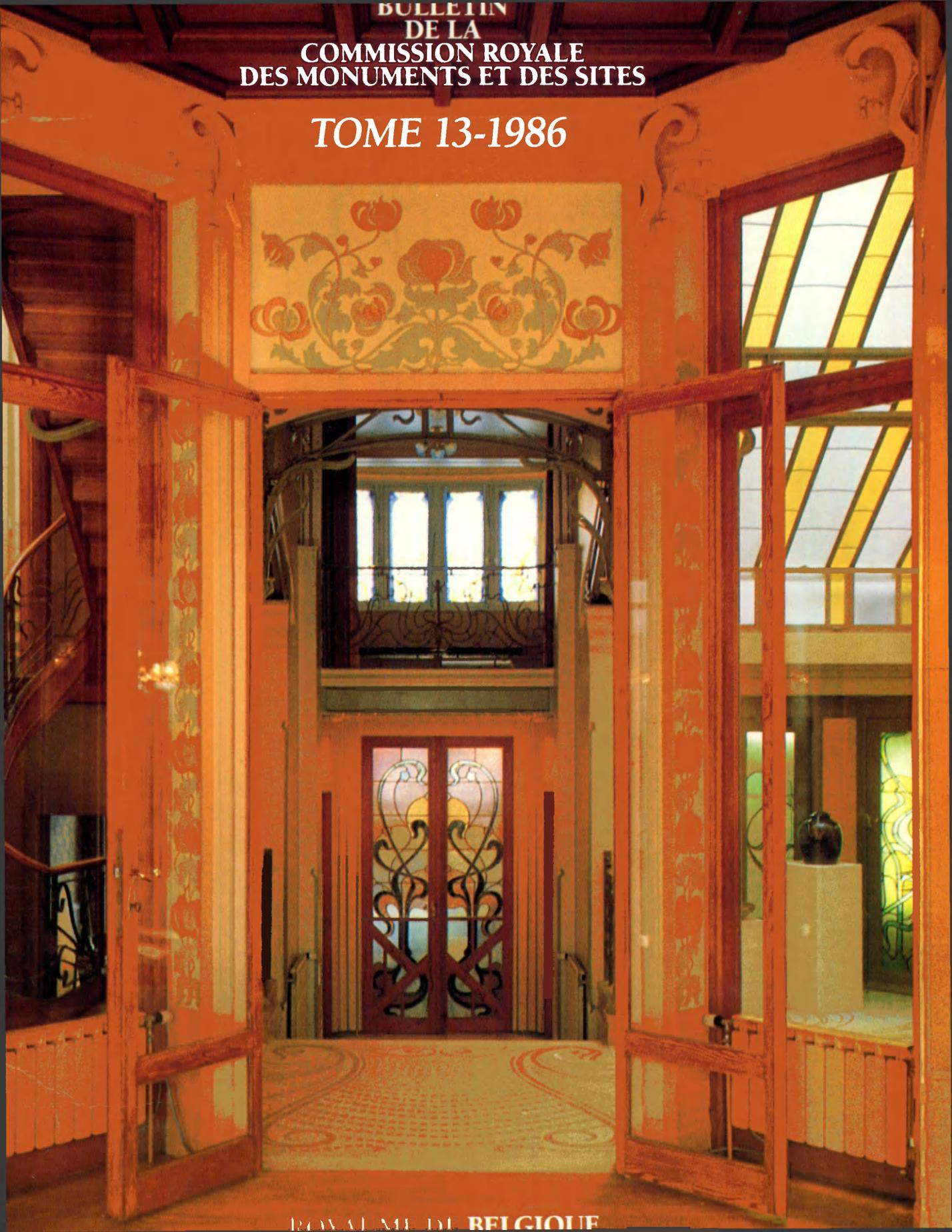


BULLETIN
DE LA
COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS ET DES SITES

TOME 13-1986



**BULLETIN
DE LA
COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS ET DES SITES**

TOME 13-1986

Couverture: Bruxelles - Hôtel Tassel - Grand vestibule d'entrée - photo J. Evrard

Royaume de Belgique/Communauté Française

Bulletin publié par la Commission Royale des Monuments et des Sites
avec le concours, pour le présent tome, du Ministère de l'Éducation nationale.

Comité de rédaction:

M. Wasterlain, A. Lanotte, V.-G. Martiny, R. Forgeur, P. Colman

Secrétaire: J.-J. Palmers

Rue Joseph II, 30 - B-1040 Bruxelles

Mise en page: J. Evrard

Table des matières

In memoriam Baron Wigny	5
Les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles: Victor Horta et l'hôtel Tassel <i>Fr. Dierkens-Aubry</i>	7
Victor Horta, architecte de monuments civils et funéraires <i>Fr. Dierkens-Aubry</i>	37

In memoriam Baron Wigny

1905-1986



Titulaire des plus hautes distinctions universitaires de Liège et de Harvard, Pierre Wigny apparaissait, au cours des années angoissantes de l'avant-guerre, comme un des espoirs de sa génération. Le timbre grave de sa belle voix et l'élégance de son élocution ajoutaient à sa pensée - toujours claire - la force de la persuasion. L'universalité de sa culture, sa capacité d'application faisaient l'admiration de ses proches; de surcroît sa bonté désarmait toute jalousie. Sans doute avait-il ainsi mérité d'épouser une femme exceptionnelle qui l'égalait par le cœur autant que par l'esprit.

La menace hitlérienne devenant obsédante, l'opinion publique souhaitait une réorganisation et un renforcement de notre régime parlementaire. Un concours d'initiatives heureuses aboutit à la création du Centre d'Etudes pour la Réforme de l'Etat dont la direction lui fut confiée, comme naturellement. Il en résultat une œuvre remarquable: inventaire complet, diagnostic pénétrant, propositions positives et pratiques. L'accueil fut unanimement favorable mais la guerre hélas vint tout bouleverser.

Les hostilités terminées, il fallut rebâtir. Quittant la «Bibliothèque de l'honnête homme», Pierre Wigny fut parmi les bâtisseurs les plus vigoureux, élaborant et vulgarisant d'importants programmes politiques.

Ce fut en 1947, au Ministère des Colonies, que s'imposèrent avec éclat sa clairvoyance et son talent. Pendant quatre ans, l'activité de ce jeune Ministre stupéfia ses administrations et édifia le Parlement. En dépit de la charge que comportait la gestion de ses services d'Europe et d'Afrique, il publiait un traité de droit public qui fait toujours autorité aujourd'hui. Puis il se lança dans la dure campagne électorale de 1949. L'arrondissement d'Ath fit un accueil chaleureux à ce Liégeois au beau langage.

Mais son grand dessein restait l'élaboration d'un plan décennal pour l'équipement du Congo. Il voulait doter le superbe empire de Léopold II de tout ce qui pouvait permettre à cette création du 19^{ème} siècle de devenir au 20^{ème} un Etat moderne et perfectionné. Sous son impulsion, les «coloniaux» donnèrent toute la mesure de leur capacité et de leur dévouement. Avec une équipe ardente et résolue, il suscita un immense effort d'étude et d'imagination. Le plan décennal était, tout ensemble, une somme de la chose congolaise et un programme précis: objectifs, méthodes, moyens de financement, échéances. La mise en exécution fut immédiate et déclencha une activité sans précédent. Comme par enchantement, le Coudenberg était devenu une colline inspirée: l'avenir s'annonçait magnifique. Mais la double inconstance de la Démocratie et de la Liberté ne devait pas éviter au Congo la contagion du désordre. On perdit en hésitations et en incohérence des années décisives et d'irremplaçables occasions. L'œuvre de la Belgique en Afrique centrale finit par expirer, et

la sienne propre. Plus tard en 1960, devenu Ministre des Affaires étrangères, ce grand juriste dû plaider devant les instances internationales un dossier qui n'était pas le sien et porter des responsabilités qui n'étaient pas les siennes. L'Histoire a de ces cruautés...

Mais Pierre Wigny ne connaissait pas le découragement et garda toute sa confiance dans la perfectibilité de nos institutions. Logicien rigoureux mais sensible aux caprices des choses - «*ludibria rerum*» disait Tacite - il resta l'homme des grandes synthèses et des réformes majeures.

Au Ministère de la Justice, il sut maintenir avec intransigeance, dans la bousculade de nos institutions, les principes fondamentaux du droit, tandis qu'il donnait au Ministère de la Culture française une doctrine solide et durable. Ce fut un nouveau plan décennal.

Ainsi son passage aux affaires laissa-t-il toujours des initiatives de grande envergure.

L'étude l'avait conduit à l'action politique; l'expérience le ramena à l'université. Il sut être, en même temps, un Ministre éminent et un admirable professeur. Il avait au plus haut degré le don d'apaiser et de convaincre: ce don, il le dispensa sans compter. Au Parlement comme dans les amphithéâtres, tous ceux qui l'ont entendu lui en savent gré.

En 1968, c'est un sage, honoré de tous, qui termine à la Commission Royale des Monuments et des Sites un cursus honorum des plus brillants. Sa venue était opportune. Créée en 1835 pour l'ensemble du Royaume, cette institution devait à cette époque s'adapter aux conditions nouvelles de la régionalisation. Le Président Wigny trouva dès l'abord le ton qui convenait: fermeté des principes, bienveillance des intentions et des mots, impartialité sans faille, objectivité toute scientifique. Aussi la Commission Royale, dans la ligne de sa tradition déjà plus que séculaire, retrouva ses méthodes et son prestige. Au siège central comme aux comités de province, les activités se multipliaient. Les consignes étaient rapidement suivies et appliquées. De partout la gratitude montait vers ce grand Président lorsqu'il décida en 1975 de se retirer.

Les épreuves physiques n'avaient pas épargné cet homme autrefois infatigable: il s'était donné au pays au-delà de ses forces. Désormais, entouré des siens qu'il chérissait, il ne songera plus qu'à son recueillement. Ce grand universitaire éloquent, ne parlerait plus. Les assemblées législatives ne pourraient plus compter sur cet homme de bonne foi et de bonne doctrine dont la probité rassurait et dont le souci majeur ne fut jamais que le bien de l'Etat.

Au soir de sa vie, craignant de voir pâlir les lumières dont il avait été comblé, il fut la résignation même. Sa grandeur d'âme ne se démentit pas; il fut exemplaire jusqu'au dernier jour.

A l'occasion de la récente visite du Souverain Pontife, on a beaucoup parlé de Saint-François de Sales et de l'humanisme chrétien. Pierre Wigny, tout au long d'une vie intensément féconde et passionnément raisonnable, s'est en toutes circonstances comporté en chrétien et en humaniste. Ce sera le mérite de sa génération, de ses amis, collègues, électeurs, collaborateurs, élèves, de l'avoir compris, soutenu, suivi et aimé, lui l'athénien, apôtre de l'esprit.

Baron X. Lejeune de Schiervel

Les débuts de
l'Art Nouveau à Bruxelles :
Victor Horta
et l'Hôtel Tassel (1893)

A Jean DELHAYE

«Douze années de ma carrière, trente-deux ans de ma vie se sont écoulés. Le formidable labeur va être récompensé. Je réalisai enfin l'architecture telle que je l'avais souhaitée: personnelle et vivante... » (1).

Si, en 1893, Victor Horta était déjà l'auteur de quelques maisons - maisons Geennens à Gand (1885), maison Matyn à Saint-Gilles (1890), maison Autrique à Schaerbeek (1893) -, aucune ne marquait une rupture radicale avec l'architecture du passé. L'amitié d'Emile Tassel allait aider Horta à franchir le pas qui sépare un excellent architecte d'un novateur.

Horta avait dû faire la connaissance d'Emile Tassel à la loge des Amis Philanthropes de Bruxelles; c'est à lui, notamment, qu'il fait allusion lorsqu'il évoque: «mes premiers amis travaillent, pensent et actent comme moi, et moi comme eux; ils ont mon cœur» (2). Il deviendra d'ailleurs le collègue de Tassel lorsqu'il prendra la succession d'Hendrickx en 1893, comme professeur à l'Ecole Polytechnique de l'Université Libre de Bruxelles. La personnalité de Tassel n'est certes pas indifférente si l'on considère le chef-d'œuvre qu'Horta allait construire pour lui. Pour ceux qui l'ont connu, Tassel était «un homme vigoureux, au geste précis, au regard franc, dont la voix chaude séduisait par son ardeur persuasive» (3). En 1884, il avait obtenu à l'U.L.B. le grade de docteur en sciences physiques et mathématiques; cinq ans plus tard, il sera professeur en Polytechnique. En 1886, il devient un des collaborateurs d'Ernest Solvay et le restera pendant trente-cinq ans.

«Ceux qui ont connu sa maison accueillante ne s'étonneront pas qu'il ait réussi à nouer avec les meilleurs physiciens et chimistes de Paris, de Leyde, de Londres et de Genève des relations amicales. Il en résulta les conséquences les plus heureuses pour le succès des réunions scientifiques qu'Ernest Solvay conservera la gloire d'avoir fondées mais dont Emile Tassel doit être considéré comme le véritable organisateur» (4). D'emblée, est ainsi soulignée l'importance de la maison: Tassel accueillait non seulement les savants mais il s'intéressait aussi à la vie artistique intense de l'époque (faut-il rappeler le rôle joué par le cercle des XX, puis par la Libre Esthétique?). Il collectionnait les pièces d'art extrême-oriental, notamment les gardes de sabre.

C'est l'ami et secrétaire d'Ernest Solvay, Lefébure, qui engagea Tassel à construire pour se constituer un «fonds d'assurance-vieillesse». «Tous deux étaient d'accord sur le choix de l'architecte-ami» (5). Le terrain choisi se situait rue de Turin; la parcelle, longue et fort étroite (7,76 m sur 27), était typique de la division du terrain qui avait conduit tant d'architectes à élaborer le plan du petit hôtel classique bruxellois: cuisine-cave, bel étage avec trois pièces en enfilade. Horta a retenu un parti différent; le plan est organisé autour d'un axe qui part de la porte d'entrée, traverse la maison pour aboutir au milieu de la fenêtre centrale

du bow-window à cinq pans de la salle à manger. Les pièces sont distribuées symétriquement : à gauche de l'entrée, un vestiaire et une toilette ; à droite un petit parloir ; ces deux pièces s'ouvrent sur le petit hall d'entrée et sur le vestibule octogonal. Du parloir, on pouvait accéder directement à l'escalier qui conduisait aux caves, accès possible également par le vestibule. Avoir choisi une forme octogonale permettait cinq percées : l'une dans l'axe ouvre sur un vaste palier.

Le palier est le point focal de la maison ; l'espace y est dilaté. La personne qui s'y tient peut choisir d'entrer dans le jardin d'hiver à gauche ; d'emprunter l'escalier à droite ou de se rendre dans le salon qui précède la salle à manger éclairée par cinq grandes fenêtres. A gauche de la salle à manger est ménagé un office avec monte-plats et à droite, un escalier de service vers la cuisine. Pour le service, il y a donc deux escaliers, un à l'avant, un à l'arrière qui, à partir du premier étage, sert à la fois pour le maître de maison et les domestiques. L'escalier d'honneur s'arrête au bureau de Tassel au premier étage.

Le centre de la maison est éclairé de manière fort ingénieuse grâce au lanterneau du jardin d'hiver et à la verrière surmontant la cage d'escalier d'honneur : deux puits de lumière qui continuent à jouer leur rôle aux étages. Le grand escalier donne accès à un fumoir à l'entresol qui surplombe, comme une loge de théâtre, les quelques marches du rez-de-chaussée ; il est pourvu d'un balcon dont deux éléments centraux verticaux sont amovibles : ce qui permettait à Tassel d'installer un appareil de projection, qui envoyait une image lumineuse sur un écran placé dans le salon où prenaient place les spectateurs. Le fumoir est assez curieusement accompagné, à gauche, d'une salle de bains et d'une toilette (ce qui obligeait l'utilisateur à traverser le fumoir) et, à droite, d'un petit laboratoire.

De l'entresol, on gagnait un palier central. Côté rue, le bureau de Tassel occupe exactement l'emplacement du hall, du parloir, du vestiaire et du vestibule. Côté jardin, se succèdent un petit salon accessible par le palier et éclairé par une fenêtre donnant sur le puits de lumière du jardin d'hiver ainsi qu'une chambre à coucher avec bow-window à trois fenêtres, qui correspondait à celui de la salle à manger. Sur le côté de la chambre, un cabinet de toilette à deux portes, l'une vers la chambre, l'autre vers le couloir qui longe le petit salon et d'où part l'escalier vers l'étage supérieur où la division des pièces est quasiment semblable. Côté rue, une salle d'étude (?); côté jardin, une succession de deux chambres avec cabinet de toilette ; le bow-window s'achève au second étage en balcon.

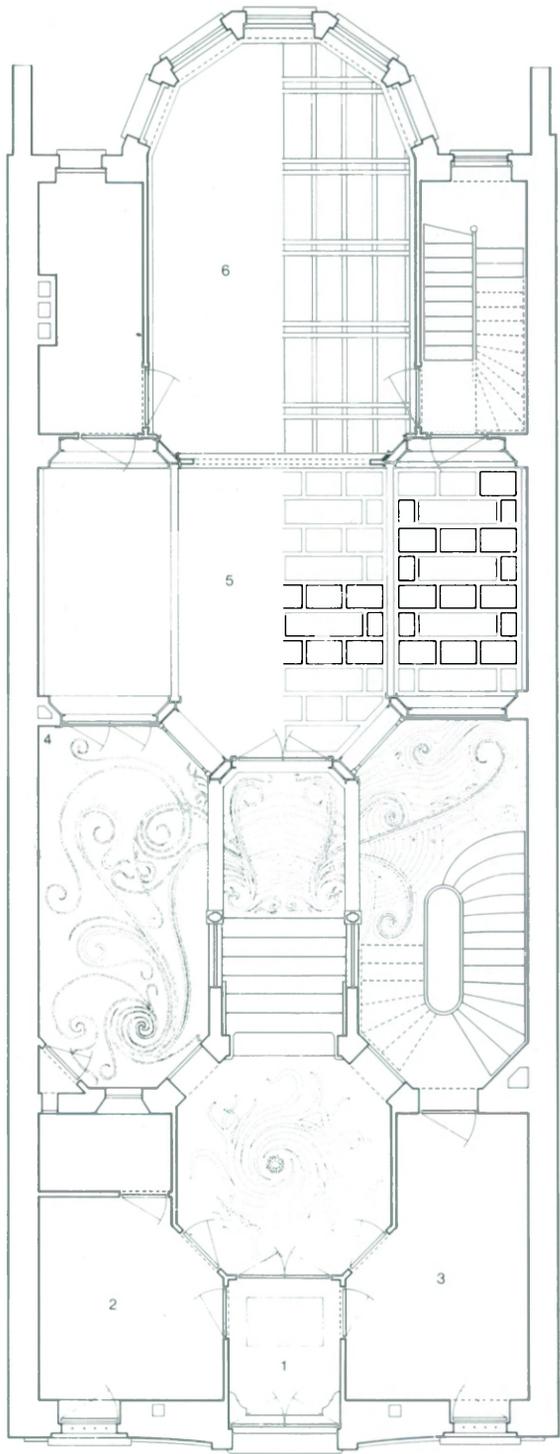
A la description du plan, on aura pu se rendre compte qu'Horta a surtout recherché une luminosité inégale pour l'intérieur. Ce souci de l'éclairage apparaît immédiatement dans l'élévation de la façade. Au ras du trottoir, les traditionnelles ouvertures de la cuisine-cave ont disparu, puisque la cuisine-cave (bien éclairée par six fenêtres) se trouve à l'arrière, sous la salle à manger surélevée ; ce qui explique la présence des quelques marches entre le vestibule et le palier central. Les souterrains présentent la même division de plans que le bel étage. Ils comprennent, en façade, la cave à charbon (selon la logique de l'approvisionnement) et l'emplacement du calorifère ; sous les marches entre le vestibule et le palier central, la cave à bière ; sous le jardin d'hiver, la cave à vin ; sous le salon, un garde-manger et une laverie ; et sous la salle à manger, la cuisine. Le long du mur droit, l'escalier de service avant, sous l'escalier d'honneur, un dégagement, l'escalier de service arrière et une toilette.

Revenons à la façade. On est immédiatement frappé par l'importance accordée à la fenêtre du bureau de Tassel ; «élément primordial, pièce principale de la maison», souligne Horta dans ses *Mémoires* (6). Un axe central, comme dans le plan, se dégage dans l'élévation ; il passe au centre de la porte, se pour-



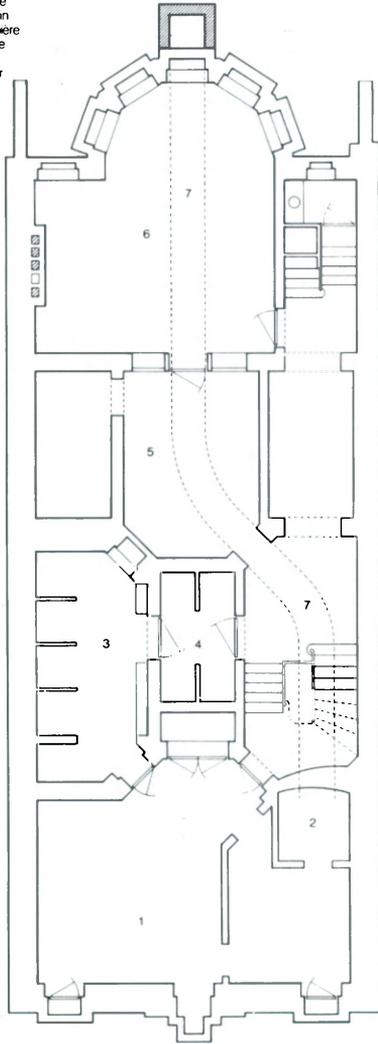
Façade (vue ancienne)
Photo A.C.L., Bruxelles (232061 B)

- Plan du rez-de-chaussée
1. Hall d'entrée
2. Vestaire et WC
3. Parloir
4. Jardin d'hiver
5. Salon
6. Salle à manger



Plan des sous-sols

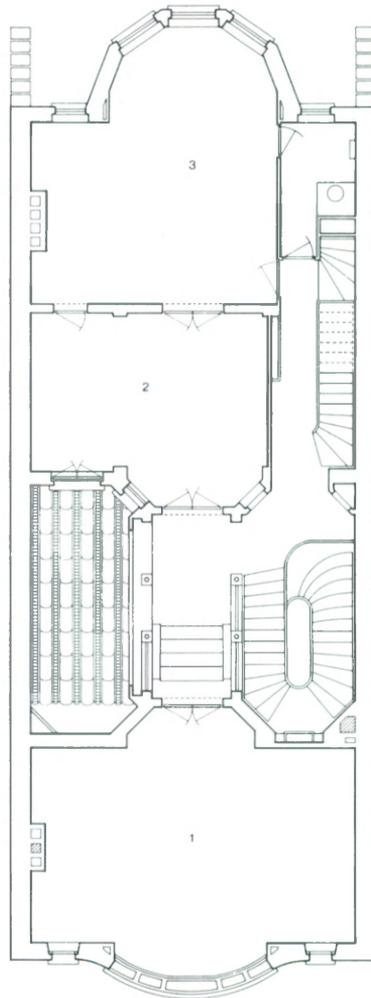
- 1 Cave à charbon
- 2 Chaudière
- 3 Cave à vin
- 4 Cave à bière
- 5 Buandère
- 6 Cursne
- 7 Prise d'air



0 1 5m

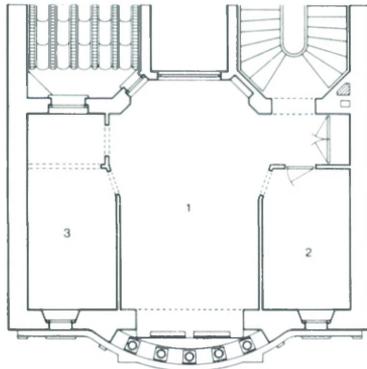
Plan du 1er étage

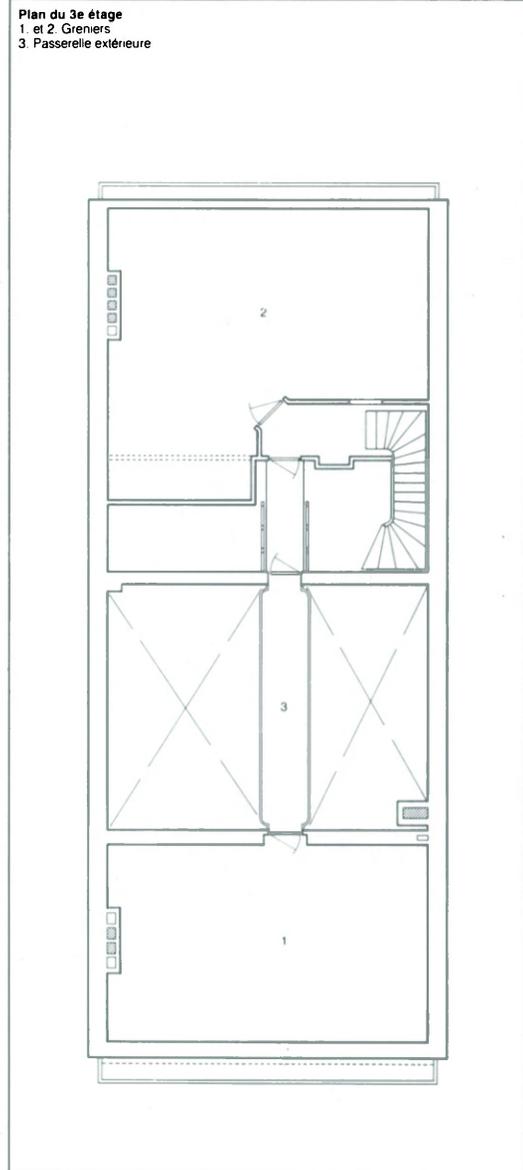
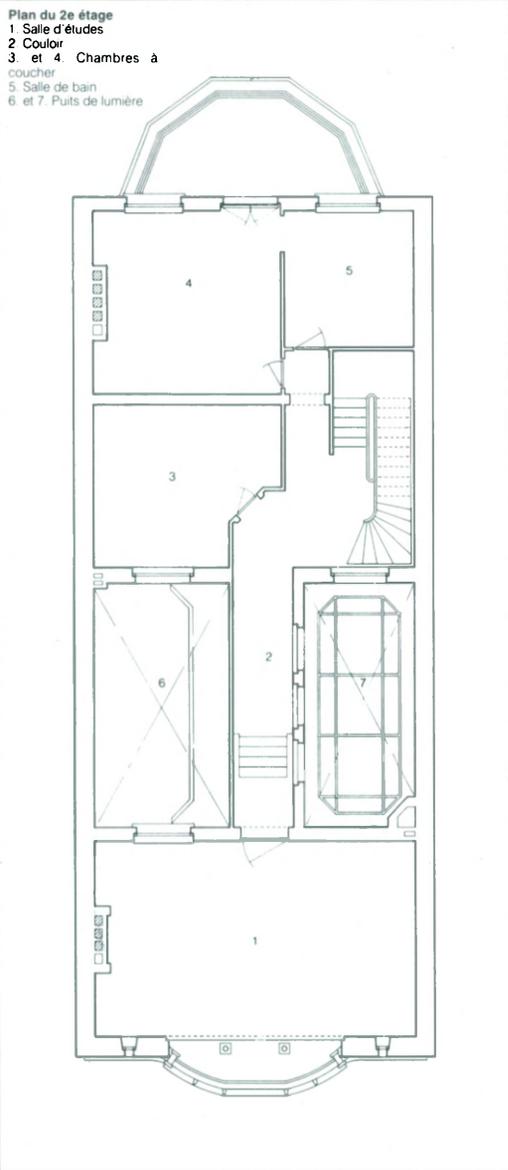
- 1 Bureau
- 2 Salon privé
- 3 Chambre à coucher



Plan de l'entresol

- 1 Fumoir
- 2 Chambre noire
- 3 Salle de bain





Plans (reproduits avec l'autorisation de The Architect's Journal, extrait de l'article de Eric PARRY et David DERNIE, Hôtel Tassel, Brussels, dans The Architects' Journal, 22 mai 1985, p. 36-54, p. 45 et 46)

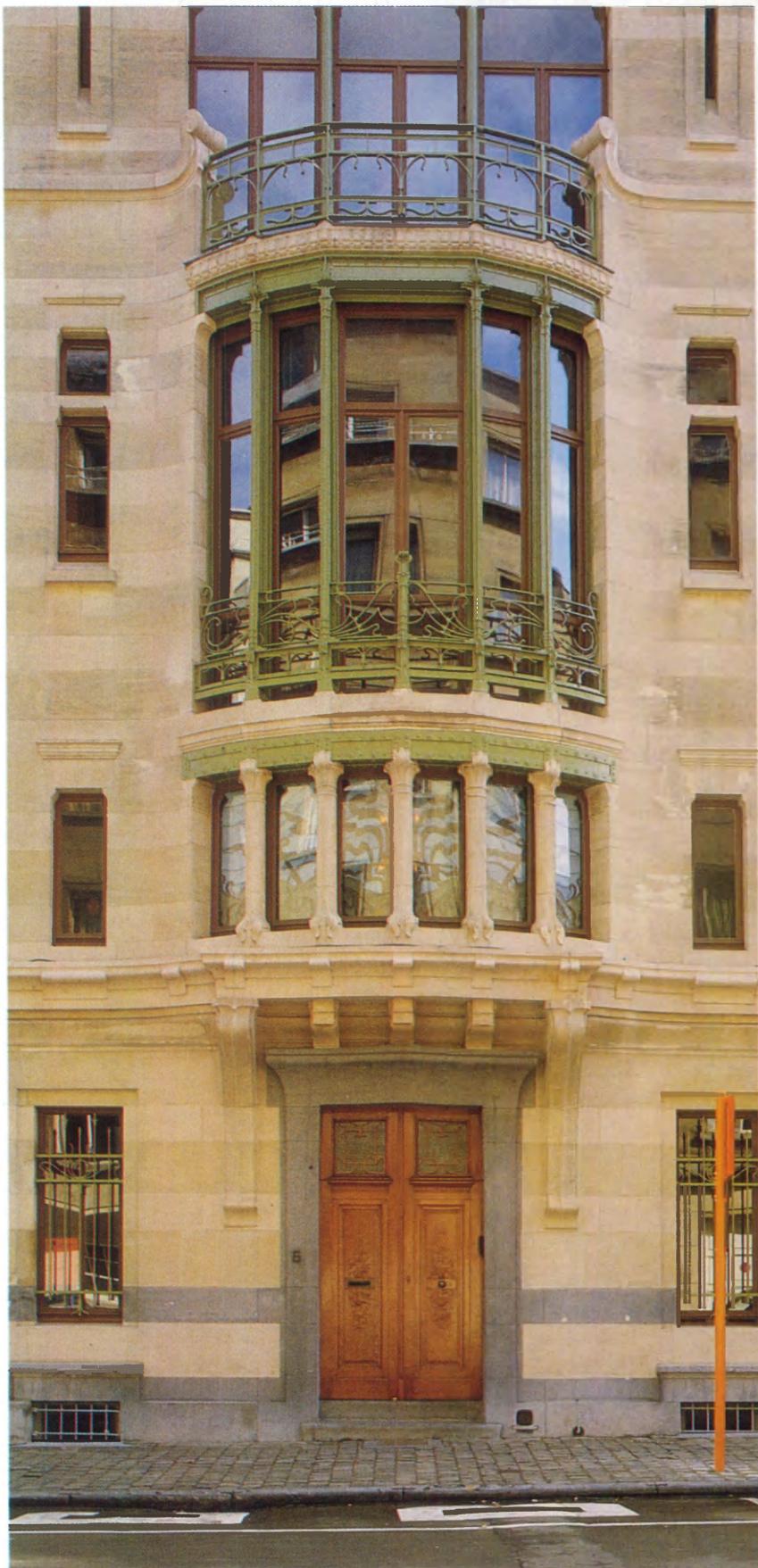
suit par une colonnette de l'entresol, le trumeau de la fenêtre centrale du bureau et, à l'étage supérieur, de la salle d'études. La façade, toute étroite qu'elle soit, possède un élan extraordinaire, dû en partie au nombre décroissant de colonnettes : cinq à l'entresol, quatre au premier, deux au second. Quant à l'utilisation de la pierre blanche, elle tranche résolument avec la tradition de la brique plaquée ; elle est certes plus coûteuse, mais permet au bow-window de s'incurver doucement. On est loin du classique élément rectangulaire plaqué sur la façade (?). Les consoles elles-mêmes, qui supportent l'avancée centrale, naissent progressivement du mur et le soubassement, également, s'incurve et donne l'impression que la maison s'enracine dans le sol. Cette façade modulée, comme toutes celles qu'Horta édifiera par la suite, accroche fort bien la lumière qui en exalte les formes subtiles.

Horta souligne, dans ses *Mémoires*, à l'époque de la construction de l'hôtel Tassel, ses «aspirations à l'égard d'une architecture à créer, par l'abandon des styles et l'application généralisée de matériaux apparents» (8). La façade présentait en effet une nouveauté extravagante pour une maison bourgeoise ; les poutrelles et les colonnettes de fer ne sont pas dissimulées, mais, au contraire, clairement affirmées. Au moment où Paul Hankar construisait sa maison personnelle à la rue Defacqz - maison encore très tributaire des leçons du néo-gothique -, Horta lançait un «art nouveau». Cet art aurait-il eu un tel impact si l'architecte n'avait également élaboré un langage stylistique basé sur la ligne en coup de fouet, immédiatement appréhendable par la personne insensible aux beautés d'un plan ou d'une élévation ? Tout dans l'ornementation fait pressentir un végétal à jamais inidentifiable - puisqu'il est restitué au travers de la sensibilité d'Horta -. La couleur verte de la ferronnerie, en façade comme à l'intérieur, accentue cette impression. Nouveauté aussi que les couleurs claires appliquées à la ferronnerie, les tranches rehaussées d'or ou d'argent (9).

L'hôtel Tassel exerce aussi un charme puissant sur ceux qui le visitent, peut-être parce qu'y flotte une certaine grâce, celle du moment précieux où un architecte libère une imagination foisonnante, avec spontanéité et légèreté, transcendant les dures années d'apprentissage. Pour la première fois, Horta a aussi l'occasion de créer tout le mobilier approprié, le décor, les tapis ; il a bénéficié des leçons de Viollet-le-Duc préconisant la création par l'architecte d'un décor répondant à l'architecture, et aussi de l'impulsion donnée aux arts décoratifs en Angleterre par le cercle de William Morris et des «Arts and Crafts». Ce fut à cette occasion qu'Horta et Van de Velde - qui s'appréciaient peu - entrèrent en contact : Van de Velde fournit à Horta, pour la maison Tassel, des soies et des papiers-peints venus de chez Liberty (10). Sur d'anciennes photographies, on peut reconnaître, au salon, des chaises recouvertes de «Daffodil» - tissu de Lindsay P. Butterfield, tissé par Morton pour Liberty and Co en 1895 - et, sur les murs de la salle à manger, le papier-peint «Elaine» créé par Voysey pour Essex and Co. (11).

Un autre phénomène rend passionnante l'étude de l'hôtel Tassel : on y sent, en effet, le processus de création. Ainsi, Victor Horta a fait peindre, sur les poutrelles de fer du plafond et dans les entre-colonnements du plafond, des motifs floraux rappelant le chrysanthème ; l'ensemble est résumé en une composition décorative sur le panneau, vers le salon, au-dessus de l'entrée centrale et on peut constater que la ferronnerie du balcon du fumoir reprend les lignes du motif mais en les «abstractisant». Cette recherche du jeu de lignes abstraites à partir de motifs floraux (fig. p.19) n'apparaîtra plus ensuite (12). Peindre les entre-colonnements de motifs en harmonie avec le papier-peint répondait d'ailleurs à une nécessité (fig. p.34) : les grands motifs de celui-ci auraient été coupés de façon inadéquate. Le dessin sculpté de la porte d'entrée en chêne marque aussi une hésitation entre le figuratif et l'abstrait : des perce-neige (?) enroulés autour d'un caducée.

Détail de la façade
Photo Jacques Evrard.



Suivons à présent un invité d'Emile Tassel : il entre dans le petit hall aux parois recouvertes d'une imitation de marbre vert, détail coloré assurant la transition visuelle entre la note de couleur de la façade et celle de l'intérieur. Il a le choix devant trois portes : celle du vestiaire, celle du parloir et une double porte donnant accès au vestibule octogone. Une lumière douce traverse les vitraux, mélanges de verre américain et de verre craquelé dans les tons verts et mauves (fig. p.22) ; ce type de verre qu'Horta oppose, dans ses *Mémoires* ⁽¹³⁾, au verre peint, laisse passer la lumière tout en fermant une baie. Leur dessin est superbe ; il évoque un oignon de mer dont les longues feuilles parties d'un bulbe s'entrecroisent à des hauteurs différentes pour occuper la surface du panneau. Cette double porte franchie, le visiteur se trouve dans le vestibule octogone ; le sol est recouvert d'une mosaïque de marbre dont le dessin fait penser à des flammèches se tordant à partir d'un foyer central : une plaque ronde en cuivre ajouré.

L'ensemble est un exemple du génie exceptionnel d'Horta. En effet, sous le vestibule, se trouve un radiateur à ailettes qui chauffe l'air qui s'élève alors par la plaque de cuivre. Le motif de la mosaïque visualise donc une chaleur rayonnante. Deux autres panneaux à vitraux closent les petits côtés de l'octogone : l'un vers le jardin d'hiver, l'autre vers l'escalier de la cave. Quelques marches, et le visiteur transporté découvre le palier central. Là, toute l'architecture se dissout ; elle n'est plus qu'espace et lumière. L'utilisation d'une structure de fer permet de supprimer le maximum de murs portants : le palier prolongé, si l'on veut, par le jardin d'hiver occupe toute la largeur de la maison. Le mur de l'escalier est recouvert d'une superbe peinture ; deux anémones de mer semblent dérouler leurs cheveux en volutes nerveuses de couleur verte sur un dégradé d'orange sur lequel flottent d'étranges plantes.

La rampe d'escalier fait écho aux motifs. Par la magie d'un grand miroir qui occupe une partie du mur opposé, dans le jardin d'hiver, l'espace est agrandi ; les sveltes colonnettes y mirent leur étrange végétation et rivalisent avec les palmiers véritables. La partie inférieure du mur est, elle aussi, décorée de motifs en coup de fouet. Le salon est entièrement ouvert sur le palier grâce à des portes ou des panneaux fixes vitrés jusqu'au col. Pour ces deux panneaux fixes, Horta a dessiné de jolies petites étagères en verre et cuivre qui intègrent dans la partie inférieure un radiateur. Tassel pouvait y disposer des porcelaines orientales.

Sur le salon, Victor Horta ne livre - dans ses *Mémoires* ⁽¹⁴⁾ - qu'un détail surprenant concernant, également, le sculpteur Fernand Dubois : « Mon amitié avec celui-ci remontait à la Maison Tassel où nous avons projeté de couvrir les murs du salon de bas-reliefs à l'égyptienne. C'était d'autant plus audacieux que Fernand s'occupait d'art décoratif, mais était médailleur et, si petite que fut la médaille, n'en produisait pas plus qu'il ne fallait. » Il subsiste d'ailleurs au-dessus des portes de l'office et de l'escalier de service arrière deux souvenirs de ce projet : des motifs de libellules et de plantes aquatiques incisés dans du plâtre et teintés. Lors des restaurations, sur les murs du salon, M. Delhayé a mis au jour des dessins au crayon qui pourraient bien être des esquisses pour une décoration jamais achevée (un profil de Tassel apparaît parmi ces motifs) (fig. p.26 et 27).

On a vu, jusqu'à présent, comment Horta avait conçu toute son architecture en fonction d'un éclairage naturel le plus abondant possible, mais il s'est également préoccupé de la création de luminaires. Il faut remarquer que ces luminaires sont rarement mobiles, mais sont intégrés à l'architecture même. Cette électricité qui, à l'exposition de 1900, faisait encore figure de fée, il va en exploiter les usages d'abord à Tassel pour ensuite atteindre des sommets avec les merveilleux lustres de l'hôtel Solvay. Les photos anciennes nous montrent, sur le palier de l'hôtel Tassel, deux lustres d'une extrême pureté de lignes : quatre tiges sont réunies dans la partie supérieure par un anneau et divergent vers le bas

selon des directions diamétralement opposées; elles se terminent par une ampoule, comme un brillant bouton floral. Dans le salon, ces mêmes tiges gracieuses partent du sol, s'entrelacent et se séparent de manière à ne laisser aucun recoin ombreux. La stabilité de l'ensemble est assurée par une tige fixée sur un support métallique vertical, entre deux panneaux vitrés, et qui s'allonge pour retenir ses semblables partant du sol : un motif étonnamment rigoureux et logique. Ces deux qualités se retrouvent dans le luminaire qui jaillit de la rampe d'escalier du palier du premier étage. L'intégration de l'éclairage à la structure architecturale est une des idées-maîtresses de Victor Horta (15).

Dans la cage d'escalier, une niche est ornée d'une sculpture en plâtre doré due à Godefroid Devreese (16), «David»: le jeune David tient fièrement la tête de Goliath à la main. Faut-il y voir une intention de Tassel, si profondément attaché aux principes du libre-examen défendus par la franc-maçonnerie et l'Université Libre de Bruxelles? Cette sculpture n'illustre-t-elle pas la devise de l'U.L.B. : *Scientia vincere tenebras?*

Le palier du premier étage est illuminé par un très grand vitrail, lui-même éclairé par le puits de lumière du jardin d'hiver. Son motif est tout à fait inhabituel. Il évoque un paysage de bord de mer et les verres doublés employés sont d'assez pauvre qualité. Les vitraux des portes d'entrée de l'hôtel Tassel sont, par contre, d'une bien meilleure qualité, tant du point de vue du dessin que de celui du verre utilisé; on y trouve déjà du verre américain. Le vitrail du fumoir que l'on connaissait par des photographies et un dessin (17) vient d'être reconstitué par M. Delhaye. L'impression qu'il donnait est ainsi décrite par Thiebaut-Sisson (18): «Aux murailles, garnies sur leur pourtour d'un divan, des spirales de flammes stylisées tordent leurs volutes sur un fond bizarre d'améthyste qui va se dégradant vers le haut, et dont la note étrange, en harmonie avec les couleurs du vitrail, flamboyant lui aussi, est d'un charme si singulièrement attirant». Le vitrail est divisé en six panneaux. Les deux petits panneaux aux extrémités ferment la composition, les lignes se répandent à partir d'un axe central et évoquent les volutes de la fumée des cigares mêlées au tracé en coup de fouet de lignes de la partie inférieure; l'ensemble se détachant sur un fond de vitrage clair maintenu par des plombs aux lignes en demi-cercle traversant les six parties du vitrail. Le châssis vertical de la fenêtre est épaissi par un motif qui silhouette les colonnettes. L'ensemble donne une impression de délicat raffinement.

Du bureau de Tassel au premier étage, il ne nous reste qu'une photographie indiquant que la partie inférieure était occupée par un lambris en pitch-pin devant lequel étaient placés des meubles de rangement aux lignes simples.

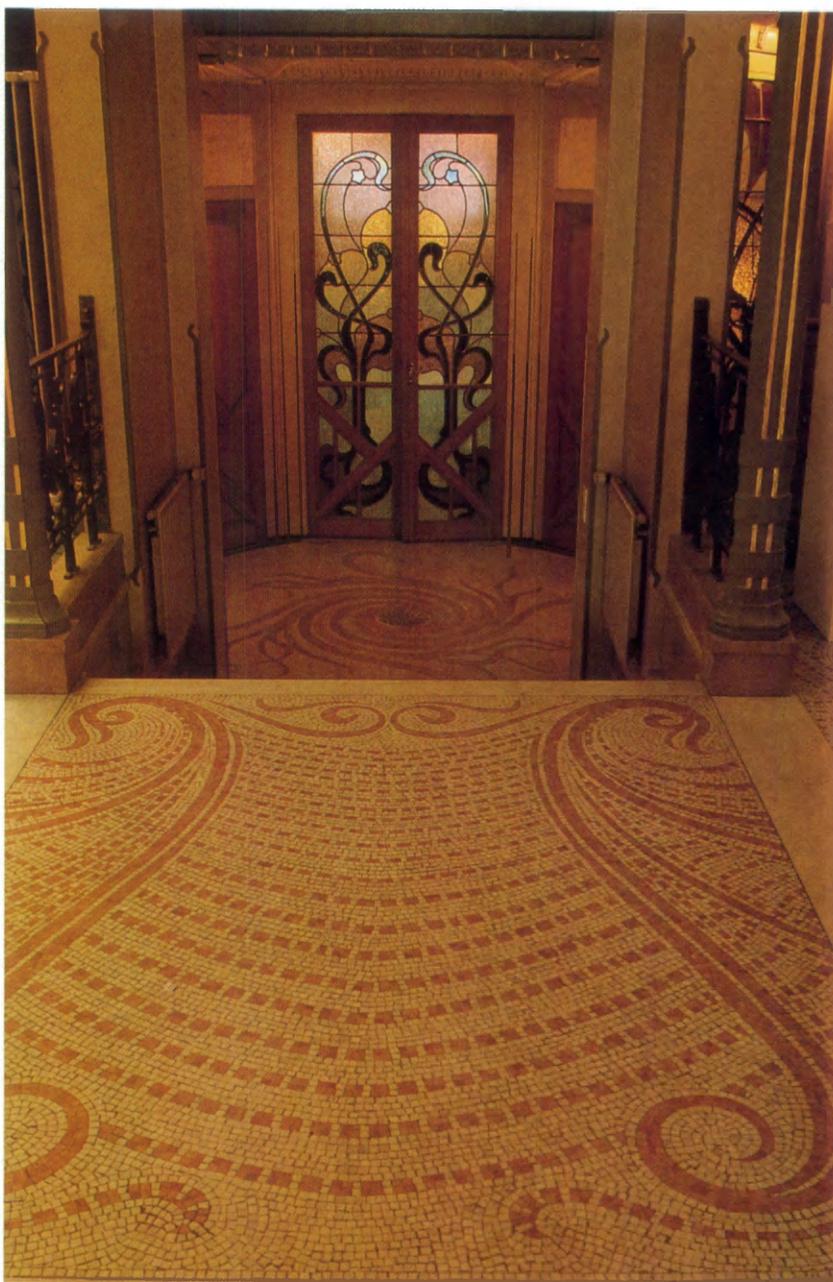
L'hôtel Tassel valut à Horta une immédiate célébrité. Il note dans son agenda, à la date du 20 juillet 1895 (19) qu'il a vu chez Tassel Samuel Bing, le célèbre marchand parisien d'art japonais. Horta se rendit chez Bing à Paris; il nous reste de cette rencontre quelques projets d'Horta pour la façade du magasin *l'Art Nouveau* (20). Le critique d'art français Thiebaut-Sisson consacre, dès 1897, un article de la revue *Art et Décoration* à Victor Horta et l'illustre de nombreuses images de l'hôtel Tassel (21). Depuis, le bâtiment est devenu un véritable mythe: il marque un jalon essentiel de l'histoire de l'architecture moderne. Il nous faut rendre grâce à l'architecte Jean Delhaye de nous l'avoir rendu dans sa splendeur première... pour notre plaisir et - nous l'espérons de tout cœur - pour celui de nos descendants (22).

