estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO N.º 6 ~ 2021

Imagen de cubierta y contracubierta

Detalle del Salón de Confianza. Museo Cerralbo

Irene Galvañ Martínez

estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

N.º 6 ~ 2021

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Catálogo de publicaciones del ministerio: www.libreria.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: https://cpage.mpr.gob.es

Edición 2021

MINISTERIO
DE CULTURA Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones
© De los textos, fotografías y dibujos: sus autores

ISSN: 2445-2599
NIPO: 822-19-004-6

estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

Dirección
Carmen Jiménez Sanz

Coordinación
Irene Galvañ Martínez

Consejo de redacción
Cecilia Casas Desantes
Álvaro Fernández Mercado
Irene Galvañ Martínez
M.ª Cristina Giménez Raurell
Caroline Montero de Espinosa Helly
Elena Moro García-Valiño
Demian Ramos San Pedro
María Sanz Cubells
Rebeca C. Recio Martín
Cristina Recoder Monasterio

ESTUCO
Museo Cerralbo
C/ Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid (España)
Teléfono: +34 915 47 36 46
estuco.cerralbo@cultura.gob.es

Diseño
Javier Martínez Milán

Maquetación
Sandra Rey Gelado ~ La Otra Creativa

Comité científico
Ángel Aterido Fernández ~ Universidad Complutense de Madrid (Madrid)
Reyes Carrasco Garrido ~ Museo Nacional del Prado (Madrid)
Carmen Espinosa Martín ~ Museo Lázaro Galdiano (Madrid)
Elisa García Prieto ~ Centro de Información Documental de Archivos (Madrid)
M.ª Ángeles Granados Ortega ~ Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
M.ª Dolores García Ramos ~ Universidad de Córdoba (Córdoba)
Cinta Krahe Noblett ~ Universidad Autónoma de Madrid (Madrid)
Santos M. Mateos Rusillo ~ Universidad de Vic (Barcelona)
Alfonso Miranda Márquez ~ Casa Museo Guillermo Tovar de Teresa, Museo Soumaya (Ciudad de México)
Maria de Jesus Monge ~ Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Paço Ducal e Castelo de Vila Viçosa. Museu-Biblioteca da Casa de Bragança (Vila Viçosa, Portugal)
Gloria Mora Rodríguez ~ Universidad Autónoma de Madrid (Madrid)
Soledad Pérez Mateo ~ Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia)
Germán Rueda Hernanz ~ Universidad CEU San Pablo (Madrid)
José Luis Sancho Gaspar ~ Patrimonio Nacional (Madrid)

Con la colaboración de la **Fundación Museo Cerralbo**.
El Museo Cerralbo no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores.

FUNDACIÓN
MUSEO CERRALBO

MUSEO CERRALBO

10 **Editorial**
Carmen Jiménez Sanz

estudios

12 **Une authentique maison Bruxelloise: restauration et conversion de la Maison Autrique en Maison-Musee**
Alexandra Rolland

55 **Goya en casa del marqués de Cerralbo: el pintor y su *Coche barato y tapado* en la colección de dibujos**
Anna Reuter

99 **La burguesía del siglo XIX en las colecciones del museo Sierra Pambley de León**
Patricia Centeno del Canto

132 **Rodrigo Amador de los Ríos, itálica y la condesa de Lebrija. Desmontando la historia aceptada**
Reyes Damigo González y Adolfo Gandarillas Cordero

181 **La moda isabelina en el Museo Cerralbo: estudio de tres retratos femeninos de la familia Cerralbo**
Ana María Velasco Molpeceres

comunicaciones

216 ***Aventura en el Museo Cerralbo*: Un cómic de fantasía para un universo moderno**
Cecilia Casas Desantes y Cristina Rodríguez-Acosta

227 **Hasta aquí hemos llegado. Epílogo de la intervención en los interiores del Museo Cerralbo**
Lourdes Vaquero Argüelles

246 Normas para la presentación y aceptación de originales

253 Submission and edition guidelines

UNE AUTHENTIQUE MAISON BRUXELLOISE: RESTAURATION ET CONVERSION DE LA MAISON AUTRIQUE EN MAISON-MUSEE

Alexandra Rolland ~ Maison Autrique

Résumé:

Premier édifice marquant de Victor Horta, la Maison Autrique est un élément majeur du patrimoine architectural bruxellois. D'abord parce qu'elle représente une étape essentielle dans l'évolution du grand architecte belge. Ensuite parce que le bâtiment a fait l'objet d'une restauration exemplaire, aidant à mieux comprendre la naissance de l'Art nouveau.

La scénographie conçue par Schuiten et Peeters fait de cette demeure une sorte de "maison des maisons", hommage à l'architecture privée bruxelloise en même temps que porte vers l'imaginaire. Mise en scène de la cave au grenier, la Maison Autrique souligne l'intérêt historique et esthétique des maisons bruxelloises, les révélant dans leur séduction et dans leur mystère.

Mots-clés

Maison de maître; restauration; exemplarité; Art nouveau; patrimoine; bande dessinée; pluridisciplinaire; réseau.

Abstract:

The Maison Autrique, Victor Horta's first building of note, is of major importance in the architectural heritage of Brussels. First of all, because this house marks an essential stage in the development of the Belgian architect, and secondly, because it has been exemplary renovated and which helps one to have a better understanding of the birth of Art nouveau.

The scenography designed by Schuiten and Peeters makes this residence into – as it were – a "house of houses", at one and the same time a homage to the private architecture of Brussels and a gateway into the world of the imagination. Interpreted from the cellar to the attic, the Maison Autrique highlights the historical and aesthetic interest of the houses of Brussels, revealing their charm and mystery.

Key words

Mansion; restoration; exemplarity; Art Nouveau; heritage; comics; multidisciplinary; network.

Introduction

Depuis décembre 2004, la Maison Autrique est ouverte au public. Acquise par la commune de Schaerbeek (Région de Bruxelles), restaurée grâce à la Commission royale des Monuments et Sites, et gérée par l'asbl Maison Autrique, cette maison unifamiliale est l'unique réalisation de l'architecte Victor Horta sur le territoire de Schaerbeek. Les auteurs de bande dessinée François Schuiten et Benoît Peeters l'ont investie pour en faire "La Maison Imaginaire".

À deux pas de l'avenue Louis Bertrand, une des plus belles artères de l'agglomération bruxelloise, elle est située sur la chaussée de Haecht. Le quartier déploie de grandes bâtisses, dont les façades tracent un raccourci historique; depuis l'éclectisme cher au 19e siècle jusqu'à l'Art nouveau des architectes Strauven, Jacobs, Hemelsoet et autres disciples d'Horta.

Ces dernières années, des événements de grande ampleur et quelques outils culturels ont ramené les visiteurs sur le chemin des maisons-musées. Les balades se sont multipliées au profit des petites institutions qui sont désormais mises en valeur, moins isolées. Comme bien d'autres, le projet subira la crise sanitaire de plein fouet mais s'en relèvera.

Nous nous devons de préciser à ce stade, que les maisons d'architecte comme celles que Victor Horta a conçues à Bruxelles, sont un patrimoine désormais protégé, mais qu'il n'en a pas toujours été le cas. De nombreuses destructions ou altérations sont à déplorer au cours du 20e siècle. Restaurer et rouvrir ces maisons au public est un acte de mémoire d'une importance capitale. Cela garantit également la sauvegarde et la transmission d'un patrimoine inestimable qui tient du génie. Le bâtiment permet un dialogue entre le passé et le présent, une éducation au regard critique.

La Maison Autrique a consacré plusieurs expositions à Bruxelles, à Schaerbeek, à la Belle Epoque et à la bande dessinée. Peintres, photographes, dessinateurs, architectes, cinéastes et écrivains du 20e siècle ont eu la possibilité de s'exprimer dans son espace. Les expositions proposées au fil des ans ont présenté des œuvres complices, avec des dessinateurs comme Winsor McCay, François Schuiten, Claude Renard, le Japonais Yoshitaka Amano, Edgar P. Jacobs; des peintres comme Martin Vaughn-James et Alexandre Obolensky, la photographe Marie-Françoise Plissart, les écrivains Michel de Ghelderode et Jean Ray, le coureur automobile Camille Jenatzy, etc. La maison a su accueillir des événements correspondants à son échelle: des visites contées traversant le bâtiment de pièce en pièce, des ateliers sur les techniques de l'Art nouveau et des ateliers musicaux pour les enfants du quartier, des réceptions, de petits concerts et des conférences[1].

La maison a permis des rencontres émouvantes: des visiteurs ont apporté des objets pour la rendre plus habitable encore; des membres de la famille Autrique, dispersée à travers le monde, ont pu renouer des liens grâce à ce lieu et s'y rencontrer.

Pour 2021, la Maison Autrique a choisi d'évoquer l'horticulture telle que l'apprennent les jeunes filles de la Belle Epoque. Un savant mélange de culture et de pratique, une éducation tant intellectuelle que morale dans la plus pure tradition des occupations saines et utiles. La maîtresse de maison dirige ses efforts vers la décoration d'intérieur en adéquation avec la nature.[2]

Horta, le genie enfin reconnu en son pays

Inconcevable pour Horta serait la gloire que connaît aujourd'hui son œuvre, au 21e siècle, plus de septante ans après sa mort. Alors que les plus grandes villes d'Europe se rassemblent sous la bannière du patrimoine Art nouveau et se regroupent en réseau, l'œuvre de ce grand architecte belge est restée incomprise par les pouvoirs publics et les particuliers durant l'ensemble de sa carrière[3]. Sa foi dans le progrès pour tous et sa conviction en ses idéaux étaient tels qu'il s'est peu soucié du public, convaincu

«Sa foi dans le progrès pour tous et sa conviction en ses idéaux étaient tels qu'il s'est peu soucié du public, convaincu que celui-ci adhérerait naturellement à sa vision avec le temps; ce qui ne s'est pas produit».

que celui-ci adhérerait naturellement à sa vision avec le temps; ce qui ne s'est pas produit. Bien avant sa mort, plusieurs de ses bâtiments avaient déjà été gravement altérés, les autres étaient tombés dans une telle défaveur qu'ils lui paraissaient presque condamnés.

Rien n'était plus blessant que cet anéantissement de l'œuvre personnelle et unique, qu'il avait fait passer bien avant sa vie privée:

> «Au fond, écrit-il, j'ai aimé mon art, mes enfants intellectuels bien plus que moi-même. Chaque atteinte qu'on y a porté a emporté dans le néant, bien avant mon corps, une partie de mon cœur» (Dulière, 1985: 60).[4]

Le mouvement Art nouveau porté par Horta représente une des premières manifestations 'modernes' du 20e siècle où l'architecte veut, non seulement, rompre avec le passé, mais aussi faire œuvre personnelle et cohérente. Un aménagement parfaitement dosé entre abandon et maîtrise dans une recherche constante et obsessionnelle de l'authenticité. Benoît Peeters remarque d'ailleurs:

> «À sa mort, en 1947, le pire n'était pourtant pas encore arrivé. Trois ans plus tard, on abattait l'hôtel Aubecq, un bâtiment particulièrement complexe qu'Horta considérait comme son chef-d'œuvre et dont il disait dans ses *Mémoires*: "Jamais client et architecte ne furent plus reconnaissants l'un envers l'autre. Jamais non plus famille ne fut mieux d'accord pour aimer la maison et pour y vivre." Deux ou trois voix seulement s'élevèrent, dont celle du député socialiste Louis Piérard qui appela dans *Le Peuple* au classement des œuvres marquantes de l'architecture moderne. Il ne fut pas entendu, y compris dans ses propres rangs» (Peeters, 2004: 13).

