

BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier **ART NOUVEAU**

Varia **LA PROPRIÉTÉ LE FÉBURE**
REMIGIO CANTAGALLINA

BRUXELLES PATRIMOINES

Avril 2017 | N° 22

Dossier ART NOUVEAU

Varia LA PROPRIÉTÉ LE FÈBRE
REMIGIO CANTAGALLINA

DOSSIER

L'ART NOUVEAU DANS LES CIMETIÈRES BRUXELLOIS

LE CLIENT EST ROI !

LINDA VAN SANTVOORT
PROFESSEUR UGENT,
PRÉSIDENTE D'EPITAAF ASBL



Monument funéraire des Cressonnières, cimetière de Molenbeek-Saint-Jean, 1897, arch. Victor Horta,
avenue 1, pelouse 20 (T. Verhorst, 2017 © Epitaaf vzw).

IL RÉGNAIT DANS LES CIMETIÈRES BRUXELLOIS AMÉNAGÉS AU COURS DU XIX^E SIÈCLE UNE CULTURE FUNÉRAIRE DONT LES MAÎTRES MOTS ÉTAIENT INDIVIDUALISME ET PRESTIGE. Bien que, tout comme dans le paysage urbain, les styles classiques ou néo aient primé, le style Art nouveau, ici aussi, émergera vers 1900. Sur la base des inventaires existants, d'un travail de terrain et de l'étude de nouvelles sources, l'auteur de cet article a localisé la présence de monuments funéraires Art nouveau et les a situés dans le contexte général de la production funéraire.

La Région de Bruxelles-Capitale compte 23 cimetières¹, dont la plupart ont vu le jour au XIX^e siècle suite à d'importants développements dans la culture funéraire engagés à la fin du XVIII^e siècle et ayant débouché sur l'édit de Joseph II en 1784. Partant d'un souci justifié pour l'hygiène publique, celui-ci décréta l'interdiction des inhumations dans les églises et la suppression des cimetières dans les quartiers densément peuplés. Il est exceptionnel qu'un ancien cimetière paroissial, tel que celui de Laeken, ait pu échapper à la pression sanitaire et être «modernisé» malgré tout en dernière demeure urbaine à part entière. Les cimetières nouvellement aménagés étaient le reflet de la société bourgeoise toujours plus laïque. Que l'installation ait été plus rustique qu'urbaine, les sépultures individuelles mobilisèrent, dans tous les cas, pleinement l'attention. L'introduction, en 1804, de la «concession perpétuelle» marqua l'avènement d'une nouvelle culture funéraire fondée sur le statut et les apparences. Les familles rivalisaient entre elles à celle qui aurait le monument le plus prestigieux². Les concepteurs trouvèrent dans les commandes funéraires l'occa-

sion idéale de déployer leur créativité et leurs aspirations artistiques. Notons toutefois au passage que, s'agissant d'afficher le prestige, la plupart des commanditaires accordaient leur préférence à des typologies familières et à des styles classiques et néo. Il existait un lien entre le style et l'idéologie –néogothique pour les catholiques et néo-classicisme (ou néo-Renaissance, voire aussi éclectisme) pour les libéraux. On peut se demander si ce cliché peut être confirmé dans les cimetières bruxellois.

La question est de savoir si l'Art nouveau, généralement associé à un nouvel élan dans l'architecture et choisi par une élite progressiste, a eu voix au chapitre dans le contexte funéraire. L'attention se portera en l'occurrence en priorité sur les sépultures présentant une composition essentiellement architecturale. Dans l'esprit fin de siècle, on a toutefois aussi vu se multiplier les sculptures dans les cimetières: les statues ou les reliefs étaient souvent le moyen par excellence d'exprimer le deuil ou l'affliction. Cette sculpture funéraire –qui s'est muée en un genre spécifique– ne peut donc être entièrement soustraite à l'étude.

Avec les inventaires des cimetières de la Région de Bruxelles-Capitale, publiés par Cecilia Vandervelde³, à portée de main et grâce à une étude complémentaire approfondie des archives, une étude de la littérature et un travail de terrain⁴, il a été possible de définir la présence de l'Art nouveau dans les cimetières bruxellois et de resituer celle-ci dans un contexte plus large.

UN MARCHÉ COMMERCIAL

Quiconque «vendait» des monuments funéraires devait définir sa place sur un marché qui, dans le courant du XIX^e siècle, s'était fortement commercialisé. La loi de l'offre et de la demande jouait également dans l'art funéraire. Ce n'est donc pas un hasard si la célèbre maison de sculpteurs Salu⁵ occupait un atelier avec vitrine à l'entrée du cimetière de Laeken. Les passants pouvaient y admirer les monuments (souvent des modèles en plâtre) exposés en vitrine (ou dans le jardin à rue) ou découvrir le savoir-faire de l'atelier Salu au gré d'une promenade dans les allées du cimetière. Bien que les sculpteurs Salu n'aient pas marqué les esprits



Fig. 1

Couronne mortuaire en faïence revêtue de glaçures majoliques, cimetière de Bruxelles (Evere), réalisée par la Manufacture de Céramiques décoratives / Majoliques de Hasselt (photo de l'auteur).

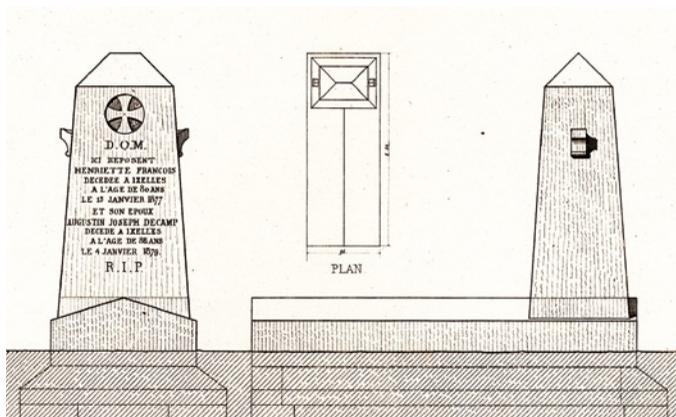


Fig. 2

Beyaert – Projet pour le monument funéraire Decamp (Bruxelles/Evere), tels que publié dans l'album Jules Fonteyne, *Recueil d'Architecture funéraire, Spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, pierres tombales, croix, etc.*, Bruxelles, [1879], Pl. 35.

