

Histoire Théorie Critique Palais des Beaux-Arts

CONCEPTION

LES PREMICES DU PALAIS DES BEAUX-ARTS



ACTEURS PRINCIPAUX

« Il n'y eut en tout et pour tout qu'un seul initiateur : votre serviteur ; un seul informateur au ministère intéressé : Emile Vinck ; un seul approbateur : le ministre des travaux publics Ed. Anseele qui, dans les circonstances les plus difficiles n'hésita pas à mettre la dépense de l'œuvre à son budget ; un seul sauveur : Henri Le Bœuf, avec l'appui du bourgmestre Max, dont l'influence exerça une action prépondérante dans les milieux officiels, après que le sénat eut rejeté le principe de la construction d'un Palais des Beaux-Arts par un vote négatif sur la dépense.

On comprend par ce sommaire, qu'il est indispensable de connaître toutes les contingences au milieu desquelles le Palais a été conçu et réalise pour comprendre et rendre justice à l'énorme effort accompli par Le Bœuf pour la mise sur pied de l'œuvre dans laquelle il voyait la réalisation d'un rêve longtemps caressé : une salle de concert permanente pour la propagation musicale, comme il en existait dans les pays voisins. »

V. Horta, Mémoires..., p.233

Le Palais des Beaux-Arts est un des projets majeurs de la fin de carrière de Horta. Avec la gare centrale, qui sera terminée après sa mort, Horta réalise ici un projet important pour la politique culturelle voulue par la ville et le Roi. Le Palais des Beaux-Arts fut un projet complexe qui vit l'intervention de nombreux acteurs qui en permirent la réalisation.

Après la transformation du Palais des Beaux-Arts de Balat en musée d'art ancien, la ville se trouvait dépourvu d'un haut lieu d'exposition pour l'art moderne. C'est pourquoi le Roi, soucieux de placer la Belgique parmi les nations importantes du monde de l'art, somma le bourgmestre de la ville de Bruxelles de travailler sur la réalisation d'un nouveau Palais des Beaux-Arts.

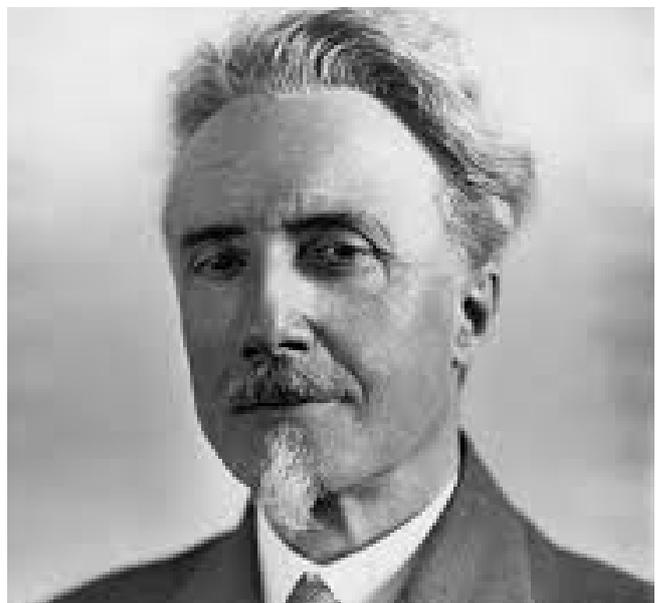
Après la première guerre mondiale qui coupa court aux premières recherches, Adolphe Max relança le projet et siégea parmi une commission qui mit en place les prémices du projet. Au sein de cette commission, se trouvaient Adolphe Max, le ministre des travaux publics, Horta, Emile Vinck... Horta sera choisi par la commission, et appuyé par le ministère, pour dessiner le projet du nouveau Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, lequel proposera un



(fig. 1)



(fig. 2)



(fig. 3)

HORTA ET BALAT

premier projet en 1919.

Cependant, le projet sera d'abord refusé par le Sénat en 1920. C'est à ce moment qu'Henry Le Boeuf, qu'Horta considère comme "un sauveur" du projet, joignit le projet et lui permit "d'exister" de nouveau.

C'est sous son influence que fut créée la société du Palais des Beaux-Arts en 1922, qui assurait en partie le financement du Palais.

Henry Le Boeuf accompagnera le projet jusqu'à sa livraison, tant au niveau de la programmation que de la conception. En effet, Le Boeuf veilla à la qualité de la grande salle de concert, centrale dans le projet, et alla même jusqu'à imposer à Horta l'usage du béton.

C'est l'entreprise d'Armand Blaton qui sera sélectionnée pour construire le Palais. Le Palais des Beaux-Arts fut un projet complexe, tant au point de vue de sa conception que de sa mise en place financière, administrative et matérielle. Il fut le fruit de certains jeux de pouvoir et collaborations sans lesquelles celui-ci n'aurait pu être érigé.

Adolphe Max: (1869 -1939) (*fig. 1*) Bourgmestre de la ville de Bruxelles de 1909 à 1939. Suite à la transformation du Palais des Beaux-Arts de Balat en musée d'art ancien, le Roi charge Adolphe Max, en 1913, de travailler sur les possibilités d'ériger un nouveau Palais dédié à l'art moderne et à la musique, afin de placer la Belgique parmi les nations importantes sur le marché de l'art en Europe. Après la guerre, le projet de Palais des Beaux-Arts est relancé par Max. Le bourgmestre a vivement contribué à la réalisation du Palais des Beaux-Arts que nous connaissons aujourd'hui.

Henry Le Boeuf: (1874-1935) (*fig. 2*) Enthousiasmé par le projet de l'édification d'un Palais des Beaux-Arts, il y vit la potentialité d'un haut lieu de la musique.

Responsable des concerts de la ville de Bruxelles et banquier, il devient le véritable "promoteur" et gestionnaire du projet. Il étudia personnellement les plans du futur édifice avec Horta. En Novembre 1921, Henry Le Boeuf contacta Victor Horta « le moment me semble venu d'en discuter les plans à fond, entre nous, car il s'agit de les réussir sérieusement et le mieux possible ». C'est grâce à l'appui d'Henry Le Boeuf que la société du Palais des Beaux-Arts qui permet d'assurer financièrement la réalisation du projet, est créée en 1922.

Emile Vinck: (1870-1950) (*fig. 3*) Sénateur socialiste, conseiller du ministre des Travaux publics Edouard Anseele. Après le refus du première projet de Horta par le Sénat en août 1920 pour des motifs budgétaires, la société privée du Palais des Beaux-Arts est créée en 1922, à laquelle Vinck participe.

Armand Blaton: (1863-1929) (pas de photo)

Armand Blaton est l'entrepreneur en charge de la construction du Palais des Beaux-Arts de 1923 à sa livraison en 1929.

“En somme, si la conception du Palais des Beaux-Arts avec salle de concert pour une fréquentation moyenne de quelque douze cents personnes était entrée dans mon programme générale d'étude personnelle, ce n'était pas en raison de l'intérêt architectural spécial imaginé par moi ou complaisamment demandé par d'autres, c'était le souvenir du Palais des Beaux-Arts de Balat, salles d'exposition et salle de concert à la fois, dont tout en étant un succès à l'inauguration, l'usage musical avait été supprimé. J'ai d'ailleurs toujours pensé que Balat ne s'était pas arrêté d'une manière définitive à sa conception première et que, dès le principe, il entrevit l'installation du Musée dans son œuvre qui en était bien digne d'ailleurs.”

V. Horta, Mémoires..., p234

Alphonse Balat (1818 - 1895) était un des principaux architectes du roi Léopold II, pour qui il a réalisé notamment la rénovation du Palais royal de Bruxelles, les Serres royales de Laeken et le Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (*fig. 4*). Ce projet lance les réflexions sur la réalisation d'un Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, lieu d'exposition pour l'art moderne et lieu de musique. Ce projet néo-classique, construit en 1880 sera détourné de son usage premier afin d'en faire un musée d'art ancien.

Le néoclassicisme est un mouvement architectural du XIX^e siècle, qui réutilise et réinterprète des éléments de langage de l'architecture classique, comme la colonne, la monumentalité de la façade...

Il n'y a donc eu rien d'exceptionnel ou de nouveau, ni dans l'idée d'un Palais d'Exposition, ni dans le programme d'y associer l'art musical dont la solution de Balat remonte à 1875 environ !

V. Horta, Mémoires..., p234

Horta fait de nombreuses références au projet de Palais des Beaux-Arts de son maître. En effet, l'architecte considère que celui-ci a pu mettre en place des procédés architecturaux, comme le portique d'entrée monumental, dignes d'un Palais. Horta déplore de ne pas bénéficier des mêmes conditions que son maître pour réaliser un "Palais".

Les références à Balat nous permettent de comprendre les premières esquisses de 1919. En effet, l'organisation

du plan “refuse” les lignes du site afin d’installer une géométrie rigide et radicale. De plus, Horta dessine une entrée monumentale à colonne, qu’il considère comme une condition sine qua non au dessin d’un Palais, en décalage par rapport à la rue Ravenstein. Il dessine également un escalier courbe monumental qui semble greffé à la composition orthogonale du plan.

Pas plus n’était-il besoin d’un concours d’amis, ou d’une inspiration d’autrui, pour situer dans le même quartier la réalisation d’une idée reprise à Balat, même d’une manière indirecte ou irréfléchie... C’est donc le plus naturellement du monde que mes études, bien plus amusement que travail à vrai dire, suivirent leur cours... sur ce terrain qui, d’aucune façon, ne se prêtait au caractère monumental qu’un édifice de ce genre mérite et dont Balat, encore ici, a donné un si exceptionnel modèle. En fait, à dire vrai, j’étais si peu emballé par l’emplacement que sans certains avantages que révélaient mes recherches je n’aurais jamais sorti de mes cartons le projet qui fut montré en commission. C’est à partir de ce moment que l’histoire du Palais des Beaux-Arts s’annonce d’une façon régulière et définitive. »

V. Horta, Mémoires..., p234



(fig. 5)



(fig. 6)

PROGRAMMATION

Ci-après se trouve le programme ébauché dans les années dix du Palais des Beaux-Arts. Celui-ci inclut les surfaces, les conditions générales d’exposition, les mises en lumière et les manières d’exposer. Cependant, on peut remarquer que l’architecte bénéficie d’une grande liberté quant à de nombreuses indications exposées ci-contre.

Conditions générales:

Le palais des expositions devra être érigé dans le centre actuel de Bruxelles, sous peine de le voir déserté par le public habituel des expositions d’art.

Il devra être exclusivement affecté aux expositions des beaux-arts: salons internationaux, salons triennaux, expositions de cercles, expositions rétrospectives. Il devra, jusque dans tous les détails de sa décoration intérieure, être construit en matériaux définitifs et être aménagé de manière à offrir toutes garanties contre les dangers d’incendie. L’accès en devra être commode tant pour le public que pour le service. Il est indispensable, notamment, que de larges portes de service de plein-pied avec la salle de sculpture et la chaussée permettent le transport facile de grandes oeuvres statuaire. Des locaux spéciaux affectés au secrétariat et aux bureaux de vente devront être réunis près de l’entrée unique du public.

Le palais devra être disposé de manière à permettre de présenter tous les genres d’oeuvres d’art dans les meilleures conditions possibles pour chacun de ces genres, sans qu’aucun d’eux soit sacrifié. La disposition des salles devra être étudiée de manière à permettre des expositions étendues ou restreintes comportant cependant des oeuvres de tous les genres sans qu’il y ait solution de continuité ou défaut d’harmonie dans l’agencement du local. L’attention de l’architecte est attirée sur la nécessité d’organiser d’une manière pratique une salle de concerts et de conférences, un buffet, tea-room, et tous les locaux accessoires, vestiaires, magasins, dépôts provisoires, etc...

Peinture:

Les salons internationaux devront disposer de 1200 à 1500 mètres de cymaise utile; les salles devront pouvoir être réduites à une longueur de 750 mètres de cymaise utile pour les salons nationaux.

Ces salles devront être de dimensions différentes en surface et en hauteur, de manière à permettre l’exposition favorable des différents genres de peinture. Les dimensions minimum de chaque salle seront de 6 mètres sur 10 mètres, la hauteur devant être proportionnée à la largeur. La lumière sera distribuée également dans toutes les salles par de faux lanterneaux en verre.

Les oeuvres de peinture décorative seront exposées dans des salles spéciales.

Sculpture:

Les salles de sculpture devront développer de 700 à 1000 mètres carrés de surface, suivant qu'il s'agit d'un salon national ou d'un salon international.

Il est recommandé d'éviter l'uniformité dans les dimensions et les proportions de ces salles. Elles devront varier en surface et en hauteur pour permettre l'exposition favorable de la sculpture monumentale et de la sculpture d'intérieur.

La salle devra mesurer environ 15 mètres de hauteur, l'éclairage étant celui des ateliers de statuaires.

Pour la petite sculpture, l'éclairage d'appartement semble particulièrement favorable.

Aquarelle et pastel:

Les salles réservées à ces oeuvres devront offrir 150 mètres de cymaise utile pour les expositions nationales, 200 mètres pour les expositions internationales. Elles ne dépasseront pas 5 mètres sur 6 mètres de côté et 4,5 mètres de hauteur.

L'éclairage sera donné par des lanternaux de verre.

Blanc et noir:

Les salles réservées aux oeuvres de blanc et noir seront identiques en tous points à celles réservées à l'aquarelle et au pastel, sous cette réserve que, si la disposition intérieure du Palais l'exigeait, l'éclairage latéral pourrait y être toléré à la condition expresse d'éviter tout miroitement.

Il y aura lieu d'étudier pour ces salles la construction de meubles spéciaux, vitrines basses et chevalets - portefeuilles destinés à recevoir les collections d'illustrations et d'épreuves détachées.

Médailles:

Deux salles couvrant ensemble une surface de 50 mètres carrés seront réservés à l'exposition des médailles. Eclairage d'appartement, mobilier spécial approprié et varié.

Architecture

Art décoratif:

Les locaux réservés à l'art décoratif formeront un ensemble spécial

Une grande salle d'environ 400 mètres carrés, éclairée du haut sera réservée à la grande peinture décorative, à la sculpture décorative et aux expositions d'oeuvres isolées. Cette salle devra être étudiée de manière à permettre notamment l'exposition de toiles de formats très différents, pouvant atteindre jusqu'à 7 mètres de hauteur.

Cette grande salle sera entourée d'une vaste galerie circulaire, éclairée par des fenêtres latérales. Cette galerie n'aura aucune décoration, ni aux murs, ni au plafond; elle devra pouvoir être sectionnée par des cloisons de fortune permettant la réalisation d'une suite d'ensembles décoratifs (mobilier, tentures, peintures, petites sculptures, objets d'arts appliqués).

Les décorateurs exposants devront pouvoir établir facilement de faux plafonds à des hauteurs différentes, en har-

monie avec les ensembles qu'ils présenteront. Les fenêtres seront disposées de manière à pouvoir être doublées, soit par des fenêtres en harmonie avec les ensembles exposés, soit par des vitraux.

Dans cette galerie, une ou deux petites salles couvrant ensemble 50 mètres pourront être aménagées d'une manière définitive et réunir dans un cadre de décoration sobre les vitrines et le mobilier nécessaires à l'exposition d'oeuvres isolées: sculptures, reliures, verreries, faïences, orfèvreries, etc...

Conditions spéciales:

Il est recommandé à l'architecte de ne point parquer les différents genres d'oeuvres exposées, mais d'alterner au contraire les salles de sculpture, de peinture, etc... de manière à donner à l'exposition un aspect général plus varié.