Au début des années soixante, des rumeurs de plus en plus alarmantes couraient à propos de la Maison du Peuple, déjà dénaturée par une série de transformations. On ne présente plus cet édifice, martyr et emblème d'un certain saccage du patrimoine de Bruxelles, qui appartenait à la Coopérative socialiste désireuse de s'en débarrasser. Vu ses dimensions

«Un aménagement parfaitement dosé entre abandon et maîtrise dans une recherche constante et obsessionnelle de l'authenticité».

et sa situation centrale, les possibilités de reconversion ne manquaient pas: le bâtiment aurait pu, par exemple, abriter le Musée d'Art moderne qui manqua longtemps à Bruxelles. Mais l'inertie belge empêcha qu'il en aille ainsi. À peine les défenseurs d'Horta obtinrent-ils de préserver les éléments les plus précieux. Soigneusement démontés, ils attendirent dans un hangar, puis sur un terrain vague, une reconstruction de plus en plus hypothétique. Et en 1983, les fers moulurés furent volés, découpés et vendus au prix du métal.

Fig. 1.- *Les Ruines de la Maison du Peuple*, par Alexandre Obolensky, collection particulière. (Photo: Lapinsalinge. Maison Autrique, Bruxelles. Exposition *Horta a lost world*, 2011).

Ainsi fut anéanti un monument qui aurait pu durer des siècles. Un comble quand on pense que la destruction de ce chef-d'œuvre d'Horta représente une borne fondamentale dans l'histoire de la ville, comme celle des Halles de Baltard à Paris. La perception que nous avons de l'Art nouveau a désormais une incidence sur sa conservation, sa restauration. La disparition de la Maison du Peuple n'a pas créé un choc suffisant pour mettre un terme à la bruxellisation.

Du moins ce crime a-t-il eu valeur d'électrochoc pour l'œuvre de Victor Horta. La commune de Saint-Gilles achetait la maison

de Victor Horta, décidant au même moment de la transformer en Musée Horta. Le projet se concrétisa en 1969, après une restauration supervisée par Jean Delhaye, un des derniers collaborateurs de Horta. L'année suivante, les professeurs italiens Franco Borsi et Giovanni Wieser publient le monumental ouvrage *Bruxelles, Capitale de l'Art nouveau*, qui marqua le début de la redécouverte du plus grand architecte belge.

Le patrimoine architectural Art nouveau et particulièrement l'œuvre d'Horta comptent aujourd'hui parmi les plus grands atouts artistiques et touristiques de Bruxelles. Victor Horta est un label plébiscité (station du prémétro bruxellois, visage du recto des derniers billets de 2.000 francs belges entre 1994 et 1999, grandes expositions sur son oeuvre, sans compter les nombreux touristes qui se pressent pour admirer les intérieurs des maisons encore debout). Cette reconnaissance du 21e siècle ne peut hélas rattraper les erreurs des décennies précédentes. L'œuvre que l'on célèbre est à jamais mutilée, tout comme celle de nombreux architectes des années 1870 à 1930.

Formation et sens de l'esthétique

L'évolution d'Horta et sa personnalité complexe restent assez méconnues. C'est pourtant à travers ses doutes et ses revirements qu'il nous touche le plus profondément.

Né à Gand le 6 janvier 1861, Victor Horta est le fils d'un maître-cordonnier qui lui communiqua sans doute le goût et le respect de l'artisanat. Il est le quatorzième d'une famille comptant quinze enfants. Après des études secondaires où il se signale surtout par son indiscipline, c'est l'architecture qui va l'enthousiasmer malgré les récriminations parentales envers une carrière artistique. Il s'inscrit en 1881 à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, d'où il sortira quatre ans plus tard avec une médaille d'or.

Durant son parcours académique, le jeune Horta est engagé comme stagiaire dans l'atelier d'Alphonse Balat, l'architecte du roi Léopold II, auteur notamment des serres royales du palais de Laeken. Toute sa vie, Horta gardera une affirmation sans bornes pour son maître. Malgré leurs différents et l'incompréhension

du maître pour les développements architecturaux de son élève, Horta saluera jusque dans ses Mémoires la rigueur et la pertinence de la formation reçue dans l'atelier de Balat: "Ce que je dois, c'est au plus pur des classiques (et au plus personnel), Alphonse Balat, que je le dois." (Dulière, 1985: 284)

Une autre étape marquante est son entrée dans la franc-maçonnerie, en 1888. À la Loge des Vrais Amis de l'Union et du Progrès Réunis (Amis Philanthropes), il rencontre des hommes comme Eugène Autrique et Émile Tassel, dont l'influence sur sa carrière sera primordiale. C'est grâce à ce groupe de jeunes gens brillants, unis par les mêmes conceptions esthétiques et politiques, le même goût de l'opposition, que son talent va commencer à se révéler. La Loge représente un vivier d'acteurs de premier plan qui s'illustrent dans une société savante avide de changements, loin des conceptions rigoristes et des élites proches de la monarchie et de l'Eglise. Grâce à cette nouvelle bourgeoisie éclairée, Bruxelles n'est plus seulement la capitale du symbolisme au tournant du siècle, mais également la plaque tournante de courants réformistes et socialistes.

Les théories de Morris enthousiasment et donnent naissance à un sens esthétique approfondi. Grâce à Eugène Autrique et Emile Tassel qui embrassent naturellement cette tendance au progrès, Victor Horta va pouvoir concrétiser ses aspirations architecturales; grâce à eux, il devient professeur d'architecture à l'Université Libre de Bruxelles; grâce à eux, il rencontre d'autres commanditaires, au premier rang desquels la famille Solvay.

En 1893, le talent de Victor Horta explose. Autrique et Tassel lui commandent leur maison personnelle, laissant au jeune architecte une liberté dont il n'avait pas bénéficié jusqu'alors.

Si la Maison Autrique, malgré ses audaces et ses trouvailles, reste assez classique de structure, il n'en va pas de même de l'hôtel qu'Horta bâtit en parallèle pour Emile Tassel. La parcelle de terrain étroite acquise par l'ingénieur Tassel conduisait presque immanquablement au plan classique des maisons bruxelloises, avec leurs trois pièces en enfilade. Horta bouscule radicalement ce schéma, organisant l'espace autour d'un grand axe central et introduisant la lumière partout dans la maison. L'immeuble

s'édifie sous l'œil interrogatif des badauds, à quelques centaines de mètres de la maison que Paul Hankar se fait construire, au même moment.

Dès lors, tout s'enchaîne. Horta est élu président de la Société Centrale d'Architecture en 1894; Paul Hankar en devient vice-président. L'Art nouveau paraît lancé. Dans les dernières années du 19e siècle, les commandes se succèdent rapidement, issues pour la plupart du même milieu. Horta travaille pour Camille Winssinger ingénieur, Maurice Frison avocat de la cour, Edmond van Eeetvelde administrateur général des affaires étrangères de l'Etat indépendant du Congo, ainsi que Max Hallet avocat, sénateur et député et Octave Aubecq riche industriel, sans oublier sa propre habitation-atelier de la rue Américaine.

Sa rencontre avec la famille Solvay débouche sur plusieurs réalisations, dont la plus importante est l'hôtel particulier qu'il bâtit pour Armand Solvay, sur l'avenue Louise. Comme l'architecte le note dans ses *Mémoires*:

> «Dans ce milieu-là, j'étais accueilli parce que l'audace de me choisir, signe d'énergie et d'indépendance, contenait sous une autre forme l'énergie qu'il avait fallu aux frères Solvay pour inventer leur soude» (Dulière, 1985: 65).

Parallèlement à ces luxueuses demeures, l'architecte travaille à un édifice très différent: la Maison du Peuple évoquée précédemment. Le Parti Ouvrier Belge, fondé en 1885, éprouve le besoin, dix ans plus tard, de disposer d'un vaste lieu de rencontre en plein cœur de Bruxelles. Persuadés qu'une esthétique nouvelle peut seule convenir à un parti révolutionnaire, ses dirigeants sont d'autant plus désireux de travailler avec Horta qui a acquis lui-même une solide réputation socialiste, tout en bénéficiant du soutien de Solvay, prêt à avancer discrètement une partie de l'argent de la construction.

Le terrain choisi était pentu et petit pour répondre à toutes les exigences du programme. Horta dépensa des trésors d'ingéniosité pour y loger un ensemble de magasins, un café, une bibliothèque, des bureaux, et une salle de spectacle de près de deux mille places. Le tracé incurvé de la place ne dicta pas

seulement la forme du bâtiment, il devint un véritable leitmotiv que l'on retrouve à tous les niveaux de la composition. Cette œuvre raffinée se veut aussi militante: à travers tout le bâtiment domine la couleur rouge. L'architecte a même pensé à un moment surmonter le bâtiment d'un vaste dôme recouvert de briques en verre rouge qui, les jours de fête, aurait été éclairé intérieurement à l'électricité et que l'on aurait aperçu de depuis divers endroits de la ville; idée qui ne s'est pas concrétisée.

«Il traite la pierre comme un matériau tant constructif que plastique: il la met en mouvement».

Les réalisations de cette période représentent chacune, même si ce n'est pas le carnet de commandes publiques officielles dont rêvait Horta, une marche en avant vers l'œuvre d'art total. Il traite la pierre comme un matériau tant constructif que plastique: il la met en mouvement. Le bois aussi doit s'élancer comme le fer et la pierre. Pour autant, Horta est loin d'ignorer les principes structurels sur lesquels se base l'architecture: matériaux à employer, manière de les employer et cahier des charges à remplir. Aucun détail n'échappait au zèle de celui qui pouvait travailler jusqu'à 18 heures par jour, créant et dessinant chaque meuble, chaque poignée de porte, jusqu'aux tapis et aux peintures murales, avant de suivre une à une les étapes de leur exécution. Les travaux avancent doucement, au gré des réflexions, ce qui ne va pas sans quelques conflits avec les maîtres d'œuvres.

Bien que ce soit d'abord son ornementation que retient le grand public, ce qui distingue Horta de la plupart des autres architectes belges de l'Art nouveau (Gustave Strauven, Paul Saintenoy, Gustave Serrurier-Bovy et Henry Van de Velde), c'est le souci du plan, de la fonctionnalité, qu'il avait hérité de sa longue fréquentation de l'atelier d'Alphonse Balat. Benoît Peeters souligne très justement que:

> «L'ornementation ostentatoire de ses confrères et la priorité accordée au travail de la façade lui apparaissaient comme une sorte de dévoiement.
>
> Pour Horta, une maison n'était pas seulement conçue "à l'image de la vie de l'occupant", elle devait constituer un véritable "portrait". Si une telle préoccupation fait la force de l'architecture d'Horta, elle n'est pas étrangère à sa

vulnérabilité. Profondément cohérents, pensés jusque dans le plus petit détail, ses hôtels de maître ne permettaient guère l'évolution. Lorsque la vogue de l'Art nouveau fut passée, ils souffrirent des successions familiales et du changement des conditions de vie. Plus banals, ils auraient été plus facilement extensibles et modifiables» (Schuiten/Peeters, 2004: 17-18).

On peine à croire qu'une œuvre architecturale âgée d'à peine plus d'un siècle, conçue avec des matériaux de qualité et construite avec un savoir-faire magistral se soit révélée si précaire.

Mais revenons à la Maison Autrique, une des premières bâtisses marquantes de l'architecte à Bruxelles.

Ni luxe, ni extravagance

En 1893, c'est le milieu de la franc-maçonnerie et de l'université qui place sa confiance en Horta. Ses premiers clients sont aussi des amis fidèles qui lui laissent le champ libre pour développer une architecture nouvelle, loin du style éclectique qui règne encore en maître à travers la ville. Horta recherche ici un langage personnel, se refusant à réitérer des commandes qu'il perçoit comme faciles et qui auraient naturellement succédées aux premières réalisations gantoises. Son ami Eugène Autrique lui accorde sa confiance. Horta n'en demande pas plus pour prendre la liberté de construire comme il l'entend.

En quelques semaines à peine, il bouleverse les règles de construction traditionnelle de la maison bourgeoise bruxelloise. Le permis de bâtir est introduit le 15 juin 1893 - à peine deux mois avant celui de l'Hôtel Tassel. Eugène Autrique est ingénieur-mécanicien, assistant à l'Université Libre de Bruxelles, secrétaire de la Société du Gaz de Constantinople et de la Société anonyme luxembourgeoise des Chemins de Fer et Minières Prince Henri. Il n'en demeure pas moins un commanditaire simple, jeune trentenaire, doté de peu de moyens. Il désire une habitation qui correspond à ces besoins. Autrique est marié, a un enfant et une domestique, ce qui ne nécessite pas une maison immense. Mais il insiste sur le fait que luxe et extravagance n'ont pas leur place.

