

Strand 2: The Decorative Programmes of Buildings (Homes, Hospitals, Factories, Institutions, etc.)

Victor Horta, architecte sans style

Benjamin Zurstrassen

Musée Horta

Résumé

Cette communication tentera de réaffirmer la contribution de Victor Horta au mouvement Art nouveau. Afin de comprendre l'architecture de Horta depuis l'intérieur, nous devons nous interroger sur ses liens avec les architectes néoclassiques ou éclectiques précédents (Alphonse Balat, Joseph Poelaert, Charles Garnier). Cette communication sera construite sur la base de son expression (l'ornement) et de son langage structurel (l'architecture). Des sources écrites inédites datant d'avant 1900 et une étude critique de la littérature consacrée à Horta au XXe siècle nous permettront d'apporter un éclairage nouveau sur son œuvre. L'expérience de l'éclectisme et la sévérité du néoclassicisme ont été deux sources de son architecture qui sont moins connues que l'impulsion fondamentale de Viollet le Duc. L'étiquette Art nouveau a occulté le fait qu'il se décrivait lui-même comme un "gothique moderne".

Mots clés : Victor Horta, architecture, Art nouveau

Abstract

This communication will try to reassert the contribution of Victor Horta to the Art nouveau movement. In order to understand Horta's architecture from inside, we will have to question his link with previous neo-classical or eclectic architects (Alphonse Balat, Joseph Poelaert, Charles Garnier). This communication will be build on basis of his expression (ornament) and his structural language (architecture). Unstudied written sources from before 1900 and a

critical study of the literature devoted to Horta in the XX century will allow us to put new light on his work. The experience of the Eclecticism and the severity of the Neo classicism have been 2 sources of his architecture which are less known than the fundamental impulse of Viollet le Duc. The Art nouveau label had overshadow the fact that he described himself as a "modern gothic".

Key words: Victor Horta, Art Nouveau, architecture

L'Art nouveau est un concept utile pour thématiser la réponse donnée, à l'ultime du XIXème siècle, aux questionnements et aux bouleversements qui parcourent le siècle. Derrière ce vocable sont réunis différentes individualités et initiatives dans des aires géographiques éloignées et dans un héritage architectural et artistique différent. Cette notion peut risquer de dissoudre les individualités et l'originalité de démarches parfois antagonistes. Elle peut aussi avoir le défaut de ne pas être parfaitement fidèle aux intentions initiales de ses protagonistes. Rappelons que notre compréhension de cette période ou de ce style est différente de celle de ses contemporains et un effort majeur doit être fourni pour mieux cerner l'horizon mental de ces derniers¹.

Il suffit, pour s'en convaincre, de se référer à la peinture murale de l'hôtel Tassel (1893). Alors qu'elle est aujourd'hui devenue un symbole, reproduite à l'envi dans de nombreux ouvrages sur l'Art nouveau et ornant même la couverture des plus populaires d'entre eux, elle n'avait pas, originellement, la faveur de Horta². Lors du reportage photographique de l'hôtel Tassel, réalisé sous l'égide de Horta pour être publié dans *L'émulation* - journal de référence sur l'architecture en Belgique -, ce dernier choisit délibérément de ne pas faire prendre de tirage de cette peinture.

Cet article se propose donc de dresser un portrait aussi fidèle que possible de l'architecte. Il s'agira de mieux cerner sa propre définition de l'architecture et le regard qu'il porte sur son travail, comme sur la tradition architecturale qui le précède et sa vision de l'architecture à

¹ Sur ce sujet voir Pierre BOURDIEU. *Manet, une révolution symbolique*, Paris, éditions du Seuil, 2013.

² Extrait des mémentos de Horta. Victor HORTA. *Mémoires*, texte établi, annoté et introduit par Cécile Dulière, Bruxelles, Ministère de la communauté française, 1985, p. 306.

venir. Cette étude permettra en conséquence de mieux comprendre son tempérament et sa position dans le contexte de l'époque. Nous y découvrirons une approche tout autant personnelle, qu'enracinée dans l'héritage dont il est issu. Cette démarche s'origine aussi dans une pratique rigoureuse de la construction. Enfin, nous pourrons alors mieux décrire le rôle que Horta a joué dans la diffusion de l'Art nouveau en tant que style.

Bruxelles, berceau de l'Art nouveau

Bruxelles, capitale d'un jeune pays en quête d'une identité nationale, se singularisera sur la scène européenne par le style néo-Renaissance qui semble, un temps, incarner ses aspirations identitaires. Mais c'est aussi une ville dans laquelle les mouvements internationaux (néo-classicisme, historicisme, néo-gothique...) trouvent un terreau propice dans des édifices vierges de tout particularisme. Bruxelles n'est pas une cité centralisée : divisée en dix-sept communes disposant chacune d'un pouvoir étendu, seule la volonté du Roi Léopold II et le talent de son architecte-voyer, Victor Besme, la dotera d'un plan général et cohérent de développement. Bien que Horta peste souvent sur les rigueurs des règlements d'urbanisme, une certaine liberté formelle règnent dans la manière de dessiner plans et façades. Les nombreux concours de façades de l'époque en témoignent et, aujourd'hui encore, nombre de maisons et d'hôtel particuliers ayant échappés à la pioche des démolisseurs illustrent la liberté créatrice alors à l'oeuvre. La ville a ainsi été durant le dernier tiers du XIXème siècle un espace d'expérimentation infini au sein duquel la diversité et la variété régnaient en maître. Cette multiplicité d'expression est à la fois le creuset du relativisme architectural – aucun modèle ne prenant le dessus sur l'autre – et un espace de créations, les motifs et solutions s'éloignant sans cesse un peu plus des modèles du passé.