par des créations d'avant-garde, ils méritent toutefois une mention spéciale dans ce contexte. Ils ont adapté leur «art» à la clientèle spécifique du cimetière de Laeken: une haute bourgeoisie, parfois aristocratique et souvent catholique. Inspirée par la proximité des tombes royales et par l'église Notre-Dame en cours de construction⁶, cette dernière commandait principalement des monuments funéraires néoclassiques ou néogothiques et, très occasionnellement, éclectiques. Les Salu ne se bornèrent dès lors pas à un seul style. Le client est roi! Il est souvent indiqué sur le papier à lettres et sur les factures des firmes spécialisées qu'il n'y a pas d'exclusives en termes de style, comme en attestent les mentions «tous styles» ou «tous genres»⁷.

Tout comme pour les villes, la grande diversité des styles est la principale caractéristique des cimetières du XIX^e siècle. Des tombes de styles et de matériaux divers s'y côtoient. L'uniformité et l'exclusivité des sépultures y sont relatives. À y regarder de plus près, on constate que, bien que chaque sépulture paraisse unique, elle est souvent le

résultat d'habiles combinaisons et d'infinies variations. Les concepts étaient adaptés ou purement et simplement repris. Les monuments sur catalogue – qui perceront vraiment dans l'entre-deux-guerres – sont déjà présents, surtout dans le segment destiné aux classes moyennes ou à une clientèle plus modeste. Les croix funéraires en fonte pouvaient se choisir dans les catalogues de fonderies spécialisées et, bien que l'offre ait été riche et diversifiée, on n'y trouve quasi aucune trace d'Art nouveau⁸. Les croix funéraires en fonte sont rares dans les cimetières bruxellois, contrairement à celles en pierre, omniprésentes. La production en série a également opéré une percée dans le domaine des petites sculptures (notamment Boch frères) et dans les accessoires funéraires. Ces derniers définissent l'atmosphère dans les cimetières et vers le tournant du siècle, l'Art nouveau y est très prisé. De nos jours, toutefois, les traces sur place en sont extrêmement rares (fig. 1).

Pour la bourgeoisie nantie, le choix d'une sépulture digne du nom et de la réputation de la famille constituait un grand défi. L'honneur de celui à

qui serait confié le projet n'était pas laissé au hasard, mais était préparé avec soin. Il s'agissait souvent d'un créateur avec lequel la famille était déjà en rapport. Il n'était donc pas rare que l'architecte de la demeure familiale soit également sollicité lors du premier décès. Mais à l'inverse aussi, la commande d'une sépulture pouvait servir de test ultime à l'issue duquel l'architecte recevait la commande de la construction d'une habitation. Ainsi, Victor Horta fut chargé, par la veuve d'Alfred Solvay en janvier 1894, de réaliser un caveau de famille dans le cimetière d'Ixelles. En septembre de la même année, son neveu, Armand, lui passa commande de la construction de l'hôtel Solvay⁹.

Dans le courant du XIX^e siècle, les livres de modèles jouent un rôle important en architecture et dans l'industrie artistique. En matière de monuments funéraires aussi, beaucoup circulent aussi, mais pour Bruxelles, il faut surtout mentionner l'album de Jules Fonteyne¹⁰. Publié après l'ouverture du cimetière de Bruxelles à Evere, il visait clairement à donner le ton. Les plus éminents architectes y appor-



Fig. 3 Sarcophage pour la famille Solvay, cimetière d'Ixelles, 1894 (socle de 1924), arch. Victor Horta, pelouse W, angle b15 et b16, concession 3357 (2008 © Epitaaf vzw).

tèrent leur contribution, comme E. Janlet, J. Naert et H. Beyaert. L'apport de ce dernier est important: l'album compte quatre projets de sa main. Le projet pour la tombe de Henry Beyaert, décédé en 1894, est attribué par François Loyer à Paul Hankar¹¹, mais d'après le *Recueil d'Architecture Funéraire* de J. Fonteyne, il s'agit ici d'un monument funéraire de la main de Beyaert lui-même, datant de 1879 et réalisé à la demande de la famille Decamp-François, dans le cimetière de Bruxelles (Evere)¹². Marcel Celis n'exclut pas que Hankar, qui était déjà stagiaire chez Beyaert en 1879, ait pu jouer un rôle dans ce projet¹³. Cet exemple montre en tout cas que la forte tradition classique qui prévaut dans l'architecture funéraire n'exclut pas le renouvellement. La simplicité, la monumentalité et la modernité de cette sépulture sont saisissantes (fig. 2).

HORTA, LE PIONNIER

Les premiers monuments funéraires à porter les caractéristiques de l'Art nouveau sont de la main de Victor Horta. La sépulture pour l'ouvrier libre penseur Désiré Lesaffre, conçue en 1890 pour le cimetière aujourd'hui disparu d'Oudenburg, est un premier exemple dans lequel Horta combine une dalle funéraire avec une stèle. Françoise Aubry le décrit comme suit: «Horta rejoint d'un trait incurvé stèle et dalle»¹⁴. À partir de 1894, Horta développera ce type plus avant avec notamment la tombe de l'artiste Louis Artan (Oost-Duinkerke) et de la famille Carpentier (Renaix). Horta renouela les types existants et familiers en les adaptant de manière subtile et en laissant les lignes fluides déterminer leur forme. Il accordait une grande attention aux faces latérales des monuments funéraires¹⁵. Le fait est remarquable car, dans la plupart des cimetières, l'implantation des concessions est si mesurée – l'une

à côté de l'autre – que seule une lecture frontale est possible. Horta était conscient de l'impact de l'implantation d'un monument dans le cimetière et y accordait une très grande attention¹⁶. Ainsi, dans le cimetière de Molenbeek-Saint-Jean, la sépulture de la famille des Cressonnières est parfaitement mise en valeur de par son implantation «libre». Hélas, nous ne pouvons que deviner l'apparence de l'enclos¹⁷ conçu par Horta, entre-temps disparu, et qui délimitait la concession, une pratique très courante au XIX^e siècle (voir p. 104).