Saint-Gilles, 1985

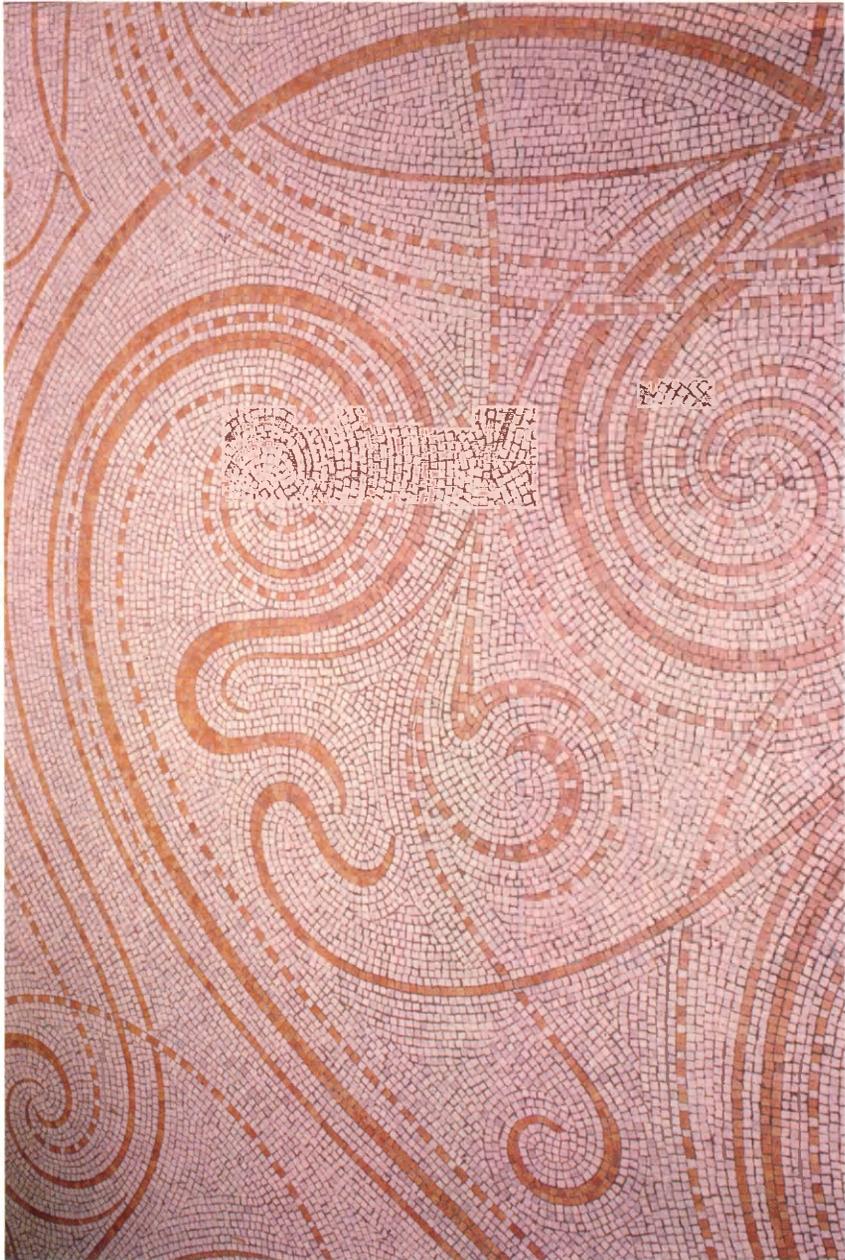


*Vue prise du salon vers l'entrée. A gauche, l'escalier et à droite, le jardin d'hiver.
Photo Jacques Evrard.*

Vue prise vers l'entrée. A l'avant-plan, la mosaïque du grand palier.
Photo Jacques Evrard.

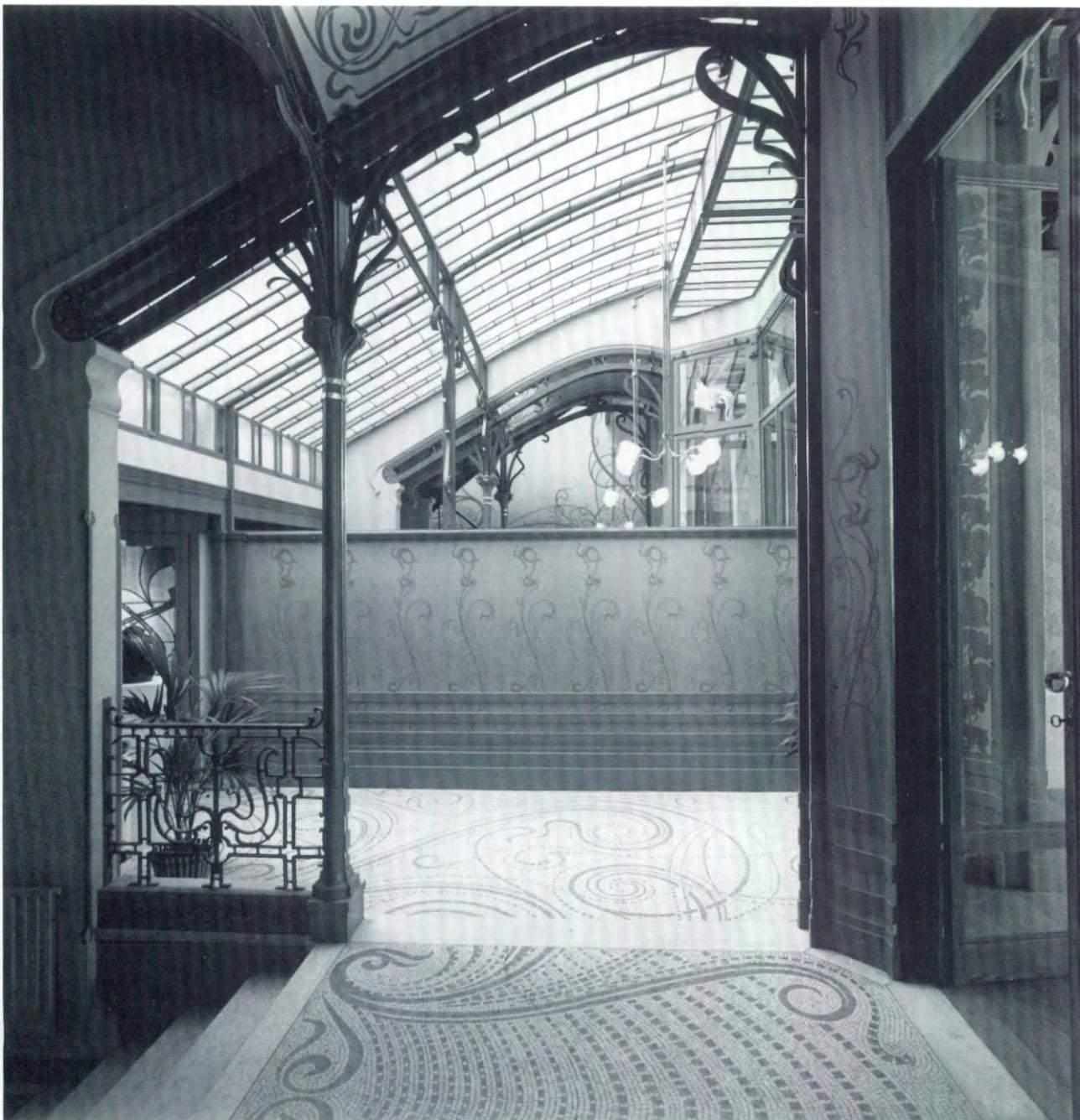


Détail de la mosaïque du jardin d'hiver.
Photo Gilbert De Keyser.





*Vitraux de la porte à deux battants séparant le hall d'entrée du vestibule octogonal.
Photo A.C.L., Bruxelles (144255 B).*



*Vue prise du grand palier vers le jardin d'hiver.
Photo Jacques Evrard.*

Détail de la sculpture d'un vantail de la porte d'entrée.
Photo Gilbert De Keyser.



Vue prise du vestibule octogonal ver le jardin d'hiver (THIEBAUT-SISSON, p. 15).





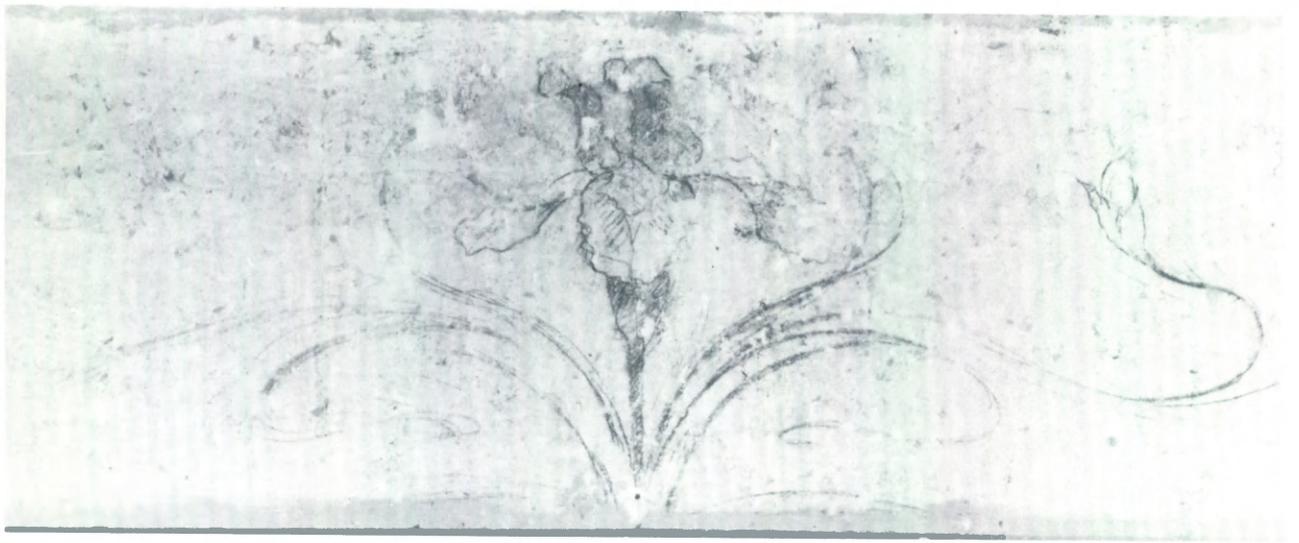
*Vitrail du fumeur à l'entresol.
(d'après une plaque photographique
ancienne, coll. Jean Delhay).*



*Palier du 1er étage (THIEBAUT-SISSON, à la
p. 15).*

Portrait présumé d'Emile Tassel et motifs ornementaux. Esquisses au crayon découvertes lors des restaurations du salon.
Photo A.C.L., Bruxelles (176123 M, 176125M 473 N).

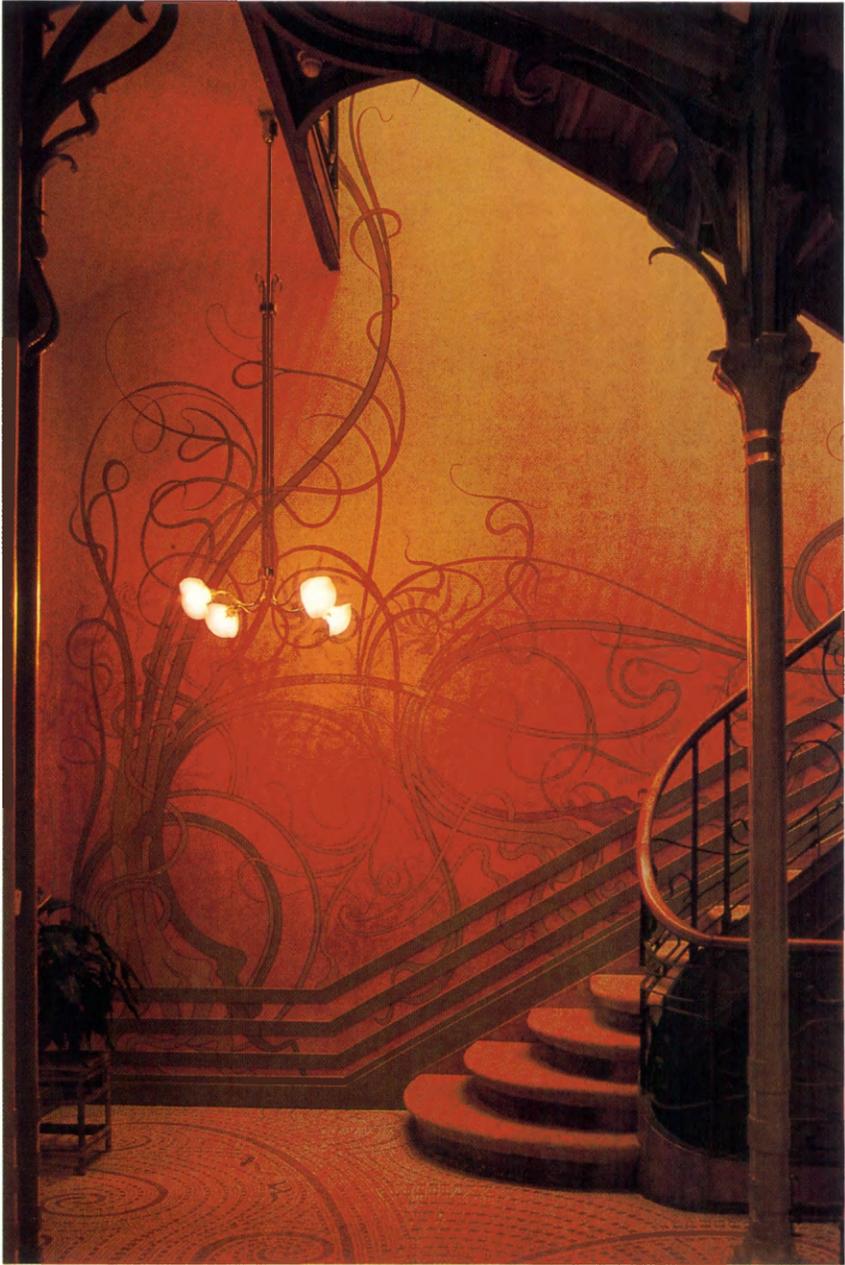




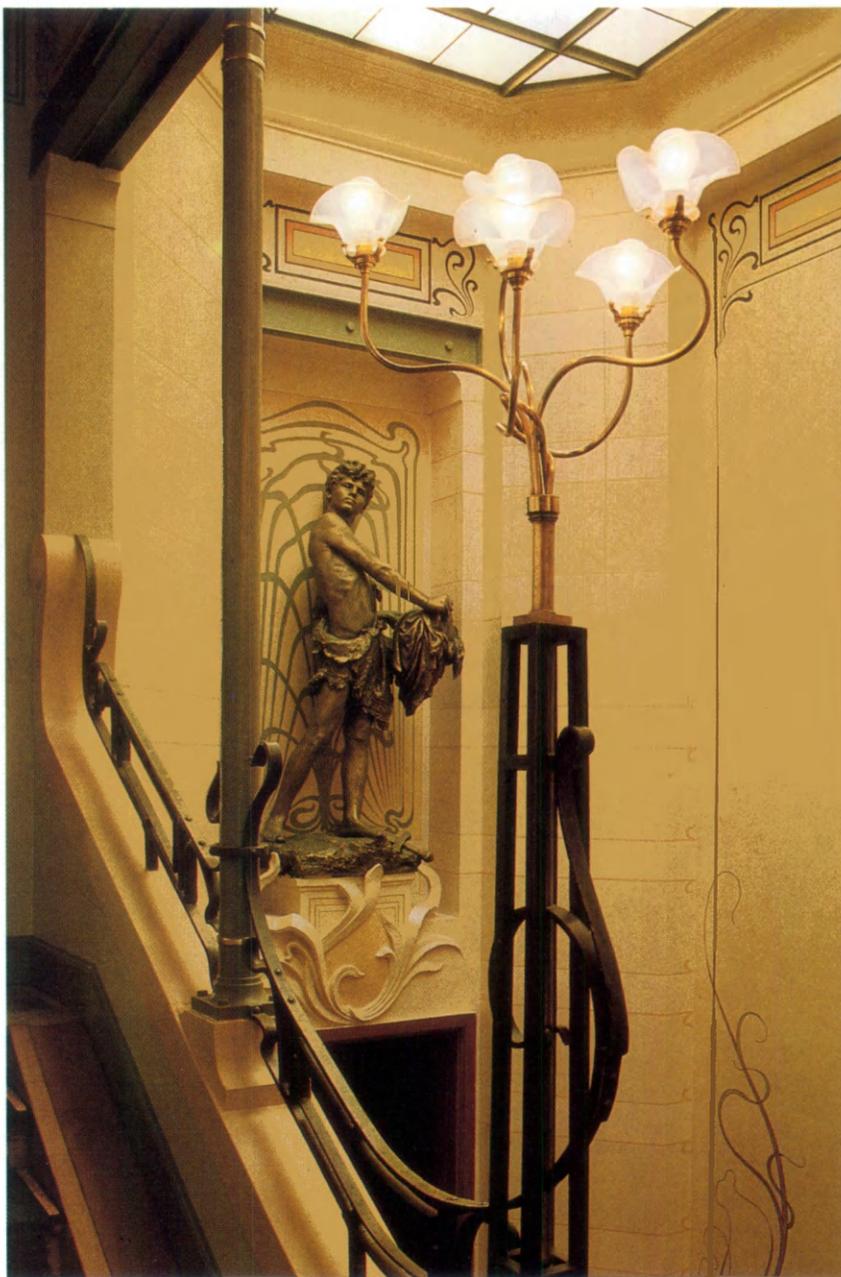


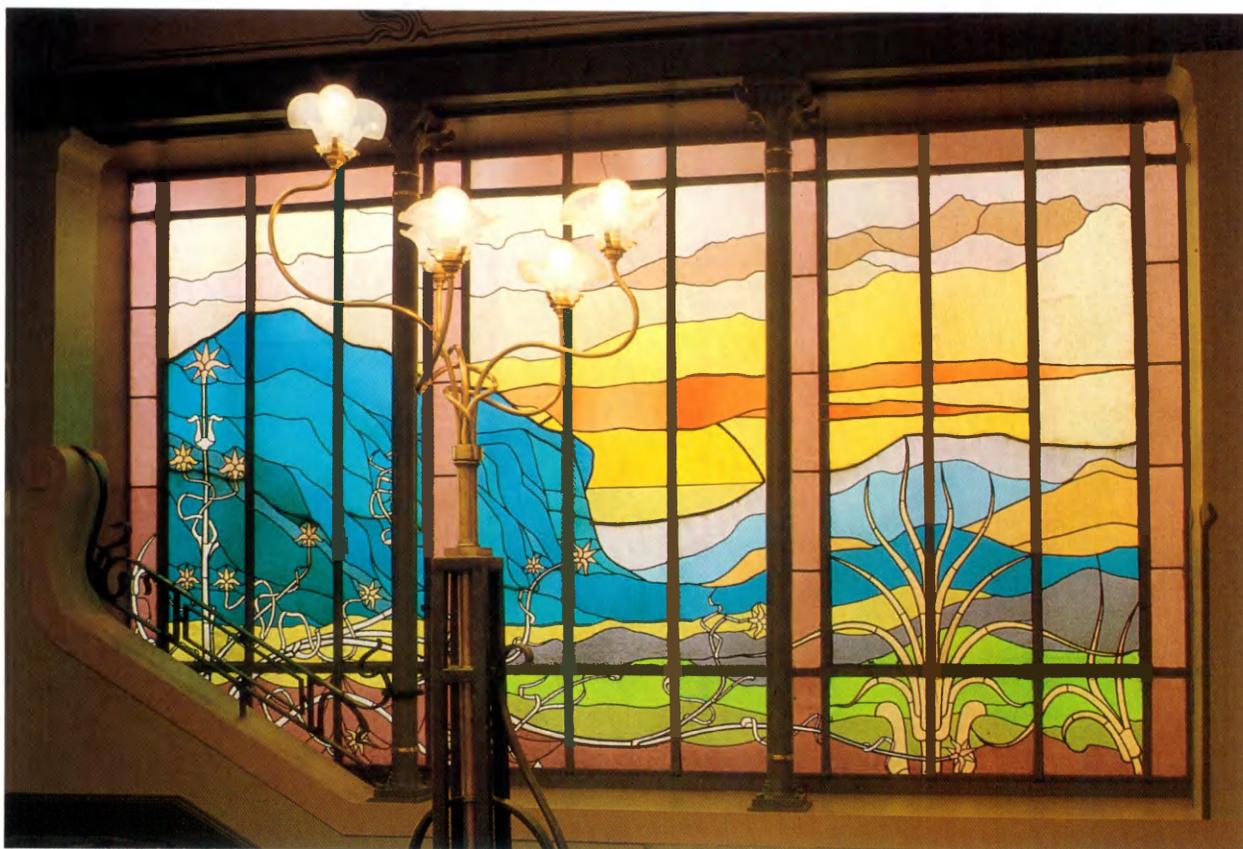
*Détail de la rampe d'escalier.
(d'après une plaque photographique ancienne, coll. Jean Delhaye).*

*Vue prise du grand palier vers l'escalier.
Photo Jacques Evrard.*



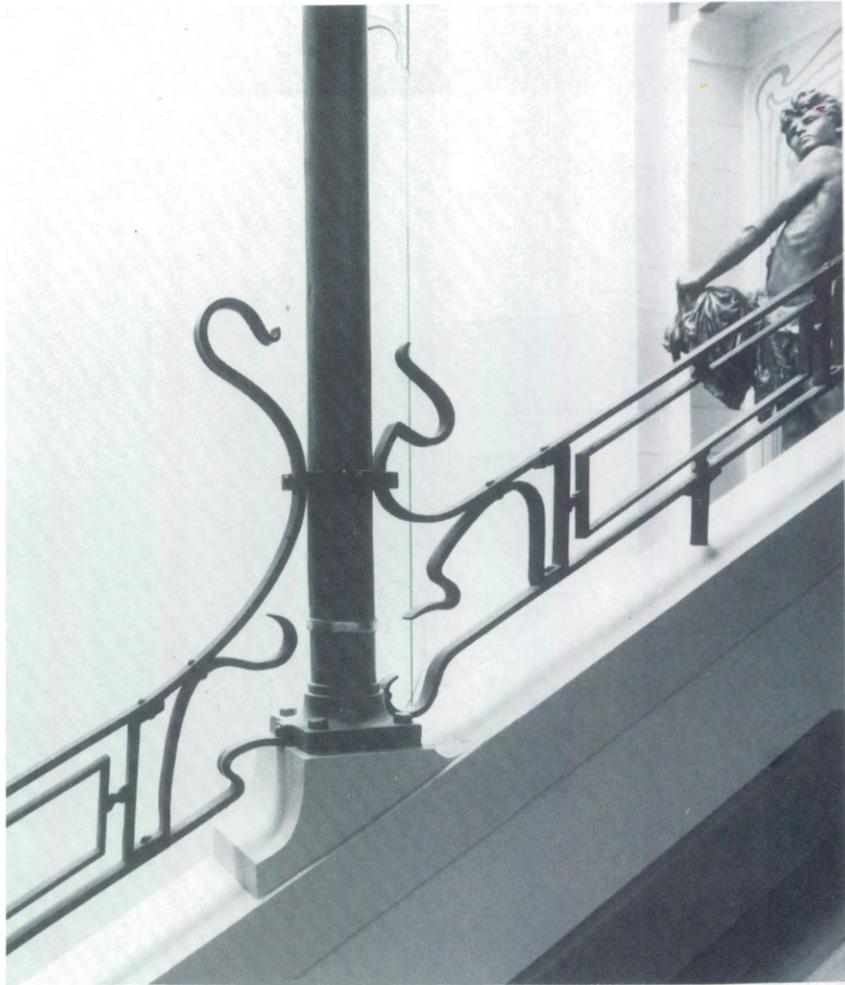
Palier du 1er étage ; à l'arrière-plan, «David» par
Godefroid Devreese.
Photo Jacques Evrard





*Grand vitrail éclairant le palier du 1er étage.
Photo Jacques Evrard.*

*Détail de la rampe de la volée d'escalier conduisant au bureau d'E. Tassel au 1er étage.
Photo Gilbert De Keyser.*



*Détail de la rampe d'escalier sur le palier du 1er étage.
Photo Gilbert De Keyser.*





*Détail du plafond à caissons en bois et poutrelles métalliques dans le salon.
Photo Jacques Evrard.*



*Détail d'un des chapiteaux des colonnettes du grand palier.
Photo Jacques Evrard.*

ANNEXE

L'HOTEL TASSEL. LES DATES

1. Dossier Ville de Bruxelles, dossier Travaux Publics, n° 23.312: construction d'une maison au n° 12 rue de Turin:

14 août 1893: demande de construire;

7 septembre 1893: autorisation de bâtir (donnée avec une dérogation: «vu le caractère architectural de la façade, j'estime qu'il y a lieu d'accorder la saillie figurée dans les plans»);

29 novembre 1893: lettre de l'entrepreneur A. Grégoire au collège des bourgmestre et échevins de la Ville de Bruxelles: demande d'autorisation de placer trois piquets.

2. D'après les *Mémentos* de Victor Horta (archives du Musée Horta, Saint-Gilles):

1894, s.d.: «mesure des glaces s.à m.»;

14 septembre: «déménagement Tassel»;

8 octobre: «visite Van der Stappen, maison Tassel»;

7 décembre: «visite chez Tassel avec Van de Velde»;

1er août: «étude balustrade en fer de l'escalier et rampes. Table de bureau. Rousseau, 14 rue des Commerçants. Lustrerie des escaliers.

Coismans: mesurage chez Tassel. Dessin à 0,05% porte de Tassel.

Patris fait au 28 décembre le relevé de la chambre à coucher et du cabinet de toilette».

décembre: «salon - dessin Patris».

1895: «résumé»: «Henri Baes décorateur qui martyrisa mon décor de chez Tassel»;

s.d.: «envoyé à Henri Baes la décoration du fumoir Tassel, le 22 janvier 1895; Patris, mobilier Tassel: table et guéridon»;

30 avril: «Patris, dessin de meuble au premier étage Tassel à 0,05%»;

s.d.: «j'ai fait fin mai la connaissance de Van de Velde qui a livré des papiers-peints et étoffes chez Tassel» (en contradiction avec note du 7 décembre 1894).

1896, s.d.: «Pavot, dessinateur, s'inscrit le 20 mai qui fait relevé chez Tassel pour un lavabo»;

1897, s.d.: «Racer, lavabo Tassel; tables de nuit;

7 février: «remis à Pelseneer dessin chambre à coucher Tassel»;

«résumé»: (Horta énumère les reproches qu'il fait à ses œuvres): «Il est bien possible que j'eusse simplifié non pas mon architecture qui était simple, logique et classique en dispositif général, mais la décoration, les tapis, l'un ou l'autre accessoire»; «à la maison Tassel, la peinture au mur de l'escalier» (cfr. *supra*, sub 1895, «résumé»).

s.d.: Debue: meubles bureau Tassel.

1898, 18 mai: «Pavot: chaises salle-à-manger et salon maison Tassel»;

1901, s.d.: «Denis, meuble Tassel»;

1903, novembre: «meuble musique Tassel»;

1905, août: «faire un relevé chez Tassel et dessin 5%».

3. D'après les *Agendas* de Victor Horta (archives du Musée Horta, Saint-Gilles)

1895, 8 janvier: «vitraux Tassel».

- (¹) Victor HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 47. Ce manuscrit repose dans les archives du Musée Horta (Saint-Gilles); il sera prochainement édité par Cécile Dulière.
- (²) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 136. Dans ses mêmes *Mémoires*, Horta cite (p. 28) Charbo, Autrique, Hoorickx, «frères de la première rencontre». Horta fut initié aux Amis Philanthropes le 31 décembre 1888; Tassel, le 16 mai 1887.
- (³) Ed. W. BOGAERT, *Notice sur la vie et les travaux d'Emile Tassel*, dans *Rapports des années académiques 1922-1923 de l'Université Libre de Bruxelles*, Bruxelles, 1924, p. 32-36, à la p. 32.
- (⁴) BOGAERT, *Tassel*, p. 34.
- (⁵) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 48.
- (⁶) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 50.
- (⁷) Horta se trouva d'ailleurs en butte à la méfiance de l'entrepreneur Auguste Grégoire: «J'ai examiné samedi après-midi la pose de la grosse pierre du bâtiment rue de Turin 12. Je ne crois jamais que cette pierre blanche pourra supporter la grosse pierre qui la surmonte. J'ai bien remarqué (*sic*) une poutrelle qui passe sur la pierre plus bas, mais dans cette pierre blanche, je n'ai pas grande confiance. Il est possible que je me trompe, mais j'attire votre attention à ce sujet» (lettre d'A. Grégoire à V. Horta, 5 novembre 1893; archives du Musée Horta, Saint-Gilles).
- (⁸) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 42.
- (⁹) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 54.
- (¹⁰) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 189.
- (¹¹) Cfr. catalogue de l'exposition *Art Nouveau-Liberty*, au Musée Horta, 15 février - 31 mars 1979, où l'on trouvera les références complémentaires.
- (¹²) Il est très évident dans deux dessins de la collection Wittamer, n° 4523 et 4525, publiés par Y. OOSTENS-WITTAMER, *L'hôtel Solvay*. Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Histoire de l'Art (de l'U.C.L.), 1980, p. 246-247. C'est David A. Hanser, professeur d'architecture à l'Université d'Oklahoma, qui nous a fait remarquer ce détail; nous attendons avec impatience sa thèse de doctorat sur l'hôtel Tassel.
- (¹³) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 54.
- (¹⁴) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 106. Sur les rapports de Victor Horta avec Fernand Dubois, je me permets de renvoyer à mon article sur *Victor Horta, architecte de monuments civils et funéraires*, ici-même, p. 77-78.
- (¹⁵) Sur Victor Horta et l'éclairage, voir mon texte sur *Victor Horta. Lumière et Art Nouveau*, dans le catalogue de l'exposition *Lumières*. Paris, Centre Pompidou, mai-août 1985, p. 64-66.
- (¹⁶) Sur les rapports de Victor Horta et de Godefroid Devreese (initié, lui aussi aux Amis Philanthropes, le 11 juin 1888), voir

Fr. DIERKENS-AUBRY, *Horta architecte de monuments*, p. 44-45.

- (¹⁷) Sander PIERRON, *Etudes d'art*. Bruxelles, 1906, p. 57.
- (¹⁸) THIEBAUT-SISSON, *L'art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta* dans *Art et décoration*, 1897, p. 11-18, à la p. 15.
- (¹⁹) V. HORTA, *Agenda*, 1895, *sub data* (archives du Musée Horta, Saint-Gilles).
- (²⁰) Publiés par S. HENRION-GIELE et M. EIDELBERG, *Horta and Bing*, dans *The Burlington Magazine*, nov. 1977, p. 747-752.
- (²¹) THIEBAUT-SISSON, *Horta* (cité *supra*, n. 18).
- (²²) Sur l'hôtel Tassel, 12 rue de Turin, à Bruxelles, voir notamment *L'Emulation*, 1895, n.s., 5ème année, n° 4, p. 187 et pl. 39 à 43; *Ferronnerie de style moderne. Motifs exécutés en France et à l'étranger*, ed. Ch. Schmid. S.l.n.d., pl. V, n° 1 et pl. VIII, n° 1 et 3; *Deux façades d'Horta*, dans *L'Art décoratif*, n° 17, février 1900, p. 209 et sv.; F.V., *L'Art dans la rue*, dans *Le Petit Belge*, 12 janvier 1896; E. SEDEYN, *Victor Horta*, dans *L'Art décoratif*, mars 1902, p. 230-242. En dernier lieu, A. HOPPENBROUWERS, J. VANDENBREEDEN et J. BRUGGEMANS, *Victor Horta. Architectonographie*. Bruxelles, 1975, p. 20-23 et 118 et F. BORSI et P. PORTOGHESI, *Victor Horta*. Bruxelles, Vokaer, 1970, p. 68-71.

Note complémentaire.

Le manuscrit de cet article ayant été terminé fin 1984, il convient d'ajouter à la bibliographie: Eric PARRY et David DERNIE, *Hôtel Tassel, Brussels*, dans *The Architects' Journal*, n° 21, mai 1985, p. 36-54; et Fr. LOYER et J. DELHAYE, *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893-1895*. Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1986. Par ailleurs, l'édition des *Mémoires* de Victor Horta annoncée *supra*, n. 1, a paru fin 1985.

Victor Horta
Architecte de Monuments
civils et funéraires (*)

«Vraiment, c'est à craindre de voir les grands hommes se lever parmi nous. Vivants, on les ignore, on les dédaigne. Morts, on les caricature. On leur prépare un carnaval en bronze ou en marbre, que l'on estampille et que l'on protège avec les sceaux et les armes de l'Etat ou de la Ville, pour qu'après chaque mardi-gras, le mercredi des cendres, on ne conduise point, comme des masques retardataires, toute cette gloire falote à l'Amigo.»
(XXX, Le monument Stas, dans L'Art Moderne, n° 43 : 24 octobre 1897, p. 347).

«J'ai raconté mes débuts pendant la première décade, période pendant laquelle l'amitié exerça une très grande influence sur ma carrière.»
(Victor HORTA, Mémoires dactylogr., p. 216).

Introduction



Fig. 1. — Médaille maçonnique offerte à Victor Horta (collection Musée Horta, Saint-Gilles). Réalisée en 1931 par Dolf Ledel pour la loge bruxelloise des Amis Philanthropes. Diam. 7 cm. Recto/verso.
(Photo Gilbert De Keyser).

Ce texte se propose de traiter des rapports entre V. Horta et les principaux sculpteurs belges de la fin du XIXe siècle (1). Il rassemble des données éparses qui concernent tant les activités de V. Horta que celles des sculpteurs Devreese, Van der Stappen, Meunier, Braecke, Vinçotte, Lambeaux, Rousseau, Samuel, Minne, Charlier, Dillens et pourrait contribuer à éclairer davantage les relations entre sculpture et architecture, à la fin du siècle dernier, parfois qualifié de «siècle de la ville sculptée» (2). Les grands programmes architecturaux offrent une large place à la sculpture qui est souvent d'une affligeante médiocrité, en grande partie à cause de la mauvaise qualité des matériaux et de l'exécution laissée à des praticiens, mais ils permirent aussi à de jeunes sculpteurs de faire leurs premières armes, par exemple Rodin à la Bourse de Commerce de Bruxelles ou Victor Rousseau au Palais de Justice (3).

Les thèmes changent également, s'adaptent à la modernité : putti, victoires et renommées sont encore utilisés, mais comme le souligne avec finesse, en 1902, André Michel (4) : «C'est un malheur peut-être, mais c'est un fait, les dieux ne se promènent plus parmi nous ; Apollon et Vénus, Jupiter et Diane, Cérès et Adonis, fourbus pour avoir trop erré, se sont retirés dans les derniers ateliers académiques, où on les traite d'après les meilleures méthodes orthopédiques, comme dans un hôpital. Les statuaires ont-ils pour mission de continuer ce traitement jusqu'à la consommation des siècles ? Ne feraient-ils pas mieux plutôt de regarder la vie et, puisque après tout, des formes agissantes et expressives y sont toujours en fonction, d'y puiser, selon les besoins de leur temps et l'émotion de leur cœur, l'inspiration de leurs œuvres ? C'est ce que quelques sculpteurs belges ont compris avec une décision dont on peut voir déjà les bons effets. Ils vivent au milieu d'un peuple industriel, qui a couvert leur paisible pays de ses usines et de ses chantiers. L'art passera-t-il indifférent et aveugle au milieu de ce travail humain, et l'«industrie» ou l'«agriculture» seront-elles éternellement, aux façades de nos ministères ou de nos hôtels de ville, cette dame bien élevée, cette allégorie à tout faire, déesse en disponibilité, qui, tantôt assise sur une enclume et tantôt sur une charrue, salue avec politesse et se drapue ou se découvre avec des gestes de ballerine?».

La position de V. Horta est très nette : «L'œuvre sculpturale si parfaite qu'elle soit, ne peut cependant se suffire à elle-même, le complément de l'architecture lui est plus indispensable que la sculpture à celle-ci. Une figure, un groupe sans socle ou sans fond d'une forme quelconque n'apparaît que provisoirement terminée. L'architecture continue à la mettre en valeur, à en faire ressortir les qualités et même à en cacher les défauts. Elle fait de la sculpture son élément principal (Minerve sur le portique du Palais de Justice) ; elle en fait un complément de fond (les portes des cathédrales, etc.). Elle raccourcit ou allonge, proportionne ou disproportionne. Le sculpteur trouve en elle l'amie ou l'ennemie. Voici la collaboration qui s'impose !... Ainsi à mesure que les œuvres d'art «prennent du poids» ou de l'importance matérielle, la collaboration obligatoire augmente.» (5).

Il faut noter qu'aucune des façades dessinées par V. Horta ne comporte de sculptures, à l'exception de sa première œuvre : un groupe de maisons à la rue des Douze Chambres à Gand, en collaboration avec le sculpteur Le Roy (6) (fig. 3). Une façade comme celle de l'Hôtel Hannon, construit par Jules Brunfaut en 1902, rue de la Jonction à Saint-Gilles (7) (fig. 4), bien que présentant des parentés stylistiques avec celles de V. Horta, est inconcevable pour ce dernier : le grand relief de Victor Rousseau qui en marque l'angle est pure décoration et n'appartient pas à l'architecture, ne communique pas avec elle. Les détails sculptés, toujours abstraits, dessinés par Horta pour ses façades, sont «architecture» : motifs qui naissent du mur pour soutenir une loggia, protéger un numéro taillé dans la pierre, agripper une colonne en fonte. Faut-il rappeler



Fig. 2. — Victor Horta, vers 1895-1900 (collection Musée Horta, Saint-Gilles).
(Photo Gilbert De Keyser).



Fig. 3. — Victor Horta, Maisons Geenens à Gand, 1885 (43-47, rue des Douze Chambres).
Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102950.

qu'Horta faisait exécuter par une équipe de sculpteurs qui travaillaient dans son atelier de la rue Américaine chacun des motifs qu'il créait en maquettes de plâtre, souvent très soigneusement patinées ; près de 300 maquettes sont conservées dans les réserves du Musée Horta et font, grâce aux «Amis du Musée Horta», l'objet d'un programme de restauration. C'est encore ce souci de la perfection dans le détail sculpté qui surgit lorsque, bien des années après, il se plaint amèrement que, pour sa première œuvre totalement personnelle - l'hôtel Tassel -, les tailleurs de pierre lui ont gâché les bases et chapiteaux de l'entresol⁽⁸⁾. Si aucune sculpture due à une main «étrangère» ne venait troubler l'harmonie des façades, par contre, elles étaient les bienvenues dans l'agencement des intérieurs ; on relèvera, entre autres, à l'hôtel Tassel, un David de G. Devreese, dans une niche de la cage d'escalier⁽⁹⁾ (fig. 5), une sculpture en ronde-bosse et des bas-reliefs de Braecke pour la cage d'escalier et la salle à manger de la maison personnelle de l'architecte, 25, rue Américaine⁽¹⁰⁾ (fig. 6 et 7), un groupe de Braecke pour le hall d'entrée de l'hôtel Solvay (fig. 8) et une statuette de Van der Stappen pour le salon de billard⁽¹¹⁾, trois groupes de Braecke (fig. 9) et une statue de Meunier pour l'hôtel Aubecq⁽¹²⁾,... Mais là n'est pas le propos de l'article : cet appel à des sculpteurs, mais aussi à des peintres (Delville, Fabry, Ciamberlani ou Van Rysselberghe) devrait être traité en même temps que la décoration intérieure de ces hôtels. Horta se révèle, dans certaines de ses notes, un connaisseur fin et sensible de la sculpture : «l'art de la sculpture est sous le rapport de l'utilité et de la nécessité des intermédiaires susceptible d'en avoir moins à souffrir ou d'avoir plus à en gagner, selon le degré de moralité et de talent du signataire de l'œuvre. Comparé à la peinture qui, par mélange ou par opposition des couleurs est sans limite, l'art de la sculpture - à part la polychromie - n'a qu'un certain nombre de matières dont la couleur et la texture influent sur la forme et le fini de l'œuvre sculpturale. Et selon ces matières, les interventions ont plus ou moins d'action sur l'art proprement dit. Un sculpteur peut tailler une statue directement dans le marbre et en apparence les contours à ceux du bloc non dégrossi ; mais s'il a à mettre son œuvre dans un ensemble organisé qui impose les contours et les silhouettes, l'art ne perd rien au dégrossissement du bloc par un intermédiaire⁽¹³⁾. Ainsi en est-il des matières terre, grès, bronze, etc. qui toutes exigent un tour de main que le sculpteur devrait avoir pour être «dans son œuvre et non à sa surface» mais que généralement, sinon dans aucun exemple, le sculpteur ne possède en entier. En vérité qui dit sculpture dit taille en gravure dans un corps résistant (de la glaise, de la cire aux granits les plus durs) et chacun de ces corps influençant le caractère de l'œuvre ; c'est donc théoriquement dans ces matières que l'artiste doit produire son œuvre, mais l'expérience sur des matières de résistance moyenne peut, le métier aidant, suppléer à l'obligation de travailler une matière trop tendre ou trop dure dont certaines «mordent» l'acier de l'outil plutôt que de se laisser pénétrer par celui-ci si l'on n'en possède pas le «secret d'emploi»⁽¹⁴⁾. Cette sensibilité d'Horta à la sculpture allait lui attirer de nombreuses propositions de collaboration. L'époque donnait en plein dans la statuomanie : les statues que l'on érigeait sur les places des villes et villages devaient être lues comme un livre d'images exemplaires et vertueuses : le poète (Pr. Van Duyse), l'artiste (Gallait), le philanthrope (Rémy), l'homme de sciences et l'inventeur (Stas), l'industriel (Solvay), l'homme politique (Bara ou Charles Buls), le juriste (Rivier), le médecin (Palfyn) étaient censés donner au peuple une leçon d'histoire, de courage et l'inciter à se tourner vers un progrès matériel et moral, fruit de la volonté de l'homme. Inaugurer un monument public s'accompagne d'une fête solennelle où la communauté se reconnaît et se resserre. L'inauguration du monument Bara eut lieu en septembre 1903⁽¹⁵⁾ ; trois discours sont prononcés : par Paul Hymans au nom du comité organisateur, Henri Crombez, président de l'association libérale de Tournai et par Victor Carbonelle, bourgmestre de Tournai. L'on découvre le monument au son de la Brabançonne, quatre mille



Fig. 4. — Jules Brunfaut, Hôtel Hannon à Saint-Gilles, 1902 (angle de l'avenue Brugmann et de la rue de la Jonction). Bas-relief de Victor Rousseau.
Photo Gilbert De Keyser.

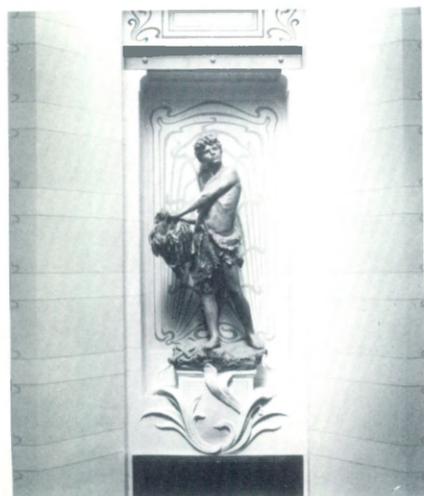


Fig. 5. — Victor Horta, cage d'escalier de l'Hôtel Tassel à Bruxelles, 1893 (6, rue Paul-Emile Janson). Godefroid Devreese est l'auteur du David en plâtre qui orne la niche.
Photo P.F. Merckx

gymnastes défilent et le soir l'harmonie des charbonnages de Mariemont et de Bascoup viendra donner un concert artistique au pied de l'œuvre illuminée. Voici comment le *Petit Bleu* (mai 1895) commente l'inauguration du monument Solvay : «à 1 h 30, M. Bister, directeur commercial de l'usine-mère, a reçu à la gare M. Ernest Solvay fils représentant la famille et les invités arrivés de Bruxelles par train spécial. Le joli square qui précède le monument a été aussitôt envahi par ceux à qui cette enceinte avait été réservée, et l'ouverture de la cérémonie a été faite par le corps de musique de Mesvin, qui joue l'air : *Où peut-on être mieux...* aux applaudissements du public qui se presse dominé par la grande masse encore voilée du monument commémoratif. A peine la fanfare s'est-elle tue que le silence s'établit peu à peu et que commence la série des discours, rappelant à tous la prodigieuse activité et la glorieuse carrière d'Alfred Solvay, son œuvre colossale et les nombreuses institutions créées par lui pour l'amélioration du sort des ouvriers. M. Vanderstraeten, gendre de M. Solvay, et l'un des gérants de la société, a pris le premier la parole. Le voile qui cache le monument, dû, comme on sait, à la collaboration du sculpteur Vinçotte et de M. Horta, architecte, est enlevé à ce moment et l'œuvre saluée d'acclamations frénétiques, par la foule qui s'est respectueusement découverte... Après de nouveaux discours de MM. Bister et Henri Pirmez a eu lieu la cantate de M. le docteur Desneux, musique de M. Daneau. Les auteurs ont été vivement félicités par les membres présents de la famille Solvay. La Société Chorale les Gais Amis de Couillet a interprété ensuite *Super flumina* de Gounod avec orchestre. La cantate de MM. Daneau et Desneux a été alors redemandée et un concert organisé par la société de Mesvin a terminé la fête inaugurale.»