Si le symbole de Bruxelles reste encore aujourd'hui attaché à la Grand Place, cette dernière, par la richesse et les contrastes de ses façades, révèle aussi le profond individualisme bourgeois qui règne dans la capitale. Des maisons des corporations ornant la fameuse Grand Place, aux maisons et hôtels particuliers conçus par Horta comme des portraits de la bourgeoisie progressiste bruxelloise ; il y a une forme de filiation culturelle qui explique en partie pourquoi son oeuvre trouvait un terrain infiniment fertile dans la sociologie de la capitale de la jeune Belgique.

D'autres éléments, encore, permettent de mieux lier le contexte bruxellois et belge à la naissance de l'architecture de Horta. Dans les pays voisins, la conception des serres était confiée aux ingénieurs ou aux jardiniers. Ce n'est qu'à Bruxelles que les deux serres les plus ambitieuses de l'époque furent commandées à des architectes classiques. Tilman François Suys conçut les serres du Jardin Botanique auxquelles Horta consacra d'ailleurs un opuscule. Alphonse Balat chez qui Horta fut dessinateur, conçut celles du domaine royal de Laeken. Cette particularité nationale permet de mieux comprendre la facilité avec laquelle Horta pensa à introduire les serres et jardins d'hiver au cœur même de ses bâtiments³.

Le style de Horta est personnel ; il n'est pas national. Contrairement à l'autre grand architecte Art nouveau belge, Paul Hankar, Horta ne s'essayera pas à créer des édifices encore réminiscent du néo Renaissance. Contrairement à Hankar toujours, il ne consacra pas une partie de son temps à l'archéologie et au patrimoine nationale.

Horta est bien un produit de l'évolution architecturale belge et du contexte sociologique de la capitale. Reste encore ce que Horta appelle *l'ambiance* ; cette atmosphère qui forge aussi le caractère d'un artiste. Le pays est en effet au croisement de plusieurs cultures : française, allemande et anglaise. Les littératures, les scènes musicales, intellectuelles, scientifiques et artistiques des pays voisins trouvaient des échos dans la capitale belge au travers de nombreuses revues spécialisées ; sans parler encore des conférences données par les frères de Horta à la Loge des Amis Philanthropes.

Il convient d'ajouter la coterie des amis peintres, sculpteurs et critiques qui partageaient les idéaux réformateurs de l'architecte. Que ce soit durant ses études à l'Académie ou, peu après, auprès du groupe d'artistes réunit autour de Henri Van Cutsem, tous avaient le même souci de rénovation des arts. Le jeune Horta ne pouvait que se rallier à cet adage de Théo Hannon : *les bois, les prés, la mer, voilà nos musées ! Les amis, les voisins, les riches, les pauvres, les types familiers, voilà nos anciens*⁴. L'admiration et l'émulation induites par la proximité avec l'œuvre de ses maîtres et de ses prédécesseurs se mâtinait parfois, sous sa plume, de critiques visant à se poser comme un rénovateur sans compromissions.

³ Sur ce sujet voir Aniel GUXHOLLI. *Victor Horta's Hôtel Tassel: The symbolism of the glasshouse and vegetal life*, Montreal, McGillUniversity, 2020, pp. 51 – 58.

⁴ Cité par Constantin EKONOMIDES. *Pericles Pantazis. 1849 – 1884*, Bruxelles, s.d., s.e., p. 20.

Quatre édifices

L'identité de Horta s'est construite aussi dans un dialogue avec ses prédécesseurs. Il se place d'emblée sous deux figures tutélaires : les architectes belges Joseph Poelaert et Alphonse Balat, respectivement auteurs du Palais de Justice de Bruxelles et des serres royales de Laeken. Selon lui, ils sont tous deux à l'origine d'une nouvelle expression architecturale par leurs qualités individuelles, par la personnalisation des styles auxquelles ils recourent ; que l'un soit éclectique ou l'autre classique : *Le Palais de Justice, le musée de Balat, l'architecture de Van Yssendijk et l'opéra de Paris sont précurseurs d'un style par la personnalité qu'ils dévoilent*⁵.

Au musée de Balat, l'actuel musée des Beaux Arts de Bruxelles (1880), revient la justesse et la rigueur d'un langage sobre et classique à la fois. Horta retiendra de ce bâtiment son plan *idéalement approprié aux nécessités*⁶. De son auteur, Alphonse Balat, - quelque fois surnommé le vrai Dieu – Horta demeurera toujours reconnaissant : il fut formé par Balat au métier de l'architecture, passant six années à travailler dans son bureau. Mais la justesse des plans demeurait insuffisante à ses yeux : il s'agissait, pour le jeune créateur, de s'approprier aussi toute l'élévation, en finir avec la sacro-sainte colonne qui semblait pour sa génération *immuable*⁷.

Le Palais de Justice fut dessiné par Joseph Poelaert, su « faux dieu ». De ce bâtiment dominant la Capitale, Horta retiendra l'audace stylistique : Poelaert, en se reposant sur un vocabulaire éclectique, parvient à transmettre à ses élévations l'effet de puissance nécessaire à ce temple de la Justice. Plus radical encore, les codes éclectiques sont tellement individualisés que le bâtiment prend aussitôt une ampleur toute personnelle : le style disparaît au profit de l'expression pure de l'architecte dans une composition teintée d'un certain *romantisme échevelé*⁸.