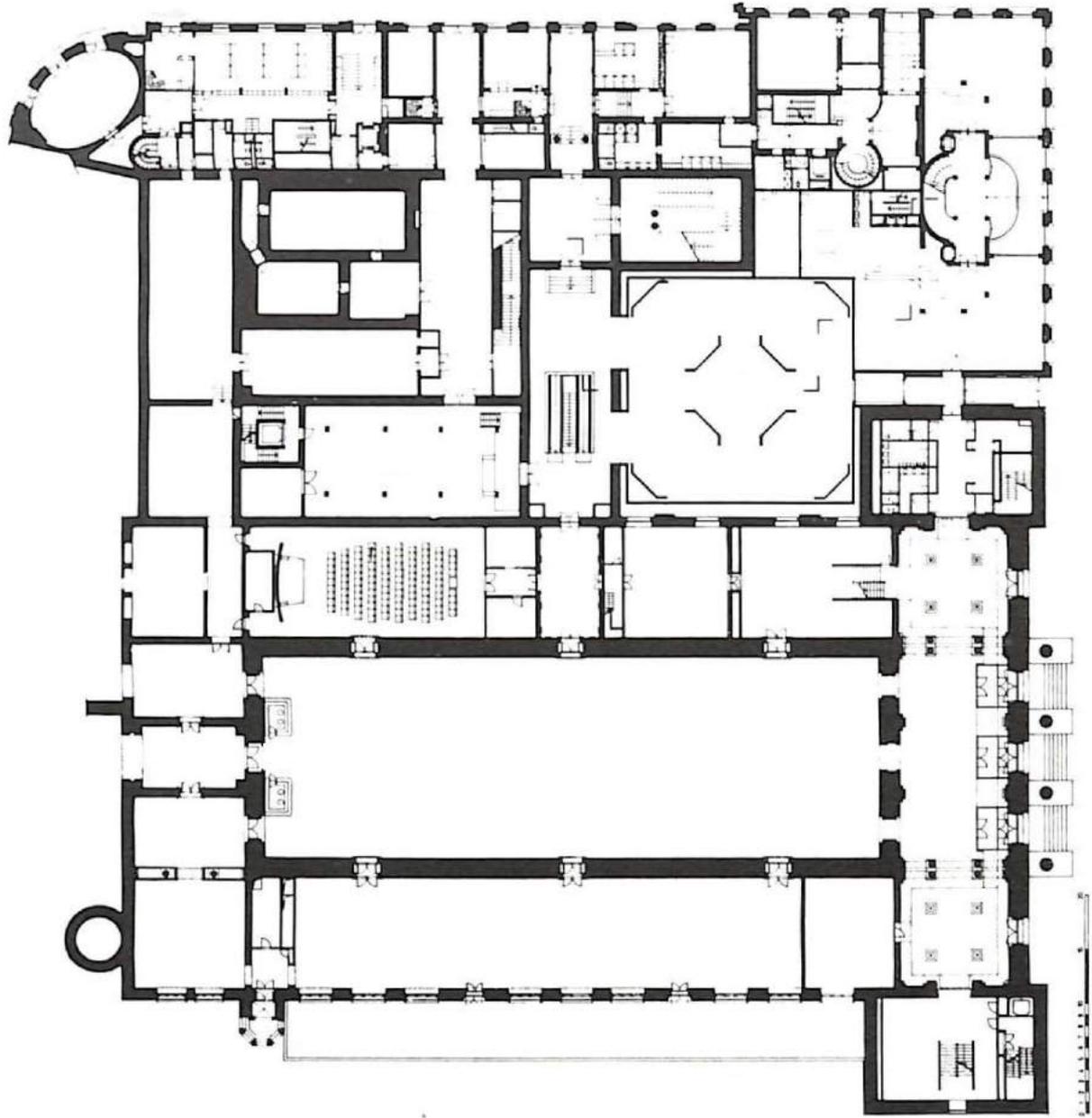
Cimaise:

Il y a lieu de supprimer la cymaise dans les salles réservées à la peinture. Dans celles qui seront réservées aux aquarelles et aux pastels. La cymaise devra se trouver à 0,90 mètre de hauteur, dans les salles réservées aux oeuvres de blanc et noir, elle sera à une hauteur de 1,1 mètre.

Accrochage des oeuvres:

L'architecte devra étudier le moyen d'accrocher les tableaux et le mettre en rapport avec les différents genres d'oeuvre à exposer. Pour les oeuvres de petites dimensions, aquarelles et pastels, blanc et noir. Il est nécessaire de pouvoir les accrocher à des crampons à planter à volonté dans les murs.

Les tableaux devront pouvoir être suspendus droits ou inclinés.



(fig. 4)

Notes

¹ - C. DULIERE (introduit écrit établi), *Victor Horta mémoires*, Laruelle, 1995, Bruxelles, p233.

² - C. DULIERE, op.cit., p.234.

Iconographie

(fig. 1) Adolphe Max, www.fr.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Max.

(fig. 2) Henry Le Boeuf, J. DE DECKER, P. DUJARDIN, B. VAN DER WEE, G. DUPLAT, L. DERYCKE, S. JACOBS, et Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique), *Bozar LXXX Lannoo*, 2008, Tielt.

(fig. 3) Emile Vinck, www.flickr.com/photos/uclg/9394633942.

(fig. 4) Plan du musée des Beaux-Arts, rue de la Régence, F. ROBERTS-JONES-POPERLIER, Chronique d'un musée, musées royaux des Beaux-Arts/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987, Liège.

(fig. 5) Perspective de l'entrée du musée des Beaux-Arts, F. ROBERTS-JONES-POPERLIER, Chronique d'un musée, musées royaux des Beaux-Arts/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987, Liège.

(fig. 6) Photographie de la salle d'exposition principale, F. ROBERTS-JONES-POPERLIER, Chronique d'un musée, musées royaux des Beaux-Arts/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987, Liège.

Bibliographie

- V. MONTENS, *Le Palais des Beaux-Arts, La création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, Bruxelles.

- C. DULIERE (introduit écrit établi), *Victor Horta mémoires*, Laruelle, 1995, Bruxelles.

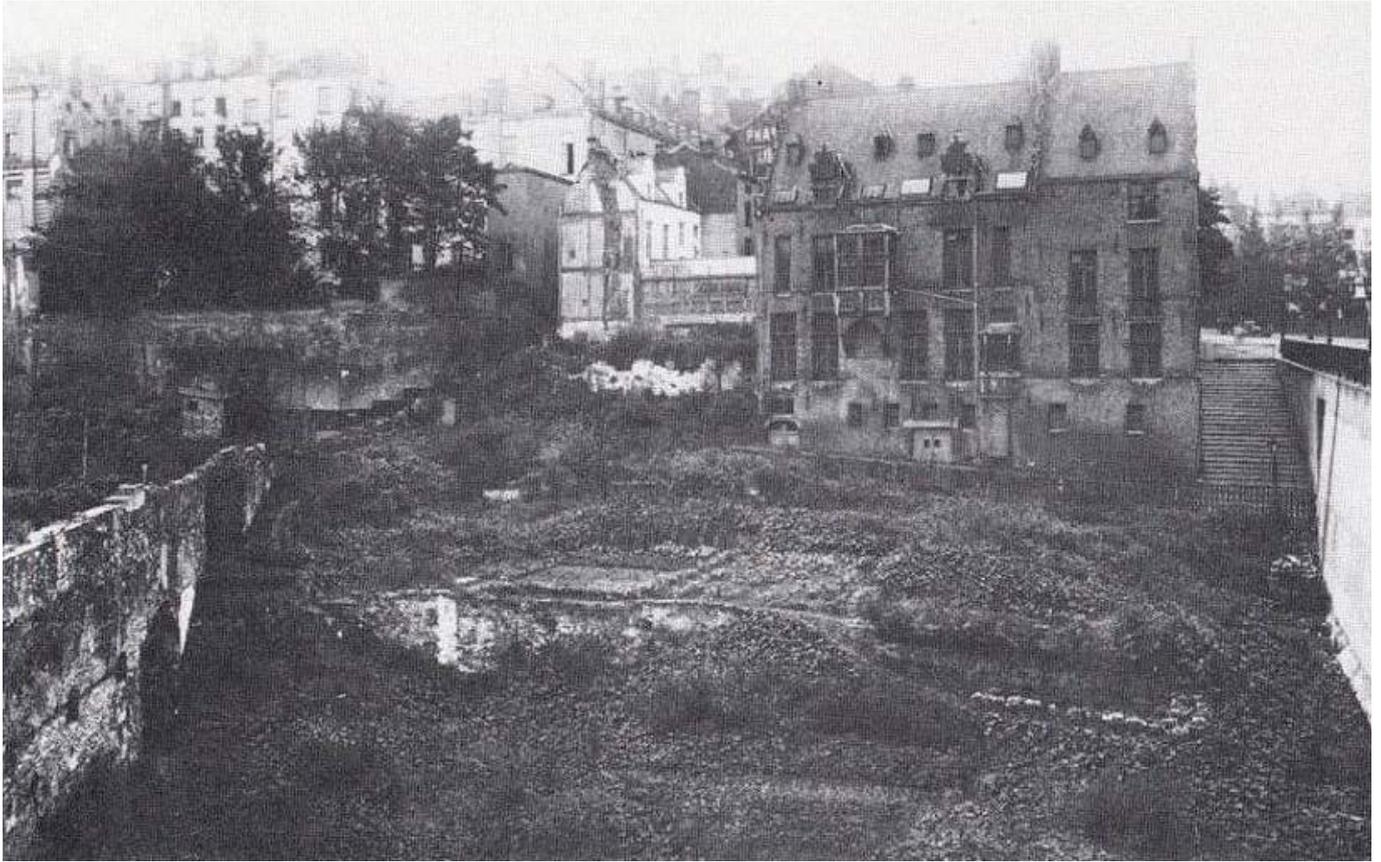
- J. DE DECKER, P. DUJARDIN, B. VAN DER WEE, G. DUPLAT, L. DERYCKE, S. JACOBS, et Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique), *Bozar LXXX*, Lannoo, 2008, Tielt.

- F. ROBERTS-JONES-POPERLIER, Chronique d'un musée, musées royaux des Beaux-Arts/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987, Liège.

CONCEPTION DU PROJET



APPREHENSION DU TERRAIN



(fig. 1)

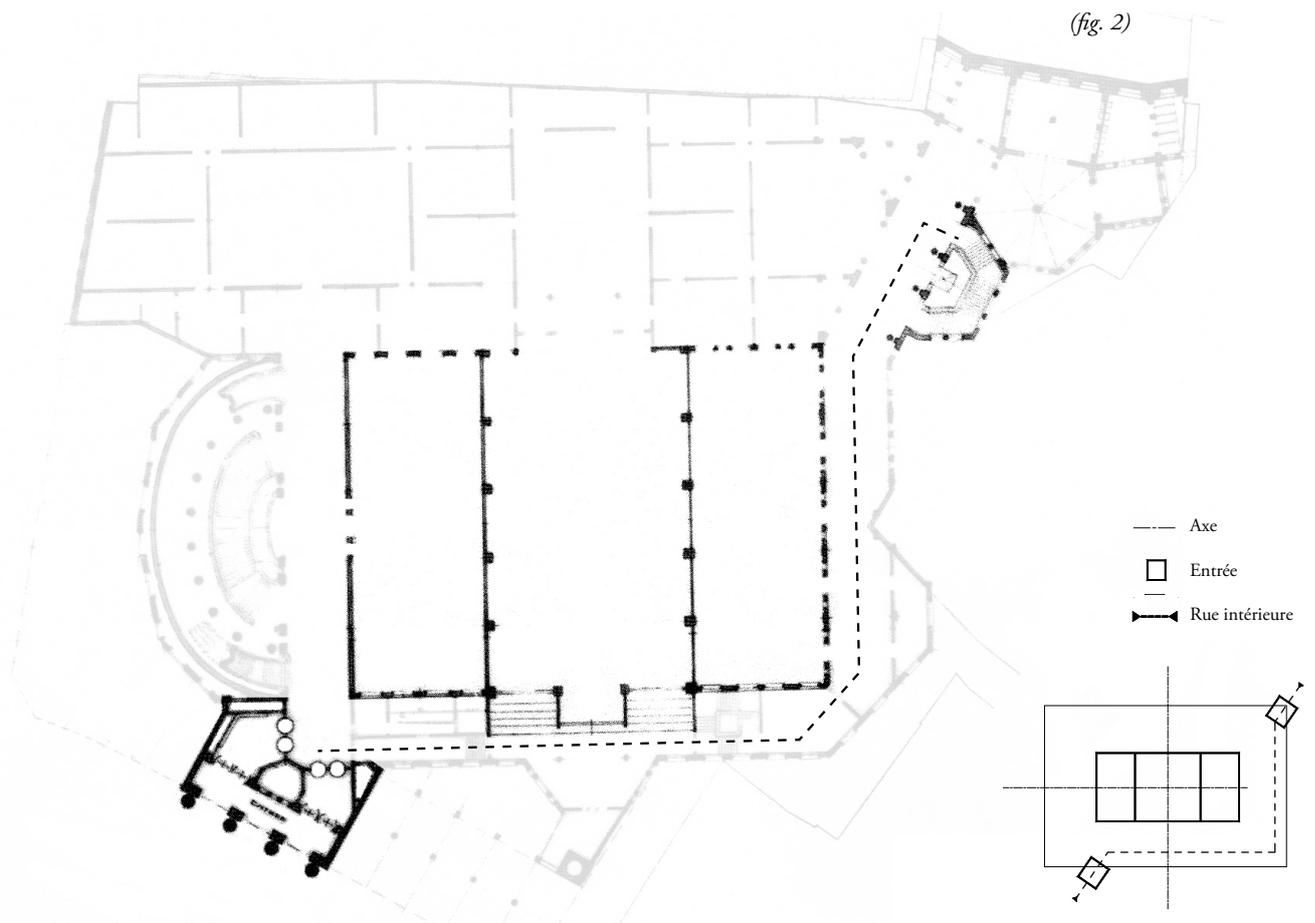
Le site du Palais des Beaux-Arts est formé de deux composantes principales. La première concerne sa topographie. Il existe un fort dénivelé entre la place Royale et la Grand Place formant le Mont des Arts. Des vues protégées du haut vers le bas de la ville ont été tracées le long de la rue de la Régence. Dès le début de la conception du projet, cette contrainte était très importante car elle imposait une certaine hauteur du côté de la place Royale, entravant le caractère monumental qu'Horta voulait représenter dans les façades. De plus, la Ville de Bruxelles avait accepté de céder le terrain nécessaire, à condition que le bâtiment comprenne des magasins à front de rue. Celle-ci voulait ainsi éviter que cette partie de la ville se transforme en un quartier "mort", mais imposait par là une contrainte supplémentaire pour Horta.

La deuxième composante importante concerne le message politique du site, et celui-ci causa diverses controverses. Tout d'abord le palais se trouve sur les ruines d'un ancien quartier ouvrier, qui, comme dans le cas du Palais de Justice de la place Poelaert, fut complètement détruit sans trop de considération. Cette question marqua d'ailleurs la scission entre l'architecte Caluwaers, qui était en charge de proposer une aile pour le musée des Beaux-Arts de Balat, et Horta qui n'était pas très soucieux du sort des expropriés, annulant ainsi une possible collaboration entre les deux architectes. De toute façon, peu d'alternatives étaient disponibles; l'obligation de situer le palais au centre de la capitale était de mise, de manière à ce qu'il soit

adjacent aux multitudes institutions et grands bâtiments officiels qui ornent les tracés royaux (Musée des Beaux-Arts construit par Alphonse Balat, le Palais des Académies, le Palais et Parc Royal). Derrière cette centralisation se cache la volonté de donner sur la scène internationale une image de prestige du jeune état belge. L'étirement du quartier de Bruxelles-Capitale jusque Tervuren et le Bois de la Cambre, pour tracer les grands axes royaux, est un exemple de cette vision née vers la fin du XIX^e siècle.

Dans cet ordre d'idées, Horta hérita d'un terrain aux contours déchiquetés et irréguliers éliminant de prime abord toute idée d'axe, de symétrie et d'équilibre. Il opta donc pour un projet se développant principalement en souterrain, constituant ainsi un écho par rapport au reste des infrastructures environnantes, également enterrées (Gare-Centrale et Galerie Ravenstein), mais qui malgré tout, dans l'ensemble, créait une connexion entre le haut et le bas de la ville. Tel un "*Rituel Purificateur : au lieu de gravir des marches qui placent l'art à distance de la banalité du quotidien, le visiteur descend les degrés de marbre*"¹ il exprimait ainsi le caractère représentatif et les hautes ambitions de l'institution, annonçant un réveil culturel de l'après-guerre, et cherchait surtout à s'inscrire dans le nouveau contexte artistique international.

Plan du Palais des Beaux-Arts, 1 Décembre 1919



L'entrée monumentale située rue Ravenstein est un signe fort de la volonté de Horta de créer un palais néo-classique. Celle-ci prend la forme d'un portique tétrastyle classique dans la plus pure tradition classique française² formant un accès fortement monumentalisé, similaire à ceux des temples antiques. Il est intéressant de noter la référence presque directe à son maître Balat et son propre musée des beaux-arts. Le pavillon d'entrée rue Royale obéit à la même logique de composition classique.

L'accès au palais se fait donc au coin des grandes salles d'expositions et perpendiculairement à la rue Ravenstein. Il est couplé avec un escalier monumental courbe menant à la salle de concert située au niveau inférieur. On peut décerner une amorce de rotonde articulant les différents axes.

La rue intérieure est fortement définie par un chemin direct entre l'entrée place Royale et l'accès rue Ravenstein, constituée d'une galerie consacrée à l'architecture et de circulations verticales.