Fig. 2.- Façade de la Maison Autrique (Photo: Marie-Françoise Plissart. Maison Autrique, Bruxelles, 1997).

La description du programme tel qu'il apparaît dans les *Mémoires* d'Horta est simple: "souterrain habitable, vestibule et escalier honorables, salon et salle à manger agréablement unis, premier étage avec bain et toilette – ce qui n'est pas courant à cette époque – et deuxième étage mansardé pour enfant et personnel". La bâtisse n'est pas à proprement parler le coup d'éclat qui lui apporte la célébrité. Mais tout projet se doit d'être amélioré et l'architecte réfléchit à toutes les possibilités qu'offre une commande conventionnelle optimisée:

> «Il allait montrer toute son ingéniosité et flatter du même coup l'orgueil d'Autrique, en faisant passer une maison d'un étage pour une construction de deux étages, voire trois, en travaillant la façade de la mansarde comme un étage avec recul du mur et avancée de la corniche soutenue par une poutre en bois, créant ainsi l'illusion d'une loggia» (Goslar, 2012: 81).

La maison qu'Eugène Autrique lui commande passe d'un étage à trois, sans compter l'ensemble des attentions ou innovations au rang desquelles la façade en pierre blanche, financée avec une partie de ses honoraires parce qu'il ne souhaitait pas affubler la façade de brique enduite de crépi comme il est d'usage pour la plupart des bâtisses de la rue. Quant au joint rouge, mélange de chaux et de poussière de brique, il apporte un équilibre harmonieux à l'édifice.

Pour les visiteurs des maisons Horta au 21e siècle, le dessin de l'appareillage des pierres est une norme, une pratique validée. Mais pour l'époque, à Bruxelles, c'est du jamais vu. Les courbures, les raccords et les profils ont demandé du temps à l'architecte comme au tailleur de pierre:

> «La porte de la Maison Autrique est pourvue d'un noble encadrement aux subtiles courbures, d'un style encore marqué par le néo-gothique. L'encadrement surgit du nu de la façade comme un diadème; il ceint porte et imposte et semble prolonger le soubassement de la maison, grâce à un ressaut marqué dans le bandeau qui court sous les seuils en pente accentuée des fenêtres du bel étage» (Aubry, 2004: 27).

Horta cherche son propre style, mais reste fortement influencé par Viollet-le-Duc. La structure du bâtiment est affirmée et l'ornementation la souligne sans la déguiser. L'architecte emploie des matériaux contemporains (fonte, verre). La mode bruxelloise de l'époque est éliminée du programme. Le bow-window ou le balcon qui ornent le premier étage des façades est absent. Le mur entre les fenêtres est remplacé par des piliers (bel étage) et des colonnettes (premier) permettant de percer la façade de larges baies. Le second étage n'a lui non plus rien de traditionnel. Le second étage qui aurait pu comporter deux lucarnes dans la pente du toit est marqué par un retrait de la façade de trente centimètres; la base du toit est supportée par un linteau central de bois doublé par la corniche. Certains s'y trompent, cherchant une loggia au second étage. Cette solution est inédite. Elle est une ode aux bâtisseurs de cathédrales du Moyen-Âge qui puisaient dans la pierre et le bois la force d'ériger de grands édifices. N'oublions pas non plus qu'Autrique et Horta sont des membres de la Loge et que les symboles sont d'importance.

Sur la façade, qu'ils soient sculptés ou forgés, les symboles sont discrets mais omniprésents. Sur les grilles de protection de la cuisine-cave et sur l'imposte, les ferronneries forment des triangles (compas, équerre). Les acrotères évoquent des têtes d'Horus stylisées et le bijou de façade à la base du linteau central sont comme un uraeus – cobra femelle qui protège le pharaon et ceint sa coiffe. Quant aux trous de prise d'air, sans être symboles, ils donnent un caractère de nouveauté à la façade tout en marquant une utilité cruciale. La bourgeoisie calfeutrée apprenait ainsi que la circulation de l'air extérieur était bénéfique à l'intérieur de la bâtisse.

Pour l'intérieur, la cage d'escalier est le point d'orgue de l'Art nouveau balbutiant. La mosaïque du vestibule avec ses tesselles de marbres blanc et rouge s'enroule et se déroule en une arabesque qui se verra plus complexe à l'Hôtel Tassel. Le départ de la rampe d'escalier semble se dégager comme une nouvelle pousse d'un feuillage qui file vers la lumière du vitrail en haut de la première volée d'escaliers.

«La structure du bâtiment est affirmée et l'ornementation la souligne sans la déguiser».

Fig. 3.- Départ de la rampe d'escalier de la Maison Autrique (Photo : Marie-Françoise Plissart. Maison Autrique, Bruxelles, 1997).

Le vitrail se compose d'une première série de quatre panneaux terrestres représentant un arbre à kakis et des lys et d'une seconde série de quatre panneaux célestes représentant un vol de hérons dans un ciel étoilé le tout dans une harmonie beige rosé. Un décor qui évoque l'estampe japonaise qui influença Horta[5]. Il est vrai que les expositions d'estampes ne manquent pas à Bruxelles en cette fin de siècle. Emile Tassel possède également une collection d'art japonais.

Le reste de la Maison Autrique, comme nous allons le voir, témoigne d'un goût plus classique, à l'exception des poutrelles métalliques apparentes dans le salon et la salle à manger. Des poutrelles peintes et vernies, rivetées qui loin d'être dissimulées semblent être un marqueur de la profession d'Eugène Autrique qui conçoit les tracés du chemin de fer. Comme le rappelle Horta:

> «Tout l'ensemble n'était pas neuf, certes non, mais sa disposition générale d'un parti pris bien franc et logique (…) donnait à la construction l'originalité du "pas vu" faisant ainsi

Fig. 4.- Vitrail intérieur de la Maison Autrique (Photo : Marie-Françoise Plissart. Maison Autrique, Bruxelles, 1997).

> du type "vêtement de confection" un type "fait sur mesure"» (Dulière, 1985: 31).

Les véritables leçons d'Horta doivent encore être tirées, car son architecture a peu vieilli, même si sa modernité reste en partie cachée. Son sens de l'espace et de la lumière, sa notion d'une architecture totale, sa volonté de laisser apparaître les matériaux qu'il utilise, font de lui un grand novateur doublé d'un vrai classique. Aujourd'hui encore, le rayonnement international de son œuvre est inférieur à ce qu'il pourrait être, notamment en raison de la disparition de la plupart de ses dessins. Et surtout, la compréhension de son travail demeure des plus superficielles, privilégiant l'ornementation.

Les visiteurs de la Maison Autrique ne comprennent pas toujours à quel point l'architecture de cette demeure bourgeoise est sensible. Ornement et décoration ne sont pas les clés pour comprendre la démarche infiniment réfléchie de Horta.

Une demarche rigoureuse

En décembre 2004, alors qu'un chantier de deux ans s'achève, l'architecte de la restauration Francis Metzger se félicite du sentiment d'authenticité qu'éprouvent les personnes qui visitent le lieu. L'objectif est de retrouver l'œuvre dans son état d'origine et cela reste le cheval de bataille des restaurations exemplaires qui obéissent à une démarche aussi rigoureuse que peut l'être un travail d'archéologue.

De nombreuses pré-études —aussi complètes que possible— ont eu lieu: une étude historique, des sondages stratigraphiques, ainsi que des hypothèses de reconstitution et les directives techniques qui en découlent. Les découvertes qui ont été faites en cours de chantier ont été exploitées après analyse; ce qui a fait considérablement évoluer le projet.

Le conservateur-restaurateur a réalisé de nouveaux sondages stratigraphiques pour compléter la pré-étude. Par exemple, pour chaque teinte des décors, au moins un sondage a été réalisé. Un directeur technique a également guidé et dirigé les essais, grâce à sa connaissance des techniques. La ligne de conduite était la suivante: sondage – interprétation – proposition d'une solution – essai(s) – approbation.

Pour les peintures, la teinte d'origine a été identifiée (définie par sa référence NCS), ainsi que sa nature (huile de lin, plomb, etc.), sa brillance et son mode d'application[6]. Le choix est fait de respecter les matériaux utilisés à l'origine, mais aussi, dans la mesure du possible les techniques utilisées à l'époque. L'exigence s'est portée sur l'utilisation de peintures à l'huile de lin, comme à l'origine. Pour les murs enduits et les boiseries, les teintes pâles (crème, blanc gris) ont été choisies dans la gamme de peinture Boss, les teintes vives dans la gamme Lejeune. La restitution des décors de peinture mouchetée des planchers du deuxième étage a bénéficié d'une peinture acrylique doublée d'un vernis. Il était, en effet, impossible de recourir à des peintures au plomb comme à l'origine. Ces peintures étant interdites depuis de nombreuses années, l'alternative acrylique a été approuvée.

Pour les enduits mis en œuvre pour les réparations, ce sont des enduits traditionnels à la chaux comme à l'origine qui ont été choisis. Cependant, comme pour la compatibilité de la technique retenue, la situation existante est toujours à vérifier. Au salon privé du premier étage – que nous appelons le plus souvent bibliothèque, le décor d'origine avait été totalement remanié, il n'était plus possible d'utiliser la chaux. Les ouvriers ont donc exceptionnellement eu recours à un enduit au plâtre.

Certains échantillons des papiers peints d'origine sont conservés in situ (dans le salon privé, l'office et la salle à manger. Ces pans de papier d'origine sont isolés de la finition actuelle par la pose d'un papier japon avec une colle de restaurateur[7]. Il est ainsi possible de les mettre à nouveau à jour pour de nouvelles études si un fait historique ou technique venait à apparaître. La reconstitution de certains papiers a été particulièrement difficile voire impossible. Le papier brun du salon, par exemple, a été parfaitement identifié et analysé par le spécialiste Geert Wisse: papier teint dans la masse, posé sans fond, fabriqué avec l'aide d'un cylindrage[8]. Malgré des recherches poussées, il n'a pas été possible de trouver un papier équivalent dans le commerce. Le choix s'est donc porté sur un papier uni lisse.

Les papiers du salon privé et de la chambre d'enfant ont également été parfaitement identifiés: papiers unis, teints dans la masse. De tels papiers existent encore dans le commerce, ils sont toutefois peu utilisés. Au vu de la qualité des échantillons qui ont pu être obtenus et pour des questions de budget et de planning, la solution choisie fut celle d'un papier uni de la marque Anaglypta qui est peint après pose avec une peinture acrylique à la caséine de la marque Farrow & Ball. Cette solution, si elle n'est pas rigoureusement fidèle à la situation d'origine, a permis de choisir avec plus de souplesse les teintes à retenir. Cette sélection permettait de faire des essais et d'ajuster les teintes.

Pour montrer la démarche de restauration exemplaire au public, des fenêtres de sondages significatives ont été conservées et restent apparentes depuis la fin des travaux. Elles permettent de mieux appréhender le travail réalisé.

Fig. 5.- Nuanciers au mur (Photo: Marie-Françoise Plissart. Maison Autrique, Bruxelles, 1997).

Menuiseries, quincailleries et autres matériaux

La plupart des menuiseries avaient été repeintes. Il était donc nécessaire dans un premier temps de les décaper et les poncer pour restituer la finition d'origine identifiée par sondage stratigraphique. Le choix s'est porté sur trois types de finition. L'escalier principal, les planchers du premier étage et les plafonds à caissons (bel étage et chambre à coucher du premier étage) ont bénéficié d'un vernis à l'huile de lin après décapage, ponçage et mise en teinte. Les lambris et le plancher des espaces de réception du bel étage ont été cirés après leur mise en teinte. Une peinture à l'huile a été appliquée sur certains lambris et portes. Quant aux parties en sapin des châssis, elles ont reçu la même peinture "faux chêne" sans nécessité de décaper les éléments au préalable.