Les premières créations de Horta témoignent de cette double filiation. La façade de l'extension de l'hôtel Charlier sur la rue de la Charité (1890) est d'un classicisme sobre où commencent à s'inscrire les marques d'une personnalité architecturale en devenir ; Balat n'est

⁵ Victor HORTA. *Mémoires...*, pp. 312 – 313.

⁶ Victor HORTA, « lettre à l'Indépendance », in *L'indépendance*, Bruxelles, 7 mars 1912, p. 3.

⁷ Ibidem.

⁸ Sur ce sujet, voir ZURSTRASSEN Benjamin, « Les confessions de Victor Horta sur le Palais de Justice, un testament apocryphe ? », in « Le Palais de Justice de Bruxelles », Bruxelles, à paraître...

pas encore loin. Au contraire, la façade arrière du Pavillon des Passions humaines (1890) évoque une rigueur hautaine et puissante à la fois ; guère éloignée des œuvres de Poelaert. Son expression personnelle se déploie timidement, encore à l'ombre de ses deux maîtres. Cet intérêt pour ces deux architectes ne se démentira jamais : à la fin de sa vie encore, il continuera d'étudier et d'évaluer les œuvres de Poelaert et de Balat.

Cependant, entre 1880 et 1895, la modernité architecturale bruxelloise se matérialise surtout dans un mouvement que représente une phalange d'autres architectes dont Horta évoque également l'importance, quoiqu'avec moins d'insistance. Il s'agit de Henri Beyaert, Emile Janlet, Jules-Jacques Van Yssendijk⁹ ; tous initiateurs du renouveau de l'architecture renaissante flamande. Et Horta de préciser au sujet de l'hôtel de ville de Schaerbeek construit par Van Yssendijk ou du Pavillon de la Belgique à l'Exposition Universelle de Paris de 1878 construit par Janlet : *cette école dont les œuvres charmantes tout en ayant une personnalité et un souffle moderne s'accompagne si bien du paysage du tempérament des hommes de notre région*¹⁰.

Dans les différents registres stylistiques de l'époque, le néo-renaissance dispose de facultés d'adaptation bien plus remarquable que, par exemple, le néo-grec ou le néo-romain qui exigent des compositions formelles plus restreintes et préconçues, comme le recours à un vocabulaire décoratif plus limité. Le néo-Renaissance, au contraire, permettait de choisir et même d'inventer un répertoire de formes mieux adapté au contexte¹¹. Ce style est aussi plus propice à d'habiles combinaisons de matériaux différents prédispose à une plus grande inventivité. Tel était, à n'en pas douter, le style le plus moderne au moment où Horta était encore étudiant à l'Académie ou dessinateur dans le bureau de Alphonse Balat (1880 – 1892).

⁹ Cette source se base sur diverses notes et publications dont voici quelques exemples (liste non exhaustive) : Victor HORTA, *Origine du renouveau architectural*, Bruxelles, Archives du musée Horta, s.d., XVII.2 ; Victor HORTA, *Note pour l'étude approfondie des frontons*, Bruxelles, archives du musée Horta, s.d., XVIII.12 ; Victor HORTA, *Mémoires...*, p. 10 et p. 312 ; Victor Horta, *Conférence sur l'art belge contemporain. Architecture*, U.S.A., ca 1916, Bruxelles, Archives du musée Horta, fonds « voyage en Amérique ».

¹⁰ Victor HORTA, *Conférence...*, f. 4.

¹¹ Peter COLLINS, *L'architecture moderne, principes et mutations 1750 – 1950* (Paris, parenthèse, 2009), p. 149.

Au même moment, Horta rédigea un article sur le théâtre flamand construit par Jean Baes à Bruxelles (1887)¹². Ce théâtre est un bel exemple d'une architecture à tendance néo renaissante qu'infuse déjà une certaine modernité : par la logique de son plan, par l'attention portée aux évacuations en cas d'incendie et, enfin, par l'affirmation, dans le foyer, de poutrelles métalliques. La lecture de son article témoigne de la manière dont Horta lit l'architecture à 27 ans. Il y fait preuve à la fois d'une rigueur pour les aspects logiques et structuraux tout en respectant la personnalité artistique de son auteur. Une approche de l'architecture dont il ne se départira jamais, comme nous l'observerons encore dans ses écrits dédiés au Palais de Justice (1940) : évaluant toujours avec impartialité la logique et la rationalité d'un côté ; la personnalité et l'art de l'autre. Ce théâtre, comme les édifices construits par Beyaert, Janlet et Van Yssendick, préparent la voie à une nouvelle expression architecturale dans laquelle le matériau se libère insensiblement de toute référence à un style passé¹³.

Horta se considère à la croisée de ces deux héritages : les classiques aux lois de composition strictes mais qui ne s'inquiètent pas des matériaux utilisés – le bois simulant la pierre et vice versa – et, de l'autre côté, les néo-renaissants et les gothiques qui poursuivent la copie des formes mais inaugurent en même temps un système de construction sincère et innovant. La dernière voie, la sienne, sera le triomphe d'une conception où s'enchaînent les coupes, plans, façades, intérieurs, matériaux et mobilier *en une seule harmonie* pour y introduire *l'expression artistique de l'auteur*¹⁴.