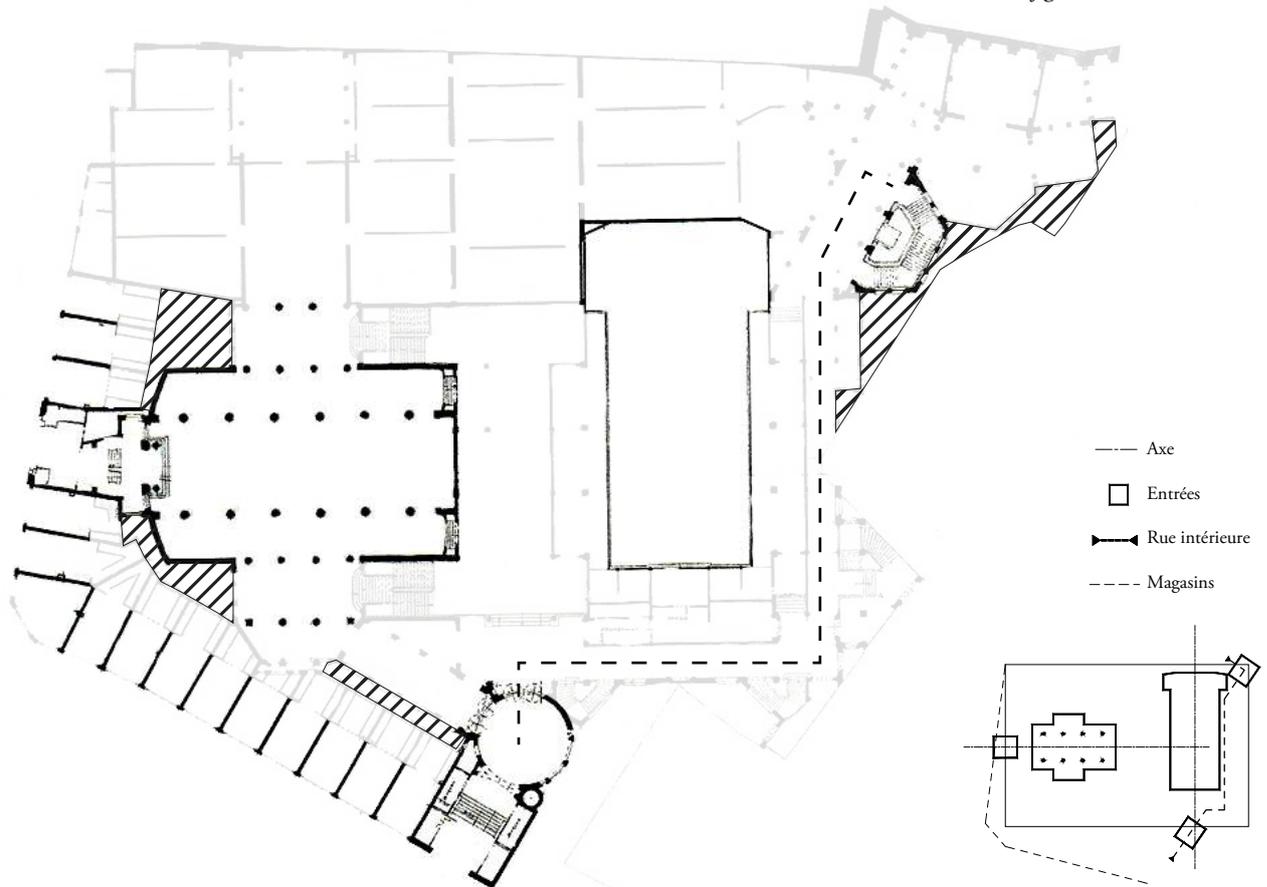
Horta donne une ampleur maximale à la salle de concert, qui est placée au niveau le plus bas de manière à lui procurer un maximum de hauteur. La salle de concert se place au centre de la composition. On y accède par un escalier monumental. Elle est rythmée par des colonnes, éclairée par une grande verrière qui rappelle la fascination d'Horta pour l'éclairage zénithal (fascination qu'on retrouvera durant tout le projet)³. *“L'architecte mêle ici musique et beaux-arts en entourant la salle de concert par des salles d'exposition pour la sculpture et les arts décoratifs.”*⁴

L'espace restant entre la grande salle et le mur de la propriété Errera est occupé par des grandes salles d'exposition réservées à la peinture et éclairées zénithalement par des lanternes.

Plan du Palais des Beaux-Arts, 8 Mars 1920

(fig. 3)

07



Pour la première fois, l'ensemble de magasins apparaît pleinement dessiné autour du palais (bien que déjà présent à l'état de pointillés dans le plan précédent).

Il prend la forme d'une trame en peigne régulière et perpendiculaire aux rues bordant le site, l'entraînant ici dans une échelle plus réduite qui amène Horta à refuser l'appellation de "Palais des Beaux-Arts" et proposer plutôt une "*maison des arts*".⁵

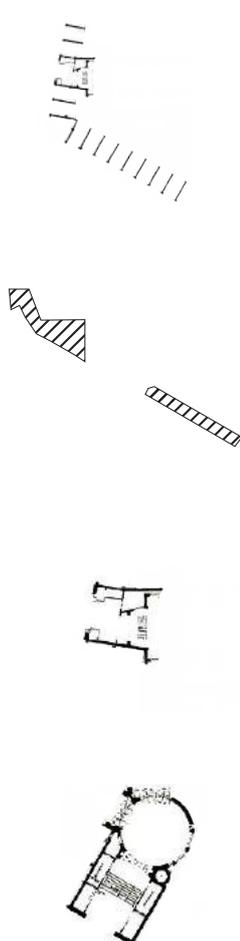
Des cours intérieures prennent place dans le plan pour permettre d'amener de la lumière et de gérer certaines articulations délicates entre les salles.⁶

Les courettes créent aussi une distinction nette entre le monde commercial et le palais des arts. Pour le moment, la forme des puits de lumière se limitent aux espaces résiduels non réfléchis.

Quatre accès se distinguent, le premier se trouve rue de la Bibliothèque (actuelle rue Baron Horta), le second est situé rue Ravenstein, le troisième au niveau de la rue Terarken et le dernier connecte la rue Royale. La multiplicité des entrées entraîne la suppression de l'entrée monumentale unique du plan précédent et de son escalier courbe.⁷

Les entrées situées au niveau de la rue Ravenstein s'incrudent dans la trame des magasins. Leur largeur plus étendue souligne la différence avec les magasins et implique une importance particulière par rapport à ceux-ci. La présence de larges escaliers indique une volonté de préserver une monumentalité dans le traitement des entrées. Celle de la rue de la Bibliothèque permet un accès direct à la salle des sculptures. L'entrée au niveau de la rue Royale est située dans un coin irrégulier de la parcelle. Pour gérer les contours tortueux, Horta met en place une série de formes hexagonales afin de "*créer une entrée de belle allure comportant un vestibule d'honneur et un grand escalier*".⁸

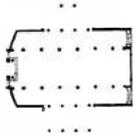
La rotonde établie au niveau de l'entrée rue Terarken articule l'accès direct entre la salle de concert et les salles de conférence et salle de musique placées perpendiculairement à la





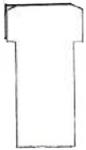
grande salle. “Au niveau de la rue Ravenstein, une entrée conduit à une deuxième rotonde superposée à la première, qui donne sur un grand vestibule séparant la salle de concert et la salle de sculpture, sur un petit vestibule permettant de gagner la loge royale et sur un vestibule conduisant au transept gauche de la salle de sculpture.”⁹

Cette rotonde, souligne la différence nette entre les deux logiques (celle des magasins et celle du palais), elle sert aussi de franchissement de la couche commerciale pour entrée dans le monde des arts.



Extension du programme: apparition des deux salles principales (salle des sculptures et la salle de concert) orientées perpendiculairement l'une par rapport à l'autre. Au niveau de la rue Terarken, une salle de conférence et une salle de musique de chambre sont installées. Horta repousse la salle des concerts à l'extrémité du terrain. La salle de sculpture a pour le moment une forme d'église avec son vocabulaire

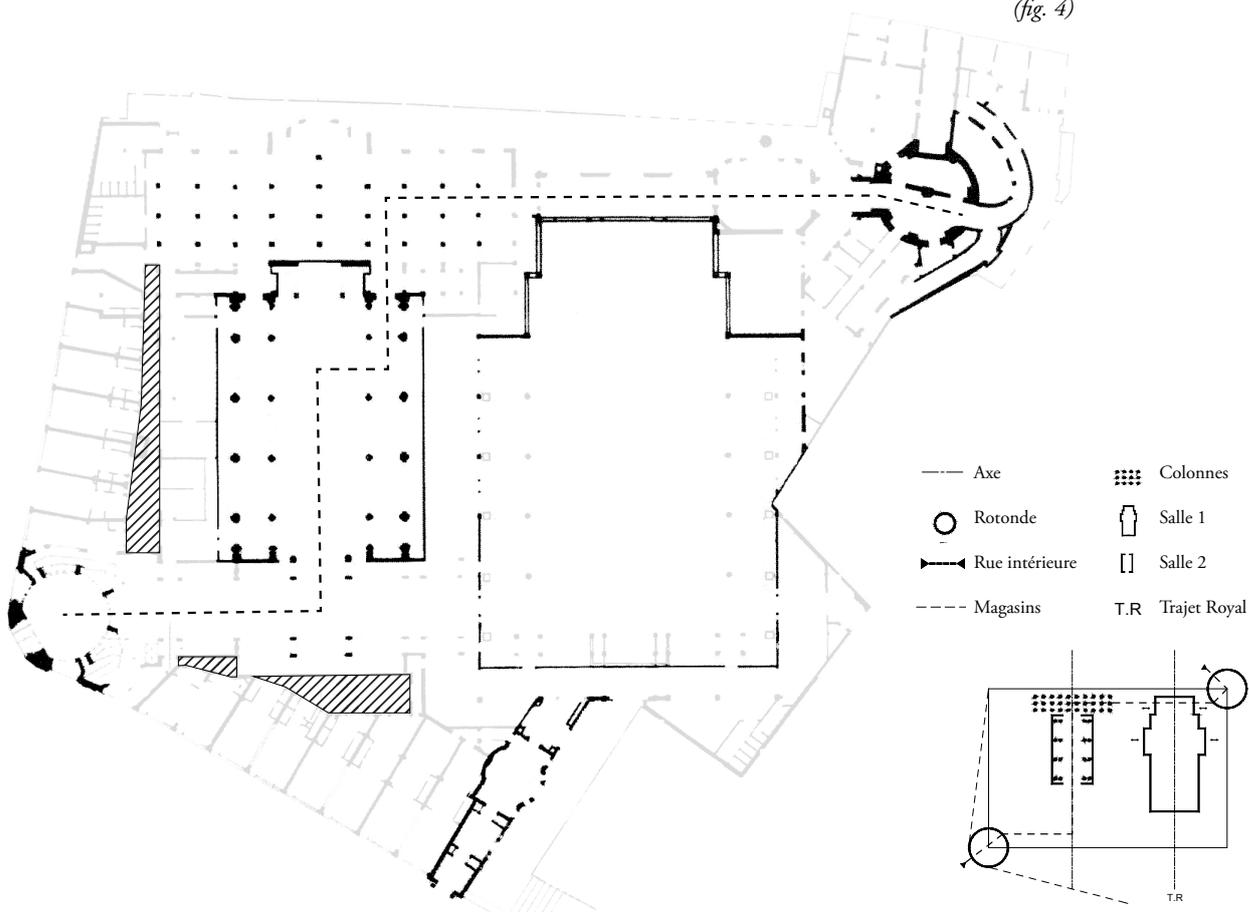
(narthex, nef, colonnes, transept). Un axe fort se dessine, il coupe la salle des sculptures en deux et rejoint une deuxième salle de sculptures. Une trame de colonnes encore timide se dessine à différents endroits du plan. On peut noter l'utilisation de colonnades afin d'articuler les espaces intérieurs, comme pour la transition entre la salle des sculptures et le reste du palais.



La rue intérieure se démarque encore très clairement et obéit à la même logique que celle du plan précédent.

Plan du Palais des Beaux-Arts, 8 Mai 1922

(fig. 4)



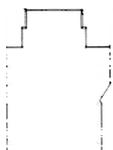
Le système d'entrée change drastiquement. L'accès principal se situe à l'angle de la rue de la Bibliothèque et rue Ravenstein, un autre, place Royale. Les rotondes sont utilisées pour articuler tous les axes qui convergent à ces endroits. La monumentalité du premier plan a perdu sa force, mais réside. Le trajet royal est inséré au niveau de la rue Ravenstein, sous forme d'une entrée personnelle, qui se lie en fin de parcours au reste du palais. L'entrée rue Terarken devient une sortie de secours secondaire.



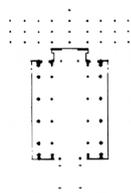
La salle de concert est repoussée jusqu'à la limite de la parcelle. Les salles de sculpture et de musique changent d'orientation et s'alignent à l'axe de la salle de concert. La salle de sculpture présente alors un espace scandé par des portiques monumentaux, et un escalier monumental centré à la place de l'autel souligne sa nouvelle orientation.



Le système de cloisons et de salles d'expositions multiples est abandonné au profit d'une très grande salle hypostyle dédiée à l'art décoratif. Horta développe une trame de colonnes.

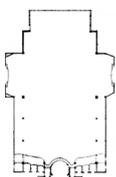
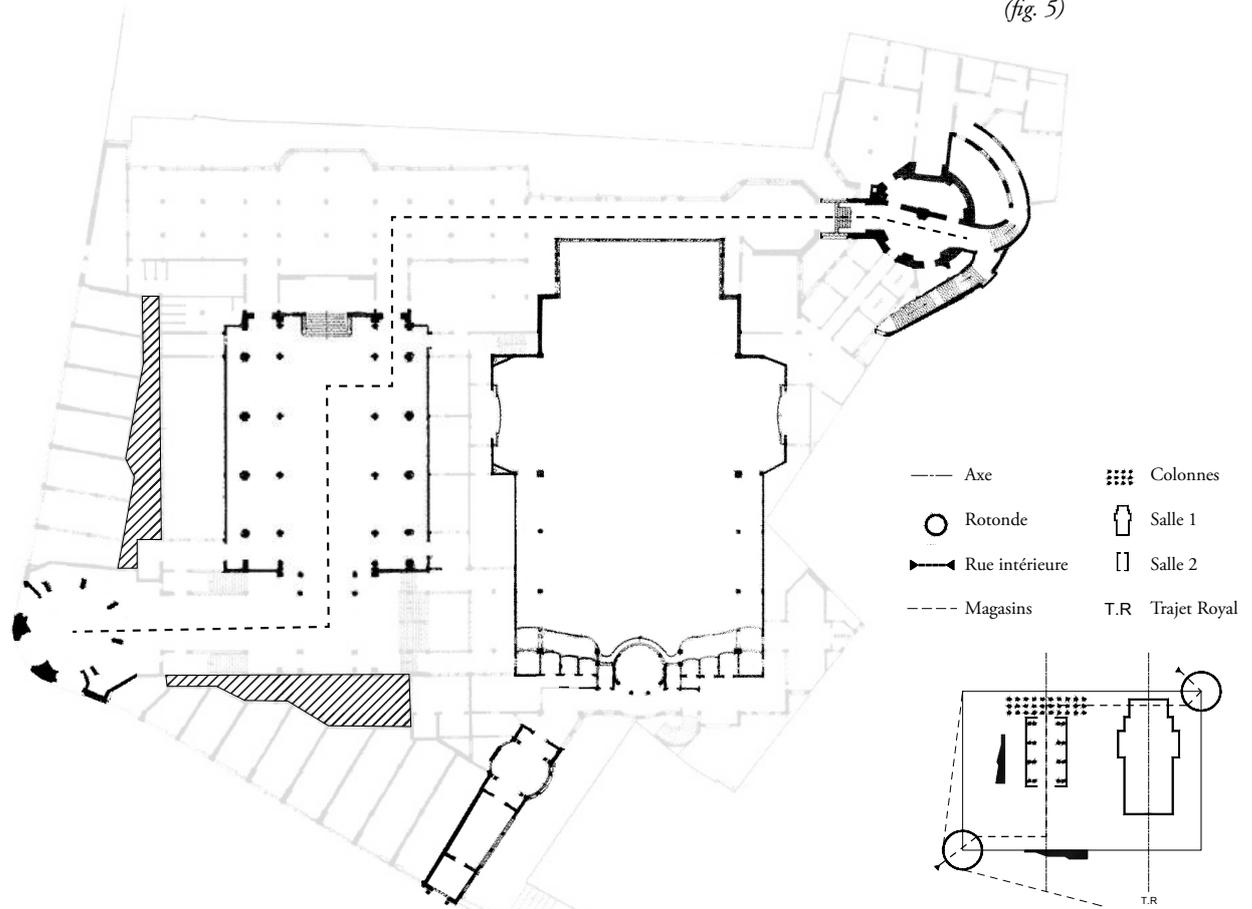


Le tracé de la rue intérieure est considérablement modifié suite aux changements ci-énoncés. Le visiteur est conduit de part et d'autre du palais, non plus par un parcours extérieur aux salles d'exposition, mais au travers de ces dernières. Les interactions entre les parties vouées à l'art et celles dédiées à la musique commencent à se mêler dans sa composition des circuits.



Plan du Palais des Beaux-Arts, 25 Août 1922

(fig. 5)



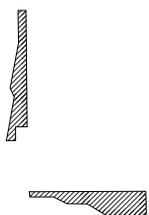
A ce stade il n'y a plus beaucoup de changements. L'entrée royale se privatise complètement; la famille royale pénètre dans le palais par la rue Ravenstein, un couloir dessert un petit salon avec commodités. Ensuite, un vestibule conduit le Roi à sa loge personnelle qui, parfaitement ronde, se situe dans l'axe de la scène de la grande salle.