Le sarcophage peut être considéré comme faisant partie du canon de la typologie funéraire. Dans trois cas –Solvay (1894, Ixelles), Stern (1896, Uccle) et Verheven (1911, Bruxelles)–, Horta choisit d'utiliser cette typologie, mais en lui insufflant une vie nouvelle. Le sarcophage de la famille Solvay (fig. 3) a été entièrement réalisé en granit rose par la firme Beernaert, qui était spécialisée dans la mise en œuvre de ce

matériau¹⁸. La courbe dédoublée, qui marque la silhouette du sarcophage, montre comment Horta est parvenu, par une adaptation subtile, à détourner la typologie existante à son avantage. Plus tard, en 1924, la tombe fut déplacée à la demande de la famille vers une concession plus grande (de 20 places!) et le sarcophage fut placé sur un socle Art Déco, également d'après un projet de Horta. Le monument funéraire Stern, à Uccle, est incontestablement le projet le plus exubérant de Horta par le côté plastique des ornements en pierre de taille qui agrippent le pourtour du sarcophage. Le contraste avec le caractère modeste et linéaire du sarcophage pour l'échevin bruxellois François Verheven – le dernier monument funéraire conçu par Horta – ne peut être plus frappant. Horta y combina deux sortes de granit : du granit noir norvégien pour le socle et du granit vert suédois pour le sarcophage¹⁹. Vers le tournant du siècle, l'utilisation du granit – souvent combiné avec du bronze – était devenu un phénomène de mode. Le sarcophage repose sur des «pieds» en bronze élégamment ouvragés. Les crochets en bronze qui servaient à y suspendre des couronnes ont ici été «retournés», énième signe du «non-conformisme» de Horta. Il est clair qu'avec un total de onze monuments funéraires réalisés au cours de la période 1890-1911, Horta a imprimé la tendance de l'Art nouveau dans le contexte funéraire tant en matière de typologie que d'utilisation des matériaux. Chronologiquement, ces monuments reflétaient l'évolution de l'œuvre de Horta, depuis une ligne ondulante, plastique, vers un langage esthétique géométrique plus sobre. En ce qui concerne les commanditaires, ils se situaient dans la lignée de la clientèle sur laquelle Horta pouvait s'appuyer, à savoir des artistes, des industriels, des personnalités politiques (libérales) et des libres penseurs.



Fig. 4
Modèle en plâtre du monument De Walsche, 1897, arch. Ernest 'S Jonghers (objet n° 426, coll. Epitaaf asbl, 2014 © Epitaaf vzw).



Fig. 5
Monument funéraire Richald, cimetière de Bruxelles (Evere), rond-point des Allemands, pelouse 23, concession 2144, 1897, arch. W. De Fontaine, portrait en relief (actuellement disparu) par D. Weygers (T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw).

1897 – LA PERCÉE

Il faudra attendre 1897 avant que l'Art nouveau ne perce réellement dans le contexte funéraire bruxellois. Le 17 août 1897, l'architecte Louis Ernest 'S Jonghers introduit, à la requête de la famille De Walsche, une demande d'édification d'un monument dans le cimetière de Bruxelles²⁰. Le monument en pierre bleue fut réalisé par l'entrepreneur Roland Rombaux. Le prix offert pour le monument – 1.400 francs pour l'exécution en pierre et 500 francs pour le modèle en plâtre – indique qu'il s'agit ici d'un monument jugé suffisamment digne de prendre place le long de l'allée principale du cimetière de Bruxelles. La norme appliquée par la Ville de Bruxelles était en effet que les monuments funéraires situés le long des axes principaux ne pouvaient pas coûter moins de 1.000 francs²¹. Le coût constituait donc la clé pour préserver la

qualité artistique. Deux ans plus tard, le médecin militaire Jules De Walsche décède et est inhumé dans la toute nouvelle tombe familiale en style Art nouveau. 'S Jonghers, qui avait été nommé architecte de la commune d'Anderlecht en 1890, était clairement dans l'esprit de son temps²². Le monument funéraire est un «soufflet»²³ – c'est ainsi que l'on nommait ce type de monument – clairement inspiré des exemples développés par Horta. Ici aussi, la dalle se prolonge par une stèle se rétrécissant vers le haut, couronnée par un pot à feu et décorée de fleurs de pavot (fig. 4).

La même année, un monument funéraire est érigé en style Art nouveau pour le parlementaire et libéral progressiste Louis Richald²⁴, d'après un projet de l'architecte W. De Fontaine²⁵ (fig. 5). Sur le plan typologique, ce monument est étroitement apparenté à celui de De Walsche, mais moins



Fig. 6
 Entreprise d'É. Laloux sur l'avenue du Cimetière de Bruxelles, carte postale ancienne (coll. Belfius Banque-Académie royale de Belgique © ARB-SPRB).

épuré. Sur le croquis, il est indiqué que le portrait en médaillon en bronze de la stèle et la palme en bronze – tous deux réalisés au moyen de la technique de la cire perdue – devaient être de la main du sculpteur Dillens en personne²⁶. En réalité, le médaillon est l'œuvre de Désiré Weygers et la palme en bronze n'a jamais été réalisée.

ÉMILE LALOUX – L'ART NOUVEAU POUR TOUS

Créée en 1877²⁷, la société Laloux était sise sur l'avenue du Cimetière, à proximité immédiate de l'entrée du nouveau cimetière de Bruxelles, à Evere, ouvert la même année (fig. 6). Émile Laloux se spécialisa dans les « créations modernes » et parvint à vulgariser l'Art nouveau dans l'art funéraire. L'entreprise est bien représentée dans le cimetière de Bruxelles. Cecilia Vandervelde a recensé dans son inventaire 98 monuments au nom de l'« entreprise Laloux », réalisés de 1886 à 1923. Laloux faisait lui-même la

publicité de son approche personnalisée : « dessins & modèles de tous styles propriété exclusive de la maison » et les nombreux croquis de sa main conservés dans les archives prouvent que ce n'était pas une vaine promesse. Son œuvre abondante témoigne du pluralisme stylistique caractéristique du XIX^e siècle où le créateur, à la demande du client, joue sur tous les registres.