Reste un quatrième édifice : les bâtiments construits par Jean Hendrickx pour l'Université Libre de Bruxelles, située rue des sols à Bruxelles. Ce dernier nous interroge tout d'abord sur l'approche rationaliste de Horta ; ce qu'il nomme l'aspect *pratique*. Beaucoup a déjà été écrit sur le rôle des écrits de Viollet-le-Duc dans sa pratique architecturale. De l'écrivain et architecte français, Horta retiendra l'importance du programme : il doit être adapté à sa fonction et, dans le cas d'une maison, moulé sur le mode de vie du commanditaire. De même,

¹² HORTA Victor, « Le théâtre flamand de Bruxelles », in *L'émulation*, Bruxelles, Ch. Claesens, 1888, pp. 157 – 159.

¹³ Plus tard, Horta reviendra sur cette lecture de l'œuvre des néo-Renaissants : *ainsi malgré ma fréquentation de mes camarades à l'Académie et à la Centrale, malgré mes préférences pour la beauté du classique, je restais aveugle à la nouveauté du style classique et n'attribuais un esprit de nouveauté à l'œuvre de Beyaert et Janlet qui n'étaient qu'un peu mieux que les copies de notre architecture renaissante*. Victor HORTA, *Note pour l'étude...*, f. 2.

¹⁴ Victor HORTA. *Conférence...*, f. 5.

la conception du plan et même des meubles sont dictés par des contraintes fonctionnelles : *une chose qui n'est pas pratique est inadmissible au point de vue de l'architecture*¹⁵. Pour lui l'architecture nouvelle est bien née avec les écrits de Viollet-le-Duc et a trouvé ses premières expressions en France, dès l'exposition de 1889 et non en Angleterre où, selon lui, l'architecture demeure très conventionnelle¹⁶.

Sur sa connaissance de Viollet-le-Duc, il écrira : *les théories de Viollet le Duc étaient répandues verbalement et dans leurs approximations étaient au fond moins nocif pour la virginité personnelle que la lecture même dont les influences menaient à la copie*¹⁷. Dans ce contexte, Horta oublie peut-être de saluer le rôle joué par Ernest Hendrickx, professeur d'architecture à L'Université Libre de Bruxelles. Eric Hennaut montre à quel point une bonne part de l'enseignement de Viollet le Duc, chez qui Hendrickx travailla entre 1866 et 1869, s'infusa chez Horta qui devint, dès 1891, son assistant en travaux graphique¹⁸. Hendrickx, mort prématurément en 1892, fut alors salué comme *chef de l'école moderniste en Belgique*¹⁹.

Hendrickx fut aussi l'auteur des bâtiments de l'Université Libre de Bruxelles et y admira la *remarquable sobriété constructive*²⁰. Ce quatrième bâtiment est rarement cité par Horta et ne prétend pas à la même place que les trois autres présentés dans ces pages. Il nous semble cependant que son rationalisme ne manqua pas d'inspirer Horta. Si les façades s'accordent avec le bâti ancien, celui de l'hôtel de Granvelle, sa conception intérieure est particulièrement moderne pour l'époque. Certains détails, tels les piliers massifs soutenant des poutrelles métalliques, les luminaires, la structure métallique ou encore les frises, sont typiques des œuvres des suiveurs de Viollet-le-Duc et témoignent d'une rigueur sans doute plus évocatrice pour un architecte qui, de surcroît, lisait peu.

Il serait bienvenu de s'interroger plus avant sur cette relation avec Viollet-le-Duc. Ce porte-étendard du rationalisme ne fut sans doute pas le seul à l'origine de la démarche

¹⁵ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture de demain...", p. 473.

¹⁶ Anonyme. « Architecture et Arts décoratifs », in *L'indépendance*, 4 avril 1913, p. 2.

¹⁷ HORTA V., *Le Palais de Justice, 29 mai...*, p. 4.

¹⁸ Eric HENNAUT, « Ernest Hendrickx et l'influence de Viollet-le-Duc », in *Bruxelles, carrefour des cultures*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2000, pp. 26 – 31.

¹⁹ Ibid., p. 30.

²⁰ HORTA Victor, *Mémoires...*, p. 22.

rationaliste de Horta : ce dernier décrira le Palais de Justice de Bruxelles et l'opéra Garnier comme des œuvres empreintes de *rationalisme romantique*²¹.

Entre 1880 et 1893, Horta évoluera dans ce climat architectural marqué par la présence de ces « maîtres » dont les audaces et la personnalité influenceront sur sa conception personnelle de l'architecture ; une émulation avec un héritage que cette citation thématise avec justesse : *l'homme ne crée pas, il interprète*²². De la fidélité à la révolution, de l'émulation à l'opposition ; tel sera aussi le pas qu'il franchira dès 1893 en concevant une architecture et un décor éminemment personnel et original : *Un style nouveau, non pour faire plus beau mais pour faire à ma tête*²³. Horta est à la fois moderne et antimoderne.

Contre le style

L'architecte fut peu prolixe sur son œuvre. A l'exception des mémoires, nous disposons de peu d'écrits dans lesquels il exprime ses opinions. Même si, comme professeur d'architecture et conférencier occasionnel, il s'est souvent contraint à prendre la plume ; la destruction tragique de ses archives a encore amoindri les sources disponibles. Son rapport à l'écrit, comme à la promotion de son œuvre – il regrettera d'ailleurs, au soir de sa vie, de ne pas avoir assez documenté son travail par la photographie²⁴ - participe d'un tempérament peu enclin à la théorie. Nous y reviendrons.