Un inventaire des quincailleries existantes a été réalisé. Les modèles d'origine ont été identifiés avec l'aide de Françoise Aubry, alors conservatrice du Musée Horta: un modèle ouvragé pour les espaces de réception ainsi qu'un modèle plus simple pour le reste de la maison. Des copies à l'identique ont été réalisées. Quant au sous-sol, le modèle «chemin de fer» très répandu à l'époque est retenu.

Pour les vitres des espaces de réception et les grandes surfaces, Horta utilisait de la glace. Pour les espaces secondaires et de service, il utilisait du verre étiré, dont les irrégularités sont perceptibles. La logique d'origine a été respectée, les panneaux en glace ont été conservés ou remplacés – s'ils étaient cassés – par du verre épais. Le verre étiré est encore fabriqué aujourd'hui. Il a pu également être remplacé. Enfin les espaces de service sont souvent munis de verre structuré. Au sous-sol particulièrement les panneaux qui n'étaient plus d'origine ont été remplacés pour que les motifs du verre soient de nouveau homogènes.

Le linoléum fait partie des découvertes du chantier. Au moment de réaliser la restauration des planchers de certains locaux pour lesquels était prévu un plancher apparent, un expert technique signale que ces planchers ne présentent pas de traitement de finition: ils n'étaient donc probablement pas apparents à l'origine sur le premier palier d'entresol, sur le palier du premier étage,

dans la salle de bain et sur le deuxième palier d'entresol. Dans le même temps sont retrouvés quelques restes d'un ancien linoléum. Décision est alors prise de poser dans ces locaux du linoléum, comme à l'origine. La technique de pose retenue est identique à celle d'origine soit linoléum cloué avec une sous-couche en carton. Le linoléum est un matériau dont la fabrication commence à la fin du 19e siècle. Il est encore aujourd'hui fabriqué comme à l'époque sur une toile de jute. Les goûts du public ayant changé, il n'a pas été possible de trouver dans le commerce du linoléum uni brun comme à l'époque. Un linoléum brun dont le motif marbré est très discret a donc été retenu.

Les restes de linoléum sont ornés d'une frise peinte. Pour la restitution de cette frise, la restauratrice spécialiste, Claire Fontaine a mené ses recherches. La technique utilisée à l'origine reste obscure (probable impression avec des rouleaux encreurs), comme si le savoir-faire s'était perdu en cent ans… Pour la restitution, Claire Fontaine a fait preuve d'une grande créativité: de nombreux essais ont été réalisés avant de trouver la mise en œuvre qui donnait un résultat efficient: identique à la frise d'origine et durable. Des encres alimentaires ont été utilisées pour leur résistance. La restitution a eu lieu en quatre temps. Les motifs sont imprimés par sérigraphie, les aplats de couleurs sont ensuite peints à la main, puis le contour noir des motifs est redessiné par sérigraphie. Enfin, la frise est protégée d'une couche de finition. La régularité du serti noir des motifs est animée par la vibration des couleurs peintes à la main.

Tentures, stores et brise-vue n'étaient pas prévus dans le chantier de restauration. Il nous est rapidement apparu qu'il était essentiel de les prévoir dans le cadre de cette restauration: ne serait-ce que pour protéger les papiers peints d'une lumière directe qui aurait fané leurs teintes. La confection a été confiée à la boutique Percaline. Le projet a été élaboré avec la même rigueur que la reconstitution du reste du décor. Avec l'aide de Françoise Aubry, un relevé précis des accessoires encore en place a été fait, suivi d'une consultation de photos d'archives.

Comme l'ont souligné à maintes reprises l'équipe d'architectes sur le chantier de la Maison Autrique, cette dernière présentait

Fig. 6.- Frise du Linoleum (Photo: Geneviève Boxus. Maison Autrique, Bruxelles, 2016).

les traces d'un équipement technique particulièrement novateur pour l'époque: un des premiers raccordements à l'électricité, le chauffage à la vapeur, une des premières salles de bain, des sanitaires importés d'Angleterre et d'Amérique. Dès le début du chantier, les objectifs de la pré-étude ont été revus: l'ambition était maintenant d'aller le plus loin possible dans la restauration de ces techniques. Cela a été rendu possible grâce au savoir-faire des artisans qui ont restauré l'installation avec passion.

Restaurer le «confort moderne»

Pendant le chantier, la chronologie des différentes adaptations de l'installation électrique a pu être identifiée. En 1893, des points lumineux alimentés au gaz et centrés sont installés dans toutes les pièces et la cage d'escalier. Entre 1897 et 1903, l'alimentation au gaz est progressivement remplacée par une alimentation électrique avec maintien des mêmes emplacements de points lumineux. Tous les interrupteurs sont des boutons rotatifs sur boitier en bronze. Ils sont posés sur des socles en bois numérotés selon le circuit auquel ils appartiennent. L'installation est non encastrée et ne comporte aucune prise. Vers 1930, l'installation est complétée d'une installation encastrée afin d'implanter des points lumineux complémentaires qui s'allument au moyen d'interrupteurs rotatifs 'à papillon'. Les premières prises sont ajoutées. Il a été décidé de reconstituer la situation d'origine avec ses modifications jusqu'en 1930: les emplacements des points lumineux ont été maintenus, les interrupteurs également. Si nécessaire, ils ont été complétés par des copies. Il était fondamental de ne maintenir que les points lumineux d'origine: l'ambiance lumineuse était alors beaucoup plus tamisée que celle de nos nouveaux intérieurs. L'installation est commandée par des boutons poussoirs, regroupés à chaque niveau, qui suppléent les interrupteurs d'origine non fonctionnels. Les câbles existants ont été maintenus pour la plupart mais l'installation bénéficie d'un nouveau câblage conforme aux réglementations actuelles. Les prises de 1930 sont maintenues et complétées suivant les besoins actuels. L'installation est dirigée par un système domotique performant. Les appareils d'éclairage ont été achetés chez des antiquaires ou en salle

des ventes. Ils ont été sélectionnés par Françoise Aubry, puis reconditionnés et mis aux normes par l'entreprise en charge de l'installation électrique.

L'installation de chauffage d'origine a manifestement été adaptée à travers le temps. On a retrouvé d'anciennes conduites de gaz dans les cheminées, des bouches de ventilation avec grille de laiton dans les espaces de réception du rez-de-chaussée, deux radiateurs américains du début du siècle fonctionnant à la vapeur et situés dans la cage d'escalier et enfin des radiateurs en fonte fonctionnant à l'eau chaude (dont trois décoratifs: deux à motifs floraux et un à motifs géométriques Art nouveau). La chaudière à charbon est encore visible au sous-sol dans son propre espace attenant à la cuisine. Il est fort probable qu'à l'origine, plusieurs types de chauffage étaient utilisés en même temps: chauffage central à la vapeur pour la cage d'escalier, le bel étage et peut-être le premier, le gaz dans les cheminées et des bouches de ventilation pour la convection d'air chaud[9]. L'installation de chauffage central au deuxième étage, et peut-être au premier, serait postérieure; on parle de 1939. Décision a été prise de conserver les conduites de gaz d'origine et la chaudière. Mais il n'était pas possible de remettre en service ces installations. Il a donc fallu opter pour une nouvelle installation de chauffage central avec une nouvelle chaudière tout en conservant les corps de chauffe retrouvés. La société Desmée-Guillou a fait preuve d'un magnifique savoir-faire en restaurant et en transformant chacun des radiateurs existants, y compris les radiateurs américains à la vapeur de la cage d'escalier. Les nouvelles canalisations de chauffage en acier se sont inspirées du tracé du réseau existant, identiques en section et en apparence. L'entreprise Andéra qui récupère des radiateurs anciens et les restaure a été sollicitée pour fournir les radiateurs qui manquaient à la nouvelle installation. Dans leur collection, il y avait des radiateurs décoratifs aux motifs identiques à ceux retrouvés sur place. Les radiateurs anciens ont tous été munis d'une vanne à manette en acajou, avec cadran, faite sur mesure. Enfin, une batterie de chauffe a été installée au sous-sol et constitue un chauffage d'appoint qui pulse de l'air chaud au niveau de la cheminée du fumoir.

L'entreprise Desmée-Guillou a également réalisé la nouvelle installation sanitaire. Les appareils d'origine ont été parfaitement restaurés et replacés, la robinetterie nickelée. Les éléments manquants de robinetterie ont été choisis dans la gamme anglaise Pendragon, qui réédite des copies de sanitaires anciens. Le WC, la baignoire sur pieds ont également été choisis dans cette gamme. Le choix de la baignoire a été dicté par la découverte dans la cave de pieds ouvragés. Les canalisations apparentes ont été réalisées en métal: l'alimentation en cuivre et l'évacuation en plomb, comme à l'origine. Le tracé des canalisations d'origine a été respecté.

Façades et extérieur: restaurations au fil du temps

Victor Horta privilégie dès les premières réalisations bruxelloises l'usage de la pierre plutôt que celui de la brique. La Maison Autrique ne déroge pas à la règle: un sous-bassement en pierre bleue (pierre calcaire plutôt compacte), puis un revêtement en pierre blanche d'une bonne résistance globale – dont celle aux intempéries. Francis Tourneur, spécialiste de la pierre de l'Université de Liège, les caractérisent lors d'une conférence donnée dans le cadre du colloque «Art nouveau & écologie. Mélanges» du Réseau Art Nouveau Network:

> «Parmi les pierres blanches françaises, les variétés lorraines, issues des terrains jurassiques de la bordure nord-est du Bassin de Paris, ont été d'abord très employées, en particulier deux d'entre elles, la pierre d'Euville, calcaire crinoïdique grenu à patine grisâtre et à porosité très ouverte, et la pierre de Savonnières, calcaire oolithique jaunâtre et à grain fin. La première réputée plus résistante mais plus chère, était habituellement utilisée avec parcimonie pour les éléments sollicités, le reste du parement étant traité en Savonnières. C'est la répartition appliquée à la façade de la Maison Autrique, encore très traditionnelle dans sa composition: Euville pour le soubassement au-dessus de la pierre bleue de base, les appuis, les claveaux, la base de la loggia et le support sculptural du poteau médian et les superstructures, Savonnières pour le reste du parement. Les joints rougis soulignent habilement le raffinement de l'appareillage, déjà très calculé, pour les arcs en particulier» (Tourneur, 2015: 305).

Les restaurations successives ont pris soin des pierres de la manière suivante. Une première restauration a été effectuée sous la direction de l'architecte Luc Maes en 1987, avec hydrogrésage sur l'ensemble de la façade, réparations des pierres et rejointoyage, ainsi que la restauration du sgraffite. Walter Schudel a nettoyé et légèrement restauré le sgraffite en 1987 et en 2004. Un hydrofuge a été posé sur l'ensemble de la façade. Cette restauration n'ayant pas vingt ans, les produits utilisés alors étaient encore actifs (notamment l'hydrofuge) en 2004; ce qui n'a pas été sans causer un problème de compatibilité à résoudre avec les nouveaux produits. Le nettoyage s'est donc fait par pulvérisation de vapeur saturée complétée d'un microgrésage localisé. Les réparations de pierres étaient localisées (notamment le support en pierre blanche d'une des colonnes de fonte du rez-de-chaussée). Un anti-graffiti non permanent et réversible a été ajouté en partie basse, ce qui souligne davantage la différence entre les pierres d'Euville et de Savonnières.

L'ensemble des éléments en métal sont peints en vert: ferronneries au niveau des fenêtres du sous-sol, de l'imposte de la porte d'entrée, bouches d'aération au-dessous des fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage, colonnes en fonte au niveau de ces mêmes fenêtres. La teinte retenue pour les ferronneries est celle appliquée lors de la restauration précédente. Il ne restait hélas, pas de traces de la couche de peinture d'origine après le sablage de la première restauration, il n'était dont pas possible de vérifier la teinte d'origine. Les jeux de couleurs entre le rose des joints, le vert des ferronneries et le blanc des pierres annoncent la gamme choisie pour les finitions de l'intérieur, renforçant encore l'harmonie de l'ensemble.

