonce le développement d'un style nouveau. Il n'a plus besoin des Anglais comme guides. Ce papier peint démontre qu'il a saisi l'essence de leur principe créateur: l'arabesque ondoyante cachée derrière le motif emprunté à la nature, c'est-à-dire l'arabesque moderne, base d'une ornementation linéaire et dynamographique. Pour van de Velde, la ligne est une force²⁴.

Grâce à un exceptionnel ensemble de photos, nous avons l'impression aujourd'hui de pouvoir pénétrer dans l'intimité du Bloemenwerf. Un grand nombre d'entre elles furent prises par Charles Lefébure, grand ami du couple, à la demande d'Henry van de Velde, pour laisser aux enfants un témoignage de la maison où Nèle (1897) et Lène (1899) firent leurs premiers pas et que les cadets (Anne, 1901 et le jumeaux Thyl et Thylla, 1904) ne connurent pas. Les photos ne sont pas un simple reflet d'une vie familiale, elles sont aussi élaborées pour renforcer l'image de van de Velde comme apôtre d'une vie nouvelle (les mots «prédication», «évangéliser», «apostolat» apparaissent sous sa plume²⁵). Dans ses *Mémoires*²⁶, Horta se moque de la posture d'«apôtre» de van de Velde.

Pour les besoins de la photo, les estampes japonaises changent de place pour figurer à l'arrière-plan d'un portrait, une couverture de Maurice Denis pour *La Demoiselle élue* de Claude Debussy (1893), est

placée en vue sur le piano dans le hall à côté d'une partition de Wagner, un *katagami* est accroché au mur pour suggérer un rapprochement avec la broderie de la robe que porte Maria Sèthe ou placé dans la galerie à l'étage non loin de l'affiche du *Divan japonais* de Toulouse-Lautrec. Un petit dessin de l'affichiste américain Will Bradley apparaît tantôt sur le piano, tantôt dans l'atelier du rez-de-chaussée. On aperçoit aussi bien sûr les œuvres d'art reçues ou acquises: des sculptures de Georges Minne, des tableaux de Van Rysselberghe (le *Portrait de Maria Sèthe*, 1891, Anvers, *Koninklijke Museum voor Schone Kunsten*) ou de Seurat (le *Dimanche à Port-en-Bessin*, 1888, Otterlo, *Rijksmuseum Kröller-Müller*), un dessin de Van Gogh, mais aussi des objets créés par des amis et qu'il était possible d'acquérir comme les poteries de Willy Finch présentées dans les vitrines qui remplaçaient dans la galerie la balustrade ou, jetés sur le sol du salon-salle à manger, les tapis de Georges Lemmen. Toulouse-Lautrec repartit d'ailleurs du Bloemenwerf avec une céramique et un tapis.

UN JARDIN «ARTISTIQUE»

Le jardin entourant le Bloemenwerf fit l'objet des soins attentifs de Maria Sèthe qui s'était absorbée durant l'automne de 1895 et l'hiver de 1896 dans «le volumineux ouvrage de Vilmorin»²⁷. Henry van de Velde ne mentionne aucune autre source d'inspiration pour la création du jardin. Mais il semble assez évident que Maria Sèthe devait connaître les livres de W. Robinson, notamment *The English Flower garden and home grounds* qui fut sans cesse réédité à partir de 1883. Le jardin du Bloemenwerf s'apparente au jardin de *cottage* anglais, par le mélange



Fig. 11

Le chemin d'accès à la maison était bordé de luxuriantes plate-bandes fleuries qui agissaient sur l'état d'âme des visiteurs avant même la découverte de la maison [© AML].

de plantes vivaces, de bulbes, de buissons et d'arbres fruitiers, une forme de jardin aux qualités picturales où jouent l'ombre et la lumière et qui rompait avec la vogue de la mosaïciculture. Les plantes saisonnières y étaient piquetées dans des massifs délimités par des bordures de persistants, l'ensemble adoptant le côté formel des tapis. Entre deux saisons, la terre était dépourvue de toute plantation. Robinson, quant à lui, plaidait pour un jardin où la beauté des formes et des couleurs, la profusion des plantes flatte-rait l'œil du peintre. Lys, roses, pivoines, pavots, delphiniums, iris sont groupés librement, mais avec le souci de créer un jardin « artistique ». On peut donc supposer que Maria Sèthe et Henry van de Velde aient adopté cette démarche de Robinson pour donner à leur jardin

une simplicité raffinée qui correspondait à l'aspect de la maison et de son décor intérieur. Les façades étaient destinées à être recouvertes d'une parure de plantes grimpantes parmi lesquelles on discerne des clématites et des glycines (fig. 11).

LE DEVENIR D'UN CHEF-D'ŒUVRE

Henry van de Velde et sa femme ne jouirent que peu de temps du lieu enchanté qu'ils avaient bâti. Les succès que remportaient ses créations en Allemagne le poussaient à s'établir à Berlin où la famille s'installe en octobre 1900. Amputée d'une partie de son jardin, dépouillée de son mobilier et de son décor, la maison a traversé le XX^e siècle et va faire l'objet, dans les prochains

mois, d'une restauration attentive²⁸. Elle pourra ainsi continuer à témoigner de la quête insensée d'un artiste parti en croisade contre la laideur et qui voulait faire de son foyer le manifeste d'une existence vouée à la Beauté et à la renaissance des métiers d'art.

NOTES

1. *Henry van de Velde, dans les collections de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1993, p. XIX.
2. Le texte le plus récent sur le Bloemenwerf est dû à ADRIAENSSENS, W., « Bloemenwerf. Manifeste d'une réorientation professionnelle », in *Henry van de Velde. Passion, fonction, beauté. 1863-1957*. Editions Lannoo, Tiel, 2013, p. 78-87.

3. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie. Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin. 1863-1900*, édité par VAN LOO, A. avec la collaboration de VAN DE KERCKHOVE, F. Versa/Flammarion, 1992, p. 359.
4. *Idem*, p. 296.
5. *Ibidem*.
6. Sa sœur Irma, élève d'Eugène Ysaÿe, aura une carrière professionnelle. L'aînée, Alice, épouse, en 1889, le sculpteur Paul Dubois (van de Velde construira pour eux en 1899 une maison-atelier avenue Longchamp, démolie aujourd'hui). VAN LOO, A., «La maison de l'artiste. Paul Du Bois et Henry van de Velde», in *Paul Du Bois 1859-1938*, catalogue d'exposition, Saint-Gilles, Musée Horta, 1996, p. 22-32.
7. Courrier conservé dans le Fonds Henry van de Velde, à la Bibliothèque royale à Bruxelles.
8. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie...*, *op.cit.*, p. 191.
9. *Idem*, p. 237.
10. *Idem*, p. 241.
11. *Idem*, p. 283.
12. BRIGGS, R.A., «Bungalows», in *The Studio*, III, n° 13, avril 1894, p. 20.
13. *Idem*, p. 21.
14. Illustration dans l'article de GIBSON, J.S., «Artistic Houses», in *The Studio*, I, n° 6, septembre 1893, p. 225.
15. *The Studio*, III, n° 13, avril 1894, p. 25, fig. 13.
16. «An artist's cottage designed by C.F.A. Voysey», in *The Studio*, vol. IV, n° 19, octobre 1894, p. 34.
17. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie...*, *op.cit.*, p. 287.
18. *Idem*, p. 306.
19. *Idem*, p. 293.
20. NOCQ, H., «L'Exposition de la Libre Esthétique», in *Revue des Arts Décoratifs*, 1896, p. 141-148, à la p. 145.
21. Reproduite dans la *Revue des Arts Décoratifs*, XVII, 1897, n° 6, p. 195.
22. *L'Art Décoratif*, n° 1, octobre 1898, p. 6.
23. Voir article de B. Zurstrassen, p. 56 à 59.
24. Voir les pages sur la ligne dans *Les Formules de la beauté architectonique moderne*, Weimar, 1916 et 1917, p. 63-81.
25. Par exemple, VAN DE VELDE, H., «Première Prédication d'art», paru en trois livraisons dans *L'Art Moderne*, 1893-1894.
26. *Victor Horta. Mémoires*, Ed. par DULIÈRE, C., Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985, p. 155.
27. VAN DE VELDE, H., *Récit de ma vie...*, *op.cit.*, p. 287.
28. J'ai proposé ce sujet d'article sur le Bloemenwerf pour la revue *Bruxelles Patrimoine* alors que le destin de la maison était encore incertain. Il va de soi que ce texte est appelé à être complété et amélioré par les recherches et découvertes qui préluèderont à la restauration. Anne Van Loo, Priska Schmückle von Minckwitz et Guido Stegen se livrent pour l'instant à des études approfondies sur le bâtiment. Je les remercie pour l'aide qu'ils m'ont généreusement apportée.

Henry van de Velde and the Bloemenwerf

In building a house, in fact a home, Henry van de Velde showed that art can give colour and form to daily life. He created a calm and uncluttered ambience there where everything, from the building's architectural design to its interior decoration, including the furniture, was a plea against ugliness.

Bloemenwerf is the product of the interaction between a painter, a member of the group *Les XX*, and a well-off young woman with a refined upbringing acquired in a music-loving family who met in the lively artistic milieu of the Brussels avant-garde. With a shared interest in Arts and Crafts and the work of the English artists they admired, little by little they developed their own style, which materialised in their family home.

Henry van de Velde and his wife did not, however, manage to enjoy this enchanted place they had built for very long as the success of his designs in Germany led to the couple moving to Berlin in October 1900. Having lost part of its garden as well as its furniture and decorative elements, the house otherwise made it through the 20th century relatively unscathed and will be meticulously restored in the coming months. Once the works are completed the house will be able to continue to bear witness to one artist's extraordinary crusade against ugliness, an artist who wanted to turn his home into the manifesto of a life dedicated to beauty and the renaissance of artistic craft.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basyn, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseqque,
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 Leseqque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Cecilia Paredes

COORDINATION DU DOSSIER

Murielle Leseqque

AUTEURS / COLLABORATION

RÉDACTIONNELLE

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

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le
comité de rédaction.

GRAPHISME

La Page sprl

CRÉATION DE LA MAQUETTE

The Crew communication sa

IMPRESSION

IPM printing

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

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

REMERCIEMENTS

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

ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Wajnine, Directrice générale de
Bruxelles Urbanisme et Patrimoine de
la Région de Bruxelles-Capitale,
CCN – rue du Progrès 80,
1035 Bruxelles.

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

CONTACT

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

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de la
Direction des Monuments et des Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

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

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2017/6860/008

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

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

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

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

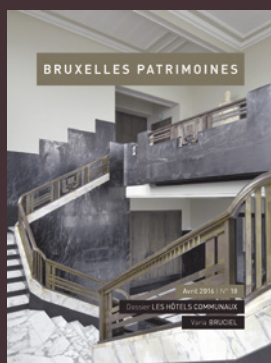
013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La Forêt de Soignes

015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

Derniers numéros



018 - Avril 2016
Les hôtels communaux



019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles



021 - Décembre 2016
Victor Besme



BRUXELLES URBANISME ET PATRIMOINE
SERVICE PUBLIC RÉGIONAL DE BRUXELLES

10 €



ISBN 978-2-87584-143-8