



## **L'Hôtel Ciamberlani à Bruxelles – Quand le maître d'ouvrage participe à la création architecturale**

Claire Fontaine, conservateur-restaurateur indépendant de peintures murales et peintre décorateur, Bruxelles

Durant l'été 2006, ce que l'on peut considérer comme une des plus belles façades de l'Art Nouveau à Bruxelles a été restaurée. Le financement de cette restauration fut assuré d'une part par des capitaux publics de la région bruxelloise qui octroie une aide pour les immeubles classés et d'autre part par une société bancaire qui a reçu le prix Caïus du mécénat pour ce projet. (Le prix Caïus est un prix qui encourage les acteurs économiques à s'impliquer dans des projets culturels ou touchant au patrimoine architectural.)

Si en 1897, c'est à dire l'année de la construction de l'Hôtel Ciamberlani, un prix de mécénat avait pu être décerné, je l'attribuerais volontiers à la famille Ciamberlani qui, en tant que commanditaire -ou maître d'ouvrage- rassembla pour la création de la façade trois personnalités marquantes du monde de l'art en Belgique : l'architecte Paul Hankar (1859-1901), Albert Ciamberlani (1864-1956), peintre idéaliste et fils aîné de la famille et encore, Adolphe Crespin (1859-1944), décorateur.

Le vocabulaire formel utilisé dans la construction de cet hôtel est inédit et matérialise une architecture nouvelle dont Bruxelles sera l'incubateur. Hankar met en valeur des matériaux divers tels que la brique, la pierre, le métal, le bois vernis et le sgraffite polychrome.

Malgré une structure plutôt sobre et rigoureuse, on retrouve dans la façade une liberté particulière dans les oppositions de symétries et asymétries ainsi que dans la forme et la division des fenêtres. Par ailleurs les moyens et les matériaux mis en œuvre sont favorables à une forme de vulgarisation et connaîtront une vogue à travers la Belgique et l'Europe durant une cinquantaine d'années. Prenons pour exemple la maison du peuple à Anvers construite en 1901, et la maison Cauchie à Bruxelles, construite en 1905.

Qui donc était la famille Ciamberlani ?

Comme son nom l'indique, elle est originaire d'Italie, du village de Montegiorgio dans la Marche d'Ancône, à l'époque, province des Etats Pontificaux.

Remontons donc vers 1790, à l'arrivée en Belgique de Monseigneur Alouis Ciamberlani (1748-1828) qui deviendra un des personnages prépondérants de l'histoire ecclésiastique en Belgique et en Hollande, et qui était chargé de l'éducation de son neveu, Vincenzo Ciamberlani (1778-1846), qui le rejoindra à l'âge de 14 ans. Vincenzo deviendra secrétaire privé de son oncle, ensuite, diplomate pontifical à son tour. Il fut secrétaire de Pie VII , participa, parmi d'autres, aux négociations pour un concordat avec Guillaume 1<sup>er</sup> des Pays-Bas et fut présent, comme attaché à la personne du pape au sacre de Napoléon.

Vincenzo épouse en 1815 Alexandrine Stafford (1793-1879), fille d'une famille de notables de Beveren-Waas en région d'Anvers, dans le nord de la Belgique. Le père d'Alexandrine y est notaire et homme politique.

En 1846 le pape Grégoire XVI lui accorde pour lui et ses descendants par ordre de primogéniture, le titre de baron. Vincenzo et Alexandrine eurent 11 enfants.

Vincent (1830-1893) était le huitième. Bien que rentier comme ses frères et sœurs, il s'installera à Bruxelles comme avocat. Il se fait naturaliser belge et épouse en 1861 Célénie Peleman (1840-1909). Nous y voici ! Célénie Peleman n'est autre que la douairière Ciamberlani qui commanda cinq ans après la mort de son mari l'Hôtel Ciamberlani pour son fils Albert.

Vincent et Célénie eurent 4 enfants : Albert (1864-1956), Julie (1868-1936), Clotilde (1870-1906) et Joseph (1875-1940).

La généalogie d'Albert Ciamberlani nous sert à comprendre comment cette famille patricienne italienne est arrivée en Belgique, comment elle s'est acquise un titre de noblesse et une fortune foncière -autant italienne que belge-, et elle nous permet par ailleurs de situer l'attachement de Albert Ciamberlani à la campagne de Beveren, terre de sa grand-mère paternelle où vivaient ses nombreuses tantes célibataires, ce qui n'est pas sans rapport avec son œuvre, comme nous le montrerons.

Retenons pour le moment qu'Albert Ciamberlani sera donc, dès son jeune âge, outre ses relations familiales, introduit dans ce qu'on appelle « la haute société ». Il séjournera souvent à Beveren-Waas où il découvre les joies de la nature. Son attachement à la vie campagnarde transparaît plus tard dans son œuvre de peintre.

Après ses années d'école sévères et classiques où il apprend le grec et le latin qu'il lira plus tard dans le texte, Albert Ciambelani s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts

de Bruxelles pour y suivre des cours de dessin d'après l'antique, base du programme académique. Son père espère cependant qu'il se lance dans une carrière juridique ou diplomatique. Mais Albert abandonnera vite les études de droit entamées sous la pression paternelle pour poursuivre ses études artistiques. Il s'inscrit au cours de dessin et de peinture d'après nature et suivra l'enseignement de professeurs tels que Lacroix, Portaels et Stallaert. Il côtoiera de nombreuses personnalités qui marqueront plus tard l'époque comme Delville, Fabry et Ottevaere. Hankar et Horta sont également inscrits à l'Académie durant ces mêmes années.

Ciamberlani débutera au cercle *l'Essor* (1887-1891), sera cofondateur du cercle *Pour l'Art* (1892-1927), dont il sera un des piliers et participe aux salons de *l'Art idéaliste* (1896-1898). Platonicien, il peindra les mondes idylliques et utopiques de la poésie arcadienne. Les poses des figures seront sans heurt et sans vivacité, toujours dans le calme et la sérénité. Ciamberlani s'inscrit dans le courant idéaliste qui va s'attacher à trois termes absolus : la beauté spirituelle, la beauté plastique, la beauté technique. Il s'enthousiasme pour les théories esthétiques de l'écrivain Joséphin Péladan, dit le Sâr Péladan, et est invité au salon des Rose-Croix à Paris. C'était un lieu de rencontre commun à la plupart des symbolistes. L'idéal esthétique du symbolisme correspond à une approche particulière du monde. Pour les Rosicruciens il correspond à un désir de rayonnement de la mystique et de la spiritualité sur le monde profane et matérialiste.

Ciamberlani exposera dans le cadre des cercles auxquels il appartient mais participera aussi à un grand nombre d'autres expositions.

En 1894, il fait son premier voyage en Italie. Ensuite, son style s'éloigne quelque peu du mysticisme et du côté obscur du symbolisme. Il s'inspire de Puvis de Chavannes et de Nicolas Poussin ainsi que de Burne-Jones, Rossetti, Watts et Böcklin.

En 1897, à trente-trois ans, Albert Ciamberlani est un artiste reconnu et en vogue. Sa situation financière très aisée et sa difficulté à se séparer de ses toiles lui feront vendre peu de ses œuvres. Il affectionne avant tout la peinture monumentale et fera construire, par l'architecte Paul Hankar, son atelier boulevard de la Cambre, ce qui lui permet de disposer d'immenses surfaces murales pour ses grandes compositions. Dans cet atelier de dix-sept mètres de haut, il se fera construire un chevalet dont lui seul, « le géant barbu », avait la force d'actionner la manivelle. Ce chevalet mécanique lui permettait de faire entrer les toiles gigantesques par une fente pratiquée dans le sol. Il travailla ainsi à son monde idéal sans monter sur une échelle mais « les deux pieds sur terre ». Il travailla de manière conséquente à travers

d'innombrables études de personnages, esquisses et projets préparatoires aux exécutions monumentales.

On sait que Ciamberlani demanda pour son atelier, à Hankar, quatre murs et une porte. Le résultat fut d'un dépouillement architectural extrême. Hankar accepta de ne pas « rivaliser » avec la peinture de Ciamberlani mais se défoula l'esprit en dessinant la double porte qui séparait le grand atelier du plus petit atelier. Cette porte se trouve actuellement au Musée d'Orsay. L'atelier était éclairé par une grande verrière en toiture et le chauffage était assuré par de simples petits poêles en fonte auxquels Ciamberlani allumait ses cigarettes les unes après les autres. A 92 ans, alors qu'il venait encore chaque jour humer l'odeur de ses peintures, il se brûla au poêle et succomba à ses brûlures.

Cet atelier fut malheureusement transformé après la mort de Ciamberlani, ensuite abandonné et finalement détruit en 1989. Il était construit au fond d'un jardin. De la rue on ne voyait que des arbres et une toiture dépassant d'un mur de clôture avec une porte sans sonnette. Ciamberlani travaillait du matin au soir, enfermé dans son atelier qu'il partageait avec quelques rares visiteurs, notons certainement Alphonse Verheyen qui fut son élève durant trente années et qui fut aussi l'héritier de son œuvre.

Ce qui lia Ciamberlani à Hankar, ce sont peut-être leurs points communs : on les décrit comme des artistes intellectuels et cultivés, s'intéressant à l'art ancien, déployant tous les deux une énorme énergie au travail. Par ailleurs : bons vivants, entourés de multiples amis dont des plasticiens idéalistes.

L'idéalisme dans son mouvement figé, dans ses références au monde antique, représentait-il le parfait contrepoint à la nouveauté dans l'architecture ?

Mais revenons à 1897, l'année de construction de l'atelier, qui fut aussi l'année où Paul Hankar va construire pour les Ciamberlani l'hôtel de la rue Defacqz. Albert Ciamberlani participera au projet de l'hôtel tout en y faisant ses débuts en qualités de décorateur et de peintre monumental. Comme ce fut le cas pour l'atelier, les projets vont se succéder et on retrouve, dans les croquis d'avant-projets l'écriture raffinée, peu banale et efficace de Hankar qui va, à partir de cette parcelle de 11m de large, faire évoluer la découpe des vides et des huisseries de fenêtres tandis que Ciamberlani, qui recevra deux fois quinze mètres carrés à décorer, fera évoluer son univers pictural. Projets dont nous ne connaissons malheureusement pas les dates, donc pas non plus la chronologie exacte.

L'architecture de Hankar utilise des ressources limitées. Il ne cherchait pas particulièrement la clientèle fortunée et construisait pour des artistes. Mais à titre exceptionnel, pour des amis avec lesquels il partageait les mêmes idéaux artistiques, il réalisera quelques magnifiques hôtels de maître. L'hôtel Ciamberlani mais aussi l'hôtel voisin : l'hôtel construit pour son ami peintre, René Janssens - en sont des témoins sans pareil

Bruxelles connaît une remarquable expansion à la fin du XIX<sup>ième</sup> siècle. Dans une politique de grands travaux apparaît l'axe de l'avenue Louise et ses environs qui attirent une élite de riches bourgeois dont les plus progressistes vont aimer exprimer leur individualité et leur goût pour l'art à travers cette architecture nouvelle.

C'est dans ces quartiers que nous retrouvons la majorité des constructions prestigieuses de Horta et de Hankar.

Paul Hankar naît dans une famille de carriers qui l'initie au métier de tailleur de pierres. A l'âge de quatorze ans, il s'inscrit à la section d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles où il se lie d'amitié avec Victor Horta. Parallèlement à ses études, il exerce la taille de pierre et fréquente des ateliers de sculpture. Hankar parfait sa formation d'architecte chez Henri Beyaert : homme méticuleux, rationaliste, grand admirateur de Viollet-Le-Duc. Dans ses ateliers, Hankar se distingue rapidement par ses excellentes compétences techniques et artistiques dans le maniement du fer forgé. Il collabore à presque tous les travaux et devient chef d'atelier. Ces seize années seront décisives. Son savoir faire se met au service de son génie créateur qu'il doit aussi, tout comme Horta, à son contact avec des sculpteurs idéalistes.

Quand en 1893, se dissout le groupe des XX, apparaît en architecture une autre avant-garde qu'est l'Art Nouveau. Comme figures de proue, nous trouvons Hankar et Horta, deux personnalités qui ont en commun d'avoir appliqué le style nouveau à la décoration extérieure, rompant ainsi avec les traditions et avec les pastiches. Selon eux, l'ornementation des villes doit s'inspirer d'un langage neuf. Leur métier d'architecte s'étend aussi à la décoration intérieure et à l'ameublement, où le décor n'est pas purement ornemental mais souligne les différents éléments de l'architecture.

En exemple, la salle à manger de l'Hôtel Ciamberlani où Hankar dessine les boiseries, la cheminée et les meubles tandis que Ciamberlani s'occupe de la frise sur le haut des murs.

Hankar, en tant que architecte, ne recherche pas les effets monumentaux ou le modelé, mais plutôt les ornements dessinés, la division des parois, le rapport des pleins et des vides ainsi que la polychromie des matériaux dans une économie de moyens plastiques. Il s'oppose au mouvement de l'Art dans la rue dont il condamne le conformisme mercantile « superficiellement inspiré par les tendances à la mode ». Outre sa rigueur de pensée et son exigence formelle, Hankar se distingue par ses qualités de meneur d'hommes, arrivant à orchestrer l'intervention de multiples artistes au profit d'une logique globale d'un projet.

Sur la façade de l'hôtel, Hankar intègre la grande surface décorée par Ciamberlani comme une composante architecturale. La technique d'exécution est celle du sgraffite.

Le panneau du haut couvre toute la largeur de la façade, depuis les fenêtres du deuxième étage jusqu'à la corniche sur une superficie légèrement concave orientée vers la rue. Dans l'axe de chacune des sept fenêtres s'installent des médaillons, comme des tableaux ronds, dans une composition rythmée par des vases remplis de fleurs de tournesols stylisées. Si les médaillons présentent un côté pictural, les motifs qui les entourent sont réalisés dans un esprit très différent qui relève de l'arrangement décoratif.

Le thème du cercle, qui se retrouve dans les médaillons, est repris en parallèle plus bas, dans le garde-corps en fer forgé à caractère japonisant. Il est aussi rappelé dans l'arc outrepassé des baies du premier étage qui entourent le dessin circulaire des deux châssis de fenêtre.

Autour des baies vitrées, Ciamberlani crée une allégorie décorative au carrefour des dominantes de son œuvre (symbolisme et idéalisme). Il adapte parfaitement le projet aux formes imposées par l'architecture. Il le rend indissociable de la façade et contribue à cet art total incarné dans les façades Art Nouveau.

Au centre, apparaît un poirier qui traverse le cycle des saisons. Des personnages doublent ce cycle par celui des âges de la vie. Nous retrouvons l'habituel cadre élyséen et chimérique au sein duquel Ciamberlani réunit l'accord du travail et du repos. Du côté printanier, à droite, un couple entoure un enfant qui esquisse un geste vers une branche fleurie. A gauche, l'hiver est personnifié par un vieillard barbu se courbant sous le vent. Au centre, c'est le feu de l'été et nous pouvons aussi y voir une lecture verticale : un enfant cueille des fleurs aux pieds d'un homme qui allume un flambeau à un autre. C'est le symbole de la transmission de la civilisation.

Dans l'arbre se trouvent deux paons, symbole de pérennité. L'homme est évoqué dans son aspect éternel, tout comme la nature avec ses cycles éternellement recommencés.

Dans le fond se distinguent une ruche et des épis de blé.

Ciamberlani a le souci d'échapper à l'emprise du temps pour peindre l'Homme et il plante cette humanité dans un cadre élyséen. Il rêve, je cite, « d'un pays où l'homme vit dans une douce mélancolie, sans passions fortes, sur une terre semée de fleuves et de bois, exempt de tous soucis, loin de toutes conquêtes de l'industrie moderne et demandant directement à la terre et à l'eau ce qui suffit à ses simples besoins ; là l'homme et la femme vivent leur terme en étalant en des attitudes rythmées les beautés et les vertus de chaque âge. »

Octave Maus décrira les compositions de Ciamberlani comme plaisantes par la grâce paisible des figures, par l'harmonie calme que dégage une composition bien équilibrée. Vision de poète et de penseur plutôt que de peintre. En des tons volontairement assourdis, presque monochromes, la sensibilité d'une âme d'artiste s'exalte.

Il est peut-être utile de rappeler ce qu'est un sgraffite - technique de décoration de façades très répandue dans le paysage Art Nouveau bruxellois. On en répertorie actuellement encore plus de trois mille en périphérie de Bruxelles-ville.

Les sgraffites bruxellois sont généralement installés dans les zones de remplissage de la façade : allèges, arcades et panneaux dégagés au milieu de structures constructives. Ils sont constitués d'une superposition de couches d'enduit composé de sable, de chaux et matière colorante. Les contours des dessins sont gravés dans l'enduit de surface, laissant apparaître dans les incisions la couche d'enduit sous-jacente, qui elle, est colorée - généralement en noir, parfois en rouge. Les aplats de surface sont ensuite polychromés. En d'autres mots, on peut parler « d'une fresque affirmée par un tracé en creux, ce tracé ayant pour mission de donner une fermeté au dessin bien plus grande que s'il avait été tracé au pinceau. Surtout pour les ornements devant être contemplés à grande distance comme celle des monuments dans la lumière extérieure ». Cette description, nous la devons à Adolphe Crespin qui sera l'initiateur du sgraffite Art Nouveau et à qui nous pensons devoir la transcription des projets de Ciamberlani, en technique de sgraffite, sur la façade de l'hôtel.

Adolphe Crespin est un ami et collaborateur de Paul Hankar. Brillant dessinateur ornemaniste, il travaille comme peintre-décorateur, comme affichiste et dirige son atelier de sgraffites. Par ailleurs, il enseigne avec des nouvelles méthodes, comment puiser l'ornement aux sources de la nature, en la copiant, ensuite en l'arrangeant décorativement pour en faire le point de départ de toute une décoration.

Crespin va être influencé par la peinture murale médiévale : couleur en aplat, rejet du trompe l'œil, sertis noirs.... Mais il va aussi s'inspirer de l'art de l'estampe japonaise. Crespin, autant que Ciamberlani, va par ailleurs s'intéresser à la conception des ombres de Puvis de Chavannes. Ce dernier adopte ce qu'on appelle « le modelé plat ». La lumière est comme diffusée de manière régulière et donne à toutes les parties claires de la composition les mêmes valeurs. Sur les grandes surfaces cela rétablit le plan général du mur.

Les seuls documents de la façade dont nous disposons avant qu'elle ne se dégrade sont malheureusement, comme vous l'avez vu, en noir et blanc. Pour se faire une idée de couleurs d'origine : voici un projet similaire : la villa Carpentier dessinée par Victor Horta, où Crespin réalisa, en 1902, des sgraffites sur l'ensemble des murs intérieurs de la loggia, d'après des dessins de Ciamberlani. On y trouve des motifs de paons, de faisans et de ruches.

Albert Ciamberlani, chassait avec Valère Carpentier, un riche industriel qui avait fait construire cette villa de campagne pour y recevoir ses amis. En dehors de la chasse Ciamberlani gérait ses propriétés foncières et s'occupait d'apiculture. La ruche et la chasse apparaissent régulièrement dans son travail.

Ciamberlani était un excellent peintre animalier. Sur le panneau du haut de la façade de l'Hôtel Ciamberlani, on distingue des scènes de combats d'animaux s'alternant avec des scènes inspirés par la mythologie classique. Le troisième, le cinquième et le septième tableau semblent faire référence à deux des douze travaux d'Héraclès. Le sixième travail est celui où Héraclès extermine à coup de flèches les oiseaux du lac Stymphale après les avoir effrayés avec les crotales reçues d'Athéna. Ces volatiles carnivores aux becs et serres d'airain se servaient de leurs plumes à pointe d'acier, acérées comme des flèches, pour tuer hommes et animaux. Le huitième travail : Les quatre juments de Diomède, roi de Thrace, se nourrissaient de chair humaine. Héraclès les captura et les apaisa en leur donnant Diomède à dévorer.

Ces illustrations de combats, vont suggérer une idée morale faisant partie des concepts des idéalistes : l'illustration du combat des forces archaïques repoussées



par la modernité, un thème qui sera également couramment exploité par les adeptes de l'Art Nouveau.

De la frise aux tournesols entourant les médaillons, nous n'avons retrouvé aucun projet. Le style est complètement différent du reste et semble être celui de Crespin. Observons que les médaillons ne sont pas incisés mais simplement peints. On a comme des « tondi » installés dans le sgraffite les entourant.

Il est donc probable qu'une collaboration ait existé, non pas seulement entre Ciamberlani et Hankar mais aussi entre Ciamberlani et l'artiste ayant posé le sgraffite sur la façade. Nous sommes presque certains que cet artiste était Adolphe Crespin, au vu des liens qu'il a entretenus avec Hankar et Ciamberlani, ainsi qu'en observant le style et la grande qualité de son travail.

Si la façade de l'hôtel Ciamberlani attire à Bruxelles un flux continu d'admirateurs, le reste de l'œuvre de Ciamberlani reste actuellement peu connue (ou reconnue ?).

Le patronyme Ciamberlani, famille éteinte en trois générations, reste en effet lié au sgraffite de cette façade et non pas à toutes les autres œuvres monumentales que le peintre nous a laissées. Est-ce parce que les compositions ornant des murs ne reçoivent pas, du public, les mêmes faveurs que les peintures de chevalet ? Ou bien ses allégories monumentales sont-elles trop ennuyeuses et vides malgré leurs bonnes qualités techniques ? Ou bien est-ce finalement parce que son œuvre n'est pas assez visible : après avoir été abandonné dans l'atelier durant 30 années, plus d'un millier d'œuvres (287 toiles et 769 dessins) reste conservé depuis 1986 dans les archives de Beveren et les publications sont pratiquement inexistantes.

Voici un extrait des volontés testamentaires de Ciamberlani : « Monsieur Verheyen placera au mieux de leur conservation et mise en valeur mes œuvres, soit dans des musées ou édifices publiques ou chez des personnes privées. (...) ce qui m'intéresse avant tout c'est l'avenir vivant de mon travail (...) »

En espérant avoir contribué à faire revivre ce peintre, je vous remercie de votre attention.