Au deuxième étage, la colonne et la corniche sont en bois vernis, tout comme les châssis des fenêtres ainsi que la porte. Les menuiseries en bois ont été poncées, traitées chimiquement pour blanchir la teinte du bois au niveau du pilier du 2ème étage et de la porte, avant la pose d'un vernis. L'opération a été renouvelée en 2016 lors du dernier nettoyage de la façade avant. La porte d'entrée est ornée de poignées en laiton aux motifs Art nouveau. Remplacées par des copies en bronze, les poignées d'origine sont conservées au Musée Horta.

Pour la façade arrière, côté jardin, il n'y a plus de pierre —sauf la bleue pour les linteaux, meneaux et seuil des fenêtres— mais des briques, recouvertes d'un enduit à la chaux teinté dans la masse. Le dessin de joints imite un appareillage de pierre. La précédente teinte ocre était donnée par des sables puisque la façade avait été seulement nettoyée et réparée. La façade arrière a bénéficié d'une restauration plus complète en 2016 avec un nettoyage à la vapeur saturée de l'enduit, une nouvelle réparation sur l'enduit existant avec des parties entièrement renouvelées là où l'enduit n'accrochait plus les briques. En accord avec la Direction des Monuments et des Sites, une peinture orangée a été posée.

Fig. 7.- Façade arrière avant restauration. (Photo: Alexandra Rolland. Maison Autrique, Bruxelles, 2016).

Fig. 8.- Façade arrière restaurée. (Photo: Alexandra Rolland. Maison Autrique, Bruxelles, 2016).

Les ferronneries peintes en gris clair en 2004 (garde-corps de l'escalier vers le sous-sol, plate-forme et escalier du rez-de-chaussée, structure de la verrière de l'entresol et garde-corps de la terrasse du deuxième), arborent depuis 2016 la même teinte verte qu'en façade avant pour plus de cohésion. Les peintures des ferronneries sont alkydes offrant une plus grande résistance et une meilleure durabilité qu'une peinture acrylique. Les moulures des corniches en bois peint, les châssis des fenêtres et les portes sont comme en façade avant, en bois vernis. Lors de la restauration en 2016, le ponçage a été davantage appuyé pour débarrasser le bois de taches plus profondes, avant la pose d'un vernis.

Le niveau du jardin à l'origine reste une inconnue. Plusieurs éléments (fondations en gradins, murs mitoyens en pente) semblent indiquer qu'à l'origine le terrain du jardin était en pente. Les deux pierres bleues (seuil de la porte et pied de l'escalier) auraient constitué à l'origine un seul escalier (deux marches permettant de descendre au niveau du jardin). Elles auraient été récupérées lors du placement de l'escalier. L'analyse des couches de peinture sur l'escalier montre cependant que cet élément est très ancien. Il aurait donc été placé très rapidement après la fin des travaux. Le décapage de l'enduit de la façade arrière a permis de mettre à jour les traces d'une ancienne dalle de béton. Cet élément aurait pu lui aussi corroborer la thèse du jardin en pente. En fin de chantier, une ancienne habitante de la maison a éclairé sur ce point: cette dalle aurait été construite pendant la deuxième guerre mondiale pour protéger les sous-sols. N'ayant pas plus d'indices, il a été décidé de maintenir le niveau existant du jardin et la restauration de l'escalier métallique.

L'aménagement du jardin a été réalisé suivant un projet du paysagiste Jean-Noël Capart. Françoise Aubry a participé activement à la mise au point de ce projet en argumentant autour de plans d'archives de jardins dessinés par Horta et des essences appréciées dans les jardins de l'époque.

En 2018, le jardin a été repensé. En effet, certaines plantes, certains parterres avaient besoin de changement. Quant à nos buis, ils avaient cruellement souffert de la pyrale comme l'ensemble des jardins d'Europe et le traitement appliqué depuis deux ans ne fonctionnait pas. Avec l'entreprise Jeunes Schaerbeekois au Travail qui entretient le jardin depuis 2005, nous avons donc sélectionné de nouvelles essences: Gaura lindheimeri «Whirling Butterflies» pour le parterre central, rosier grimpant iceberg en remplacement des poiriers trop abîmés, Dictamnus albus «Albiflorus», Veronicastrum virginicum «Album», Campanula latifolia macrantha «Alba» et Geranium cantabrigiense «Biokovo», sans oublier le remplacement des buis par du chèvrefeuille.[10]

Pour que le visiteur ait l'impression de pénétrer dans un lieu habité, authentique, émouvant, l'équipe a été encouragée à

Fig. 9.- Jardin vu de la terrasse après nouveaux aménagements. (Photo: Alexandra Rolland. Maison Autrique, Bruxelles, 2018).

faire vivre cette maison comme un témoignage sans pour autant traiter le lieu comme immuable. L'exemple du jardin se retrouve dans la dimension scénographique et la politique d'expositions temporaires qui laissent le passé et le présent dialoguer.

La visite de la cave au grenier

La campagne de sondages prévue au départ pour le bel étage et le premier a finalement été étendue à l'ensemble de la maison. La situation et les teintes d'origine ont donc été identifiée et reconstituée au sous-sol. Située côté rue, la cuisine a été remaniée au cours du temps. Si les finitions et les teintes d'origine ont été restituées (vert d'eau des murs, vert olive des panneaux en bois, crème des fuseaux de l'escalier, vernis des marches et des châssis), les aménagements plus tardifs comme les buffets ont été conservés et complétés dans le même style en partie haute. Mais le carrelage et l'évier sont d'origine. Le local de la chaudière à charbon et la cave à vins ont été conservés en l'état. Dans la buanderie, les bacs à linge ont été restaurés, l'évier d'origine et la pompe ont été reposés. La pompe est comme à l'origine, reliée à la citerne du jardin.

Remontons vers le hall, les dalles de sols ainsi que les marches de l'escalier, en marbre blanc de Carrare sont stabilisées et restaurées régulièrement, subissant les vibrations continues du passage du tram sur la chaussée de Haecht. La dernière restauration en 2019 est particulièrement réussie, exécutée par l'entreprise Denys qui a également restauré les pierres de l'église Saint-Servais. Sur les marches, les traces de fixations indiquaient la présence d'un tapis central. Sur les conseils de Françoise Aubry, nous avons retenu un tapis à motif orientaux Louis de Poortere. Les crochets de fixation en laiton sont des copies de fixations retrouvées dans la maison. Le tapis conduit le visiteur jusqu'au seuil du vestibule. Les portes ont été décapées, poncées puis teintées et vernies. Enfin, murs, corniche en stuc et plafond sont peints à l'huile dans les teintes d'origine identifiées par sondage.

Le hall d'entrée donne sur le vestibule et la cage d'escalier par une porte à panneaux vitrés (glace). La mosaïque au sol est composée de marbre blanc et marbre rose de Vérone, à

motifs en «coup de fouet». Le sol a été soigneusement restauré. L'escalier, dont les deux premières marches en forme de volute soutiennent le départ sculpté, a été poncé légèrement puis vernies. Il était essentiel de conserver la patine que cet élément avait acquise au cours des années. Là aussi, un tapis à motifs orientaux se déploie sur les marches. Le motif sobre du lambris, prolonge celui de la porte. Le lambris est peint à l'huile, dans une teinte légèrement plus soutenue que celle du mur. Le motif du lambris accompagne l'escalier, mais sa hauteur diminue avec les étages, pour devenir une simple plinthe.

Les portes qui ouvrent sur les espaces de réception ont été comme ailleurs décapées, poncées, teintées puis vernis. Enfin, le plafond a été conservé en l'état. La polychromie des bois est cependant moins perceptible ici que dans le fumoir: les teintes sont assombries par les couches successives de vernis. Dans le fumoir, le plafond à caissons en bois a retrouvé la polychromie voulue par Horta (que l'on retrouve à la Maison Tassel). On peut distinguer trois teintes: celle du chevron, celle de l'encadrement mouluré et celle du plat du caisson (jeu sur les essences de bois: le chevron et l'encadrement présentent la même essence de bois et la mise en teinte: le chevron et le plat ont reçu le même traitement de finition). Un caisson d'origine, mis à jour avec soin, a été conservé pour servir de référence à la restauration.

Avant restauration, l'ensemble des espaces de réception était peint en blanc, des murs au plafond. La restauration a permis de redécouvrir une décoration polychrome d'un goût subtil et audacieux. Le plancher en chêne ciré a été seulement nettoyé, dégrisé puis traité. Il garde ainsi la teinte profonde conférée par le passage des ans. Au niveau du lambris, on retrouve l'alternance de moulures en bois ciré et de plats peints à l'huile en vert et rouge. Un sondage a été conservé au niveau du socle de la colonne, près de la banquette. Dans l'âtre de la cheminée en marbre blanc, un habillage métallique, retrouvé à la cave et identifié grâce à une photographie d'archives a été replacé. Les murs ont également retrouvé leur polychromie d'origine: alternance de vert, rose et tabac, rythmée par un jeu de moulures en bois peintes. La cheminée et surmontée d'un miroir d'origine. En face, au-dessus de la banquette, les moulures encadrent un

élément central qui lui répond. Sa finition d'origine n'a pas été identifiée: pas de traces de peinture, ni de colle qui auraient suggéré la présence d'un papier peint, ni restes de fixation sur le pourtour du cadre pour une toile éventuelle. Une soie claire, en pose tendue traditionnelle a été choisie pour la cohésion de l'ensemble. De la banquette d'origine ne restait que le socle, des indices de son gabarit et des restes de tissus rouge tendre. A partir de ces indices, de photos d'archives transmises par Françoise Aubry, une nouvelle banquette de type Napoléon III, avec garnissage traditionnel à ressorts a été dessinée. Son tissu de revêtement Sanderson est à motifs floraux, aux teintes changeantes en harmonie avec les teintes de la pièce. Au niveau de la plinthe, une frange a été réalisée sur mesure par la maison de passementerie De Backer, centenaire en plein cœur du quartier des Marolles. Une large baie s'ouvre sur la rue: les châssis présentent comme ailleurs dans la maison, des parties en chêne qui sont teintées et vernies, et des parties en sapin peintes à l'huile en faux chêne. L'illusion est totale!

Le décor du salon avait été complètement remanié: un décor néoclassique de style Louis XVI remplaçait le décor d'origine. Les moulures rajoutées ont été démontées au niveau du lambris et des murs. Le lambris d'origine a été reconstitué, la grille en laiton qui orne la bouche d'aération a été conservée. Du papier peint qui ornait les murs, aucune trace n'a pu être retrouvée. Nous avons donc choisi un papier peint dans le vert tendre du fumoir. Les consoles en pierre qui soutiennent les poutrelles du plafond ont été décapées pour retrouver leur teinte naturelle. Une porte vitrée placée tardivement dans la baie vers la salle à manger a été démontée; la baie est ainsi dégagée selon la volonté d'Horta. Les piliers, en maçonnerie de briques, sont revêtus de plaques en stuc marbre. De tels éléments sont relativement rares en Belgique, pour leur restauration, nous avons dû faire appel à un maître artisan stucateur français, Patrick Tranquart, également professeur à l'Ecole Européenne de l'Art et des Matières. Ce dernier a constitué une équipe de restaurateurs belges. Les plaques ont été démontées, puis stabilisées. Après un nettoyage de surface, les lacunes ont été comblées en stuc marbre selon la technique d'origine. Enfin, le polissage à la main

leur a redonné leur brillant d'origine. Un travail exemplaire. Les pilastres enduits avaient été peints en faux marbre, pour imiter la finition des piliers. Ils ont retrouvé leur teinte verte d'origine. Des soubassements et des chapiteaux en bois à redent, peints dans la même imitation de marbre vert, ornaient la base et la partie supérieure des piliers et pilastres. Ils ont été démontés. Les restes des chapiteaux d'origine, en pierre blanche, ont ainsi été mis à jour. Ces chapiteaux ont été détruit en grande partie lors du changement de décor. Sur une des faces plates d'un pilastre, subsistaient des restes de dorure. Détail intéressant, la dorure avait plus tard été peinte en trompe l'œil, d'ombres imitant des moulurations. Le travail de restitution des chapiteaux d'origine était particulièrement difficile, sans indice du profil d'origine. La peinture en trompe l'œil retrouvée sur la dorure du chapiteau du pilastre, tentait peut-être d'imiter le profil du chapiteau du pilier. Le profil proposé n'est donc qu'une hypothèse. Les chapiteaux ont été réalisés en bois, dorés à la feuille d'or. Ils sont fixés sur les restes des chapiteaux en pierre. De nouvelles investigations sont possibles. La poutrelle métallique qui repose sur les chapiteaux avait été dissimulée dans un caisson en bois, les consoles réalisant la liaison entre poutrelle et plafond à caissons étaient disposées sur le caisson. Après démontage du caisson de bois tardif, la poutrelle a été peinte avec un glacis brun, les consoles ont été adaptées et reposées contre l'âme de la poutrelle. On retrouve le même type de détail à l'Hôtel Tassel, où les poutrelles ne sont cependant pas rivetées. Ici les consoles sont par endroit découpées pour épouser les rivets.