L'appréciation pour l'Art nouveau n'est pas venue tout de suite. Ses premiers projets dans ce style voient le jour en 1900 et à partir de là, Laloux devint le maître incontesté de l'Art nouveau funéraire. Il opta pour la typologie du soufflet, entre-temps mieux connue, mais il y apporta quelques variations en l'adaptant en « sarcophage à croix drapée », ce qui nous permet de supposer que la clientèle catholique avait entre-temps adopté, elle aussi, le style Art nouveau. Les sarcophages de sa main sont souvent massifs, constitués d'un seul bloc de pierre bleue et monumentaux.

La forte demande de ce genre de monuments funéraires impliquait que la garantie d'exclusivité des projets ne pouvait être assurée. Progressivement, et avec la multiplication des commandes, le caractère individuel est passé au second plan. La stéréotypie a graduellement pris le pas. Parfois, des projets étaient reproduits et le côté exclusif résidait alors dans l'ajout ou l'adaptation de certains petits détails. Les créations de Laloux ont donc été quasi copiées par des entreprises concurrentes telles que Dupont, également établie le long de l'avenue du Cimetière de Bruxelles. Émile Laloux a toutefois su se démarquer durablement par son savoir-faire. Dans la finition de ses monuments funéraires – réalisés la plupart du temps en pierre bleue – il ne reculait jamais devant des lignes et des volumes exubérants et a su tirer pleinement parti des caractéristiques de l'Art nouveau. L'apogée des monuments Art nouveau d'Émile Laloux – pour autant que l'aperçu soit complet – se situe entre 1900 et 1911. Rien qu'à Bruxelles (Evere),

.....

COLLABORATION ARTISTIQUE DANS L'ESPRIT FIN DE SIÈCLE

**Monument funéraire
Juliette et Rodolphe
Wytsman, cimetière de
Bruxelles (Evere)
Architecte Georges Hobé et
sculpteur Charles Samuel
1899-1902**

Juliette Wytsman et Rodolphe Wytsman, tous deux peintres, se sont mariés en 1886. Ils appartenaient à l'avant-garde artistique bruxelloise. Rodolphe Wytsman fut brièvement membre du groupe des XX et exposa chez son successeur, *La Libre Esthétique*, dont faisait partie également Georges Hobé, qui y a exposé une série de chaises Art nouveau en 1895. De son côté, Charles Samuel était présent dans les expositions de *L'Essor* et réalisa, en 1895, un portrait de Juliette Wytsman qui lui valut du succès dans différents salons¹. Rodolphe Wytsman écrivit dans une lettre adressée au bourgmestre Émile De Mot que «les artistes qui collaborent à l'exécution du dit monument offrent suffisamment de garantie et leur intention était de faire une œuvre très simple mais intéressante»².

Le monument funéraire de Rodolphe et Juliette Wytsman démontre que la collaboration débouche sur une symbiose artistique. La demande de concession³ remonte à 1898 et a eu lieu à l'occasion du décès de la mère de Juliette Wytsman⁴. Le projet est de Georges Hobé «menuiserie et ébénisterie, boulevard de Waterloo 42, Bruxelles». Après le succès de sa collaboration à l'exposition coloniale de Tervueren (1897), Hobé allait se consacrer de plus en plus à l'architecture en qualité d'autodidacte⁵. Dans le projet de ce monument funéraire, il montre sa

recherche de simplicité et de géométrie, qui permet de mettre d'autant plus en valeur la légère courbe du fronton. Le monument doit avoir laissé une image de sobriété et de modernité inédite pour l'époque. Le bas-relief, d'après un projet du sculpteur Charles Samuel, s'harmonise avec l'architecture du monument grâce à une stylisation très poussée. Les archives révèlent une intense préparation avec divers projets d'un relief en bronze, mais le choix s'est finalement porté sur un relief en marbre dont la tonalité se rapproche du granit rose. La nudité explicite du jeune homme – bien que la nudité n'était déjà plus si exceptionnelle à l'époque sur les monuments funéraires – s'est heurtée à une certaine réticence de la part des instances administratives. Un permis fut finalement obtenu grâce à l'insistance de Rodolphe Wytsman. La réalisation du bas-relief fut confiée aux praticiens expérimentés de l'atelier d'Émile Laloux⁶. Le prix du monument fut estimé à 3.400 francs, dont «seulement» 400 francs pour le socle en pierre et la stèle.

.....

NOTES

1. OGONOVSKY, J., *Samuel Charles, in La sculpture belge au XIX^e siècle*, catalogue, Bruxelles, 1999, p. 551
2. Les artistes qui participent à la réalisation de ce monument offrent en soi une garantie suffisante et leur intention est de fournir une œuvre simple, mais intéressante. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession 2227, Lettre de Rodolphe Wytsman au bourgmestre, du 29 mai 1899.
3. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession 2227.
4. Veuve Emmanuel Trulleman, née Julie Tetlain.
5. HENNAUT, E., «Georges Hobé», in *Répertoire de l'architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, 2003, p. 351.
6. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, Bruxelles, 1991, p. 359.



Monument funéraire Wytsman, cimetière de Bruxelles (Evere), rond-point des Allemands, pelouse 23, concession 2227, 1898, arch. Georges Hobé, relief en marbre blanc signé Ch.(arles) Samuel (T. Verhofstadt, 2017© Epitaaf vzw).