Il est en revanche certain que la notion même de style n'avait pas ses faveurs. Pour lui, le style, au contraire de la mode, est l'expression d'une civilisation. Il en existe quatre : l'égyptienne, la grecque, la romane et la gothique²⁵. Ce n'est sans doute pas anodin que, dans sa propre salle à manger, un bas-relief de Pierre Jean Braecke représente quelques-unes de ces civilisations dans une allégorie plus générale de l'architecture **(PP.11)**. Si le Roman en est absent, une sculpture japonaise y évoque une autre source majeure de son inspiration.

Le style est aussi, selon Horta, le fruit d'un idéal religieux : *je pense que la religion jouera un rôle essentiel dans la rénovation contemporaine de l'architecture pour arriver à nous doter*

²¹ HORTA Victor. *Considérations sur l'Art moderne*, Gand, De Vreese (extrait du Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, LXIVe année), 1925, p. 6.

²² Ibid., p. 100.

²³ Cité dans COOLS Adrien & VANDENDAELE Richard, *Les croisades de Victor Horta*, Bruxelles, Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta, 1985, p.19.

²⁴ HORTA Victor, *Mémoires...*, p. 308.

²⁵ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture...", p. 471.

d'un style nouveau. (...) Nous sommes ici en pleine question sociale (...) j'ai la conviction très nette que l'idéal religieux vers lequel nous marchons et qui doit guider le style de demain est un idéal de justice humaine²⁶. Il précisera cet idéal dans une autre conférence : un idéal (...) se dessine. S'affranchissent des croyances révolues, la société se forge une doctrine nouvelle née du sentiment démocratique²⁷.

Horta refuse en revanche de considérer que son œuvre présage de l'arrivée d'un style nouveau. S'il n'exclut pas la naissance d'une civilisation nouvelle aiguillonnée par une religion progressiste²⁸, il critique le concept même de style. C'est, pour lui, une notion dont on abuse, trop souvent confondue avec la simple notion de mode : *le style est un accident²⁹*. Et de préciser : *le grand tort que l'on eut est d'avoir voulu apparenter mon idéal à une école moderne. Depuis toujours l'architecture a été de son temps : ce que j'ai voulu c'est beaucoup plus suivre la tradition vraie³⁰.*

L'architecture et les écrits de Henry van de Velde, autre créateur belge contemporain de Horta, sont au contraire hantés par cette question du style. Van de Velde se considère comme le zélé d'un style à venir et dont son œuvre théorique et architecturale serait l'amorce. Il écrira d'ailleurs, selon son style coutumier : *Sur le style que j'entrevois passe l'ardent souffle de l'été passionné et la caresse délicieusement réfrigérante qui descend du glacier de la Raison³¹* Horta, au contraire, confiera : *je voulus essayer autre chose, donner vie aux formes qui jaillissait de ma sensibilité, c'est une tentative loyale que d'autres viendront, qui perfectionneront...³².*

²⁶ Ibidem, p. 472 – 473. n

²⁷ Anonyme, « architecture et arts décoratifs », in *L'Indépendance*, Bruxelles, 4.4.1913, p. 2.

²⁸ Voir supra et Hyppolite FIERENS-GEVAERT. « L'architecture belge. Interview de l'architecte M. Victor Horta », in *L'énergie belge*, Bruxelles, Librairie Dewit, 1906, pp. 36 – 39.

²⁹ HORTA Victor, *Le Rez de chaussée inférieur...*, Bruxelles, Archives du Musée Horta, ca. 1940, XXXIII.27, feuillet isolé. Voir aussi xxxx BOGAERT. *Victor Horta, cours d'architecture civile* (Bruxelles, archives de l'Université Libre de Bruxelles, 1906), Mss 2QQ961a-e, vol. 1, n.n.

³⁰ S.P. (?). « La lettre et les arts. Memoranda », in *L'indépendance*, Bruxelles, 7.03.1912, p. 4

³¹ VAN DE VELDE Henry, *Cahier de notes*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Fonds Spécial X 166, p. 3.

³² Hyppolite FIERENS-GEVAERT. « L'architecture... », p. 38.

Van de Velde est bien *théorique par nature*³³ et ses publications participent de ce tempérament. Horta considère, au contraire : *mes idées nouvelles sur l'art sont le produit, non d'une réflexion théorique, mais de ma propre expérience. La nature nous a donné une indépendance d'esprit et cette particularité m'a permis, au milieu des études académiques que tout jeune architecte doit accomplir, de me conserver un salutaire isolement. Même si j'ai fait des études brillantes, (...) ce ne sont pas des réflexions purement théoriques et la lecture de manuels, de livres, d'articles qui ont opéré cette transformation. Elle s'est faite avec une lenteur invisible et tout entière sur le domaine de la pratique*³⁴.

Frank Lloyd Wright écrira que l'imprimerie avait tué l'architecture³⁵. Horta partagera ce constat : *l'art du livre a pu remplacer le sens de l'observation personnelle, faisant ce qui était une jouissance profonde, un acte de mémoire ou de leçon apprise*³⁶. Il ne cessera jamais d'encourager ses étudiants à observer et à valoriser l'intuition plutôt que la lecture. Il clôturera d'ailleurs une de ses conférences avec cette formule : *le rôle de l'architecte est de travailler, non de discuter*³⁷.

Pour résumé et, au contraire de son rival van de Velde qui se portait en précurseur d'un style nouveau, Horta s'inscrit dans une pratique du métier forgée par les évolutions qui l'ont précédé. S'il se distingue de ses prédécesseurs, c'est par cette volonté de personnaliser son architecture, sans références au passé. Sa contribution est d'abord individuelle et ne se comprend pas comme acte de fondation d'un style ; cette notion lui étant presque étrangère.