Il pourrait être intéressant pour l'histoire des mentalités au XIX^{ème} siècle de dresser un catalogue de ces discours et compositions musicales de circonstances qui accompagnaient ces inaugurations : précieux témoins des valeurs fondamentales exaltées par une société à un moment donné ⁽¹⁶⁾. Si l'on énumère les différents monuments auxquels Horta a collaboré, l'on reste frappé par le côté «pragmatique» des représentations : pas de pompeuses allégories (rappelons-nous la coquette figure de Binet qui surmontait l'arc triomphal de l'exposition de 1900 et qui fit scandale) mais bien de dignes représentations de l'être statué qui évoquent irrésistiblement une bourgeoisie très «collet monté». Faut-il y voir un choix délibéré de V. Horta ou les jeux du hasard ? Les figures qui forment le cortège entourant le monument Rémy, par exemple, sont d'un réalisme pathétique et représentent la *Bouchée de pain*, les *Ouvriers sans travail*, l'*Hospice des incurables*, l'*Asile de nuit*, les *Crèches* et les *œuvres scolaires* ⁽¹⁷⁾. Les figures de Constantin Meunier relèvent du même idéal : «l'humble réalité s'est élevée ainsi à la grande expression plastique, sans rien perdre de son accent véridique et directement observé ; elle s'est grandie dans une sorte de transfiguration pathétique jusqu'au véritable idéalisme, celui qui est l'exaltation du caractère spécifique et de la vie et non pas «l'embellissement» plus ou moins édulcoré des formes et des attitudes, selon les règles d'un canon étranger» ⁽¹⁸⁾. Dans ses *Mémoires*, Horta groupe sous une même rubrique «distractions» sa collaboration avec les sculpteurs. Les considérations auxquelles il se livre à ce propos montrent que, architecte sensible à la sculpture, il avait profondément réfléchi aux problèmes de présentation de l'œuvre sculptée : «Dans le même ordre de «distraction» apparait ma collaboration avec les sculpteurs : Lambeaux ⁽¹⁹⁾, Van der Stappen ⁽²⁰⁾, Braecke ⁽²¹⁾ et Charlier ⁽²²⁾. Le socle d'une statue ou d'un groupe est un des problèmes de l'architecture les plus difficiles qu'il soit à réaliser (...). L'architecte jouant ici le rôle de l'accompagnateur de chant, doit posséder une bien plus grande maîtrise que généralement il y paraît. On en peut juger par le nombre de «valeurs moyennes» que la statuomanie nous a données. Personnellement, je n'ai fait qu'un socle s'identifiant de telle manière avec la sculpture, que les deux compositions en étaient inséparables : il s'agit du monument d'Ompdrailles au rond-point de l'Avenue Louise ⁽²³⁾. Le socle



Fig. 6. — Victor Horta, départ de l'escalier de sa maison personnelle à Saint-Gilles, 1898 (25, rue Américaine). La sculpture de Pierre Braecke a aujourd'hui disparu. Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102399.



Fig. 7. — Victor Horta, salle à manger de sa maison personnelle à Saint-Gilles, 1898 (25, rue Américaine). Les murs sont décorés de six bas-relief dus à Pierre Braecke. Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102400 (d'après une photographie antérieure à 1919).

du monument à Camille Lemonnier procède du même esprit, mais le sculpteur Braecke y collabora de moitié⁽²⁴⁾. Celui de Van Duyse à Termonde apparaissait également réussi, tant qu'il occupa la place que nous avons indiquée, mais il fut dénaturé par l'adjonction d'une base disproportionnant l'ensemble de la statue⁽²⁵⁾. En somme, de tous les socles que je connais, Belliard (fig. 10) et Quételet (fig. 11) viennent en tête pour leur «simplicité», j'entends par l'absence de tout autre élément d'architecture tels que moulure ou ornementation. Ces socles se résument à un cube de pierre rentrant légèrement sur un autre cube de pierre faisant plinthe⁽²⁶⁾ (fig. 12). En description, et même en réalité, cela n'a l'air de rien... mais dans l'œuvre d'art, le génie s'exprime toujours sous des apparences de simplicité.

L'ignorant seul confond la «simplicité artistique» avec la pauvreté de la pensée ou de l'imagination, qui dans le cas du «socle» fait que deux cubes superposés peuvent être beaux ou laids. Retournez ces cubes de bas en haut, et vous en aurez la preuve sans avoir à remonter à des théories transcendantes, dont les «phraseurs» sont prodigues, oubliant ainsi que la «transcendance» (bien souvent misère littéraire) se retourne généralement contre leur propre démonstration de la simplicité. Dans un socle, tout est proportion par rapport à des valeurs d'architecture et exige la considération de ces valeurs par rapport à l'ensemble des valeurs propres de la statue.

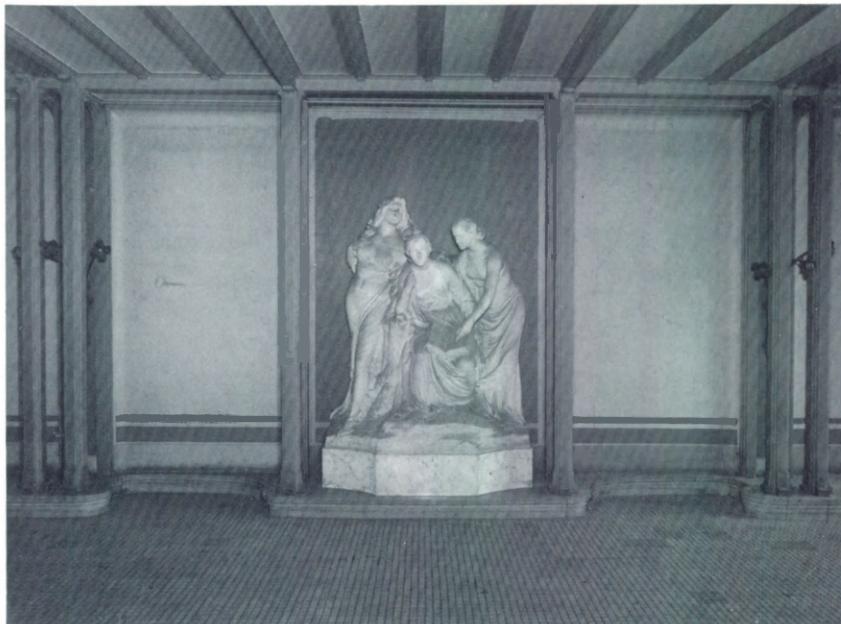
Je trouve ici l'occasion de placer une règle d'enseignement trop négligée, ou même inexistante à ma connaissance, à savoir : qu'une statue (je ne parle pas d'un monument) se limite à la figure entière et que ce n'est que par mesure de protection ou pour mieux la faire voir qu'on l'élève sur un socle. Partant de ce principe, ce socle va différer de hauteur et de volume selon que la statue est placée à l'intérieur d'un hall donnant la mesure à l'ensemble ; ou à l'extérieur, où l'emplacement - c'est-à-dire l'entourage ou le vide - qui entoure la statue commande les proportions du socle : Belliard tel qu'il est, envisagé au milieu de la Place Poelaert changerait complètement d'allure et de valeur d'appréciation. A mes débuts, manquant d'expérience, je sombrai dans la même erreur que plus d'un architecte (sinon tous) commettent : celle de penser uniquement à placer le mieux possible la statue sur mon socle (le plus beau que j'avais pu imaginer) laissant à l'arrière-plan la valeur artistique de la statue, quand c'est précisément de celle-ci que doit dépendre le socle.

Pour mieux comprendre l'explication, citons l'exemple d'un «nu de dos» de Rodin, exposé au Musée⁽²⁷⁾ : la grande valeur de l'œuvre réside plus dans le «frissonnement de la chair» que dans le torse même. Ira-t-on le mettre sur un socle dont la hauteur empêcherait d'éprouver cette sensation, pour ne montrer que la beauté de l'ensemble du torse ? Personne n'y songe évidemment... Mais pour combien de torsos le socle mettant celui-ci à hauteur d'œil ou au-dessus, ne serait-il plus de circonstance ? Ainsi en est-il de la statue de Metdepenningen de J. Dillens à Gand⁽²⁸⁾. Le socle de celle-ci, nonobstant ses éléments d'architecture (ce qui prouve qu'en art, il n'y a pas de règles absolues), contribue à compléter l'attitude de la figure grâce à ceux-ci. Par surcroît il y a ici beauté d'accomplissement par le fond plein du Palais de Justice, comme il y a beauté d'accomplissement pour la statue Belliard par le vide du ciel, sur lequel la statue en pied se détache grâce aux bâtiments latéraux, qui par leur équidistance et leur hauteur constituent un merveilleux encadrement, qu'il soit vu de près ou de loin dans l'allée transversale du parc.

Bien plus rarement encore sont irréprochables les socles des statues équestres ! Ici la difficulté augmente du fait de la fragilité des jambes du cheval détachant le socle de la panse de l'animal, alourdie par le cavalier. On ne peut à vrai dire établir de règle absolue quant à la présence ou l'absence de mouluration et de motifs architecturaux divers : c'est l'emplacement qui doit guider sculpteurs et architectes. Mais à voir la statue du Colleone à Venise, on serait tenté de croire à l'avantage de ce dernier sur le cube simple, agrémenté ou

Fig. 8. — Victor Horta, grand hall d'entrée de l'Hôtel Solvay à Bruxelles, 1894 (224, avenue Louise). Le groupe «La Science» est dû à Pierre Braecke.

Cliché A.C.L., Bruxelles.



non par une mouluration à la base. Car, vu de près ou à distance normale, les éléments sculpture et architecture sont (et restent) séparés: les jambes du cheval ne suffisent pas à combler le vide. Ici également, la valeur artistique de la sculpture joue un rôle prépondérant: le socle, par sa hauteur, peut rendre l'ensemble imposant (statue du Roi Albert à Paris) mais pour que ce résultat soit atteint à son maximum, il faut que le spectateur se place à une telle distance qui ne lui permet pas d'observer la beauté ou la sensibilité de la statue. La statue de Godefroid de Bouillon⁽²⁹⁾ (fig. 13) en est un exemple: l'ensemble seul impressionne à distance. C'est la statue équestre décorative! C'est une valeur qui n'est pas à dédaigner.»⁽³⁰⁾.



Fig. 9. — Victor Horta, Hôtel Aubecq à Bruxelles, 1900 (jadis 520, avenue Louise). Dans le hall, «l'Humanité» de Pierre Braecke, groupe présenté au Salon Triennal de 1906.

Cliché A.C.L., Bruxelles, B 11459 (photographie prise lors de la démolition de l'hôtel).



Fig. 10. — G. Geefs, Le général Belliard, 1836 (rue Baron Horta, Bruxelles). Le socle est dû à Tilman-François Suys.

Cliché A.C.L., Bruxelles, A. 26633.

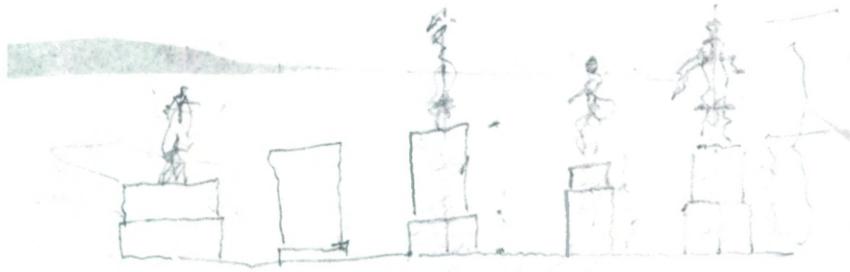


Fig. 11. Ch. Fraikin, Monument à Adolphe Quetelet, 1880 (jardin du Palais des Académies, Bruxelles).

Cliché A.C.L., Bruxelles, A 26646.

Fig. 12. — Victor Horta, croquis appuyant la démonstration d'Horta dans ses *Mémoires*. *Mémoires manuscrits*, p. 119, v^o, » crayon sur calque.

Photo G. De Keyser.



I. Les monuments civils

A. Godefroid Devreese (1861-1941) ⁽³¹⁾

a. Le monument Palfyn à Courtrai (non réalisé, 1887)

Le 14 août 1887, *L'Art Moderne* publie l'annonce d'un concours pour l'érection d'un monument destiné à rappeler la mémoire du docteur Jean Palfyn (1650-1730) ⁽³²⁾: les projets doivent rentrer avant le 1er décembre 1887 chez le président du comité Palfyn à Courtrai ⁽³³⁾. L'annonce mentionne aussi les ouvrages à consulter pour connaître la personnalité de Palfyn.

Trois projets furent retenus: ceux de Lagae ⁽³⁴⁾, de Devreese et Horta, et de Willems ⁽³⁵⁾, ce dernier étant considéré comme le moins bon. Les deux premiers pêchent par le costume ⁽³⁶⁾. Il est décidé de demander aux trois concurrents de recommencer leur maquette, mais le comité passa outre cette décision et décida de choisir un quatrième sculpteur, Thomas Vinçotte, dont la statue fut réalisée et inaugurée le 19 août 1889 ⁽³⁷⁾.

La maquette de Devreese et Horta, conservée autrefois au Musée de Courtrai ⁽³⁸⁾, semble avoir disparu; une photographie permet d'avoir une idée de ce plâtre d'une hauteur d'1.20 m ⁽³⁹⁾: Palfyn est représenté assis sur un fauteuil Louis XIV juché sur un haut socle; au tiers inférieur, le socle est sculpté d'une frise de lauriers (fig. 14).

b. Le monument Van Duyse à Termonde (1892) ⁽⁴⁰⁾

L'érection du monument Van Duyse ⁽⁴¹⁾ fut mise au concours par l'administration communale de Termonde: celui-ci devait être composé d'une statue en bronze ayant au moins 2,50 m de haut, supportée par un piedestal isolé en pierre d'Ecaussinnes et entouré d'un grillage en fer fondu du 60 cm de haut; il ne pourra dépasser le coût de 19.000 francs ⁽⁴²⁾. Les maquettes devront être adressées avant le 20 août 1893 au bourgmestre de la ville ⁽⁴³⁾ (fig. 15). Le prix - auquel concourut aussi Julien Dillens ⁽⁴⁴⁾ (fig. 16) - fut remporté par Godefroid Devreese et Victor Horta ⁽⁴⁵⁾ (fig. 15).

Comme Horta s'en explique ⁽⁴⁶⁾, la disproportion actuelle du socle est flagrante: la statue du poète est trop haut perchée et les détails de la sculpture ne sont pas visibles. La petite grille entourant le socle a disparu; elle constituait un intéressant exemple de «pré-Art Nouveau» chez Horta. Déjà des éléments de ferronnerie se détachent en boucles asymétriques, annonçant la ligne en coup de fouet. L'allure générale de la grille avec une succession de motifs ouverts en lyre et fermés évoquent une fleur en bouton et épanouie. On retrouve cette forme «en lyre» renversée dans les bouches d'aération de la maison Autrique, strictement contemporaine puisqu'elle fut conçue par le Maître en 1893 ⁽⁴⁷⁾. Le monument sera inauguré, au Vlasmart, le 27 août 1893. Il a été déplacé après la Première Guerre mondiale à la rue Frans Courtens (fig. 17).



Fig. 13. — Eugène Simonis, *Statue de Godefroid de Bouillon*, 1848 (place Royale, Bruxelles). Le socle est dû à Tilman-François Suys. Les bas-reliefs du piédestal, dus à Guillaume De Groot, furent ajoutés en 1897. Photo A.C.L., Bruxelles, A 2439.



Fig. 14. — V. Horta et G. Devreese, *Maquette en plâtre du monument Palfyn*, Maquette (aujourd'hui disparue?) autrefois au Musée de Courtrai. Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102305 (d'après une ancienne plaque photographique, coll. J. Delhaye).



Fig. 15. — V. Horta et G. Devreese, Maquette en plâtre du monument Van Duyse. 1892. Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102403 (d'après une ancienne plaque photographique, coll. J. Delhaye).



Fig. 16. — Julien Dillens, Statuette destinée au monument Van Duyse. 1892. Bruxelles. Musées Royaux des Beaux-Arts. Cliché A.C.L., Bruxelles. A 11865.

c. Monument Hendrickx à l'Université Libre de Bruxelles (1894)

L'Université Libre de Bruxelles, en 1894, désira honorer la mémoire d'un de ses professeurs, l'architecte Ernest Hendrickx (1844-1892), qui avait notamment donné le cours d'architecture dont Victor Horta reprit la charge dès octobre 1893⁽⁴⁸⁾. Le monument Hendrickx, inauguré dans les anciens bâtiments de l'U.L.B. à la rue des Sols le 30 avril 1894, semble avoir disparu lors du déménagement de l'Université⁽⁴⁹⁾ mais vient d'être retrouvé (1987).

Dans son agenda, Horta note, en 1894, qu'il a reçu «200 fr. Devreese-Hendrickx»⁽⁵⁰⁾ - seule mention connue du rôle d'Horta et de Godefroid Devreese dans ce monument.

d. Socle du buste de Frédéric Cailliaud à Nantes (s.d.)

Dans son catalogue des statues, bustes et médailles dus au talent de Godefroid Devreese, Lucien Solvay mentionne le buste «de Frédéric Cailliaud, au Musée d'Histoire Naturelle de Nantes, sur socle d'Horta»⁽⁵¹⁾ (fig. 18).

On ne connaît guère les liens de Frédéric Cailliaud (1787-1869), égyptologue, minéralogiste et voyageur⁽⁵²⁾ - ou d'un de ses enfants?⁽⁵³⁾ - avec Horta et Devreese⁽⁵⁴⁾. Peut-être le buste fut-il commandé en 1894 à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de la mort de l'ancien conservateur du Musée de Nantes⁽⁵⁵⁾?

e. Les rapports de Victor Horta et de Godefroid Devreese

Victor Horta dut rencontrer très tôt Godefroid Devreese⁽⁵⁶⁾, probablement à l'Académie de Bruxelles, où ils suivirent des cours en même temps, entre 1881 et 1884. «En même temps que le prix Godecharle [1884]⁽⁵⁷⁾, j'obtins une des cinq primes au concours pour la prison de Verviers. A cette époque, je fis en collaboration avec Devreese un monument funéraire à Gand (figure couchée de jeune fille)⁽⁵⁸⁾ et j'obtins la seconde prime au concours pour un Kursaal à construire à l'emplacement de l'ancien observatoire, où Acker obtint le premier prix [1887]»⁽⁵⁹⁾.

Horta et Devreese étaient très proches. En janvier 1888, l'architecte expose des dessins dans l'atelier de Devreese, 90, rue du Marché: le projet d'un Musée d'Histoire Naturelle (grand prix triennal d'architecture de 1887), la reconstitution d'un ancien temple romain à Auguste et Livie à Vienne (Isère) et un projet d'hôtel pour le gouvernement provincial, envoyé de Paris dans le cadre de la Bourse Godecharle⁽⁶⁰⁾. «Devreese était le plus assidu. Nous collaborions d'ailleurs en concours: celui de Palfyn à Courtrai, où, battus par Vinçotte, protestations et grabuges ne firent guère défaut, et celui de Van Duyse à Termonde, où nous fûmes classés premiers et qui donna lieu au seul différend que j'eus avec Balat⁽⁶¹⁾: ce dernier me reprochait d'avoir essayé d'innover, alors que le socle de Belliard aurait dû raisonnablement me servir de modèle»⁽⁶²⁾.

En 1892, Horta remportait avec Devreese le premier prix pour l'érection d'un monument au poète flamand Prudens Van Duyse. Dans ses *Mémoires*, il marqua sa satisfaction: «celui de Van Duyse à Termonde apparaissait également réussi, tant qu'il occupa la place que nous avions indiquée, mais il fut dénaturé par l'adjonction d'une base disproportionnant l'ensemble de la statue»⁽⁶³⁾.

En 1894, Horta se chargea des plans de l'atelier de Godefroid Devreese au n° 69 - aujourd'hui 71 - rue des Ailes à Schaerbeek⁽⁶⁴⁾. Le 31 janvier, dans son agenda⁽⁶⁵⁾, Horta note, «Visite à Devreese à son terrain»; le 2 février, «remis à Devreese premiers croquis pour son atelier (approuvés par celui-ci)»; le 5 février, «Les plans sont terminés»; les pierres arriveront le 5 septembre et le 25 septembre, Horta renvoie un dessin de la façade avec frise et acrotère et, en novembre, il écrit à l'entrepreneur pour signaler les imperfections de la charpente. Les plans ont pu être retrouvés à l'Administration communale de Schaerbeek⁽⁶⁶⁾ (fig. 19); le bâtiment a été modifié en 1942, 1965 et 1967 et il ne reste pas trace aujourd'hui de l'œuvre d'Horta.

B. Jef Lambeaux (1852-1908) ⁽⁶⁷⁾



Fig. 17. — V. Horta et G. Devreese, Monument Van Duyse à Termonde, 1892 (Frans Courtsstraat). Etat actuel.
Photo de l'auteur.

Les rapports entre Jef Lambeaux et Victor Horta furent sûrement moins bons que dans d'autres cas de collaboration. Les deux personnalités semblaient peu faites pour s'entendre; dans ses *Mémoires*, Horta souligne: «amicable par des démonstrations d'attachement et d'admiration sans fin, alors qu'à l'instant même, il cherchait le moyen le meilleur et le plus adroit pour trahir» ⁽⁶⁸⁾. Nous ne nous attarderons pas sur la collaboration des deux hommes pour la conception du Pavillon des Passions Humaines, au Parc du Cinquantenaire à Bruxelles; elle a bénéficié de deux articles récents, où l'on trouvera les détails souhaitables ⁽⁶⁹⁾.

Lambeaux et Horta commencèrent à travailler ensemble dès 1889. Le 18 octobre de cette année, Lambeaux, très nerveux, prend rendez-vous avec Horta: «il faut absolument se (*sic*) donner rendez-vous vendredi 4 h par exemple, pour déterminer l'architecture de l'édicule de mon bas-relief. C'est pressé.» ⁽⁷⁰⁾. Horta avait été recommandé par son ancien maître Balat ⁽⁷¹⁾ qui, comme vice-président de la Commission royale des Monuments et Sites, sera fréquemment consulté par le Ministère des Travaux publics sur la bonne marche des travaux. L'histoire de cette collaboration débuta lorsque Lambeaux exposa un grand carton intitulé «Le Calvaire de l'Humanité» au Salon de Gand de 1889 et reçut de l'Etat la somme nécessaire pour sculpter l'œuvre dans le marbre. Il fallut alors penser à abriter la sculpture monumentale et Horta reçut la commande. Ce petit temple témoigne de la tentative d'Horta de «repenser la morphologie classique dans des termes personnels» ⁽⁷²⁾. A l'origine, de forme carrée avec «quatre colonnes en façade destinées à donner par le déplacement du visiteur, de la vie à la sculpture» ⁽⁷³⁾ et un grand lanterneau vitré pour l'éclairage zénithal de l'œuvre. En 1898, les travaux sont terminés mais Lambeaux n'est pas satisfait et demande à Horta de modifier son plan et de fermer le bâtiment en façade en reportant plus avant les quatre colonnes. Horta ne fournira les plans qu'en 1906 et la modification sera achevée en 1910 seulement. Depuis, l'édicule, confié à la garde des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, ne fut qu'épisodiquement ouvert au public (fig. 20 et 21).

Il suffira, pour notre propos actuel, de souligner qu'Horta dut se préoccuper de l'éclairage, du socle et d'un bâtiment qui devait s'effacer derrière la sculpture. Mais - et comme on le verra par la suite ⁽⁷⁴⁾ - l'architecte entend jouer son rôle et dialoguer avec le sculpteur plutôt que d'être à son service; c'est peut-être là l'origine d'une partie de son différend avec Lambeaux. On pourrait d'ailleurs remarquer qu'en fin de compte c'est l'architecture qui l'emporta puisque «l'inutile édifice» ⁽⁷⁵⁾ a toujours pu être apprécié dans l'écrin du parc, alors que la sculpture demeurait cachée.



Fig. 18. — V. Horta (?) et G. Devreese, Buste de Frédéric Cailliaud à Nantes (Musée d'Histoire Naturelle, salle Fr. Cailliaud).
Photo Alb. Willenz

C. Guillaume Charlier (1854-1925)

a. Le monument Gallait, à Tournai (1889-1891)

La ville de Tournai ouvrit - en 1889 - un concours entre Thomas Vinçotte ⁽⁷⁷⁾, Jacques de Lalaing ⁽⁷⁸⁾ et Guillaume Charlier pour l'érection sur la Grand-Place de Tournai d'un monument en l'honneur du peintre d'histoire tournaisien Louis Gallait (1810-1887) ⁽⁷⁹⁾. C'est le projet de Charlier qui fut retenu et l'administration communale décida de lui octroyer la somme de 40.000 francs ⁽⁸⁰⁾. Charles-Auguste Fraikin avait également été sollicité, mais s'était abstenu de prendre part au concours ⁽⁸¹⁾.

La conception de l'œuvre est déterminée le 20 décembre 1890: deux calques signés par Victor Horta montrent la face postérieure et la face latérale du socle et du soubassement ⁽⁸²⁾ (fig. 22 et 23). Charlier a représenté le peintre en pied, dans une attitude familière: celle de l'artiste devant son chevalet, le pinceau dans

Fig. 19. — V. Horta Élévation de l'atelier de Godefroid Devreese à Schaerbeek, 1894 (rue des Ailes). L'élévation et le plan sont conservés dans les archives communales de Schaerbeek.

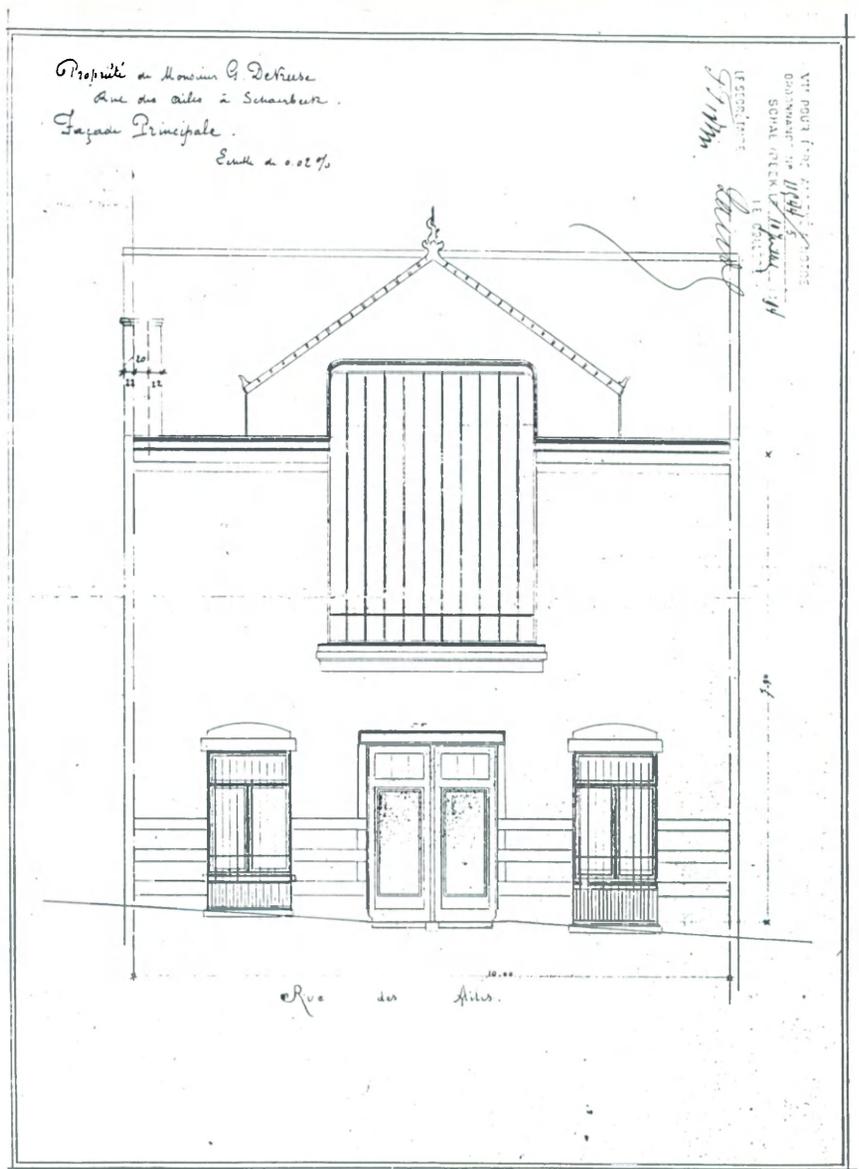


Fig. 20. — V. Horta, Temple des Passions Humaines à Bruxelles, 1889 (Parc du Cinquante-naire). Ce bâtiment abrite une sculpture de Jef Lambeaux.
Photo C. Dulière.

une main et la palette dans l'autre. Trois bas-reliefs de bronze illustrent des épisodes de la vie de Gallait : la médaille remportée au Salon de Gand en 1833 avec le tableau «Rendez à César ce qui est à César», l'ovation que la ville de Tournai fit à Gallait à l'occasion de son jubilé en 1883 et la scène des funérailles de l'artiste. Au pied du socle sont jetées palmes et couronnes de bronze ⁽⁸³⁾ (fig. 24).

Horta a trouvé une solution élégante pour combiner statue en pied et bas-reliefs, usant de ceux-ci pour clôturer le monument (fig. 25). Le manque d'unité de l'ensemble, pourtant, saute aux yeux. Sander Pierron souligne ce fait tout en reconnaissant à Horta une «architecture originale et qui fut une des premières manifestations du talent de chercheur, alors timide, de l'architecte» ⁽⁸⁴⁾.

Le socle du monument est signé par Victor Horta. C'est, à ma connaissance, la seule signature présente sur une de ses œuvres (fig. 26). Le monument fut inauguré le 20 septembre 1891.

b. Le monument à Jules Bara, Place Crombez à Tournai (1902-1903)

En 1900, le Conseil de l'Ordre ouvrait une souscription pour l'exécution d'un buste à Jules Bara, mort le 26 juin de cette année ⁽⁸⁵⁾. Constantin Meunier est

Fig. 21. — Jef Lambeaux, détail du bas-relief
des *Passions Humaines*.
Cliché A.C.L., Bruxelles, B 193548.



chargé de l'œuvre qui prendra place au Palais de Justice de Bruxelles ⁽⁸⁶⁾. Il est alors question d'ériger un monument dans la ville natale de Bara, Tournai ⁽⁸⁷⁾.

En mars 1902, Guillaume Charlier exposait dans son atelier l'esquisse du monument Bara ⁽⁸⁸⁾ (fig. 27, 28 et 29). Le 20 septembre 1903, l'œuvre est inaugurée solennellement (fig. 30). La grandiose cérémonie d'hommage à Bara lors de l'inauguration du monument montre à merveille que l'érection d'un monument comme celui-là était un événement artistique mais aussi politique et social. La fameuse «statuomanie» du XIX^{ème} siècle balise l'histoire nationale, permet à des groupes d'affirmer leurs parentés idéologiques ou artistiques. La ville s'orne de statues pour l'agrément du promeneur mais aussi pour édifier le promeneur : la statuomanie a des vertus morales. Elle incite le passant à se souvenir et lui parle d'hommes qui se sont dépassés pour offrir ce qu'ils avaient de plus élevé à leurs concitoyens. Le jour de l'inauguration du monument Bara, 185 sociétés et 4.000 gymnastes défilent. Le soir, l'Harmonie des charbonnages de Mariemont de Bascoup est venue donner un concert artistique. La cérémonie est clôturée par un feu d'artifice ⁽⁸⁹⁾.

Une plaque commémorative (fig. 31) a été créée par Guillaume Charlier : à l'avant, elle porte le profil de Bara et l'écusson de la ville de Tournai ; au revers, une Renommée ⁽⁹⁰⁾. Elle dut être remise aux illustres participants : parmi eux, Paul Janson, Warocqué, de Mot, Henri Lepage, Goblet ; se succédèrent comme orateurs Paul Hymans, Crombez, Neujean, Victor Carbonelle (bourgmestre de Tournai) ⁽⁹¹⁾.

Le monument est longuement décrit dans *L'Indépendance Belge* ⁽⁹²⁾ (fig. 32) : «La base du monument a 10, 16 m de long. Trois gradins se superposent sur ce soubassement d'où naissent en une courbe légère, au centre un piédestal destiné à supporter la statue de Bara, des deux côtés un socle que couronnent deux groupes symboliques. Derrière le premier piédestal en surgit un autre plus élevé, sorte de motif sévère, dominant les autres groupes et qui, flanqué de quatre colonnettes gracieuses, est orné à son sommet d'une austère et placide figure de la justice. Ce piédestal essentiel forme pour ainsi dire le milieu d'un hexaèdre dont les portions de cercle s'unissent aux deux socles dont elles paraissent alléger la silhouette et la prolonger aussi. Sur le motif en retrait, dont le haut s'arrondit en un arc gracieux qui ménage une ombre presque fugitive, se découpe la silhouette de Jules Bara. Elle est haute de 3 mètres (...). «La Jus-

Ville de Commaï — Monument L. Gallait.
 Face latérale
 Echelle de 0.10 p.m

Pl. VIII

Brunelles, le 20 X^o 1870

Vandenberghe

Les joints de la base
des colonnes sont indiqués
par des points et des traits.

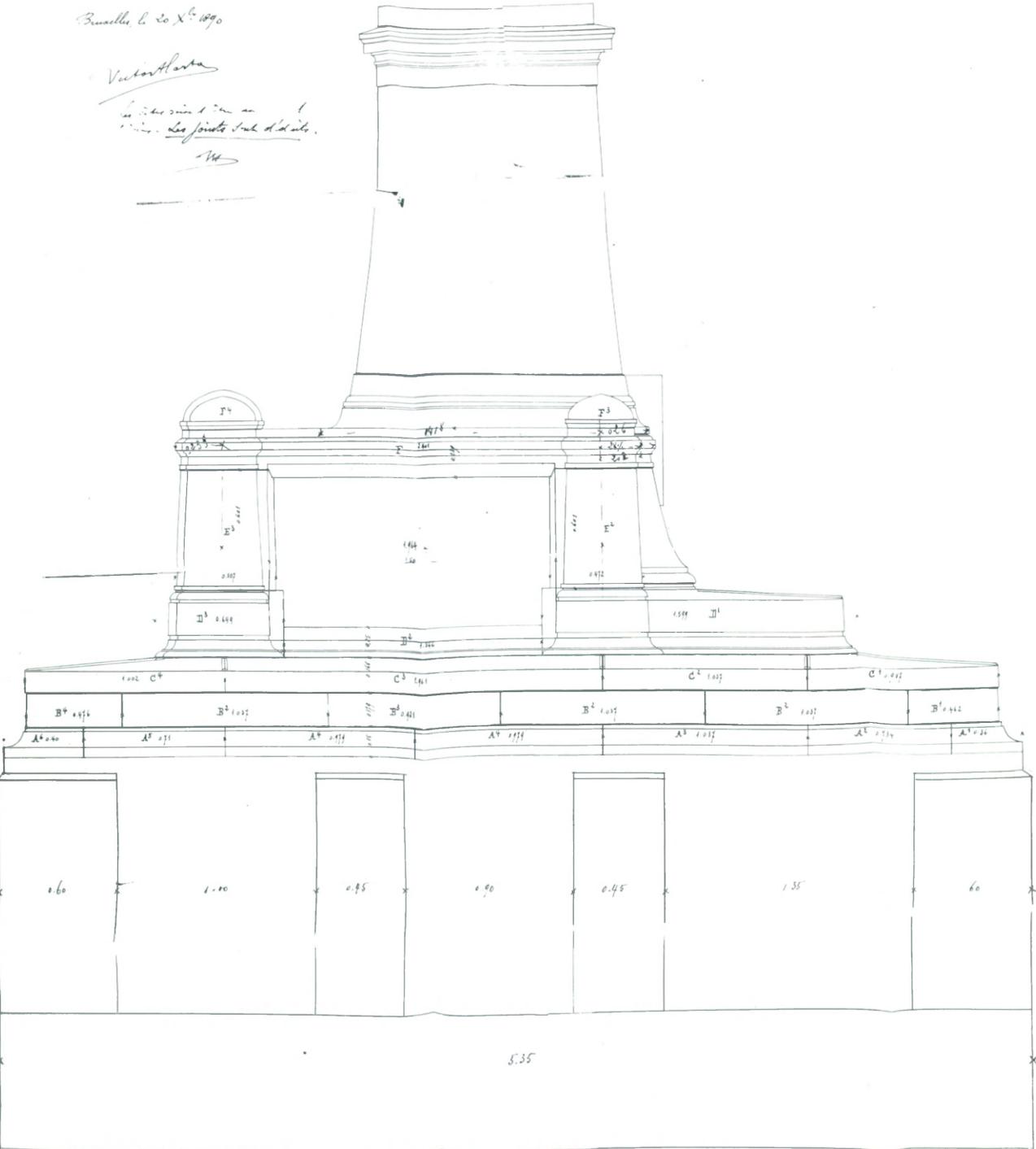


Fig. 22 et 23. — V. Horta, Plans (élévations) du monument Gallait à Tournai, 1889-1891. Plans, datés du 20 octobre 1890, aquarelle, encre sur calque. Respectivement, 72,5 cm x 60 (face latérale) et 70,5 cm x 63 (face postérieure). Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

Tournaï Monument L. Gallait
 - Face postérieure -
 Echelle 0.10 m -

P. IX

Bruxelles, le 20 Octobre 1890

intention

Les axes sont en croix
 Les joints sont droits.

1890

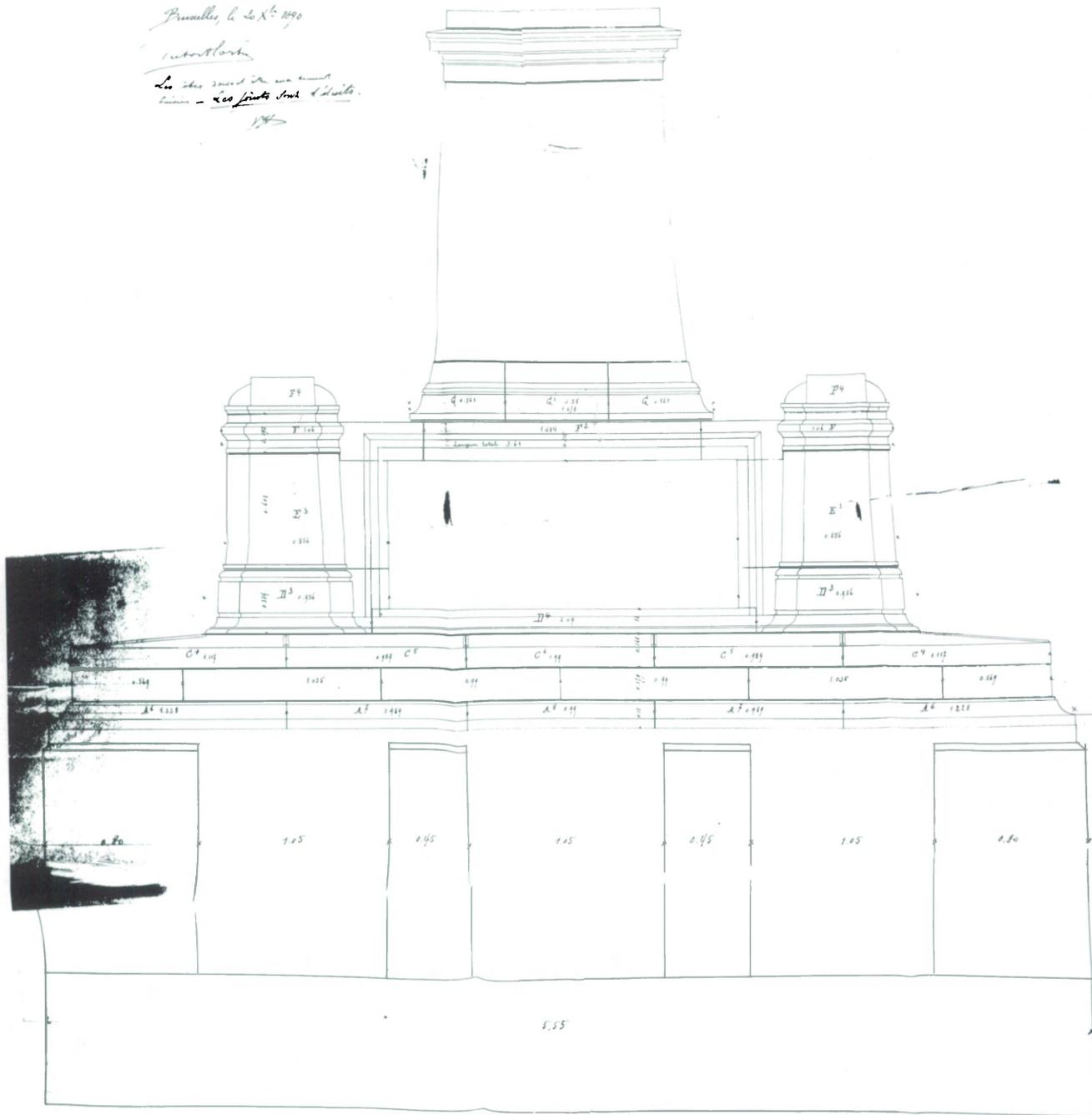




Fig. 24. — V. Horta et G. Charlier, Monument Gallait à Tournai. Vue d'ensemble.
Cliché A.C.L., Bruxelles, M 102934 (d'après une ancienne plaque photographique, coll. J. Delhaye).



Fig. 25. — V. Horta et G. Charlier, Monument Gallait à Tournai. Détail.
Photo de l'auteur.

«est traitée avec une sobriété de détails qui en fait une sculpture de caractère décoratif élevé». Le groupe de gauche «est composé d'un artisan et d'un écolier qui illustrent les lois libérales, les lois sur le travail et les bourses d'études qui, sur l'initiative ou avec la coopération de Jules Bara, ont contribué à l'émancipation des classes ouvrières». Le socle à droite supporte la figure de l'Histoire «qui ne s'accommode d'aucun voile et devant les générations doit se dépouiller de tout ce qui la travestit et la modifie» (fig. 33-37).

Les figures sont en bronze, sauf celle de la Justice, qui est en granit; «Le monument est un des plus originaux qui jamais aient été conçus et il fait honneur aux deux artistes qui l'ont exécuté» (93).

c. Le mémorial Van Cutsem, au Musée des Beaux-Arts de Tournai (c. 1913)

En 1913, Sander Pierron signale (94) dans l'ouvrage qu'il consacre à Guillaume Charlier qu'une œuvre destinée à évoquer la mémoire d'Henri Van Cutsem (95) sera réalisée en granit bleu hennuyer et trouvera place devant la façade du Musée de Tournai (96) (fig. 38 et 39).

Comme pour le monument Bara, Horta fut placé devant le choix de Charlier qui «s'engagea par reconnaissance à lui élever une sculpture commémorative devant la façade du Musée» (dont on ne connaissait encore ni l'emplacement ni les plans) (97) (fig. 40). «Je fus choisi comme architecte... Une fois de plus, je me trouvai devant une situation anormale: l'unique sculpture prenant la place normale de la porte centrale qui devait donner accès aux salles du musée. La solution ne présentait pas d'autre issue que celle de créer deux portes encadrant le panneau du bas-relief Charlier, déjà représenté en bronze! On peut estimer l'effet de ce panneau irrégulier se détachant sur un fond régulier et symétrique! Mais Charlier n'y voyait que du feu! Néanmoins, après maintes palabres, je proposai de rentrer le panneau à l'intérieur du Musée et d'élever sur la terrasse de l'avant-corps du milieu, un groupe en bronze symbolisant les arts. La proposition fut acceptée, Charlier paya les frais et sous ce rapport, chacun y trouva son bénéfice... excepté le monument qui se serait aisément passé de ce supplément décoratif!» (98) (fig. 41-43).

Ce mémorial à Van Cutsem fut donc, finalement, réalisé en bronze. Il se trouve aujourd'hui au premier étage du musée de Tournai (99). Charlier a montré la tête de Van Cutsem apparaissant, à la manière d'un spectre, au sommet d'une stèle. Sur un soubassement rocheux, quatre robustes muses se détournent du spectateur pour regarder Van Cutsem. L'ensemble rappelle le monument que Charlier réalisa à la mémoire du peintre Théodore Verstraete (Parc d'Anvers, 1907) (100): même type de stèle où apparaît une jeune femme, véritable «fantôme chrysalide» que le peintre Verstraete, en pied et de profil, contemple. Ce déni de la frontalité chez Charlier (la muse centrale ou le peintre Verstraete) est maladroitement formulé dans le mémorial de Tournai: Charlier se révèle beaucoup plus à l'aise dans des sculptures réalistes - comme ses figures de pêcheurs qui ne manquent ni de force, ni de caractère.

d. Les rapports de Victor Horta et de Guillaume Charlier

Comment Horta fit-il la connaissance de Charlier? Peut-être à l'Académie de Bruxelles, où Charlier était dans la classe de Simonis. Peut-être chez Charles Van der Stappen (101), chez qui Horta fut probablement introduit par Godefroid Devreese. En tout cas, il est certain que ce fut Charlier qui présenta Horta à Van Cutsem. Le jeune architecte réalisa pour ce dernier une de ses premières commandes: la galerie Van Cutsem, 42, rue de la Charité à Saint-Josse-ten-Noode, en 1890 (102). Horta, Charlier et le critique d'art Sander Pierron formaient un trio d'amis et, dès la mort de Van Cutsem en 1904, lorsqu'il fut question de cons-



Fig. 26. — V. Horta et G. Charlier, Monument Gallait à Tournai. Détail, signature de Victor Horta sur le socle.
Photo de l'auteur.



Fig. 27, 28 et 29. — V. Horta et G. Charlier, Monument Bara à Tournai, 1902/3.
Maquettes du monument.
Photos anciennes, provenant des papiers de Victor Horta.
Musée Horta, Saint-Gilles.

truire un musée à Tournai grâce au legs de Van Cutsem, c'est tout naturellement que Charlier se tourna vers Horta.

Dans ses *Mémoires*, Horta fait une large place à sa collaboration avec Guillaume Charlier et il associe aux monuments Bara et Gallait, le Musée des Beaux-Arts de Tournai. Il souligne ⁽¹⁰³⁾: «mon architecture devait s'adapter plus ou moins aux motifs sculpturaux qu'il (= Charlier) avait projetés avant mon intervention. Singulière manière de collaborer entre artistes mais qui était particulière à Charlier: sculpteur de morceau avant d'être créateur de monument. Le travail en collaboration avec lui consistait à savoir tirer son plan... à faire au mieux sa partie... et à obtenir un accord d'ensemble. Je ne pense pas que ce plan soit très recommandable, néanmoins il n'est pas absolument contraire à un honnête ou même à un bon résultat, toutefois à condition que l'intransigeance ne soit pas de règle absolue, comme dans le cas de Charlier. Cependant nous arrivions toujours à un accord, du fait que j'acceptais d'avance la difficulté, et au lieu de m'en détourner, je fonçais dessus... Le monument Gallait fut le premier de notre collaboration. Dans l'atelier de Charlier, il eut en «bloc» sa masse d'aujourd'hui. Trois bas-reliefs à dimension déterminée à la base, une palme de bronze et sur un cube, la statue en pied de Gallait, déjà presque réalisée quand mon intervention fut sollicitée. J'ai grande envie de faire l'éloge de mon talent, quand je me souviens de l'informe ensemble que cela faisait, et de la chose supportable que c'est devenu... grâce aux éléments d'architecture et aux proportions introduites.

«A la suite de ce résultat, Charlier plus sûr de lui-même que jamais comme «compositeur», partit du même pied, quand il reçut la commande de la statue Bara. Et cette fois, il n'y alla pas de main morte! Il est vrai que les moyens financiers qu'on mettait à sa disposition ne devaient pas lui laisser de bénéfices pour en vivre ou se loger, car le maître avait gîte et couvert chez son ami Van Cutsem. D'ailleurs ce dernier poussait Charlier de tous ses moyens, pour que l'art du sculpteur allât en progressant. Si Charlier «Prix de Rouen» (*sic*) n'était pas décorateur, il faisait du moins, du bon... et même très bon morceau de sculpture. Certains bustes sont réellement, et sans arrière-pensée, dignes des musées où on les a placés. Mais sortant du peuple, son défaut à mon sens était de copier au naturel le pauvre, dont il avait pitié, et qu'il reproduisait tel qu'il était dans ses hardes et sa misère, sans parvenir à synthétiser cette détresse. Cela fait la différence entre l'art d'un Meunier et celui d'un Charlier. Pour Bara, Charlier avait rêvé la statue en pied s'appuyant contre un pylone surmonté d'une figure assise représentant la justice, et pour balancer cet ensemble, deux groupes symboliques placés droite et gauche au pied du monument. Comparée au «Gambetta» de Paris, l'originalité était à peu près inexistante; comme masse, il y restait un monde à découvrir pour en tirer un parti favorable... Créer une œuvre de toute pièce est certes un problème ardu, mais l'adapter à une composition immuable apparaît à peu près aussi compliqué que les premières phases de la création terrestre. Ainsi se présentait ma collaboration avec Charlier pour le monument Bara. Si le sculpteur s'était encore limité à décider les matériaux: les deux groupes conçus pour la pierre, au lieu du bronze, auraient constitué avec le pylone un fond en trois parties reliées par la base, sur lequel la statue en marbre blanc se serait détachée... mais il était trop tard, les modèles aussi étaient faits. A l'architecte de tirer son plan. Soit, mais il était néanmoins impossible pour ce dernier, de réaliser une œuvre parfaite! L'ensemble du monument Bara quoique fort étudié, et sous un certain angle ne rappelant aucun autre par l'architecture, n'a jamais répondu à mes aspirations.

«Si je m'arrête ici à ces explications, c'est qu'en matière d'art, je préfère décrire l'atmosphère dans laquelle l'œuvre fut conçue. Il est en effet toujours aisé de voir si cette dernière est bonne ou médiocre, mais cette opinion n'apprend rien à personne, tandis que dans la présente explication les sculpteurs peuvent trouver matière à réflexions et motif à se corriger. A ce propos, il faut avouer qu'ils



Fig. 30. — G. Charlier, la «Justice» sommant le monument à Jules Bara à Tournai. Photographie prise par Florent Scoumanne dans l'atelier de Guillaume Charlier, vers 1902.

le prennent souvent de plus haut qu'il ne le faudrait avec les architectes ! Il est vrai que Charlier était un échantillon peu courant de l'entêtement... J'eus d'ailleurs une autre occasion de m'en rendre compte, lors de la construction du Musée des Beaux-Arts de Tournai.»

D. Constantin Meunier (1831-1905) ⁽¹⁰⁴⁾

Le monument au Travail, à Bruxelles

Il n'entre pas dans nos intentions d'écrire ici l'histoire du monument au Travail, histoire riche en péripéties qui pourrait faire l'objet d'un article séparé.

Meunier lui-même n'avait pas une idée très claire du monument à ériger : «Je ne suis pas encore arrêté au sujet des figures à placer sur les angles du grand piédestal décoré de hauts-reliefs. Je crains que cela ne devienne trop vaste. Ils seraient empruntés aux divers métiers : marteleur, débardeur, paysan, mineur, types que je possède. Quant au groupe principal, celui qui doit surmonter mon monument du travail, il a subi plusieurs transformations. Etant toujours à la recherche d'une grande ligne décorative, je pense l'avoir arrêté et trouvé depuis quelques jours. Le sujet en est la paix et la fécondité, représenté dorénavant par une figure d'homme qui, dans un geste large, répand la semence sur la terre pour la féconder. Puis deux figures, une forte femme, fille de la Terre, tenant contre son sein l'enfant» ⁽¹⁰⁵⁾.

Les quatre bas-reliefs sont l'Industrie (1893), la Moisson (1898), le Port (1902) et la Mine (1905) ; les six figures de bronze représentent : le mineur accroupi (1903), le puddleur (1882), le semeur (1904-1905), le forgeron au repos (1901-1902), la maternité (1893), l'ancêtre (1903) ⁽¹⁰⁶⁾.

Horta consacre, dans ses *Mémoires* ⁽¹⁰⁷⁾, un long passage au Monument au Travail : «Quoique je ne l'ai pas réalisé, j'ai énormément travaillé aux dessins et aux maquettes de ce monument (...). Dans cet atelier, d'innombrables maquettes du Monument au Travail furent essayées à différentes échelles pour les idées de premier jet et une quinzaine de maquettes à échelle de présentation. Meunier m'ayant laissé toute liberté pour modifier le modèle d'ensemble initial qu'il avait créé, je ne l'appelais que de temps en temps pour juger de ce qui me paraissait le mieux convenir. La situation se présentait apparemment «autre» qu'avec Charlier ⁽¹⁰⁸⁾ ; en réalité, elle n'en était pas bien différente quant au fond : quatre grands bas-reliefs sur les quatre faces d'un cube énorme qu'essayaient de racheter ou d'alléger vainement quatre statues posées aux angles, et, comme couronnement, l'unique figure du semeur en marche sur cet énorme plateau.

«Dire de Meunier qu'il était la bonté même et la modestie en personne, c'est refaire plus sobrement l'éloge d'une réputation déjà solidement et justement établie. Cependant le Monument au Travail, ensemble décoratif destiné à une place publique, répondait bien peu au talent d'un Meunier, mettant l'expression du sujet bien avant le point de vue décoratif. D'ailleurs ces deux façons d'envisager la chose étaient tellement différentes qu'il était permis de supposer que Meunier avait uniquement agi par «influence» ; c'est du moins la thèse que soutenait l'un de ses bons confrères. En effet, la commande du bas-relief des Passions humaines de Lambeaux ⁽¹⁰⁹⁾ n'avait pas été sans susciter des désirs d'envergure monumentale. Van der Stappen préparait un monument grandiose à la gloire du travail ou à un sujet s'y rapportant ; la seule figure qui en ait été réalisée fut achetée par le gouvernement qui la plaça au Parc du Cinquantenaire (Briquetier couché au repos) ⁽¹¹⁰⁾. Soucieux de la présentation de l'ensemble, Van der Stappen fit réaliser un diorama par Constant Montald ⁽¹¹¹⁾. Pour trouver l'argent nécessaire à l'exécution de son œuvre, le sculpteur comptait faire exploiter son œuvre par une société financière : exposition de l'œuvre et vente d'exemplaires des groupes, figures et bas-reliefs assureraient les ren-



Fig. 31. — Guillaume Charlier, Plaquette offerte lors de l'inauguration du monument Bara, septembre 1903. Bronze, 6 cm x 4,2. Photo Gilbert De Keyser. Musée Horta, Saint-Gilles.

Fig. 32. — V.Horta et G. Charlier, Monument Bara à Tournai. Vue d'ensemble.
Photo A.C.L., Bruxelles, M 102396 (d'après un document ancien).

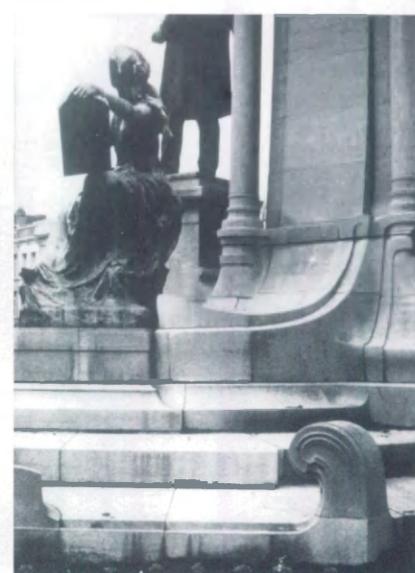


Fig. 33-36. — V. Horta et G. Charlier, Monument Bara à Tournai. Quatre détails.
Photos de l'auteur.

Fig. 37. — V. Horta et G. Charlier, Monument Bara à Tournai. Détail.
Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 38-39. — G. Charlier (et V. Horta), Mémorial Van Cutsem à Tournai.
Maquette en plâtre de présentation et maquette en plâtre (premier projet), 34 cm x 20. Musée Horta, Saint-Gilles.
Photos Gilbert De Keyser.

trées de fonds. Ce qui évitait toute dépendance du sculpteur vis-à-vis d'une source de financement extérieur.

«Dès lors, comment le seul artiste qui eut synthétisé la beauté du travail manuel, n'aurait-il pas songé à son tour à glorifier celui-ci par un ensemble décoratif? Meunier eut... ou céda à l'idée. Mais, comme nous l'avons dit, la réalisation architecturale de l'œuvre n'était pas facile; dans le sens vulgaire des mots, elle était même difficilement réalisable, car déplacer la figure du semeur sur un tertre (même en gradins) placé sur le plateau des quatre bas-reliefs, ou porter cette figure vers l'un des côtés, ou sur un socle accolé au cube (solution actuelle) était une solution architectonique aisée, mais dans laquelle on ne retrouvait plus du tout l'esprit de l'œuvre de Meunier. Il en était de même de toutes les autres solutions que je présentais en tant que recherches transitoires, et qui restaient telles, même quand le maître se montrait satisfait.

Meunier était un timide devant autrui, ne comprenant à l'architecture que ce que la plupart de ses confrères (et c'est malheureux) y comprenaient. Il admirait mon zèle à le satisfaire, mais craignant d'abuser, il aurait accepté toute amélioration à ce qu'il avait projeté lui-même. Pour me faciliter la besogne, Meunier avait fait à l'échelle à laquelle je travaillais, des schémas (des poupées de ses figures et bas-reliefs) tantôt sur des formes de socles, tantôt sur des murs en forme d'hémicycle pentagonal, tantôt sur des murs à double face avec le semeur au milieu, et les autres figures aux extrémités comme pour être placées au milieu d'une allée gazonnée. Cette jonglerie avec les éléments de la sculpture faisait croire à une imagination fantastique!

«Lors de ses visites à mon atelier, le maître me regardait de son œil bon et doux, si extraordinairement ouvert, quand l'approbation ou l'admiration qu'il avait très prompte, quand il s'agissait des autres, se mettait de la partie. En fait, les recherches étaient ardues, il ne serait pas sérieux de les sous-estimer; elles étaient d'ailleurs des plus utiles car elles préparaient à comprendre l'esprit de l'œuvre de mieux en mieux; mais si l'on se place strictement au point de vue de l'art, elles étaient à considérer comme étant inexistantes. Ceux qui s'y arrêtent parce que la trouvaille est jolie, ou imprévue, ou même à succès assuré se trompent ou trompent les autres! Mon opinion vérifiée d'ailleurs par toutes mes œuvres est que mettre et remettre sur le métier est indispensable. Tant que les idées se multiplient sur un même sujet, la vraie solution n'est pas trouvée. Il n'y a pas

Fig. 40. — Photographie du mémorial Van Cutsem (projet), envoyée et dédiée à Victor Horta par Guillaume Charlier. Musée Horta, Saint-Gilles.

Photo Gilbert De Keyser.



de règle permettant d'obtenir ce résultat : une solution peut être au mieux du premier jet ; elle peut en exiger de nombreux. Mais l'artiste clairvoyant, qui dispose de tous ses moyens, sent quand l'œuvre va naître définitivement.

« Dans le cas du Monument au Travail, la solution fut trouvée après quelques mois de recherches. J'informai Meunier, qui me donna une accolade qu'il ne chercha pas à maîtriser. L'œuvre terminée, moulue (*sic*), fut envoyée chez lui ; les juges et les dispensateurs de commandes (car celle-ci était encore à obtenir) allaient se réunir. Ce fut le plein succès pendant quelques jours. On conseilla d'exposer l'œuvre au « Cercle Artistique », où elle tomba à plat, pour la bonne raison qu'elle n'était pas assez architecturale ; et dans le sens conventionnel (moules), c'était si vrai que je m'étais efforcé d'effacer l'intervention de l'« architecture » et de l'architecte ⁽¹²⁾.

« Meunier, désolé et inquiet au sujet du tort que ladite critique portait à la commande, me demanda de rendre l'œuvre plus architecturale, ce qui fut fait et... si bien ou si mal, que les bas-reliefs furent achetés pour le Musée ⁽¹³⁾.

« Mon œuvre tomba dans l'oubli. Mais quelle ne fut pas ma stupéfaction quand, après la mort de Meunier, un autre architecte ⁽¹⁴⁾ obtint de présenter grandeur d'exécution, un ensemble incontestablement frère adultérin du mien ! Faire un

Fig. 41-43. Maquettes en plâtre du Musée des Beaux-Arts de Tournai. Trois projets dus à Victor Horta. Entre le premier document et les deux autres, le monument à Van Cutsem a trouvé sa forme définitive. La sculpture du couronnement apparaît lors de la troisième étape. Photo A.C.L., Bruxelles, M 102051, 102048 et 102053 (d'après des plaques photographiques anciennes).

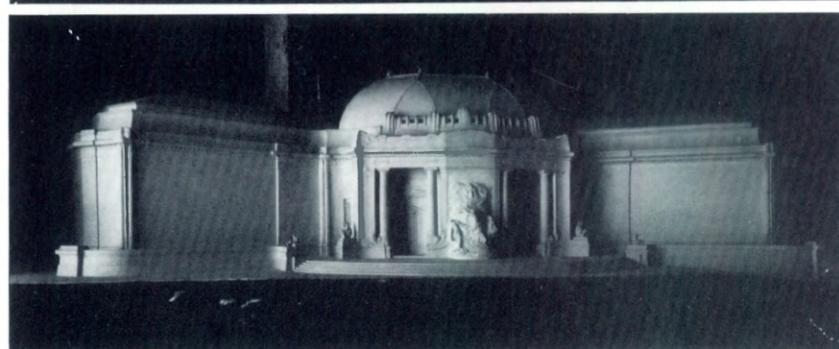


Fig. 44. — Constantin Meunier, Première maquette pour le Monument au Travail. Photo d'après THIRY-HENDRICKX, *Monument au Travail*, p. 10.

procès? Me détourner de mes travaux en cours? Je fis un paquet du tout : années d'études, frais d'ouvriers, de moulage, de mon insuccès et d'une certaine ingratitude *post mortem* (car certains connaissaient mon intervention laborieuse). Je n'eus même pas à attacher sur l'emballage la plus petite photographie du maître pour me rappeler notre amicale entente. Je ne me suis plus jamais occupé des projets envisageant de ranimer l'œuvre du maître décédé, emportant ses pensées intimes sur ce que l'œuvre serait devenue après lui.»

Horta tient constamment compte de la première maquette de Constantin Meunier (fig. 44) : un socle de la hauteur des quatre statues en bronze placées aux angles, une partie médiane composée des quatre bas-reliefs et la partie supérieure supportant le Semeur, le tout en forme de pyramide. La première variante imaginée par Horta (fig. 45) comporte quatre vastes gradins : le dernier de ceux-ci soutient les quatre reliefs dont les arêtes ne sont plus jointives et présente quatre dés d'angle destinés à supporter les statues. Derrière les reliefs, le bloc de pierre se détache en quatre gradins, le dernier devant supporter le Semeur. La seconde variante est «celle dans laquelle la personnalité d'Horta s'accuse la plus influente»⁽¹¹⁵⁾ : deux gradins supportent une haute plinthe concave qui, sur un de ses côtés, met en valeur la figure de la Maternité. Au-dessus de la plinthe sont disposés les quatre reliefs séparés aux angles par les statues du



Fig. 45. — Victor Horta et Constantin Meunier, Première variante convexe du monument au Travail.
Photo d'après THIRY-HENDRICKX, *Monument au Travail*, p. 11.

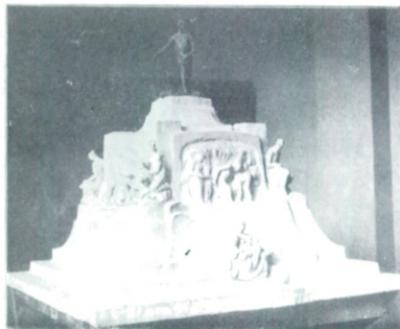


Fig. 46. — Victor Horta et Constantin Meunier, Deuxième variante convexe du Monument au Travail.
Photo d'après THIRY-HENDRICKX, *Monument au Travail*, p. 11.

Forgeron, de l'Ancêtre, du Mineur et du Puddleur; le semeur couronne le tout: six figures sont désormais nécessaires. Aux moulurations raffinées et à la pierre blanche de cette seconde version, Horta va préférer l'utilisation d'un matériau plus rude, le granit: «On a employé des pierres blanches pour la (l'œuvre) faire paraître plus élégante. Autant d'intentions, autant d'erreurs. Meunier était d'accord avec moi pour faire tailler l'œuvre dans le granit. Il en fit un essai sur une tête, et n'y renonça que parce qu'il était trop fatigué pour aller suivre aux carrières l'achèvement d'une taille dure et ingrate. Meunier était également d'accord pour ajouter une cinquième figure mettant la mère et l'enfant dans l'axe du monument: l'idée en est toujours restée. Mais il y a mieux: le Semeur en marche sur un piédestal est un non-sens; c'est pourquoi dans l'idée de Meunier, il était au milieu d'un large plateau, idée qui était conservée dans mon projet, par un dédoublement de celui-ci, permettant une extension du cube du bas-relief pour servir d'appui aux figures d'angle» (116). Dans cette troisième variante (fig. 46), «la base a une ampleur bien proportionnée à l'ensemble de l'œuvre et la façon rustique dont elle est traitée s'harmonise heureusement avec la sculpture de Meunier... Le socle du Semeur est aussi trop bas et il se rattache difficilement au cube inférieur» (117). La quatrième variante sera celle reprise par l'architecte Lenertz pour l'exposition Meunier à Louvain en 1909 (118) (fig. 47): les bas-reliefs sont enchâssés - à des hauteurs différentes - dans des blocs de pierre rudement taillés. Cette version est proche de la première. Lenertz a, paraît-il, alourdi la base par rapport à la maquette de V. Horta (119). Les sculptures de Meunier apparaissent perdues au sein de la masse de pierres. Il faut mentionner que Meunier avait également envisagé un tout autre projet: un polygone concave. «Les reliefs sont placés sur les faces internes d'un demi-octogone aux angles rentrants et aux extrémités desquels il plaçait cinq figures. Celle du Semeur occupe l'angle central et le socle qu'elle surmonte est sensiblement plus élevé que celui des autres figures.» (120). C'est sur cette variante que travailla Van de Velde, auteur d'un superbe projet (121). Van de Velde, grand ami de Meunier, utilisa d'ailleurs pour le monument Abbe (Lena, 1909, inauguré en 1911) (122) une version en bronze des quatre bas-reliefs du Monument au Travail.

Horta concluait, dans ses *Mémoires* (123), assez mélancoliquement cette histoire peu ordinaire: «Pour un projet non exécuté, mon histoire est un peu longue. Mais si peu qu'il en reste, elle offre l'intérêt de montrer combien la



Fig. 47. — Lenertz, Variante convexe du Monument au Travail, réalisée pour l'exposition Meunier à Louvain en 1909. Etat actuel.
Photo A.C.L., Bruxelles, M 102944.

collaboration entre architecte et sculpteur est difficile, ou peu convenablement comprise : ou bien c'est l'architecte qui ne saisit pas la sculpture, ou bien c'est le sculpteur qui ignore tout de l'architecture. C'est une des raisons profondes de mon plan et programme d'études de l'enseignement des Beaux-Arts ⁽¹²⁴⁾ : œuvre de réorganisation, qui ne fut pas mieux comprise que mon arrangement des sculptures de Meunier» ⁽¹²⁵⁾.

E. Thomas Vinçotte (1850-1925) ⁽¹²⁶⁾

a. Le monument à Alfred Solvay, à Couillet (1894-1895)

Les relations entre Victor Horta et la famille Solvay ⁽¹²⁷⁾ se développent en 1894. Le moment exact de la rencontre reste assez mal défini : Horta est présenté à Armand Solvay par Charles Lefébure, secrétaire d'Ernest Solvay et ami d'Emile Tassel ⁽¹²⁸⁾ ; ils vont ensemble chez Tassel pour voir la demeure que l'architecte achève rue de Turin, aujourd'hui rue Paul-Emile Janson ⁽¹²⁹⁾. Le 23 juin 1894, soit une semaine après son mariage, Armand Solvay achète deux terrains contigus avenue Louise et charge Horta d'y édifier un somptueux hôtel de maître ⁽¹³⁰⁾. Les esquisses de l'hôtel sont réalisées en août et septembre 1894 ⁽¹³¹⁾.

C'est en tout cas en janvier 1894 - quelques jours après la mort d'Alfred Solvay - que sa veuve charge Horta de la construction d'un tombeau familial ⁽¹³²⁾ et que l'architecte reçoit mission de concevoir un monument à la mémoire du défunt directeur de l'usine, monument qui devait s'élever dans la cour de l'usine Solvay à Couillet. Horta note dans son agenda : le 8 mars 1894, «Examiné la maquette en bois du monument Solvay avec Lefébure» ; le 28 septembre 1894, «Vu [Ernest] Solvay et Hannon pour le monument de son frère à Couillet» ⁽¹³³⁾ et, à la date du 20 novembre, «M. Solvay a approuvé le monument de Couillet» ⁽¹³⁴⁾ (fig. 48 et 49).

Le dessin du jardin qui entourait le monument est daté de mars 1895 ; le plan en est conservé ⁽¹³⁵⁾ (fig. 50). J'ai déjà insisté ailleurs sur cet aspect méconnu du talent d'Horta à propos de la maison Carpentier à Renaix ⁽¹³⁶⁾. Le motif dessiné par les sentiers est fort beau ; entièrement basé sur la courbe et le cercle, il ménage des perspectives différentes sur le monument qui apparaît enchâssé dans la verdure ; ce qui le met en valeur en le détachant des bâtiments industriels environnants. Le jardin a, aujourd'hui, disparu.



Fig. 48 — V. Horta et Th. Vinçotte, Monument à Alfred Solvay à Couillet, 1894-1895. Vue d'ensemble de la partie centrale (buste). Photo A.C.L., Bruxelles



Fig. 49. — Différents membres de la firme Solvay (dont, au centre, Ernest Solvay) posent devant le monument à Alfred Solvay à Couillet. Photo prise par Edouard Hannon, avant 1900 (?). Tirage Gilbert De Keyser.

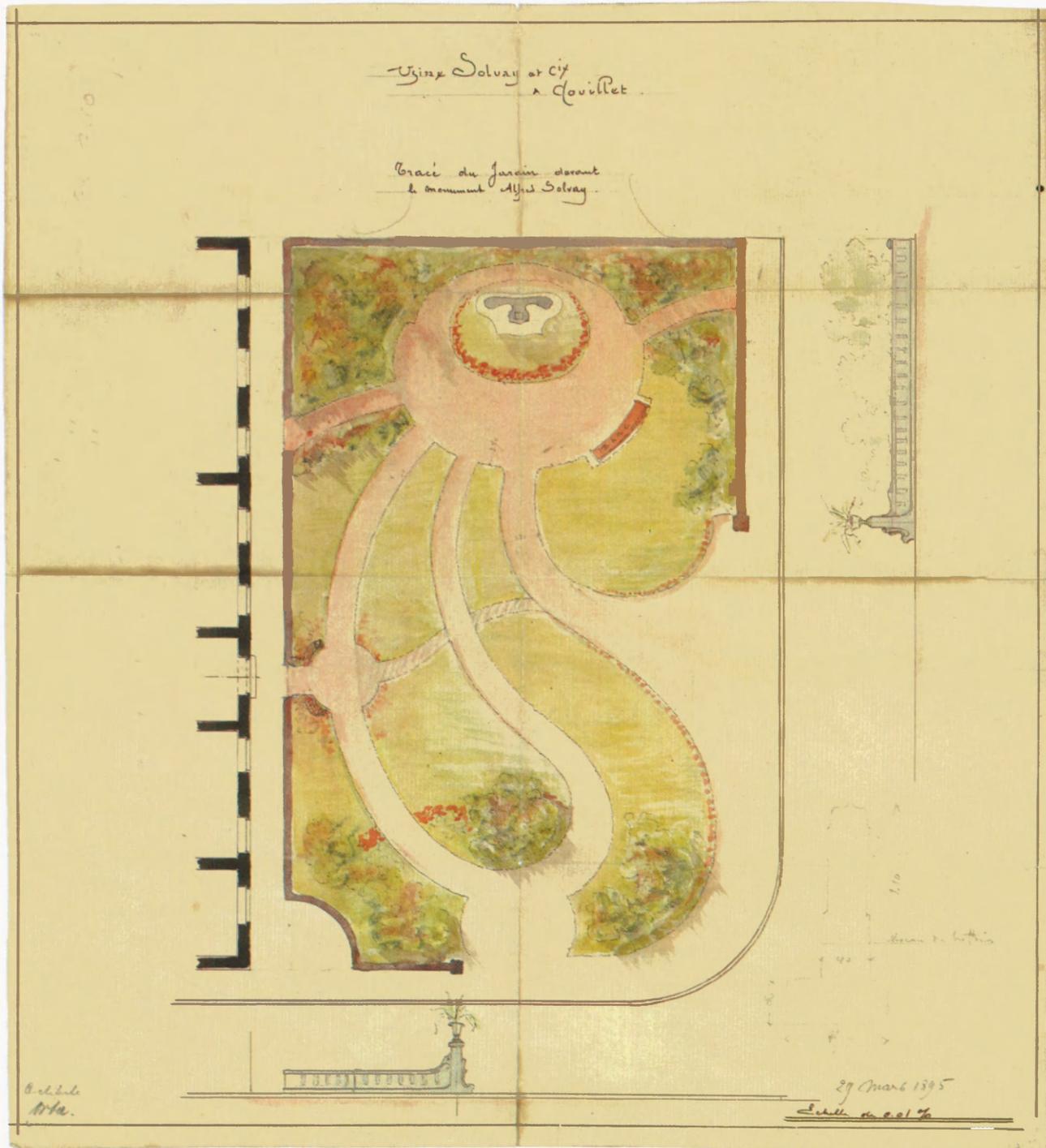
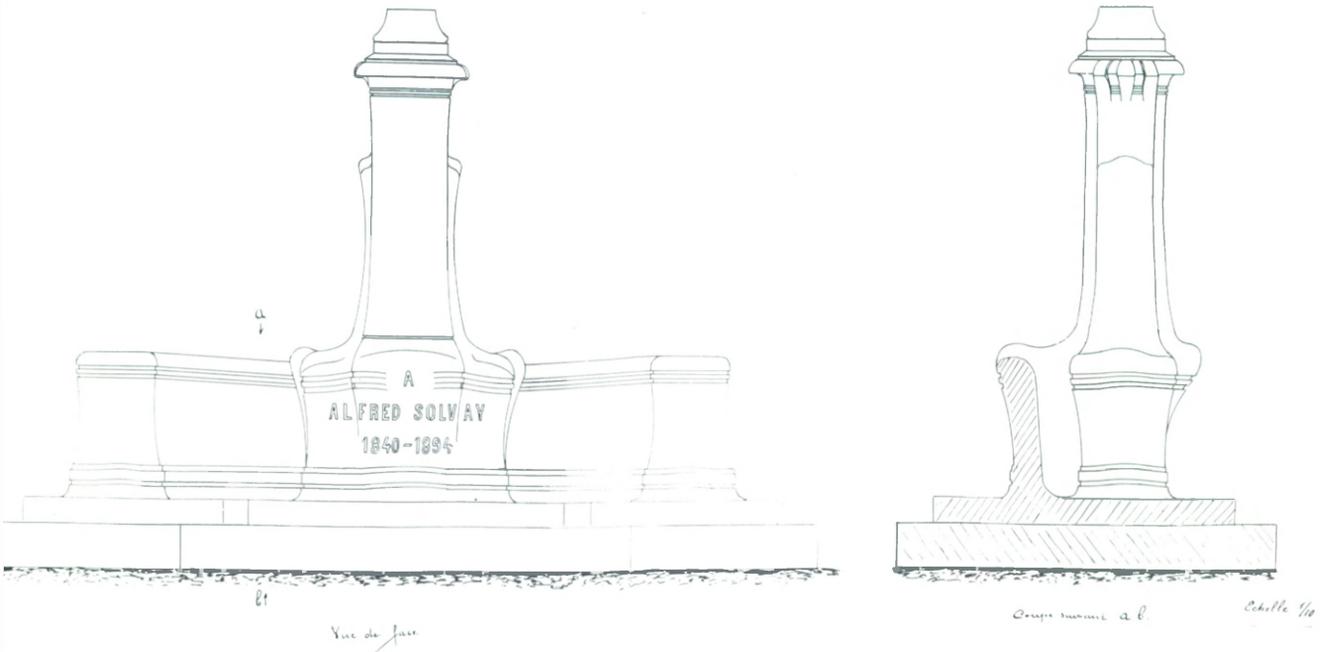


Fig. 50. — V. Horta, Tracé du jardin devant le monument Solvay à Couillet. Daté du 29 mars 1895. Encre et aquarelle sur papier, 50 cm x 46; échelle 0,01 %. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.
Photo Gilbert De Keyser.



L'inauguration officielle a lieu en mai 1895 ⁽¹³⁷⁾. Le monument en pierre d'Ecaussinnes a coûté 14.136 fr., dont 3.000 francs d'honoraires pour Victor Horta ⁽¹³⁸⁾ (fig. 51 et 52).

Le choix de Vinçotte comme sculpteur du buste d'Alfred Solvay s'explique probablement par sa réputation de portraitiste puisque Vinçotte était depuis 1881 le sculpteur officiel de la Cour de Belgique.

Le buste de Solvay est posé sur un socle élégant, finement mouluré. La base du socle est prolongée de part et d'autre par deux murets convexes qui supportent, aux extrémités, des statues d'enfants présentant deux boucliers. L'ensemble se détache sur un double soubassement. Les mêmes éléments: bustes, angelots, plantes en bronze, seront repris au monument Stas, mais avec infiniment moins de bonheur.

b. Le monument à Jean Stas, à Bruxelles (1894-1895)

Une brève indication dans les agendas de Victor Horta a permis de retrouver ce monument, fruit de la collaboration entre l'architecte et Thomas Vinçotte: au 6 avril 1895, «Reçu visite de Vinçotte pour demander faire monument Stas» ⁽¹³⁹⁾.

Quatre fois directeur de la classe des Sciences de l'Académie royale de Belgique et président de cette institution en 1890, le docteur Jean Stas (1813-1891) connut une réputation mondiale ⁽¹⁴⁰⁾. L'Académie décida de lui élever un monument dans les jardins du Palais des Académies; ce monument sera inauguré le 11 mars 1897 ⁽¹⁴¹⁾ (fig. 53).

Le buste en bronze de Stas, œuvre de Th. Vinçotte, se dresse sur un piédestal élevé. De part et d'autre du piédestal deux éléments courbes supportent une grande tablette sur laquelle sont posés deux génies: l'un tient une balance, personnifiant la Physique; l'autre un alambic, la Chimie. Du socle, entre les supports courbes, partent des plants de tabac en bronze qui rappellent les recherches du savant sur la nicotine (fig. 54).



Fig. 53. — V. Horta et Th. Vinçotte, Monument à Jean Stas, à Bruxelles, 1894-1895. Jardin du Palais des Académies. Vue d'ensemble. Photo A.C.L., Bruxelles: A 2348



Fig. 54. — V. Horta et Th. Vinçotte, Monument à Jean Stas. Détail.

Photo Gilbert De Keyser.

Ce monument suscita la colère d'un collaborateur de *L'Art Moderne*, qui se fendit d'un article vengeur : « (...) on aperçoit aisément le buste de l'homme illustre, posé sur une plinthe, comme un oiseau sur un perchoir, est entouré de petits génies attentifs, dirait-on, à lui soupeser sa nourriture de graines et de feuilles. Ils la disposent, à droite et à gauche, en des baquets et des récipients. Le socle ressemble à un devant de cheminée. Des trompes d'éléphant l'ornementent. On y distingue en outre deux plants de tabac. Lourde, vulgaire, triviale, grotesque apparaît l'œuvre. La conception en est d'une médiocrité coriace. On nous assure que la presse quotidienne, qui assistait à l'inauguration de cette ineptie, a loué le sculpteur et célébré son nom » (142).

Le nom d'Horta n'est pas mentionné, mais sa collaboration ne fait aucun doute : les jeux de mouluration, la forme des caractères de l'inscription, semblables à ceux du monument Rémy à Louvain, en collaboration avec P. Braecke (143), sont typiques.

Ce monument est à coup sûr le moins réussi de ceux auxquels collabora l'architecte. On ne peut que s'étonner en le comparant au monument Solvay, de peu antérieur, d'une conception très élégante.

c. Les rapports de Victor Horta et de Thomas Vinçotte

On ne possède aucun élément précis sur les relations entre Horta et Vinçotte.



Fig. 55. — Eugène Broerman, Portrait de Charles Van der Stappen travaillant à Ompdrailles, 1891.

Photo A.C.L., Bruxelles, D 203230.

Dans le discours que Victor Horta, président de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie, prononça le 2 avril 1925 aux funérailles de Vinçotte, il n'est fait aucune allusion à la collaboration entre les deux hommes ⁽¹⁴⁴⁾.

F. Charles Van der Stappen (1843-1910) ⁽¹⁴⁵⁾

a. Le monument Ompdrailles, à Bruxelles (1895-1897) ⁽¹⁴⁶⁾

L'historique du monument Ompdrailles permet de saisir ce que l'érection d'un monument, au-delà de toute statuomanie, représentait comme fait culturel dans la société cultivée de la fin du XIX^{ème} siècle. Léon Cladel était un auteur révérend par *L'Art Moderne*, qui annonce, en 1883, que le maître est arrivé à Bruxelles et y travaille activement au drame qu'il tire de son superbe roman *Ompdrailles. Le tombeau des lutteurs* ⁽¹⁴⁷⁾. L'année suivante, Edmond Picard reçoit chez lui Cladel et lui consacre une «Etude biographique et littéraire» ⁽¹⁴⁸⁾. Il y révèle qu'un sculpteur «comme Van der Stappen, court, lourd, massif comme un bloc de marbre, méditait de faire un groupe «Arribial apportant Ompdrailles mort aux spectateurs des arènes». Quelques mois plus tard, *L'Art Moderne* indique que Van der Stappen s'est mis au travail ⁽¹⁴⁹⁾. L'œuvre est assez avancée en 1889 (fig. 55 et 56); dans un article consacré à Van der Stappen, le monument est décrit en ces termes: «c'est ici encore le contraste entre ces deux corps, l'un affaissé, détendu dans la mort, l'autre prodigieusement musclé, inébranlablement planté sur des jambes solides comme des piliers de cathédrale, qui a séduit l'artiste. Profondément s'enfoncent dans les bras du lutteur mort les doigts d'Arribial, qui rugit de désespoir en montrant à la foule le cadavre du jeune athlète tué par la Scorpione. Les jambes ballantes d'Ompdrailles battent le sol et la fantaisie de l'artiste a imaginé d'en faire jaillir une du cadre de la composition, de la laisser choir sur le socle. L'effet ainsi obtenu est considérable. Mais comme nous le faisons observer plus haut, le côté extérieur, l'arrangement ingénieux du groupe et l'habile disposition des lignes l'emportent sur la pénétration de la pensée, tout en laissant le spectateur sous l'impression d'une œuvre sérieusement étudiée et laborieusement accomplie (...). On peut y voir une évolution de l'artiste vers une certaine modernité qui ne l'avait jusqu'ici guère préoccupé, lui que hantent surtout les souvenirs classiques et les grâces de la Renaissance» ⁽¹⁵⁰⁾.

Van der Stappen ne fut pas le seul à être fasciné par le personnage: le drame tiré du roman devait être interprété par Sarah Bernhardt. *L'Art Moderne* rapporte une *Chronique de l'Événement* par Maurice Guillemot qui appâte le futur spectateur en évoquant une succession de scènes violentes, osées, que le grand talent de Sarah Bernhardt peut seul faire passer ⁽¹⁵¹⁾.

La sculpture fut acquise en 1892 par l'Etat belge. Camille Lemonnier glorifia cet achat: «l'œuvre est donc doublement intéressante pour nous, en ce qu'elle réalise un concept d'art dramatique avec la vigueur d'un tempérament flamand, aussi en ce qu'elle commémore et glorifie un des livres les plus plastiquement beaux de notre littérature, et celui que l'écrivain chérissait entre tous» ⁽¹⁵²⁾.

L'Etat offre, le 17 février 1894, le groupe à la Ville de Bruxelles en suggérant la place Poelaert comme emplacement. La Ville est chargée de financer l'exécution du socle. Le 17 avril, le Collège prend la décision de placer un piédestal provisoire place Poelaert afin de juger de l'effet du groupe. Van der Stappen, qui souhaite l'exposer à Anvers, signale que ce ne pourra être fait avant octobre ou novembre. Le 22 janvier 1895, le collège intime l'ordre à Van der Stappen de procéder au placement du groupe sur un socle provisoire, demande réitérée le 22 mai 1895. En juin, c'est chose faite. Le chroniqueur de *L'Art Moderne* approuve: «L'installation du groupe de Ch. Van der Stappen, *La mort d'Ompdrailles*, vient de révéler une utilisation excellente du magnifique horizon,



Fig. 56. — Charles Van der Stappen, Maquette du monument Ompdrailles. Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts. Photo A.C.L., Bruxelles, B 126044.



Fig. 57. — V. Horta et Ch. Van der Stappen, Monument Ompdrailles à Bruxelles, 1895-1897. Bruxelles, Jardin du Roi. Photo A.C.L., Bruxelles, A 2371.

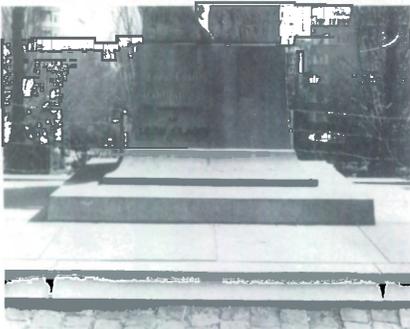


Fig. 58. — V. Horta et Ch. Van der Stappen, Monument Ompdrailles. Détail du socle du monument.
Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 59. — V. Horta et Ch. Van der Stappen, Monument Ompdrailles. Détail du socle du monument.
Photo de l'auteur.

vaste comme la mer, qui ouvre ses perspectives de brume et de ciel au fond de la place Poelaert»⁽¹⁵³⁾.

Une autre proposition surgit alors: le rond-point de l'avenue Louise, au bord des Jardins du Roi. Une lettre du Collège au Ministre de l'Intérieur précise, le 6 juillet 1895, que Van der Stappen s'occupe de faire dessiner le piédestal. En février 1896, le Collège réclame au sculpteur les plans de ce piédestal, plans transmis le 10 mars 1896, sans mention du nom de l'architecte. Le 10 avril, la Ville réclame des modifications: «la dépense n'est pas en rapport avec le rôle modeste que doit remplir le socle». Afin de réduire cette dépense, le granit rouge poli prévu devra être remplacé par de la pierre bleue. Le grillage n'a pas l'heur de plaire à l'architecte Samyn, chargé de l'examen des plans: «les quatre motifs d'angle de la bordure du grillage affectent des formes nouvelles quelque peu bizarres qui, à mon avis, ne doivent pas trouver place dans des monuments publics» (2 avril 1896). La suppression du grillage est acceptée par l'artiste le 10 juin 1896. Les plans complets sont à nouveau réclamés par la Ville à Van der Stappen. Horta n'est mentionné que le 2 juillet 1896 comme architecte pour le socle et ce n'est que le 21 janvier 1897 qu'Horta promet à la Ville de lui envoyer ses plans définitifs. Van der Stappen continue à réclamer l'exécution du socle en granit rouge; ce que la Ville refuse, une nouvelle fois, en février 1897.

En juin 1897, le groupe est en place: «il vient d'être placé au rond-point de l'avenue Louise, où il se silhouette d'une manière saisissante sur le paysage formé par les étangs d'Ixelles et les terrains ondulés, couverts d'habitations, qui se déploient jusqu'aux bâtiments de l'exposition d'une part, aux casernes d'Etterbeek d'autre part»⁽¹⁵⁴⁾ (fig. 57 et 58).

Le 17 juin 1904, il est à nouveau question du monument, mis à l'ordre du jour d'une séance du Collège communal: Van der Stappen propose le placement d'une inscription approuvée par Edmond Picard; la décision de la tailler dans le socle est prise en avril 1905⁽¹⁵⁵⁾ (fig. 59).

Si le dossier conservé par les Archives de la Ville de Bruxelles abonde en péripéties, les mentions du monument dans les papiers d'Horta sont brèves. Dans ses *Mémentos*, on trouve les notations suivantes:

- 1895 (résumé des *Mémentos* 1895): «Il est signalé aussi que je fis le socle d'Ompdrailles que Van der Stappen imposa à la Ville pour qu'il fut exécuté par ses services. Ceci afin de vendre son œuvre»⁽¹⁵⁶⁾;

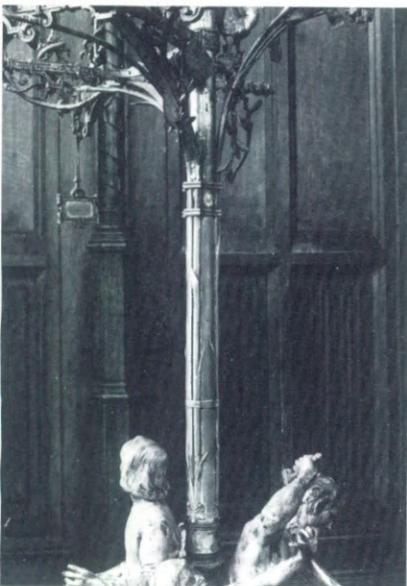


Fig. 60. — V. Horta et Ch. Van der Stappen, Projet pour le monument Van Beneden, 1896: Maquette en plâtre, aujourd'hui disparue.
Photo A.C.L., Bruxelles, M 102390 (d'après une plaque photographique ancienne, coll. J. Delhaye).

Fig. 61 et 62. — V. Horta (?), Socle pour des statues du château d'Ardenne. Photographies anciennes, coll. Musée Horta, Saint-Gilles. Tirage Gilbert De Keyser.



Fig. 63 et 64. — V. Horta et Ch. Van der Stappen, Surtout de table de la Ville de Bruxelles. Deux détails des candélabres. Horta y mêle ornements classique et végétaux. Coll. Ville de Bruxelles. Photos Gilbert De Keyser.



- 6 décembre 1895: «Van der Stappen: socle d'Ompdrailles» ⁽¹⁵⁷⁾;
- décembre: «Pringiers dessine le socle d'Ompdrailles» ⁽¹⁵⁸⁾;
- 1896: «J'ai fait le monument Ompdrailles» ⁽¹⁵⁹⁾;
- 9 mars 1896: «Remis à Van der Stappen le dessin du socle d'Ompdrailles» ⁽¹⁶⁰⁾;
- 6 août 1896: «Racer: détail d'excentum Ompdrailles» ⁽¹⁶¹⁾.

b. Le monument à P.-J. Van Beneden (non réalisé; 1896)

Du monument Van Beneden conçu par Van der Stappen et Horta, il nous reste une photographie ancienne d'une maquette en plâtre et une mention dans les *Mémentos* d'Horta: en 1896, «j'ai fait le monument Van Beneden» ⁽¹⁶²⁾. *L'Art Moderne* nous apprend qu'il s'agissait d'un concours pour l'exécution d'un monument à la mémoire de P.J. Van Beneden, professeur aux universités de Louvain et de Gand et originaire de Malines. Dix-huit projets furent envoyés à Malines et Jules Lagae remporta le premier prix à l'unanimité.

c. Les rapports de Victor Horta et de Charles Van der Stappen ⁽¹⁶³⁾

Les relations entre Victor Horta et Charles Van der Stappen durent être fort étroites: non seulement d'un point de vue strictement professionnel - le sculpteur et l'architecte collaborèrent à diverses reprises - mais aussi amical. Horta rappelle dans ses *Mémoires*: «Van der Stappen, quoique plus âgé, à son tour m'associa à son intimité; il avait bonne table et grands amis parmi lesquels Picard ⁽¹⁶⁴⁾ qui de sa voix flûtée jugeait *ex cathedra* jusqu'à l'architecture qu'il trouvait chez moi trop classique (il n'y avait encore que l'édicule Lambeaux) ⁽¹⁶⁵⁾. Il m'associa à ses travaux: des socles pour des figures destinées au château d'Ardenne ⁽¹⁶⁶⁾ (fig. 61 et 62), le socle d'Ompdrailles qu'il laissa exécuter par la Ville sans me citer pour se faciliter la commande ⁽¹⁶⁷⁾ et l'énorme part que je prenais au surtout de table de la Ville de Bruxelles dont mes architectures furent confondues dans son œuvre... et je n'en tins jamais rigueur ⁽¹⁶⁸⁾ (fig. 63, 64 et 65). D'ailleurs le travail continuait à Oostduinkerke où nous faisions le monument à Artan, démoli pendant la guerre je crois ⁽¹⁶⁹⁾, au cimetière d'Ixelles où nous travaillions au monument funéraire du sculpteur Geerts mais n'étant malheureusement pas payé pour l'exécution de ce travail, Van der Stappen n'eut jamais le temps de le compléter par le médaillon qui devait en être le motif de couronnement. L'œuvre eut néanmoins le succès de la copie tex-

Fig. 65. — V. Horta (?) et Ch. Van der Stappen. Surtout de table, localisation actuelle inconnue. Voir note n°168.

D'après G. GEOFFROY, *Les industries artistiques françaises et étrangères*. Paris, s.d. (1900), pl. 85.



Fig. 66. — P. Braecke, Médaille commémorant la première exécution de la version française de l'Anneau des Nibelungen de Wagner, au théâtre de la Monnaie en 1903. Coll. Musée Horta, Saint-Gilles. Photo Gilbert De Keyser.

tuelle mais agrandie au même cimetière pour servir la mémoire du confrère qui se l'appropriait de son vivant (170)» (171). Un autre lien entre les deux hommes leur commun amour de la musique, notamment celle de Wagner. *L'Art Moderne* rapporte une prestigieuse séance de musique donnée par Arthur De Greef dans l'atelier de Van der Stappen : la chevauchée des Walkyries, des extraits de Parsifal, Tristan, Le Rheingold (172). Cet amour de Wagner, partagé aussi par bien des amis d'Horta - comme Autrique, Féron et Tassel (173) (fig. 66) -, explique pourquoi on s'adressa à Horta en 1897 pour réaliser le socle d'un buste de Wagner qu'Emile Tassel souhaitait offrir ; on ne sait si cette œuvre fut réalisée et à qui elle était destinée (174).

G. Pierre Braecke (1859-1938) (175)

a. Le monument à Edouard Rémy, à Louvain (1897-1899)

En 1896, la ville de Louvain ouvre un concours pour l'érection d'un monument à Edouard Rémy, industriel et philanthrope bien connu (176). Le coût ne devra pas dépasser 25.000 francs et rappellera les bienfaits prodigués aux classes indigentes par celui qui venait de mourir ; les maquettes et les devis devront être envoyés avant le 1er juillet 1897 (177) (fig. 67).

Les résultats du concours furent proclamés en juillet 1897. Le jury, composé de Charles Van der Stappen, Jacques de Lalaing et Emile Janlet (178), se prononça à l'unanimité pour l'œuvre de Pierre Braecke (179). Le socle et l'aspect architectural étaient assurés par Victor Horta. L'œuvre est inaugurée le 8 octobre 1899, sur la place du Marché-aux-Grains qui porte aujourd'hui le nom de place Hoover ; une cantate de circonstance fut composée par Léon Dubois, directeur de l'Ecole de musique de Louvain (180). En 1905, pour fêter le cinquantième d'existence de l'usine Rémy à Wijmaal, une autre statue de Rémy fut érigée devant cette usine ; elle est l'œuvre de Jules Lagae (181).

Deux mentions dans les documents de Victor Horta signalent l'avancement des travaux : «monument Rémy» (février 1899) et «coupe des pierres (du) monument Rémy» (mai 1899) (182). Le monument Rémy a un caractère dramatique (fig. 68). Le buste de Rémy est placé sur un haut socle de granit rose (fig. 69). De

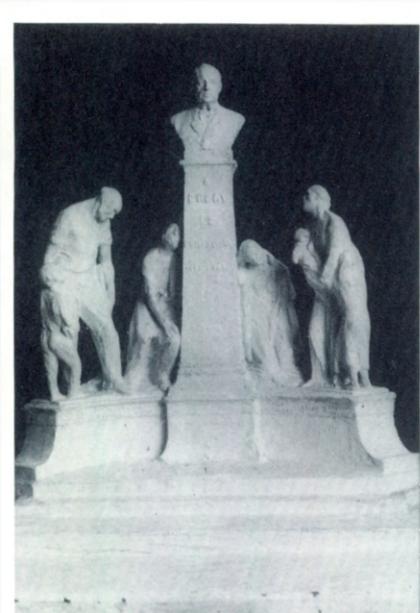


Fig. 67. — P. Braecke et V. Horta, Monument Remy à Louvain, 1897-1899. Maquette, aujourd'hui disparue. Photo A.C.L., Bruxelles, M 102382 (d'après une plaque photographique ancienne, coll. J. Delhaye).



Fig. 68. — P. Braecke et V. Horta, Monument Remy à Louvain. Etat actuel. Photo de l'auteur.

part et d'autre, un cortège pathétique - qui n'est pas sans rappeler les «Bourgeois de Calais» sculptés par Rodin⁽¹⁸³⁾ - symbolise les œuvres charitables de l'illustre défunt : bouchée de pain, ouvriers sans travail, hospice des incurables, asile de nuit, crèches, œuvres scolaires. Les statues reposent sur un socle de granit rose, lui-même posé sur un soubassement de pierre bleue (fig. 70 et 71). L'ensemble est entouré par une jolie grille où la ligne en coup de fouet d'Horta se reconnaît aisément (fig. 72).

b. Le monument à Camille Lemonnier, à Ixelles (c. 1918-1920)

L'histoire du monument à Camille Lemonnier est assez mouvementée et fort longue. Dès 1913, Louis Piérard, secrétaire du Comité Camille Lemonnier, lance une souscription dans *Le Soir* pour l'érection d'un monument à Camille Lemonnier⁽¹⁸⁴⁾. Le 7 juillet 1913, la Ville vote un subside de 1.000 fr. (note de l'échevin au Bourgmestre, le 30 mars 1920). Le 6 mars 1914 (lettre de L. Piérard au Bourgmestre), l'emplacement de la rue des Quatre-Bras semble le meilleur. Il est approuvé le 2 juin par le Ministre de l'Agriculture et des Travaux Publics : «au milieu du mur de jardin provisoire de la rue des 4 Bras à un endroit situé entre les deux grands marronniers qui se trouvent le long de la crête du talus qui borde le jardin du côté de la voie publique». Le Ministre subordonne sa décision à quatre conditions :

1. Le terrain sera cédé gratuitement à la Ville ;
2. La Ville sera propriétaire du monument et s'engage à l'entretenir à perpétuité ;
3. Les plans devront être approuvés par l'Etat. Pas de saillie sur la voie publique ;
4. La Ville sera responsable vis-à-vis des tiers de tout inconvénient ou dommage à résulter de l'existence du monument.

Le 16 janvier 1914, un concours pour le monument est projeté. Parmi les membres du jury, on relève Victor Horta et Victor Rousseau.

Le 21 mars 1919, Louis Piérard écrit à Max Hallet⁽¹⁸⁵⁾ et suggère un autre emplacement pour le monument - qui est terminé - : face au bois de la Cambre, au bout de l'avenue Louise. La Ville décide de doubler son subside et de l'élever à 2.000 fr. (résolution du Collège, 9 avril 1920) et, le 9 février 1921, de prendre à sa charge les frais des fondations. Entre-temps (9 janvier 1921), le Comité avait écrit au bourgmestre Adolphe Max pour réclamer une majoration du subside en faisant valoir la valeur du monument (5.000 fr.), la personnalité de Lemonnier, la somme allouée par l'Etat (10.000 fr.) et refuse l'emplacement suggéré par la Ville au square Ambiorix, face au monument Max Waller : «le sculpteur Braecke a travaillé d'après cet emplacement (face au bois) et son œuvre devrait être complètement modifiée ; ce qui est impossible vu que la taille des pierres est commencée».

La souscription publique a permis de recueillir 20.000 fr. sur les 57.000 du devis (lettre du 24 mars 1920, de L. Piérard à l'Echevin des Beaux-Arts).

Un rapide croquis⁽¹⁸⁶⁾ montre qu'Horta prévoyait à gauche et à droite sur le socle des palmes et couronnes, et un lion héraldique présentant un écusson avec les dates de naissance et de mort de l'écrivain (fig. 73 et 74).

Je ne sais quand le monument fut déplacé dans les jardins de l'abbaye de La Cambre⁽¹⁸⁷⁾ (fig. 75-77).

c. Les monuments commémoratifs de la Guerre de 1914-1918

Après la guerre de 1914-1918, Pierre Braecke exécuta nombre de monuments aux morts, notamment ceux de Nieuport et d'Ostende. Le plus important est sans conteste celui, auquel Horta collabora, érigé sur l'Yser, à Nieuport, à la demande de la Ligue Nationale du Souvenir.

«Un socle élancé porte une statue représentant la Belgique, fière et indomptée



Fig. 69. — P. Braecke et V. Horta, Monument Rémy à Louvain. Détail.
Photo de l'auteur.



Fig. 70. — P. Braecke et V. Horta, Monument Rémy à Louvain. Détail du soubassement.
Photo de l'auteur.

(fig. 78), face au Nord où étaient les tranchées allemandes. Les anciens Nieuportois pouvaient reconnaître la mère de l'artiste dans cette noble figure. Au dos du socle se trouve le médaillon du prince Jean de Mérode, Grand Maréchal de la Cour et premier condamné à mort, avec sa femme, par les Allemands. A la base, quatre soldats figurent les grandes victimes de la guerre : un aveugle, une gueule cassée, un phthisique et un gazé de guerre ⁽¹⁸⁸⁾ ⁽¹⁸⁹⁾.

L'idée d'un monument sur l'Yser semble revenir à Isidore De Rudder ⁽¹⁹⁰⁾. Dès 1917-1918, ce dernier pensait à un «monument «social» en ce sens qu'il devrait être surtout exécuté par les soldats sculpteurs pour les remettre en activité artistique» ; «il serait le Phare de l'Yser élevé au chenal de Nieuport. Vers la nuit, des réflecteurs placés à courte distance projeteraient sur le monument une lumière puissante qui, vue de la mer, dessinerait une silhouette lumineuse, fantastique, que l'on apercevrait à de grandes distances se détachant sur l'obscurité immense» ⁽¹⁹¹⁾. Le 10 mai 1928, indigné, De Rudder envoie à Braecke une copie de la lettre qu'il a adressée au Président et aux membres du Comité de la Ligue Nationale du Souvenir ⁽¹⁹²⁾ ; il s'indigne de ce qu'Horta et Braecke lui aient pris «son» idée : «l'idée... a été laissée volontairement par vous dans l'oubli afin, après un temps moral écoulé, de vous la faire attribuer». La même lettre nous apprend que le Comité provisoire que De Rudder avait constitué juste après l'armistice était composé de Victor Horta et de Pierre Braecke, de Jean Delville et de Sander Pierron ⁽¹⁹³⁾.

Voici comment Horta rapporte ces faits : «La guerre était terminée d'un an et quelques mois, quand les artistes peintres et sculpteurs, décidèrent d'élever un grand monument collectif aux Héros de l'Yser.

Une députation composée de : Braecke, Wolfers, Anto Carte, Ciamberlani (pour autant que ma mémoire des noms soit fidèle) me pria de me charger de la composition de l'ensemble de l'œuvre. Je proposai un «Musée phare» éclairant la mer, ainsi que la continuation en Belgique de la Voie Sacrée que les Français avaient l'intention de construire de [mot illisible] à Duinkerke.

Ce musée entièrement décoré par les combattants aurait réuni tous les souvenirs des nations participant à la défense de notre sol. A cette époque mes qualités d'artiste n'étaient pas encore contestées, il est vrai que «le fonctionnel» n'avait pas encore été introduit : aussi le dessin de l'œuvre obtint-il un succès complet ainsi que l'adhésion de tous. Le Roi Albert ayant manifesté le désir de voir le projet, ce dernier fut envoyé au Palais... mais n'en revint jamais!

La réalisation de l'œuvre avait probablement été jugée trop coûteuse...!

Dans notre pensée commune, elle résumait en un seul monument grandiose (adapté aux circonstances) tous les innombrables souvenirs que chaque village tenait à avoir dans la communauté : pieuse et légitime aspiration sentimentale, qui s'est traduite par un ensemble d'œuvres sans autre parenté avec l'art, que l'intention de «faire bien».

Ainsi en est-il souvent de toute grande idée où l'enthousiasme du début, se heurtant au moindre obstacle, risque de sombrer dans la suite... et de réduire l'œuvre à néant!

Mais dans le cas envisagé, l'idée ne fut pas absolument perdue : bien plus tard en 19. [sic] la Ligue du Souvenir la reprit pour son compte, mais en restant dans ses moyens d'action, car elle était trop faible (financièrement parlant) pour maintenir le caractère grandiose de l'œuvre jadis entrevue!

Trop d'autres monuments s'étalant déjà un peu partout au bénéfice de la reconnaissance décentralisée, le choix de l'emplacement du monument était limité. Il fut finalement décidé à Nieuport.» ⁽¹⁹⁴⁾

Un premier projet Braecke-Horta est présenté par *Le Soir* du 12 novembre 1929 : la statue de Braecke symbolisant la Belgique gardienne de la Couronne royale est dressée sur un tertre arrondi dans sa partie supérieure et s'incurvant dans la partie inférieure, dans laquelle une double porte devait permettre l'accès à une chambre d'environ deux mètres de haut (fig. 79).



Fig. 71. — P. Braecke et V. Horta, Monument Rémy à Louvain. Détail d'une des inscriptions. Photo de l'auteur.



Fig. 72. — P. Braecke et V. Horta, Monument Rémy à Louvain. Détail de la grille qui entoure le monument. Photo de l'auteur.

Ce projet fut très vite modifié puisque, le 25 février 1930, le prince Jean de Mérode signait, avec Horta et Braecke, une convention qui définissait strictement le monument : «une statue de cinq mètres de haut, ayant comme base 1,35 m au carré représentant la Belgique sauvegardant la couronne royale. Un socle de six mètres de haut, flanqué de quatre stèles dont les têtes représentent les traits caractéristiques des différentes armes de l'armée belge : l'infanterie, la cavalerie, l'artillerie et le génie. Un tertre de 2 m. de haut et 10 m. de diamètre à la base» ⁽¹⁹⁵⁾ (fig. 80 et 81).

Il est intéressant de comparer ce premier projet Horta-Braecke de 1929 à celui imaginé par le seul Braecke, daté du 4 octobre 1925 ⁽¹⁹⁶⁾ : Braecke avait dessiné une stèle élevée, destinée à supporter un groupe de marbre blanc (fig. 82). Aux deux tiers de la hauteur devait être accrochée une épaisse couronne de laurier. L'ensemble prenait place sur un important socle cubique. Le monument ainsi conçu était fort lourd et très conventionnel, dans la lignée de ceux qui s'élevèrent si nombreux après la guerre 1914-1918 sur les places des villes et villages. Horta, à partir de la statue allégorique sculptée par Braecke, réussit à donner à l'ensemble une grandeur emplie de simplicité, rejetant pots de fleurs, masques de lions, vasques et lettres de bronze gigantesques.

Voici, une nouvelle fois, le récit de Victor Horta : «Pierre Braecke s'attacha à l'œuvre qu'il composa entièrement, et dont par amitié, je me chargeais plus ou moins anonymement de la commande de pierres, car nous n'étions pas tout à fait d'accord au sujet des détails du monument ; le caractère symbolique du pylone sur lequel s'appuyait l'admirable figure représentant la Belgique défendant la Couronne royale, ne me paraissait pas s'adapter logiquement à la construction.

Braecke au lieu de rangée de pierres à forme et dimension normales avait projeté de leur donner la forme des sacs de sable, employés dans les tranchées de l'Yser. L'idée était certainement défendable : c'est d'ailleurs elle qui donne au monument actuel, une allure caractéristique renforçant les admirables bustes des soldats des quatre armes participantes placées en avant des quatre faces du pylone...

A vrai dire, cette œuvre de Braecke, comme la plupart de celles qu'il a à son actif, est loin d'être appréciée à sa juste valeur. Néanmoins, on peut lui prédire un succès d'artiste grandissant avec le temps...

La figure de la Belgique, dans laquelle il a concentré le souvenir admiratif qu'il avait pour sa mère, est d'une remarquable intensité de sentiment. Et si je ne partageais pas sa manière de voir au sujet du symbolisme du pylone (parce qu'en raisonnement d'architecte : cela ne tenait pas) son œuvre ne m'en paraissait pas moins belle.» ⁽¹⁹⁷⁾.

L'état final dut faire l'objet d'un compromis avec la Ligue du Souvenir qui souhaitait honorer les quatre armes ayant combattu à l'Yser. La souscription fut lancée en 1930 dans le *Bulletin annuel de la Ligue Nationale du Souvenir* ; les choses allèrent rondement, puisque le monument fut inauguré le 26 octobre 1930, en grande pompe, à Nieuport (fig. 83 et 84).

d. Les rapports de Victor Horta et de Pierre Braecke

La collaboration entre Braecke et Horta pose une série de problèmes qui ne peuvent être résolus dans le cadre de cet article. L'allocution prononcée par Horta aux funérailles de Braecke à Nosseghem le 13 novembre 1938 semble réservée ⁽¹⁹⁸⁾ : «Collaborateur exceptionnellement averti dans l'œuvre de l'architecture, il seconda nos efforts vers le modernisme par son talent et sa généreuse intervention ; nos succès aux expositions de Milan, Turin et Paris furent en grande partie dus à son talent». Comme nous l'avons souligné plus haut ⁽¹⁹⁹⁾, Braecke se vit chargé de la commande de plusieurs œuvres, notamment

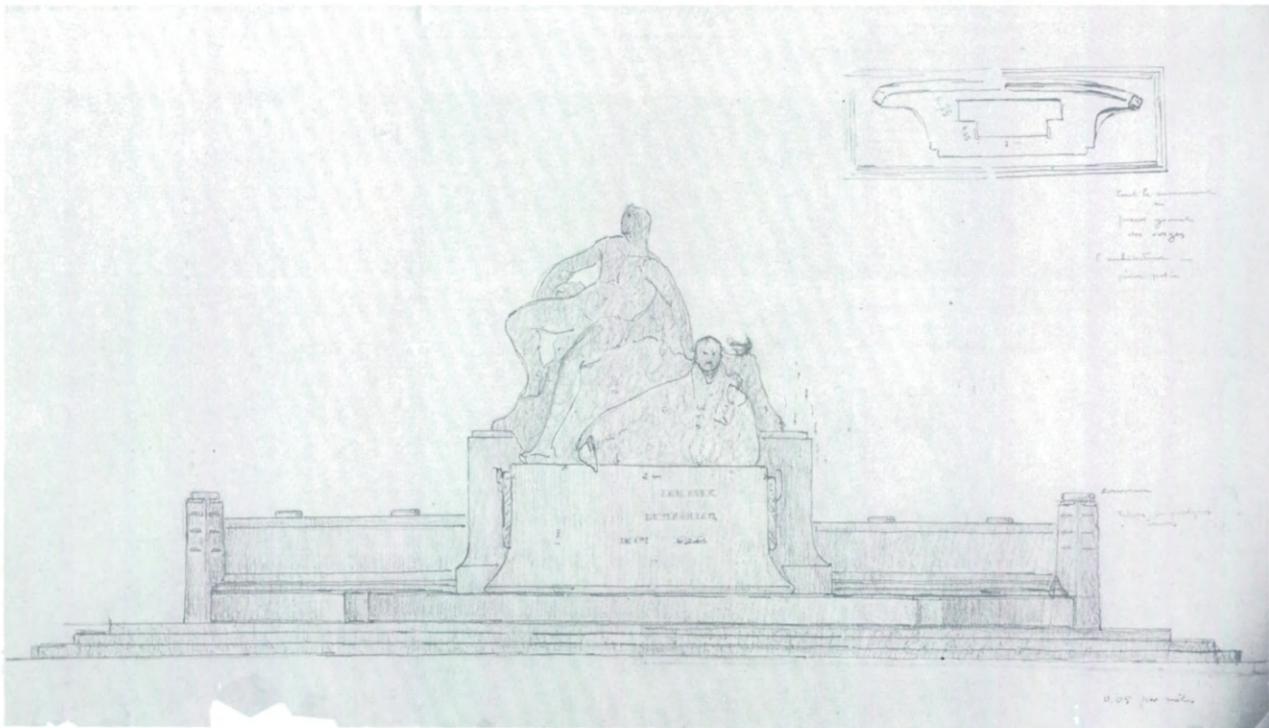


Fig. 73. — V. Horta et P. Braecke, Premier projet pour le monument à Camille Lemonnier à Bruxelles. Encre et crayon sur calque, 49,5 cm x 30. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

pour la maison personnelle de Victor Horta (six bas-reliefs sur les âges de la vie et les arts dans la salle-à-manger et un groupe sculpté pour la cage d'escalier). Horta dessina également un atelier pour Braecke, rue de l'Abdication, 31 à Bruxelles⁽²⁰⁰⁾ (fig. 85); il n'oublia jamais de réserver une part à Braecke dans toutes les commandes qu'il reçut pour des expositions internationales - comme celles de Turin, 1902⁽²⁰¹⁾, Milan, 1906⁽²⁰²⁾ et Paris, 1925⁽²⁰³⁾ - et accepta également de dessiner pour lui des socles de statuettes, notamment le socle de la très jolie statuette chrysoéléphantine «Vers l'Infini» destinée à l'exposition de Tervueren en 1897⁽²⁰⁴⁾ (fig. 86-88). Après la guerre de 1914-1918, Braecke exécuta nombre de monuments aux morts (par exemple, à Nieuport et à Ostende), dont le plus important est sans conteste celui érigé sur l'Yser à la demande de la Ligue Nationale du Souvenir et auquel Horta collabora⁽²⁰⁵⁾. La collaboration entre Horta et Braecke pour l'exposition de 1925 fut assez mouvementée. Le sculpteur fut chargé de l'exécution d'une grande frise représentant les Arts Industriels et les Beaux-Arts. Horta, chargé de l'architecture du pavillon, encouragea Braecke «à mettre dans les frises le moins possible de figures rêveuses ou souffreteuses»: «habille-les plus à la moderne»⁽²⁰⁶⁾. La frise

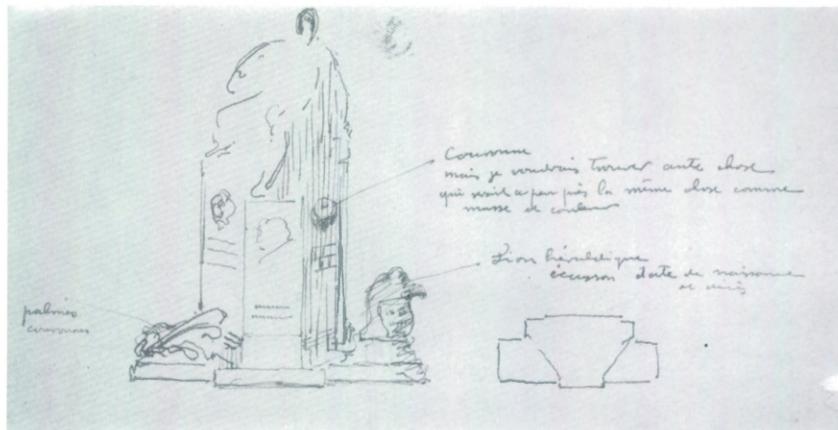


Fig. 74. — V. Horta et P. Braecke, Second projet pour le monument à Camille Lemonnier, à Bruxelles. Encre sur papier, 22,3 cm x 11,2. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

Fig. 75. — V. Horta et P. Braecke, Monument à Camille Lemonnier à Bruxelles, jardin de l'abbaye de la Cambre (Ixelles). Vue d'ensemble.

Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 76 et 77. — V. Horta et P. Braecke, Monument à Camille Lemonnier à Bruxelles. Détails du socle.

Photos Gilbert De Keyser.

contenue dans 524 (!) colis arriva au début mars 1925 ; Horta ne fut pas enthousiaste : «il faut attendre la pose des sculptures de la frise pour porter un jugement définitif sur ton œuvre. La seule chose que je désire te signaler est que la figure de l'Architecture devant absolument se placer dans l'axe du portique d'entrée, la frise est plus longue d'un côté que de l'autre. Je ne sais comment tu pourras l'arranger, mais en tout cas, cela doit l'être et j'y attire ton attention»⁽²⁰⁷⁾. Quelques temps avant l'inauguration, Horta écrivit assez sèchement à Braecke : «J'espérais qu'ayant constaté l'énorme différence de caractère entre ta sculpture et mon architecture, tu te serais évertué à la racheter dans la mesure du possible, par des retouches sur place. Note bien qu'en te disant ceci, je ne veux aucunement établir une comparaison. La seule question qui m'intéresse est l'harmonie, indispensable à mon sens, entre l'Architecture et la Sculpture d'un même édifice. Cette harmonie, positivement, dans le cas présent, je ne la sens pas du tout : l'architecture est figolée, ta sculpture a un caractère de lâchage que je suis le premier à proclamer artistique, mais qui - je le répète -, dans le cas actuel, n'est pas en harmonie avec ce qui l'entoure»⁽²⁰⁸⁾.



Fig. 78. — P. Braecke, Nieuport, gardienne de la Couronne royale. Maquette destinée au monument de la Ligue Nationale du Souvenir. D'après Bulletin annuel de la Ligue Nationale du Souvenir, s. d., p. 1.

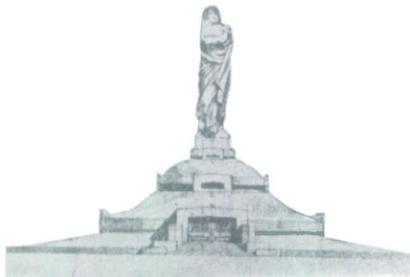


Fig. 79. — P. Braecke et V. Horta, Premier projet du monument de la Ligue Nationale du Souvenir, 1929. D'après Le Soir, 12 novembre 1929.

A sa mort, Braecke laissait dans son atelier une maquette en plâtre destinée à son propre monument funéraire (fig. 89) : l'œuvre montre un enfant joufflu appuyé contre le torse d'un vieillard, derrière l'enfant est dressée une petite stèle portant les initiales P.B. et les dates de naissance et de mort du sculpteur. En 1942, Horta dessina, à la demande de Madame Braecke, un socle dont il confia les plans au sculpteur-praticien De Jonckheere, chargé de tailler l'œuvre dans la pierre grâce à la maquette laissée par Braecke (209). Les plans définitifs du socle datent de 1943 (210).

H. George Minne (1866-1941) (211)

A proprement parler, George Minne n'a pas collaboré avec Victor Horta. Le cas du monument Volders, envisagé ici, est cependant intéressant en ce qu'il montre l'importance que certains sculpteurs accordaient à l'avis de Victor Horta en matière de conception de monuments civils.

Une lettre non datée de G. Minne à Victor Horta nous indique en effet que les compétences et les avis de ce dernier devaient être reconnus : « (...) je suis alité depuis toute une semaine. Je devrais donc m'excuser et vous prier d'aller seul à mon atelier afin de voir les maquettes que j'ai faites pour le monument Volders (212). Veuillez ensuite envoyer immédiatement votre avis à M. Hallet (213). J'ai déjà reçu l'avis de M. Van de Velde (214) et l'ai envoyé également à M. Max Hallet. J'espère, mon cher Monsieur Horta, que cela ne vous causera pas de dérangement d'aller à l'atelier le plus tôt possible, car vu le peu de temps réservé à l'exécution du monument, le temps presse un peu » (215).

Max Hallet, socialiste, conseiller communal à la Ville de Bruxelles, très ouvert à l'art, s'était efforcé de faire acquérir par la Ville de Bruxelles le monument au Travail de Constantin Meunier (216). En 1898, est-ce lui qui incite le Parti Ouvrier Belge à confier la réalisation d'un monument Volders à Minne ? L'œuvre - qui montrait deux adolescents se donnant une accolade sur la proue d'une barque - déplut. Van de Velde dut assister, consterné, à la destruction de l'œuvre (217) ; il conserva, jusqu'en 1947, une petite esquisse en bronze de cette statue, esquisse dont il fit don au Musée d'Anvers (218).

I. Victor Rousseau (1865-1956) (219)

En décembre 1897, un groupe d'artistes, à l'initiative du Cercle *Pour l'Art*, lance une souscription pour offrir à Charles Buls (220) une œuvre d'art en témoignage de gratitude. Parmi les souscripteurs : Octave Maus, Edmond Picard, Paul Hankar (trésorier), Fernand Khnopff, Jef Lambeaux, Thomas Vinçotte, Charles Van der Stappen (221). Les souscriptions sont extrêmement nombreuses et le comité envisage d'édifier plutôt un monument au bourgmestre et choisit les arcades de la Maison de l'Etoile, aujourd'hui rue Charles Buls, à côté de l'Hôtel de Ville de Bruxelles (222).

Le 30 juin 1898, Omer Dierickx, secrétaire du comité de souscription, fait savoir à Horta qu'il a été choisi comme architecte du monument : il devra collaborer avec Ciamberlani (223), chargé de décorer à fresque le fond sur lequel sera érigé le monument, et avec le sculpteur Victor Rousseau (224). «La liberté la plus grande» est laissée aux artistes.

Victor Horta et Victor Rousseau ne se connaissaient pas encore, mais avaient au moins un ami commun, le peintre Jean Delville (225). Cette collaboration avance lentement et c'est en juillet l'année suivante que le comité put juger la maquette du monument (226). L'inauguration eut lieu en décembre 1899 (227) (fig. 90).

On ne sait si finalement Ciamberlani apporta sa collaboration. Paul Meirsschaut décrit ainsi l'œuvre (228) : «La figure d'adolescent tenant une lampe allumée

symbolise la lumière qui a exhumé de l'histoire les noms prérappelés, ainsi que l'âme vigilante que Charles Buls a apportée dans la restauration de nos édifices nationaux. Le bras gauche de cet éphèbe est étendu vers l'inscription: *A Charles Buls, bourgmestre de la Ville de Bruxelles, les Artistes reconnaissants, 1899*. Le troisième élément de la plaque est fourni par la branche d'acacia, l'emblème des anciens maîtres-maçons, qui enjolive l'œuvre de divers côtés»⁽²²⁹⁾.

Fig. 80. — P. Braecke et V. Horta, Second projet du monument de la Ligue Nationale du Souvenir, 1930. Encre sur calque, 35 x 19,5 cm. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.



Fig. 81. — P. Braecke et V. Horta, Maquette du monument de la Ligue Nationale du Souvenir. Photographie ancienne; archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

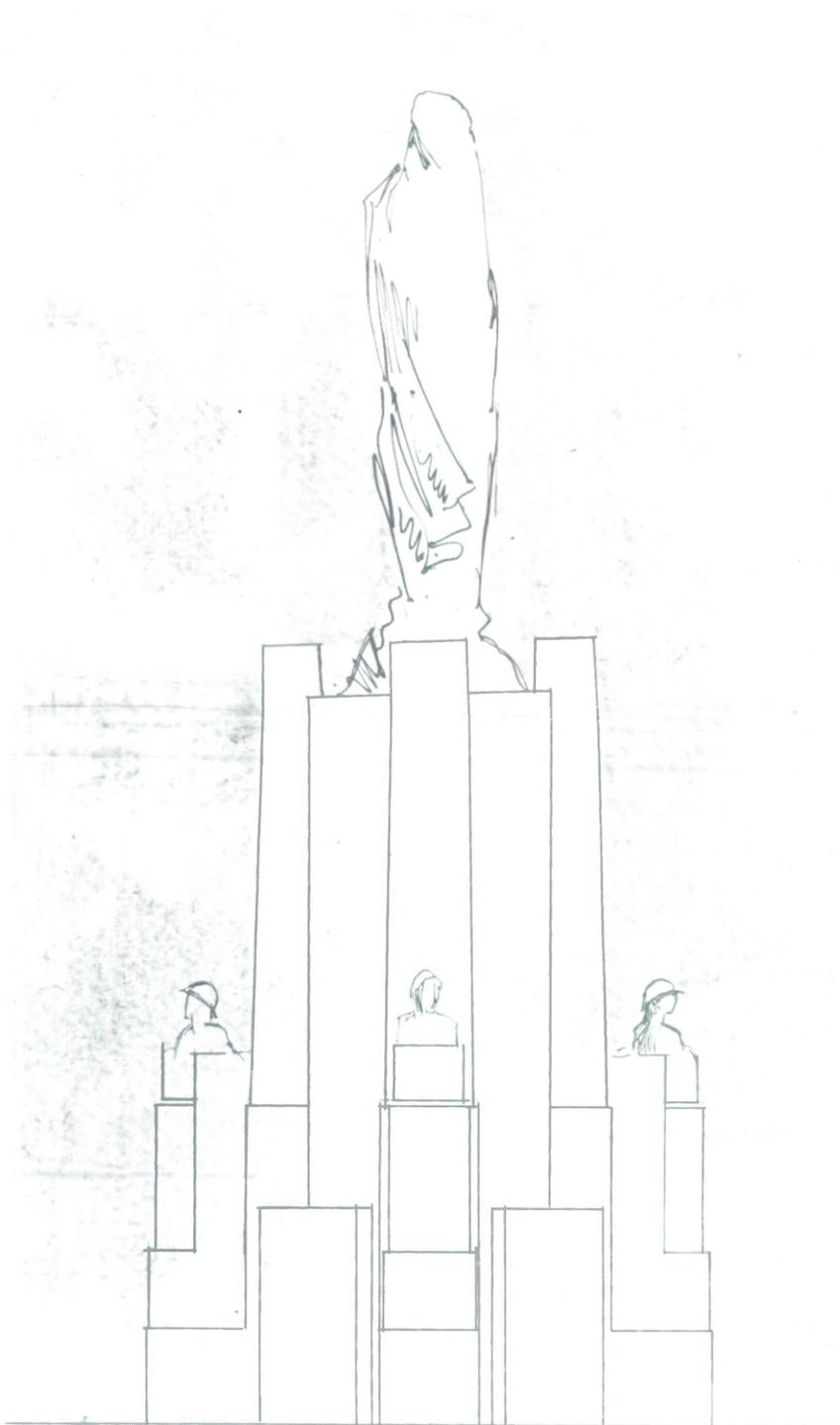


Fig. 82. — P. Braecke, Projet pour un monument commémoratif de la Guerre 1914-1918. Signé et daté en bas à droite, P. Braecke, 4 octobre 1925. Encre sur calque, 64 cm x 49. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

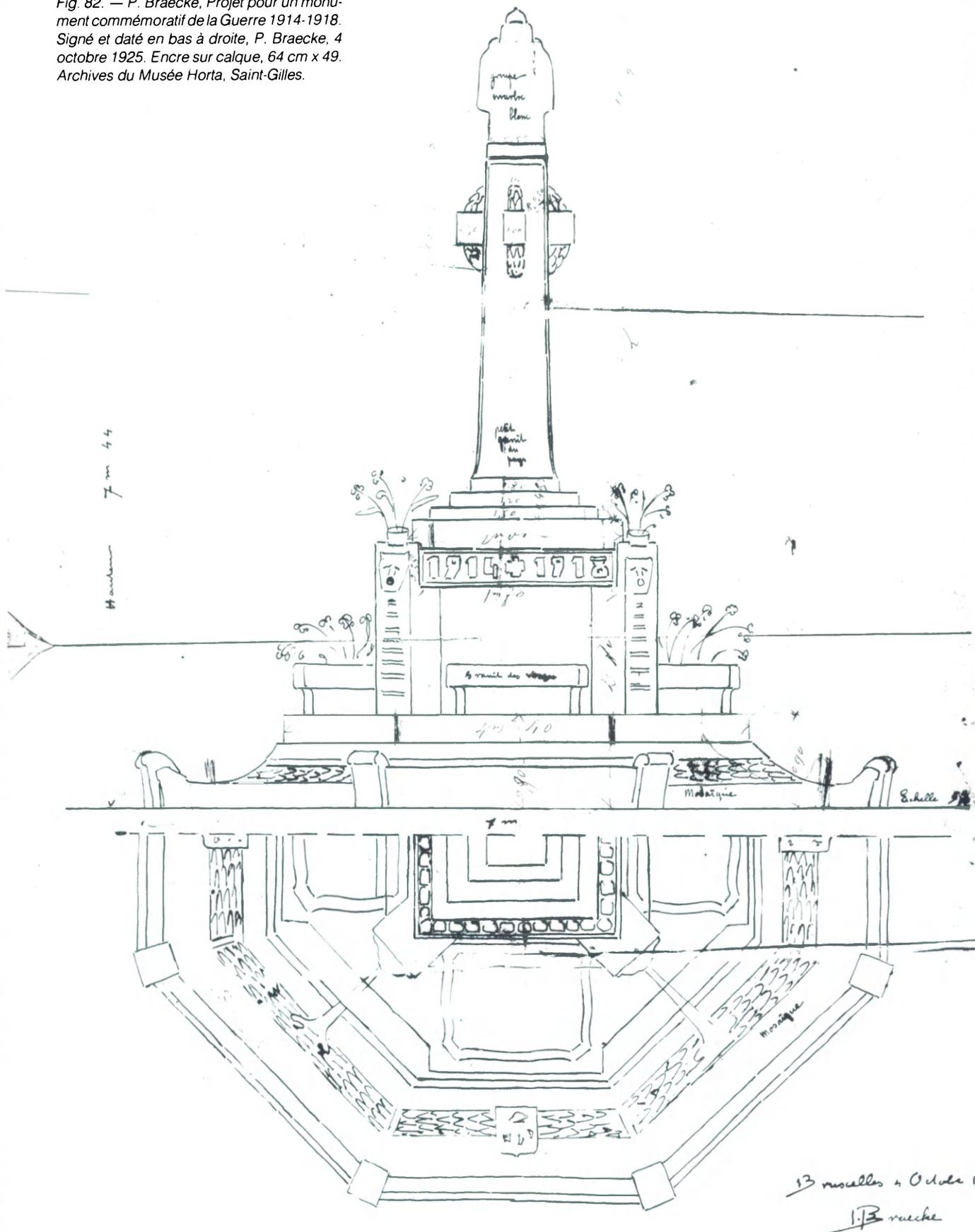




Fig. 83. — P. Braecke et V. Horta, Monument de la Ligue Nationale du Souvenir à Nieuport. Etat actuel; vue d'ensemble. Photo de l'auteur.



Fig. 84. — P. Braecke et V. Horta, Monument de la Ligue Nationale du Souvenir à Nieuport. Etat actuel; détail. Photo de l'auteur.

J. Charles Samuel (1865-1938) ⁽²³⁰⁾

En mai 1899, *L'Art Moderne* annonce que l'argent recueilli grâce à une souscription permet d'envisager la «réalisation du projet conçu par les amis et anciens disciples du professeur défunt» ⁽²³¹⁾: Alphonse Rivier, professeur de droit romain et de droit des gens à l'Université Libre de Bruxelles, était mort l'année précédente ⁽²³²⁾.

Le 28 janvier 1900, Charles Samuel écrit à Horta pour lui annoncer que Paul Errera sort de chez lui et lui a demandé d'insister auprès de l'architecte afin de hâter l'élaboration du monument; le médaillon est alors achevé ⁽²³³⁾. Quelques jours après, Samuel écrit à nouveau: «tu me ferais grand plaisir en venant m'indiquer la proportion du médaillon avec son encadrement et les dimensions approximatives des plaques de marbre, le tout *grosso modo*» ⁽²³⁴⁾. Le 30 mars 1900, le médaillon est moulé ⁽²³⁵⁾. Le monument sera inauguré le 15 octobre 1900, à l'issue de la séance solennelle de rentrée académique ⁽²³⁶⁾ (fig. 91). La mouluration de l'encadrement du médaillon, avec son jeu de plissures et ses rehauts aux angles, est complètement apparenté au style d'Horta pour l'hôtel Aubecq ⁽²³⁷⁾. Faut-il voir dans les feuillages entourant le médaillon de l'accacia, comme dans le monument à Charles Buls ⁽²³⁸⁾?

K. Egide Rombaux (1865-1942) ⁽²³⁹⁾

D'une possible collaboration entre le sculpteur Egide Rombaux et Victor Horta, nous n'avons conservé qu'une lettre, datée du 26 août 1919, où il est question de maquettes élaborées par les deux artistes pour le comité de la Fête de l'Arbre. Cette entreprise n'a probablement pas été menée à bonne fin, parce que les membres du comité «se permettent de remarquer que les projets s'écartent sensiblement de l'idée primitive qui était de se borner à un monument simple et rustique et, point capital, eu égard aux ressources dont nous disposons, peu coûteux». La lettre est transmise à Horta par Rombaux, qui conclut qu'il n'y a pas lieu «de donner suite à cette affaire à moins que vous ne vouliez dessiner quelque chose qui entrerait dans les prix qu'on nous propose» ⁽²⁴⁰⁾.

L. Julien Dillens (1849-1904) ⁽²⁴¹⁾

Dans ses Mémoires ⁽²⁴²⁾, Victor Horta débute la relation de l'histoire de l'hôpital Brugmann par le monument à Georges Brugmann ⁽²⁴³⁾: «A tout seigneur, tout honneur; il incombe à Dillens qui de son vivant avait préparé le monument à Brugmann, fondateur de l'hôpital. Nous rappelons ce monument en raison de son exceptionnelle beauté, pour laquelle j'eus d'incessantes inquiétudes au sujet de l'endroit où on l'avait placé: mon intention de l'élever à l'intérieur de la cour d'honneur offrait bien plus de garanties contre tout acte de malveillance» ⁽²⁴⁴⁾ (fig. 92).

Dillens était mort à l'âge de 55 ans en 1904. Vingt-trois ans plus tard, la reine Elisabeth pose la première pierre du monument Brugmann, lors de l'inauguration de l'hôpital ⁽²⁴⁵⁾. C'est Maurice Frison qui, en tant que président du conseil des Hospices, prononcera le discours d'inauguration ⁽²⁴⁶⁾. François Verheven ⁽²⁴⁷⁾ et lui s'étaient particulièrement consacrés à la cause de l'hôpital Brugmann. Un des articles parus alors mentionne que le monument avait été achevé par Gustave Dillens et Jules Lagae ⁽²⁴⁸⁾.

L'opinion d'Alfred Brugmann, frère de Georges Brugmann, était - comme celle d'Horta - très nette: «Depuis la lettre que j'ai reçue me demandant mon appui pour placer le buste de feu mon frère au centre d'une grande place au lieu de la mettre modestement à l'hospice, je ne vois pas de raison de changer d'avis.



Fig. 85 — V. Horta, Maison et atelier de P. Braecke, 31 rue de l'Abdication à Bruxelles, 1901-1903.

Photo A.C.L., Bruxelles, M 103068.



Fig. 86. — P. Braecke, Vers l'infini. Socle de Victor Horta. Bronze et ivoire. Statuette présentée à l'exposition de Tervueren en 1897.

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Photo A.C.L., Bruxelles, B 235197.



Fig. 87. — P. Braecke, *Vers l'infini*. Détail du socle, dû à Victor Horta (1897)
Photo A.C.L., Bruxelles, A 140529.

Fig. 88. P. Braecke, *La charité*. Fond architectural de Victor Horta. Bruxelles, coll. S. Fabry. D'après HESSLING, *Sculpture belge contemporaine*, p. 6.



Fig. 89. — P. Braecke, Maquette de la statue de son monument funéraire. Horta réalisa, après la mort de Braecke, le socle du monument funéraire au cimetière de Nossegem (1942. Photographie ancienne : archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

Je considère que le buste serait déplacé dans une grande place à créer» (249). La commune de Jette insista et finit par obtenir gain de cause : «Notre commune fera ouvrir très prochainement l'avenue reliant l'hôpital au boulevard de Smet de Nayer de manière à dégager complètement le rond-point. La surveillance du monument deviendra très facile et elle s'exercera d'une manière très sévère» (250).

Le 30 mars 1923, Horta envoyait la demande d'autorisation d'ériger le monument Brugmann au centre de l'hémicycle à construire devant l'hôpital Brugmann (251) (fig. 93). Il modifia ensuite l'emplacement; le monument, au lieu d'être situé au centre d'un rond-point, est placé dans l'axe de l'entrée, sur une pelouse en demi-lune (252). La collaboration d'Horta se limita au grand socle de pierre bleue qui supporte les gradins de marbre voulus par Dillens (fig. 94).



ANNEXE : Victor Horta et Fernand Dubois (253)

En 1897, Victor Horta mentionne dans ses *Mémentos* (254) : «Etude de la cassette Fernand Dubois». Il doit s'agir du fameux coffre de mariage en ivoire, bois, plâtre et cuivre argenté, aujourd'hui conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (255). Les conseils d'Horta portaient probablement sur la conception de l'ensemble, car toute l'ornementation est typique de l'art de Fernand Dubois : les motifs en cuivre argenté qui séparent les plaques, notamment, sont apparentés aux chandeliers créés par Dubois et conservés au Musée Horta (256).

A ce propos, il est curieux de remarquer qu'Horta - qui avait rencontré Van Eetvelde (257) peu auparavant - n'ait pas participé à l'exposition de Tervuren en 1897, aux côtés de Hobé, Serrurier-Bovy, Hankar et Van de Velde (258). Il collabora toutefois à l'exposition pour des pièces mineures : un socle pour une statuette de Pierre Braecke, *L'Infini* (259) (fig. 86-87) et, comme le suggère la note des *Mémentos*, le coffret de F. Dubois. Victor Horta n'eut guère plus de chance avec ses superbes projets pour le pavillon du Congo destiné à l'exposition universelle de Paris 1900 : les fondations étaient déjà entamées lorsque Léopold II renonça au projet (260).

Horta parle de Fernand Dubois dans ses *Mémoires* : «Mon amitié avec celui-ci remontait à la maison Tassel [1893] où nous avions projeté de couvrir les murs du salon, de bas-reliefs à l'égypt-

tienne ⁽²⁶¹⁾. C'était d'autant plus audacieux que Fernand s'occupait d'art décoratif mais était médailleur et, si petite que fut la médaille, n'en produisait pas plus qu'il ne fallait. Cependant jamais artiste ne travailla avec plus de conviction, mais il avait toujours une bonne raison pour ne pas achever l'œuvre commencée (...) Longtemps notre amitié subsista, mais la distance la relâcha petit à petit ⁽²⁶²⁾. Ce fut bien à regret d'ailleurs, car l'ami n'avait pas seulement l'âme artiste, mais le cerveau notablement meublé.» ⁽²⁶³⁾.

Victor Horta avait, par ailleurs, construit pour Fernand Dubois une très belle maison intégrant un atelier de sculpture à l'avenue Brugmann (1901-1906) ⁽²⁶⁴⁾.

ANNEXE 2: Victor Horta et Jules Van Biesbroeck

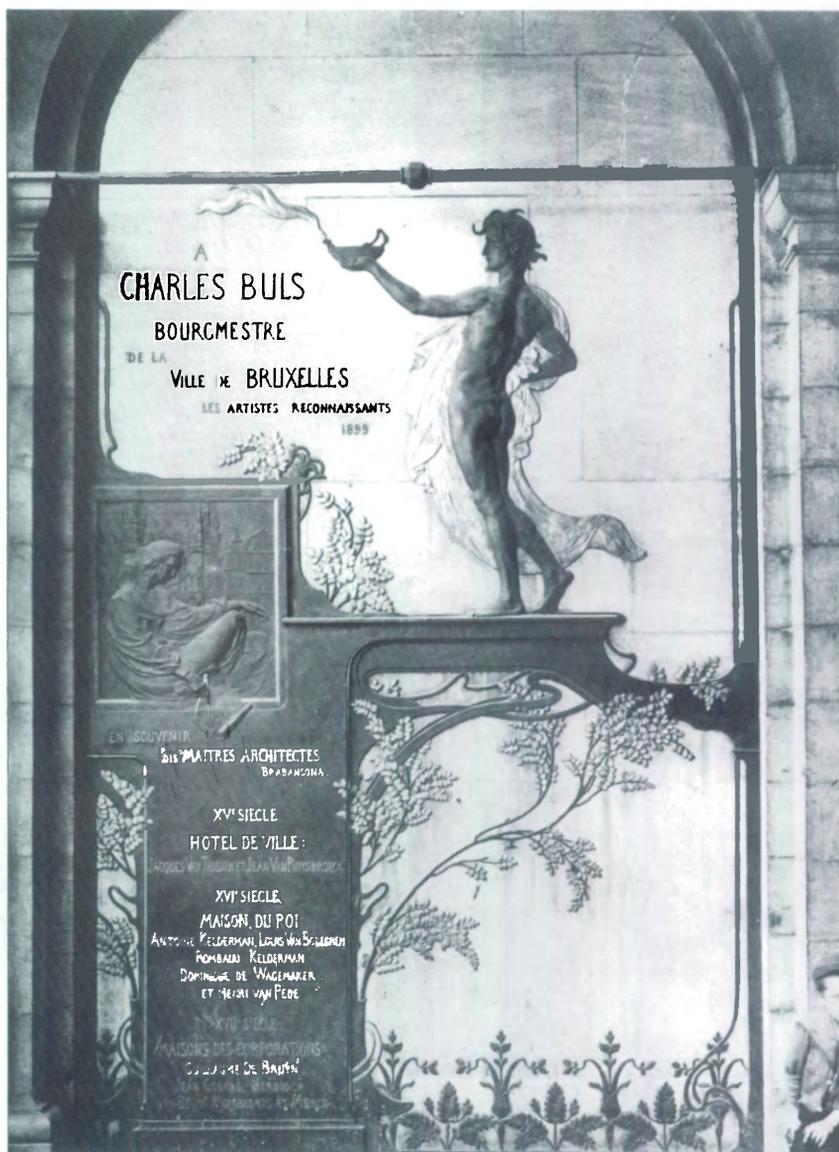
Sur une photographie ancienne de la maison d'Horta (l'actuel Musée Horta), on voit, accrochée au mur du salon, une photographie soigneusement encadrée d'une maquette en plâtre du monument des «Planteurs de mât» de Jules Van Biesbroeck - photo dédiée par Van Biesbroeck à Horta et aujourd'hui conservée au Musée Horta (fig. 95). C'est le même J. Van Biesbroeck qui avait réalisé l'affiche pour l'inauguration en 1899 de la Maison du Peuple de Bruxelles ⁽²⁶⁵⁾.

Faut-il y voir un simple geste d'hommage? ou Van Biesbroeck remerciait-il ainsi Horta pour un dessin du socle? Le monument fut érigé devant le Musée des Beaux-Arts de Gand et inauguré le 26 juillet 1902 par le prince Albert ⁽²⁶⁶⁾ (fig. 96 et 97).

Fig. 90; — Victor Rousseau et Victor Horta, Monument à Charles Buls à Bruxelles, 1898-1899. Sous les arcades de la maison de l'Etoile, Grand Place, Bruxelles. Photo A.C.L., Bruxelles, 4 3490.



Fig. 91. — Charles Samuel et Victor Horta, Monument à Alphonse Rivier à l'Université de Bruxelles, 1899-1900. Bruxelles, Ancienne Faculté de Droit de l'Université Libre de Bruxelles. Photo Université Libre de Bruxelles, Service des Archives.



ANNEXE 3 : Monument non identifié

Dans les archives du Musée Horta sont conservés deux projets pour un même monument, probablement destiné à commémorer la Première Guerre mondiale (fig. 98 et 99). On y remarque deux points communs ; la figure centrale de la Maternité et un socle en étoile.

II. Les monuments funéraires

Il est plus difficile d'établir les raisons pour lesquelles Horta fut choisi pour dessiner des monuments funéraires que dans le cas des monuments civils.

Si, pour quelques-uns, la piste est facile à remonter, comme les monuments Solvay ⁽²⁶⁷⁾, Lotte ⁽²⁶⁸⁾, etc., nous ne savons quels étaient les liens de Horta avec Verheven ou des Cressonnières, par exemple.



La conception d'un monument funéraire chez Horta est toute différente de celle d'un monument civil. L'architecte œuvrait seul, sans devoir tenir compte de l'avis d'un sculpteur. Il est intéressant de voir comment Horta se libère progressivement de l'image traditionnelle du tombeau pour fournir une version plus personnelle et plus novatrice même si cette «libération» a lieu un peu plus tard dans ce domaine que dans l'architecture.

Nous pouvons former deux groupes : l'un est lié à une série de croquis sur calque et est constitué de variations sur le thème de la stèle et de la dalle à (raccorder harmonieusement, par d'habiles lignes courbes, verticales et horizontales) ; l'autre commence avec le monument Solvay (Horta opte alors pour le sarcophage).

Dans les croquis, on observe les caractéristiques suivantes : la stèle au sommet arrondi s'incurve dans la partie inférieure. Sur un des croquis, Horta rejoint d'un trait incurvé stèle et dalle. On y perçoit déjà son intérêt pour le traitement des faces latérales du monument. Aux deux tiers de la hauteur de la stèle se marque une séparation en un massif couronné d'un dôme à quatre arêtes et deux parties latérales reprenant la silhouette du dôme : leur tranche est délicatement sculptée de lierre, plante traditionnellement associée à la mort. Dans les monuments postérieurs, ces parties latérales acquerront la même importance que la partie centrale et évoquent un bouton s'ouvrant en quatre pétales : monuments Geerts, Artan, Huybrechts, Carpentier, des Cressonnières. Exceptés les monuments jumeaux Huybrechts et Carpentier, aucun signe d'appartenance à une religion ou à la franc-maçonnerie ne marque les tombes conçues par Horta ⁽²⁶⁹⁾. J'ai déjà souligné ailleurs ⁽²⁷⁰⁾ qu'à la maison Carpentier, à Renaix, l'emplacement de la chapelle était indiqué par une croisée de pierre bleue. De la même façon, sur les tombeaux Huybrechts et Carpentier, aux flancs de la stèle, est sculptée une grande croix rayonnante. Mais la croix qui structure le plus souvent au XIX^{ème} siècle la forme du monument funéraire n'est ici qu'un élément décoratif secondaire.

Chose curieuse, des motifs empruntés à la nature - lierre (monument Geerts), pavots (monuments Carpentier et Huybrechts), iris (monument des Cressonnières) - sont présents alors que dès l'hôtel Tassel (1893-1894), ils avaient disparu du répertoire décoratif ornemental d'Horta. Pour quelles raisons Horta les a-t-il conservés dans le domaine de l'architecture funéraire ? Peut-être les commanditaires étaient-ils plus attachés à des formes traditionnelles lorsqu'il s'agissait de tombeaux alors qu'ils s'en remettaient aveuglément à l'architecte pour les hôtels de maître ?



Fig. 92. — Julien Dillens et Victor Horta, Monument Georges Brugmann à Bruxelles. Vue d'ensemble (état actuel).

Photo de l'auteur.



Fig. 93. — Julien Dillens et Victor Horta, Monument Georges Brugmann à Bruxelles. Détail de la sculpture.

Photo de l'auteur.



Fig. 94. — Julien Dillens et Victor Horta, Monument Georges Brugmann à Bruxelles. Détail du socle. Photo de l'auteur.

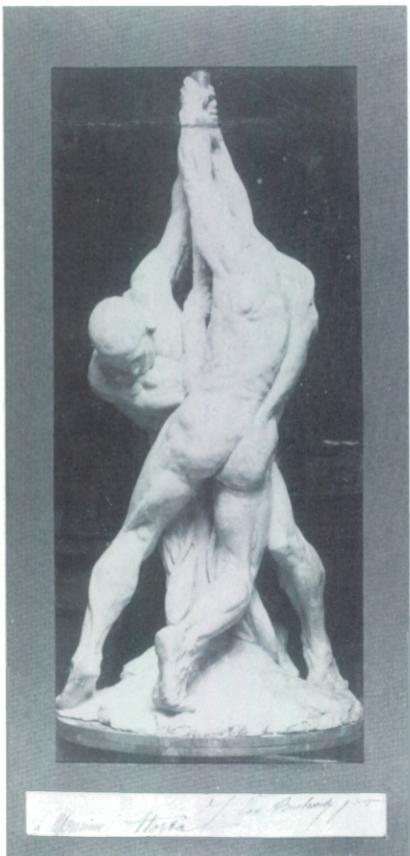


Fig. 95. — J. Van Biesbroek, photographie de la maquette des «Planteurs de mâ». Photo dédiée à V. Horta et conservée dans les archives du Musée Horta. Photo Gilbert De Keyser.

Si Fr. Borsi et P. Portoghesi ont pu estimer à 5% de la production totale, les maisons de style 1900 construites à Bruxelles ⁽²⁷¹⁾, il serait intéressant de mener une étude pour vérifier si cette proportion est la même dans l'architecture funéraire. A première vue, je ne le pense pas; la résistance à la nouveauté était plus grande dans le domaine de l'art des cimetières ⁽²⁷²⁾.

Malgré la formule séduisante inaugurée par Horta avec le monument Geerts, une stèle qui s'incurve dans le bas pour, dans un même mouvement, se prolonger en dalle terminée par un motif en vague, on ne peut dire qu'il fasse preuve d'une inventivité débordante en la matière. Il en va tout autrement avec les monuments Solvay, Stern et Verheven qui rompent avec la production courante par la beauté des lignes et des matériaux. Le monument Stern est le plus étroitement apparenté aux formes architecturales appliquées par Horta dans ses maisons à la même époque, mais il est peut-être trop traité comme un objet. Le plus beau, à mon sens, est le monument Verheven; le haut socle sur lequel est posé un sarcophage de granit poli semble dénoter une influence des tombeaux lyciens. Sa perfection et sa monumentalité en font un des plus beaux ornements du cimetière de la Ville de Bruxelles.

On pourrait rattacher à ce second groupe deux maquettes en plâtre pour des monuments non identifiés; l'une présente un personnage assis au sommet d'un socle en forme de vague, sa destination de monument funéraire est confirmée par les crochets destinés à recevoir les couronnes mortuaires (fig. 100). L'autre est une dalle cintrée rectangulaire qui repose sur un parterre délimité par un muret; dalle et muret sont réunis par des jeux de rubans plissés (fig. 101). Par ailleurs, sur une feuille portant le cachet d'A. Dautzenberg, dessinateur chez Horta de 1899 à 1920, trois monuments, fort semblables au tombeau Stern, sont rapprochés d'un projet visiblement plus tardif. Dautzenberg a-t-il voulu comparer, montrer une évolution dans la conception du monument funéraire? La question est aujourd'hui impossible à résoudre (fig. 102).

On pourrait donc conclure qu'Horta, dans sa période d'activité la plus féconde, s'est livré au dessin de monuments pour faire plaisir à certains de ses commanditaires. Cependant sa réputation dans ce domaine devait être suffisamment établie pour que des personnes avec qui il ne devait pas avoir de contacts pour des constructions particulières lui commandent des tombeaux (par ex. Stern ou des Cressonnières) ⁽²⁷³⁾. Mais qu'il s'agisse de tombeaux ou demeures particulières, on retrouve chez Horta le même souci du détail, l'extrême soin apporté au choix des matériaux, la même préparation minutieuse de l'œuvre.

A. Le monument Seghers-Berlemont, au cimetière de Courtrai (1894 ?), avec Godefroid Devreese

Ce monument n'a pu être retrouvé ⁽²⁷⁴⁾. On en connaît cependant l'aspect par une photographie d'époque: une figure de jeune femme en bronze, le buste surélevé par un coussin, est étendue sur la pierre tombale; une stèle s'élève au chevet de celle-ci (fig. 103).

Son exécution se place en 1894. Horta note dans son agenda, au 14 juillet: «Envoyé lettre à Dewaele-Marin pour commander tombeau Seghers»; au 17 août: «Voyage à Gand avec Seghers: tombeau pas placé»; au 28 août: «Reçu 295 fr. pour le monument Seghers» ⁽²⁷⁵⁾. Une note d'Horta dans ses *Mémoires* permet d'identifier le sculpteur de la figure de femme, comme Godefroid Devreese ⁽²⁷⁶⁾.

B. Le tombeau de la famille Solvay, au cimetière d'Ixelles (1894)

Comme je l'ai dit plus haut à propos du monument érigé à la mémoire d'Alfred Solvay à Couillet (²⁷⁷), la commande du tombeau d'Alfred Solvay dut aller de pair avec le monument de Couillet. Horta a dû alors répondre à la confiance placée en lui et être chargé, en juin 1894, de la construction du splendide hôtel d'Armand Solvay à l'Avenue Louise.

Dans ses *Mémentos*, Horta a noté les différentes étapes de la construction du tombeau. Le 27 février 1894, il rencontre Madame Solvay - la veuve d'Alfred, décédé le 23 janvier 1894 - et se charge de demander le prix d'un tombeau en pierre bleue : Solvay avait été enterré le 29 janvier et, ce jour-là, Horta avait envoyé à 11 heures les dessins du tombeau au cimetière d'Ixelles (10 mètres carrés) ; le projet est approuvé et, le 22 octobre, commence le placement du sarcophage-cénotaphe (²⁷⁸).

En 1924, les deux branches de la famille Solvay décident la construction d'un caveau de vingt cellules. Le monument funéraire d'Alfred Solvay est alors déplacé et le sarcophage posé sur un monumental socle de granit rose. Les deux parties (socle/sarcophage) ont été conçues à plus de trente ans de distance et présentent donc une hétérogénéité stylistique dont Horta était d'ailleurs pleinement conscient. Il consacre quelques paragraphes de ses *Mémoires* à s'en expliquer (²⁷⁹) :

«Plus important était le tombeau de la famille de A. Solvay inauguré au cimetière d'Ixelles en... (lacune) ; il devint d'ailleurs encore bien plus important dans la suite, quand les membres des deux familles décidèrent de s'unir dans la mort, comme ils l'avaient été de leur vivant. L'extension de ce programme familial n'eut cependant pas de conséquence aussi heureuse pour le monument même...

En effet, j'ai assez souvent parlé de la subtilité des formes, moulures, silhouettes des monuments d'architecture de tout genre, ainsi que de l'influence du décor ambiant sur l'œuvre principale ou de celle-ci sur le décor, pour savoir que le moindre changement effectué risque de disproportionner regrettablement l'ensemble architectural. Aussi n'augurais-je rien de bien fameux de l'extension, équivalente au programme nouveau : celui-ci modifiait la présentation du sarcophage par un rehaussement sur un stylobate approprié à la tombe nouvelle (fig. 104). Mais jusqu'alors, je n'avais jamais supposé l'énormité de l'influence du milieu sur l'œuvre elle-même. Quand j'en parlais, ayant souvent deviné certaine incrédulité, j'en avais déduit qu'on acceptait le cas pour les grands monuments, mais qu'on faisait plus d'une réserve quand il s'agissait de statue ou de tombeau, comme dans le cas présent. Or c'est le contraire qui se manifesta pour le monument Solvay. Placé dans son milieu primitif, il rendait exactement ce que j'en avais attendu, mais il n'en était plus de même pour le milieu nouveau. Initialement, le monument n'était qu'un sarcophage en granit poli (fig. 105), dont les courbures qu'estompait un fond plat de cyprès étaient atténuées du fait qu'elles étaient limitées à un horizon calculé non seulement par rapport à la hauteur, mais à la distance du point de vue. Le monument étant placé le long d'une allée commune était voisin de tombeaux divers resserrés les uns contre les autres. Il se distinguait sinon par l'originalité de sa forme, du moins par la beauté du travail et la couleur de ses matériaux ainsi que par sa dimension inusitée dans des cas semblables.

Le déplacement convenu mit le monument à la croisée de trois chemins montant en plan incliné. Le sarcophage inchangé et inchangeable, en raison du poli et de la dureté du granit (qui, au point de vue de la taille, était remarquable) dut, les circonstances l'imposant, se placer sur un stylobate donnant à l'ensemble l'aspect de grandeur que commandait l'emplacement.



Fig. 96 et 97. — J. van Biesbroeck, *Les Planteurs de Mât à Gand* (1902). Vue d'ensemble (état actuel) et détail.

Photos Marc Dubois



Fig. 98. — V. Horta, Croquis pour un monument non identifié. Encre de chine et crayon sur papier. 14 cm x 10,5 ; non daté. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

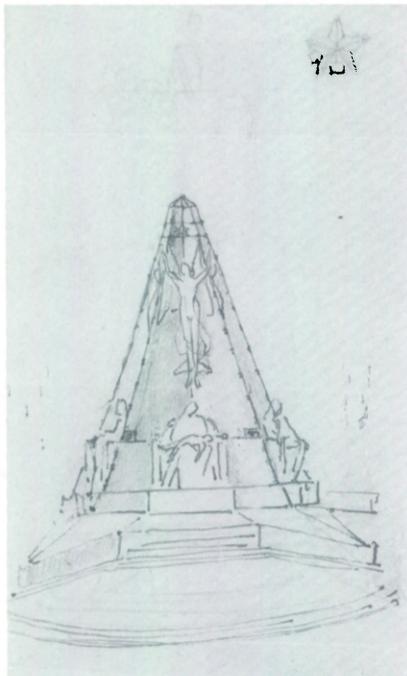


Fig. 99. — V. Horta, Croquis pour un monument non identifié. Encre de Chine et crayon sur calque, 28 cm x 13,5; non daté. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.



Fig. 100. — Victor Horta, Maquette en plâtre d'un monument funéraire non identifié. Coll. Musée Horta, Saint-Gilles. Photo Gilbert De Keyser.

L'effet cherché fut réussi... mais il s'en produisit un autre, tout à fait inattendu : l'accentuation des courbures (fig. 106). Ces dernières se détachant sur un fond de verdure plus distant prirent une certaine allure d'exagération que je n'avais guère souhaitée. Evidemment, dans certaines formes conventionnelles, cet effet aurait été moindre ; de même, on aurait pu l'éviter dans une composition du genre de la mienne mais comment, en composant l'œuvre, aurais-je pu me douter de ce qui allait arriver dans la suite ? Si gouverner c'est prévoir, mettons en avant l'insuffisance de l'œuvre. La leçon vaut bien... ce fromage !» (fig. 107).

C. Le monument à Louis Artan, au cimetière d'Oostduinkerke (1894-1895), avec Charles Van der Stappen.

La souscription pour l'érection d'un monument funéraire à Louis Artan - le grand peintre mariniste mort en 1890⁽²⁸⁰⁾ - fut lancée dans les colonnes de *L'Art Moderne* en 1894⁽²⁸¹⁾ : l'appel est fait en espérant «que tout sentiment de solidarité et d'admiration n'est pas éteint parmi nous». L'idée est soumise à «ses anciens amis de *L'Art libre* : Verwée, Van der Stappen, Meunier». Mais dès le 28 avril 1894, Horta, dans son *Agenda*⁽²⁸²⁾, note les dimensions du bas-relief (44 x 55 cm), dimensions qui changent en septembre (le 27 : 54,5 x 65,8 cm). Le 3 octobre de la même année, Horta reçoit un mandat de 800 fr. Moins d'un mois plus tard, le trésorier du monument, L. Valkenaere, précise dans *L'Art Moderne* : «l'architecte M. Horta s'occupe activement de pousser les travaux ; la taille des pierres est terminée ; dans quelques jours, on va commencer à Oostduinkerke les fondations. Le sculpteur Van der Stappen a terminé le médaillon du maître regretté»⁽²⁸³⁾. Il ajoute que «le Comité a été arrêté pendant longtemps par le manque de fonds. Grâce à un subside accordé par M. le ministre de Buret, s'ajoutant à une encaisse provenant de souscriptions, d'un bénéfice de l'exposition Dubois, Artan, Boulenger, plus les intérêts composés, nous avons une somme qui sera, je pense, suffisante» (fig. 108 et 109).

Horta dut jouer un rôle dans l'obtention du subside ministériel. Il note dans son agenda, au 14 septembre 1894, qu'il a rencontré les ministres à ce sujet et, à la date du 25 septembre, qu'il a commandé à Marin, aux carrières du Hainaut, le monument⁽²⁸⁴⁾.

Dès le mois d'août, le dessin à grandeur d'exécution était terminé par Victor Van Nieuwenhuysse, dessinateur chez Horta⁽²⁸⁵⁾. Le 2 juillet 1895, Horta va à Soignies accompagné du trésorier L. Valkenaere⁽²⁸⁶⁾. Le 5 août 1895, il s'occupe de l'impression des invitations pour l'inauguration, placée le 18 août⁽²⁸⁷⁾ (fig. 110 et 111-114).

L'histoire du monument allait connaître une péripétie sans suite : le 7 novembre 1934, le fils du peintre écrivait à Horta pour lui demander son avis sur le déplacement du monument vers la digue de Nieuport⁽²⁸⁹⁾. Horta répond très justement le 21 novembre que «comme monument de cimetière, on peut dire qu'il est digne de la haute valeur de votre père, tandis que comme monument commémoratif, il me paraîtrait insuffisant»⁽²⁹⁰⁾. Les choses durent en rester là.

D. Le monument funéraire d'Edouard Geerts, au cimetière d'Ixelles (vers 1893-1894).

Le monument Geerts, au cimetière d'Ixelles, est très proche du monument Artan à Oostduinkerke (1894-1895)⁽²⁹⁰⁾. Nous ne possédons hélas pas de renseignements sur les dates du monument funéraire d'Edouard Geerts : le sculpteur est mort en 1889⁽²⁹¹⁾ (fig. 115 et 116).



Fig. 101. — Victor Horta, Maquette en plâtre, d'un monument funéraire non identifié. Coll. Musée Horta, Saint-Gilles.
Photo Gilbert De Keyser.

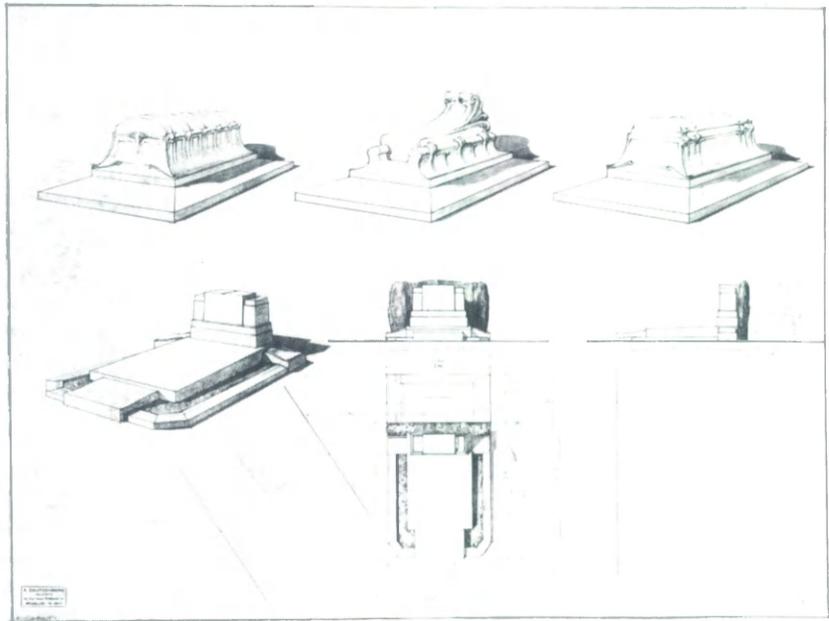


Fig. 102 — Quatre monuments funéraires dessinés par A. Dautzenberg. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

Dans ses *Mémoires*, Horta souligne que Van der Stappen «n'étant malheureusement pas payé pour l'exécution de ce travail, n'eut jamais le temps de le compléter par le médaillon qui devait en être le motif de couronnement. L'œuvre eut néanmoins le succès de la copie textuelle, mais agrandie au même cimetière pour servir la mémoire du confrère qui se l'appropriait de son vivant»⁽²⁹²⁾.

E. Les tombeaux des familles Huybrechts à Gand et Carpentier à Renaix (1895).

Savoir qui était Huybrechts permettrait probablement d'éclaircir les circonstances de sa rencontre avec Victor Horta. Dans ses *Mémoires*, Horta mentionne, le 10 avril 1894, «Ecrit lettre à Gand pour Huybrechts» et, le 14 avril 1894, «Voyage à Gand. Travaux Huybrechts»⁽²⁹³⁾. Quels étaient ces travaux? Il est peu probable qu'il s'agisse déjà du tombeau Huybrechts, qui est commandé chez Marin, aux carrières du Hainaut, le 3 juillet 1895⁽²⁹⁴⁾. Il dut être commandé par Prudence De Rudder-Huybrechts, sœur de Marie Huybrechts, femme de Valère Carpentier pour qui Horta construisit, entre 1899 et 1903, une somptueuse villa à Renaix⁽²⁹⁵⁾. Les deux sœurs voulurent d'ailleurs des monuments semblables; il est impossible de savoir aujourd'hui si les deux monuments furent taillés et placés en même temps⁽²⁹⁶⁾ (fig. 117 et 118).

On peut remarquer que, dans différents monuments funéraires, Horta a cherché à donner une importance aux parties latérales: la croix qui était l'élément clé qui structure la plupart des monuments funéraires du XIX^e siècle est remplacée, sur l'avant de la stèle, par trois pavots, symbole traditionnel de l'éternel sommeil et apparaît aux flancs de la stèle triplement nimbée et rayonnante. Ici, comme dans l'architecture, la courbe règne sans partage: la stèle est cintrée sur les quatre faces, tout comme la dalle qui se termine par une contre-courbe (mouvement qui apparaît aussi au monument Artan, à la même époque)⁽²⁹⁷⁾ (fig. 118).

A la partie inférieure des flancs de la stèle apparaît un motif récurrent dans l'œuvre d'Horta, à comparer à un iris vu de face: une partie centrale fermée et arrondie et deux souples pétales, au relief moins prononcé, qui donnent l'impression de se fondre peu à peu dans la pierre (fig. 119 et 120). Ce motif splendide s'affirme, notamment, dans la façade de l'atelier d'Horta, au 23 rue Américaine.



Fig. 103. — V. Horta et G. Devreese, Monument funéraire Seghers-Berlemont à Courtrai 1894 (?)
Photo A.C.L., Bruxelles, (d'après une plaque photographique ancienne, coll. J. Delhaye).

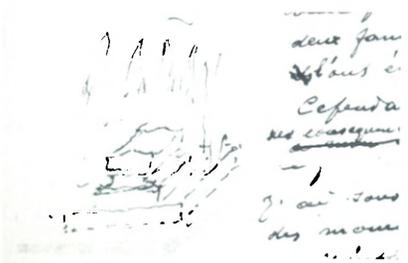


Fig. 104. — V. Horta, Croquis accompagnant la description du monument Solvay dans les «Mémoires» de V. Horta. Manuscrit, p. 119; archives du Musée Horta, Saint-Gilles.
Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 105. — V. Horta, Maquette en plâtre du monument Solvay (première version). Coll. Musée Horta, Saint-Gilles.
Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 106. — V. Horta, Monument de la famille Solvay après les travaux de 1924. Cimetière d'Ixelles.
Plaque photographique ancienne, coll. J. Delhaye.

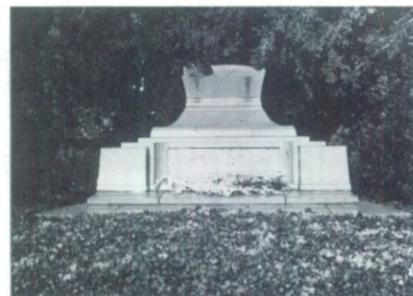


Fig. 107. — V. Horta, Monument funéraire de la famille Solvay. Etat actuel.
Photo de l'auteur.

F. Le monument de la famille Stern, au cimetière du Dieweg à Uccle (1896)

Les renseignements concernant ce superbe monument⁽²⁹⁸⁾ sont extrêmement minces: le 17 août 1896, les dessins du monument sont terminés⁽²⁹⁹⁾. Le monument a probablement été achevé en novembre 1896 (fig. 122). Destiné à Isaac Stern (1835-1895) et à son épouse Rosalie (1856-1929), c'est la création la plus libre d'Horta dans le domaine de l'architecture funéraire. L'application de la courbe y est magistrale; les parois du tombeau sont cintrées tant en largeur qu'en hauteur. La transition entre le socle et le monument est assurée par des motifs en agrafes (fig. 123) qui se recourbent pour retenir la plaque en granit rose dans laquelle sont gravés les noms des défunts. La sculpture de la face antérieure produit un effet tout différent: le motif naît de la partie supérieure et s'achève en coup de fouet sur le socle, en un mouvement inverse de celui de agrafes (fig. 124). Quant aux motifs de nœuds gravés sur la plaque, ils paraissent inspirés de nœuds plats japonais (fig. 125).

G. Le monument des Cressonnières, au cimetière de Molenbeek (1897)

Les seuls renseignements que l'on possédait sur le monument funéraire de Jacques des Cressonnières, bâtonnier du Barreau de Bruxelles, se limitaient à une mention dans les *Mémentos*⁽³⁰⁰⁾ et à une autre dans les doubles de lettres de l'atelier de Victor Horta⁽³⁰¹⁾.

Nous avons pu retrouver ce monument grâce à l'aide de la famille des Cressonnières et identifier ainsi une maquette en plâtre conservée au Musée Horta (fig. 126 et 127). Malheureusement, la grille conçue par Victor Horta⁽³⁰²⁾ a aujourd'hui disparu.

Ici aussi, les problèmes de raccord entre la stèle et le sol sont traités avec finesse. L'encadrement du parterre se prolonge sur les flancs de la stèle en deux motifs qui rappellent la fameuse estampe d'Hokusai, «La vague» (fig. 129). La stèle s'incurve vers le bas; cintrée au milieu de sa hauteur, elle s'élargit dans la partie supérieure. Les angles sont renforcés par des gerbes de lignes qui s'arrêtent à des hauteurs différentes à l'avant et à l'arrière (fig. 130) (ce motif de gerbes de lignes réapparaît, par exemple, au départ de l'escalier de la maison personnelle d'Horta, contemporain du monument). La surface même de la stèle est animée par des lignes en coup de fouet qui se détachent des gerbes aux angles (fig. 131) et par trois fleurs d'iris au souple dessin dans la partie supérieure (fig. 132).

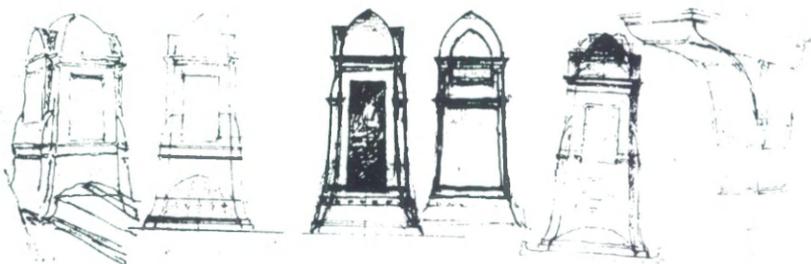


Fig. 108. — V. Horta, Croquis pour le monument à Louis Artan. Encre de Chine et crayon sur calque; 35 cm x 13,5. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

Fig. 109. — V. Horta, Croquis de monuments funéraires (pour le monument Verheven ou une tombe contemporaine de celui-ci, vers 1910). Encre sur papier, 21,5 cm x 14, Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

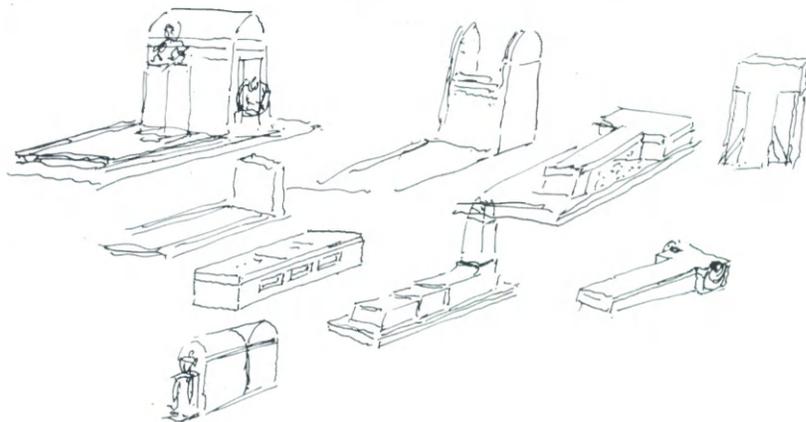
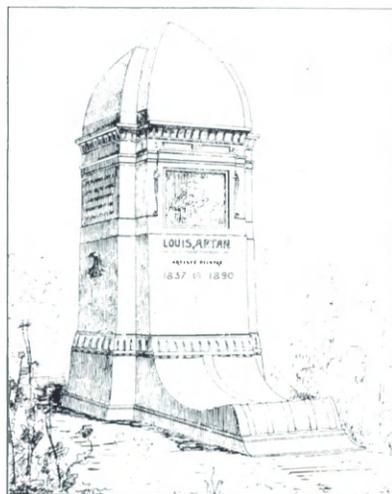


Fig. 110. — Invitation à l'inauguration du monument Artan au cimetière d'Oostduinkerke. Dessin de Victor Horta. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.



Ch. Vanderstappen, statuaire.

Horta, architecte.

Le Comité du Monument Artan prie
M

de lui faire l'honneur d'assister à l'inauguration
du Monument funéraire élevé à la mémoire du
peintre Louis Artan, qui aura lieu au cimetière
d'Oostduinkerke (près Neuport), le Dimanche
18 Août, à 11 1/2 heures du matin.

Pour le Comité :

Le Secrétaire-Trésorier,
Léon Valkenaere.

Le Président,
Alfred Verwee.

Départ : Mantes à la gare de Oost de Bruggelle à 7 h. 30 m. du matin.
Départ à 7 h. 45 m., arrivée à Oostduinkerke à 12 h. 50 m.
Départ de Neuportville (vicinal) à 11 h. 45 m., arrivée à
Oostduinkerke à 11 h. 55 m.
Retour : Départ d'Oostduinkerke (vicinal) à 12 h. 45 m., arrivée à Neuport
à 12 h. 55 m.
Départ à 12 h. 55 m., arrivée à Oostduinkerke à 1 h. 55 m.

H. Le monument à Johannes Brahms, Vienne 1902-1903, avec Ilse Conrat

On pourrait se demander pourquoi une femme sculpteur viennoise, Ilse Conrat, eut l'idée de venir à Bruxelles s'inscrire au cours de Charles Van der Stappen à l'Académie de Bruxelles. Il ne faut pas perdre de vue le rayonnement artistique considérable de Van der Stappen. En 1896 par exemple, le Cercle artistique de Vienne lui ouvre ses portes; l'exposition comprend 25 à 30 bronzes et quelques marbres⁽³⁰³⁾. Le Musée des Arts Décoratifs de Vienne lui acheta d'ailleurs trois bronzes: le *Silence*, le *Portrait de M. Herme* et le *Portrait de Jacques Wiener*⁽³⁰⁴⁾.

Comme Victor Horta faisait partie des familiers de Charles Van der Stappen⁽³⁰⁵⁾, il n'est pas étonnant qu'il ait rencontré Ilse Conrat⁽³⁰⁶⁾: «Paul Otlet⁽³⁰⁷⁾ venant d'hériter de son père, fit reprendre le collier à Van Rysselberghe⁽³⁰⁸⁾. Il le chargea de construire au coin de la rue de Livourne et de Florence une habitation privée, à laquelle, par une subdivision fort adroite, s'ajoutait un atelier d'artiste avec petite habitation, qui fit le bonheur d'une amie sculpteur qui m'avait appelé en collaboration pour un socle et avec qui je fis dans la suite plusieurs autres travaux similaires⁽³⁰⁹⁾»⁽³¹⁰⁾.

En novembre 1902, Horta note «monument Brahms à grandeur d'exécution» et, en décembre 1902, il indique une nouvelle fois «monument Brahms»⁽³¹¹⁾. Cette sculpture devait rendre hommage à Brahms dans le carré des musiciens

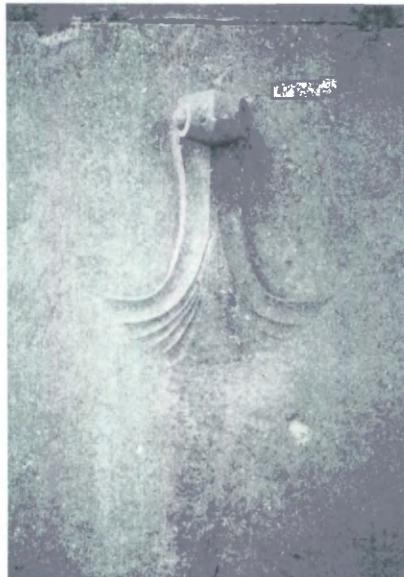


Fig. 111-114. — V. Horta, Monument Artan au cimetière d'Ootduinkerke. Etat actuel. Respectivement vue d'ensemble, détail du couronnement, crochet latéral, plaque de bronze due à Charles Van der Stappen. Photos de l'auteur.

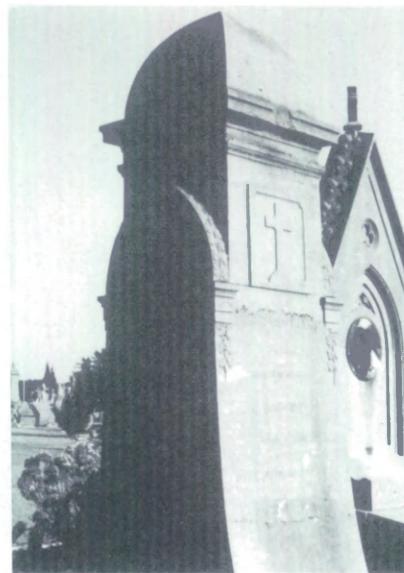


Fig. 115. et 116. — V. Horta, Monument à Edouard Geerts au cimetière d'Ixelles, vers 1893-1894. Etat actuel. Photos de l'auteur.



Fig. 117. — V. Horta, Monument funéraire Huybrechts au cimetière du Campo Santo à Gand. Etat actuel. Photo de l'auteur.



Fig. 118. — V. Horta. Monument funéraire Carpentier au cimetière de Renaix. Etat actuel. Photo de l'auteur.

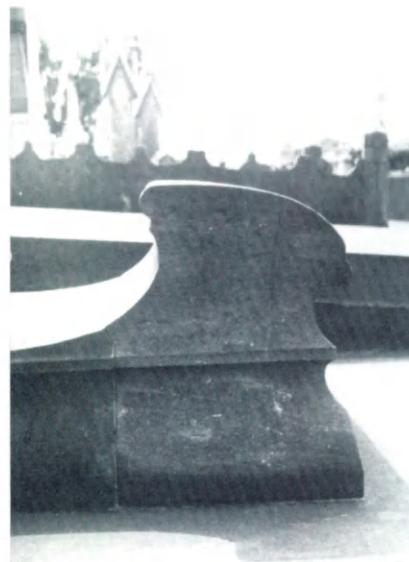


Fig. 119 et 120. — V. Horta. Monument Carpentier au cimetière de Renaix. Détails: respectivement terminaison de la dalle et motif latéral. Photos de l'auteur.



Fig. 121. — V. Horta, Monument Huybrechts au cimetière de Campo Santo à Gand. Détail de l'inscription. Photo de l'auteur.

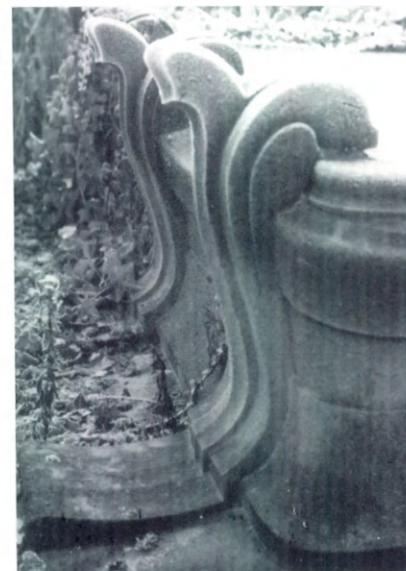
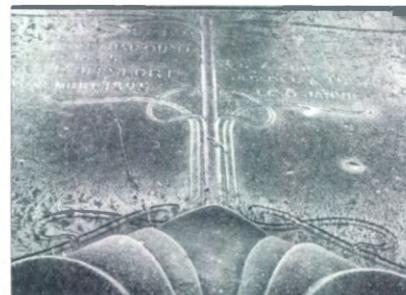


Fig. 122 à 125. — V. Horta, Monument Stern au cimetière du Dieweg à Uccle (1896). Etat actuel. Respectivement vue d'ensemble; détail des motifs latéraux; détail de la partie avant; détail de la dalle. Photos de l'auteur.

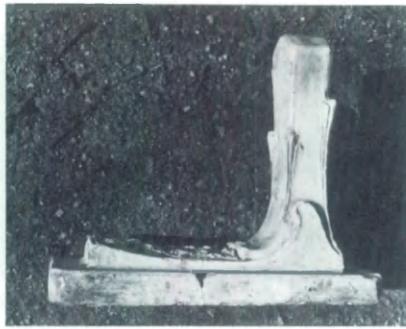


Fig. 126 et 127. V. Horta, Maquette du monument des Cressonnières. Vue de face et vue de profil. Coll. Musée Horta, Saint-Gilles. Photo Gilbert De Keyser.

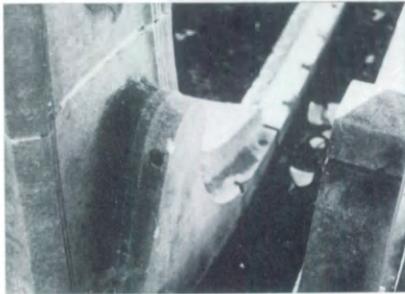


Fig. 128 à 132. — V. Horta, Monument funéraire des Cressonnières au cimetière de Molenbeek (1896). Etat actuel. Respectivement vue d'ensemble; détail de la partie inférieure de la stèle; détail d'angle; motifs en coup de fouet; partie supérieure de la stèle. Photos de l'auteur.



Wien.

Brahms-Grabdenkmal.

Fig. 133. Ilse Conrat et Victor Horta, Monument à Johannes Brahms au cimetière de Vienne (1902-1903). D'après une carte postale ancienne, coll. Musée Horta, Saint-Gilles.

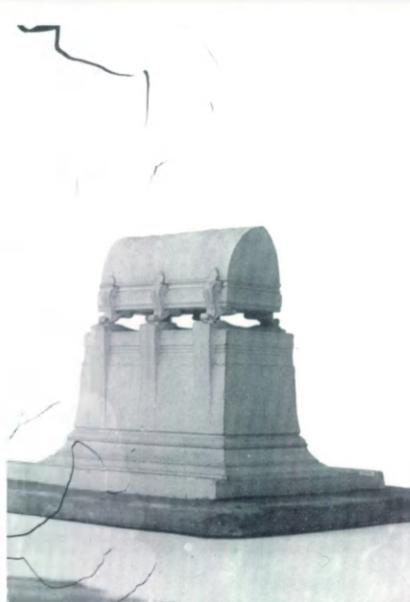


Fig. 134. — V. Horta, Maquette en plâtre pour le monument funéraire de François Verheven. Photo A.C.L., Bruxelles, M 102306 (d'après une plaque photographique ancienne, coll. J. Delhaye).

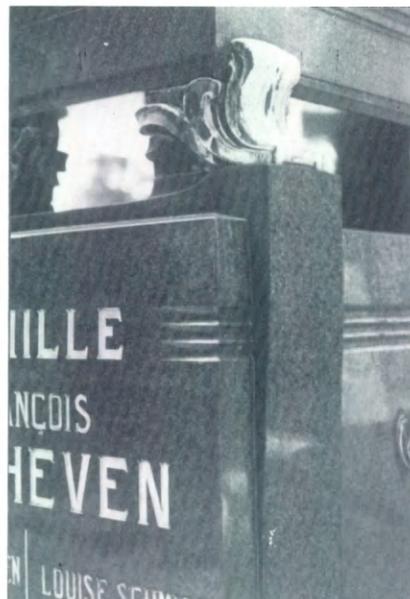
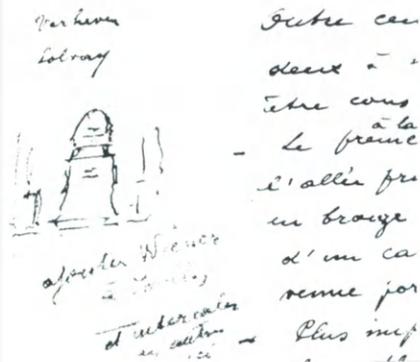


Fig. 135. — V. Horta, Croquis accompagnant la description du monument Verheven dans les «Mémoires» d'Horta. Manuscrit, p. 119. Archives du Musée Horta, Saint-Gilles. Photo Gilbert De Keyser.



Fig. 136 à 139. — V. Horta, Monument funéraire de François Verheven au cimetière de la Ville de Bruxelles à Evere (1911). Etat actuel. Respectivement vue d'ensemble; détail d'angle; détail d'un des supports en bronze du sarcophage; détail d'un crochet du socle. Photos de l'auteur.

au cimetière central de Vienne, aux côtés des monuments dédiés à Beethoven, Schubert, Strauss. On ne sait pourquoi ce fut Ilse Conrat qui fut choisie par le comité pour l'érection d'un monument à Brahms. Ce monument fut inauguré à Vienne le 7 mai 1903 ⁽³¹²⁾ (fig. 133).

Le musicien est représenté derrière une colonne; seul son buste apparaît. Il lit des partitions amoncelées sur le haut de la colonne. Derrière lui s'élève une stèle où le sculpteur a représenté en léger relief une jeune femme, de dos, levant la lyre devenue muette vers le ciel. De la lyre s'échappe un voile, dont un pan est saisi, avec dévotion, par un jeune homme (symbole de la postérité reconnaissante) qui semble vouloir sortir de la stèle ⁽³¹³⁾.

I. Le monument funéraire de François Verheven, au cimetière de la Ville de Bruxelles à Evere (1911)

En 1910, un contrat est signé entre Victor Horta et François Verheven, conseiller communal de la Ville de Bruxelles, pour un monument funéraire en granit: l'exécutant sera un certain Birger ⁽³¹⁴⁾. Il comporte de nombreuses précisions, notamment celles-ci: «les deux granits employés seront sans taches, ni veines, ni masticages d'aucune espèce, ils seront polis durs suivant les règles de l'art avec de la grenaille de carborundum de différents calibres et en poudre pour l'adoucissage. Le brillant sera obtenu par la potée d'étain (...); l'inscription sera dorée sur place à l'or double». Le prix prévu était de 7.900 francs (fig. 134-136). En novembre 1911, G. de Larabrie, représentant général de carrières, annonce qu'on a pu extraire un bloc de granit qui permettra de réaliser en une pièce la partie supérieure du socle ⁽³¹⁵⁾. Il souligne dans une autre lettre ⁽³¹⁶⁾ les difficultés nées lors de l'exécution: difficultés pour l'exécution du sarcophage, dans la recherche d'un bloc de granit vert; plus de trois mois ont été nécessaires pour découvrir en carrière un banc pouvant fournir un bloc aux dimensions voulues, etc. Les pieds et les agrafes sont fournis par la Compagnie des Bronzes ⁽³¹⁷⁾ (fig. 136-149).

François Verheven (1846-1913), administrateur des hospices de Bruxelles, a dû rencontrer Horta lors de réunions concernant l'hôpital Brugmann; il est un des co-signataires du contrat passé entre le Conseil Général des Hospices et Secours de la Ville de Bruxelles et Victor Horta le 23 mars 1907 pour la construction de l'hôpital Brugmann ⁽³¹⁸⁾.

Le 30 novembre 1911, le monument est achevé ⁽³¹⁹⁾ (fig. 134-135).

Conclusion

«J'en trouve encore quelques-uns (quelques monuments funéraires) à rappeler à mon actif, car ils ont la chance d'être conservés «à perpétuité» ⁽³²⁰⁾. Hélas, Horta se trompait et les monuments funéraires ne sont plus conservés à perpétuité dans les cimetières. Cette disposition a été abrogée; ce qui menace gravement la conservation d'oeuvres parfois dotées d'une grande valeur artistique. Il est certain aujourd'hui, comme le souligne Michel Vovelle ⁽³²¹⁾ que «ce patrimoine encombre. D'abord parce qu'il devient envahissant, au temps même où l'expansion (et la spéculation immobilière) urbaine bat son plein: la concession perpétuelle, désir d'éternité bourgeoise du XIX^{ème} siècle, entre en contradiction avec la précarité et la rotation accélérée des objets, des valeurs et des êtres de la société de consommation». De manière large, il ne s'agit d'ailleurs pas de conserver tel ou tel monument ou de regrouper ceux qui sont jugés dignes d'intérêt dans un enclos. Garder un bâtiment ancien dans un environnement démolit n'a guère de sens. Il en va de même pour les cimetières, ces «villes des morts» avec leurs allées nobles, leurs carrefours principaux, les chemins secondaires: briser ces structures prive de sens ces endroits voulus comme

des lieux permettant à l'homme de renouer avec les questions philosophiques fondamentales, de méditer sur son passé, ses attaches familiales. C'est aussi vouer à la disparition une des sources qui permettent à l'historien, au sociologue, ... de percer les secrets d'un imaginaire collectif sur la mort. La concession à perpétuité ne va-t-elle pas de pair avec l'essor de la société bourgeoise désireuse de fixer dans la pierre son espoir de perpétuation, d'affirmer une ultime fois sa richesse et sa respectabilité. Les propriétaires de concession n'hésitaient pas à recourir à des architectes et à des sculpteurs de renom qui voyaient là un moyen de subsistance non négligeable. Les réglementations postérieures limitant la hauteur des monuments et le changement d'attitude face à la mort (ce moment où bascule le rapport entre Eros et Thanatos) vont réduire ces commandes. Le nombre de personnes qui, après la guerre de 1940, souhaitent se faire édifier un tombeau décroît de façon vertigineuse.

Conclusion: Victor Horta et ses commanditaires

Dans cet article, je souhaitais surtout rassembler des renseignements épars relatifs à des activités de Victor Horta qui, de prime abord, pouvaient être qualifiées de mineures: la conception de socles et de monuments offrait cependant un commun dénominateur permettant d'illustrer des facettes peu connues du talent d'Horta. Au cours des recherches, s'est peu à peu dessiné le profil humain de l'architecte; on reste rêveur devant ces liens privilégiés qui unissaient Horta et les plus grands sculpteurs du temps. Bien sûr, Horta s'est intéressé à la peinture mais lorsqu'il choisit Fabry pour décorer l'hôtel Aubecq, par exemple, on peut regretter que le très bel écrin architectural abrite une peinture de qualité moyenne. Entre Fabry et Constantin Meunier ou Van der Stappen, qu'elle différence d'envergure! Le très grand souci d'Horta pour le travail de la pierre, du bois, du marbre -rappelons l'existence de certaines de maquettes d'études préliminaires en plâtre- l'apparente à un sculpteur et lui permet de comprendre les problèmes et les motivations de ce dernier. Amoureux fasciné de l'Orient, passionné de sculpture et de musique, amateur-dans une moindre mesure- de peinture, Horta privilégiera une sensibilité raffinée qui inspire toute son oeuvre architecturale des années 1890-1905.

Cette période de sa vie est également marquée par la franc-maçonnerie. Initié à la loge bruxelloise des Amis Philanthropes le 31 décembre 1888, il y noue amitié avec Tassel et Autrique (qui seront d'ailleurs les commanditaires des deux premières maisons d'Horta à Bruxelles), Charbo et Hoorickx, «frères dès la première rencontre»; «quant à Devreese, il était de mes amis depuis longtemps⁽³²²⁾. Souvenirs heureux pour Horta: «Oh la belle période! Comme l'assiduité était belle et pourtant, elle n'entravait aucunement le cours des occupations: on travaillait un peu plus tard au retour des réunions, ou l'on ne se couchait pas, et tout était dit...»⁽³²³⁾ L'on peut voir également sous ce jour les relations entre Horta et les sculpteurs: Charles Samuel, Godefroid Devreese, Victor Rousseau, Paul Devigne, Jef Lambeaux, Julien Dillens, ... étaient francs-maçons; Constantin Meunier avait été franc-maçon... Ainsi affinités réelles et amitiés électives formaient un réseau autour de l'architecte et lui offraient un affranchissement intellectuel - et matériel, puisque Tassel et Autrique, par exemple laissèrent toute liberté à leur ami.

S'attacher à l'étude des monuments, fruits de collaboration avec des sculpteurs, a donc permis - du moins, je l'espère - de préciser quelque peu, par l'étude d'un pan méconnu de son oeuvre, la place d'Horta dans la société artistique de son temps.

(1) Cet aspect de la carrière d'Horta est passé presque inaperçu jusqu'aujourd'hui; seule une brève note de Cécile Dulière aborde un volet de ce vaste problème (C. DULIERE, *Les socles de statues de V. Horta*, dans *La ville et l'habitant*, n° 114, 1er septembre 1984, p. 10-11). La présente enquête, commencée depuis des années, a bénéficié de l'inventaire dressé par A. HOPPENBROUWERS, J. VANDENBREDEN et J. BRUGGEMANS, *Victor Horta. Architectonographie*. Bruxelles, 1975; elle a cependant permis de découvrir nombre d'œuvres inconnues du Maître.

(2) Maurice AGULHON, *Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXème siècle*, dans *Ethnologie française*, n.s., V, 1975, p. 34-56, à la p. 33. Dans le même sens, M. AGULHON, *La «statuomanie» et l'histoire*, dans *Ethnologie française*, n.s., VIII, 1978, p. 145-172 et les introductions au catalogue *De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*. Lille, 1982, p. 23-75 (surtout Ch. MARTINET, *Le monument public de 1850 à 1914*, p. 32-38).

(3) Micheline HANOTELLE, *Paris/Bruxelles: Rodin et Meunier. Sculpteurs français et belges à la fin du XIXème siècle*. Paris, 1982.

(4) André MICHEL, *La sculpture belge jugée en France*, dans *L'Art Moderne*, n° 47, 23 novembre 1902, p. 386-387.

(5) V. HORTA, *Mémentos*, 1899, p. 5. Par *Mémentos*, on désigne une série de notes manuscrites de Victor Horta qui couvrent les années 1894 à 1906. Regroupées en 1941 (le 8 janvier; cfr. *Mémentos*, 1895, p. 2), elles comprennent des pages des agendas découpées et annotées, ainsi qu'un commentaire plus ou moins long de Horta sur l'année écoulée. Ce manuscrit comprend 98 pages numérotées par année et a été dactylographié (conservé parmi les archives du Musée Horta, Saint-Gilles); les citations apparaissant dans le présent article renvoient au manuscrit original.

(6) *Architectonographie*, p. 113; V. HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 26. Par *Mémoires*, on désigne le manuscrit des *Mémoires* de Victor Horta, déposé au Musée Horta par Jean Delhay (existe en version manuscrite et transcription dactylographiée). L'édition de ces *Mémoires* a été confiée par Jean Delhay à Cécile Dulière, qui a reçu pour cette tâche l'appui de l'administration du Patrimoine du Ministère de la Communauté française. La parution est prévue pour 1985 et rendra enfin accessible au grand public ces précieux textes, éclairant l'activité architecturale du Maître. Toutes les citations apparaissant dans cet article renvoient à la transcription dactylographiée, revue sur l'original.

(7) Françoise DIERKENS-AUBRY et Cécile DULIERE, *L'hôtel Hannon. Un exceptionnel ensemble de l'époque 1900 à Bruxelles*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 46, 1980, p. 14-25.

(8) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 49.

(9) Françoise DIERKENS-AUBRY, *Les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles: Victor Horta et*

l'hôtel Tassel (1893), ici-même, p. 7-36.

(10) En dernier lieu, Françoise DIERKENS-AUBRY, *Musée Horta. Guide*. Saint-Gilles, 1982, p. 17-24.

(11) Y. OOSTENS-WITTAMER, *L'hôtel Solvay*. Louvain-la-Neuve, 1980, p. 213: «La mer» de Charles Van der Stappen (salle de billard), «Le baiser» de Victor Rousseau (pendule de la salle à manger), deux statuette de Van der Stappen (cheminée de la chambre à coucher des parents), «La Science» de Pierre Braecke (grand hall).

(12) Georges VIGNE, *Victor Horta et l'hôtel Aubecq à Bruxelles*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, février 1983, n° 1, p. 25-34: de Braecke, «Enfants jouant à la poupée», «Louve allaitant ses petits» et «La Famille»; de Meunier, «Cheval à l'abreuvoir»

(13) Pensons aux nombreux praticiens qu'employait Rodin; parmi eux, pendant un temps, Camille Claudel...

(14) V. HORTA, *Mémentos*, 1899, p. 4-5.

(15) *Le Soir*, 20 septembre 1903. Sur cette inauguration, cfr. Jacqueline DELROT, *La mort de Jules Bara et son écho à Tournai*. dans *In memoriam André et Elisabeth Vormezele* (= Publications extraordinaires de la Société Royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, I). Tournai, 1984, p. 249-267.

(16) La polémique qui vient (1985) d'éclater en France au sujet du placement d'une statue de Dreyfus dans la cours de l'Ecole Militaire est tout à fait révélatrice. L'Etat-major militaire refuse le placement de cette statue, tout comme le maire de Paris Jacques Chirac rejette l'installation sur le territoire de la Ville d'effigies de Léon Blum et de Mendès-France. La statuaire vue comme instrument politique à l'ère de la communication audio-visuelle! Cfr. *Le Canard Enchaîné*, 7 août 1985, p. 2: article intitulé «Dreyfus, Blum, Mendès-France. Trois statues en pierre d'achoppement».

(17) Sur le monument Remy à Louvain, cfr. *infra*, p. 66-67.

(18) *La sculpture belge jugée en France*. dans *L'Art Moderne*, n° 47, 23 novembre 1902, p. 386-387. Sur le monument au Travail de Constantin Meunier, cfr. *infra*, p. 53-59.

(19) Sur l'édicule Lambeaux, cfr. *infra*, p. 46

(20) Monuments Artan, Geerts, Ompdrailles; cfr. *infra*, p. 63-65 et 81-82

(21) Monuments Lemonnier, Remy; mémorial de l'Yser; cfr. *infra*, p. 66-69

(22) Monuments Bara et Gallait; cfr. *infra*, p. 46-51

(23) Sur le monument Ompdrailles, cfr. *infra*, p. 67

(24) Sur le monument Lemonnier, cfr. *infra*, p. 63-65

(25) Sur le monument Van Duyse à Termonde, cfr. *infra*, p. 44

(26) Statue du général Belliard (1836), due à Guillaume Geefs; cfr. P. FIERENS, *L'architecture et la sculpture au XIXème siècle*, dans *L'Art en Belgique*. Bruxelles, 1939, p. 415-434, à la p. 422.: Statue d'Adolphe Quételet (1880), due à Ch. Fraikin; cfr. J.-L. DE PAEPE, dans *Adolphe Quételet (1796-1874)*. *Exposition (...)*

Bruxelles, 1974, p. 187-188, n° 138.

(27) Statue de Rodin: probablement une réduction du célèbre *Penseur*. Cfr. M. SULZBERGER, *Promenade au Musée Royal des Beaux-Arts. Peinture moderne-sculpture*. Bruxelles, s.d., p. 73.

(28) Statue de Metdepenningen (1886), due à Julien Dillens. Cfr. G.-M. MATTHYS, *Julien Dillens, sculpteur 1849-1904*. Bruxelles, 1955, p. 78-79 ou Alb. VERBESSEM, *Le Barreau de Gand*. Gand, 1912, p. 22-23 (avec description de la cérémonie d'inauguration). Voir aussi *L'Art Moderne*, n° 25, 20 juin 1886, p. 200.

(29) Statue de Godefroid de Bouillon (1843-1848), due à Eugène Simonis. Cfr. notamment Edm. MARCHEL, *Eugène Simonis*, dans *Biographie Nationale*, XXII (Bruxelles, 1914-1920), col. 572-579, à la col. 576.

(30) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 208-211.

(31) Sur Godefroid Devreese, voir surtout A. DE WITTE, *Godefroid Devreese, statuaire-médailleur. Biographie et catalogue de ses médailles*. Paris, 1912; *Godefroid Devreese. Catalogue d'exposition*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, décembre 1941 (introduction par V. TOURNEUR, p. 1-22); L. SOLVAY, *Notice sur Godefroid Devreese*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CIX, 1943, p. 1-35; N.R. (UELENS), dans *150 ans de vie artistique*, p. 103-104; V. TOURNEUR, R. et M. COMPERNOLLE, *Godefroid Devreese*, dans *Biographie Nationale*, XLIII, 1983-84, col. 326-334. On se reportera aussi à HESSLING, *Sculpture belge contemporaine*, p. 4-5; P. DE BRABANDERE, *Geschiedenis van de beeldhouwkunst te Kortrijk*. Courtrai, 1968, p. 116-126 et 168-185.

(32) Sur Jean Palfyn, médecin, chirurgien, anatomiste, inventeur du forceps (Courtrai, 28 novembre 1650-Gand, 21 avril 1730), voir la notice d'Edm. DEFFERNES, dans *Biographie Nationale*, XVI (Bruxelles, 1901), col. 480-499, avec bibliographie complémentaire.

(33) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 33, 14 août 1887, p. 263.

(34) Sur Jules Lagae (1862-1931), voir A. GOF-FIN, *Le sculpteur Jules Lagae*. Paris-Courtrai, s.d. (1933); G. VANZYPE, *Notice sur Jules Lagae*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CI, 1935, p. 87-111; J. LAVALLEYE, *Jules Lagae*, dans *Biographie Nationale*, XXXV (Bruxelles, 1970), col. 497-501; N.R. (UELENS), dans *150 ans de vie artistique*, p. 116-117 (avec bibliogr. compl.). Dans ces ouvrages, on ne trouve aucune mention de la participation de Lagae au concours Palfyn, ni de son projet - qui semble perdu.

(35) Sur Joseph Willems (Malines, 1845-1910), on trouvera quelques éléments dans DE SEYN, *Dictionnaire biographique*, p. 1173 et dans G. CAULLET, *Catalogue (du) Musée de Peinture et de Sculpture de la ville de Courtrai*. Courtrai, 1912, p. 169 (à propos du projet de Willems au concours Palfyn, projet autrefois conservé au Musée de Courtrai, *ibidem*, p. 169, n° 322- mais qui semble aujourd'hui disparu).

(36) *Journal de Gand*, 24 décembre 1887.

(37) *L'Etoile Belge*, 22 janvier 1888. Sur ce

- monument de Vinçotte (Stationsplein), voir, en dernier lieu, DE BRABANDERE, *Geschiedenis*, p. 117-118. Sur les circonstances (politiques) de l'attribution du prix à Vinçotte, éléments dans DE BRABANDERE, *ibidem*, p. 117-118 et *infra*, p.61. Sur Vinçotte et les rapports de celui-ci avec Horta, *infra*, p. 62-63.
- (38) CAULLET, *Catalogue*, p. 168, n° 319.
- (39) CAULLET, *Catalogue*, n° 319, pl.; *Architectonographie*, p. 114.
- (40) Frans Courtensstraat, Dendermonde. Cfr. *Architectonographie*, p. 117.
- (41) *Sur le poète flamand Prudens Van Duyse (1804-1859), on peut se reporter aux notices de J. STECHER, dans Biographie Nationale*, VI (Bruxelles, 1878), col. 404-421 et de S. BRACKE, dans *Nationaal Biographisch Woordenboek*, VIII (Bruxelles, 1979), col. 244-260, où l'on trouvera la bibliographie complémentaire. Sur la tombe de Van Duyse au Campo Santo de Gand, voir J. DE GEEST, *Campo Santobloemen*, Gand, 1982, p. 65 ou CAPITEYN-DECAVELE, *In Steen en brons*, p. 159-161 (sculpture d'A. Van Eenaeme, 1861).
- (42) Le coût final fut, en réalité, de 33.000 francs. Je dois ces renseignements à l'obligeance de l'archiviste-conservateur de la Ville de Termonde, A. Stroobants.
- (43) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 28: 10 juillet 1892, p. 223.
- (44) Cfr., par exemple, le catalogue *Dillens statuair* (Bruxelles, Cercle artistique et littéraire, 1906) qui mentionne un monument Van Duyse parmi les bronzes de l'atelier de Dillens ou G.M. MATTHIJS, *Julien Dillens, sculpteur 1894-1904*. Bruxelles, 1953, p. 104 et pl. XXI. Sur Dillens et ses rapports avec Horta, cfr. *infra*, p. 75-77.
- (45) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 40, 2 octobre 1892, p. 319.
- (46) *Supra*, p. 42.
- (47) Par ex. *Architectonographie*, p. 14; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 67-68.
- (48) Sur Ernest Hendrickx, auteur-notamment des monuments funéraires de Van Bommel et de la famille De Rongé, voir la notice de THIEME et BECKER, *Allgemeine Lexikon*, XVI (1923), col. 380-381 et sa notice nécrologique dans *L'Emulation*, II, 1892, col. 157-158. Sur ses cours à l'U.L.B., voir L.VANDERKINDERE, *L'Université de Bruxelles 1834-1884. Notice historique*. Bruxelles, 1884, p. 169 et E.GOBLET D'ALVIELLA, *L'Université de Bruxelles pendant son troisième quart de siècle*. Bruxelles, 1909, p. 274-275. Hendrickx mourut le 30 août 1892; Horta fut nommé pour lui succéder le 21 octobre 1892 (GOBLET, *ibidem* p. 274; COOLS-VANDENDAELE, *Croisades*, p. 46).
- (49) Sur l'inauguration du monument Hendrickx, voir la brochure éditée, à cette occasion, par l'U.L.B.
- (50) Bruxelles, coll. Wittamer, agenda 1894, sub 11 avril 1894.
- (51) SOLVAY, *Devreese*, p. 32 (le buste est aussi cité aux p.4 et 13, mais sans mention d'Horta), repris par DE BRABANDERE, *Geschiedenis*, p. 183.
- (52) Sur Frédéric Cailliaud, voir notamment THIEME-BECKER, *Allgemeine Lexikon*, V. (Leipzig 1911), p. 362; *Nouvelle Biographie générale*, ed. HOEFER, t. VIII (Paris, 1855), col. 117-119; J.-M. CARRE, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, t. I (Le Caire, 1932), p. 221-223; M. PREVOST, *Frédéric Cailliaud*, dans *Dictionnaire de Biographie Française*, VII (Paris, 1954), col. 863-864; W.R. DAWSON et E.P. UPHILL, *Who was who in Egyptology*. Londres, 2ème éd., 1972, p. 50 (renseignement aimablement fourni par Eugène Warmerbol).
- (53) Comme le suggèrent les dates de la carrière et de la mort de Frédéric Cailliaud. Encore faudrait-il que Cailliaud ait eu des enfants. En tout état de cause, il légua la totalité de ses collections à la ville de Nantes.
- (54) Madame le Conservateur du Musée de Nantes m'a fait savoir que Frédéric Cailliaud avait épousé une jeune femme belge et avait, de ce fait, des liens privilégiés avec la Belgique. De plus, Frédéric Cailliaud -comme G. Devreese et Victor Horta- était franc-maçon et se serait rendu en visite, à plusieurs reprises, au Temple de Bruxelles. Il y a là une double piste à exploiter tant pour Frédéric Cailliaud que pour un éventuel enfant.
- (55) Le buste de Cailliaud se trouve dans la salle Cailliaud, contenant les donations de celui-ci au Musée.
- (56) Sur l'appartenance de Godefroid Devreese à la Franc-Maçonnerie, voir *supra*, p.36, n.16. Sur un autre type de relations entre le sculpteur Devreese et l'architecte Horta, voir le David décorant la cage d'escalier de l'hôtel Tassel (1893), voir *supra*, p.18 et 40.
- (57) Cfr. *Les concours Godecharle ont cent ans (1881-1981)*. Catalogue d'exposition, Bruxelles, Galerie Bortier, 18-29 mars 1981, p. 48-49 et *La fondation Godecharle 1871-1971*, édité par la Commission provinciale des fondations de bourses d'études du Brabant, Bruxelles, 1971, p. 180-181 (et le texte de l'introduction de V.-G. MARTINY, p. 173-179, qui commente -aux p. 174-176- les positions d'Horta vis-à-vis du concours). Horta précise dans ses *Mémoires* (dactylogr., p. 23): «Les relevés ainsi que l'archéologie -et je confondais tous les styles sous cette dénomination- me déplaisaient». En 1884, Horta avait obtenu la première bourse d'architecture de la fondation Godecharle avec un «projet de parlement».
- (58) Les souvenirs d'Horta sont imprécis, puisque le monument Seghers pourrait être postérieur; voir *infra*, p. 80.
- (59) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 26.
- (60) *L'Etoile Belge*, 13 et 22 janvier 1888; *La Nation Belge*, 1888.
- (61) Sur Alphonse Balat (1819-1895), voir surtout J. CLEMENT, *Alphonse Balat, architecte du roi (1819-1895)*. Bruxelles, 1956; V.-G. MARTINY, *Alphonse Balat*, dans *Biographie Nationale*, XXXVII (Bruxelles, 1971-1972), col. 15-18; C.DELVOYE, dans *150 ans de vie artistique*, p. 162-164. Horta consacre quelques pages de ses *Mémoires* à son maître: *Mémoires dactylogr.*, p. 15-23.
- (62) V. HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 36. Pour les monuments Palfyn et Van Duyse, *supra*, p.44; pour la statue de Belliard, voir *supra*, p.42 et n.26.
- (63) V.HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 208.
- (64) Victor Horta construisit au moins deux autres ateliers: l'un pour Fernand Dubois, 80 avenue Brugmann à Forest (Bruxelles) (1901-1906); cfr. *Architectonographie*, p. 133; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 98-99; voir aussi *infra*, p.78), l'autre pour Pieter Braecke, 31 rue de l'Abdication à Bruxelles (1901-1903); cfr. *Architectonographie*, p. 134; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 98-99; voir aussi *infra*, p.70).
- (65) Bruxelles, collection Wittamer, agenda 1894, *sub datis*.
- (66) Les plans de cet atelier n'avaient pu jusqu'ici être retrouvés, suite à une erreur de l'*Architectonographie* (p. 119) qui le situait erronément à Gand. Le 10 mars 1898, Devreese demande l'autorisation de construire, dans son atelier, un atelier de moulage.
- (67) Sur Jef Lambeaux, voir surtout G. VERDAVAINNE, *Jef Lambeaux*. Bruxelles 1887; L.SOLVAY, *Notice sur Jef Lambeaux*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, XC, 1924, p. 22-64; N.RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 117-118; M.HANNOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 237-238 et *passim*.
- (68) Cité par Cécile DULIERE, *Le Pavillon des Passions Humaines au Parc du Cinquante-naire*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XLVIII, 1979, p. 85-97, à la p. 85.
- (69) DULIERE, *Pavillon* et Jo HAERENS, *Jef Lambeaux en het reliëf der Menselijke Passies. Een historisch overzicht* dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LIII, 1982, 1, p. 89-105.
- (70) Lettre de Lambeaux à Horta, 18 octobre 1889 (archives du Musée Horta).
- (71) Sur Balat, *supra*, p.45 et n.61.
- (72) BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 66.
- (73) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 22; cité par DULIERE, *Pavillon*, p. 8.
- (74) *Infra*, p.91.
- (75) Commentaire de *L'Art Moderne* (n° 21, 25 mai 1890, p. 166) s'insurgeant contre la dépense prévue de 300.000 francs et qualifiant le bas-relief de «cahotique et vague, boursoufflé et prétentieux, emphatique et vide». En 1894, la revue revient sur son opinion, mais ne fait toujours aucune mention de l'auteur de l'édicule (*L'Art Moderne*, n° 47, 25 novembre 1894, p. 371-372).
- (76) Sur Guillaume Charlier, voir surtout S. PIERRON, *Guillaume Charlier*. Bruxelles, 1913 (surtout p. 105-110); G. VERDAVAINNE, *Guillaume Charlier*. Mons, 1897; HESSLING, *Sculpture contemporaine*, p. 2-5; S. PIERRON, *Portraits d'artistes*. Bruxelles, 1905, p. 39-42; HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 236 et *passim*.
- (77) Sur Thomas Vinçotte, cfr. *infra*, p.59-63.
- (78) Sur Jacques de Lalain (1858-1917), voir P. LAMBOTTE, *Le comte Jacques de Lalain*,

peintre et sculpteur (1858-1917). Anvers, 1918; J. DELVILLE, *Notice sur Jacques de Lalaing*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, XCIII, 1927, p. 159-172; J. OGONOVSKY, dans *150 ans de vie artistique*, p. 32-33.

(79) Louis Gallait (Tournai, 1810-1887) fit ses études à l'Académie de Tournai, dont il devint directeur. Artiste de réputation internationale, il exécuta notamment plusieurs tableaux pour la galerie de Versailles. Il fut président de la classe des Beaux-Arts et directeur de l'Académie Royale de Belgique en 1871 et 1880. Sur Gallait, en attendant la parution de la thèse de S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, voir M. SULZBERGER, *Louis Gallait*. Bruxelles 1889; L. SOLVAY, *Notice sur Louis Gallait*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, LXXXI, 1915-1919, p. 1-25; Ph. MOINS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 47-48.

(80) *L'Art Moderne*, n° 27, 7 juillet 1889, p. 215.

(81) Ch.-A. Fraikin fut, néanmoins, l'auteur du buste en marbre de Gallait, aujourd'hui à l'Académie Royale de Belgique (1893). Sur Fraikin (1817-1893), voir Edm. MARCHAL, *Notice sur Charles-Auguste Fraikin*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, LXVI, 1900, p. 381-418; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 108-110.

(82) Conservés au Musée Horta, Saint-Gilles.

(83) Cfr. VERDAVINNE, *Charlier*, p. 7-14.

(84) PIERRON, *Charlier*, p. 109.

(85) Sur la personnalité de Jules Bara (1835-1900), libéral, franc-maçon et anticlérical doctrinaire, ministre de la Justice, voir les indications données par R. DEMOULIN, *Jules Bara*, dans *Biographie Nationale*, XXX (Bruxelles, 1958), col. 128-138 et, en dernier lieu, J. DELROT, *La mort de Jules Bara et son écho à Tournai*, dans *Publications extraordinaires de la Société Royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, I, 1984, p. 249-267.

(86) Sur Constantin Meunier, cfr. *infra*, p. 53-59

(87) *Petite Chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 30, 29 juillet 1900, p. 242. De nombreux statuairens présentèrent un projet, dont Ch. Samuel; Vinçotte, de Lalaing, Dillens et Van der Stappen avaient décliné l'offre qui leur avait été faite de prendre part au concours (*L'Art Moderne*, n° 41, 13 octobre 1901, p. 344). C'est en novembre 1901 que le choix s'est porté sur le projet de Charlier et Horta (*L'Art Moderne*, n° 47, 24 novembre 1901, p. 392).

(88) *L'Art Moderne*, n° 12, 23 mars 1902, p. 98. Les étapes de la collaboration d'Horta et de Charlier pour ce monument sont consignées dans les *Mémentos* (1902, p. 1: «tout monument Bara» et p. 2 «maquette du monument Bara»; 1903, p. 1 «juillet: monument Bara») et dans les réflexions d'Horta sur l'année en cours (p. 3: «étude du monument Bara»).

(89) DELROT, *Bara*, p. 265-266.

(90) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 40, 4 octobre 1903, p. 344.

(91) DELROT, *Bara*, p. 260-262.

(92) *L'Indépendance Belge*, 21 septembre 1903, p. 3.

(93) Citation d'après *L'Indépendance Belge*, 21 septembre 1903, p. 3. Voir aussi DELROT, *Bara*, p. 261-262; PIERRON, *Charlier*, p. 112-116.

(94) PIERRON, *Charlier*, p. 120.

(95) HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 230: «Van Cutsem était un homme de premier plan, riche à millions, sorti de la haute bourgeoisie, intelligent, amateur sérieux de musique et d'art ainsi que de tout ce qui était susceptible de pouvoir embellir soit la vie matérielle, soit la vie spirituelle. Aussi Van Cutsem était-il un mécène sinon très généreux, au moins averti, éclectique et avancé. (...) Les nouveaux recevaient de ce chef, le meilleur accueil chez lui; les réunions étaient à l'avenant; ce qui faisait la joie réelle de ceux qui y participaient, comme le motif donnant lieu à critique de la part de ceux qui n'y étaient point admis».

Van Cutsem légua sa collection à la ville de Tournai avec une somme d'argent destinée à la construction d'un musée; il mourut avant de voir son projet réalisé et institua Charlier légataire universel. C'est donc Charlier qui se chargea de l'exécution du testament de Van Cutsem (cfr. *Architectonographie*, p. 137); voir aussi *infra* n. 21. Sander Pierron consacre à Van Cutsem sa préface des *Portraits d'artistes* (Bruxelles, 1905, p. 5-11) et mentionne (p. 9) qu'à partir de 1886, Van Cutsem organise des réunions du dimanche auxquelles participaient Finch, Hoorickx, Ensor, Stobbaerts, Dierckx, Oleffe, Lucien Solvay, G. Verdavainne, Théo Hannon, «Victor Horta qui construisit plus tard les galeries de l'Avenue des Arts», des sculpteurs comme Braecke, Devreese, Fernand Dubois, Victor Rousseau, J. Baudrenghien. Sur Henri Van Cutsem, cfr. L. PION, *Henri Van Cutsem*, dans *Biographie Nationale*, XLI (Bruxelles, 1979-1980), col. 140-146.

(96) Le Musée de Tournai, conçu par Horta entre 1903 et 1928, fut inauguré le 17 juin 1928; cfr. *Architectonographie*, p. 137; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, 63-66, *Le Musée des Beaux-Arts de Victor Horta à Tournai*, dans *Gran Bazaar*, mars 1982, p. 82-87; M. VAN DE WINCKEL, *Le Musée de Tournai, expression architecturale Art Nouveau*, dans *Pierre et marbre*, septembre-octobre 1979, p. 11-13; M. VAN DE WINCKEL, *Une étroite collaboration entre Victor Horta et Guillaume Charlier: le Musée des Beaux-Arts de Tournai et son mémorial Van Cutsem*, dans *Actes du XLV^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Nivelles 1984)*, t.L, p. 315-316.

(97) M. VAN DE WINCKEL, *Musée de Tournai*, p. 12, publie un projet en bronze, provenant d'une collection particulière, pour le Mémorial Van Cutsem.

(98) HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 231-232.

(99) Par lettre du 16 décembre 1984. M. Serge Le Bailly de Tillegem, conservateur du Musée de Tournai, m'a fait savoir qu'il ignorait «complètement pour quelle(s) raison(s) l'oeuvre fut déplacée à l'étage du Musée ainsi que le moment où fut décidé ce changement».

(100) PIERRON, *Charlier*, p. 116-120.

(101) Sur Van der Stappen, voir *infra*, p. 63-66

(102) *Architectonographie*, p. 117.

(103) HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 228-230.

(104) Sur Constantin Meunier, voir surtout C. LEMONNIER, *Constantin Meunier et son oeuvre*. N° spécial de *La Plume*, 1905 (2e éd.); A. THIERY et E. VAN DIEVOET, *Catalogue complet des oeuvres dessinées, peintes et sculptées de Constantin Meunier*. Louvain, Imprimerie Nova et Vetera, s.d. (1909); V. ROUSSEAU, *Notice sur Constantin Meunier*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, LXXX, 1914, p. 287-309; Lucien CHRISTOPHE, *Constantin Meunier*. Anvers, De Sikkell, 1947 (Monographies de l'art belge); HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 239 et *passim*; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 118-121.

(105) Voir surtout R. THIRY et G. HENDRICKX, *Le monument au Travail de Constantin Meunier*, n° spécial de la revue *Tekhné*, 1913 (à la p. 6) et A. THIERY et E. VAN DIEVOET, *Catalogue*, p. 58-73. A. GOFFIN, *Notice sur Charles Van Stappen* (cité *infra*, n. 145) fait justement remarquer: «l'unité matérielle du monument - l'expérience l'a démontré - est presque impossible à réaliser harmonieusement, parce que le maître n'a pu y travailler, dès l'abord, en vue d'une création totale dont les différents éléments déterminés d'avance, se fussent subordonnés harmonieusement les uns aux autres».

(106) Dates données par A. THIERY et E. VAN DIEVOET, *Catalogue*, *passim*.

(107) Horta, *Mémoires dactylographiés*, p. 202-203

(108) Cfr. *supra*, p. 52

(109) Cfr. *supra*, p. 46

(110) Horta contond ici les «Bâtisseurs de villes» (cfr. *Les Bâtisseurs de villes*, dans *L'Art Moderne*, n° 27, 7 juillet 1901, p. 231-232 = réimpression - huit ans après! - d'un article paru dans *L'Art Moderne*, n° 18, 30 avril 1893, p. 140-141) et le Monument de l'Infinie Bonté (cfr. Octave MAUS, *L'art monumental belge*.

Le monument de l'Infinie Bonté, dans *L'Art Moderne*, n° 32, 6 août 1899, p. 263-264).

(111) Sur Constant Montald (1862-1944), voir surtout J. DELVILLE, *Notice sur Constant Montald*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, 1948, p. 49-88; G. VAN HERREWEGHE, *Le peintre idéaliste Constant Montald*. Gand, 1954; Ph. MOINS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 65; *Constant Montald (1862-1944)*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, 1982 (avec bibliogr. compl.).

(112) Cette exposition au Cercle Artistique eut lieu en 1902 (cfr. *Le monument au Travail*, dans *L'Art Moderne*, n° 44, 2 novembre 1902, p. 363-364). Un écho du peu de succès de la partie architecturale réapparait le mois suivant dans *L'Art Moderne* (n° 50, 14 décembre 1902, p. 418): «Nous croyons savoir que les seules objections faites à Constantin Meunier visent la partie architecturale de son oeuvre. Il sera facile d'arriver sur ce point à une entente. Dès lors l'exécution du Monument aux frais de l'Etat sera chose décidée». La collaboration

d'Horta commença en avril 1901, avec l'exécution de quatre maquettes, oeuvre des sculpteur Leyder, Leclercq, Scoub, Hastat, Brys (qui, ensemble, y consacrerent 232 h 30). Horta estime alors l'exécution à 225.000 francs. Une assez longue interruption s'ensuit et Horta se remet au travail en juillet 1902. Avant l'exposition au Cercle Artistique, il estime «la solution trouvée acceptable» (Saint-Gilles, Musée Horta, archives, 5 feuillets dactylographiés).

(113) Les souvenirs de V. Horta au moment où il rédige ses mémoires sont encore assez précis. Quelques années après l'exécution des maquettes pour Meunier, il est interrogé par O. Dierickx au sujet de cette collaboration (A. THIERY et E. VAN DIEVOET, *Catalogue*, p. 65) et explique ainsi sa rupture avec Meunier: «la maquette exécutée était la traduction architecturale de la pensée initiale qui avait inspiré Meunier, quand il eut l'idée de créer son monument au Travail. Mais, dans ma maquette, Meunier ne trouvait pas une relation assez étroite entre le socle et la figure qui le couronnait. C'est cette critique qui a fait cesser ma collaboration; je soutenais, au contraire, qu'il ne s'agissait pas d'élever «une statue à un semeur, dressé sur un socle» mais de faire un monument dont toutes les parties sculpturales avaient une importance équivalente!». Les pourparlers furent rompus en 1903: «L'accord n'ayant pu se faire sur la forme architecturale à donner au monument, il a été décidé qu'au lieu d'être érigés en plein-air, les bas-reliefs et figures du maître seront disposés dans une des nouvelles salles du Mont-des-Arts, exclusivement consacrée à Constantin Meunier» (*L'Art Moderne*, n° 7, 15 février 1903, p. 56). Cette solution ne sera finalement pas retenue.

(114) En 1905, à l'occasion de l'Exposition rétrospective de l'Art Belge, c'est l'architecte Acker qui s'est attaqué au projet: il a opté pour la forme en hémicycle, envisagée par Meunier également. Cfr. Octave MAUS, *Le Monument au Travail de Constantin Meunier*, dans *L'Art Moderne*, XXV, n° 33, 13 août 1905, p. 261-262. Meunier était mort le 4 avril 1905 (cfr. *L'Art Moderne*, XXV, n° 15, 9 avril 1905, p. 113-114). L'«autre architecte» dont parla Horta dans ses Mémoires est Lenertz.

(115) THIRY-HENDRICKX, *Monument*, p. 11

(116) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 207.

(117) THIRY-HENDRICKX, *Monument*, p. 11-12

(118) Il est incontestable que la maquette de Lenertz copie celle d'Horta qui s'indigna: «je vous prie de rétablir les faits, à savoir que le premier projet autant que le dernier sont de vulgaires plagiat du projet que j'ai fait avec Meunier de son vivant et pour lequel Meunier a composé, à ma demande, une figure supplémentaire qui ne se trouvait nullement dans le projet initial. On a depuis la mort de Meunier fait pas mal de projets de ce genre sans souci de la propriété artistique, chacun prenant son bien comme il se trouvait» (Lettre de V. Horta à la rédaction de *Art et Technique*, le 28 avril 1913; parue dans *Art et Technique*, n° 4-5, juillet

1913).

(119) THIRY-HENDRICKX, *Monument*, p. 12

(120) THIRY-HENDRICKX, *Monument*, p. 13

(121) Karl-Ernst OSTHAUS, *Van de Velde*. Berlin, Frolich et Kaufmann, 1984 (réimpression anastatique de la 1ère édition, 1920). K.-H. HÜTER, *Henry Van de Velde. Sein Werk zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland*. Berlin, Akademie Verlag, 1967; A.M. HAMMACHER, *Le monde de Henry Van de Velde*. Anvers, Fonds Mercator, 1967

(122) Sur le Monument Abbe, voir HÜTER, *H. Van de Velde*, p. 208. En Allemagne, Van de Velde est l'auteur de la tombe de la famille Koetschau à Weimar, en 1908 (HÜTER, p. 208-209). A ma connaissance, le seul monument exécuté par Van de Velde durant sa première période belge est celui dédié à Frédéric de Mérode pour lequel il collabora avec le sculpteur Paul Dubois. Sur Paul Dubois, Octave MAUS, *Paul Dubois. Le statuaire belge*, dans *L'Art Moderne*, n° 36, 9 septembre 1900, p. 285-287. Ce monument a été commandé par la Ville de Bruxelles au début de 1898 (*L'Art Moderne*, n° 8, 20 février 1898, p. 65). Il a été inauguré Place des Martyrs le 24 septembre 1898 (voir Annexe au compte-rendu de la séance du Conseil Communal du 3 octobre 1898, p. 343-354). Le projet de Van de Velde pour le Monument au Travail est reproduit dans THIRY-HENDRICKX, *Monument*, p. 18.

(123) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 207.

(124) A ce sujet, voir COOLS-VANDENDAELE, *Croisades*, passim

(125) Le Monument au Travail fut inauguré le 12 octobre 1930, sous le mayorat d'E. Max. Horta figurait parmi les membres de l'Académie Royale de Belgique. L'architecte choisi était Mario Knauer (*Les Ventes publiques*, Bruxelles, 18 octobre 1930), retenu par le jury de la Société centrale d'architecture et par les délégués du Gouvernement. L'architecte a adopté la forme «cubique que Meunier préférait» (Julien FLAMENT, *Le monument au Travail de Constantin Meunier*, dans *Clarté*, novembre 1930, p. 7-13, à la p. 13).

(126) Sur Thomas Vinçotte, voir surtout P. LAMBOTTE et A. GOFFIN, *Thomas Vinçotte et son oeuvre*. Bruxelles, 1912; M. DE VIGNE, *Thomas Vinçotte*. Turnhout, 1919; A. GOFFIN, *Notice sur Thomas Vinçotte*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, XCIV, 1931, p. 239-265; E. DE KEYSER, *Thomas Vinçotte*, dans *Biographie Nationale*, XLI (Bruxelles, 1979-80), col. 790-796; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 134-137.

(127) Sur la famille Solvay, voir notamment J. BOLLE, *Solvay, l'invention, l'homme, l'entreprise industrielle (1863-1963)*. Bruxelles, 2 vol., 1963; L. D'OR et A.M. WIRTZ-CORDIER, *Ernest Solvay*. Bruxelles, 1981, surtout p. 7-10. Ernest Solvay (1838-1922), le chimiste inventeur du procédé bien connu de la soude Solvay, était le frère d'Alfred Solvay (1840-1894), directeur des usines Solvay. Armand Solvay - qui deviendra gérant de la firme Solvay en 1894 - était le fils d'Ernest Solvay.

(128) Emile Tassel, ami de Victor Horta (cfr. *infra*, p.9 et 91 sur Horta et la franc-maçonnerie) était collaborateur du bureau d'étude Solvay et professeur à l'Université Libre de Bruxelles; cfr. Ed. BOGAERT, *Notice sur la vie et les travaux d'Emile Tassel, dans Rapports des années académiques 1922-1923 de l'Université Libre de Bruxelles*. Bruxelles, 1924, p. 32-36. Victor Horta consacre une page de ses *Mémoires* à Tassel: «Tassel, large d'esprit et généreux, est professeur (...) à l'Université, attaché au bureau d'étude de Solvay avec Charles Lefébure, qui en ses moments perdus et durant les vacances fait de la belle photographie et qui, toute l'année, portait des jugements définitifs sur tous ceux que les circonstances amenèrent à affronter un personnage qui ne se trompe jamais. Les deux hommes, dont les caractères forment un réel contraste, sont liés d'une amitié sincère, qui rend justice aux qualités réciproques. C'est Lefébure qui engage Tassel à construire pour se constituer un fond d'assurance-vieillesse, tous deux sont d'accord avec pleine foi sur le choix de l'architecte ami» (*Mémoires manuscrits*, p. 22).

(129) Sur l'hôtel Tassel, voir *Architectonographie*, p. 20-24 et 118; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 68-71; *L'Emulation*, 1895, p. 187 et pl. 39-43; Fr. DIERKENS-AUBRY, *Les débuts de l'Art Nouveau (supra)*, p. 7-36).

(130) Sur l'hôtel Solvay, voir Y. OOSTENS-WITTAMER, *L'hôtel Solvay*. Louvain-la-Neuve, 1980.

(131) Pour ces faits et ces dates, voir OOSTENS-WITTAMER, *Hôtel Solvay*, p. 8-10.

(132) Sur le monument funéraire Solvay, cfr. *infra*, p. 81. A ces deux commandes, on ajoutera celles dont parle Horta dans ses *Mémoires (Mémoires manuscrits, p. 33 r°)*: «on me confia la suite des transformations et de l'ameublement du château de la Hulpe et Madame Alfred Solvay, après m'avoir confié le tombeau de son mari au cimetière d'Ixelles, me chargea du château de son gendre, le baron de Wangen. Ce château devait être construit à Chambley, dans le département de Meurthe-et-Moselle, sur la frontière lorraine, à quelque heures de Metz». Sur le château de la Hulpe, cfr. THIEBAUT-SISSON, *L'art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta*, dans *Art et Décoration*, 1897, p. 11-18 et *Architectonographie*, p. 121. Sur le château de Chambley, cfr. *Architectonographie*, p. 110-112.

(133) Edouard Hannon (1853-1931) travaillait aux usines Solvay, dont il deviendra un des gérants; passionné de photographie et d'Art Nouveau, il se fit construire un superbe hôtel de maître à l'angle de la rue de la Jonction et de l'avenue Brugmann à Saint-Gilles (architectes: Jules Brunfaut, 1902; relief de Victor Rousseau; mobilier de Gallé et de Majorelle). Sur ce personnage exceptionnel, passionné - lui aussi de photographie, voir le catalogue *Edouard Hannon. Photo 1900* (exposition au Musée Horta, juin-juillet 1977) et Fr. DIERKENS-AUBRY et Cécile DULIERE, *L'hôtel Hannon*, p. 14-25.

(134) Bruxelles, coll. Wittamer, agenda 1894,

sub datis.

- (135) Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.
- (136) Fr. DIERKENS-AUBRY, *Victor Horta et la maison Carpentier à Renaix (1899-1903)*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 60, décembre 1983, p. 28-41.
- (137) *Le Petit Bleu*, mai 1895.
- (138) Le détail de l'exécution du monument Solvay à Couillet est donné dans les *Agendas* de Victor Horta (1895): 29 mars 1895, «Jardin de Couillet approuvé par M. Solvay et envoyé à Marin»; 3 avril 1895, «Remis dessins murs d'appui Couillet à Mr. Marin pour le prix»; 6 avril 1895, «Reçu prix mur Couillet: 225 fr.; accepté prix»; 9 avril 1895, «voyage à Soignies pour le monument Solvay»; 24 avril 1895, «Commandé à Gand briques pour Couillet. Mettre plaque en bronze sur le monument»; 29 avril 1895, «Voyage à Couillet»; 3 mai 1895, «Voyage à Couillet»; dimanche 5 mai 1895, «inauguration du monument Solvay»; 10 juillet 1895, «Envoyé compte Solvay Couillet, Compte Solvay: dépense 11.136 Fr. + honoraires, 3.000 soit 14.136 fr. à toucher. Reçu accompte 5.000 fr. payé 115,98 à Gand pour brique Couillet»; 20 juillet 1895, «Vu Mr. Solvay pour l'affaire Couillet»; octobre 1895, «Reçu solde du compte monument Solvay à Couillet». Dans l'agenda de 1894 (coll. Wittamer, Bruxelles), Horta précise, au 29 septembre, «monument Solvay à Couillet». Dans le résumé des *Mémentos* 1895, pour le mois d'octobre, Horta précise: «j'ai réglé par Vinçotte mon compte avec la Société Solvay pour le monument des frères Solvay à l'usine de Couillet et pour le souvenir en bronze sur le monument funéraire au cimetière d'Ixelles dessiné en 1894».
- (139) Agenda 1895 (archives du Musée Horta, Saint-Gilles), sub data.
- (140) Jean Stas était un médecin formé à l'Université de Louvain. Ses recherches sur les poids atomiques lui valurent la notoriété. Il fut ensuite successivement commissaire des monnaies et conseiller technique de la Banque Nationale. Voir notamment W. SPRING, *Notice sur Jean-Servais Stas*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, LIX, 1893, p. 217-376; W. SPRING, *Jean Stas*, dans *Biographie Nationale*, XXIII (Bruxelles, 1921-1924), col. 654-684. A l'Académie, on conserve un buste de lui par Mascré.
- (141) MEIRSSCHAUT, *Sculptures de plein air*, p. 19-20; G., *Le monument de J.-S. Stas*, dans *La Fédération Artistique*, n° 31, 16 mai 1897, p. 245. Voir aussi le compte rendu détaillé de l'inauguration dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, LXVII, 1897, p. 732-743. On sait par *L'Art Moderne* du 11 juin 1899 (p. 203) que le monument Stas coûta 17.000 francs.
- (142) *L'Art Moderne*, n° 43, 24 octobre 1897, p. 347.
- (143) Cfr. *infra*, p. 66-67.
- (144) *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1925, p. 35-39.
- (145) Sur Charles Van der Stappen, voir surtout

- E. VERHAEREN, *Charles Van der Stappen*. Paris, 1893; O. MAUS, *Charles Van der Stappen*, dans *L'Art Moderne*, 1903, p. 339-341 et 347-350; A. GOFFIN, *Notice sur Charles Van der Stappen*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, XCII, 1926, p. 1-41; P. LAMBOTTE, *Charles Van der Stappen*, dans *Biographie Nationale*, XXVI (Bruxelles, 1936-1938), col. 379-381; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 133-134.
- (146) J'ai eu l'occasion d'attirer l'attention sur ce monument, exemple de collaboration entre Victor Horta et les sculpteurs, au dernier congrès de la Fédération Historique et Archéologique de Belgique, à Nivelles en août 1984; cfr. le résumé paru dans les *Annales du Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique* XLVII: *Nivelles 1984*, t. I (Nivelles, 1984), p. 302-303. Voir aussi MEIRSSCHAUT, *Sculpture de plein air*, p. 190-191 et E. DELABY, *L'ombre de Rodin*, dans *Mémoire d'Ixelles*, IV, 1984, n° 16.
- (147) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 25, 24 juin 1883, p. 202. Le personnage de Léon Cladel et la façon dont cet auteur fut apprécié en Belgique a fait l'objet d'un récent article de P. DELSEMME, *Léon Cladel et les lettres françaises de Belgique*, dans *Les relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, ed. R. TROUSSON. Bruxelles, 1984, p. 41-64; on trouvera là toutes les références complémentaires souhaitables sur *Ompdrailles* et sur les autres romans de Cladel. Pour une étude plus générale sur Cladel situé le contexte du naturalisme: cfr. P. DELSEMME, *Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique*, dans *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, ed. P. DELSEMME et R. TROUSSON. Bruxelles, 1984, p. 7-71, surtout p. 33-41.
- (148) *L'Art Moderne*, n° 15, 13 avril 1884, p. 122-124; n° 16, 19 avril 1884, p. 130-132, n° 17, 27 avril 1884, p. 139-141; n° 18, 4 mai 1884, p. 147-148; n° 19, 11 mai 1884, p. 154-155; n° 20, 18 mai 1884, p. 163-165; n° 21, 25 mai 1884, p. 172-174.
- (149) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 42, 19 octobre 1884, p. 342. La statue a été réalisée dans l'atelier de Van der Stappen, rue de la Charité à Saint-Josse (cfr. GOFFIN, *Notice sur Van der Stappen*, p. 38). *L'Art Moderne*, n° 19, 12 mai 1889, p. 145-146.
- (150) *Le charme de Léon Cladel*, dans *L'Art Moderne*, n° 35, 28 août 1887, p. 275-276.
- (151) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 31, 31 juillet 1892, p. 247: le journal rapporte ici une chronique de Lemonnier dans le *Gil Blas*.
- (152) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 24, 16 juin 1895, p. 191.
- (153) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 26, 27 juin 1897, p. 207.
- (154) Tous ces éléments sont issus d'un volumineux dossier relatif à la statue de Van der Stappen conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles (fonds Instruction publique et Beaux-Arts, n° 3781).
- (155) HORTA, *Mémentos 1895*, résumé, p. 4.

- (156) HORTA, *Mémentos 1895*, p. 3.
- (157) HORTA, *Mémentos 1895*, p. 3.
- (158) HORTA, *Mémentos 1896*, résumé, p. 5.
- (159) HORTA, *Mémentos 1896*, p. 2.
- (160) HORTA, *Mémentos 1896*, p. 3.
- (161) HORTA, *Mémentos 1896*, résumé, p. 1.
- (162) Pierre-Joseph Van Beneden (1809-1894) était zoologiste (cfr. par exemple, A. LAMEERE, *Notice sur Pierre-Joseph Van Beneden*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CVII, 1941, p. 1-13). Voir aussi les discours prononcés lors de l'inauguration de la statue à Malines, *Souvenir de l'inauguration de la statue de P.-J. van Beneden à Malines, le 24 juillet 1898*. Malines, 1898.
- (163) Voir aussi *infra*, p. 82-83 sur les monuments Artan et Geerts nés de la collaboration entre Horta et Van der Stappen.
- (164) Ce qui explique notamment pourquoi et comment les moindres faits et gestes de Van der Stappen sont rapportés par *L'Art Moderne*. On signalera aussi que Van der Stappen est l'auteur du buste du héros d'Edmond Picard, *Mon oncle le jurisconsulte* (1894).
- (165) Ce ne doit probablement pas être la seule raison puisque dans les années 1890 encore *L'Art Moderne* cite à peine Horta et ne parle pas de son architecture.
- (166) Deux photographies conservées dans les archives du Musée Horta (sur lesquelles on trouve l'inscription «Ardenne 1894») montrent deux groupes sculptés: «La chasse» et «la pêche»; les deux socles, très simples et bien proportionnés pourraient être dus à Horta.
- (167) On a vu que cette affirmation de Victor Horta n'est pas exacte.
- (168) L'architecte ne fut pourtant pas oublié dans l'article que *L'Art Moderne* consacra au surtout de table; cfr. *Une oeuvre de Van der Stappen*, dans *L'Art Moderne*, n° 41, 12 octobre 1890, p. 322-323: «(L'oeuvre) fait honneur à l'artiste qui l'a conçue et exécutée. Une part d'éloges aussi revient à l'architecte Horta, l'auteur des sobres et élégants profils autour desquels le sculpteur a jeté à profusion la vie de ses groupes et de ses motifs». Ce surtout fait toujours partie des collections de la Ville de Bruxelles; la garniture de table pour la Ville de Bruxelles est composée de deux candélabres et d'une pièce centrale sur le thème de saint Michel. La photographie de la maquette en plâtre d'un surtout figurant dans *Architectonographie* (p. 117) est mal attribuée à la suite d'une erreur d'A. Goffin (*Charles Van der Stappen*, dans *L'Art Flamand et Hollandais*, VIII, 1911, p. 113-143, à la p. 132); voir G. GEOFFROY, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'exposition universelle de 1900*. Paris, s.d. (1900), pl. 85 (Van der Stappen sculpteur, Frans Hoosemans orfèvre cfr. fig. 65);
- (169) Supposition erronée; cfr. *infra*, p. 82.
- (170) Cfr. *infra*, p. 82-83.
- (171) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 36.
- (172) *L'Art Moderne*, n° 2, 10 janvier 1886, p. 15. Arthur De Greef était, selon le témoignage de sa fille Mme Barbour-De Greef, un ami intime de Victor Horta; ce serait lors d'une soirée chez les De Greef que la fille de Horta,

Simone, rencontre le pianiste suédois Gunnar Hellström qui allait devenir son premier mari. (173) «Un groupe de Wagnériens compte fleurir les interprètes principaux des Maîtres-Chanteurs et de la Walkyrie (G. Autrique, M. Féron, E. Tassel)»; cfr. *L'Art Moderne*, n° 18, 1er mai 1887, p. 143. De plus, c'est Pierre Braecke qui est chargé d'exécuter la médaille commémorative des premières représentations françaises de la Tétralogie fig. 66; cfr. *L'Art Moderne*, n° 21, 24 mai 1903, p. 192 et n° 29, 19 juillet 1903, p. 256.

(174) Archives du Musée Horta, Saint-Gilles: registre de correspondance de l'atelier d'Horta, 1897-1898: lettre de Richard Pringiers (dessinateur dans cet atelier) à Victor Horta, 21 août 1897 («Je vous envoie ci-joint un rouleau avec le masque de Wagner grandeur d'exécution(...); J'ai envoyé le mot à M. Tassel, qui est en moment à Brigue en Suisse») et lettre de Richard Pringiers à E. Tassel, 21 août 1897 («je regrette de devoir écrire qu'il sera impossible à M. Horta de faire le socle demandé pour la date, car il est encore en voyage. M. Horta vous propose d'envoyer le masque avec un bon pour le socle ou que vous fassiez la promesse du cadeau en expliquant son absence»).

(175) Sur Pierre Braecke, voir surtout P. SAINTENNOY, *Notice sur Pierre-Jean Braecke*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CVIII, 1942, p. 204-216; K.R. BERQUIN, *Notice sur Pierre-Jean Braecke sculpteur, suivie d'une liste de ses oeuvres*. Nieuport, 1956; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 98; HESSLING, *Sculpture belge*, p. 2-3.

(176) Sur Edouard Rémy (1813-1890), industriel surtout connu par les usines d'amidon portant son nom, voir diverses études publiées à l'occasion de son décès ou du cinquantenaire de la fondation de l'usine de Wijgmaal, par ex. E. GENIN, *Mort de M. Edouard Rémy*, S.I.n.d., (1896) ou E.O. LAMI, *Voyages pittoresques et techniques en France et à l'étranger. Le Nord de la France et excursions en Belges*. Paris, 1892, plus récemment, cfr. M. ROUWET, *Wijgmaal aan de Dije*. Louvain, 1975 ou R. VAN UYTVEN, *Edouard Rémy*, dans *Biographie Nationale*, XXXIV (Bruxelles, 1968), col. 690-693.

(177) *L'Art Moderne*, n° 52, 27 décembre 1896, p. 414. E. Fenin rapporte, dans la brochure citée plus haut (*Mort de M. Rémy*, p. 4-5), que le Conseil communal de Louvain fit placarder une proclamation aussitôt après avoir pris connaissance du décès de Rémy et qu'il a pris à l'unanimité la décision «de décerner à M. Edouard Rémy des funérailles publiques» et «de perpétuer par un monument durable le souvenir de l'éminent philanthrope».

(178) Sur Van der Stappen, *supra*, p.63-66; sur de Lalaing, *supra*, n.78; sur Janlet (1839-1918), cfr. notamment J. BRUNFAUT, *Notice sur Emile Janlet*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, XCVII, 1931, p. 207-214 et C. DELVOYE, dans *150 ans de vie artistique*, p. 184-186.

(179) *L'Art Moderne*, n° 31, 1er août 1897, p. 251.

(180) *L'Art Moderne*, n° 39, 24 septembre 1899, p. 323.

(181) En particulier, la brochure *Souvenir des fêtes organisées à l'occasion de l'inauguration de la statue d'Edouard Rémy*(...). Louvain-Wijgmaal, 1905. Sur Lagae, cfr. *supra*, n.34

(182) HORTA, *Mémentos*, 1899, p. 1 et *sub datis*.

(183) SAINTENNOY, *Braecke*, p. 208.

(184) Sauf indication contraire, tous les documents mentionnés sur le monument Lemonnier proviennent du dossier n° 323/722-6 des Archives de la Ville de Bruxelles.

(185) Sur l'hôtel construit pour Max Hallet (1864-1941) par Horta en 1902-1905, cfr. *Architectonographie*, p. 136 et BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 104-105.

(186) Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

(187) G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles. Monuments civils et religieux*, Bruxelles, 1958 (éd. revue par A. ROUSSEAU), p. 364.

(188) Souvenir imprécis: comme on le verra plus loin, il s'agit des figures allégoriques des quatre armes ayant combattu à l'Yser.

(189) Citation d'après un manuscrit anonyme de 17 pages, sur P.-J. Braecke; manuscrit confié à Horta par Madame Braecke en janvier 1939 et aujourd'hui conservé au Musée Horta.

(190) Sur Isidore De Rudder (1855-1943), cfr., en dernier lieu, HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 236 et *passim*. Voir, auparavant, HESSLING, *Sculpture belge contemporaine*, p. 19-20 ou THIEME-BECKER, *Allgemeine Lexikon*, XXIX (Leipzig 1935), p. 155-156.

(191) Lettre d'Isidore De Rudder à Victor Horta, 4 mars 1919 (archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(192) Copie de la lettre de De Rudder, 10 mai 1928 (archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(193) Sur Delville, cfr. *infra*, n.225. Sur Sander Pierron, cfr. R. ABS, *Sander Pierron*, dans *Biographie Nationale*, XXXVIII (Bruxelles, 1973-1974), col. 671-675.

(194) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 214-215. On relèvera au passage de nombreuses inexactitudes dans les souvenirs d'Horta.

(195) Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

(196) Calque conservé dans les archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

(197) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 215-216.

(198) Copie du texte de ce discours, conservée dans les archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

(199) *Supra*, p.40

(200) Sur l'atelier de Braecke, cfr. *Architectonographie*, p. 134 (1901-1903) et BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 98-99.

(201) Pour Turin, Braecke livre un bas-relief en bronze (fondu par la Société Nationale des Bronzes/J. Peterman); cfr. *memorandum* adressé à Horta le 10 février 1902 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(202) Les figures de Braecke décorent le portique dessiné par Horta pour l'exposition de Milan en 1906: «Les Filles de l'illusion». cfr. H. FIERENS-GEVAERT, *Lettre d'Italie. Promenade à l'exposition de Milan*, dans *L'Indépendance Belge*, 20 septembre 1906.

(203) Exemple légèrement développé ci-dessous.

(204) Lettre de Pierre Braecke à Horta, s.d.: «Ci-joint la photographie de la petite figurine en ivoire pour laquelle je te prie de bien vouloir me dessiner socle (marbre) et piédestal (bois du Congo)» (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles). Sur Horta et l'exposition de Tervueren, voir *infra*, p.77. Dans HESSLING, *Sculpture belge contemporaine*, p. 6, est reproduit un bas-relief de P. Braecke (fig. 87). Visiblement l'architecture du fond est due à Victor Horta. Cette oeuvre se trouvait encore en 1984 chez la fille du peintre Fabry, Madame S. Fabry. Les liens entre Fabry, Braecke et Horta sont ainsi, une nouvelle fois, matérialisés.

(205) *Supra*, p.77-79

(206) Lettre de Victor Horta à Pierre Braecke, 23 décembre (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(207) Lettre de Victor Horta à Pierre Braecke, 2 mars 1925 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(208) Lettre de Victor Horta à Pierre Braecke, 20 avril 1925 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(209) Lettres de De Jonckheere à Victor Horta, 7 avril et 20 juillet 1942 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(210) Archives du Musée Horta, Saint-Gilles: notamment un croquis du socle de la statue, daté du 13 mai 1943.

(211) Sur George Minne (30 août 1866-18 février 1941), on verra surtout, parmi une très vaste bibliographie, C. MONTALD, *Notice sur George Minne*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CXIV, 1948, p. 89-116; L. VAN PUYVELDE, *George Minne*. Bruxelles, 1930; A. DE RIDDER, *George Minne*. Anvers, 1947; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 122; *George Minne en de kunst rond 1900*. Catalogue d'exposition, Gand 18 septembre-5 décembre 1982, où l'on trouvera citée la bibliographie complémentaire.

(212) Sur la personnalité de Jean Volders, socialiste influent (1855-1896) voir, par exemple, L. DELSINNE, *Jean Volders*, dans *Biographie Nationale*, XXXI (Bruxelles, 1961-1962), col. 715-718.

(213) Sur Max Hallet, voir *supra*, p. 185.

(214) Sur Henry Van de Velde, voir *supra*, n.121-122

(215) Lettre de George Minne à Victor Horta, s.l.n.d. (c. 1898) (archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(216) *L'Art Moderne*, n° 30, 29 juillet 1900.

(217) *George Minne*. Cat. Gand, p. 21 et 144-147.

(218) *George Minne*. Cat. Gand, p. 146 et fig. 68 a.

(219) Sur Victor Rousseau (16 décembre 1865-17 mars 1956), on verra surtout A. MOC-KEL, *Victor Rousseau*. Paris, 1904; M. DES OMBIAUX, *Victor Rousseau*. Bruxelles, 1908; M. DEVIGNE, *Victor Rousseau*. Turnhout, 1920; R. DUPIERREUX, *Victor Rousseau*. Anvers, 1949; P. POIRIER, *Notice sur Victor Rousseau*, dans *Annuaire de l'Académie*

Royale de Belgique, CXXXI, 1965, p. 207-215; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 128-130; HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 136-138, 240 et *passim*.

(220) *L'Art Moderne*, n° 50, 12 décembre 1897 p. 405. Sur Charles Buls (1837-1914), bourgeois de Bruxelles aux activités multiples pour la sauvegarde du Vieux-Bruxelles et pour l'urbanisme de la capitale, voir -en attendant une importante étude annoncée d'Annick Brauman- L. SOLVAY, *Notice sur Charles Buls*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CVII, 1941, p. 119-141; M. MARTENS, *Charles Buls. Ses papiers conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles*, dans *Cahiers Bruxellois*, II, 1957, p. 252-323 et III, 1958, p. 30-58 (aussi en fascicule, Bruxelles 1958); M. MARTENS, *Charles Buls*, dans *Biographie Nationale*, XXX (Bruxelles, 1958), col. 231-236; différentes études de V.-G. Martiny et d'Y. Leblicq; etc.

(221) *L'Art Moderne*, n° 5, 30 janvier 1898, p. 41.

(222) *L'Art Moderne*, n° 27, 3 juillet 1898, p. 217.

(223) Lettre d'O. Dierickx à Victor Horta, 30 juin 1898 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles). cfr. aussi lettre de V. Rousseau à V. Horta, 6 juillet 1898 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(224) Sur Albert Ciamberlani (1864-1956), voir surtout P. BAUTIER, *Notice sur Albert Ciamberlani*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CXXVI, 1960, p. 107-112; *Hommage à Albert Ciamberlani (1864-1956)*. Catalogue d'exposition, Bruxelles, Galerie Regard, 1975; J. OGONOVSKY, dans *150 ans de vie artistique*, p. 22-23. Le peintre Ciamberlani collabora avec Horta pour la maison Carpentier de Renaix; il semble que le choix de Ciamberlani soit plutôt dû à Carpentier qui était un compagnon de chasse du peintre (comm. de M. et Mme Ponette, propriétaires de la maison Carpentier).

(225) Sur Jean Delville (1867-1953), voir surtout A. CIAMBERLANI, *Notice sur Jean Delville*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CXX, 1954, p. 181-191; C. PIERARD, *Jean Delville, peintre, poète, esthéticien (1867-1953)*, dans *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, LXXXIV, 1971-1973, p. 209-247; M.-L. FRONGIA, *Il simbolismo di Jean Delville*. Bologne, 1978; J. OGONOVSKY, dans *150 ans de vie artistique*, p. 34-36; O. DELVILLE, *Jean Delville peintre, 1867-1953*. Bruxelles, 1984. Delville aurait dû réaliser un «immense panneau pour le Pavillon du Congo à l'exposition de Paris en 1900, pavillon qui ne fut jamais réalisé». Et Horta de conclure «son oeuvre, comme la mienne, fut à jamais perdue» (*Mémoires dactylogr.*, p. 95).

(226) Lettre de V. Rousseau à V. Horta, 26 juin 1899 et 26 juillet 1899 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(227) *Manifestation en l'honneur de M. Buls*, dans *L'Art Moderne*, n° 50, 10 décembre 1899, p. 411.

(228) MEIRSSCHAUT, *Sculptures de plein air*, p. 101.

(229) Charles Buls, initié à la Loge bruxelloise des Vrais Amis de l'Union et du Progrès en 1861, fut successivement affilié aux Amis Philanthropes (1869-1890) et aux Amis Philanthropes n° 2 (1895-1914). Victor Rousseau, initié à la Loge bruxelloise des Amis Philanthropes en 1898, a, lui aussi, été affilié aux Amis Philanthropes n° 2 (1930-1954).

(230) Sur Charles Samuel (qui n'a toujours pas bénéficié d'une biographie satisfaisante), voir les éléments donnés par M. DEVIGNE dans sa notice sur Samuel, dans THIEME-BECKER, *Allgemeine Lexikon*, XXIX (Leipzig 1935), p. 377; cfr. surtout HESSLING, *Sculpture Belge contemporaine*; Mme Ch. SAMUEL, *Un grand sculpteur: Charles Samuel*, dans *Psyché*, juin 1928; HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*, p. 130, 134, 240 et *passim*.

(231) *L'Art Moderne*, n° 22, 28 mai 1899, p. 187.

(232) Sur Alphonse Rivier (9 novembre 1835-21 juillet 1898), voir, en dernier lieu, R. DEKKERS, *Alphonse Rivier*, dans *Biographie Nationale*, XXXV (Bruxelles, 1969), col. 627-630 (la date, 1920, donnée pour le monument Rivier correspond au déplacement du monument des anciens bâtiments de l'U.L.B., rue des Sols, dans l'actuel, et non la date de réalisation).

(233) Lettre de Charles Samuel à Victor Horta, 28 janvier 1900 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(234) Lettre de Charles Samuel à Victor Horta, 5 février 1900 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(235) Lettre de Charles Samuel à Victor Horta, 30 mars 1900 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(236) *A la mémoire d'Alphonse Rivier. Inauguration du monument érigé à l'Université Libre de Bruxelles le 15 octobre 1900*. Bruxelles, Imprimerie A. Lefèvre, s.d. (1900). Le monument fut, comme je l'ai dit plus haut (n.232), déplacé en 1920 et placé dans la rotonde de l'ancienne Faculté de Droit des nouveaux bâtiments de l'U.L.B. Une photographie publiée dans *Les 150 ans de l'Université Libre de Bruxelles (1834-1984)*, ed. A. UYTTEBROUCK et A. DESPY-MEYER. Bruxelles, 1984, p. 45, montre le monument Rivier pendant la guerre de 1940-1945 (septembre 1944).

(237) Sur l'hôtel Aubecq (1899), cfr. *supra* n. 12.

(238) L'acacia rappelait, au monument Buls, l'appartenance de Buls à la franc-maçonnerie (*supra*, p. 73 et n.229). Je ne sais si Rivier fut maçon, mais Charles Samuel fut initié aux Amis Philanthropes en 1888, un mois avant Victor Horta.

(239) Sur Egide Rombaux (19 janvier 1865-11 septembre 1942), voir surtout M. DEVIGNE, *Egide Rombaux*. Bruxelles, 1930; L. GRANDMOULIN, *Notice sur Egide Rombaux*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CXVII, 1951, p. 255-285; N. RUELENS, dans *150 ans de vie artistique*, p. 127-128.

(240) Lettre du Ministère de l'Agriculture, Admi-

nistration des Eaux et Forêts, à Messieurs-Rombaux et Horta, 26 août 1919 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(241) Sur Julien Dillens (8 juin 1849-24 décembre 1904), voir surtout E. PICARD, *Julien Dillens statuaire (1849-1904)*, dans *La Belgique artistique et littéraire*, 1906, p. 300-303; Edm. MARCHAL, *Notice sur Julien Dillens*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, LXXXVIII, 1912, p. 177-205; J. POTVIN, *Julien Dillens statuaire*. Bruxelles, 1913; A. GOFFIN, *Julien Dillens*. Turnhout, 1919; G.-M. MATTHIJS, *Julien Dillens, sculpteur 1849-1904*. Bruxelles, 1953; N. RUELENS, dans *150 ans de de vie artistique*, p. 104-106; G.-M. MATTHIJS, *Julien Dillens*, dans *Biographie Nationale*, XLIII (Bruxelles, 1983), col. 334-345.

(242) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 239.

(243) Sur Georges Brugmann (1829-1900), voir notamment E. VAN DER STRAETEN, *Georges Brugmann*, dans *Biographie Coloniale Belge*, I (Bruxelles, 1948), col. 177-178 ou la notice nécrologique de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, n.s., 1900-1901, p. 235 sq.

(244) *L'Art Moderne*, n° 27, 6 juillet 1902, p. 229: «Le gouvernement vient d'approuver définitivement les plans du monument à ériger à feu Georges Brugmann dans la cour extérieure de l'hôpital Saint-Jean. La dépense, évaluée à 45.000 francs, sera supportée par l'administration des hospices civils. On sait que l'auteur du monument est M. Jules Dillens».

(245) P. BONENFANT et G. PHILLIPPART, *Hôpital Brugmann. Compte rendu de la cérémonie d'inauguration le 18 juin 1923*. Bruxelles, Administration des Hospices et Secours, 1924: le monument est reproduit en frontispice. C'est le 4 août 1906 qu'à l'unanimité, le collège communal de Jette avait accepté le principe de l'établissement à Jette de l'hôpital Brugmann (cfr. V. HORTA, *Administration des Hospices et Secours de la ville de Bruxelles, Hôpital Brugmann à Jette-Saint-Pierre. Description du plan général et des services*. Vu et approuvé (...) le 13 juillet 1909). Le contrat entre Horta et les administrateurs des Hospices fut signé le 23 mars 1907 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles). Sur l'hôpital Brugmann, oeuvre d'Horta entre 1906 et 1923, cfr. *Architectonographie*, p. 143; BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 107-111; MATTHIJS, *Dillens*, p. 78-79 et 117.

(246) Frison était un vieil ami d'Horta. Il lui avait confié, en 1894, la construction de sa maison rue Lebeau à Bruxelles et, en 1899, d'une maison de campagne, avenue Circulaire à Uccle. Cfr. *Architectonographie*, p. 119 et 130 et BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 71-72.

(247) Horta avait dessiné, à la demande de Verheven, le tombeau familial au cimetière de la ville de Bruxelles à Evere; cfr. *infra*, p. 90

(248) *Express* (Liège), 20 juin 1893.

(249) Lettre d'A. Brugmann à la commune de Jette, ind. gén. 93585, trav. 7165).

(250) Ce point de vue de la commune avait été défendu dès 1922; cfr. lettre de la commune de Jette à M. Labbe, administrateur des biens de M. Brugmann, 29 juillet 1922 (Archives

- communales de Jette, ind. gén. 93439).
- (251) Archives communales de Jette, ind. gén. 97852, trav. 8888.
- (252) De nombreux plans corrigés par Horta figurent parmi les archives de l'administration communale de Jette.
- (253) Sur Fernand Dubois (1861-1939), on ne dispose d'aucune monographie satisfaisante. On se reportera aux indications des catalogues *Tervueren 1897*. Tervueren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1897 (catalogue dû à M. LUWEL et M. BRUNEEL-HYE DE CROM), notamment p. 93 et *Art Nouveau Belgique*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1980-1981, par exemple p. 381-385. Cfr. aussi THIEME-BECKER, *Lexikon*, IX (Leipzig, 1913), p. 605.
- (254) V. HORTA, *Mémentos*, 1897, p. 1.
- (255) En dernier lieu, Jo HAERENS, *Art Nouveau et Art Déco. Le Magasin Wolfers. Guide du visiteur*. Bruxelles, M.R.A.H., 1983, p. 12 et ill. n° 30.
- (256) Ces chandeliers furent exposés avec les meubles de la salle à manger personnelle d'Horta à l'exposition de Turin en 1902.
- (257) Sur Edmond Van Eetvelde secrétaire d'Etat au Gouvernement de l'Etat Indépendant du Congo (1852-1925), voir par exemple le catalogue *Tervueren 1897*, cité *supra* n. 253 ou J. STENGERS, *Edmond Van Eetvelde, dans Biographie coloniale Belge*, II (Bruxelles, 1951), p. 327-353, en particulier p. 342-344. Victor Horta construit pour Van Eetvelde un hôtel de maître avenue Palmerston (1895-97); cfr. *Architectonographie*, p. 122 et 32-37 ou BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 90-92.
- (258) Cfr. en particulier, le catalogue *Tervueren 1897*, p. 56-57: Horta aurait pensé, en 1895, à un pavillon démontable en fer, carrelages et faiences qui aurait pu être réalisé par la suite. Ce projet était-il trop cher? Etait-il non adapté au souhait des organisateurs, qui souhaitaient déjà un musée permanent? Horta a-t-il refusé de n'être que décorateur à l'instar des quatre artistes cités? On ne le sait.
- (259) En dernier lieu, Jo HAERENS, *Art Nouveau*, p. 12 et ill. n° 27; cfr. aussi *supra*, n. 204
- (260) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 92.
- (261) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 14 et Fr. DIERKENS-AUBRY, *Les débuts de l'Art Nouveau à Bruxelles: Victor Horta et l'hôtel Tassel (1893)*.
- (262) Victor Horta avait construit pour Fernand Dubois une maison à Sosoye, près de l'abbaye de Maredsous (1905); cfr. *Architectonographie*, p. 141.
- (263) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 106-107.
- (264) Au n° 80 de l'avenue Brugmann, à Forest cfr. *Architectonographie*, p. 133 et BORSI-PORTOGHESI, *Horta*, p. 98-99.
- (265) Y. OOSTENS-WITTAMER, *L'affiche belge 1892-1914*. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1975, p. 100-101, n° 151.
- (266) K. HAERENS, *Standbeelden van Gent*. Gand, 1977, p. 109-110.
- (267) -1894-1898: Horta construisit l'hôtel Solvay, 224 avenue Louise (*Architectonographie*, p. 120), le château Solvay à la Hulpe (*Architec-*
- tonographie*, p. 121; THIEBAULT-SISSON, *L'art décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta*, dans *Art et Décoration*, 1897, p. 11-18, aux p. 16-18).
- 1894-1895: Monument A. Solvay à Couillet (cfr. *supra*, p. 59-61).
- février 1894; la veuve d'Alfred Solvay charge Horta de construire un tombeau familial au cimetière d'Ixelles (cfr. *infra*, p. 81)
- à l'exposition internationale de Liège, Horta dessina un pavillon pour la firme Solvay, pavillon exécuté par Decraene et Devreux à Saint-Gilles; cfr. *Architectonographie*, p. 142.
- (268) Il doit s'agir de Madame Louis Lotte, née Hortense Dubois et originaire de Leuze. Son mari avait acheté en 1891, trois hectares de terrain avec un pavillon au 9 rue de la Montagne (aujourd'hui 149 rue Gatti de Gamond). En automne 1898, Horta conçoit pour le beau-fils de Louis Lotte, Léon Furnémont, deux villas à Wenduine (villas Germaine et Yvonne, démolies en 1961-1962; cfr. *Architectonographie*, p. 127). En 1901, Furnémont fait procéder à des agrandissements par Horta au 9 rue de la Montagne. En 1902, Horta mentionne, dans *Mémentos*, 1902, p. 2 qu'il s'est occupé du tombeau de Madame Lotte. Ce tombeau qui existe encore aujourd'hui au cimetière de Leuze, ne présente toutefois aucun caractère qui permettrait de l'attribuer à Horta.
- (269) La petite croix du monument Geerts a été sculptée à l'emplacement initialement prévu pour un bas-relief de Van der Stappen; cfr. *infra*, p. 82-83
- (270) Fr. DIERKENS-AUBRY, *Victor Horta et la maison Carpentier à Renaix (1893-1903)*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 60, 1983, p. 28-41 (à la p. 35).
- (271) BORSI-PORTOGHESI, *Bruxelles 1900*, p. 6.
- (272) Il faudrait, en ce domaine, faire une étude systématique similaire à celle de M. VOVELLE et R. BERTRAND, *La ville des morts. Essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*. Paris, 1983.
- (273) *Infra*, p. 84 et 90.
- (274) Ce monument, si l'on en croit les identifications d'Horta, fut élevé à Gand ne semble pas conservé. L'inventaire d'A. Capiteyn et J. Decavele (*In Steen en brons*) ne le mentionne pas et des recherches attentives de Marc Dubois n'ont pas permis de le retrouver. L'*Architectonographie* (p. 115) situe ce monument à Courtrai, reprenant ainsi une indication de L. SOLVAY, *Notice sur Godefroid Devreese*.
- (275) HORTA, *Agenda*, 1894, *sub datis* (coll. Wittamer, Bruxelles)
- (276) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 26. Cfr. *supra*, p. 45
- (277) Cfr. *supra*, p. 59-61
- (278) Feuillet isolé, inséré dans les *Mémentos*, reprenant les principales dates de l'agenda d'Horta pour 1894. Le 4 novembre, Horta recevait un acompte de 5000 fr. Le 10 décembre, le placement était terminé.
- (279) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 212-213. Les modifications sont dues aux
- prelèves Beernaert à Ixelles. En novembre 1924, les devis sont remis pour la construction d'un caveau de vingt cellules et c'est en mars 1926 qu'Horta commande deux cyprès et neuf ifs pour encadrer le monument remanié. Ici encore, c'est Lefébure qui régla les détails pour la famille Solvay; Lettre de la Mutuelle mobilière et immobilière à V. Horta, le 10 mai 1926 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).
- (280) Sur Louis Artan (1837-1890), voir notamment *Louis Artan*, dans *L'Art Moderne*, n° 22, 1er juin 1890, p. 171-172 ou G. VANZYPE, *Louis Artan*, dans *Biographie Nationale*, XXX (Bruxelles, 1958-1959), col. 97-99. Franc-maçon, Louis Artan avait été fait membre honoraire de la loge des Amis Philanthropes en décembre 1872.
- (281) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 46, 18 novembre 1894, p. 369.
- (282) V. HORTA, *Agenda*, 1894, *sub data* (coll. Wittamer).
- (283) *Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 47, 25 novembre 1894, p. 377.
- (284) V. HORTA, *Agenda*, 1894, *sub datis* (coll. Wittamer)
- (285) V. HORTA, *Mémentos*, 1894, p. 1.
- (286) V. HORTA, *Agenda*, 1895, *sub data*.
- (287) V. HORTA, *Agenda*, 1895, *sub data*. L'inauguration est rapportée par *L'Art Moderne (Petite chronique*, dans *L'Art Moderne*, n° 34, 25 août 1895, p. 270). On conserve, dans les archives du Musée Horta (en plus de croquis et de calques préparatoires au monument), un exemplaire du carton d'invitation pour l'inauguration du monument. (fig. 110)
- (288) Lettre d'Artan à Victor Horta, 7 novembre 1934 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).
- (289) Lettre de Victor Horta à Artan, 21 novembre 1934 (carbone conservé dans les archives du Musée Horta, Saint-Gilles).
- (290) Cfr. *supra*, p. 82
- (291) Sur le sculpteur Edouard Geerts (1846-1889), cfr. la brève notice de THIEME-BECKER, XIII (Leipzig, 1920), col. 330.
- (292) HORTA, *Mémoires dactylographiés*, p. 36. Ce passage sibyllin fait allusion au monument élevé à Robert D.L. Hellemans (1878-1914), dû probablement au père du défunt, l'architecte Emile J. Hellemans (1853-1926).
- (293) HORTA, *Agenda*, 1894, *sub datis* (coll. Wittamer).
- (294) HORTA, *Mémentos*, 1895, p. 1, au 30 juin, «Monument Huybrechts à Gand». HORTA, *Agenda*, 1895 au 19 mars: «Tombeau Huybrechts 1, 13 x 2,50 m»; au 2 juillet «Reçu commande. Tombeau Huybrechts»; au 3 juillet «Commandé tombeau Huybrechts à Marin»; au 11 décembre: «Remis dessins à Deroy. Reçu de Mr. Huybrechts 130 fr. pour honoraires».
- (295) Fr. DIERKENS-AUBRY, *Victor Horta et la maison Carpentier à Renaix (1899-1903)*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 60, 1983, p. 28-41. Je dois, sur les relations familiales Huybrechts-Carpentier, d'importants renseignements à M. et Mme Ponette,

propriétaires de la maison Carpentier à Renaix.
(²⁹⁶) A l'occasion d'une exposition consacrée à *Grafarchitectuur in het Gentse* (14-31 mars 1983), Marc Dubois a retrouvé le monument Huybrechts (au Campo Santo, de Gand) auparavant considéré comme disparu. Je suppose que, dans *Architectonographie* (p. 122), le nom de De Rudder a induit en erreur les auteurs qui ont vu ce monument comme le fruit de la collaboration entre le sculpteur Isidore De Rudder et Victor Horta, alors qu'il doit s'agir du nom du mari de Prudence Huybrechts. La photographie et un relevé graphique du monument Huybrechts ont paru dans TRY 055. Le monument porte l'inscription Huybrechts-Coppejans. Quant au monument Carpentier, il se trouve au cimetière de Renaix. On opterait volontiers pour une exécution simultanée des deux monuments.

(²⁹⁷) *Supra*, p. 82

(²⁹⁸) *Architectonographie*, p. 123.

(²⁹⁹) HORTA, *Mémentos*, 1896, p. 3: «dessin à 0,05 et 0,10; maître de carrière Cousin-Ecaussines» et p. 4 «Pavot: tombeau Stern»; résumé, p. 1: «j'ai fait le tombeau Stern».

(³⁰⁰) Cfr. aussi *Architectonographie*, p. 126.

(³⁰¹) HORTA, *Mémentos* 1897, p. 2, au 9 juin: «inscription des Cressonnières».

(³⁰²) Lettre de Pringiers à Victor Horta, 7 août 1897: «le grillage des Cressonnières est presque achevé» (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(³⁰³) *L'Art Moderne*, n° 42, 18 octobre 1896, p. 335.

(³⁰⁴) *L'Art Moderne*, n° 3, 17 janvier 1897, p. 23.

(³⁰⁵) Cfr. *supra*, p. 65-66

(³⁰⁶) Sur Ilse Conrat (1880-?), voir la notice de THIEME-BECKER, VII (Leipzig, 1912), p. 317 (sous le nom de Jesi Twardowska-Conrat).

(³⁰⁷) Sur Paul Otlet (1868-1944), ami de Max Hallet et fondateur du Mundaneum, cfr. G. LORPHEVRE, *Paul Otlet*, dans *Biographie Nationale*, XXXII (Bruxelles, 1964), col. 545-558.

(³⁰⁸) Octave Van Rysselberghe (22 juillet 1855-30 mars 1929) est notamment l'architecte -comme l'indique d'ailleurs Victor Horta- de l'hôtel Otlet; en particulier, A. DUMONT, *Notice sur Octave Van Rysselberghe*, dans *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, CXVIII, 1952, p. 147-164; J. STEVENS et E. HENVAUX, *Octave Van Rysselberghe*, dans *A + Architecture, Urbanisme, Design*, n° 16, mars 1975, p. 16-56 (p. 26-31 pour l'hôtel Otlet); C. DELVOYE, dans *150 ans de vie artistique*, p. 210-211. Octave était le frère du peintre pointilliste Théo Van Rysselberghe (1862-1926), auteur de la *Lecture dans le parc* (1902) pour l'hôtel Solvay; cfr. Y. OOSTENS-WITTAMER, *Hôtel Solvay*, p. 17 et 214-215.

(³⁰⁹) On ne sait hélas de quels travaux il s'agit.

(³¹⁰) V. HORTA, *Mémoires manuscrits*, p. 35.

(³¹¹) HORTA, *Mémentos*, 1902, p. 1^{er} et 2^{er}. A la p. 2^{er} des *Mémentos*, 1902, Horta ajoute «Le monument Brahms me fut demandé par Ilse Conrat».

(³¹²) Voir, par exemple, *Ein Brahms-*

Bilderbuch, hersg. von Viktor VON MILLER ZU

AICHHOLZ. Vienne, 1905, p. 107 et pl. 27.

(³¹³) Un fragment en bronze du monument - la tête du jeune homme - a été offert par Ilse Conrat à Horta. Il porte l'inscription suivante «En Souvenir du Monument Brahms. Avec ses sincères remerciements. 7 mai 1903. Ilse Conrat» (actuellement conservé au Musée Horta, Saint-Gilles).

(³¹⁴) Conrat conservé dans les Archives du Musée Horta, Saint-Gilles. Le contrat est daté du 18 novembre 1910, c'est-à-dire peu après le décès de la femme de François Verheven.

(³¹⁵) G. de Larabrie à Victor Horta, 25 novembre 1911 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(³¹⁶) G. de Larabrie à Victor Horta, 22 novembre 1911 (Archives du Musée Horta, Saint-Gilles).

(³¹⁷) Factures et reçu conservés dans les archives du Musée Horta, Saint-Gilles.

(³¹⁸) *Supra*, p. 75-77

(³¹⁹) Dans les archives du Musée Horta sont aussi conservés des doubles des lettres de Victor Horta à François Verheven (novembre 1911), un reçu signé V. Horta pour le paiement de la maquette en plâtre du monument funéraire (150 fr.), des copies de factures de la Compagnie des Bronzes et de G. de Larabrie.

(³²⁰) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 211.

(³²¹) M. VOVELLE et R. BERTRAND, *La ville des morts*, p. 140.

(³²²) HORTA, *Mémoires dactylogr.* p. 28.

(³²³) HORTA, *Mémoires dactylogr.*, p. 29.

(*) Dans cet article ont été utilisées les abréviations bibliographiques suivantes :

Architectonographie

BORSI-PORTOGHESI, *Horta*

CAPITEYN-DECAVELE, *In steen en brons*

Cent cinquante ans de vie artistique.

COOLS-VANDENDAELE, *Croisades*

HANOTELLE, *Paris-Bruxelles*

HESSLING, *Sculpture belge contemporaine*

HORTA, *Mémoires*

HORTA, *Mémentos*

MEIRSSCHAUT, *Sculptures de plein air*

OOSTENS-WITTAMER, *Hôtel Solvay*

A. HOPPENBROUWERS, J. VANDENBREEDEN et J. BRUGGEMANS, *Victor Horta. Architectonographie*. Bruxelles, 1975.

F. BORSI et P. PORTOGHESI, *Victor Horta*. Bruxelles, 1970.

A. CAPITEYN et J. DECAVELE, *In steen en brons. Inventaris der begraafplaatsen van de stad Gent*. Gand, 1981.

Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages d'académiciens membres de la classe des Beaux-Arts (de l'Académie Royale de Belgique). Bruxelles, 1980.

A. COOLS et R. VANDENDAELE, *Les croisades de Victor Horta*. Bruxelles, s.d. (1984)

M. HANOTELLE, *Paris-Bruxelles, Rodin et Meunier. Sculpteurs français et belges à la fin du XIX^e siècle*. Paris, 1982.

E. HESSLING, *La sculpture belge contemporaine*. Berlin, 1903.

V.HORTA, *Mémoires* (cfr. n. 6)

V.HORTA, *Mémentos* (cfr. n. 5)

P. MEIRSSCHAUT, *Les sculptures de plein air à Bruxelles*. Bruxelles, 1900.

Y. OOSTENS-WITTAMER, *Victor Horta. L'hôtel Solvay*. Louvain-la-Neuve, 2 vol., 1980.

Le manuscrit de cet article a été achevé en 1985 ; il n'a pu tenir compte de publications récentes, parmi lesquelles se détache l'édition (annoncée *infra*, n.6) des *Mémoires* de Victor Horta, par Cécile Dulière (Bruxelles, 1985). Voir aussi le catalogue *La sculpture française au XIX^{ème} siècle*. Paris, Grand Palais, 1986.