A la salle à manger, les couches de papier ont été enlevées pour mettre à jour le papier peint d'origine. Le motif réalisé au pochoir a pu être relevé. La couche d'origine a été conservée puis recouverte de papier japon pour la réalisation de la nouvelle finition. Si la qualité et la texture du papier d'origine n'ont pu être exactement restituées, teintes et frise au pochoir sont fidèles à l'original. Un sondage le prouve. La cheminée, en marbre de cipolin vert réhaussé par du marbre rouge Griotte de Neuville, a été restaurée. Les plaques de stuc marbre répondent au marbre vert de la cheminée.

Le lambris devient monochrome côté véranda (peinture à l'huile brune). Les murs sont recouverts de papier uni, peint en brun. Les portes donnant respectivement sur l'office et le passe-plat, sont également peintes en brun. Le radiateur ancien en fonte ouvragée ne vient pas de la maison. Il a été choisi pour son motif, identique à celui de l'office, qui lui a été retrouvé dans la maison. Le châssis qui s'ouvre sur le jardin a fait l'objet d'une reconstitution fidèle. Les ouvrants avaient été modifiés et une partie fixe réalisée en partie basse. Les ouvrants devaient être prolongés jusqu'au niveau du sol. De plus nous souhaitions conserver les panneaux en glace existants. La solution retenue s'est donc finalement imposée: une traverse horizontale est mise en place, sous la traverse, nouveau vitrage jusqu'au seuil. Le dessin restitué des châssis est à rapprocher de celui des châssis sur le jardin de l'Hôtel Tassel.

Le granito du sol de l'office a été restauré. En cours de chantier, les restes d'un décor peint ont été mis à jour dans la partie inférieure des murs. Ces motifs, imitant les moulures d'un lambris avec panneautage en bois sont réalisés sur le plafonnage à la peinture à l'huile. Rapidement identifiés comme originaux, ils ont été reproduits à l'identique. Le lambris est délimité par une cimaise en bois vernis placée à mi-hauteur que l'on a pu également identifier et restituer. Au-dessus, les murs sont recouverts d'un papier uni peint en brun. Sur un des panneaux de la gaine jouxtant le passe-plat, on a pu retrouver les couches successives de papier peint, elles sont conservées sous papier japon. L'ensemble du décor est en totale harmonie dans cette petite pièce: les teintes du granito, du décor peint et du papier se répondent. La double porte dont les panneaux, d'origine, sont en glace, donne sur le vestibule et l'escalier de la cave.

Le premier entresol est également harmonieux. On ne peut que souligner le souci du détail jusque dans les plus petits espaces. Notons la continuité du décor entre le lambris, la porte et le vitrail. La porte a été peinte dans un subtil camaïeu de beige rosé et de gris vert. Le rose souligne les tons des vitraux. Les vitraux ont été restaurés avec une grande fidélité par Jean-Marc Gdalevitch. La porte s'ouvre sur le vestiaire et le cabinet de toilette. Au sol, le linoléum avec la frise peinte, aux murs, le papier peint Lincrusta

a été restauré et repeint. Dans le cabinet de toilette, linoléum, murs et plafond peints. Le lavabo était encore en place, il a été restauré et complété par de nouveaux robinets Pendragon, copies d'ancien. La cuvette de WC est neuve Pendragon. En revanche, la chasse a été retrouvée au sous-sol puis restaurée.

Au premier étage, la bibliothèque / living room donne sur la rue. La restauration a permis de restituer totalement le décor d'origine, inconnu avant le début du chantier. Avant restauration, le sol était orné d'un parquet en chêne, la pièce était totalement peinte dans des tons bleu et blanc. La cheminée, centrée, était encadrée par deux bibliothèques; le plafond était recouvert d'un papier peint Lincrusta.

Ce décor datait probablement du milieu du 20e siècle. Après démontage des bibliothèques, il apparaît que la cheminée d'origine n'était pas centrée mais désaxée vers la rue. Elle est donc replacée comme à l'origine. Son manteau est complété par une dalle au sol du même marbre, identifiée par Francis Tourneur. Il est apparu que le parquet en chêne n'était pas d'origine mais collé sur le plancher en pitchpin. Ce plancher n'a jamais été apparent, les têtes de clous n'étant pas mastiquées, mais probablement recouvert d'un linoléum ou d'un tapis plain. Au vu de la différence de niveau entre le palier et cette pièce, nous avons retenu la solution du tapis plain: tapis en laine

Fig. 10.- Living room avant travaux (champ). (Photo: Marie-Françoise Plissart. Maison Autrique, Bruxelles, 1997).

Fig. 11.- Living room après travaux (contre-champ). (Photo: Lapinsalinge. Maison Autrique, Bruxelles. Exposition *Horta a lost world*, 2011).

Louis de Poortere, placé en pose tendue jusqu'à la plinthe. A l'époque, on avait l'habitude d'y superposer des tapis d'orient. Les murs sont recouverts d'un papier peint vert sur lequel sont superposées une bande rouge et une frise perlée en haut et en bas du mur. La frise a été restituée à l'identique, au moyen d'un jeu de pochoirs. La corniche et le bord du plafond sont peints. La gamme chromatique est la même qu'au rez-de-chaussée. Le Lincrusta du plafond, plus tardif, n'a pas été conservé, malgré son intérêt documentaire. Les radiateurs en fonte, d'époque, ne viennent pas de la maison. Côté cheminée, une porte donne sur un petit sas puis sur la chambre à coucher. Le sas, espace tampon entre sphère privée et publique a lui aussi retrouvé son décor d'origine: plancher teinté et vernis en sapin, papier peint brun et la même frise perlée que dans le salon intime.

Dans la chambre à coucher, le plancher a été poncé, teinté et vernis. Sur les murs, tapissés à plusieurs reprises, aucune trace du papier peint d'origine n'a pu être trouvée. Le papier à motifs choisi dans la gamme Brunschwig & Fils —réédition de papiers anciens— a été proposé par Françoise Aubry. Le plafond à caissons a été restauré comme au rez-de-chaussée. Une tenture sépare la chambre d'un cabinet de toilette, où le lavabo sur pied retrouvé à la cave a été replacé. Ce lavabo a bénéficié d'une nouvelle restauration en 2018 par Sarah Benrubi, restauratrice et professeure spécialisée en restauration-conservation de céramique et verre à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre.

Les radiateurs anciens de la chambre ne viennent pas de la maison. Le dressing attenant a été retrouvé en l'état, il a seulement été repeint et son plancher restauré. Le tableau électrique d'origine a été conservé. Plusieurs indices ont permis de retrouver l'utilisation de la salle de bain à l'autre bout de la chambre: l'interrupteur en porcelaine, les nombreuses canalisations. Au sol, linoléum. Les murs et le plafond sont simplement peints en gris clair. La baignoire Pendragon sur pieds est neuve. Peu avant la fin du chantier, une ancienne habitante a évoqué la présence de vitraux en partie inférieure de la fenêtre.

A partir du palier du premier étage, la décoration se veut moins raffinée. C'est pourquoi nous avons retenu un tapis d'escalier

Fig. 12.- Détail du lavabo avant restauration (Photo: Sarah Benrubi. Maison Autrique – Chambre à coucher, Bruxelles, 2018).

Fig. 13.- Lavabo restauré (Photo: Sarah Benrubi. Maison Autrique – Chambre à coucher, Bruxelles, 2018).

uni. Le lambris devient simple plinthe. Le plancher du palier de l'entresol est verni. La porte donne sur un espace de service avec un déversoir restauré. Au sol, les dalles marines ont été conservées: elles protègent le vitrail et lui transmettent la lumière de la verrière. La verrière est nouvelle, construite de manière traditionnelle avec de simples profilés en T.

Au deuxième étage, sur le palier, le plancher est peint en moucheté. Les teintes varient suivant les espaces. On a retrouvé sur ce plancher du linoléum avec la même frise peinte qu'au palier

de l'entresol ou du premier. La facture de la frise est cependant différente: ici le linoléum n'est pas d'origine. il a donc été retiré et la peinture du plancher, encore en bon état retouchée. Le mur est peint comme la cage d'escalier, la plinthe peinte en gris vert.

Au début du chantier, la division des deux chambres côté rue était différente. Les deux espaces ne communiquaient plus. La baie d'origine a été restituée selon son gabarit d'origine, retrouvé dans l'axe de la cheminée. Avec la reconstitution de cette baie, le dialogue est rétabli entre les deux pièces. La peinture du plancher a été restituée à l'identique. La peinture d'origine était recouverte de restes de colle des revêtements ultérieurs. Il était impossible de dissoudre la colle sans endommager la peinture. L'ensemble a donc été poncé puis refait à l'identique sur base de l'échantillon du plancher d'origine conservé à gauche de la cheminée. Le décor de la pièce verte a pu être complètement reconstitué: en effet, en démontant une armoire qui avait été encastrée à gauche du conduit de la cheminée, on a mis à jour la finition d'origine, qui était restée intacte dans l'armoire. La plinthe est peinte en vert, le mur est recouvert d'un papier peint vert uni avec une frise en haut et en bas. La frise n'a pas été restituée mais remplacée par une frise analogue de la manufacture angevine Mauny. Pour l'autre pièce, on ne disposait d'aucun indice. Vu le dialogue des 2 pièces, une finition identique, mais dans une teinte jaune a été choisie.

La dernière chambre du deuxième étage donne sur le jardin. Son décor a pu être identifié et restitué fidèlement (excepté le plafond qui avait disparu). La peinture mouchetée du plancher a été retouchée. Pour les murs, choix a été fait d'un papier peint à motifs floraux, réédition du Chrysanthemum de Morris & Co. Un fragment du papier original est conservé sur le conduit de la cheminée. La double porte s'ouvre sur une terrasse qui n'est pas d'origine, pour les besoins de la scénographie, l'ensemble a été réaménagé.

L'escalier menant aux combles a été conservé en l'état. Les deux premières portes, côté jardin, sont les anciennes chambres de bonnes. Elles sont aménagées en bureau et en régie qui commande la scénographie de l'ensemble de la maison. Enfin au

grenier, l'aménagement est une ode véritable aux 'Cités obscures' de François Schuiten & Benoît Peeters. Un univers de bande dessinée pour lequel la mémoire et l'architecture sont les clefs.

Faire (re)vivre la maison Autrique

La mémoire est sans doute la clé du projet scénographique conçu par les auteurs de bande dessinée François Schuiten et Benoît Peeters pour la renaissance de la Maison Autrique et sa découverte par le public. Au sens originel, une maison n'est-elle pas d'abord ce qui reste (le mot vient du latin *manere:* rester), ce qui *demeure*? Et pour beaucoup d'entre nous, une maison n'évoque-elle pas aussi une série d'images liées à l'enfance: un dédale de longs couloirs et d'escaliers dérobés, bordé par ces deux lieux obscurs que sont les caves et le grenier. C'est avec de telles émotions, un tel imaginaire, que la Maison Autrique a été repensée.

«Au sens originel, une maison n'est-elle pas d'abord ce qui reste (le mot vient du latin manere: rester), ce qui demeure?».