En conséquence, il jette sur son œuvre un regard partagé entre humilité et orgueil : *un artiste sincère ne fait pas école : pour ses élèves, il risque d'être mal compris et peut dérouter. Les maîtres sont au-dessus de l'école*³⁸. Un tempérament qui explique aussi pourquoi il a tant étudié l'œuvre de Poelaert et que, trois ans avant sa mort, il terminera son testament par ses mots : *Ce que je dois, c'est au plus pur des classiques (et au plus personnel) Alphonse Balat, que je le dois*³⁹.

³³ MAUS Madeleine, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX, La Libre esthétique. 1884 – 1914*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980, p. 85.

³⁴ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture...", p. 467.

³⁵ WRIGHT Frank Lloyd, « La fin de la corniche », in *L'architecture de demain. Vers l'éclatement des villes*, Paris, éditions Gonthier, 1966, p. 103.

³⁶ HORTA Victor, *Palais de Justice, étude*, Bruxelles, Archives du Musée Horta, 1940, XXXIII.26, feuillet 13.

³⁷ Anonyme, « Architecture et Arts décoratifs », in *L'indépendance*, Bruxelles, 1.4.1913, p. 3.

³⁸ Victor HORTA. *Mémoires...*, p. 310.

³⁹ Victor HORTA. *Mémoires...*, p. 284.

Sur l'architecture

Pour Horta, l'architecture se situe à la rencontre entre, d'une part, les procédés de construction, une utilisation raisonnée de la matière et, d'une part, et la personnalité, le tempérament artistique. La construction est bien une condition initiale : *de même que pour le pianiste devenu maître de son instrument, le doigté devient un accessoire indispensable, inconscient, de même, pour l'architecte, le côté technique devient un facteur dont il n'a bientôt plus à se préoccuper*⁴⁰. Ce n'est qu'ensuite, presque comme une récompense, que l'architecte peut insuffler à l'œuvre sa personnalité. Cette dernière, rétive à toute tentative de théorisation, est une composante plus complexe à déchiffrer.

Victor Horta a une définition très synthétique de l'architecture et qui ne variera pas durant sa longue carrière. Dans un article presque programmatique, il s'exprime à ce sujet dès 1898 : *L'architecture est à la fois une science de la combinaison des matériaux et un art de leur disposition mais que, à l'un ou à l'autre de ces points de vue, la base indispensable est la connaissance précise et complète des matériaux*. Et plus loin : *La liberté la plus complète, la fantaisie la plus radicale doit, à condition de demeurer harmonieuse et raisonnable, remplacer l'ancienne tutelle*⁴¹.

Ses cours de construction et d'architecture civile, donnés à l'université libre de Bruxelles en 1906, témoignent d'une rigueur et d'une connaissance très précise des procédés de construction et de l'usage des matériaux. C'est dans ce cadre précis que s'inscrit l'expression personnelle : *toute solidité qui se montre est un élément de beauté*⁴². La décoration, quant à elle, est un dérivé de la construction. Mais, de la construction à l'architecture, un pas décisif est franchi : *L'architecture est une science des matériaux interprétée par des artistes*⁴³. Pour ce faire, l'architecte doit assurer *la combinaison artistique des matériaux et la forme que nécessite la nature propre de chacun*⁴⁴. A la fin de sa vie, sa conception restera identique : *Ma vie ne trouvant sa raison d'être que dans la recherche d'une architecture sortie de la nature*

⁴⁰ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture de demain...", p. 476.

⁴¹ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture de demain", *L'humanité nouvelle*, 1898, t. II, p. 467 - 468.

⁴² BOGAERT (?). *Victor Horta, cours d'architecture civile*, Bruxelles, archives de l'Université Libre de Bruxelles, 1906, Mss 2QQ961a-e, vol. 5, n.n.

⁴³ BOGAERT (?). *Victor Horta...*, vol. 5, n.n.

⁴⁴ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture...", p. 469.

*des matériaux selon leur mise en œuvre et, comme récompense, de personnaliser cette architecture*⁴⁵.

La matière joue donc un rôle primordial dans la création architectural. Ainsi, toujours en 1898, Horta s'exprime sur les avantages et les inconvénients du fer. D'emblée, il reconnaît que l'acier a déjà pris la place du fer et que l'aluminium est appelé à jouer un rôle important dans le futur. Chaque art est dépendant de l'évolution des matériaux qui dictent leur forme aux expressions des artistes. Et de s'interroger, comment la sculpture se manifesterait si un marbre mou était un jour découvert ? Pour lui, il n'y a plus rien à inventer dans le domaine de la construction en pierre : toutes les *variations* et *fantaisies* de ce type de construction ont déjà été éprouvées par ses prédécesseurs. Au contraire, l'usage du fer induit une colonne mince, longue et élancée à laquelle le contemporain est rétif, habitué aux volumineuses colonnes de pierre, l'apparence légères des colonnes de fer brusquent encore l'œil⁴⁶.

Mais la forme d'un édifice n'est pas seulement dépendante de la personnalité de son auteur ou d'une approche raisonnée des techniques. Horta sera toujours attentif à intégrer dans le tissu architectural et urbain ses nouvelles constructions. L'un des meilleurs exemples concernent la salle de gymnastique du Collège Saint Benoit de Maredsous (1904) (**PP. 12**). Elle aurait dû juxter l'abbaye du même nom : un chef d'œuvre de Jean Baptiste Béthune, initiateur majeur du mouvement néo-gothique en Belgique et fondateur des écoles Saint Luc, rivale catholique des Académies belges.