COMMENT UN MONUMENT FUNÉRAIRE D'APRÈS UN PROJET DE HENRY VAN DE VELDE EST ARRIVÉ À LAEKEN

Henry van de Velde entretenait des liens étroits avec sa sœur Jeanne, de quatre ans son aînée, qui mourut brutalement en 1907 à l'âge de 48 ans. Il a sans doute réalisé le projet de sa sépulture à la demande de son beau-frère – Léon Alexandre Biart – depuis sa résidence à Weimar. Le monument funéraire, conçu par van de Velde, était destiné au cimetière anversois du Kiel, mais celui-ci fut fermé et évacué en 1936. De nombreux monuments funéraires furent alors transférés vers le nouveau cimetière du Schoonselhof. Celui de Biart-van de Velde fut démonté et resta, pendant de nombreuses années, entreposé dans l'atelier de pompes funèbres Victor Patteet (situé tout près de l'entrée du Schoonselhof). Il semble que la commande de reconstruire le monument au Schoonselhof ne fut jamais transmise. En 1992, le successeur de Patteet céda le monu-

ment funéraire à *Epitaaf* asbl, qui le fit transférer à Laeken en 1993, où il fut reconstruit dans le jardin de l'ancien atelier Salu, et où il peut encore y être admiré.

Le monument est entièrement réalisé en granit noir poli et touche par sa monumentalité tout en sobriété. Une stèle massive porte l'épithaphe «sépulture de la famille Léon Biart van de Velde» ainsi qu'un élégant monogramme sculpté en forme d'écu. L'écu en creux est bouchardé et contraste avec la surface lisse de la stèle en granit. Devant la stèle s'étend un parterre en forme de U, bordé de blocs de granit arrondis. Il subsiste un doute quant à ce qui occupait le centre du parterre, il est possible qu'il ait été recouvert par une plaque funéraire. Le parterre sur le pourtour est planté de buis. C'est le premier monument funéraire conçu par Henry van de Velde par lequel, d'une part, il se rallie à une tradition typologique existante et, d'autre part, il parvient néanmoins à offrir un art funéraire contemporain.¹



Monument funéraire Biart-van de Velde, 1907. Aujourd'hui dans le jardin de l'ancien atelier Salu (T. Verhofstadt, 2011 © Epitaaf vzw).

NOTE

1. À propos de ce monument funéraire: MACLOT, P., «*Het grafmonument Biart-van de velde uit 1907 naar een ontwerp van Henry van de Velde*», in *Epitaaf Nieuwsbrief*, n°20, juil.-sept. 1993, p. 2-5; DE CLERCQ, L., «*Situering van het grafmonument in het oeuvre van Henry van de Velde*», in *Epitaaf Nieuwsbrief*, n°20, juil.-sept. 1993, p. 5-8.

il a réalisé plusieurs dizaines de monuments Art nouveau. Pour le reste, les données le concernant en tant qu'«artiste» sont rares. Lorsque nous suivons chronologiquement ses annonces publicitaires dans les almanachs, nous observons d'ailleurs un changement dans la manière dont il se définissait. En 1900, il se disait encore «marbrier, sculpteur-modéleur», alors qu'en 1911, il se présentait comme «architecte, entrepreneur de monuments funéraires» et, en 1921, à nouveau simplement comme «sculpteur». C'est aussi en qualité de «sculpteur» qu'il signait la plupart de ses créations. Il collaborait souvent aussi avec d'autres sculpteurs, notamment avec A. Hambresin pour

les sculptures et les reliefs sur les tombes. Tout porte donc à croire que Laloux s'est surtout concentré sur l'élaboration sculpturale des monuments funéraires.

Le monument funéraire Grauwels-Hoste, sur la Grande Avenue du cimetière de Bruxelles, est une des premières créations Art nouveau de Laloux²⁸ et une tombe rare à Bruxelles du fait de son épithaphe en néerlandais (fig. 7a et 7b). Il a été érigé en 1901 à la demande de l'écrivain libéral et pro-flamand Julius Hoste sr., qui fut aussi le fondateur du quotidien *Het Laatste Nieuws*. En 1883, il épousa Élisabeth Louise Grauwels, fille d'une riche famille de brasseurs. Cette fois

encore, l'initiative de l'édification est à situer dans un milieu progressiste, libéral et libre penseur²⁹.

ART NOUVEAU FLORAL EN SYMBIOSE AVEC LA SYMBOLIQUE FUNÉRAIRE

Le terme «Art nouveau floral» fait référence au courant qui puise son inspiration dans les formes naturelles et organiques et qui fait la part belle à d'élégantes lignes ondoyantes. Dans le contexte funéraire, le terme «floral» doit être pris au sens littéral. Si Horta se limitait souvent à des formes linéaires pures dans son architecture, il a établi un lien explicite avec la flore



Fig. 7a

Projet pour le monument funéraire Grauwels-Hoste, cimetière de Bruxelles (Evere), 1901, É. Laloux (Archives cimetière de Bruxelles (Evere), dossier de concession 2319).



Fig. 7b

Monument funéraire Grauwels-Hoste, cimetière de Bruxelles (Evere), avenue 2, pelouse 4, concession 2319, 1901, É. Laloux (T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw).

pour les sépultures. Sur le monument Carpentier (1895, Renaix), ce sont des capsules de pavot qui décorent le haut de la stèle. Ce choix n'était absolument pas fortuit, car le pavot appartient à la famille des opiacées. Son pouvoir sédatif était associé au repos éternel, ce qui lui conféra un sens funéraire évident. Le «pavot somnifère» est aussi une plante particulièrement gracieuse, avec une feuille dentelée semblable à celle de l'acanthé. Les artistes et les artisans de la fin de siècle ont amplement tiré avantage tant de ses formes esthétiques que de son sens symbolique.

Maurice Pillard Verneuil a montré dans son *Étude de la plante, son application aux industries d'art* (Paris, 1903) comment la nature peut et doit être interprétée dans les divers arts appliqués. La reproduction fidèle n'est pas l'objectif premier: il existe une marge d'interprétation en fonc-

tion de la technique utilisée et du matériau dans lequel le motif floral ou végétal est reproduit. Autrement dit, la nature peut être adaptée (transformée) selon les besoins de l'objet à décorer. Dans l'Art nouveau funéraire, nous voyons que les artistes ont parfaitement compris la leçon. Il n'est pas rare que les plantes et les fleurs y soient transformées et combinées en fonction de l'ornementation visée.

Tout comme le pavot, le lierre est une valeur sûre dans la symbolique funéraire en raison de sa verdure persistante –je m'accroche ou je meurs– comme symbole de l'immortalité. Lorsqu'il taillait la pierre bleue ou tout autre matériau, l'artiste était contraint à une stylisation très poussée. On observe chez Laloux une préférence manifeste pour la feuille de lierre pour décorer les angles du sarcophage, combinée avec une feuille d'iris (fig. 8 et 9).

L'iris est connu comme symbole de jeunesse. Il faut peut-être y voir un lien avec la jeunesse de l'Art nouveau. L'iris ornait la couverture de la revue *Die Jugend*, créée à Munich en 1896, et qui donnera naissance à l'appellation *Jugendstil*. Ce qui frappe toutefois le plus, c'est que les artistes voyaient dans la feuille de l'iris une incitation à développer tout un langage de lignes ondoyantes (coup de fouet). Horta a pleinement exploité les lignes gracieuses de l'iris sur le monument des Cressonnières.

On observe aussi qu'une jardinière est intégrée dans certains monuments funéraires. Nous n'avons aucune idée à l'heure actuelle des plantes ou des fleurs qui y ont trouvé place, mais l'interaction entre les motifs végétaux taillés dans la pierre et la nature authentique a dû produire un effet très particulier. Ce qui est certain, c'est que ces jardinières –et parfois même des parterres de fleurs entiers– ont été entretenus avec grand soin jusque loin dans le XX^e siècle. Presque toutes les firmes qui se spécialisaient dans la réalisation de monuments funéraires offraient également l'entretien de ces parterres. Le spécialiste de l'Art nouveau Émile Laloux annonçait lui aussi «bouquets et plantes (...) entretien de jardins et tombes». Des abonnements ou des contrats d'entretien permettaient d'avoir des plantes ou des fleurs durant toute l'année sur les sépultures.

ART NOUVEAU GÉOMÉTRIQUE – CAP SUR LA MODERNITÉ

L'Art nouveau belge se caractérise par deux courants: le floral (organique et plus plastique) versus le géométrique (plus sobre). Les créateurs peuvent aussi combiner les deux. L'exemple du monument

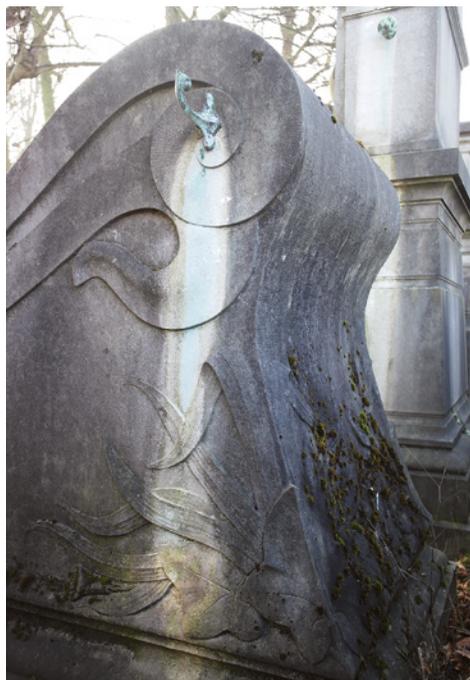


Fig. 8
 Détail du sarcophage pour la famille Rigaux-Ledocte, cimetière de Bruxelles (Evere), grande avenue, pelouse 10, concession 2567, 1905, É. Laloux (T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw).



Fig. 9
 Détail du sarcophage pour la famille Jacobs, cimetière de Bruxelles (Evere), avenue 3, pelouse 12, concession 2390, 1902, É. Laloux (T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw).

funéraire de la famille Verheven – d’après un projet de Horta de 1911 – illustre cette dualité.

L’architecte Léon Govaerts³⁰ se situe à mi-chemin avec ses réalisations. Son architecture se distingue par un caractère quasi graphique – il fut d’abord dessinateur chez l’architecte E. Hendrickx – sans renoncer vraiment au langage esthétique organique. Son Art nouveau a même une petite « coloration Empire », sans doute due à sa formation à Paris, tout comme au fait qu’il est issu d’une famille de créateurs d’intérieurs. Le début du XX^e siècle s’est en effet caractérisé par une résurgence des styles français et de la tradition française des Beaux-Arts, très appréciée d’une clientèle fortunée. Le cimetière de Bruxelles (Evere) abrite le monument funéraire du critique de théâtre Gustave Frédéric qui, sur la base de ses caractéristiques esthétiques et sty-

listiques, peut être attribué à Léon Govaerts³¹. La géométrie de certains détails rend ce monument – qui date d’avant 1900 – très moderne pour son temps. Il a été réalisé par Louis Cordemans³². Le portrait en bronze porte la signature du sculpteur Charles Samuel (fig. 10).

Il faut un œil d’expert pour déterminer que le monument funéraire du jeune étudiant en médecine, précocement décédé, Eugène Huys (1911), au cimetière de Bruxelles (Evere), est de style Art nouveau³³. Le monument a été réalisé par Louis Cordemans, mais le projet est de la main de l’architecte Léon Sneyers, un adepte de son maître, Paul Hankar. Sneyers s’est inspiré de la Sécession viennoise, sensiblement plus sobre que le courant bruxellois. La sépulture, réalisée en granit, se distingue donc par un langage de formes extrêmement sobre. Le bas-relief en bronze avec

pleureuse – un bouquet d’immortelles à la main – est signé Jean Lecroart, par ailleurs très actif en qualité de médailleur (fig. 11).

Pour terminer, notons que les chapelles funéraires en style Art nouveau sont rares à Bruxelles. Le cimetière d’Uccle (Dieweg) abrite celle de la famille Deckers, d’après un projet de l’architecte Édouard Pelseneer en style Art nouveau sobre (fig. 12). Pelseneer, qui habitait lui-même à Uccle, est connu surtout pour la construction de la villa-atelier du peintre symboliste Fernand Khnopff. La chapelle funéraire de la famille Deckers est entièrement réalisée en pierre bleue de Soignies. Les superbes vitraux multicolores ont, hélas, disparu entre-temps.

La géométrie – associée à une simplification – perce timidement dans l’art funéraire de la période qui



Fig. 10

Monument funéraire pour Gustave Frederix, cimetière de Bruxelles (Evere), avenue 7, pelouse 23, concession 2020, attribué à l'arch. Léon Govaerts, réalisé par l'entreprise Cordemans. Le portrait en relief en bronze est signé Ch. Samuel 1899 [T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw].



Fig. 11

Monument funéraire Huys, cimetière de Bruxelles (Evere), avenue 3, pelouse 15, concession 3026, 1911, arch. Léon Sneyers, relief en bronze signé J.(ean) Lecroart [T. Verhofstadt, 2017 © Epitaaf vzw].

précède la Première Guerre mondiale. Nous pensons y déceler un tournant qui se concrétisera surtout après la Grande Guerre.

Traduit du néerlandais

NOTES

1. Anderlecht, Auderghem, Berchem-Sainte-Agathe, Bruxelles-Ville (à Evere), Etterbeek, Evere, Forest, Ganshoren, Haren, Ixelles, Jette, Koekelberg, Laeken, Molenbeek-Saint-Jean, Neder-Over-Heembeek, Saint-Gilles, Saint-Josse-ten-Noode, Schaerbeek, Uccle (Dieweg, Verrewinkel), Watermael-Boitsfort, Woluwe-Saint-Lambert, Woluwe-Saint-Pierre. Des 23 cimetières, seul Uccle Dieweg n'est plus en activité.
2. Lire à ce sujet: VAN SANTVOORT, L., «*Negentiende-eeuwse grafmonumenten op Brusselse begraafplaatsen. Tussen pronkerig individualisme en levensbeschouwelijk idealisme*», in VAN HEESWIJCK, G. et VAN HERCK, W. (éd.), *Religie en dood. Momentopnamen uit de geschiedenis van de westerse omgang met de dood*, uitg. Pelckmans, 2004, p. 87-113.
3. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, Bruxelles, 1991 et VANDERVELDE, C., *Les champs de repos de la région bruxelloise*, Bruxelles, 1997.
4. Avec nos remerciements à Marcel Celis, qui a collaboré à cette étude en préparation à une exposition sur les monuments funéraires Art nouveau tenue en 2008 à l'occasion des Journées du Patrimoine au siège d'Epitaaf asbl, ancien atelier Salu. Dans ce cadre, il convient également de mentionner: VAN DEN EYNDE, K., *Art nouveau grafmonumenten*, Mémoire soumis à la Faculté des Lettres et Philosophie, Département des Sciences de l'Art, de la Musique et du Théâtre, Université de Gand, année académique 2004-2005 (directeur de thèse prof. Dr Linda Van Santvoort). Remerciement à Tom Verhofstadt pour ses commentaires sur cet article.
5. Ernest I Salu (1846-1923), Ernest II Salu (1885-1980) et Ernest III Salu (1909-1987).
6. Commencé par l'architecte Joseph Poelaert (inhumé à Laeken dans les galeries funéraires) en 1854, inauguré en 1872, repris en 1908 et resté inachevé.
7. Voir divers en-têtes de lettres montrés par VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, op. cit., p. 608; E. Laloux [Evere] «*Dessins et modèles de tous styles*» (1914), p. 610; Émile Vander Auwera (Evere)



Fig. 12

Chapelle funéraire famille Deckers, Uccle Dieweg, arch. Édouard Pelseneer. (M. Celis).

- «monuments funéraires de tous genres et de tous styles» (1904), p. 611; Baugard & Dupont (Evere) «monuments funéraires de tous genres» (1885), p. 614; Pierre Dupont & fils «Monuments funéraires en tous genres» [s.d.].
8. *La Fonte en Wallonie. Les Croix de nos Aïeux*, éd. Ministère de la Région wallonne, 1992. [Compte non tenu de quelques exceptions en Art nouveau, comme p. 194 croix funéraire III B 7a Tournai 1891].
 9. GOSLAR, M., *Victor Horta (1861-1947). L'homme. L'architecte. L'Art Nouveau*, Fonds Mercator, 2012, p. 136, 164.
 10. FONTEYNE, J., *Recueil d'Architecture funéraire, Spécimens de tombeaux, chapelles funéraires, mausolées, sarcophages, pierres tombales, croix, etc.*, Bruxelles, [1879].
 11. LOYER, F., *Paul Hankar. La Naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, 1986, p. 115, note 258.
 12. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, op. cit., p. 213, concession 94, 1879.
 13. CELIS, M., «Architectengraven», in *Op leven en dood. Het grafmonument*, Antwerpen, 1987, s.p.
 14. DIERKENS-AUBRY, F., «Victor Horta, architectes de monuments civils et funéraires», in *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, tome 13, 1986, p. 79.

15. *Ibidem*.
16. *Idem*, p. 81.
17. *Idem*, p. 84, note 302.
18. CELIS, M., SNAET, J., DE CLERCQ, L., «Antoine & Emile Beernaert, steenhouwers (env. 1850-1924)», in *Monuments et Sites*, vol. 22 (2003) 4, p. 28-53.
19. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, op. cit., p. 322-323.
20. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession n°2147.
21. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, op. cit., p. 162.
22. CELIS, M., «E.L. 'S Jonghers en het grafmonument De Walsche», in *Epitaaft periodiek*, n°0, 2004, p. 18.
23. Terme utilisé pour ce type de monument par l'entreprise Beernaert, comme en attestent les archives Beernaert qui font aujourd'hui partie de la collection d'*Epitaaft*.
24. Louis Richald (1838-1897) fut également conseiller communal bruxellois de 1875 à 1895 et membre de la Loge. https://nl.wikipedia.org/wiki/Louis_Richald
25. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession n°2144.
26. On peut supposer qu'il est fait référence ici à Julien Dillens.
27. Sur le papier à en-tête et la publicité de Latoux «maison fondée en 1877».
28. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession n°2319.
29. Julius Hoste sr. (1848-1933) http://www.liberaalarchief.be/vraagbaak_jhostesr.html
30. BASYN, J.-M., «Govaerts Léon», in VAN LOO, A. (dir), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, Fonds Mercator, Anvers, 2003, p. 321-322.
31. Certains détails ressemblent fortement à la décoration intérieure de l'hôtel Gresham, place Royale, 1903, de Léon Govaerts.
32. Cordemans était une entreprise funéraire fondée en 1852 qui a grandi progressivement par la reprise de différents autres ateliers. En 1925-1926, elle racheta l'entreprise d'Émile Latoux. VANDERVELDE, C., *La Nécropole de Bruxelles*, op. cit., p. 609.
33. Archives du cimetière de Bruxelles, dossier de concession n°3026.