Les mémoires d'une maison

Bien plus que comme une visite de musée, la découverte du bâtiment est conçue comme un véritable récit, un parcours quasi initiatique, permettant de traverser plusieurs couches d'espace et de temps. C'est comme si les murs se souvenaient, révélant les années écoulées, les étrangetés, les mystères, les traces laissées par les habitants successifs: tout ce qui fait d'une maison bien autre chose que la simple "machine à habiter" chère à Le Corbusier.

Chacune des pièces est le théâtre d'une petite mise en scène, d'un événement lié à sa fonction, depuis les cuisines quasi intactes du sous-sol, jusqu'au grenier réinventé... Par la lumière et le son, par le jeu des ombres et des projections, les lieux semblent sur le point de revivre. On devine les voix des habitants, le bruit des verres qui s'entrechoquent, la respiration des dormeurs...

Expérience ludique et poétique à la fois, la scénographie de la Maison Autrique a recours aux techniques contemporaines, qu'il s'agisse de l'éclairage, des installations audiovisuelles ou de la régie informatique. Respecter le travail réalisé par Victor Horta, c'est aussi prolonger le dialogue qu'il entretenait avec la modernité, c'est créer un lieu vivant, riche en surprises.

«Respecter le travail réalisé par Victor Horta, c'est aussi prolonger le dialogue qu'il entretenait avec la modernité, c'est créer un lieu vivant, riche en surprises».

Dans les années 1990, François Schuiten et Benoît Peeters avaient rêvé d'investir une maison bruxelloise et avaient finalement trouvé dans cette demeure Horta de la chaussée de Haecht un moyen de mêler l'imaginaire, l'architecture et le quotidien d'une maison. Ce projet réalisé dès 2005 a continué sous cette forme première jusqu'en 2011-2012, mêlé à une politique d'expositions temporaires créées sur mesure à raison d'une à deux par an. Ces expositions ont été évoquées dans l'introduction: thèmes, personnalités, auteurs, artistes, etc. Là où d'autres structures empruntent ou commandent des expositions, nous les imaginons de A à Z.

Nous avons pris le parti de choisir un sujet et de le présenter comme «invité» par la maison. Voici deux exemples d'expositions thématiques.

En 2013, l'exposition «Ombres et lanternes. La magie du précinéma» faisait renaître la manière dont les bourgeois occupaient leurs soirées avec de nombreux jouets optiques que l'on pouvait voir fonctionner dont le célèbre théâtre optique d'Emile Reynaud, ancêtre du cinéma d'animation. En 2021, l'exposition «Jardins intérieurs» ne déroge pas à la règle. Elle invite le visiteur à se plonger dans le Bruxelles 1900 des sociétés savantes et des bourgeois qui s'occupaient de leur petit peuple végétal. La décoration de la maison n'allait pas sans prévoir quelques spécimens horticoles, palmiers, cactus et orchidées en tête pour les plus riches d'entre eux.

Fig. 14.- Dossier de presse. Ombres & Lanternes. La magie du précinéma (Dessin: François Schuiten. Maison Autrique, Bruxelles, 2013).

Notre dernière exposition de bande dessinée, l'an passé, fut celle autour de l'album *Eva* (1984) de Didier Comès (1942-2013). L'intrigue étant un huis-clos sulfureux à l'intérieur d'une maison, les planches étant d'un noir et blanc profonds, choix a été fait de laisser dialoguer le lieu avec l'ambiance créé par le récit. La simplicité était garante de l'effet sur le public. Impossible de retracer ici l'ensemble des expériences vécues autour des expositions. Cependant, la philosophie du projet ne s'arrête pas là et en parlant uniquement de l'histoire du bâtiment, il y a fort à parier qu'il manquerait l'expérience humaine du projet. Si pour la majorité du public de la Maison Autrique, elle est une des premières maisons bruxelloises de l'architecte belge de l'Art

nouveau, la définition pour l'équipe ne s'arrête plus à cet état depuis une décennie.

En décembre 2004, la Maison Autrique révélait au public l'intérieur bourgeois d'une demeure conçue par Victor Horta, mais où avait pénétré l'imaginaire des auteurs de bande dessinée François Schuiten et Benoît Peeters, les artisans de sa renaissance. Imagination et patrimoine bruxellois étaient entrés en osmose pour le plaisir de tous. Quinze années plus tard, notre projet illustre la même démarche, activée cette fois au-delà des frontières.

Kronikas ou la propagation des idées hors les murs

> «Il existe un fil qui vient coudre les éléments de la mémoire commune, comme un fil qui assemble différentes pièces d'une étoffe. Ce fil, c'est le patrimoine vécu au présent. Ici, il n'est pas question d'Histoire du patrimoine, mais des histoires du patrimoine, tels ces contes qui se transmettent et se transforment de génération en génération selon l'imagination de chacun. En Alger, à Bruxelles et à La Havane, le fil de la mémoire se déroule. Dans Kronikas, on a voulu le tisser à nouveau, lui donner d'autres couleurs... dresser un inventaire imaginaire à l'aide de fictions où rien n'est inventé. Le conte est vivant, le patrimoine est vivant» (inspiré de Falcón (2015): pp. 115-124).

En 2004, nous ne pouvions prévoir que cette idée simple de réunir imagination et patrimoine et ainsi permettre de mieux appréhender celui-ci dans ce qu'il a de plus original, allait fructifier bien au-delà des frontières de Bruxelles. Le projet Kronikas - L'inventaire imaginaire est né presque simultanément à La Havane et à Alger, en 2009-2010 où la Maison Autrique avait déjà édité des volumes de bande dessinée auxquels participaient de nouveaux auteurs.

Etienne Schréder, auteur de bandes dessinées est un ami et collaborateur de François Schuiten et Benoît Peeters depuis les années 1990. Il est appelé à animer des ateliers de bande dessinée à La Havane —sur l'invitation d'une attachée culturelle dynamique —, et à Alger —sur l'invitation d'un festival

international de la bande dessinée (FIBDA) naissant. Cette expérience, qui lui permet de se confronter à l'enseignement, le fait considérer comme un "passeur de bande dessinée". Et quelle est la meilleure manière d'enseigner la bande dessinée ou de former les jeunes auteurs à produire une histoire ? Que raconter dans ces villes où la bande dessinée démarre ou redémarre ? Le patrimoine a toujours été un bon prétexte pour raconter une histoire, tracer une perspective. Les travaux qui émanent de ces ateliers sont donc liés à l'imaginaire et au patrimoine de manière intime. Sans ignorer les études sérieuses et les publications scientifiques consacrées au sujet, l'équipe a voulu modestement apporter sa pierre à l'édifice en y apportant une dimension imaginaire, certes, mais néanmoins fondée sur des réalités parfois cachées, toujours vécues. Une réalité qui prend parfois une dimension exceptionnelle ou tout simplement affective pour chacun des auteurs. La ville de Moscou a rejoint la course à la suite de notre rencontre sur le festival international de la bande dessinée à Alger en 2016 où nous présentions *Habana*, la première anthologie en français et néerlandais des travaux cubains.

Kronikas est donc une expérience pluriculturelle d'écriture, d'illustration et de bande dessinée. Un inventaire imaginaire du patrimoine de chaque ville tel que ressenti par les auteurs qui y vivent. Le projet se concrétise à ce jour par quatre publications, qui rassemblent de jeunes auteurs et en attire toujours de nouveaux.

La cinquième publication, et un numéro hors-série sur les trains, sont à apparaître à l'automne 2021. La Maison Autrique est fidèle à sa vocation de vivre le patrimoine; de rassembler des témoignages, des expressions artistiques, des images de fiction, des aventures. Kronikas continue d'obéir à ces intentions et offre cette année à ses lecteurs de nouveaux articles poétiques, mais écrits par des scientifiques, acteurs actuels du patrimoine.

Fig. 15.- *Kronikas* # 1 à 4 (Photo: Roberta Ciammaricone. Maison Autrique, Bruxelles, 2020).

Réflexions sur une manière active de vivre l'art, le patrimoine, la culture

En guise de conclusion, nous avons eu envie de chercher une définition à la Maison Autrique asbl: ce que nous sommes, les valeurs que nous véhiculons, le projet protéiforme né des opportunités, du hasard et d'une envie de poursuivre toujours plus loin des actions qui nous motivaient.

Le fonds Archives de François Schuiten est arrivé en 2017 à la demande de l'artiste. Un fonds hétéroclite qui s'accroît régulièrement et qui complète et documente la Maison Autrique et sa collection permanente. Un outil de recherche et d'interrogation qui illustre bien le caractère tentaculaire, extensible de notre projet.

L'imaginaire et le patrimoine sont restés et l'envie de prendre une part active à la construction d'une nouvelle définition de la culture, d'une manière différente de (faire) vivre, d'appréhender l'art. Ce «symptôme» a largement contaminé la Maison Autrique et l'ensemble de ses activités (expositions, ateliers, projets, réseaux). En 2015, la fermeture de la Maison Autrique pour travaux de rénovation a définitivement montré la voie à suivre, car rendre à une maison sa splendeur était aussi la rendre à ses

«habitants», ses visiteurs. L'héritage du passé se vit au quotidien. Les témoignages laissés sont autant de voies pour l'imagination. Défendre le patrimoine est toujours une lutte. Nous n'avons pas baissé les bras devant les conditions difficiles des dernières années. Nous avons persévéré et nous continuerons à aller de l'avant.

Qu'est-ce que la Maison Autrique? Au contact de la bande dessinée et du patrimoine, un projet mouvant et émouvant, un principe actif qui nous pousse à réfléchir, à remodeler ce que nous voulons offrir aux yeux du monde. La bande dessinée, Horta, l'Art nouveau, le quotidien d'une maison ne suffisent pas au 21e siècle. Nous allons glaner les idées dans le pluridisciplinaire, le vivre ensemble et la curiosité. Personne ne reste derrière la porte, tout le monde est invité à entrer pour participer.

«Au contact de la bande dessinée et du patrimoine, un projet mouvant et émouvant, un principe actif qui nous pousse à réfléchir, à remodeler ce que nous voulons offrir aux yeux du monde».

NOTAS

1/ Plus d'informations sur le site www.autrique.be

2/ Plus d'informations sur le site https://www.autrique.be/fr/agenda/expositions/en-cours/event/3495-indoor-gardens.html

3/ Propos qui peut aisément se nuancer, le carnet de commande de son bureau d'architecture étant plein et ses clients comptant parmi les personnalités de l'époque.

4/ Pour en savoir plus voir Dulière, 1985.

5/ Horta possède dans sa bibliothèque la revue *Le Japon artistique*, éditée par le marchand d'art parisien Siegfried Bing entre 1889 et 1892.

6/ Par exemple, rouleau laqueur dans la cage d'escalier.

7/ Ne pas confondre avec les études stratigraphiques visibles.

8/ Passage entre deux rouleaux permet d'obtenir un léger relief, imitant le grain d'un textile.

9/ Air chauffé par la chaleur récupérée le long des cheminées d'évacuation des fumées.

10/ Dont la ressemblance avec le buis est frappante mais que la pyrale n'attaque pas.

REFERENCES

AUBRY, Françoise (2015):
«Heurs et malheurs de l'œuvre de Victor Horta». *Art Nouveau & écologie. Mélanges*, pp. 75-79. Bruxelles: Réseau Art Nouveau Network.

AUBRY, Françoise (2015):
«La transformation d'un monument historique en musée: un gage de sauvegarde ou une mise en péril? Le cas de Victor Horta». op. cit., pp. 176-179.

BORSI, Franco; PORTOGHESI, Paolo (1970):
Horta. Bruxelles: Marc Vokaer (édition épuisée).

DULIERE, Cécile (1985):
Victor Horta Mémoires, Bruxelles: Ministère de la Communauté française.

FALCÓN, Roberto Marcelo; FONTAL MERILLAS, Olaia; TORREGROSA LABORIE, Apolline (2015):
«Le patrimoine comme don du temps» [en línea], Sociétés 2015/3 n.° 129. Bruxelles: De Boeck Supérieur. pp. 115124. Disponible en: https:// www.cairn.info/revuesocietes20153page115.htm

GOSLAR, Michèle (2007):
«Des Amis qui firent Horta». *Franc-maçonnerie et Beaux-Arts*. Bruxelles: La Pensée et les Hommes n.° 6263. pp. 2754.