Bien que franc-maçon et déjà engagé dans une procédure de divorce, la commande fut confiée à Horta grâce à l'amitié d'un moine. Le décès de ce dernier empêchera la réalisation du bâtiment. Les élévations du projet de Horta s'harmonisent avec les édifices néo-gothique alentours : le jeu apparemment aléatoire du calepinage des pierres du pays et une ligne plus tempérée auraient certainement permis au bâtiment de s'inscrire harmonieusement avec l'abbaye adjacente et, par les matières utilisées, de ne pas jurer avec les traditions du pays. Durant l'entre-deux-guerres, d'autres initiatives illustrent cette approche : un projet de deux édifices assortis au Palais de Justice sur la place qui le précède (1927) (**PP. 13**), le Palais des Beaux-Arts qui s'inscrit avec justesse dans le bâti existant (1921) ou encore l'agrandissement

⁴⁵ HORTA Victor. *P. III. Le Palais de Justice, 29 mai 1940*, Bruxelles, Archives du Musée Horta, XXXIII.34, p. 4.

⁴⁶ HORTA Victor, HENNEBICQ Léon, VAN DER BOVREN (?). "L'architecture de demain...", pp. 468 – 469.

de l'institut médico-chirurgical d'Etterbeek (1923). Son attitude n'est alors pas celle d'un architecte égotiste : il inscrira souvent son œuvre dans le bâti existant et dans une attitude respectueuse vis-à-vis de ceux qui l'ont précédé.

Au contraire, le pavillon du Congo et la maternité sainte Anne projetés pour l'exposition Universelle de Paris de 1900 témoignent d'une audace sans compromissions (**PP. 14**) ; un programme aisément compréhensible lorsqu'il s'agit d'une exposition universelle : peu de contraintes urbanistiques, un événement empreint de modernité, propice à une liberté radicale de conception.

Sur l'époque

Comme nous avons pu l'observer pour le théâtre flamand, Horta a la capacité de se poser en observateur et d'évaluer la qualité de la création architectural comme un critique et non comme un artiste jaloux de sa primauté. Ainsi, lors de son séjour au États Unis, Il se cantonne au rôle d'observateur et de chercheur, tentant de comprendre l'évolution architecturale en jeu, ses caractères nationaux et les évolutions apportées par un mode de vie moderne et des matériaux inédits. Sa lecture de l'œuvre de ses pairs et ses considérations sur l'atmosphère architecturale de son temps mériteraient cependant une plus ample recherche ; nous ne proposerons ici que quelques pistes de réflexion.

Dans quelques articles de presse résumant trois conférences données à l'Université nouvelle en 1913, nous pouvons mieux saisir sa lecture des événements architecturaux en cours. Pour lui, *l'architecture contemporaine comprend deux tendances bien distinctes : les uns s'inspirent des anciens, adoptant leurs principes, mais donnent à leurs œuvres un aspect nouveau par les combinaisons de lignes étudiées et par l'emploi de matériaux nouveaux* (il cite en exemple l'Angleterre, la Hollande de Berlage, la Scandinavie et l'Allemagne). *La deuxième école tâche de faire dériver des constructions un système de bâtir inédit : c'est celle qui marche délibérément en avant. Cette deuxième tendance est née en Belgique*⁴⁷.

Après cette déclaration de principe, Horta présente à son assemblée le Palais Stoclet de Josef Hoffmann, décrit comme *audacieux, original et remarquable* (**PP. 15**). Les principes de l'architecture de Hoffmann sont en tous points opposés à ceux de Horta. Ce dernier fut pourtant en mesure d'en repérer les ferments révolutionnaires et de s'incliner devant le talent

⁴⁷ Anonyme, « Architecture et..., p. 3.

de l'architecte autrichien. Il conclura sa conférence en désignant, juste avant les débuts de la première guerre mondiale, trois écoles différentes : la rectangulaire illustrée par Hoffmann et l'école viennoise, ceux qui *abusent de la courbe, qui l'emploie à tous propos et hors de propos* et la réaction néo-classique motivée par leurs excès.

Plus tard, durant l'entre-deux guerres, il critiquera encore l'œuvre des fonctionnalistes : *aujourd'hui on croit que le pratique domine la beauté qui n'est qu'une conséquence. C'est là un raisonnement subtile qui permet toutes les interprétations et excuses toutes les ignorances*⁴⁸. Il y reviendra considérant que l'on surnomme fonctionnel ce qui a toujours été simplement décrit comme « pratique » afin de donner l'illusion de la nouveauté⁴⁹. Il sera par contre élogieux vis-à-vis du travail d'Auguste Perret qui tente, à l'image de ce que Horta réalisera au Palais des Beaux Arts, de réconcilier un matériau nouveau - le béton armé - avec une forme architecturale adaptée. A ce regard, la salle Cortot, construite en 1928 par Auguste Perret pour l'école normale de musique de Paris, ressemble à ce que le Palais des Beaux Arts aurait dû être pour Horta : du béton apparent qu'accompagne du bois pour lui *donner la résonance d'un violon*⁵⁰.

Derrière sa conception du style et de l'architecture, derrière sa volonté de ne pas tomber dans la mode ambiante, Horta est parfois rattrapé par l'époque. Ainsi, une légère perplexité s'installe à son retour des Etats-Unis, juste après la première guerre mondiale. Il n'a plus la fougue de sa jeunesse. Le monde, autour de lui, a été bousculé ; économiquement, sociologiquement, architecturalement.

Et il devient alors parfaitement naturel que les avant-projets de son pavillon Belge pour l'exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925 témoignent de ses hésitations. Ils sont parfois réminiscent du Palais Stoclet, parfois de certains gratte-ciels américains, parfois encore des hôtels de ville néo-Renaissance, parfois enfin des façades à tendance Art nouveau. Horta est ici rattrapé par le style. Son identité artistique a perdu de son évidence et ses tâtonnements témoignent d'une recherche placée sous de nouveaux auspices. Pour autant, il parviendra, dans le projet finalement réalisé, à renouveler son expression architecturale dans une forme de

⁴⁸ HORTA Victor, *Palais de Justice...*, p. 3.

⁴⁹ HORTA Victor, *Palais de Justice, introduction, considérations d'ordre général...*, Bruxelles, Archives du musée Horta, XXXIII.24, pp. 4 – 6.

⁵⁰ Joseph ABRAM, *Auguste Perret*, Paris, éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2010, pp. 114 – 116.

classicisme géométrisé qui doit plus à son individualité propre qu'à une reprise de formules en vogue ou qu'à une déclinaison de formules déjà éprouvées.

Postérités

Il conviendrait sans doute, en suite de cet article, de s'interroger sur la façon dont la manière de Horta s'est répandue ou a inspiré d'autres architectes. En d'autres mots, si un style Horta est né de son architecture. Horta regrettait lui-même que sa réputation se soit établie d'abord à partir de son style décoratif et de ses ornements⁵¹ et il est vrai que la mode s'est appropriée sa manière « d'ensemblier » plus que son architecture, tant en Belgique que à l'étranger.

Nous ne prétendons pas proposer ici un développement exhaustif de cette question mais proposer plusieurs pistes de réflexion. Il serait par ailleurs utile de prolonger cette étude avec, en parallèle, le rôle joué dans ce domaine par Paul Hankar⁵². Son architecture, plus proche encore de Viollet-le-Duc et du néo-Renaissance alors en vogue, était aussi plus aisément assimilable par ses contemporains et informa l'architecture domestique à Bruxelles et à Liège. Ses formules eurent aussi un certain succès à l'étranger : il suffit de regarder la postérité de ses devantures de magasins publiées et diffusées par des revues allemandes ou, par exemple, d'observer son influence sur la villa Natacha (1905) construite par Henry Sauvage non loin de Biarritz.

Dans le contexte bruxellois, il serait édifiant de proposer une classification des maisons non pas sous l'appellation Art nouveau mais selon des « écoles » ou des modes issues des manières de Horta ou de Hankar. Nous aurions ainsi d'un côté les bons élèves : par exemple, Paul Vizzavona qui confine au pastiche, Léon Pavot, Richard Pringiers ou Gustave Strauven pour Horta ; Paul Hamesse, Léon Sneyers et Fritz Seeldrayers pour Hankar (**PP 19 & 20**). A côté de quelques architectes plus personnels, comme Armand Van Waesberghe, nous pourrions également égrener une série de maisons dont les tics formel sont le fruit d'un mélange des manières des deux architectes.

Un des meilleurs exemples de cette double filiation est visible dans la maison construite rue Faider par Albert Rosenboom (1900), dessinateur passé par le bureau de Horta. Le bow

⁵¹ Victor HORTA. *Mémoires...*, p. 308.

⁵² Il s'agira aussi, dans ce contexte, de mieux saisir les relations entre chacun d'entre eux et les nombreux dessinateurs passés par leurs atelier. Chez Horta, ces derniers jouant d'abord le rôle d'exécutant tandis que tout porte à croire que, chez Hankar, une certaine émulation était de rigueur.

window du premier étage, encadré de pierres blanches de Savonnière, ouvre avec souplesse la façade comme pour l'hôtel Tassel, construit par Victor Horta. Cette même Bow Window repose sur une console en pierre bleue dont le jeu linéaire entretient de nombreuses similitudes avec le style de Horta. Au contraire, la disposition en façade du troisième étage rappelle étrangement Paul Hankar et l'hôtel Ciamberlani : un vaste sgraphite est percé par six fenêtres allongées. Les petits chapiteaux métalliques qui rythment ces fenêtres semblent tout droit sortit de la plume de Paul Hankar.

De Hankar et Horta, dériveront une série de formules décoratives, d'ornements et de dispositions de façades qui ont informé le style moderne bruxellois. L'Art nouveau anversois ou liégeois se développèrent de manière plus autonome. La floraison de ce style dans la capitale belge doit plus à la personnalité de ces deux architectes qu'une quelconque identité architecturale nationale typique ou qu'un langage Art nouveau uniformisé.

Curriculum Vitae

Benjamin Zurstrassen

Master in History (University of Louvain la Neuve) and Art History (Free University of Brussels). Master Thesis on Henry van de Velde's furniture. Curator of the Hortamuseum since 2018 and President of the Réseau Art nouveau Network since 2021. Founder of the Hannonmuseum (until 2021). His publications had mainly focus on decorative arts, ornaments, interior design and the birth of a new style at the end of the nineteenth century in Belgium (Horta, Hankar and van de Velde). He curated exhibitions linked on the same topics and he organized the 3D restitution of the Maison du Peuple in 2019. In 2023, a special year devoted to Art nouveau in Brussels, many events and exhibitions are an unique occasion of looking and understanding Horta in a new way.