La salle de concert s'amincit et prend la forme d'une croix latine. Le transept est réservé au public privilégié.

Le vestibule d'honneur, situé après l'entrée principale se voit appliquer une belle symétrie qui clarifie l'espace et permet de créer un escalier large.

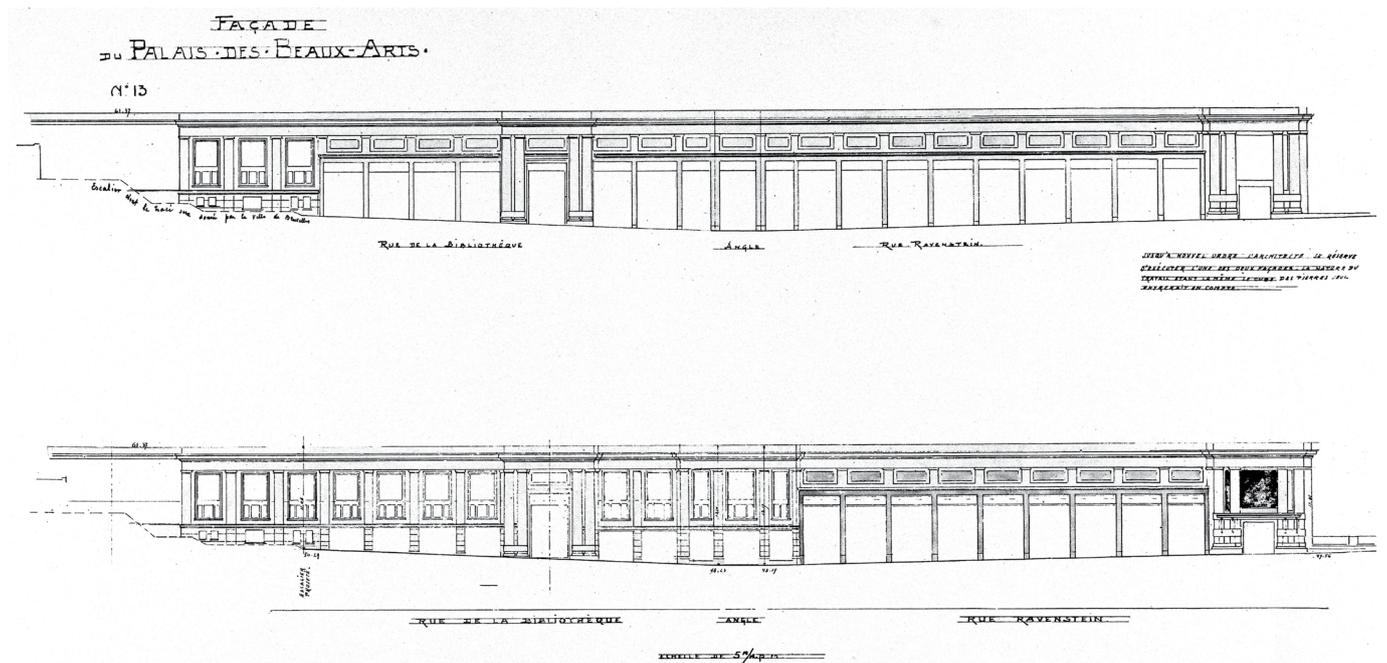
La salle de sculpture se munit de l'escalier/autel centré.



Les cours sont plus réfléchies et délimitent clairement le rectangle dans lequel le palais s'inscrit.

“L'impression d'ensemble est celle d'emboîtement de formes géométrique (...) qui évoquent une architecture primitive relue par un architecte imprégné par les principes de l'architecture classique.”¹⁰

Elévation du Palais des Beaux-Arts, Février 1920.



(fig. 6)

Le premier essai présente une façade composée de portiques/(colonnes?) simples et épurés, uniformément disposés sur l'entière de la façade donnant sur la rue ravenstein et sur la rue de la bibliothèque. Les portiques supportent une corniche classique ornée de quelques moulures, un médaillon rectangulaire vide s'insère dans l'espace situé entre la corniche et les colonnes. Les portes sont monumentales et se distinguent parfaitement des magasins (voir porte 1920).

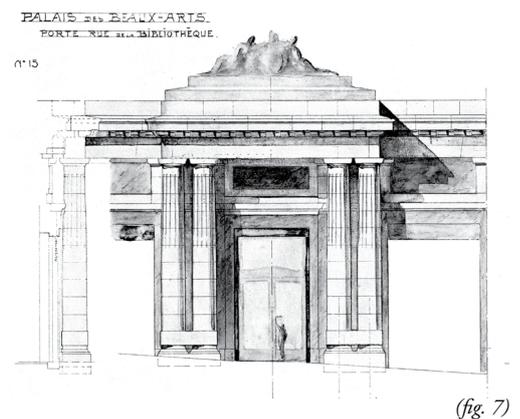
Le deuxième dessin présente les mêmes portes, et la même façade côté ravenstein. Côté rue de la bibliothèque, les portiques sont remplacés par des pilastres faisant la totalité de la hauteur de la façade. On voit apparaître un début d'ornement géométrique sur l'allège des fenêtres et un jeu d'appareillage délimitant deux niveaux distincts. On commence à pouvoir distinguer la façade finale bien qu'encore beaucoup plus épuré.

Portes du Palais des Beaux-Arts, Février 1920.

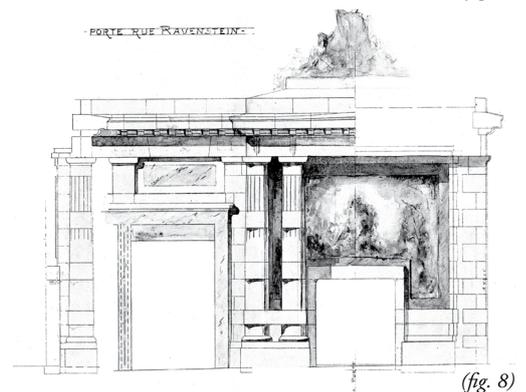
La volonté d'Horta de créer un palais néo-classique saute aux yeux dans ce dessin préparatoire pour les entrées situées rue de la bibliothèque et rue ravenstein.

Les portiques, historicistes sont composés de deux double colonnes doriques (stylisé) posées sur un stylobate supportant un entablement classique. Le tout est surmonté de statues colossales censées représenter la fusion des 3 arts majeurs¹¹. Les lignes de la composition sont réglées par un système de proportion simple et une symétrie parfaite dans la lignée de la tradition classique française.

Par le dessin de ces portiques Horta démontre sa volonté de mettre en avant les accès au palais des arts par rapport aux vitrines des commerces.



(fig. 7)



(fig. 8)

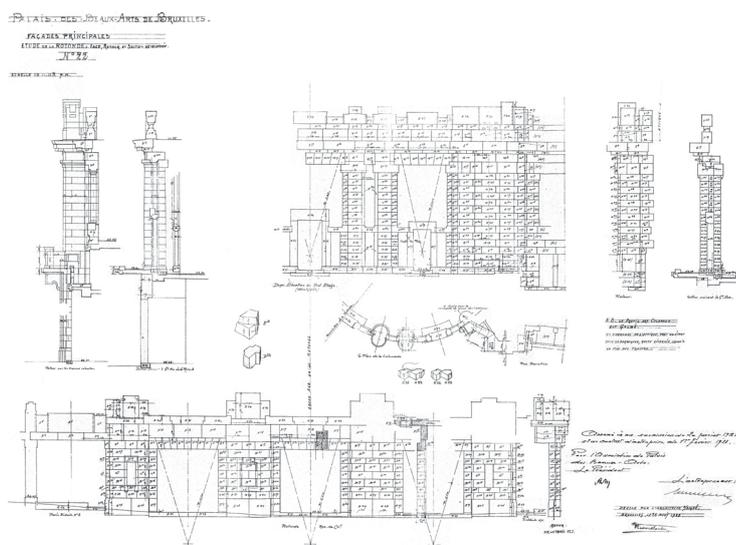
Élévation du Palais des Beaux-Arts, Mai 1922



(fig. 9)

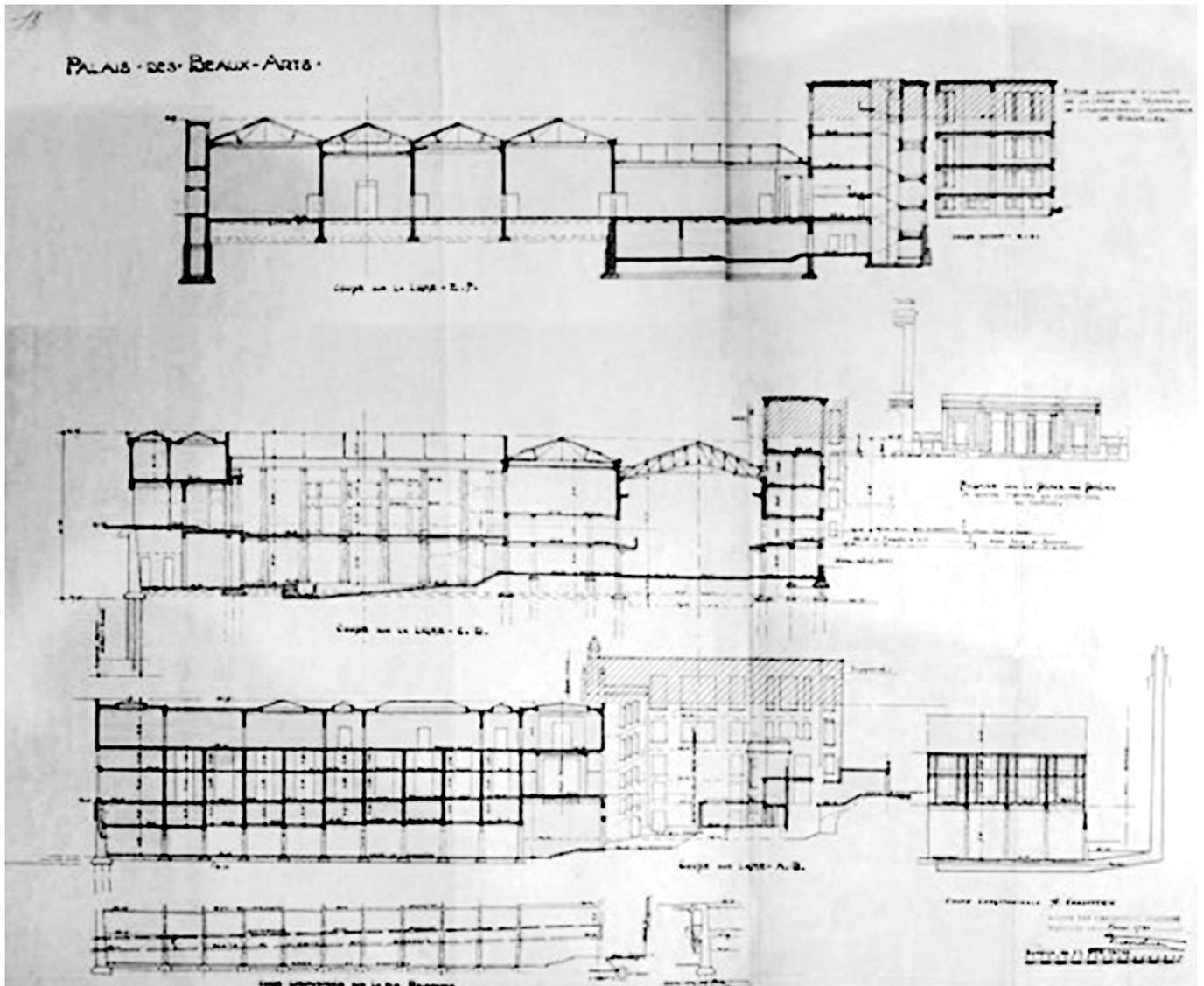
Une partie de la façade reprend le vocabulaire de l'hôtel errera (style palais florentin: travées clairement déterminée par des pilastres, jeu de bossage rustique contrastant avec le revêtement du bel étage, la corniche est prononcée et le tout est unie grâce a une belle symétrie.) tout en introduisant des éléments nouveaux (fenêtres tripartites + ornement géométrique sur les allèges) le bandeau séparant les étages crée une continuité avec le reste de la façade.

La façade du palais elle même peut être qualifiée d'art déco, si l'on définit celui-ci comme un retour a la rigueur classique: rythme, symétrie, pierre de tailles, retour à des motifs géométriques et refus de la volute art nouveau. La prédominance de l'angle droit dans les ornements, le morcellement de l'acrotère, la présence de motif géométrique sont également des éléments caractéristique de l'art déco.



(fig. 10)

Coupe du Palais des Beaux-Arts, Décembre 1919.



(fig. 11)

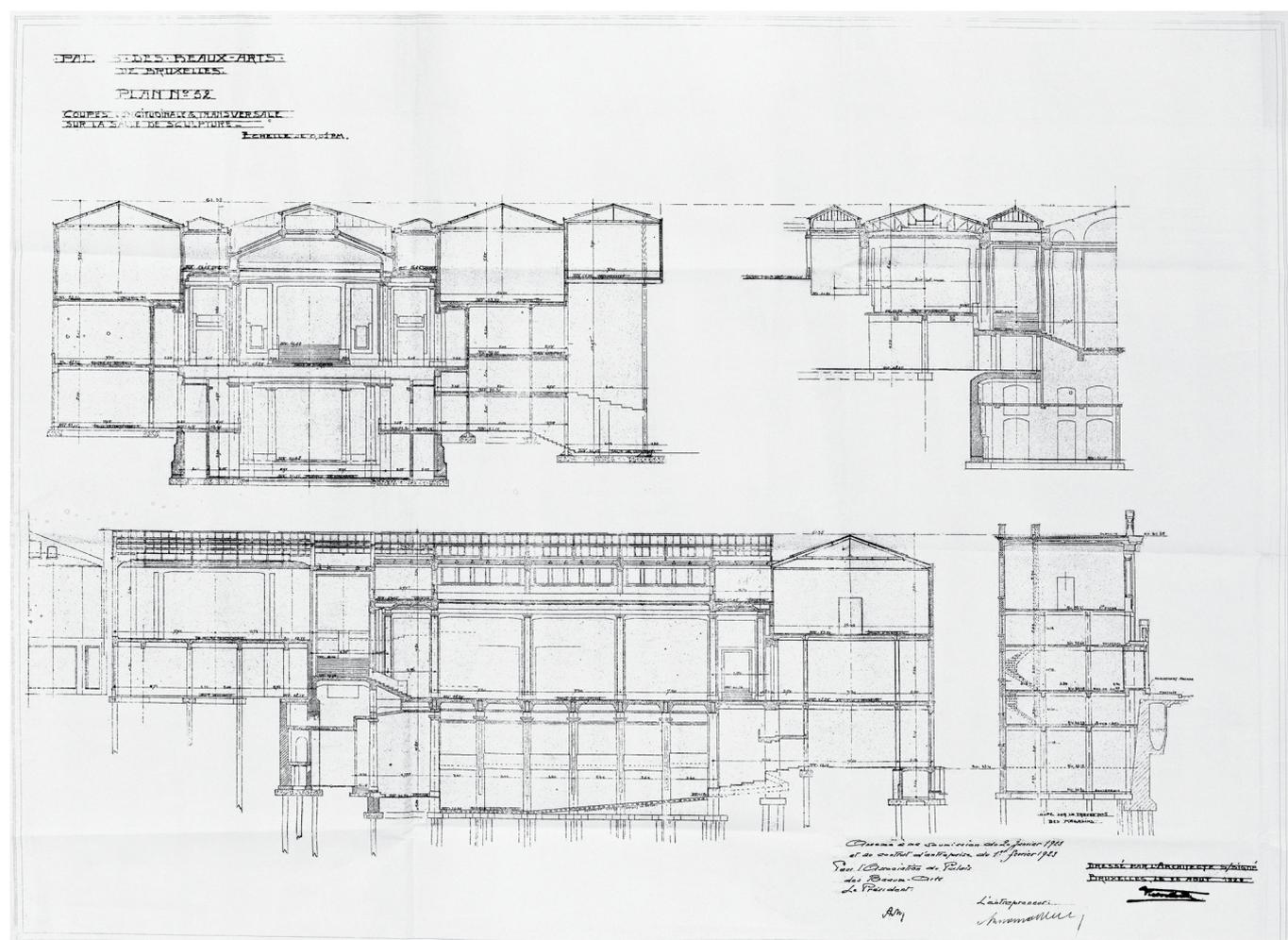
Toujours dans l'idée de monumentalité idéale et dans la frustration de ne pas pouvoir bâtir auprès de son maître Balat sur la Place Royale, Horta désirait que son Palais soit perçu depuis celle-ci. Ainsi, dès 1919, nous retrouvons des corrections effectuées par la ville quant à la hauteur du bâtiment puisqu'il était plus élevé que la limite imposée, depuis le début du projet, par la servitude des vues sur le centre historique de la ville.

De par cette contrainte et la commande d'un espace pouvant accueillir un grand nombre de mélomanes, le niveau du sol de la grande salle de concert est placé sous le niveau de la chaussée de la rue Terarken. Ce rabaissement entraîne plusieurs réactions pour régler la luminosité que l'on retrouvera jusqu'à la version finale : les cours intérieures séparant le bâtiment principal des magasins ainsi que les verrières doubles en armature acier.

Dans cette première version, certaines des grandes lignes qui guideront par la suite la volumétrie désirée par Horta, se mettent en place. Le fait que les deux entrées, rue Royale et rue Ravenstein, soient situées à deux niveaux différents va pousser ce dernier à engager une circulation reliant les deux. Le travail en coupe devient alors indispensable et la lecture seule en plan limite la compréhension du projet.

Cette lecture spatiale ne fera que se complexifier jusqu'à la version définitive.

Coupe du Palais des Beaux-Arts, Août 1922.



(fig. 12)

Avec la grande salle de concert fixée d'une part sur l'axe de l'entrée Royale et d'autre part sur l'axe issu de l'accès rue Terarken, Horta dote le Palais des Beaux-Arts de deux circuits d'exposition situés au niveau supérieur de l'entrée Ravenstein. Ces deux circulations forment une boucle autour du vide créé par la double hauteur de la salle des sculptures.

Comme le montre la coupe, le projet a été conçu comme une imbrication de différents volumes de formes et de tailles différentes. Cette logique d'imbrication de grands volumes avec des espaces différant d'un demi-niveau, se retrouvera en plan dans la proposition finale, particulièrement visible pour la salle de musique de chambre et la salle de récital au niveau inférieur.

Ces différents volumes fusionnent en une toiture uniforme qui joue avec divers verrières qui sont recouvertes d'une structure filtrant les rayons du soleil pour permettre une exposition et conservation optimale des œuvres.

Notes

¹ S. JACOBS, *Le Palais des Beaux-Arts, un point de jonction citoyen*, 2008, p.

² F. AUBRY, *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, 1996, p.170.

³ *Ibid.*, p.171.

⁴ V. MONTENS, *Le Palais des Beaux-Arts: la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles, 1928-1945*, 2000, p.131

⁵ V. HORTA, *Mémoires...*, 1985, p.243.

⁶ F. AUBRY, *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, 1996, p.172.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p.176

¹¹ *Ibid.*, p.173

Iconographie

(fig.1) Photographie du terrain du futur Palais des Beaux-Arts vu vers l'est avec l'hôtel Ravenstein (archives du musée Horta)

(fig.2) Le palais des Beaux-Arts: plan du rez-de-chaussée de la rue Ravenstein, 1^{er} décembre 1919, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.3) Le palais des Beaux-Arts: plan du rez-de-chaussée de la rue Ravenstein et de la rue de la Bibliothèque, 8 mars 1920, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.4) Le palais des Beaux-Arts: plan du rez-de-chaussée de la rue Ravenstein, 8 mai 1922, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.5) Le palais des Beaux-Arts: plan du rez-de-chaussée de la rue Ravenstein, 25 août 1922, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

Bibliographie

- J. de DECKER, P. DUJARDIN, B. van der WEE, G. DUPLAT, L. DERYCKE, S. JACOBS, and Palais des beaux-arts (Brussels, Belgium), *Bozar LXXX Lannoo*, 2008, Tielt.

- E. DAVIGNON, V. MONTENS, *Le Palais des Beaux-Arts: la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles, 1928-1945*. Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, Bruxelles.

- *Colloque Horta: actes, Académie royale de Belgique, Euro-palia 1996, Palais des académies, 20 novembre 1996*, vol. 3e sér., t. 12. ,Classe des Beaux-arts, Académie royale de Belgique, 1997, Bruxelles.

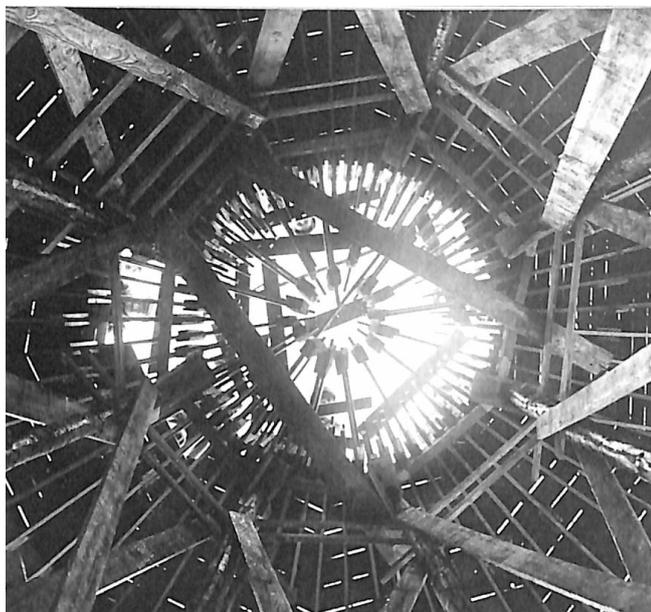
- C. DULIÈRE, Administration du patrimoine culturel, and Belgium, *Victor Horta: Mémoires*, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985, Bruxelles.

- F. AUBRY, R. LAUTWEIN, J. VANDENBREEDEN, and Palais des beaux-arts (Brussels, Belgium), *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, Ludion, 1996, Ghent.

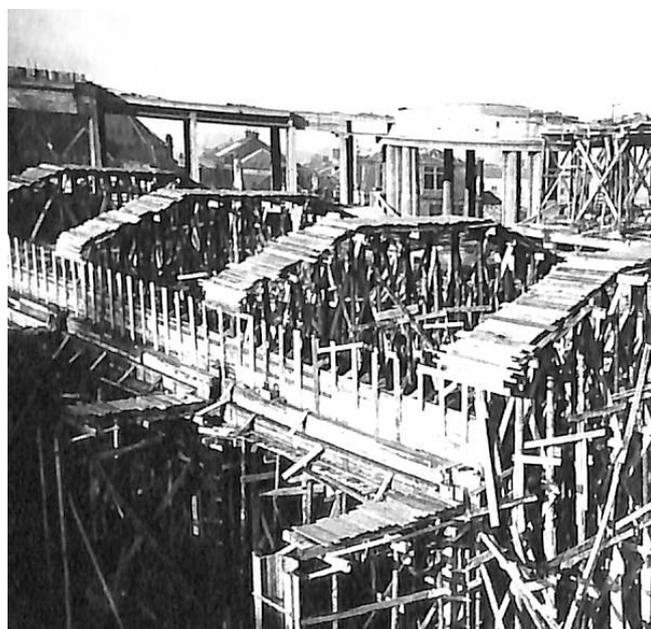
LE CHANTIER

Discussions et élaboration du Palais des Beaux-Arts

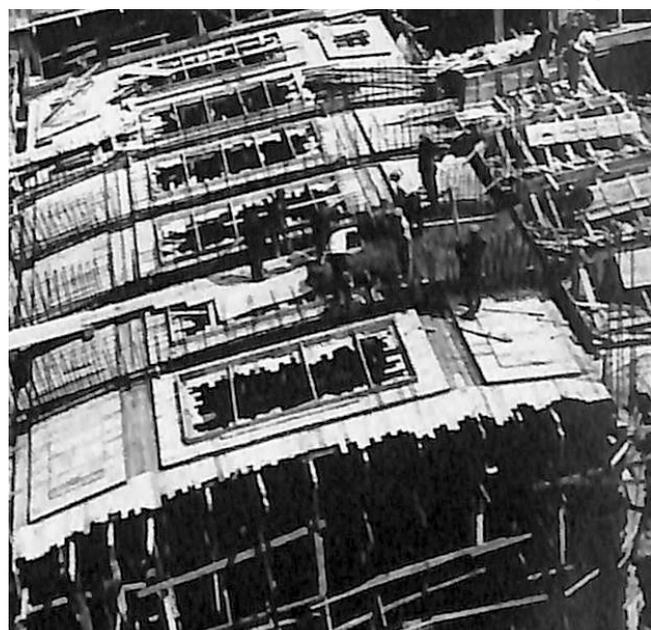




(fig.1)



(fig.2)



(fig.3)

Un dialogue pour la construction

En Janvier 1923, l'appel aux entrepreneurs lancé par la direction du projet du Palais des Beaux Arts dans la Chronique des Travaux publics attira près de douze soumissions. Celle d'Armand Blaton qui était la plus économe, paraissait être pour l'architecte la plus convenante. Dès février 1923, et non en novembre 1922 comme l'avait écrit Horta dans ses mémoires, l'entrepreneur supervisa et prit en main le chantier.

« Le 23 novembre 1922 l'entrepreneur avait pris possession du chantier; en janvier suivant les pioches entamaient le terrain. Travail plus pénible qu'il n'en paraissait à la surface: outre la présence du sable (...) outre des égouts qu'on renseignait comme désaffectés (...) outre les innombrables restes de fondations d'un des quartier les plus anciens et les plus peuplés de la ville, il y avait un énorme cube de terre à déblayer en général (...) »

V. Horta, Mémoires..., p244

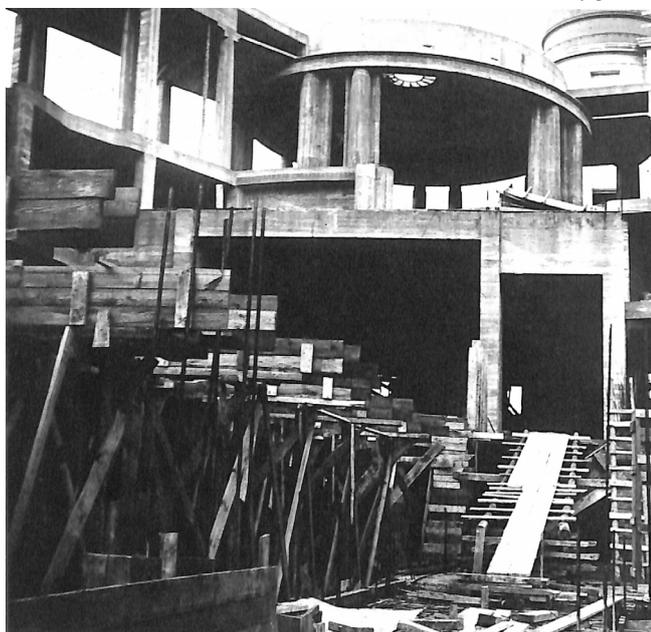
Le terrain présentait une série d'éléments imprévus tels que la nature du sol irrégulier et imbibé d'eau, qui nécessita un pilotage en béton de plus de mille pieux du système Robur, l'énorme quantité de terre à déblayer, les égouts, supposés désaffectés mais qui ne l'étaient pas, les nombreux vestiges de fondations présents sur le site, tous ces éléments exigeant une prudence accrue.

Pour équilibrer le poids des terres enlevées et éviter l'affaissement des constructions avoisinantes, la construction réalisée en béton armé s'appliqua par parties qui s'élevaient successivement. Victor Horta demanda un rapport photographique réalisé entre 1923 et 1928 pour avoir une idée de l'avancement du chantier.

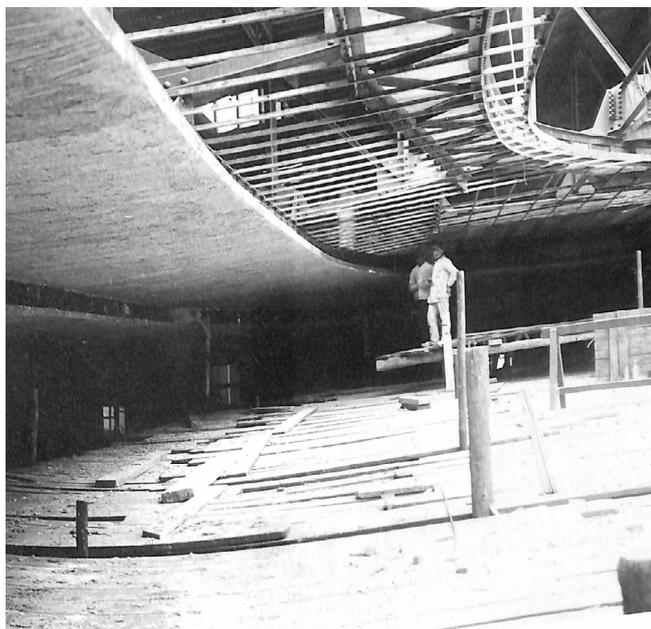
L'escalier Belliard que la ville de Bruxelles venait de reconstruire était un élément qu'il fallait prendre en compte, car les fondations mises en place pour le consolidation de ce dernier et les murs mitoyens des propriétés environnantes menaçaient de s'écrouler suite aux travaux de déblayage. C'est pourquoi les murs enterrés ont été construits en disposant une série d'armatures réunies par un fond de retenue des terres, établie sur base du principe de construction des réservoirs de château d'eau. S'ils avaient opté pour l'hypothèse d'une construction conçue sur le système du radier, toutes les précautions prises seraient devenues inutiles, l'objectif à satisfaire dans le cas du Palais des Beaux Arts étant le besoin absolu d'un sol sec, la salle de concert, plutôt que d'être soutenue par un sol froid et humide, s'élève sur un sous-sol d'isolement ou d'un rez-de-chaussée. Pour tendre vers ce résultat, il était



(fig.4)



(fig.5)



(fig.6)

primordial de rendre imperméable au maximum le sol en utilisant des ciments et de la grenaille de qualité, en superposant une maçonnerie poreuse avec une circulation d'air conditionnée pour résister à l'action du froid mais surtout à celle de l'eau par un drainage lent et continu.

Les travaux prirent un retard considérable suite aux problèmes techniques rencontrés, alors que les prévisions de l'architecte en 1923 annonçaient l'achèvement de la construction des salles d'expositions pour 1924 et la salle de concerts principales en 1925. D'autres facteurs sont également venus interférer dans le délai établi, tels que les greffes dans l'industrie et surtout les difficultés financières rencontrées en cours de chantier.

La rotonde de la Place des Palais avec son escalier vit le jour peu après la construction des quatre étages longeant la rue Ravenstein qui furent construits dès octobre 1923. La construction de la Rotonde Ravenstein et l'aile de la rue de la bibliothèque s'en suivirent. En 1924 furent érigés les salles d'exposition des cercles donnant sur rue Royale et celles de l'art monumental, ainsi que la salle de musique de chambre. La salle de sculpture et les escaliers secondaires de la salle de concerts (construites en dernier lieu) virent le jour en 1925.

Victor Horta continua ses études pour le palais des beaux arts bien qu'il faille se contraindre à la surveillance du chantier. « Je suis de près le travail de Horta depuis près d'un an », écrit en novembre 1923 le banquier à Adolph Max, « *il se dévoue corps et âme à son œuvre et les modifications qu'il apporte au plan sont les plus intéressantes et nous prouvent son grand talent* ». ¹

“L'énormité du chantier dont l'apparence était doublée par les échafaudages, me garantissait contre les critiques ou les observations. Le Bœuf suivait les travaux avec joie, et je le renseignais de même ; nous étions alors comme deux frères...”

V. Horta, Mémoires..., p260

Henry Le Bœuf se révélait pourtant inquiet des salles destinées à l'écoute musicale et leur acoustique. La grande salle de concert faisait l'objet des plus grandes inquiétudes du banquier. Suivant les plans d'août 1922, elle était destinée à prendre la forme d'une croix latine, dont la partie supérieure était occupée par l'orchestre et les deux parties latérales par le public privilégié. Le plafond de la nef centrale, qui était entourée de galeries et de loges, devait éclairer celle-ci.

C'est alors qu'en 1923, la volonté de modifier les plans et les élévations lui prenant déjà, Blaton a proposé à Horta

de construire la salle de concert, non pas en acier comme prévu à l'origine, mais en béton armé. Selon l'architecte, « cette demande s'expliquait par le fait que les usines réagissaient dans l'obligation de livrer dans un temps prescrit, tandis que les chantiers du béton avançaient irréprochablement dans le délai prévu, alors que c'était dans cette partie du bâtiment que se trouvaient réunies toutes les complications et les suggestions de la composition ». ² En effet, Horta avait envisagé l'acier pour la majeure partie du projet, mais en réalité le bâtiment était réalisé en moitié en béton pour la section Beaux-Arts, et en acier pour tout l'intérieur de la salle de concert. Ce choix était motivé par trois raisons: premièrement cela lui permettait d'éviter l'arrêt complet des travaux, ces derniers pouvant toujours continuer par moitié, deuxièmement l'utilisation des deux matériaux permettait de terminer la salle de concert à l'usine pendant que sur le chantier on continuait tout en rechargeant régulièrement le sol, dernièrement il se réservait la possibilité de recouvrir l'acier dans la salle de concert en l'enveloppant d'un matériau ligneux du type bois blanc, sapin ou chêne.

“1925 fut l'année la plus intéressante de ma gestion : on comprenait ici, on donnait sa langue au chat plus loin... si j'avais rêvé d'une belle mort, c'est l'année que j'aurais dû choisir pour disparaître... Mais je rêvais à ma salle de Concert, je jouais trop gros pour l'abandonner car la prévue fut faite plus tard que d'autres l'auraient « massacrée »... C'est le mot juste !”

V. Horta, Mémoires..., p260

La décision de l'entrepreneur remettait donc le projet en question. L'architecte précisa aux dirigeants du palais des beaux arts la nécessité d'obtenir un temps d'étude supplémentaire dédié à la réadaptation du dessin de la salle de concert initialement en acier pour le béton armé.

“La condition essentielle de l'acoustique réside dans la permanence du degré de la température et du degré hygrométrique de l'air contenu dans la salle. On ne peut l'obtenir en premier chef que par la permanence de l'enveloppe de la salle : le plancher, les murs et le plafond.”

V. Horta, Mémoires..., p269

Malgré sa réserve, Horta rencontra en août 1925 l'expert en acoustique Gustave Lyon, qui émit son avis sur les plans de la salle de concert qui fut « extrêmement favora-

ble » rapporte l'architecte. « Quand il constata que mon plafond était horizontal, et que mon plancher était fortement relevé vers le fond, il me conseilla de le modifier. Il ne savait pas combien j'étais décidé... huit jours après, ma nouvelle salle était sur plan telle qu'elle se présente aujourd'hui ». ³ Deux cas se présentaient pour déterminer la forme du bâtiment : dans le premier cas, généralement, la limite du terrain définit la forme à savoir la longueur et la largeur de la salle, dans le deuxième - et c'est celui qui se présenta pour le Palais des Beaux Arts - le problème est inversé, la hauteur étant la contrainte, c'est elle qui imposait la forme de l'ensemble. Or la forme aplatie ne convenant pas et n'étant pas optimale, un arrangement de lignes courbes constituait la solution la plus intéressante.

“L'impossibilité d'adopter cette forme nous fit concevoir une forme ovoïde.”

V. Horta, Mémoires..., p271

La salle de concert avait acquis sa forme finale en mai 1925. Dans ses mémoires, Horta confia qu'il fut également influencé pour deux éléments d'informations qui lui permirent d'avancer considérablement dans l'élaboration de ses plans définitifs, à savoir la première, Emile Vandervelde lui garantissant qu'une salle de concert n'était rentable qu'à partir de 2250 personnes, la seconde, d'Eugène Ysaye qui lui confia que soit pour jouer soit pour conduire l'orchestre il préféra se sentir entouré par le public. Ces éléments justifiant d'autant plus la forme ovoïdale de la salle.

Bien qu' Henry Le Boeuf laissa à l'architecte la liberté de création, il estimait que Victor Horta qui n'était pas familier de concert symphoniques ne possédait pas l'« expérience indispensable » que nécessitait le dessin du plan de la salle de concert, et l'invita et insista donc longtemps pour que ce dernier exécute un voyage d'étude des salles de concert les plus intéressantes d'Europe. Suite au refus de Victor Horta qui considérait que cela aurait été un temps supplémentaire superflus étant donné ses connaissances déjà suffisantes selon lui, Henry Le Boeuf envoya Pierre Janlet, son secrétaire particulier, visiter ces différentes salles pour en tirer des rapports détaillés sur les éléments à étudier. L'inventaire établi à l'occasion comprenait l'Albert hall, le Queens hall, principaux music hall à Londres, la salle de concert de Manchester, celle d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, Coblenz et Francfort en Allemagne, ainsi que les salles d'Amsterdam, Strasbourg, Bâle et Paris.

Manifestement, les interventions de l'homme d'affaire venaient à irriter parfois l'architecte, comme en témoigne à titre d'exemple cet extrait d'une lettre de Le Boeuf à Horta en juillet 1924 : « j'ai fait établir le plan de l'estrade que vous n'avez pas voulu voir l'autre jour – et que je ne vous

montrai plus – parce que je vous avais demandé de bien vouloir l'établir, vous, que vous me n'en avais pas montré et que cependant, je pense qu'il y a l'urgence à la faire : à cause du dispositif d'accès. L'estrade sera-t-elle conçue d'après ce qui l'entoure ? Il me semble que c'est plutôt à l'estrade et aux nécessités de l'orchestre à commander les dégagements et les foyers. Je profite de l'occasion pour vous répéter qu'il ne peut être question d'un plan d'architecte ; tout au plus d'un plan d'élève. Enfin, bref, voici, par écrit, ainsi que vous le désirez, les éléments du problème... ». ⁴ Lorsqu'il débuta l'étude de cette estrade, Victor Horta nécessita tout de même l'apport d' Henry Le Bœuf sur le sujet : « vous me diriez ensuite pour les deux éléments musique et chant, la répartition idéale de chaque groupes qui peut ou doit s'élever d'un gradin au dessus de celui qui précède. Aussitôt en possession de ces renseignements généraux appliqués à notre plan, mais, je le répète, conçu idéalement, théoriquement, j'en ai recherché l'application à notre cas particulier ». ⁵ Pour cette question effectivement non négligeable, Henry Le Bœuf prit soin de communiquer à Horta les avis et conseils de personnalités musicales mais aussi des schémas d'agencement de l'orchestre.

L'éclairage de l'estrade de la salle, différente de celle généralement rencontrée dans les théâtres, inquiétait Henry Le Bœuf : « en général, presque tous les musiciens aiment entendre la musique dans un local qui n'est pas trop vivement éclairé. Il ne faut évidemment pas trop assombrir la salle mais une clarté douce plaît à l'audition musicale ». ⁶

Nous n'avons pas redouté l'emploi du béton armé et du verre mais nous les avons appliqué par zone au lieu de les subdiviser fragmentairement (...) Au contraire, la forme incurvée donnée à la surface de béton se trouvant sous l'orchestre, fait de celle-ci une « cloche de résonance » qui amplifie le son.

V. Horta, Mémoires..., p272

Par la suite, l'étude des gradins et de la répartition des sièges demanda plus de deux années de recherches à l'architecte. Henry Le Bœuf n'hésita pas à expliquer ses souhaits concernant l'emplacement des rangées et la distinction à faire entre celles-ci, qui pourront notamment être mis en place grâce à un ressaut de quelques marches. «Il est évident», lui explique-t-il, «que les huit ou dix premières rangées, contre l'estrade, seront médiocres: les sons passent au dessus de la tête, les cordes dominant, on ne voit rien ni des bois ni des cuivres. On peut se rendre compte de cela dans toutes les salles de concert. Les rangées devenant meilleures au fur et mesure qu'on s'éloigne de l'estrade sont finalement excellentes au fond

de la salle; elles le seront d'autant plus que vous pourrez les élever davantage». ⁷

Pour Henry Le Bœuf, le confort des personnes utilisant les sièges de la salle était primordial : « lorsque vous serez arrivé, au sujet des types de sièges et de l'espacement des rangées aux différentes catégories de places à un projet «provisoirement définitif» vous m'obligerez en m'en parlant. Notre salle est suffisamment grande et je tiens à ce que tout le monde soit à l'aise». Ibid., copie d'une lettre de H. Le Bœuf à V. Horta En attendant, Henry Le Bœuf dressa pour l'architecte une liste des distances et dimensions des sièges, des rangées de sièges et de leur largeur, sur base des exemples rencontrés dans les salles de concerts en Belgique, à l'étranger et dans les nouveaux cinémas de la ville.

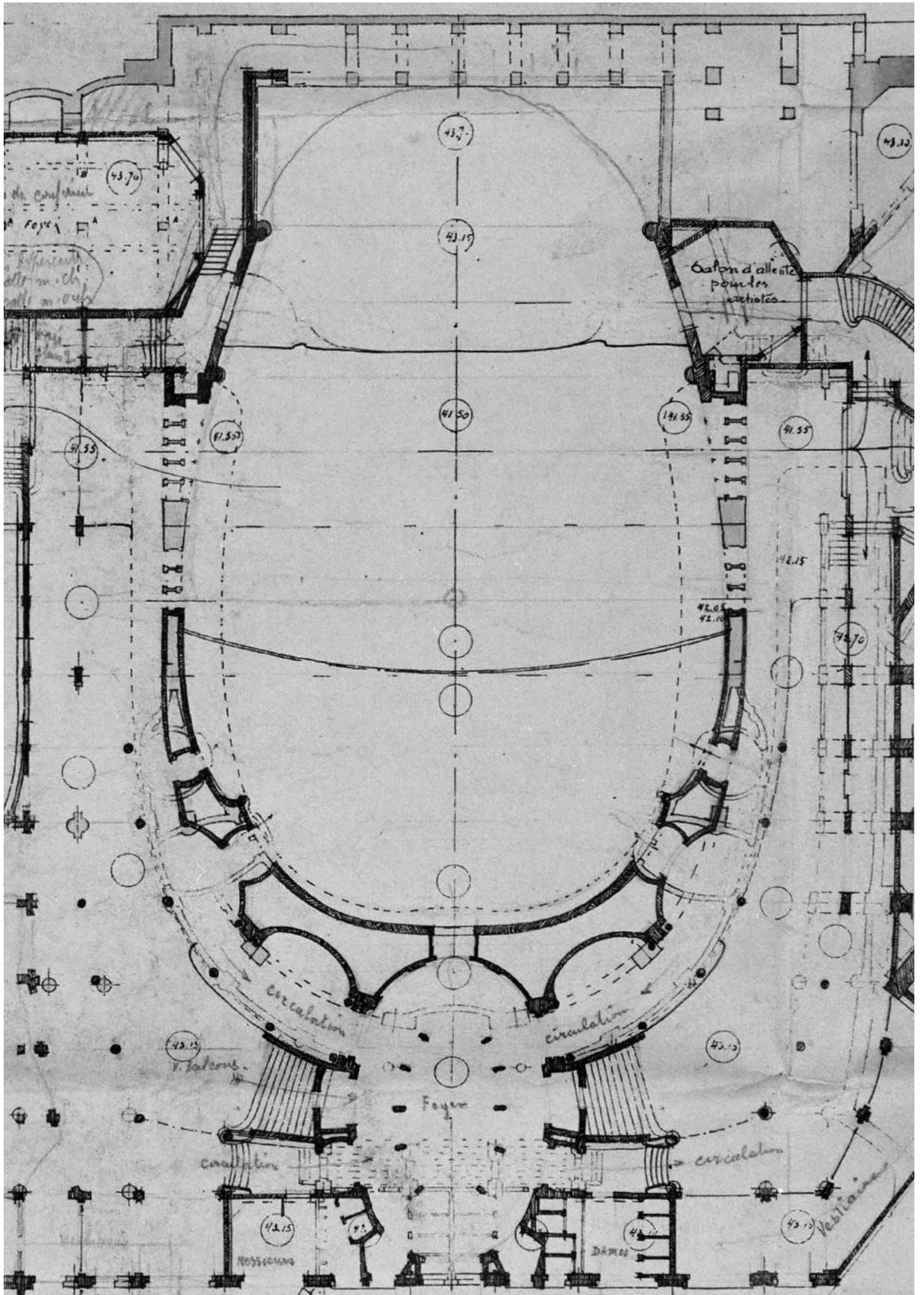
En octobre 1926, Horta proposa une solution concernant l'organisation de la salle de concert. Celle-ci consistait à créer un étage intermédiaire très incliné entre le rez-de-chaussée et le balcon, accessible par les portes situées dans le fond de la salle. Inspiré de l'Opéra de Paris, ce dispositif n'altérerait pas la circulation logique dessinée par l'architecte, car les personnes devant se rendre à leur place y ont accès par le passage du rez-de-chaussée.

L'utilisation des colonnes était inévitable considérant l'aspect constructif. Grâce à elles, il était ainsi permis d'éviter l'accroissement de la hauteur et du poids de la charpente due à l'augmentation de la portée qui aurait été notable, mais aussi de recevoir les murs et planchers des salles d'exposition qui se trouvent au-dessus des galeries de la salle de concert.

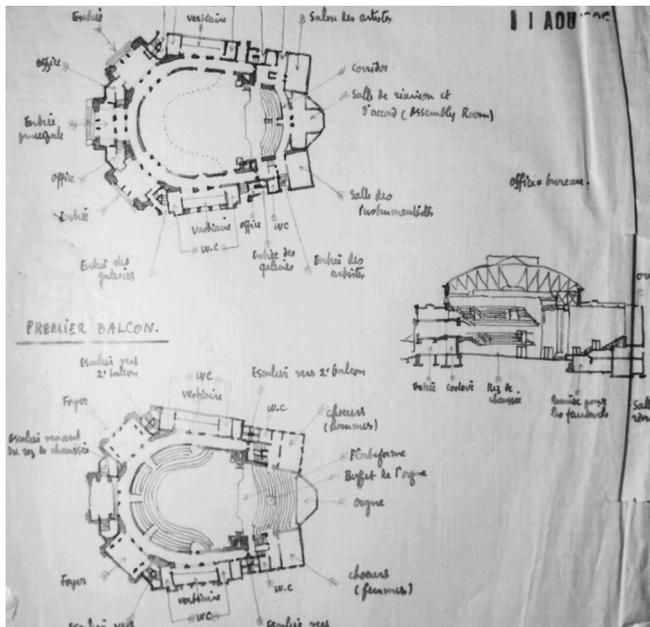
Après une première réalisation d'aménagement de la scène, Henry Le Bœuf suggéra à Victor Horta d'échanger avec des personnalités compétentes en la matière telles que les directeurs de Vlaamsche Volkstoneel, Joacques Copeau, et surtout Jules Delacre. Grâce aux facultés et aptitudes de l'animateur de l'ancien théâtre du Marais dans le domaine de la mise en scène, Horta put s'inspirer et avoir des idées sur l'aménagement et les équipements nécessaire pour la scène, l'éclairage, l'utilisation de ses dégagements, etc.. Parmi leurs discussions, en ressortait par exemple le fait qu'il recommandait à Horta de ne pas mettre en place une scène en pente, qui aurait été trop gênante pour les performeurs mais aussi difficile à concevoir parce qu'elle oblige à tailler en biseau le bas des portants, limitant leur disposition à de multiples endroits.

“Il me restait encore une grande tâche à accomplir : tout à l'étage inférieur était encore dans le gros œuvre, les difficultés multiples du parachèvement me restaient sur les épaules...”

Mémoires, p266



(fig.9)



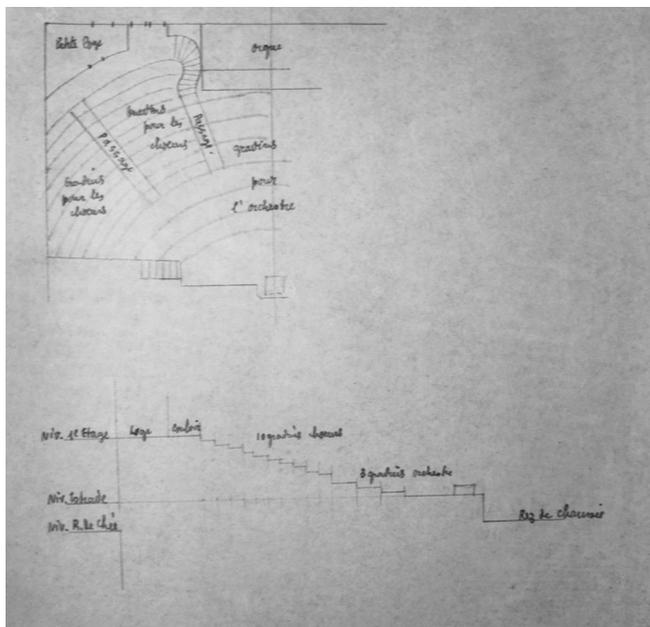
(fig.10)

Conseils par Henry Le Bœuf – évacuation en cas d’incendie – 2 Aout 1925 – Lettre XXII.18.27 PBA.27

« 1) insuffisance des sorties de la salle vers les dégagements, 2) la serrure ne fonctionnait plus, 3) Les portes s’ouvraient vers l’intérieur... Tout ceci, toujours, sont des éléments bruts que je vous envoie et dont vous tirez ce que vous semble ».

Conseils par Pierre Janlet – Usher Hall d’Edimbourg – 5 Aout 1925 – Lettre XXII.18.23 PBA.23

« ...La salle est en forme de fer à cheval. Les trois entrées principales sont marquées par de larges portes au dessus desquelles, et en retrait, s’élève le mur de la salle de concert ; le tout est surmonté d’un dôme ayant une large couronne. (...) La salle a reçu un plafond plat à larges et profondes moulures. » (fig.10)



(fig.11)

Conseils par Pierre Janlet – Gurzenich de Cologne – 28 Juin 1925 – Lettre XXII.18.11.PBA.11

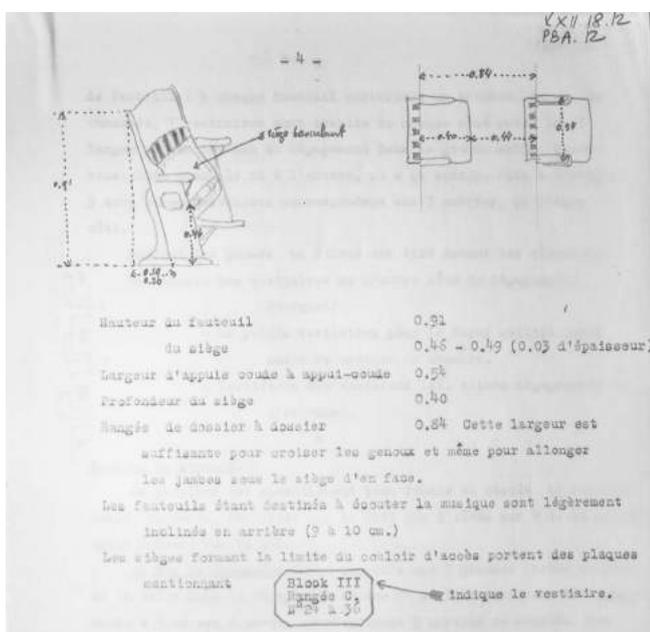
« Que faut-il retenir du Gurzenich ? Je pense :
 1. l’heureux effet du bois sur l’acoustique qui est, parai-il, merveilleuse.
 2. Que les galeries, les poutres, l’ornementation ne sont pas aussi désastreux pour l’acoustique (...)
 3. Que des galeries très hautes sont pour ainsi dire sans effet sur les places situées en dessous.
 4. Dispositif pour le placement des chœurs.
 On pourrait avoir, pour l’orchestre, des gradins très larges (1m50) et assez hauts (0m40 ou 0m50). »

Conseils par Pierre Janlet – Concertgebown d’Amsterdam – 7 Mai 1925 – Lettre XXII.18.10.PBA.10

« L’estrade est arrondie aux angles de la salle. » (fig.11)

Conseils par Pierre Janlet – Messehalle de Cologne – 5 Aout 1925 – Lettre XXII.18.12 PBA.12

« Sièges : un seul type de sièges pour toutes les salles : des fauteuils à bascule en bois, agréables, suffisamment confortables – quoique durs. Un appuie-coudes pour deux fauteuils. » (fig.12)



(fig.12)

Conseils par Pierre Janlet – Queen’s Hall de Londres – 8 Octobre 1925 – Lettre XXII.18.25 PBA.25

« Comme au Palais des Beaux-Arts, au Queen’s Hall les fauteuils se trouvent sensiblement en dessous de niveau de la rue. Le leur balcon se trouve au niveau de la rue. »

Notes

¹ Arch.P.B.A., Archives A. max2, rapports avec les entrepreneurs et M.Horta, Lettre de H. Le Bœuf à A. Max, Bruxelles, 16 novembre 1923.

² V Horta, mémoires..., p249.

³ Arch. P.B.A., construction 1925-1928, salle O, études de M.Lyon, Lettre de V. Horta à H. Le Bœuf, Bruxelles, le 14 août 1925.

⁴ Arch. P.B.A., construction 1925-1928, salle O, études de M.Lyon, copie d'une lettre de H. Le Bœuf à V.Horta, 13 juillet 1924.

⁵ Ibid., lettre de V .Horta à H. Le Bœuf, Bruxelles, 7 mars 1925.

⁶ Ibid., études de M.Lyon, copie d'une lettre de H. Le Bœuf à V. Horta, 27 mai 1924.

⁷ Ibid., copie d'une lettre de H. Le Bœuf à V. Horta, 29 septembre 1925.

Iconographie

(fig. 1) 24 Juin 1924, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 2) 8 Décembre 1924, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 3) 29 Juillet 1924, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 4) 4 Août 1924, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 5) 17 Octobre 1924, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 6) 27 Octobre 1927, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 7) coupe de V. Horta salle H. Le Boeuf en acier, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 8) plan de V. Horta salle H. Le Boeuf en acier, Archives Musée Horta, Bxl

(fig. 9) plan de V. Horta salle H. Le Boeuf en béton, Archives Musée Horta, Bxl

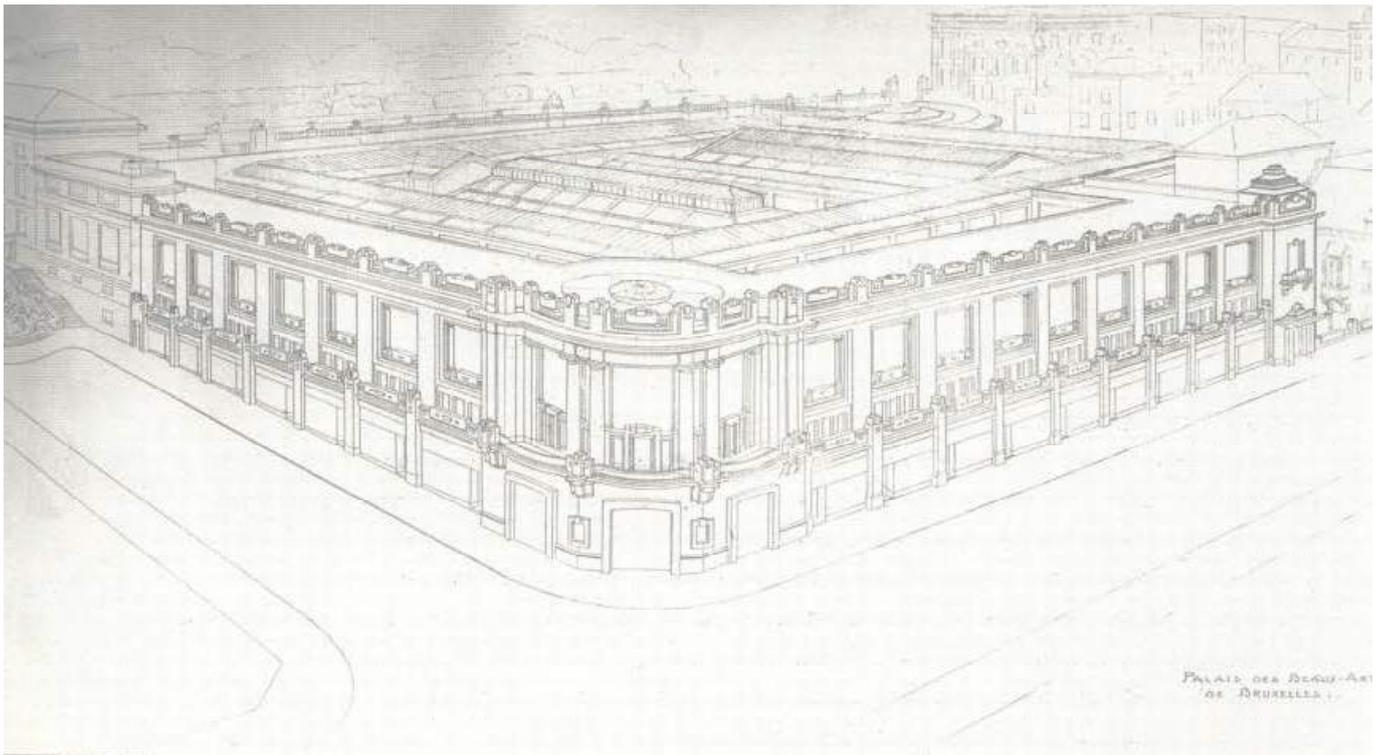
Bibliographie

- V. MONTENS, *Le Palais des Beaux-Arts, La création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, Bruxelles.

- C. DULIERE (introduit écrit établi), *Victor Horta mémoires*, Laruelle, 1995, Bruxelles.

- F. AUBRY, R. LAUTWEIN, J. VANDENBREEDEND, *and Palais des beaux-arts (Brussels, Belgium), Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, Ludion, 1996, Ghent.

PROJET DEFINITIF

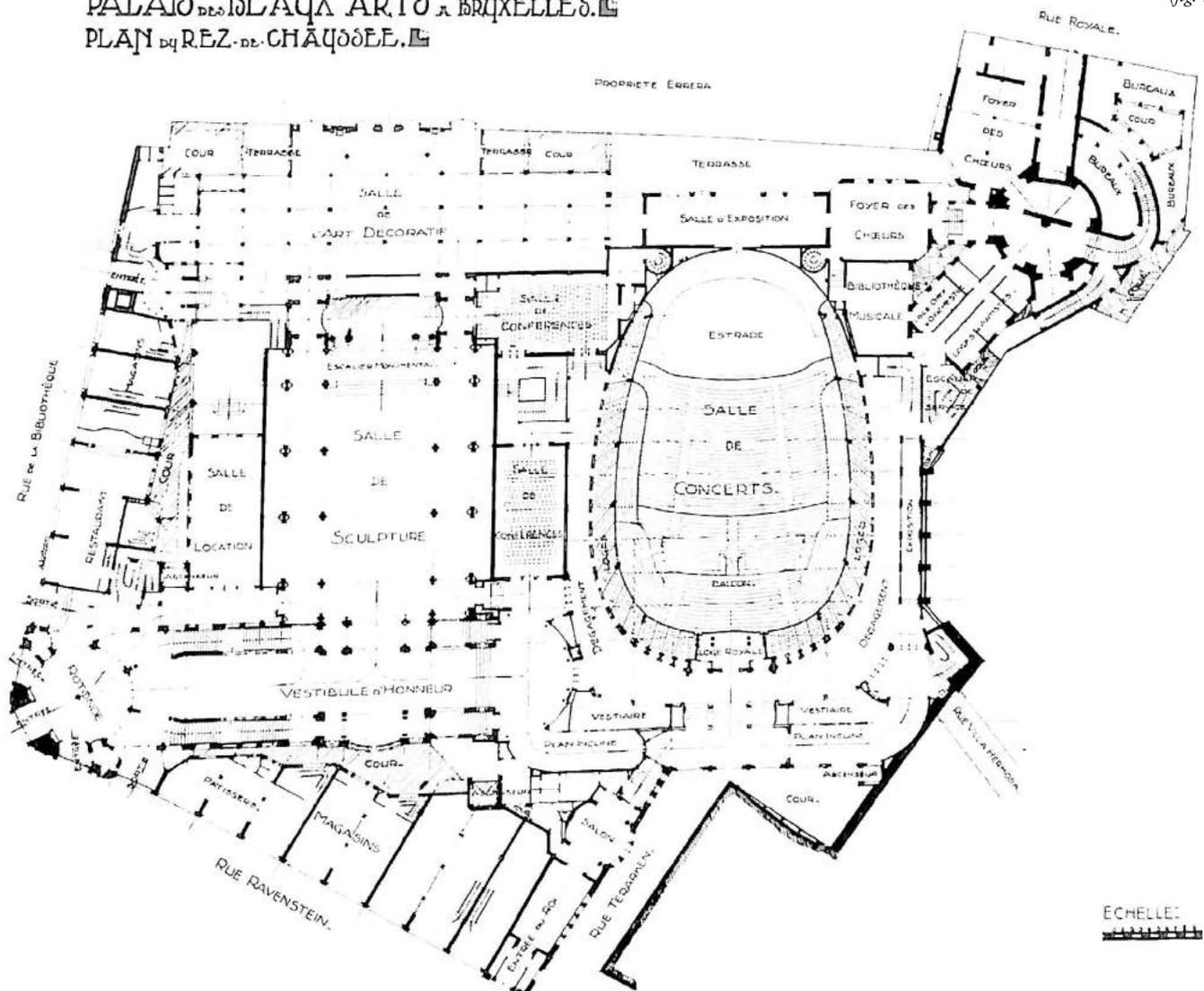


PALAIS DES BEAUX-ARTS
DE BRUXELLES

Projet définitif du Palais des Beaux-Arts, 1928.

PALAIS DES BEAUX ARTS A BRUXELLES. II
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE. II

(fig. 1)



Le principal changement dans les plans finaux par rapport aux précédents est l'apparition de la forme ovoïdale de la grande salle de concert. Celle-ci est due aux réflexions de Mme Vandervelde par rapport à la capacité d'accueil, à la volonté du violoniste et chef d'orchestre Eugène Ysaye de se sentir « enveloppé par le public » et à une nouvelle conception de l'acoustique d'Horta. Ainsi celle-ci est pensée comme une cloche de résonance dont la forme s'exprime aussi bien en plan qu'en coupe.

Cette nouvelle disposition va lui permettre de clarifier et optimiser son plan. La circulation et la distribution autour de la salle de concert se voient fluidifiées par un corridor d'accès plus large et mieux adapté à la capacité d'accueil. Les espaces situés entre les salles de concert et de musique de chambre se voient redéfinis en deux salles de conférence superposées.

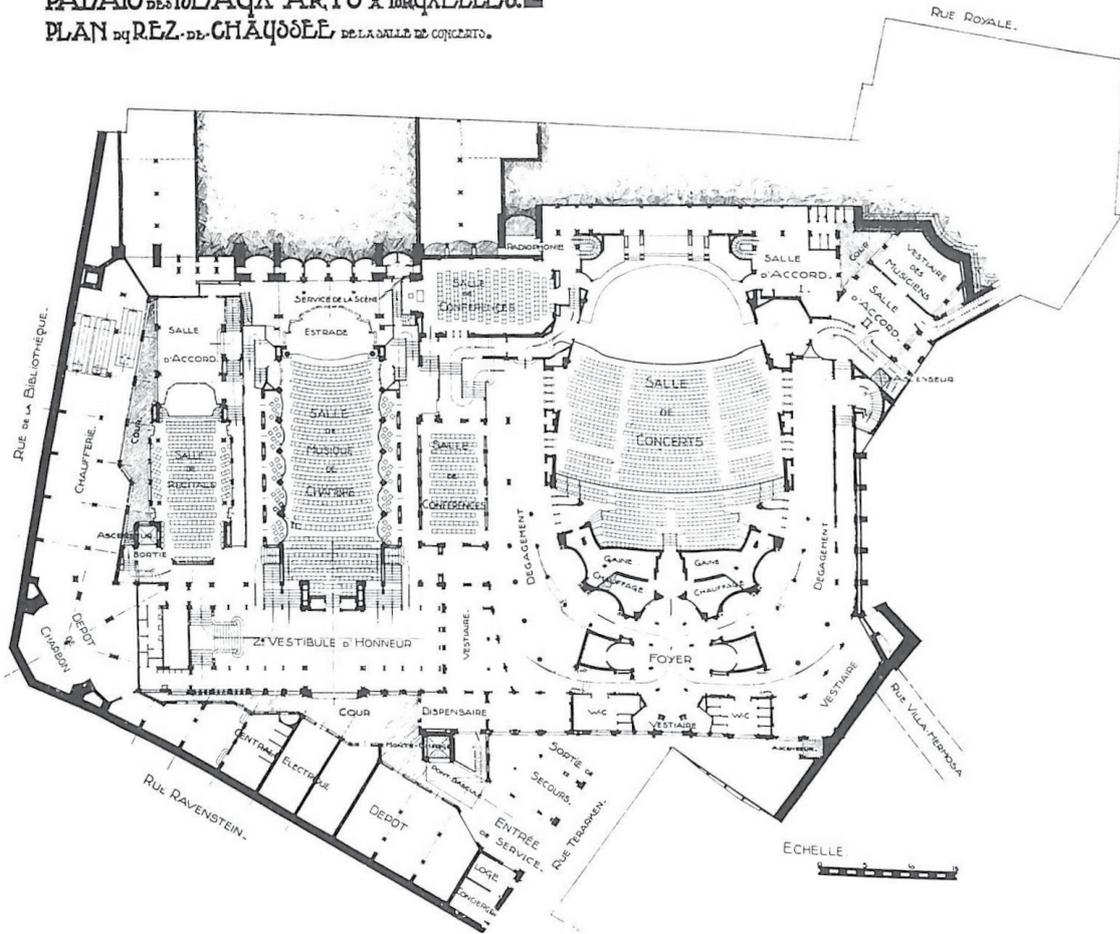
Par rapport au reste du plan, le franchissement ne se traduit plus réellement par une succession franche de salles et de pièces. La déambulation et le libre accès prennent

une place prédominante, ce qui lui vaudra par la suite un bon nombre de modifications allant à l'encontre de la volonté du « génie créateur » de son concepteur.

Ce dernier jeu de plans montre l'aboutissement de toutes ses recherches et remises en question, tant personnelles qu'induites par ses collaborateurs. Horta met en éveil, une fois encore, la complexité du travail d'architecte.

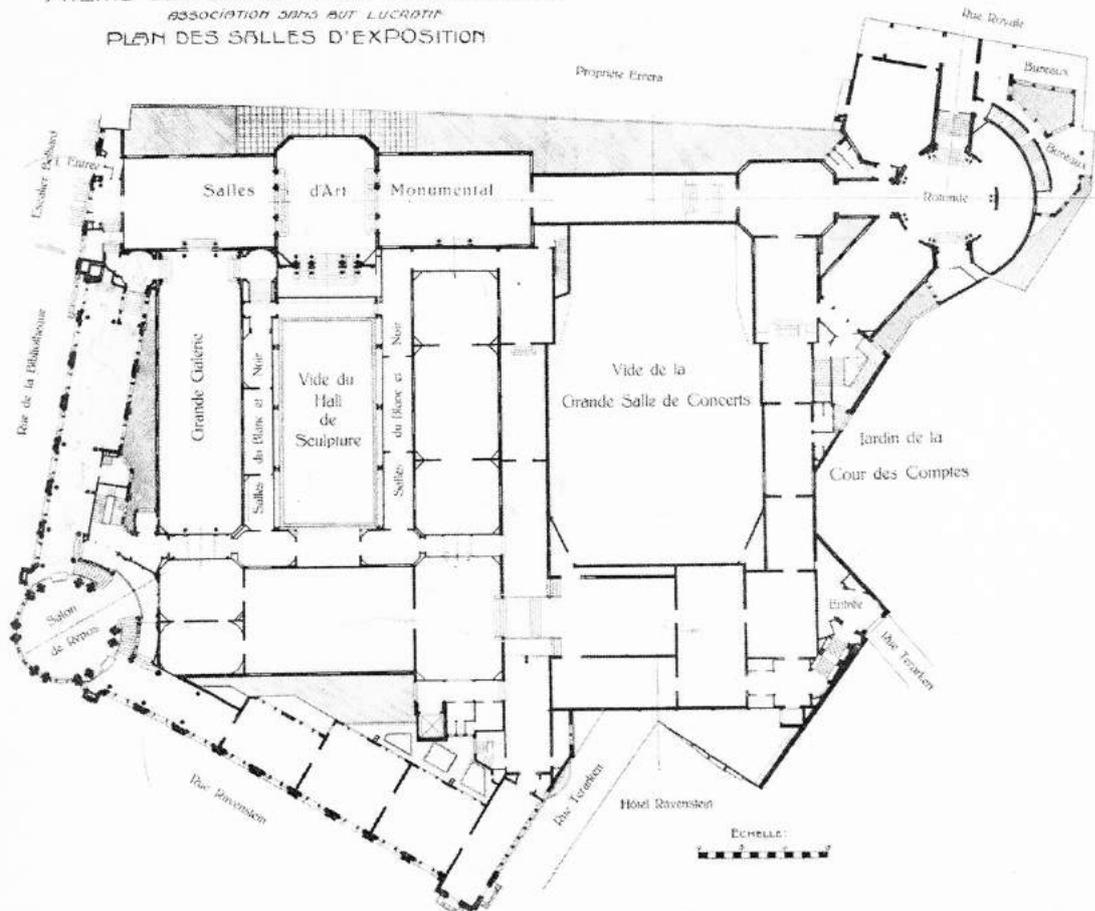
PALAIS DES BEAUX ARTS DE BRUXELLES
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE DE LA SALLE DE CONCERTS.

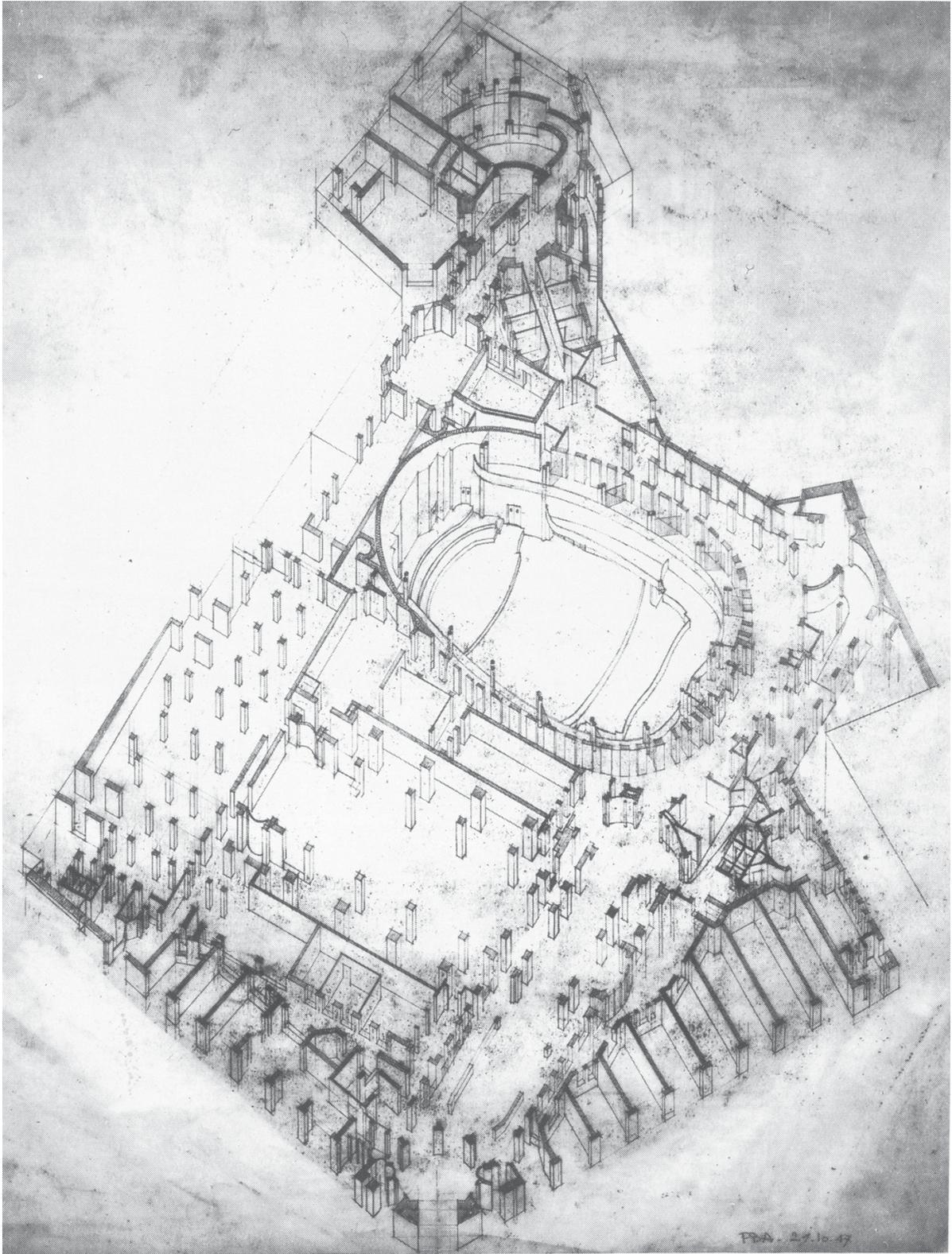
(fig. 2)



PALAIS DES BEAUX ARTS DE BRUXELLES
ASSOCIATION A FIN BUT LUCRATIF
PLAN DES SALLES D'EXPOSITION

(fig. 3)





PDA - 27.10.47

(fig. 4)

Iconographie

(fig.1) Plan définitif, 1928 niveau Rue Ravenstein, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.2) Plan définitif, 1928, niveau Rue Royale, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.3) Plan définitif, 1928, niveau Rue Royale, Musée Horta, Saint-Gilles (Bruxelles).

(fig.4) Plan axonométrique des terrains occupés avec dessin de la grande salle; E. Davignon, V. Montens, *Le Palais des Beaux-Arts: la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles, 1928-1945*. Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, Bruxelles.

Bibliographie

- E. DAVIGNON, V. MONTENS, *Le Palais des Beaux-Arts: la création d'un haut lieu de culture à Bruxelles, 1928-1945*. Editions de l'Université de Bruxelles, 2000, Bruxelles.

- C. DULIÈRE, Administration du patrimoine culturel, and Belgium, *Victor Horta: Mémoires*, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985, Bruxelles.

- F. AUBRY, R. LAUTWEIN, J. VANDENBREEDEN, and Palais des beaux-arts (Brussels, Belgium), *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, Ludion, 1996, Ghent.

SCENOGRAPHIE



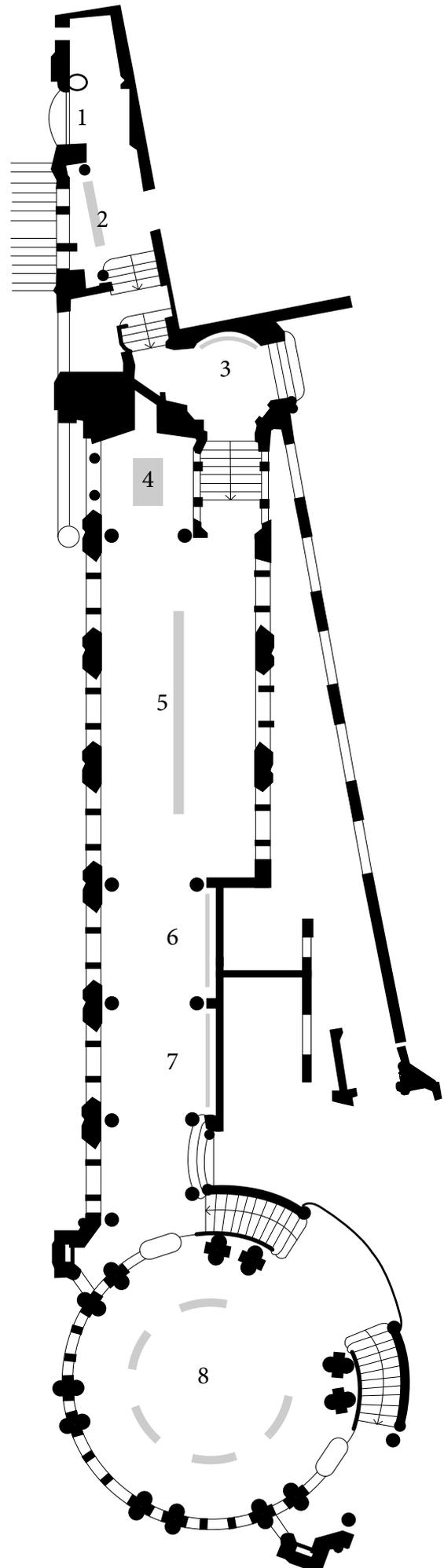
SCENOGRAPHIE

L'exposition de la conception du Palais des Beaux-Arts se déroulera en trois parties. La partie principale de l'exposition prendra place dans la rotonde qui se situe au rez+1 du palais, elle sera amenée par deux espaces d'exposition intermédiaires successifs.

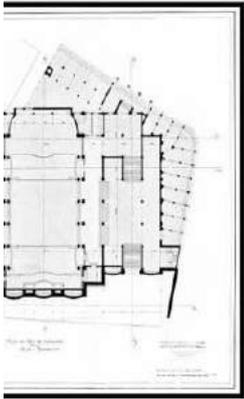
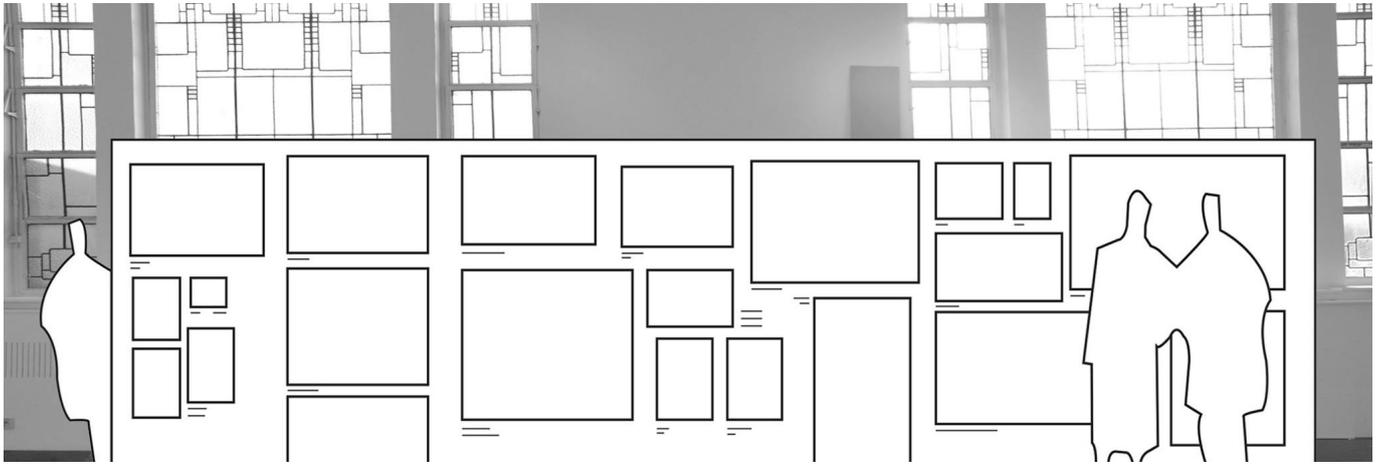
Nous avons choisi d'établir la conception sous forme de trois chapitres, qui permettent de constituer une compréhension et une lecture sensible de l'évolution du projet. Ces chapitres sont composés comme suit : les prémices du Palais des Beaux-arts comprenant l'histoire de Victor Horta, ses influences et ses interlocuteurs, l'analyse des différentes phases de conception du projet, et pour terminer, le chantier et l'élaboration du projet définitif. Par mise en évidence de ces trois chapitres, le parcours de l'exposition suivra cet ordre d'évolution, mais sera précédé par un espace que nous appellerons « l'avant goût du projet ». Le public est invité à franchir la première zone de l'espace d'exposition qui présentera l'ensemble des documents et lettres de correspondances, qui ont été fondamentaux dans l'élaboration du projet - et qui représentent une étape considérable dans celle-ci - au moyen de parois sinueuses. Ces innombrables documents seront répartis dans la salle rectangulaire qui marque le début de l'exposition et déambulerons à travers l'histoire du projet.

S'en suit deux sas successifs, dans lesquels le public découvrira les deux premiers chapitres de l'exposition, à savoir les prémices de Victor Horta, et l'analyse des différentes phases de conception, où les documents sont exposés sur des cimaises parallèles laissant un passage continu vers le chapitre final qui prendra place dans la Rotonde.

Celui-ci comprendra une présentation du chantier du projet jusqu'à l'élaboration du plan définitif. Cette dernière partie proposera de découvrir le lancement du chantier, les problèmes rencontrés, les reportages photos (projection), les changements majeurs effectués sur la salle de concert Henry Le Boeuf (plans), et les études parallèles (lettres et schémas) qui ont fait évoluer le plan jusqu'au dessin définitif d'inauguration en 1928. Circulairement, des parois seront disposées dans la salle sur lesquelles se retrouveront ces différents regroupements d'informations, dont une principale, celle du plan définitif.



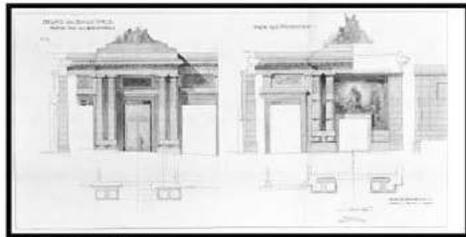
- 1- Entrée
- 2- Accueil
- 3- Panneau introduction
- 4- Table avec lettres
- 5- Mur «avant goût du projet»
- 6- Origines du projet
- 7- Analyse des plans
- 8- Chantier et salle Henry Le Boeuf



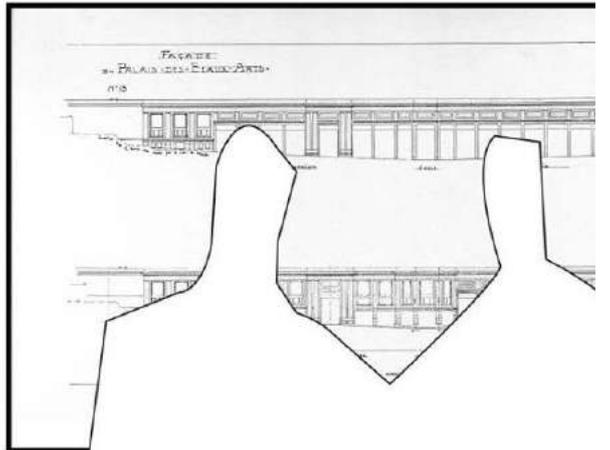
Mémoires des Horta,
4 Avril 1908



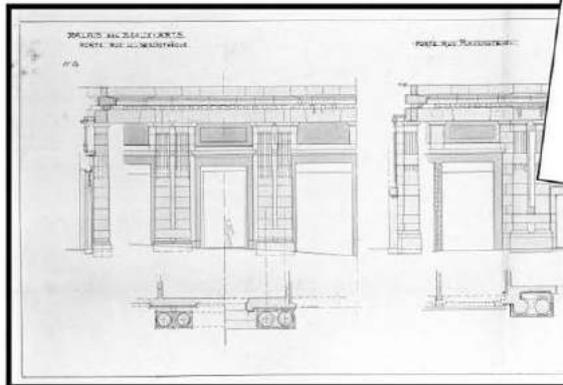
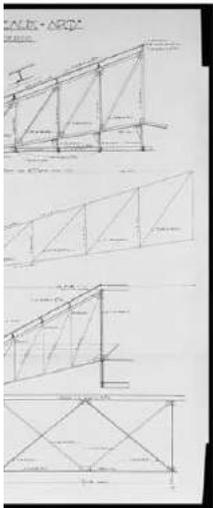
Lettre de Henry Le Boeuf,
31 décembre 1901



Détail Porte rue Ravenstein, 1919



Facades de rue B
Archives Musée



Etudes Facades Rue Ravenstein, 1921