GOSLAR, Michèle (2011):
Hôtel Hallet signé Horta. Waterloo: Avantpropos.

GOSLAR, Michèle (2012):
Victor Horta 1861-1947. Bruxelles: Fonds Mercator.

LOYER, François; DELHAYE, Jean (1996):
Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895. Bruxelles: Archives d'Architecture moderne.

LOZE, Pierre (1991):
Belgique Art Nouveau. De Victor Horta à Antoine Pompe. Bruxelles: édition Eiffel.

MESNIL, Christian (2001):
Victor Horta. L'inventeur. Tournai: La Renaissance du Livre.

SCHUITEN, François; PEETERS, Benoît &Co. (2004):
La Maison Autrique. Métamorphoses d'une Maison Art Nouveau. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.

SCHUITEN, François; PEETERS, Benoît (1997):
De la Maison Autrique à la maison imaginaire. Bruxelles: Les Piérides.

TOURNEUR Francis (2015):
«Les pierres et les marbres dans les oeuvres "Art nouveau" de l'architecte Victor Horta», *Art Nouveau & écologie. Mélanges*, op.cit., pp. 304310.

Collectif (1996):
Architectures rêvées. Victor Horta et le musée des Beaux-Arts de Tournai. Tournai.

SUBMISSION AND EDITION GUIDELINES

ESTUCO is an annual international journal, published jointly by the Cerralbo Museum and the Museum Foundation, and edited by the Ministry of Culture and Sports. This journal publishes research papers on the Museum collections and archives, on any museology or museography aspect related to the house-museum or on topics that will contextualize historically and culturally the Museum collections and trajectory.

The journal will accept contributions which comply with the information mentioned in the previous paragraph as well as research papers of a notable historic, artistic and cultural value.

Contributions to the journal may be in the form of:

- Scientific studies, i. e., full-length research articles.

- Brief research papers whose results demand a prompt diffusion.

The journal invites scholars to submit contributions to either section but other unpublished papers which might enrich the journal's quality and favour its spreading will also be considered for evaluation.

General requierements

1) All manuscripts submitted must be original and unpublished. They should not be simultaneously under review by any other periodical for a prospective digital or written publication

2) A Microsoft Word document —in compatibility mode— of the manuscript text should be submitted online to the following e-mail address: museo.cerralbo@cultura.gob.es, as an attachment, before September 1st of the current year. A cover letter or presentation document should also be attached containing the following information: the title of the paper, the author or authors' full names, affiliations and/or institution, if that is the case, of which they are members. E-mail addresses and telephone contact must also be provided. Acknowledgement of receipt of documents does not imply their acceptance for publication.

3) At least two Editorial and Scientific Board members will review manuscripts by the double-blind peer-review system. If both reviewers agree in their assessment, the editor of the journal's forthcoming issue will inform authors of their contributions' acceptance or rejection. In case of disagreement a third review will help to reach the final decision. Throughout the whole process, both reviewers and authors should remain anonymous; their identity being disclosed upon publication.

4) Once manuscripts have been accepted, authors will sign a contract of cession of exploitation rights, being responsible exclusively for opinions expressed in their works and for the proper use of images according to the Spanish revised Property Right Law. Then authors will have two weeks to make, if the Editorial Board or they themselves deemed it necessary, some final corrections or revision and additions to the text and to proceed jointly with the journal editor to the handling, in accordance with the editing guidelines, of the list of images to be definitively included.

5) Authors will be sent page proofs for correction and are expected to return these to the editor within five days at the latest. Otherwise, the journal may, if determined, proceed to incorporate corrections aimed at improving the quality of the publication without altering its content.

6) Authors will be responsible for the handling of the images included in their works, abiding by the Spanish Property Right Law regarding moral and exploitation rights, and ensuring the transfer of Copyright. The Cerralbo Museum Foundation may deal, upon authors' request, with the handling of images subject to taxes when these are essential components of their works, paying the corresponding fees for no more than two images and an amount not higher than 200 € per paper.

7) Authors will not receive any payment for their contributions.

8) The owner of the intellectual property rights of publications is the Cerralbo Museum (Ministry of Culture and Sports). Any further use of the content of articles or papers by authors must be expressly authorized by *ESTUCO*. Literal reprints, whether partial or complete, will be permitted only if in a different language from the one of the original publication; and it should be clearly stated, on the first page, that it has been previously published in *ESTUCO*. Authors are permitted to upload, in order to promote the text on digital repositories, websites, social networks and online professional

profiles, only the digital offprint sent to them by the editor.

Edition guidelines

1) Submissions should be written in Spanish, French, English or Italian.

2) Authors/contributors will be provided with a template to be used to conform to the edition guidelines. The submitted text should not be with a lay out.

3) Contributions should comply with the following lengths: articles should not be shorter than 50.000 characters and should not exceed 80.000 characters, while papers should be between 6.000-10.000 characters long, computing spaces. These lengths do not include abstract, key words, references and endnotes. In cases of appendices with catalogue files of the pieces studied, the museum will inform the author about the procedure.

4) Submissions must be headed by the title in bold capital letters and, to safeguard anonymity, all references to the author/s should be removed. If the work is divided into different sections, headings must be in bold capital letters while subheadings in bold lower case letters.

5) Contributions should include a title, an abstract and keywords both in Spanish and in English regardless of the language of the text. In cases of Italian or French texts, the title, abstract and keywords should also appear in the corresponding language. Abstracts should explain the general aspects of the paper and they should not exceed 150 words.

6) Key words, whose number should range between 4 and 8, should be separated by a semicolon. They should help to locate the article when searching online and should not repeat words from the title.

7) Titles of articles and direct quotations should be enclosed within inverted commas (“ ”). When a quotation is longer than one and a half lines, it should be started in a new paragraph, it should be indented and preceded and followed by a blank line:

“Having lived a few more months in Genoa, he decided to return to his homeland. Before leaving, he gave a beautiful token of recognition that he owed to the friendship of the de Wael brothers. He painted each of them on the same canvas, […] in the Gentile Palace, was engraved by D. Brunn”.

8) Italics should be used for foreign single words, except for the expression *“et al.”* in the reference section. Work titles (books, paintings, etc.) should also be italicised; inventory numbers should be recorded for references to collections; the word number should be abbreviated to two characters: a capital «N» followed by a superscript o: N. º inv. XXXX.

9) The use of endnotes should be kept to a strict minimum, therefore bibliographic and hemerographic quotations should be included in the body text following the American system (Harvard). They should be enclosed within parentheses, and surname/s should be in lowercase letters except initials: (Cerralbo, 1916: 62-63), (Casas y Herradón, 2013) or (Vaquero et al., 2010). If two or more works published in the same year by an author are referenced, the year of publication should be

and in alphabetical order: (Granados, 2008*a*: 21-22). The same letter should be included for the complete reference in the reference Section.

10) Endnotes should not be used for bibliographical information although they may contain references; these should be within the running text of the note either following the format explained in paragraph 9 or without bracketing in case of suggestions for further reading: "For further reading, see Cherry, 2001" o "Cf. Cherry, 2001". Their reference point in the text should be clearly indicated with a superscript number at the end of the relevant sentence as in the following example: "… con menos *horror vacui* que el resto de las estancias de la casa-palacio (Fig. 26)".[14]

11) When a quoted source is a personal interview, an endnote should be added to include the information according to the following pattern: *Conversations with Lourdes Vaquero Argüelles, Directora del Museo Cerralbo, sobre el "depósito Suma"* [Entrevista] (Madrid, 19 julio 2018).

12) A numbered list of endnotes, headed by NOTES, should be included at the end of the text, and preceding the reference section. It should be done in the following way:

1/…

2/…

13) All the works consulted, whether referenced or not in the text, must be included at the end of the paper in the last section entitled REFERENCES. They should be listed alphabetically and separated by a blank line. The information should be ordered thus: first authors' full names, surnames in capital letters and then, after a comma, their names; the year of publication enclosed in brackets followed by a colon and then the italicized publication title. Next, the place of publication, a colon and the publishing house. In the case of hemerographic citations, the title of the article should appear in inverted commas (" ") and the abbreviation for pages (pp.) and page numbers should be included when referencing chapters within collective works or papers in journals. Consider the following examples for formatting conventions:

CERRALBO, E. (1916): *Las necrópolis ibéricas. Conferencia dada el 22 de octubre de 1915 en el Congreso de Valladolid, celebrado por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias.

CASAS DESANTES, C. y HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (2013): *Toilette. La higiene a fines del siglo XIX*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.

VV. AA. (2006): *Tradición y modernidad. La cerámica en el modernismo. IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*. Valencia: Ayuntamiento de Esplugues y Asociación de Ceramología.

VAQUERO ARGÜELLES, L. y ACOSTA MARTÍN, J. (2006): «La renovación de las salas del Museo Cerralbo. Criterios de intervención en un palacio-museo», *Revista Museos*.es 2, pp. 95-105.

SANZ MÍNGUEZ, C. (2002): «Panoplias prerromanas en el centro y occidente de la Submeseta norte peninsular». In Pierre MORET y Fernando QUESADA SANZ (eds.): *La guerra en el mundo ibérico y celtibérico (ss. VI-II a. de C.)*. Collection de la Casa de Velázquez, vol. 78. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 87-133.

14) Different works published by an author should be recorded in ascending chronological order according to the year of publication. If two or more of these were published in the same year, they should be distinguished by the addition of a lowercase letter after the year of publication in alphabetical order, as stated in the edition guidelines (paragraph 9).

15) In e-publications, its electronic nature should be specified by the term Internet enclosed in square brackets after the title. The link between angular quotes and the date of access in square brackets:

RECIO MARTÍN, R.C. y CASAS DESANTES, Cecilia (2012): *Miradas. Páginas de la Historia. Una obra inédita. Exposición temporal, del 24 de abril al 24 de mayo de 2012, Museo Cerralbo.* [Internet] Madrid: Museo Cerralbo. Available at <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/> [Downloaded 1 July 2014].

GIMÉNEZ RAURELL, M. Cristina (2013), «Popular Spanish Glass found on-line: Domus and Cer.es», *Reviews on Glass, 2012 ICOM Glass Meeting* [Internet], n.º 2, pp. 30-34. Available at <http://issuu.com/icom-glass_reviewsonglass01/docs/review_on_glass2> [Downloaded 8 March 2013].

16) When mentioning archive documents either in the text, endnotes or reference section, the source should be quoted in full the first time but should be abbreviated to acronyms for subsequent citations. The Cerralbo Museum archives documents will be quoted as follows:

AMC

Image and caption edition guidelines

1) Submitted images (photographs, drawings, maps, graphs, etc.) must be in JPEG format (.jpg) and file extension 300 ppp. The file name is the numbered reference within the text: Fig. 1, Fig. 2, etc.

The author is responsible for the quality of the submitted images. Number and size of images should be in accordance with the journal content and length. The journal reserves the right to request the replacement of images when they are of low digital quality or break Spanish copyright law.

2) Under no circumstances, the images should be supplied in the text file.

3) The approximate location of images will be highlighted in yellow colour in the text, in a separate line. Editors will endeavour to keep these locations as accurately as possible throughout the layout. References to images in the text should appear between brackets under the abbreviation (Fig. 1) numbered in a correlative way.

4) The list of images should be supplied in a separate Microsoft Word —in compatibility mode—file where captions corresponding to the different images will also be recorded, including the abbreviation Fig. plus number of image, followed by the text, which in the final layout will appear below images. The text should be concise, at the end and, between brackets, the name of the photograph author and of the holder of the rights for its exploitation should be mentioned, as in the following example (Photo: Ángel Martínez Levas. Museo Cerralbo, Madrid) o

(Photo: © Fundación Lázaro Galdiano). In case of photographs taken from another publication, a complete reference of the source will be recorded, including page number, illustration or figure number and the author of the image if stated.

GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE