

## **Anne-Sophie Augustyniak**

Institut royal du Patrimoine artistique<sup>1</sup>

Service d'étude des décors de monuments historiques (SEDMH)

1 parc du cinquantenaire, BE-1000 Bruxelles

anne-sophie.augustyniak@kikirpa.be

## **ACAJOU DU HONDURAS OU ACAJOU GRAND BASSAM DE COTE D'IVOIRE : Les boiseries de l'hôtel veuve Ciamberlani à Bruxelles**

### **Resume**

Le service d'étude des décors de monuments historiques de l'IRPA (Institut royal du Patrimoine artistique), se consacre à l'étude et l'analyse des finitions décoratives des façades et des intérieurs d'intérêt patrimonial. Véritable « archéologie sur les murs », la recherche systématique des traces des états antérieurs permet de décrire l'évolution stylistique et chromatique de l'œuvre. Les résultats de ces recherches enrichissent l'histoire de l'art et des techniques et également permettent d'orienter la restauration ou la rénovation des monuments historiques.

Ainsi dans le cadre du projet de restauration de l'hôtel veuve Ciamberlani, sise 48 rue Defacqz à Bruxelles, l'IRPA a été chargé d'étudier les finitions intérieures de ce joyaux de l'art nouveau. L'objectif était de comprendre l'évolution de ce bâtiment de Paul Hankar et de déterminer s'il subsistait, ou non, des décors originaux, dans le but d'orienter les choix de la restauration. La complexité de notre intervention résidait dans l'interprétation des nombreuses phases de transformations entre 1897, date de construction, et 1927, période de transformations importantes menées par Adrien Blomme.

Outre les différentes finitions anciennes révélées (toile peinte, mobilier, vitraux, céramique...) nous avons également mené une approche approfondie de l'ensemble des lambris du rez-de-chaussée. Nous avons pu comprendre et analyser les techniques de construction de ces boiseries. L'identification des essences de bois a révélé l'utilisation d'acajous de différentes provenances et témoignent de l'évolution du commerce des matières premières au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle. Aujourd'hui le problème d'approvisionnement de ces matières premières de qualité reste d'actualité et le « restaurateur » doit alors adapter son intervention en tenant compte de leur raréfaction voir de leur disparition.

### **Introduction**

L'Institut royal du Patrimoine artistique a été chargé, dans le cadre du projet de restauration de l'hôtel veuve Ciamberlani, sise 48 rue Defacqz à Bruxelles, d'étudier les finitions intérieures. L'objectif était de comprendre l'évolution de ce bâtiment de Paul Hankar et de déterminer s'il subsistait ou non des décors originaux dans le but d'orienter le choix de la restauration. Outre les différentes finitions anciennes mises au jour, une étude technique et matérielle des lambris présents dans les salons du rez-de-chaussée a permis d'identifier plusieurs campagnes de mise en œuvre et l'utilisation de différents acajous, illustrant ainsi l'évolution du commerce du bois et de l'artisanat entre la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le premier quart du XX<sup>ème</sup> siècle.

## Hôtel veuve Ciamberlani

L'art nouveau bruxellois a été plus d'une fois ausculté, décortiqué, analysé. Au 48 de la rue Defacqz, l'hôtel Veuve Ciamberlani n'a pas échappé à la règle, quand en 2004, dans le cadre de son projet de restauration, l'Institut royal du Patrimoine artistique a été chargé de mener l'étude des finitions décoratives intérieures. Se consacrer à ce type d'étude permet de décrire l'évolution stylistique et chromatique du lieu mais confronte également restaurateur, scientifique, et historien aux différentes matières premières constitutives. Si l'art nouveau évoque immanquablement le fer, le verre, la céramique, ici l'architecte Paul Hankar fait la part belle au bois indigène et au bois exotique.