Art Nouveau in the Brussels Cemeteries: the customer is king!

Brussels-Capital Region is home to 23 cemeteries, most of which came into being in the 19th century as a consequence of significant developments in the funerary culture that were introduced in the late 18th century and which culminated in the edict of Joseph II in 1784. Spurred on by a (justified) concern about public hygiene, a prohibition was issued on burying bodies in churches, and cemeteries in the densely populated centres were banned. Only in exceptional cases could an ancient parochial churchyard, such as the one at Laeken, escape the drive to improve sanitation and be "modernised" into a fully-fledged last resting place in the city. The newly-created cemeteries reflected an increasingly secular civil society. Whether the design was more rural or more urban, attention was always seized in full by the individual tombstones and monuments. With the introduction of the "eternal burial right" in 1804, a new funerary culture was introduced that focused on status and external appearance. Families competed with each other to put up the most prestigious monument, and in funerary assignments designers found the ideal opportunity to let their creativity and artistic aspirations flourish. Although just like in the streets of Brussels Classical or Neo-Classical styles had the upper hand, from around 1900 the Art Nouveau style started making an appearance as well. Using existing inventories, field research and the examination of new sources, the authors of this article have traced the presence of *Art Nouveau* tomb monuments and placed them within the general context of funerary production.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basyne, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Lesecque,
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes
et Brigitte Vander Brugghe.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont et Griet Meyfroots

SECRETARIAT DE RÉDACTION

Murielle Lesecque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Cecilia Paredes

COORDINATION DU DOSSIER

Murielle Lesecque

AUTEURS / COLLABORATION

RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Anne-Lise
Alleaume, Françoise Aubry, Caroline
Berckmans, Olivier Berckmans, Guy
Conde-Reis, Stéphane Demeter, Denis
Derycke, Paula Dumont, Isabelle
Leroy, Marc Meganck, Christophe
Mouzelard, Muriel Muret, Isabelle
Pauthier, Michel Provost, Christian
Spapens, Brigitte Vander Brugghe,
Linda Van Santvoort, Tom Verhofstadt,
Wivine Wailliez, Benjamin Zurstrassen.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le
comité de rédaction.

GRAPHISME

La Page sprl

CRÉATION DE LA MAQUETTE

The Crew communication sa

IMPRESSION

IPM printing

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt, Brigitte
Vander Brugghe.
bpeb@sprb.irisnet.be

REMERCIEMENTS

Mathilde Bell Andrade, Michel Gilbert,
Michel Huynh, Robrecht Janssen,
Tom Verhofstadt, Soetkin Vervust.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Bety Wajnne, Directrice générale de
Bruxelles Urbanisme et Patrimoine de
la Région de Bruxelles-Capitale,
CCN – rue du Progrès 80,
1035 Bruxelles.

Les articles sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout
droit de reproduction, traduction
et adaptation réservé.

CONTACT

Direction des Monuments et
Sites - Cellule Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80,
1035 Bruxelles.
<http://www.monument.irisnet.be>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de la
Direction des Monuments et des Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AML – Archives et Musée
de la Littérature
APEB – Association pour l'Étude du Bâti
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de documentation
Bruxelles Développement urbain
CIDEP – Centre d'Information, de
Documentation et d'Étude du Patrimoine
FRB – Fondation Roi Baudouin
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor
het Kunstpatrimonium / Institut
royal du Patrimoine artistique
MRAH – Musées royaux
d'Art et d'Histoire
MRBAB – Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique
MVB – Musée de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public
régional de Bruxelles
ULB – Université libre de Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2017/6860/008

*Dit tijdschrift verschijnt ook
in het Nederlands onder de
titel «Erfgoed Brussel».*

Déjà paru dans Bruxelles Patrimoines

001 - Novembre 2011
Rentrée des classes

002 - Juin 2012
Porte de Hal

003-004 - Septembre 2012
L'art de construire

005 - Décembre 2012
L'hôtel Dewez

Hors série 2013
Le patrimoine écrit notre histoire

006-007 - Septembre 2013
Bruxelles, m'as-tu vu ?

008 - Novembre 2013
Architectures industrielles

009 - Décembre 2013
Parcs et jardins

010 - Avril 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - Septembre 2014
Histoire et mémoire

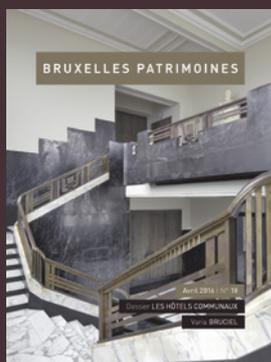
013 - Décembre 2014
Lieux de culte

014 - Avril 2015
La Forêt de Soignes

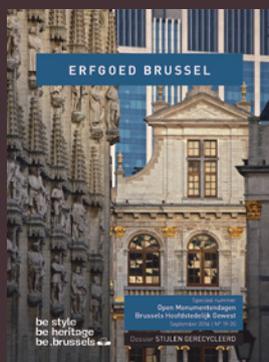
015-016 - Septembre 2015
Ateliers, usines et bureaux

017 - Décembre 2015
Archéologie urbaine

Derniers numéros



018 - Avril 2016
Les hôtels communaux



019-020 - Septembre 2016
Recyclage des styles



021 - Décembre 2016
Victor Besme