Lorsqu'en 1897, Paul Hankar (1859-1901) reçoit la commande d'un vaste hôtel de maître par Mme Veuve Ciamberlani, agissant pour le compte de son fils Albert, sa carrière, jusqu'alors consacrée à la réalisation de maisons relativement modestes et d'intérieurs de magasins, est en pleine expansion. Paul Hankar est chargé entre autre de l'aménagement des salles de l'exposition du Congo (avec Serrurier Bovy et Van de Velde), à l'exposition Internationale de Bruxelles. Formé dans l'atelier d'Henri Beyaert, il débute son activité d'architecte et de créateur de meuble à Bruxelles dès 1888. En 1893, il construit sa propre maison (située à quelques mètres de l'hôtel Ciamberlani), en même temps que l'Hôtel Tassel construit par Victor Horta, ami et concurrent depuis leurs études à l'académie des Beaux-arts de Bruxelles. En 1897, pour son ami peintre Albert Ciamberlani, Paul Hankar construit donc son premier grand hôtel de maître urbain, et jusqu'à sa mort en 1901 son activité sera des plus prolifiques puisqu'il réalisera plus de onze maisons ou ateliers pour artistes.



1. Hôtel Veuve Ciamberlani, façade après restauration, (photo Anne-Sophie Augustyniak, 2007)

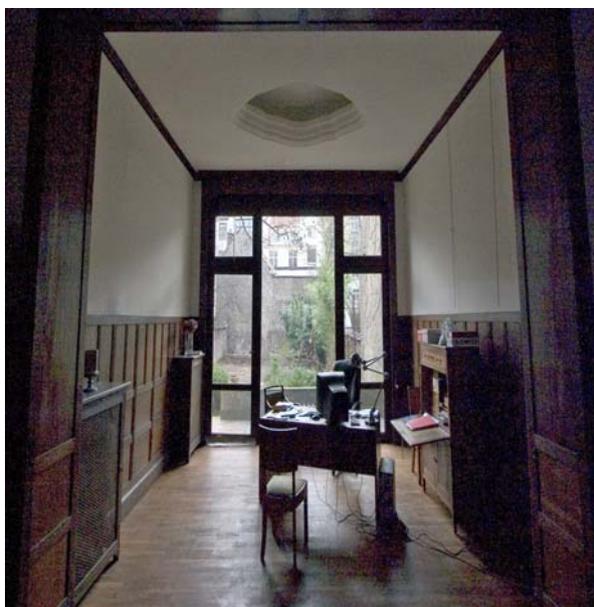
La conception de l'hôtel Ciamberlani entrevue par Paul Hankar est à rapprocher de celle d'un « palais déguisé en simple maison de ville » comme le rappelle François Loyer dans Hankar et l'Hôtel Ciamberlani. Un palais déguisé en maison de ville (collectif, éd. Aparté, 2009). Derrière une façade d'une largeur exceptionnelle et caractérisée par ses deux grandes fenêtres circulaires du bel étage, autour desquelles viennent s'insérer un sgraffito monumental, on ne trouve en effet rien d'ostentatoire

Au rez-de-chaussée, les trois salons en enfilade, caractéristiques des intérieurs bourgeois bruxellois de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, se confrontent à l'immense salon de réception du premier étage en façade. Aucune surenchère de décors luxueux ne vient alourdir cet intérieur, seule la lumière viendra, en reine, illuminer cette architecture via la vaste cage d'escalier centrale et la verrière de la véranda.

Si aujourd'hui, au 48 de la rue Defacqz à Bruxelles, surgit cette demeure dont l'éclat et la beauté émerveille encore, plus d'un siècle après sa construction, cela n'a

pas été toujours le cas. Dès 1927, la maison est largement rénovée par l'architecte Adrien Blomme (pour le compte de Monsieur Albert Devèze). En 1960, elle change à nouveau de propriétaire (Paul Denys) qui y effectue lui aussi quelques modifications. Puis à partir des années 1960, le bâtiment connaît différentes occupations : logements, bureaux, salle des fêtes,... Bien que classé depuis 1983 comme patrimoine à valeur historique et artistique, l'hôtel reste ensuite à l'abandon de nombreuses années. En 2004, une longue campagne de restauration est initiée par les nouveaux propriétaires qui permet à l'hôtel veuve Ciamberlani de retrouver son faste d'antan.

Dans le cadre de la rénovation de l'hôtel Veuve Ciamberlani, la Direction des Monuments et des Sites de la région Bruxelles-capitale a demandé à la cellule d'étude des décors de monuments historiques de l'IRPA, en avril 2005, d'entreprendre une étude scientifique des décors du bâtiment. La maison ayant subi de nombreuses transformations, dont celles menées en 1927 par l'architecte Adrien Blomme, il était primordial de déterminer dans quelle mesure la réalisation de Paul Hankar avait été préservée. Les résultats de notre investigation étaient susceptibles d'orienter le choix des différentes options de restauration proposées par le bureau d'architecture en charge de la rénovation. La première option consistait à revenir à une habitation 100% Paul Hankar, ce qui supposait entre autre la suppression des volumes ajoutés par Adrien Blomme. L'objectif de la seconde option était de revenir à la situation exacte de 1927 et ainsi avoir une habitation Paul Hankar transformée par Adrien Blomme ; la troisième consistait à garder les éléments architecturaux significatifs de l'œuvre de chacun des deux architectes, tout en procédant aux modifications nécessaires aux besoins des nouveaux propriétaires.



**2. Le jardin d'hiver du rez-de-chaussée de l'hôtel Veuve Ciamberlani tel que conçu par Paul Hankar est devenu inexistant suite aux transformations de l'architecte Adrien Blomme en 1927 (photo Anne-Sophie Augustyniak, 2005)**

La demande d'étude était axée uniquement sur les trois salons du rez-de-chaussée, mais les recherches se sont néanmoins étendues au premier étage, à la cage d'escalier et à une des chambres du deuxième étage (chambre côté jardin) afin de comprendre l'évolution du bâtiment dans sa globalité. La complexité de l'intervention résidait dans la difficulté d'interprétation des phases de transformations entre 1897, date de construction du bâtiment par Paul Hankar, et 1927, période de transformations importantes d'Adrien Blomme. Dans ce contexte, parallèlement à l'étude stratigraphique, il était indispensable de mener une approche historique, basée essentiellement sur l'observation de photos et de plans anciens, dont les plans originaux du fonds Hankar des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles<sup>2</sup>.

Les modifications apportées au bâtiment en 1927 par Adrien Blomme sont considérables. Une des transformations majeures est la suppression de la verrière du rez-de-chaussée faisant alors du jardin d'hiver d'origine, une pièce indépendante. La continuité directe avec le salon central conçue par Paul Hankar est

rompue. La nouvelle configuration de cet espace créée par Adrien Blomme et ses finitions n'évoquent en aucune manière un jardin d'hiver, les murs sont identiques à ceux du salon central.

Ils sont couverts de lambris jusqu'à mi-hauteur et une toile blanche occupe leur partie supérieure. Un faux-plafond avec en son centre une niche avec encadrement mouluré diminue la hauteur de la pièce et un plancher recouvre le sol. Les investigations, au niveau de cette pièce, s'avéraient donc indispensables puisqu'elles avaient pour but de déterminer s'il subsistait des traces des finitions de Paul Hankar, permettant alors un éventuel retour à la situation d'origine.

Dans l'ancien jardin d'hiver, dissimulée jusqu'à présent par les tentures et les lambris, une ancienne ouverture (originale) permettait un passage vers la pièce mitoyenne



**3. Dans le jardin d'hiver, l'élimination de la tenture blanche recouvrant le haut des murs et des lambris dans la partie basse a permis de faire réapparaître un décors mural ancien et une baie originale murée lors des transformations de 1927 (photo Anne-Sophie Augustyniak, 2007)**

Cette baie a été comblée ultérieurement dans sa partie supérieure à l'aide de briques. Le reste de l'ouverture est simplement obstrué par une planche glissée derrière les lambris ; cette planche servait de fond à un placard encastré dans cet ancien passage. A cet endroit, le sol présentait encore sa finition originale, une mosaïque en damier, alternant marbre clair et marbre foncé.

Un décor mural peint, masqué par les toiles tendues sur la partie haute des murs, a été mis au jour. Ce décor est une peinture composée d'un alignement vertical de motifs de roses stylisées, de tonalité bleu-vert, réalisées au pochoir sur un fond vert clair. Des bandes verticales ocrées rythment de manière régulière l'ensemble du décor. Une ouverture dans le faux-plafond a permis l'accès à la partie supérieure des murs. Les traces de l'emplacement d'une verrière étaient encore présentes. Le décor mural se poursuivait au-delà du plafond rajouté par Adrien Blomme, ce qui confirme la coexistence simultanée de la verrière et de ce décor. Il n'était cependant pas original. Stylistiquement, il semble postérieur à 1897 et pourrait plutôt dater de 1910 sans toutefois pouvoir

le confirmer et sans non plus pouvoir en trouver l'auteur. D'autre part, sont présentes sous ce décor, une à deux interventions plus anciennes, dont une peinture bleue unie dans la partie haute des murs

Une approche plus approfondie au niveau de l'ensemble des lambris (qui recouvrent le bas des murs de l'ancien jardin d'hiver et du salon central) a permis d'établir une chronologie relative des différentes interventions effectuées au rez-de-chaussée. Les lambris des deux des panneaux d'acajou placés horizontalement dans la partie basse et verticalement dans la partie haute. Le démontage des panneaux de lambris du jardin d'hiver a facilité la



**4. Le démontage des panneaux de lambris du jardin d'hiver a facilité la comparaison avec la technique de construction d'un panneau de lambris original du salon central et la compréhension de leur construction.**

sur quartier de premier choix. La construction est de qualité. Les panneaux d'acajou font plus ou moins 1 cm d'épaisseur. Ils sont rabotés à la main. Les panneaux larges sont faits de deux planches assemblées et sont collés à joints vifs (sans rainures et languettes). Le lambris est solidaire de la plinthe par un assemblage à double rainure .



**5. Revers d'un panneau de lambris original provenant de la salle à manger. Démonté par Adrien Blomme lors de ses transformations en 1927, il a été retrouvé à la cave et est aujourd'hui remis en place.**

comparaison avec la technique de construction d'un panneau de lambris original du salon central et la compréhension de leur construction.

Trois techniques de constructions se distinguent. La technique originale dite « Hankar » se caractérise par l'emploi d'acajou du Honduras<sup>3</sup>. Cet acajou est celui qui a été le plus utilisé en Angleterre et par les ébénistes français dès le XVIIIème siècle. Il présente une tonalité plus claire et un grain moins fin que l'acajou de Cuba. L'acajou du Honduras supplantera l'acajou de Cuba lorsque celui-ci se raréfie. A la fin du XIXème siècle, bien que les créateurs s'orientent de plus en plus vers l'emploi de bois indigène, l'acajou « américain » est encore utilisé. Les montants et les traverses du lambris sont réalisés en chêne

La deuxième technique dite « post-hankar » se caractérise, elle, par l'emploi d'acajou d'Afrique occidentale, connu sous le nom de Grand Bassam<sup>4</sup>. Pendant près de trois siècles, les forêts des Antilles et de l'Amérique centrale ont été exploitées intensivement. A la fin du XIXème siècle, l'acajou américain devenant rare et coûteux, on a tendance à lui substituer un bois africain (Khaya) qui présente des analogies avec les véritables acajous. Ils sont d'abord utilisés en Grande-Bretagne, puis commence à être importé en France vers 1880 et sont rebaptisés « acajou » pour des raisons commerciales. Après la première guerre mondiale, l'importation deviendra exclusivement africaine. Bien que proche de l'acajou du Honduras, le veinage est moins subtil et la couleur est plus sombre. Les panneaux de lambris sont plus minces que les panneaux originaux. La construction est moins soignée. Les panneaux des éléments extérieurs sont faits d'une seule pièce. La plinthe est clouée au châssis et non plus assemblée à l'aide d'une rainure.

Pour la troisième construction dite «Blomme», le bois utilisé pour les panneaux est identique à celui identifié pour les lambris dits « Hankar ». Il s'agit d'acajou du Honduras. L'emploi de ce bois n'est sûrement pas anodin. Lorsqu'Adrien Blomme fait ses modifications, dans le jardin d'hiver et dans le salon central, il unifie les deux pièces. Les transformations opérées tendent à supprimer toute évocation de l'Art nouveau. Mais bien que radicales, elles sont faites dans un total respect de l'œuvre de Paul Hankar, la plupart des éléments du salon sont transformés mais conservés. Et soucieux de la qualité finale, Adrien Blomme n'hésite pas à utiliser des matériaux identiques à ceux de Paul Hankar. En 1927, pour la construction des



**6. Salon à rue du rez-de-chaussée après restauration (© kikirpa-photo Hervé Pigeolet, 2013)**

nouveaux lambris, Adrien Blomme devait donc avoir à sa disposition un ancien stock d'acajou du Honduras, celui-ci ne se trouvant pratiquement plus sur le marché. Ces panneaux se distinguent cependant par leur construction. Les panneaux ont été rabotés mécaniquement. Les traces de la machine sont visibles au revers des lambris. Les six grands panneaux sont composés de planches assemblées et collées à rainure et languette.

Ces trois périodes de construction ainsi définies permettent d'affirmer que les lambris présents dans l'ancien jardin d'hiver ne sont pas originaux, ils sont plus tardifs. L'observation de la technique de construction des lambris dits « Hankar » permet de constater que ces lambris ont été réalisés avec le plus grand soin, dans la tradition artisanale de qualité qui caractérise le 19<sup>ème</sup> siècle et qui tend petit à petit à disparaître avec l'industrialisation.

Au jardin d'hiver, véritable apothéose de l'expression « avant gardiste » de l'artiste, s'oppose le salon à rue dont le conformisme étonne quelque peu dans cet hôtel « art-nouveau »

Pourtant la disposition et le décor néo-Louis XVI de cette pièce est en parfaite adéquation avec les usages et le goût de l'époque. Les différents examens ont confirmé que ce salon se présentait bien dans sa configuration initiale. Au cours du temps, les finitions picturales ont été modifiées, mais le langage décoratif, lui, est resté intact.



7. Vue de la salle à manger vers le buffet ca 1901 (photo publiée dans Rehme W., Die Architektur der Neuen Freien Schule, Leipzig, 1901)



8. Vue de la salle à manger vers le feu ouvert ca. 1903 (photo publiée dans Goetgebuer G. , Architecture et Décoration, Bruxelles, 1903)

Entre le jardin d'hiver et le salon à rue, s'impose la salle à manger, transition entre deux mondes. La documentation ancienne pour cette salle à manger est abondante et donne, par comparaison, un aperçu des diverses transformations opérées dans cette pièce

L'intervention d'Adrien Blomme entraîne la suppression de toutes courbes et décors pouvant évoquer la dynamique propre à Paul Hankar. Elle conduit à une modification radicale des formes, pour tendre vers une conception rectiligne, plus proche de l'art Déco



9. Vue du jardin d'hiver après restauration (© kikirpa-photo Hervé Pigeolet, 2013)

Les transformations opérées sur la cheminée en sont un exemple parfait. A l'origine, la cheminée telle que conçue par Paul Hankar est représentative de l'œuvre de l'architecte, où il n'hésite pas à associer différents matériaux comme bois, céramique vernissée et bronze, pour laisser exprimer sa créativité. La cheminée se découpe alors telle la lettre H. Deux pilastres, dans la partie supérieure, encadrent un miroir central placé en retrait.

Dans la partie inférieure, le foyer dont l'ouverture est soulignée par un ornement circulaire en bronze doré, vient faire écho à la partie supérieure. Adrien Blomme, en 1927, démonte la partie supérieure de la

cheminée et se sert des éléments récupérés pour combler le vide de la partie centrale. Il réalise ainsi un volume cubique et rectiligne, (dont la partie supérieure vient s'aligner avec celle des lambris), caractéristique des tendances de l'époque. Dans cette pièce fortement « épurée », le plafond reste intouché, il se présente encore dans sa configuration originale. Placé à une hauteur de plus de six mètres, un assemblage de larges carreaux d'acajou, pris dans un encadrement de chêne, vient cerner une partie centrale, vide de finition, laissant



**Vue du jardin d'hiver après restauration**  
(© kikirpa-photo Hervé Pigeolet, 2013)

apparaître le plafonnage. Une frise décorative placée dans le haut des murs vient en apothéose parfaire ce plafond. Cette peinture sur toile réalisée par Albert Ciamberlani représente des séquences répétées d'une ruche avec des abeilles, encadrées de faisans, de papillons et de différents motifs végétaux. L'ensemble décoratif que composent ainsi la toile et le plafond reste un remarquable témoignage de l'œuvre d'Hankar et de sa collaboration avec son ami et commanditaire Albert Ciamberlani. Ce témoin encore en place et en bon état de conservation a motivé, entre autre, la remise en scène de « l'intérieur Hankar » au niveau des pièces du rez-de-chaussée.

Le jardin d'hiver, transformé lors de l'intervention d'Adrien Blomme, avait complètement disparu. La reconstitution du plafond, de la verrière, du sol en mosaïque et la suppression des lambris non originaux ont permis la renaissance de cet espace qui constitue le prolongement de la salle à manger .

La salle à manger, quant à elle, était encore empreinte, grâce à son plafond, d'une ambiance Art nouveau. Cependant elle était privée de ses deux acteurs principaux : le buffet et la table, d'une ampleur monumentale. Conçus par Paul Hankar dans une volonté de parfaite résonance avec le lieu, ces éléments ont été arrachés de leur contexte d'origine à une période ancienne mais indéterminée. Leur restitution était indispensable à l'évocation de la conception de Paul Hankar. Cependant le buffet et la table appartenant respectivement, depuis les années 1980, au Design Museum de Gand et depuis la fin des années 1990 au Musée d'Orsay, ne pouvaient pas être de retour dans leur lieu d'origine. Après de longues discussions, l'option choisie fut la reconstitution à l'identique de ces deux éléments. Le buffet, conservé au Design Museum de Gand, se présente encore dans sa configuration initiale, mise à part la disparition de sa finition d'origine et des vitraux ornant les portes. Il s'agit d'un buffet à deux corps conçu en chêne et en acajou, comme pour les lambris dans lesquels il venait s'insérer. La mouluration est également identique à celle des lambris. Une copie fidèle a été exécutée par Renier Doutrelepont qui a veillé à respecter l'emploi des matériaux originaux. L'existence des plans de Paul Hankar a constitué une aide précieuse à sa réalisation. La précision de ces plans a permis également à Renier Doutrelepont de reconstituer les crosses qui émergeaient à l'origine des montants principaux des lambris et qui en rythmaient la composition et en accentuaient la verticalité. Des verres marbrés de type américain ont été refaits dans une teinte bleu veiné de blanc et mis en place sur les quatre portes du corps inférieur du buffet. Quant à la table de la salle à manger, conservée depuis 1998 au musée d'Orsay à Paris, elle a également servi de modèle à Jean-

Michel de Montblanc et Eric Sluyts qui en ont réalisée une copie fidèle. Il s'agit d'une table à rallonges imposante, décomposée en un damier d'acajou enserré dans un réseau orthogonal en chêne qui rappelle la composition du plafond. Quatre pieds en massues ensèrent l'entretoise à la forme d'une grille d'acajou rivetée, dont le dessin japonisant évoque l'agencement de la rampe de l'escalier originale (aujourd'hui disparue). Comme pour le buffet et les crosses des lambris, les matériaux d'origine ont été respectés, de l'acajou du Honduras a pu être trouvé et utilisé.

La cheminée participe également à l'esprit de Paul Hankar. Les clichés anciens et la précision des plans de l'architecte ont motivé la restitution de la cheminée dans sa configuration initiale. Bien qu'un grand nombre d'éléments originaux de la cheminée soit préservé, la réalisation d'une douzaine de briques en grès était nécessaire. Retrouver les briques émaillées de la tuilerie « Emile Müller et Compagnie<sup>5</sup> », utilisées à Ciamberlani et très prisées à l'époque était évidemment impossible. Le céramiste Christian Van Parys chargé aujourd'hui de la reconstitution de ces briques, a réalisé de nombreux essais et recherches avant de retrouver les nuances de ces grès « vernissés » aux tonalités de bleu, turquoise et émeraude. La cheminée restituée dans sa configuration originelle permet de rétablir l'écho voulu par Hankar avec le buffet qui lui fait face.

En parallèle à la reconstitution totale ou partielle : de la cheminée, des lambris, du buffet, de la table, qui a permis de retrouver toute l'expression de l'œuvre d'Hankar, le nettoyage des toiles d'Albert Ciamberlani a rétabli l'esthétique chromatique de ce décor. Ainsi réanimée, la salle à manger a retrouvé aujourd'hui son unité et son faste pour entamer une nouvelle ère pour le plus grand plaisir des propriétaires et de leurs visiteurs.



**11. Salle à manger après restauration (© kikirpa-photo Hervé Pigeolet, 2013)**

La résurrection des trois pièces du rez-de-chaussée n'a été possible que grâce à la confrontation des résultats des différentes études préalables (qui constituent la mémoire documentaire de l'hôtel veuve Ciamberlani) et à l'encadrement constant de la commission royale, de la direction des monuments et sites, des propriétaires et d'un comité d'accompagnement composés d'historiens, de restaurateurs, de scientifiques et de différents spécialistes. L'objectif de tous les acteurs de cette longue campagne de restauration, menée entre 2005 et 2009, était d'éviter de faire de cette construction d'exception, un lieu muséal figé, incompatible avec les exigences de vie quotidienne des propriétaires.

Si les éléments originaux encore en place (identifiés lors des différentes études) ont été conservés et restaurés, cela ne suffisait pas à faire revivre l'esprit Hankar. Reconstruire « Hankar » nécessitait également la reconstitution du mobilier, de la mosaïque, de la verrière, et autres décors des salons du rez-de-chaussée. Une telle approche vise à privilégier l'essence même du lieu et non plus la matière et son histoire. La matière première

n'est finalement que support et ne vient pas entraver l'objectif final. Même si les restaurateurs et artisans d'aujourd'hui se sont efforcés de respecter les techniques et les matériaux d'origine, et même si leurs travaux sont d'une qualité exceptionnelle, ils ont participé à une réalisation moderne qui copie fidèlement une œuvre ancienne. Cette relecture bien que subjective redonne une âme au lieu et permet ainsi la transmission de l'essence même du bâtiment dans laquelle s'exprime tout le génie de Paul Hankar. Aujourd'hui, aux pièces du rez-de-chaussée, témoin ressuscité de l'œuvre d'Hankar, viennent se confronter et se compléter, les pièces des étages, expression d'une vie familiale contemporaine créant ainsi une nouvelle alchimie faite pour durer.

---

## Notes

<sup>1</sup> L'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), établissement scientifique fédéral belge, se consacre à l'étude, la sauvegarde et la valorisation des biens artistiques et culturels du pays. Actif depuis 1948, l'IRPA associe historiens de l'art, chimistes, physiciens, restaurateurs et photographes. Il regroupe trois départements qui travaillent de pair pour une approche variée et complète des œuvres d'art. Au sein du département de la conservation, le service d'étude des décors de monuments historiques (SEDMH), est chargé de procéder à l'étude du second œuvre en architecture civile dans le cadre de projets de restauration de bâtiments classés. Ces études ont pour but, entre autre, de décrire les finitions anciennes tant au niveau de leur couleur, de leur aspect, des matériaux employés (pigments, charges, liant) que de leur mise en œuvre. Toutes ces informations constituent l'étude préalable à la restauration du bâtiment dont les choix du traitement seront motivés, influencés, en partie par les résultats des investigations menées par le SEDMH.

<sup>2</sup> Cette approche a été complétée, par une recherche historique plus approfondie menée par Messieurs V. Heymans et Q. Demeure, historien et architecte attachés à la Ville de Bruxelles (juillet 2006, non publiée)

<sup>3</sup> *Swietania macrophylla* : identifié par Hans Beeckman du Laboratory for Wood Biology and Xylarium, Royal Museum for Central Africa.

<sup>4</sup> *Khaya ivorensis* : identifié par Hans Beeckman (Laboratory for Wood Biology and Xylarium, Royal Museum for Central Africa).

<sup>5</sup> Emile Müller fonde en 1854 la "Grande Tuilerie" à Ivry Port (Seine) dont l'objectif est, dans un premier temps, l'élaboration de produits céramiques pour la construction et l'industrie. En 1884, il met au point une terre cuite émaillée pour la décoration architecturale et la reproduction d'œuvres artistiques. La grande qualité de ses produits motive artistes et architectes de son époque (Eugène Grasset, Toulouse-Lautrec, Isidore de Rudder, Gustave Eiffel,...) à faire appel à son savoir-faire. En 1889, son fils Louis lui succède il reprend l'entreprise sous le nom d' « Émile MÜLLER et Compagnie ». En 1904, la Grande Tuilerie d'Ivry est considérée comme la plus vaste usine du monde de produits céramiques pour constructions, industries et produits d'art. Elle prend le nom de « Société nouvelle des établissements Emile Muller ». La société perdure jusqu'à la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle.

## References bibliographiques :

- Adriaenssens W. , Daenens L. , Loyer F. , Paul Hankar, architecte d'intérieur (2005) éd. Fondation Roi Baudouin, Bruxelles
- Augustyniak A-S, De Clercq C. , Job E., Glatigny J-A, Etude technique des finitions originales de l'hôtel Veuve Ciamberlani de Paul Hankar, Bruxelles, IRPA-KIK (juin 2005 à février 2009), rapports n°1, 2, 3, 4, 5, non publiés
- Collectif, Hankar et l'hôtel Ciamberlani, un palais déguisé en maison des villes (2009) ed. Aparté-Dayoff, Bruxelles
- Destrée-Heymans T. , Le mobilier de Paul Hankar de l'exposition de Tervuren-1897, conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (1993)
- Filser N. , Greenhalgh P. , Loyer F. , et Collectif (9 juin 2008) Art nouveau en projet, ed. Réseau Art Nouveau Network

- 
- Heymans V. , Paul Hankar, La chemiserie Niguët, 13 rue Royale, (2004) éd. Ville de Bruxelles
  - Loyer F. , Paul Hankar : la naissance de l'Art Nouveau (1986) éd. AAM, Bruxelles
  - Loyer F. , Dix ans d'Art nouveau : Paul Hankar, architecte, (27 mai 2002) ed. Archives d'architecture moderne, Bruxelles
  - Viaux-Locquin J. , Les bois d'ébénisterie dans le mobilier français, (1997) éd. Léonce Laget