REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXII – 2013
BRUXELLES – BRUSSEL

REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXII – 2013

Académie Royale d'Archéologie de Belgique – fondée en 1842
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België – gesticht in 1842
Royal Academy of Archaeology of Belgium – founded in 1842

Bureau & Conseil d'administration / Bestuur & Raad van beheer

Présidente / Voorzitster: Claire Dumortier
Vice-Président / Ondervoorzitter: Leo De Ren
Secrétaire général / Algemeen secretaris: Alexandra De Poorter
Trésorier général / Algemeen penningmeester: Stéphane Demeter
Membres du Conseil d'administration / Leden van de Raad van beheer: Norbert Bastin, Raphaël De Smedt, Alain Jacobs, Yvon Leblicq, Liliane Masschelein-Kleiner, André Moerman, Luc Smolderen, Joost Vander Auwera, Raf Van Laere

Adresse / Adres

Académie Royale d'Archéologie de Belgique
c/o Palais des Académies
Rue Ducale, 1
B. 1000 Bruxelles

http://www.acad.be

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
c/o Paleis der Academiën
Hertogstraat 1
B. 1000 Brussel

info@acad.be

Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art
Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis

International peer-reviewed journal

Publiée avec le soutien de / Uitgegeven met de steun van

- Fondation Universitaire de Belgique / Universitaire Stichting van België
- Région de Bruxelles-Capitale, Direction des Monuments et Sites / Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Directie Monumenten en Landschappen

Commission des publications / Commissie Publicaties

Président / Voorzitter: Prof. Leo De Ren, *KU Leuven*
Directrice: Dr. Claire Dumortier, conservateur honoraire *Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique*
Secrétaire / Secretaris: Prof. Thomas Coomans, *KU Leuven*
Membres / Leden: Prof. em. Guy Delmarcel, *KU Leuven*; Dr. Raphaël De Smedt, Oud-Hoofdconservator *Koninklijke Bibliotheek van België*; Prof. Yvon Leblicq, *Université Libre de Bruxelles*; Prof. Didier Martens, *Université Libre de Bruxelles*; Dhr. André Moerman, ereattaché *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*; Prof. Joost Vander Auwera, *Universiteit Gent, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*; Dhr. Raf Van Laere; Dr. Dominique Vanwijnsberghe, *Institut royal du Patrimoine artistique*
Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad: Dr. Lorne Campbell, research curator, *National Gallery London*; Prof. Thomas DaCosta Kaufmann, *Princeton University*; Prof. Reindert Falkenburg, *New York University, Abu Dhabi Faculty*; Dr. Jacques Foucart, conservateur honoraire, *Musée du Louvre*; Prof. Jeffrey Müller, *Brown University*

ISSN 0035-077X

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI
PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING
DOOR DE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

LXXXII – 2013

BRUXELLES – BRUSSEL

Petit béguinage et architecture vernaculaire

Étude archéologique d'un pan-de-bois du XV^e siècle conservé dans l'actuel musée du béguinage d'Anderlecht ([1])

Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska,
avec la collaboration de Patrick Hoffsummer, Hugues Doutrelepont et Philippe Gerrienne

Cadre général et objectif de l'étude

L'histoire des béguinages dans les anciens Pays-Bas n'est pas une *terra incognita*. Une vaste bibliographie existe([2]) et de nombreux auteurs se sont intéressés soit localement, au béguinage de leur ville, de leur village ou de leur région, soit, de manière plus globale, aux communautés et mouvements béguinaux([3]). Récemment, des historiens comme Pascal Majérus ou Walter Simons ont livré des mises au point de grande qualité qui permettent d'embrasser l'étendue du phénomène([4]), tandis que les historiens de l'architecture commencent à s'intéresser aux églises «béguinales»([5]).

(*) Paulo Charruadas, Université Libre de Bruxelles, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine et Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie; Philippe Sosnowska, Université Libre de Bruxelles, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine; Patrick Hoffsummer et Philippe Gerrienne, Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie et Hugues Doutrelepont, asbl Roots (Research Team in Archaeo- and Paleao-Sciences)

(1) Nous tenons à remercier chaleureusement Monsieur Alexandre Vanautgaerden, conservateur du Musée d'Érasme, ainsi que Madame Kathleen Leys, conservatrice adjointe, de nous avoir permis d'investiguer dans le musée du béguinage. Nos plus vifs remerciements vont également à Madame Sylvianne Modrie, archéologue attachée à la Direction des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, et au relecteur expert nommé par le comité éditorial de la présente revue pour ses commentaires enrichissants et ses réflexions constructives. Enfin, il nous faut adresser un remerciement à Maud Layeux et Britt Claes, qui ont assuré à la fin du processus de révision une toute dernière relecture et quelques remarques finales.

Abréviations: AEB: Fonds des Archives ecclésiastiques de Brabant; AERBC: Archives de l'État en Région de Bruxelles-Capitale; AGR: Archives générales du Royaume, à Bruxelles; AME: Archives de la Maison d'Érasme à Anderlecht; CReA-Patrimoine: Centre de Recherche en Archéologie et Patrimoine; KBR: Koninklijke Bibliotheek van België/Bibliothèque royale de Belgique; MRAH: Musées royaux d'Art et d'Histoire; MRBC: Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale; ULB: Université libre de Bruxelles; ULg: Université de Liège.

(2) Voir la bibliographie réunie par P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines…, Guide des béguinages de Belgique. Bibliographie et sources d'archives*, 2 vol., Bruxelles, AGR, 1997.

(3) Voir notamment les bibliographies clôturant les ouvrages de S. Van Aerschot et M. Heirman, *Les béguinages de Flandre. Un patrimoine mondial*, Bruxelles, 2001, pp. 269-271 et de P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines…, op. cit.*

(4) P. Majérus, «Les béguinages de Belgique: au-delà du mythe», *Bulletin de Dexia Banque*, 213, 2000, pp. 33-53; W. Simons, «Een zeker bestaan: de Zuidnederlandse begijnen en de «Frauenfrage, 13de-18de eeuw», *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 17, 1991, pp. 125-146; Idem, «The Beguine movement in the Southern Low Countries: a reassessment», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 59, 1989, pp. 63-105; Idem, *Cities of ladies. Beguine communities in the medieval Low Countries, 1200-1565*,

Il n'en reste pas moins vrai que les béguinages sont aujourd'hui davantage connus à travers l'expression monumentale des grands enclos urbains flamands – devenus patrimoine mondial depuis 1998 ([6]) –, que par le biais des petits béguinages communautaires, souvent ruraux ([7]). Les études récentes montrent pourtant que le type des grands enclos urbains fut une exception régionale des anciennes principautés de Flandre, de Brabant et de Liège, tandis que le type rural du petit béguinage-couvent fut au contraire répandu dans toute l'Europe ([8]).

Situé au cœur du village, le modeste béguinage d'Anderlecht se dresse au nord de la collégiale Saint-Pierre-et-Saint-Guidon (fig. 1). Il accueille aujourd'hui un musée d'histoire locale. Il se compose de deux bâtiments implantés face à face (fig. 2), l'un à l'ouest (fig. 3), l'autre à l'est. Ils sont tous deux orientés nord-sud. L'ensemble encadre une cour surplombant au sud la rue du Chapelain et fermée au nord par un mur de clôture percé d'un porche d'entrée. À noter que l'actuelle pente de la rue du Chapelain est le fruit d'un décaissement réalisé au XIX^e^ siècle. Cette voirie remplace un ancien chemin dont le niveau ne devait pas être éloigné de celui de la cour existante et permettant un accès direct par le sud à la collégiale. Le site est bordé à l'ouest par des jardins aujourd'hui rattachés au bâtiment voisin, ainsi qu'au nord et à l'est par des terrains relevant du centre culturel Maurice Carême. Les deux bâtiments présentent une architecture que l'on peut qualifier de «traditionnelle» par leur aspect général et l'usage combiné de la brique et de la pierre.

Cet article est le fruit d'une étude de terrain menée par les auteurs (Paulo Charruadas et Philippe Sosnowska), principalement entre les mois de février et mai 2010, Patrick Hoffsummer ayant assuré l'étude dendrochronologique. La suspicion d'un pan-de-bois au sein du bâtiment ouest – la partie la plus ancienne du complexe – s'est révélée à la suite d'une visite effectuée dans le cadre d'une demande de permis unique (dossier n° 01/PFU/224097) introduit par la commune d'Anderlecht (fig. 4). Cette particularité, déjà observée par le passé ([9]), n'avait pas encore fait l'objet d'un examen complet et d'une identification détaillée.

Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001; A.-M. Helvétius., «Les béguines. Des femmes dans la ville aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles», dans E. Gubin et J.-P. Nandrin éd., *La ville et les femmes en Belgique. Histoire et sociologie*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1993, pp. 17-40.

(5) Par exemple: M. Buyle et L. Smets, «De Begijnhofkerk te Sint-Truiden en haar Muur- en Pijlerschilderingen», *Monumenten en Landschappen*, 1^e^ année (2), 1982, pp. 26-34; A. Bergmans et C. De Maegd avec la coll. de W. A. Olyslager et D. Vande Gaer, «De Sint-Jan-de-Doperkerk van het Groot Begijnhof in Leuven», *Monumenten en Landschappen*, 4^e^ année (4), 1985, pp. 6-28; T. Coomans, «Saint-Christophe à Liège: la plus ancienne église médiévale du mouvement béguinal», *Bulletin monumental*, 164, 2006, pp. 359-376. Voir également l'article de synthèse de P. Majérus, «L'architecture béguinale en Flandre», *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 139, 2003, pp. 16-23 et le numéro thématique de *Monumenten en Landschappen*, 2010, 29^e^ année (5), consacré aux béguinages flamands.

(6) S. Van Aerschot et M. Heirman, *Les béguinages...*, *op. cit.*

(7) Typologie courante pour l'ancien Brabant wallon et le Namurois: P. Majérus, «Les béguinages...», *op. cit.*, p. 33.

(8) Sur une liste de 298 béguinages dénombrés par Walter Simons pour les anciens Pays-Bas au Moyen Âge, 221 appartenaient à la catégorie des béguinages-couvents pour 77 au type urbain du béguinage-*curtis*, soit un ratio de presque 3:1 et W. Simons, *Cities of ladies...*, *op. cit.*, pp. 49-51.

(9) Daniel Van Damme parle même de peintures à fresque sur les hourdis de colombage qu'il date selon ses connaissances du début du XIV^e^ siècle: D. Van Damme., *Promenades archéologiques à Anderlecht*, Bruxelles, 1958, p. 55; M. Jacobs, «Le béguinage d'Anderlecht», *Bulletin trimestriel du Crédit communal de Belgique*, 130, 1979, p. 291; Y. Cabuy et S. Demeter, avec la coll. de M. de Waha, *Atlas du sous-sol archéologique de la région bruxelloise*, vol. 8: *Anderlecht*, Bruxelles, MRAH et MRBC, 1994, pp. 106-107.

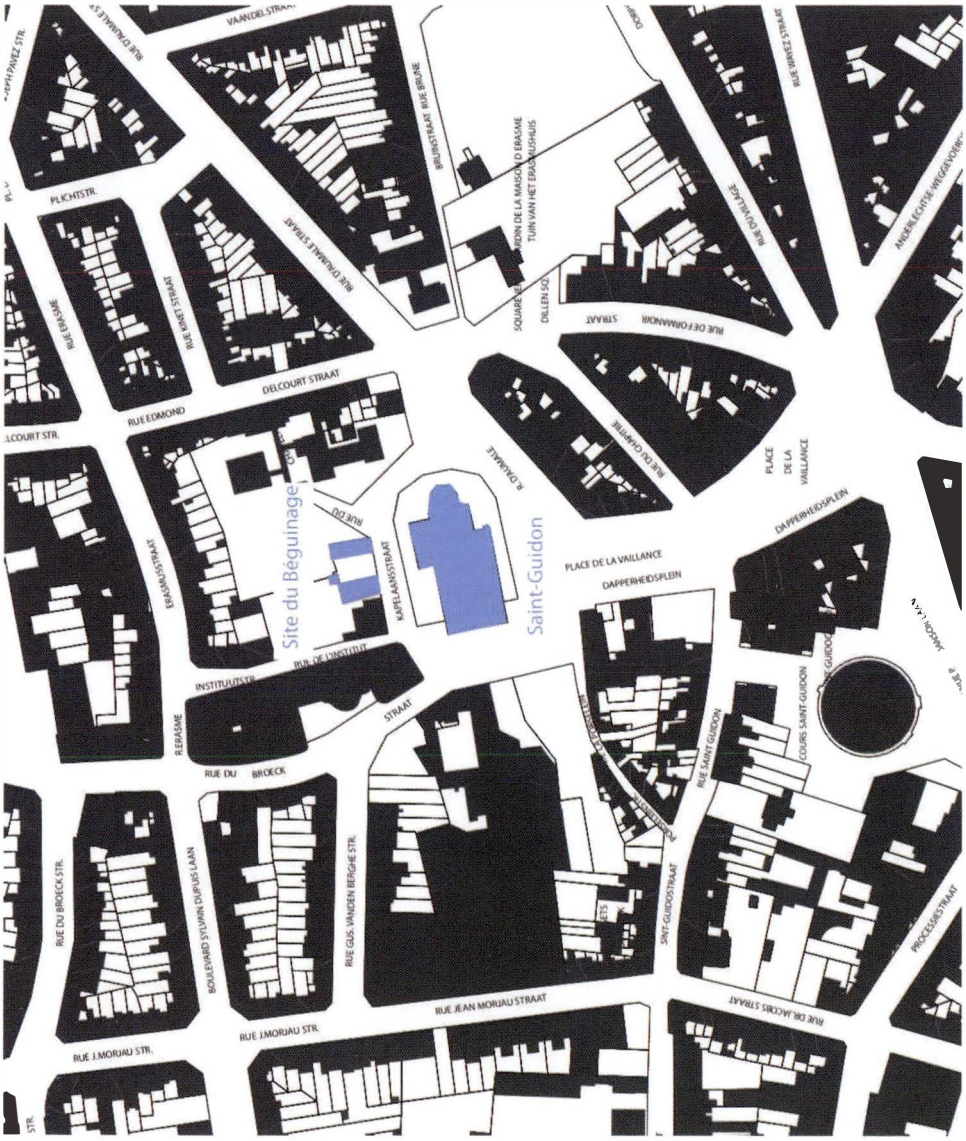


Fig. 1. Plan actuel du centre d'Anderlecht, avec indication des sites du béguinage et de la collégiale Saint-Pierre-et-Saint-Guidon. © fond de carte UrbiS, DAO Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska

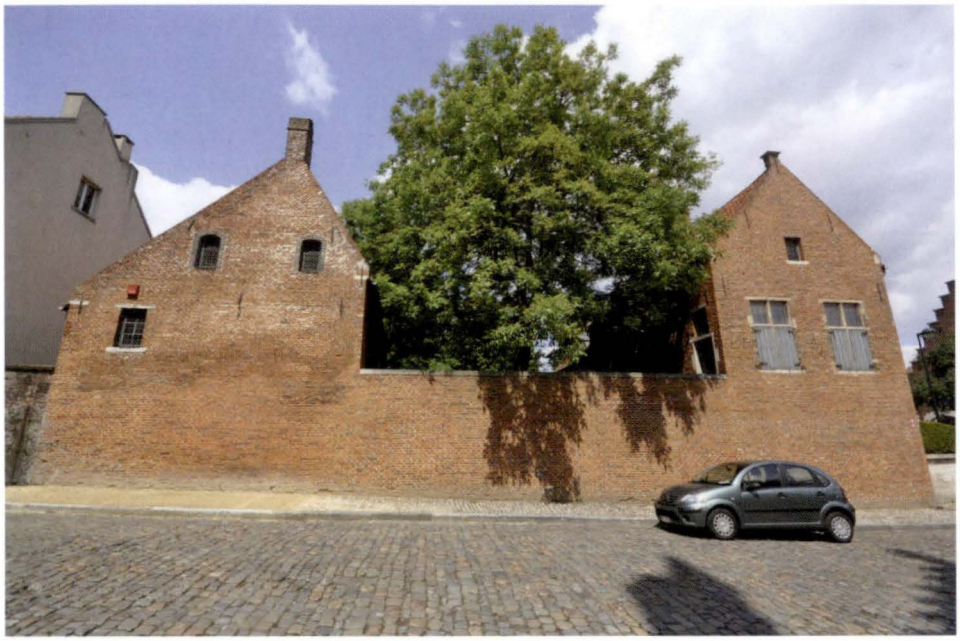


Fig. 2. Vue du site du béguinage depuis la rue du Chapelain au sud.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010



Fig. 3. Bâtiment ouest du béguinage prise depuis la cour intérieure.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010



Fig. 4. Mur ouest du pan-de-bois primitif (auj. mur-cloison) conservé dans le bâtiment ouest du béguinage.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Ce type de structures est pour l'heure extrêmement rare en région bruxelloise et, d'une manière générale, en Basse et en Moyenne Belgique([10]). L'examen archéologique approfondi que nous avons mené au sein de ce complexe offre donc un réel potentiel d'informations et

(10) On ne peut citer à l'heure actuelle que deux autres bâtiments en pans-de-bois conservés en Région bruxelloise: la ferme de l'Abreuvoir à Uccle, dont les chênes utilisés fournissent une date d'abattage après 1461; et la ferme du parc de Fond'Roy, encore à Uccle, datée du premier tiers du XIX[e] siècle: D. Houbrechts et M. Costa, *La ferme de l'Abreuvoir à Uccle*, rapport inédit d'analyse dendrochronologique, Liège, Laboratoire de Dendrochronologie de l'ULg, 2002; P. Gautier, «La ferme du parc Fond'Roy à Saint-Job (Uccle). Étude archéologique d'un bâtiment à pans-de-bois en Région de Bruxelles-Capitale», *Archaeologia Mediaevalis, Chronique n° 32*, Gand, 2009, pp. 130-132.

une ouverture claire vers une typologie architecturale qui n'est pas couramment étudiée à l'heure actuelle en Belgique.

Durant la période de travail *in situ*, il a été possible de procéder au relevé de toutes les fermes de charpente, du pignon et de plusieurs cloisons du bâtiment primitif en pan-de-bois, de même que de mener à bien plusieurs observations tant au rez-de-chaussée qu'au deuxième niveau, dans les combles([11]). Outre cet aspect purement archéologique, une approche dendrologique et dendrochronologique du bois d'oeuvre a été menée([12]). Les objectifs consistaient à identifier précisément les essences utilisées et l'état des bois mis en œuvre, c'est-à-dire la qualité matérielle de ces derniers et, par là, de nous interroger sur l'état «sanitaire» du couvert forestier en région de Bruxelles. Cette recherche s'inscrit dans une préoccupation renouvelée des historiens et des archéologues concernant les relations entre la société bruxelloise et son environnement. Enfin, une analyse menée en laboratoire sur les torchis et les restes de couverture a été confiée à Hugues Doutrelepont (asbl Roots) afin de préciser la nature exacte de ces composants et leur mode de fabrication([13]).

Quelques réserves doivent toutefois être émises. Il convient en effet de souligner que le béguinage fut l'objet d'une profonde restauration menée dans les années 1970. Conduite avec une volonté réelle de préservation, cette campagne de travaux n'en a pas moins occasionné une perte irréversible d'informations, puisqu'elle ne fut pas accompagnée d'un enregistrement archéologique des structures démontées (parements en briques, fenêtres à croisée, etc.)([14]).

Cette présentation s'attachera essentiellement à l'étude du bâtiment ouest du béguinage, qui renferme les vestiges les plus anciens observés sur le site et couvrant la période des XV^e^-XVII^e^ siècles. Les développements postérieurs, qui voient notamment à la fin du XVII^e^ siècle un profond réaménagement du site par la construction du bâtiment est et des transformations apportées au bâtiment ouest, feront l'objet d'une étude séparée.

(11) Les parties examinées en profondeur furent essentiellement les structures préservées dans les combles. L'actuelle fonction muséale ne permet en effet pas une investigation minutieuse des parties inférieures faute d'un décapage des cloisons mettant à nu les structures du pan-de-bois.

(12) P. HOFFSUMMER et A. WEITZ, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Bruxelles, Béguinage d'Anderlecht*, ULg-Rapport d'étude inédit, 2011, 25 p.; P. GERRIENNE et A. WEITZ, *Rapport d'identification d'échantillons de planches, de lattis ou de petits bois provenant de la région bruxelloise*, rapport d'étude inédit-ULg, 2011, 17 p.

(13) H. DOUTRELEPONT, *Analyse du torchis des restes de cloisons de combles. Musée du béguinage d'Anderlecht, rapport d'étude inédit ROOTS*, 2011, 5 p.

(14) La consultation des archives de cette restauration, conservées à l'Administration communale d'Anderlecht, permet de constater que la campagne de travaux a impliqué un démontage des maçonneries – sans qu'il soit possible d'indiquer précisément les zones touchées –, un nettoyage des matériaux récupérables et un remplacement des éléments en mauvais état (briques, matériaux pierreux, bois d'œuvre) par des matériaux identiques neufs ou récupérés sur d'autres sites (Archives de la commune d'Anderlecht, dossier 67). Selon une pratique courante à l'époque (pourtant en totale contradiction avec la Charte de Venise, 1964), on n'a pas cherché à distinguer l'ancien du récent et l'on ne prit pas soin de documenter les états avant et après intervention: M. DE WAHA, «Mémoire détournée...patrimoine menacé... Vestiges archéologiques et monuments à Bruxelles», dans *Région de Bruxelles-Capitale. L'archéologie du Néolithique à la Révolution industrielle*, Liège, Mardaga, 2002, pp. 139-153.

Le mouvement béguinal

Dans cette courte introduction, nous laisserons de côté les questions toujours débattues des racines du mouvement béguinal pour nous concentrer sur les grandes étapes et les données de contexte qui peuvent servir à la compréhension du béguinage d'Anderlecht. L'objectif est d'apporter au lecteur les éléments nécessaires à la compréhension globale du site.

De manière générale, les spécialistes évoquent comme causes du mouvement béguinal plusieurs facteurs tels qu'un excédent démographique féminin (*Frauenfrage*), l'impossibilité financière pour de nombreuses femmes d'origine modeste d'accéder aux institutions religieuses traditionnelles ou au mariage (nécessité d'une dot pour entrer en religion ou contracter une alliance matrimoniale) et le développement d'une vocation religieuse alternative dans un contexte de renouveau apostolique et mystique aux XII^e^-XIII^e^ siècles([15]). Dans ce contexte semble avoir émergé une réaction contre le matérialisme et la rigidité de l'Église qui a pris la forme d'un mouvement de renouveau évangélique mettant en avant les valeurs de la *vita apostolica* plutôt que celle de la hiérarchie, la pauvreté plutôt que la richesse, la vie humble et l'errance plutôt que le *cursus honorum*. Ainsi se sont formés au XII^e^ siècle des mouvements religieux nouveaux, franciscain, dominicain et, pour les femmes, béguinal([16]).

La période d'éclosion s'est d'abord caractérisée par des communautés informelles auxquelles a succédé rapidement une reconnaissance par les autorités religieuses et laïques. Une première approbation pontificale écrite fut en effet rédigée par le pape Grégoire IX en 1233 et la grande majorité des béguinages furent alors fondés et/ou organisés officiellement dans nos régions entre 1230 et 1320([17]). Dès le XIII^e^ siècle toutefois, des soubresauts se manifestèrent et les communautés béguinales partout en Europe furent remises en question. Dans nos régions, l'ampleur de l'organisation de ce mouvement et ses relations avec les autorités locales y permirent finalement sa survie.

La période des XV^e^-XVI^e^ siècles fut une nouvelle étape pour les institutions béguinales. Dans la foulée de la crise spirituelle de la fin du Moyen Âge et des Guerres de religion, la vie religieuse fut en effet fortement marquée par une reprise en main des pratiques par le clergé. Les béguinages ont constitué dans ce cadre un terrain propice pour l'application des préceptes de la Contre-Réforme. Leurs règlements et statuts furent souvent renforcés, la tenue vestimentaire et l'organisation des maisons furent mieux encadrées et la vie religieuse et spirituelle davantage surveillée([18]). Nous verrons plus loin que cette nouvelle donne ne fut peut-être pas sans répercussion matérielle au béguinage d'Anderlecht.

À ces années de réorganisation succédèrent alors, aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles, une période contrastée pour les béguinages: les développements furent florissants pour les grands béguinages urbains; au contraire, les institutions de plus petite taille et installées généralement à la campagne se muèrent pour la plupart en hospices pour femmes pauvres et âgées. Pour reprendre les mots de Pascal Majérus, *«ces maisons n'ont plus rien à voir avec les bégui-*

(15) W. Simons, *Cities of ladies...*, *op. cit.*, pp. 7-34.
(16) W. Simons, *Cities of ladies...*, *op. cit.*; A.-M. Helvétius, «Les béguines...», *op. cit.*
(17) P. Majérus, «Les béguinages...», *op. cit.* p. 38; W. Simons, *Cities of ladies...*, *op. cit.*, p. 50.
(18) P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 60-63; M. Wynants, coord., *Béguines et béguinages*, Bruxelles, AGR, pp. 73sq.

nages, si ce n'est l'appellation coutumière qui leur sera conservée jusqu'à la fin de l'Ancien Régime»([19]).

Le béguinage d'Anderlecht

Quelques jalons historiques

L'institution nous est connue par une première mention en juin 1252, lorsque le doyen du chapitre des Saint-Pierre-et-Saint-Guidon d'Anderlecht, Guillaume, agissant au nom de son église, dote une communauté locale de béguines (*humili Conventui begginarum de Anderlecht*) d'un terrain (une moitié vendue, l'autre accensée). Ce terrain, sur lequel prendra progressivement place le complexe actuel, était situé au nord de la collégiale et s'étendait sur la pente sud du vallon du Broeck, entre le cimetière de l'église et les rives du ruisseau (*juxta atrium ex una parte et ex parte altera iuxta rivum*) (fig. 5). D'après la teneur de cette charte, on peut supposer qu'il ne s'agit pas d'une fondation *stricto sensu*, mais plutôt de la récupération d'une communauté béguinale existante, sans doute de manière informelle, que le chapitre souhaite alors formaliser et établir à ces côtés pour mieux la surveiller([20]). Le moment de cette récupération n'est probablement pas anodin, puisqu'elle survient peu de temps après la fondation d'un béguinage à Bruxelles en mars 1250([21]). On devine peut-être là dans le chef des dignitaires canoniaux, en accord avec le seigneur d'Anderlecht, une volonté d'affirmer symboliquement l'importance de la localité et du chapitre. L'acte écrit prend soin de préciser que le terrain concédé comportait autrefois une maison (*medietatem fundi in quo quondam mansionem habuit*), non localisée précisément, et que la protection du chapitre dans cette transaction couvrira les maisons que les béguines y feront établir à l'avenir (*Nec praetermittendum quod domos in dicto fundo fundatas rationabili commercio acquisierint*)([22]). La communauté fut ainsi placée en étroite relation avec le chapitre de chanoines, et cela jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Pour le Moyen Âge et faute d'une documentation satisfaisante, nous ignorons tout de la vie matérielle des religieuses. Signalons simplement qu'un sondage réalisé en 1996 dans le jardin du bâtiment voisin (la cure), juste au nord de notre bâtiment ouest, par l'équipe archéologique de l'Institut de Gestion de l'Environnement et d'Aménagement du Territoire de l'ULB a amené la découverte d'un abondant matériel céramique daté imprécisément des XIV^e^-XV^e^ siècles et comprenant une vaisselle ordinaire([23]).

Avec la période moderne apparaissent les premiers statuts qui lèvent un coin du voile sur la vie au béguinage. Les premiers statuts conservés datent de 1611([24]), mais il est pro-

(19) P. Majérus, «Les béguinages...», *op. cit.*, p. 42 pour la citation.

(20) AME, archives du chapitre, n° 117, *Copia fundationis beginasii Anderlacensis*, éd. dans A. Miraeus et J.-B. Foppens, *Opera diplomatica et historica*, Bruxelles-Louvain, 2e éd., 1723-1748, vol. 2, p. 998.

(21) A. Miraeus et J.-B. Foppens, *Opera diplomatica...*, *op. cit.*, vol. 4, p. 720.

(22) A. Miraeus et J.-B. Foppens, *Opera diplomatica...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 998.

(23) M. de Waha, A. Diekmann et A. Diarra (s.d.), *Sondage archéologique près de la collégiale Saint-Pierre-et-Saint-Guidon à Anderlecht*, Institut de Gestion de l'Environnement et d'Aménagement du Territoire (IGEAT)-ULB, rapport inédit.

(24) AERBC, AEB 268; AME, n° 118, 1; Malines, Archives de l'archevêché, *Begijnhoven*, IV, n° 1. Pour un résumé des statuts, voir M. Jacobs, «Le béguinage d'Anderlecht», *op. cit.*, pp. 287-288.

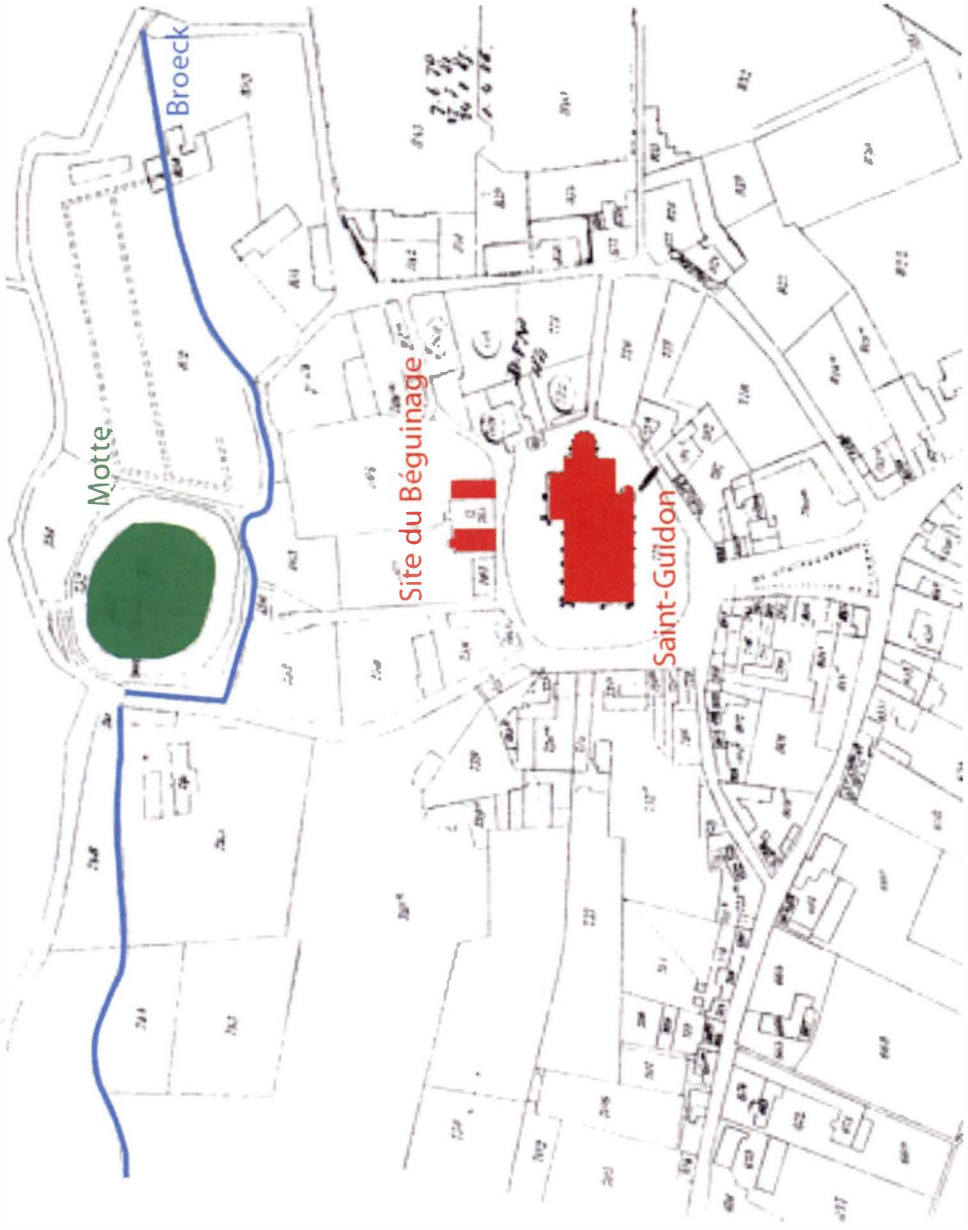


Fig. 5. Plan parcellaire Vandermaelen du centre d'Anderlecht, avec indication des sites du béguinage et de la collégiale Saint-Pierre-et-Saint-Guidon. Au nord, le cours du Broeck et l'emplacement de la motte seigneuriale d'Anderlecht.
© fond de carte KBR, DAO Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska

bable qu'ils ont remplacé, voire même repris au moins partiellement un règlement coutumier d'origine médiévale([25]). Ces statuts stipulent que huit femmes de bonne vie et mœurs ayant atteint un âge «respectable» pouvaient vivre dans le béguinage. Elles devaient élire en leur sein une supérieure ou maîtresse, choix devant être avalisé par le chapitre. Modestes, elles s'acquittaient d'un droit d'admission relativement bas. Elles avaient obligation de résider dans le béguinage et d'assister à la messe dans l'église et aux offices des matines les dimanches et les jours de fête. Les statuts édictent en outre des obligations d'ordre vestimentaire et précisent la discipline spirituelle dans la communauté (en particulier, les récitations de prières aux bienfaiteurs)([26]). Outre le logement, les religieuses recevaient un morceau de jardin potager (fig. 6).

Elles semblent s'être surtout rendues utiles pour le chapitre et pour l'église paroissiale, soit en s'occupant de l'entretien des habits liturgiques et des tissus d'autels, soit en étant servantes de l'un ou l'autre chanoine ou clerc. Sans doute s'adonnèrent-elles également à la fabrication de dentelle, bonne source de revenus dans certains béguinages, et à des activités d'entretien des malades et d'enseignement([27]). Pour reprendre à nouveau les mots de Pascal Majérus, *«leur mode de vie se rapproche de celui en usage dans des maisons wallonnes, et cette ressemblance va s'affirmer aux Temps modernes: loin d'accomplir une vocation religieuse particulière, les béguines sont à Anderlecht des femmes nécessiteuses placées dans cet enclos par une institution charitable, le chapitre des chanoines de la collégiale. Elles appartiennent à des couches sociales fort modestes...* »([28]).

Le béguinage fut supprimé en 1798, durant la période française, mais il poursuivit d'une certaine manière sa fonction en devenant le siège du Bureau local de bienfaisance et un lieu d'hébergement pour femmes démunies([29]).

Les plus anciens vestiges: un pan-de-bois de la première moitié du XV^e^ siècle (ca 1410-1445)

Englobés dans le bâtiment ouest, les vestiges du bâtiment en pan-de-bois étonnent par leur exceptionnel état de conservation (fig. 7). Il ne subsiste plus de l'édifice original que les façades sud et ouest, ainsi qu'une importante partie de la charpente. Ces structures définissent un bâtiment d'une typologie dite «en long» qui se caractérise par un plan rectangulaire divisé en un rez-de-chaussée et un niveau aménagé dans un comble à surcroît. Un essai concluant de datation par AMS-C14 permet d'établir son édification dans la première moitié du

(25) J. Lavalleye, «Le béguinage», *Folklore brabançon*, 10, 1930, p. 33; G. Van den Berg, *Anderlecht door de eeuwen heen*, Bruxelles, 1938, pp. 77-78.
(26) M. Jacobs, «Le béguinage d'Anderlecht», *op. cit.*, p. 287.
(27) M. Jacobs, «Le béguinage d'Anderlecht», *op. cit.*, p. 289.
(28) P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 164-165.
(29) M. Jacobs, «Le béguinage d'Anderlecht», *op. cit.*, p. 292.



Fig. 6. Détail de la carte figurative de Bodumont. Au nord du site, sur la pente du vallon du Broek, on peut voir les jardins des béguines. Cette carte, malheureusement en très mauvais état, est conservée aux AGR, fonds des Cartes et Plans manuscrits, 2e série, n° 1399 (microfilm n° 3192). Bien qu'elle ne soit pas reprise dans l'inventaire de L. Janssens, *Kaarten en plattegronden in handschrift. Tweede reeks*, Bruxelles, AGR, 1997 (T 459), elle peut être commandée sous cette référence.
© AGR: *Caert figuratief van een deel goederen onder de prochie van sint-Petrus 't Anderlecht*, par le géomètre-juré Jean-Baptiste Bodumont, 1787

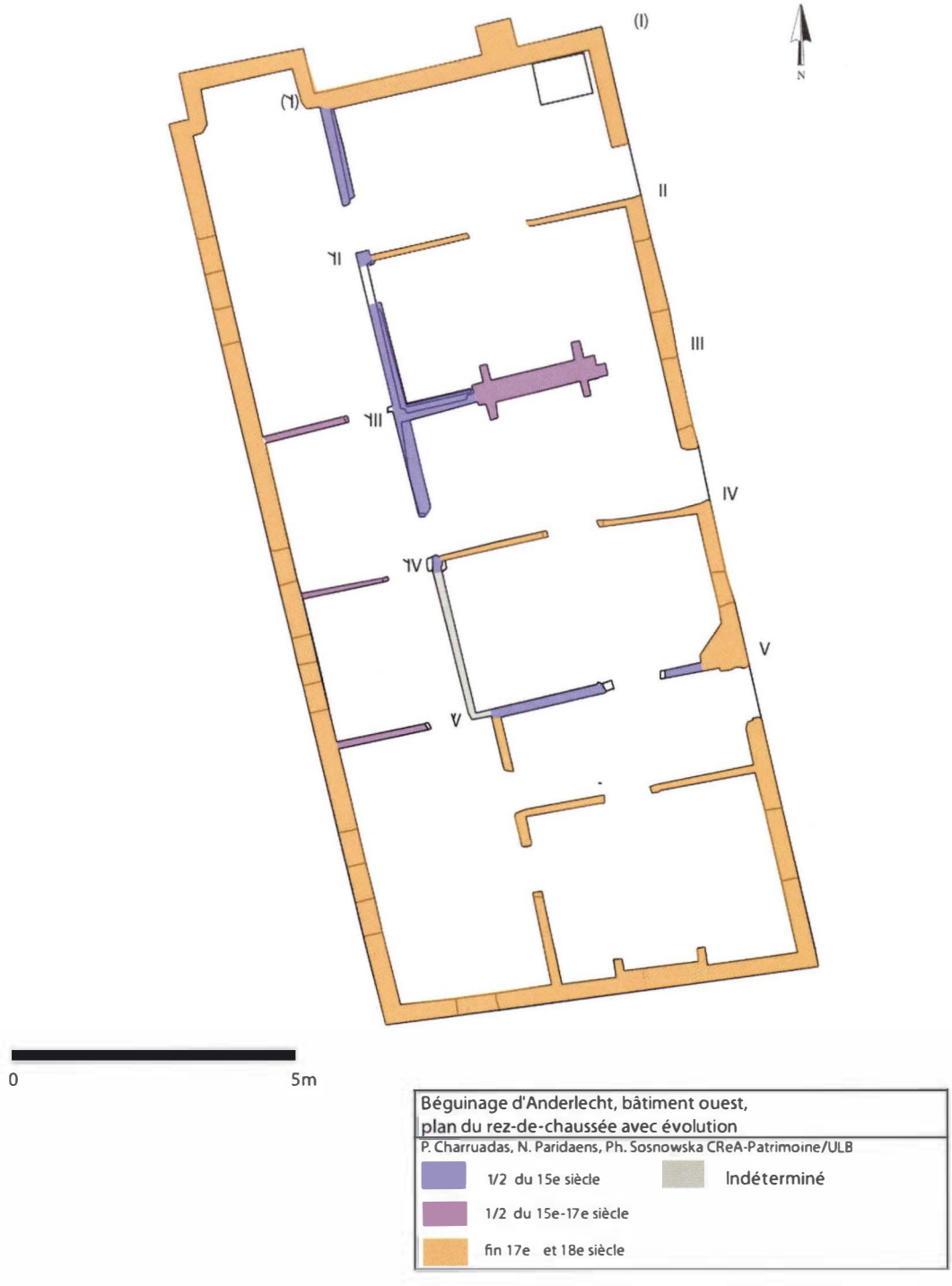


Fig. 7. Plan du rez-de-chaussée du bâtiment ouest avec évolution.
© CReA-Patrimoine-ULB

XV^e siècle, et plus précisément entre 1410-1445 ([30]). Pour nos régions, il s'agit donc là d'un des plus anciens bâtiments en pan-de-bois découvert à ce jour dans l'espace belge ([31]).

Ce pan-de-bois se compose d'une ferme-pignon marquée V formant l'ancienne façade sud, de deux fermes marquées II et IV et d'une ferme centrale comme refend, marquée III (fig. 8 et 8bis). Celle-ci est traversée par le conduit de cheminée et divise chaque niveau en deux espaces, conférant ainsi au plan un caractère bicellulaire. L'ensemble est contreventé par une structure longitudinale formant également façade. La numérotation de II à V indique clairement la disparition de la ferme I. Cette dernière devait être logiquement la ferme de façade nord, pendant de la ferme-pignon V au sud, supprimée lors de la pétrification du bâtiment. Les marques d'assemblages sont inscrites à la rainette ([32]) et portent la contremarque à l'ouest. Enfin, d'un point de vue typologique, il s'agit en l'état d'une charpente à fermes et pannes. Cette typologie est observée dès le XV^e siècle dans les édifices de petite taille ([33]).

La structure principale, portante, est de manière générale identique pour chaque ferme: elles sont toutes supportées par des poteaux montants d'environ 3,15 m de long, reliés entre eux par une sablière haute. Les entraits d'une portée de *ca* 5,00 m sont assemblés aux poteaux à l'aide de mortaises et de tenons passants (fig. 9). Ces derniers sont soulagés par des aisseliers assemblés à tenon et mortaise. Enfin, le tout repose sur une sablière basse posée sur un solin d'environ 0,26 m d'épaisseur et d'une hauteur visible de 0,40 m, mais dont la nature n'a pu être déterminée avec exactitude. Il semble néanmoins s'agir d'une maçonnerie mixte constituée de briques et de pierres ([34]).

(30) M. Van Strydonk, *Radiocarbon dating report. Béguinage d'Anderlecht*, Bruxelles, IRPA rapport d'étude inédit, 2011, p. 3. Trois carottes extraites par Patrick Hoffsummer, mais non datées par dendrochronologie ont servi d'échantillons pour la datation par radiocarbone:
- KIA-45466: échantillon prélevé sur le lattis de la ferme III:
1415AD 68,2% probability 1440AD
1410AD 95,4% probability 1445AD
- KIA-45470: échantillon prélevé dans le premier faux-entrait de la ferme IV:
1415AD 68,2% probability 1435AD
1410AD 95,4% probability 1445AD
- KIA-45471: échantillon prélevé dans le premier faux-entrait de la ferme IV:
1415AD 68,2% probability 1435AD
1410AD 95,4% probability 1445AD.

(31) D. Houbrechts *et al.*, *Le logis en pan-de-bois dans les villes du bassin de la Meuse Moyenne (1450-1650)*, Liège, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2008, p. 69: la Maison André à Namur, datée entre 1409-1419; C. Bolle et J.-M. Léotard, « Les pans-de-bois médiévaux de l'ancienne infirmerie de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège », dans D. Houbrechts *et al.*, *Le logis en pan-de-bois...*, *op. cit.*, pp. 257-260; G. Mora-Dieu, «Liège/Liège: la «Maison du Léopard», un remarquable ensemble immobilier établi à la fin du Moyen-Âge», *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 18, 2011, pp. 170-174.

(32) P. Hoffsummer et A. Weitz, *Rapport d'analyse dendrochronologique*, *op cit.*, p. 6.

(33) P. Hoffsummer dir., *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle. Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Paris, 2002, Monum-Éditions du Patrimoine, coll. *Cahiers du Patrimoine*, n° 62, pp. 276-277.

(34) Il apparaît qu'au XIII^e siècle, les pans-de-bois reposent désormais sur un solin: D. Houbrechts *et al.*, *Le logis en pan-de-bois...*, *op. cit.*, p. 47; G.U. Grossman, *Der Fachwerkbau in Deutschland. Das historische Fachwerkhaus, seine Entstehung, Farbgebung, Nutzung und Restaurierung*, 1^e éd., Cologne, 2004, p. 99; H.L. Janssen, «'s-Hertogenbosch, een *novum oppidum* in de Meijerij ca. 1200-1350. De stadsarcheologie als bron voor de kennis van groei en stagnatie van middeleeuwse steden», *Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis*, 10, 2007, pp. 124-131.





Figs. 8 et 8bis. Vues d'ensemble des fermes de charpente depuis les combles.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

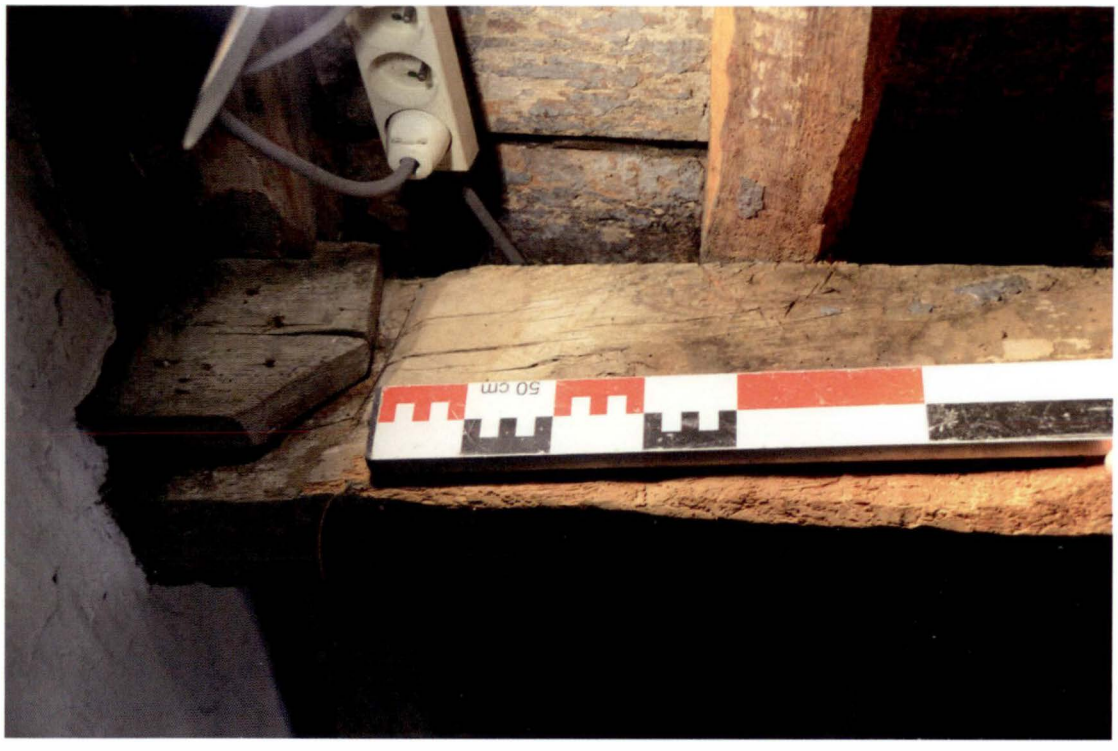


Fig. 9. Tenon passant de la ferme III.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Structure et mise en œuvre du pan-de-bois

Ferme pignon

La mise en œuvre de la façade V et du mur de refend III est plus complexe que celle des fermes II et IV. Elles sont en effet, de par leur fonction de fermeture, constituées d'un maillage serré d'entretoises et de décharges formant la structure secondaire du pan de bois.

La structure principale de cette façade se compose d'un double portique sans encorbellement et rentre donc dans la typologie des façades à panneau ([35]) (fig. 10). Le premier portique, posé sur un solin et sur un cours de sablière basse, est formé de trois poteaux portant un entrait assemblé, tel qu'il a pu être relevé sur le poteau central, par un tenon-mortaise. À noter que la partie inférieure de ce même poteau est enchâssée par tenon et mortaise dans la sablière basse. Le poteau cornier sud-est a disparu, tandis que le poteau cornier sud-ouest fait figure de remploi au vu des nombreux assemblages vides (dispositif d'origine ou remaniement ultérieur?). Ce premier «cadre» correspond à la hauteur originale du rez-de-

(35) La terminologie provient des recherches menées sur les pans-de-bois mosans par D. Houbrechts *et al.*, *Le logis en pan-de-bois…*, *op. cit.*, p. 99.

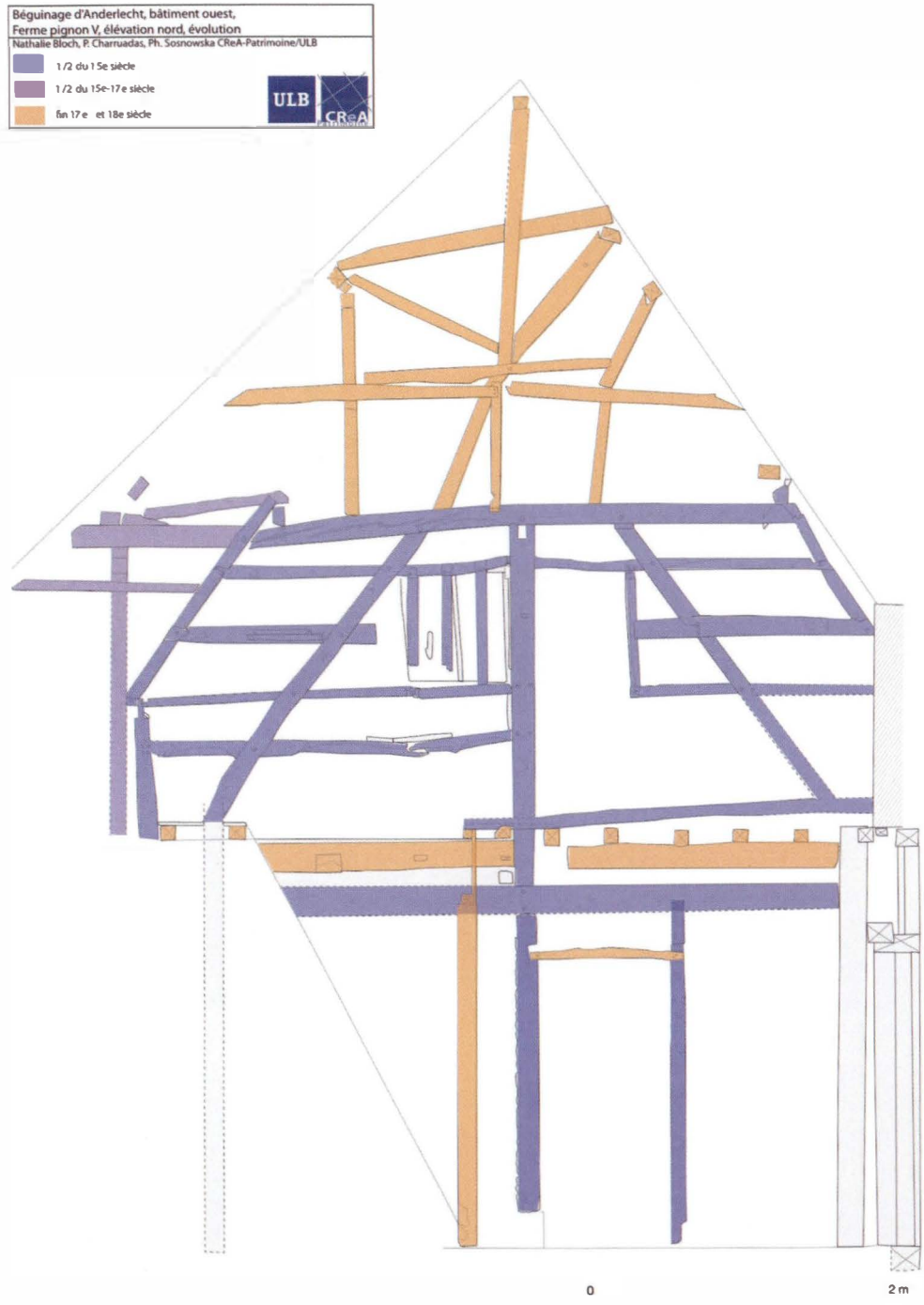


Fig. 10. Relevé de la ferme V, élévation sud avec évolution.
© relevé Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska,
DAO Nathalie Bloch, CReA-Patrimoine, ULB



Fig. 11. Panne débordante couvrant l'ancienne façade-pignon sud.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

chaussée. Il a été ultérieurement percé d'une porte permettant un accès à la pièce comprise entre les fermes IV et III, dans le périmètre intérieur de ce premier noyau. Les assemblages vides observés sur le poteau central témoignent de la présence des anciennes entretoises. Le second portique, de plan trapézoïdal, reprend la même configuration, excepté qu'il est muni de deux chevrons arbalétriers à l'état fragmentaire. Un poteau central à l'aplomb de celui observé au rez-de-chaussée rigidifie ce portique et soutient la sablière haute. Le poteau comporte dans sa partie supérieure une mortaise vide orientée nord/sud devant être munie d'une cheville. Sa fonction doit être liée à la structure d'une toiture à demi-croupe.

La partie supérieure de ce deuxième portique a été profondément modifiée, comme le prouve l'hétérogénéité des matériaux caractérisés par une série de remplois et surtout la mise en œuvre désordonnée et hétéroclite de cette zone de charpente. Cette transformation date peut-être, comme nous le verrons, de la fin du XVII^{e} siècle.

Le cours de panne, encore conservé et en place, permet de restituer la forme de la toiture et montre que sa typologie devait être une demi-croupe débordante (fig. 11). En effet, cette pièce de bois est en saillie de 0,43 m par rapport au plan de charpente. Des orifices disposés de manières irrégulières indiquent la position et le rythme des chevrons, entre 0,45 m et 0,65 m. Ceux-ci devaient être ancrés aux pannes à l'aide de chevilles à tête carrée, comme

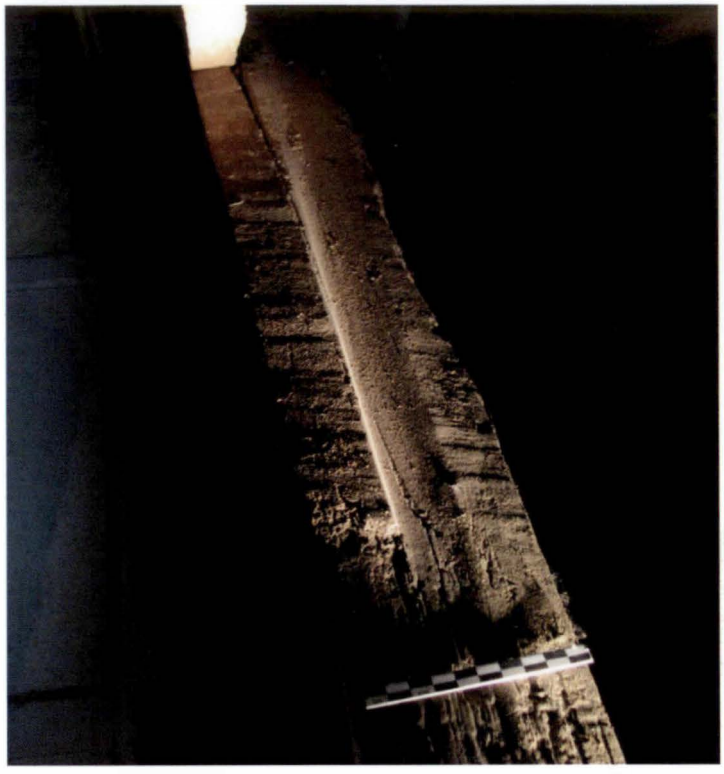


Fig. 12. Trace de coulissement d'un ancien volet dans l'ancienne façade-pignon sud.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

en témoigne l'unique pièce conservée. L'extrémité sud de la panne est percée de deux orifices: l'un orienté pour accueillir la cheville d'un chevron, l'autre pour maintenir une pièce de bois de type sablière basse posée horizontalement pour réceptionner la base de la croupe. Cette ferme se caractérise également, au niveau des combles, par l'aménagement de deux fenêtres contemporaines de l'édification du bâtiment. Leur position résulte bien évidemment de contraintes constructives. Deux paires d'entretoises forment appuis et linteaux, alors que trois paires de poteaux définissent une baie à meneaux. La base des pièces montantes est assemblée à tenon-mortaise à l'entretoise basse, mais seuls les poteaux extérieurs est et ouest sont chevillés, les quatre autres ont été conçus sans chevillage. Quant aux parties supérieures, elles sont maintenues à l'entretoise haute par un mi-bois cloué. La présence de ces chevilles n'est pas fortuite et joue un rôle structurel, puisque les poteaux concernés accueillent chacun l'about d'une entretoise médiane. L'ensemble forme des ouvertures de taille réduite de 0,60 x 0,68 m. Un examen à la lumière rasante a révélé la présence sur le seuil de fenêtre d'une fine cannelure, résultat probable du coulissement horizontal répété d'un volet (fig. 12). Plusieurs clous relevés sur la face inférieure et supérieure des entretoises peuvent



Fig. 13. Gravure de Johannes van Doetecum le Vieux représentant une ferme rurale, tirée de l'ouvrage *Praediorum villarum et rusticarum casularum icones elenquantissimae ad vivum in apre deformatae*, Anvers, 1564. © The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 14. Ferme H, prise depuis le sud.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

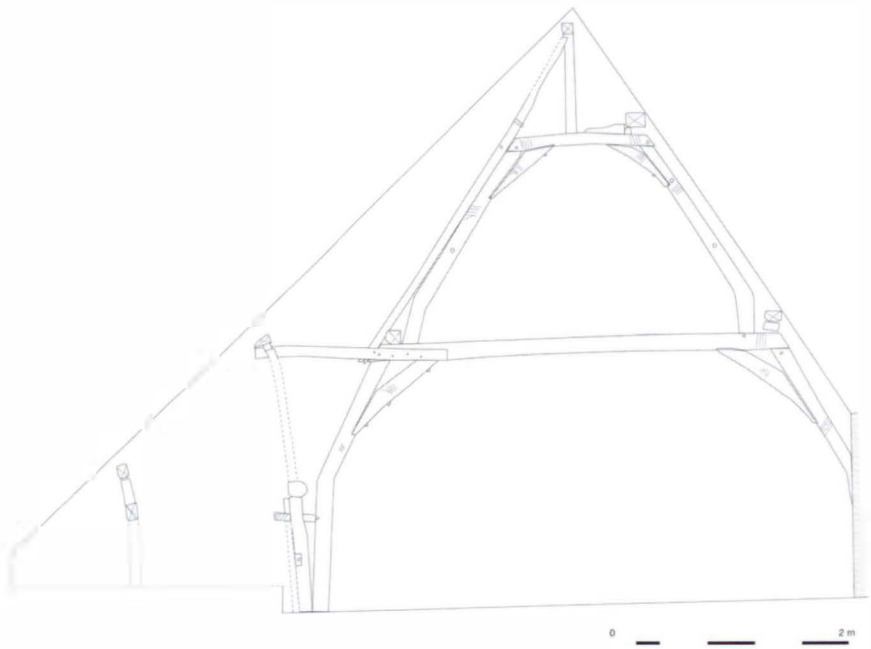


Fig. 15. Relevé de la ferme IV, élévation sud.
© relevé Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, DAO Nathalie Bloch, CReA-Patrimoine, ULB

être interprétés comme étant des pièces de maintien de cet élément de fermeture. Ce principe de fermeture est encore plus rudimentaire que les systèmes observés par David Houbrechts où un volet haut à rabattement est jumelé à un panneau bas coulissant verticalement ([36]).

Cette ferme-pignon et sa baie bipartite repérée en position centrale sont une forme courante observée dans l'iconographie ancienne ([37]). Ce type d'architecture est largement représenté dans la production artistique des anciens Pays-Bas à partir de la fin du Moyen Âge: par exemple dans une gravure de Johannes van Doetecum le Vieux représentant une ferme datée 1564 (fig. 13). Ces œuvres révèlent des constructions basses, en pans-de-bois, d'aspect ramassé de par l'imposant toit de chaume qui les couvre. Celui-ci est généralement à croupe ou à demi-croupe débordante.

Enfin, les élévations devaient être couvertes de torchis, comme l'indiquent les traces terreuses relevées sur les bois.

Fermes de charpentes intérieures II et IV

Les fermes de charpentes II et IV sont constituées d'un double portique dont les arbalétriers bas sont solidarisés aux poteaux montants par des tenons passants (fig. 14 et fig. 15).

(36) D. Houbrechts *et al.*, *Le logis en pan-de-bois...*, *op. cit.*, p. 154.
(37) Par exemple: P. Mane, «La maison à travers l'iconographie», dans Y. Esquieu et J.-M. Pesez dir., *Cent maisons médiévales en France (du XII^e^ au milieu du XVI^e^ siècle). Un corpus et une esquisse*, Paris, Éditions du CNRS, *Collection du CRA*, n° 20, pp. 37-41.



Fig. 16. Ferme IV. Détail des assemblages de l'aisselier à l'arbalétrier et au faux-entrait. © cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010



Fig. 17. Ferme IV. Détail de l'aisselier assemblé à l'arbalétrier et au faux-entrait par trois chevilles passantes. © cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Il est à noter que les arbalétriers du deuxième niveau ont été taillés afin de recevoir les chevrons. Le dernier niveau est formé par un poinçon posé et cloué au deuxième faux-entrait. Il supporte encore un unique chevron également ancré par des clous. Ces deux fermes se singularisent par l'emploi d'aisseliers assemblés aux entraits et aux arbalétriers par de simples embrèvements sans tenon et mortaise, mais raidis par des chevilles fixées à partir de la face inférieure (fig. 16 et fig. 17).

Ferme centrale III

La ferme centrale, outre sa fonction dans la structure de la charpente, joue également le rôle de refend. Elle est scindée en deux par une imposante cheminée centrée sur laquelle elle vient se greffer (fig. 18). La structure principale de cette ferme est simplifiée dans sa mise en œuvre, puisqu'elle ne comprend qu'un seul niveau d'entrait. Les chevrons-arbalétriers

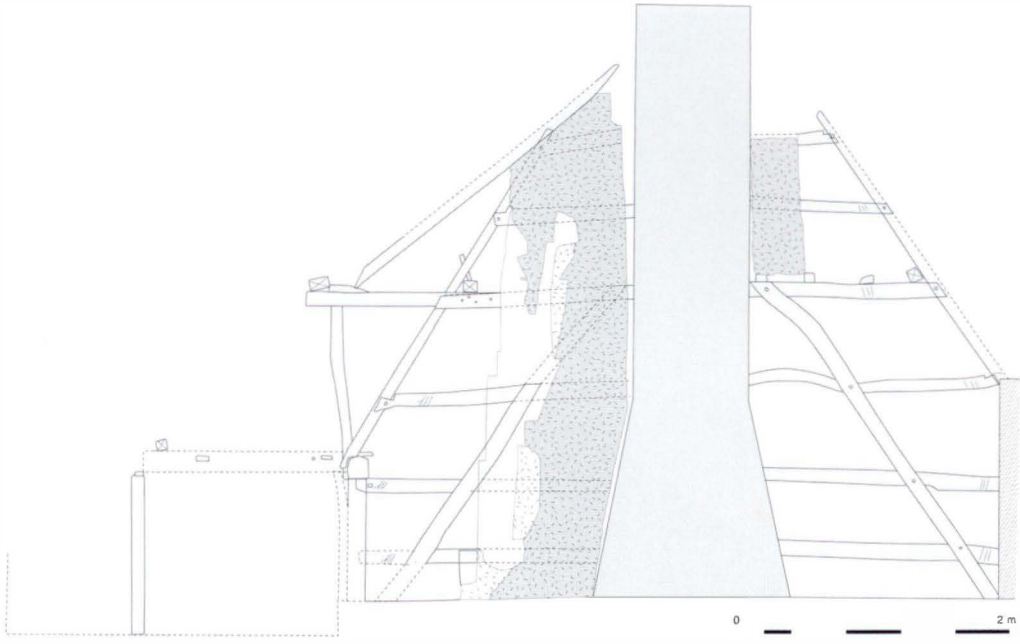


Fig. 18. Relevé de la ferme III avec mise en évidence de différentes zones de torchis.
© relevé Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, DAO Nathalie Bloch, CReA-Patrimoine, ULB

conservés dessinent une pente à *ca* 58°. Ceux-ci sont maintenus à certaines entretoises par des assemblages à ergot et ancrés à la sablière haute et au cours de panne par des chevilles.

Sa structure secondaire reprend le maillage serré de décharges et d'entretoises déjà mentionné et assez proche de la ferme-pignon V. Ces pièces horizontales sont insérées dans la maçonnerie en brique du conduit de cheminée. Cette dernière correspond à deux âtres chauffant chacun l'un des deux espaces du rez-de-chaussée. La hotte se rétrécit au niveau des combles pour passer d'une largeur de 1,40 m à 0,72 m. Elle est entièrement construite en briques de 27/27,5 x 5,5 x 13 cm([38]) maçonnées avec un mortier de chaux de couleur jaunâtre très sableux. Ce type de mortier semble être essentiellement utilisé à Bruxelles entre le XIV^e^ et le XVI^e^ siècle([39]). La détermination de la chronologie relative de ces deux éléments

(38) Des briques de format de 26,5 cm, 28 cm et 28,5 cm ont également été relevées, mais, pour un ensemble de vingt et une briques mesurées, elles apparaissent en quantité restreinte par rapport aux briques de 27 et 27,5 cm. Si pour les premières, elles représentent respectivement 5%, 9% et 5% du groupe; les secondes constituent le groupe majoritaire avec 38% et 42%. Il en va de même pour les épaisseurs et les largeurs de boutisse: 76% de briques de 5,5 cm et 24% de 5 cm; 5% de briques de 12,5 cm, 89% de 13 cm et enfin 5% de 13,5 cm.

(39) A. de Poorter *et al.*, *Au quartier des Riches-Claires. De la Priemspoort au couvent*, Bruxelles, MRAH et MRBC, 1995, p. 65; S. Degré *et al.*, *Brasserie au quartier Sainte-Catherine*, Bruxelles, MRAH et MRBC, 1995, p. 42; A. Diekmann *et al.*, *Artisanat médiéval et habitat urbain*, Bruxelles, MRAH et MRBC, 1997, p. 25. Il faut néanmoins nuancer ce propos, puisque ce type de mortier a été observé, dans un contexte particulier, comme liant d'une maçonnerie d'un puits daté du XVII^e^ siècle: M. Siebrand, S. Demeter,



Fig. 19. Mur ouest du pan-de-bois primitif avec son solin.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

reste, à l'heure actuelle, en suspens. Peu d'éléments archéologiques permettent de trancher avec certitude pour une contemporanéité ou une postériorité de l'édification de la cheminée. D'une manière générale, les études des foyers et cheminées des maisons médiévales, surtout françaises, ne fournissent aucune aide probante: si le foyer aménagé à même le sol semble la règle à la fin du Moyen Âge, la cheminée existe déjà dans certains cas et les conditions de passage du premier système au second sont loin d'être élucidés (40). Dans le cas d'Anderlecht,

A. de Poorter, «Sondage sur le tracé du rempart, rue du Vieux-Marché-aux-Grains (1995)», dans P. Blanquart *et al.*, *Autour de la première enceinte*, Bruxelles, MRAH et MRBC, 2001, p. 143.

(40) J.-M. Pesez, «Le foyer de la maison médiévale (XI^e^-XV^e^ siècles)», *Archéologie médiévale*, 16, 1986, pp. 65-92; J.-R. Trochet, «Réflexions sur l'apparition de la cheminée dans les maisons rurales en France, d'après les sources ethnographiques», dans L. Feller, P. Mane et F. Piponnier éd., *Le village médiéval*



Fig. 20. Sablière haute du mur ouest du pan-de-bois. Détail de l'assemblage en sifflet chevillé, renforcé par des clous. © cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

il faut noter que l'entretoise supérieure n'est pas insérée dans le conduit et aucun orifice ne lui est correspondant. S'agit-il d'un défaut mineur de construction ou de l'indice de la non-contemporanéité de ces deux éléments? Seule une investigation approfondie des maçonneries des cheminées du rez-de-chaussée permettrait de résoudre le problème et d'apporter une contribution définitive sur ce point. Il semble en tout cas peu probable que cette cheminée date de l'agrandissement de la fin du XVII[e] siècle par comparaison avec les briques du pignon sud qui se caractérisent par un format de 26/27 x 5/5,5 x [?] cm ([41]) et le mortier beige utilisés pour cette phase. Il est aussi certain que les entretoises de la cloison sont contemporaines de l'édification de ce premier noyau de par leur mise en œuvre et la datation strictement identique (*ca* 1410-1445) obtenue sur les lattis par l'analyse AMS-C14 ([42]).

et son environnement. Etudes offertes à Jean-Marie-Pesez, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, pp. 237-249.

(41) La majorité est néanmoins formée de briques de 26 cm (47% - sept briques) et 26,5 cm (quatre briques 27%), tandis que les briques de 27 cm ne représentent que 20% (trois briques) sur un échantillonnage de quinze briques.

(42) Voir *supra*, note 30: échantillon KIA-45166.

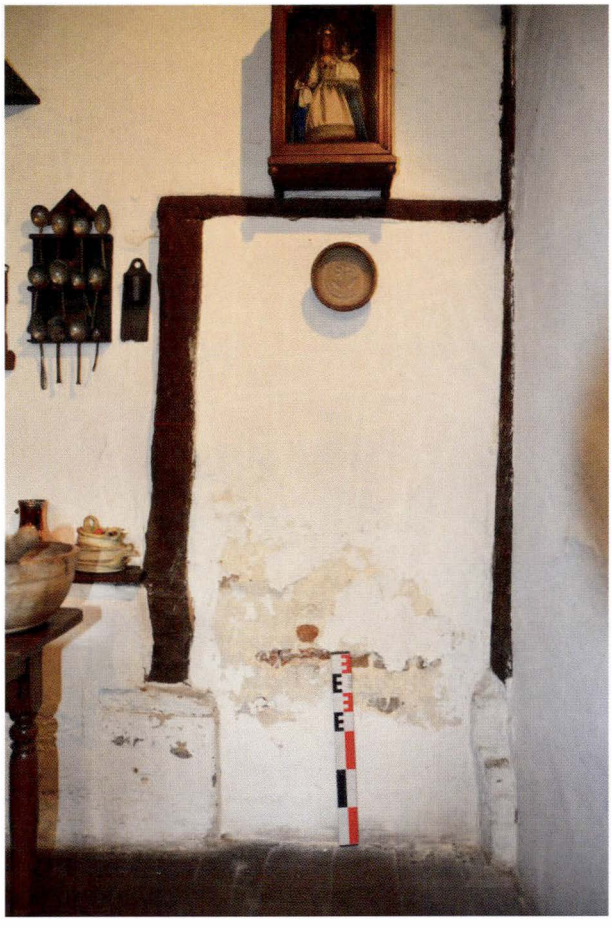


Fig. 21. Baie murée aménagée dans le mur ouest du pan-de-bois primitif.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Structure et mise en oeuvre du pan-de-bois longitudinal

Façade occidentale

Une conception identique est logiquement observée sur l'ensemble du pan-de-bois ouest, constituant la façade longitudinale (fig. 19). Pour celle-ci, la partie sommitale (le bahut) est également préservée. Il se compose de pièces de bois formant la sablière haute, assemblées entre elles par un simple sifflet oblique chevillé (fig. 20). Elles sont ancrées aux poteaux montants par des tenons-mortaises chevillés. Un marquage a été relevé sur la face supérieure de ces pièces horizontales, notamment un IV. Néanmoins, cette numérotation ne se conforme pas à celles des fermes et à leur positionnement – le bois identifié IV rejoint les fermes II et III – et indique vraisemblablement une logique de montage indépendante des fermes. Ce bahut est recouvert par une structure de torchis (voir *infra*).

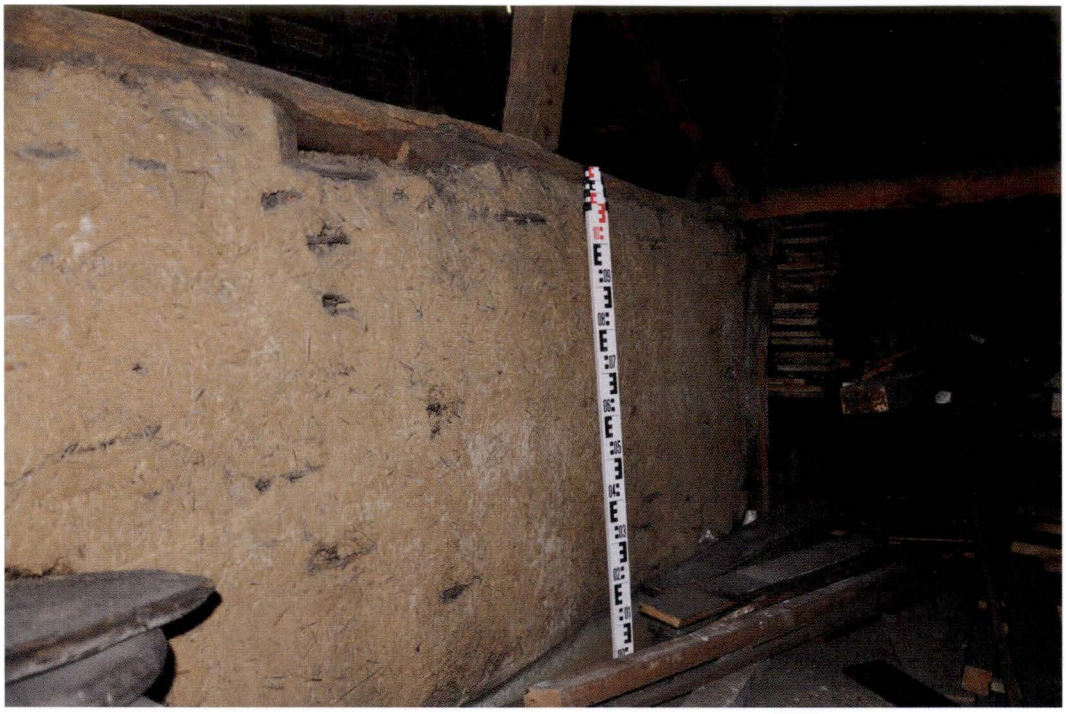


Fig. 22. Partie supérieure de la façade occidentale conservant clayonnage et torchis.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Cette façade occidentale est percée de plusieurs portes, toutes postérieures à la construction du pan-de-bois au vu des mortaises vides encore chevillées visibles sur leurs piédroits. L'élévation orientale de ce pan conserve néanmoins les vestiges d'une ouverture dans l'angle nord-ouest de la partie nord du bâtiment([43]) (fig. 21). Son linteau se situe à peine à 1,65 m du niveau de sol intérieur: soit ce fait résulte d'un rehaussement du sol à une époque indéterminée, soit il nous fournit un témoignage d'anthropologie physique sur la plus petite taille des femmes de la fin du Moyen Âge([44]).

Concernant le pan de façade est, celui-ci a totalement disparu. Il fut démonté à la fin du XVII[e] siècle lors des travaux d'agrandissement du complexe dont la dendrochronologie a daté les structures en bois entre 1690 et 1700d ([45]). Il est cependant décelable par la présence de mortaises sous les faces inférieures des poutres maîtresses signalant la présence des aisseliers.

(43) À noter qu'aucun emplacement de fenêtre n'a été relevé.
(44) Vaste bibliographie sur ce sujet. Voir par exemple la synthèse classique de R. Delort, *La vie au Moyen Âge*, Paris, 1990, pp. 48 sq.
(45) P. Hoffsummer et A. Weitz, *Rapport d'analyse dendrochronologique…*, *op cit.*, p. 23.



Fig. 23. Ferme III. Détail du lattis et des torchis.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Couverture

Concernant la détermination du matériau de couverture, la prudence s'impose. Le principe du toit en chaume, largement représenté par l'iconographie ancienne (Brueghel, Maître des Petits Paysages, etc.), est la mise en œuvre la plus probable, bien qu'un bardage en bois ou une couverture en tuile ne puissent être a priori exclus (voir fig. 13). Les examens préliminaires en laboratoire, menés par Hugues Doutrelepont, sur des prélèvements de poussière dans les anfractuosités de certaines pièces de bois tendent toutefois à laisser penser qu'une couverture en chaume de seigle est hautement probable([46]). On peut alors imaginer provisoirement une telle couverture lors de l'érection du bâtiment dans la première moitié du XV^e^ siècle et son remplacement par un toit de tuiles lors de la pétrification de la fin du XVII^e^ siècle.

(46) Communication orale d'Hugues Doutrelepont. Nous en profitons pour le remercier chaleureusement de nous avoir transmis les résultats préliminaires de ses recherches.



Fig. 24. Tenon passant solidarisant la ferme IV au poteau montant. Tenon contre-marqué IV.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

Mise en œuvre des torchis

La façade occidentale, visible à partir des combles, conserve encore une bonne partie de son clayonnage et de son torchis. L'iconographie ancienne fournit abondamment d'intéressants détails sur la mise en œuvre des clayonnages et des hourdis qui correspondent à ceux observés à Anderlecht.

Les panneaux sont constitués de palançons verticaux façonnés dans de l'aulne([47]) entrelacés de branches, appelées éclisses, non refendues, de bois d'essence identique([48]) et utilisé rapidement après la coupe (bois vert) afin de bénéficier de sa malléabilité (fig. 22). Les palançons ont en largeur une section de 5 cm sur 3 cm, ce qui correspond au même format observé notamment en Wallonie([49]). Ils sont cloués au bahut à l'aide de plusieurs

(47) L'utilisation de l'aulne pour cet usage est régulièrement attestée dans les archives bruxelloises: par exemple D. Rochette, *Introduction à l'étude de l'usage du bois à Bruxelles au XV^e siècle, et notamment l'organisation de l'exploitation de la forêt de Soignes*, mémoire inédit en histoire (ULB), 1960, *passim*.

(48) H. Doutrelepont, *Analyse du torchis...*, *op. cit.*, p. 4.

(49) L.-F. Genicot, P. Butil, S. De Jonghe, B. Lozet et P. Weber, *Le patrimoine rural de Wallonie: la maison paysanne*, vol. 1, Bruxelles et Namur, Crédit communal de Belgique et Ministère de la Région wallonne, 1996, pp. 167-168.

types de clous en fer forgé. Ils sont tous de section carrée, mais ont des tailles et des têtes variables. À noter que cet ancrage à l'aide de clous se démarque du calage entre les faces internes des traverses à l'aide d'encoches, de trous circulaires et de rainures. Cette mise en œuvre se rapproche des modes de fabrication observés en Campine, lesquels se différencient des types mis en évidence à Liège ([50]).

Le clayonnage fut réalisé entre 1460 et 1640 d'après la datation par AMS-C14 obtenue sur un fragment d'éclisse, soit postérieurement à la construction du pan-de-bois ([51]). Pour le torchis, des tiges de paille entières ont été mélangées à la terre. L'analyse de ces pailles en laboratoire démontre la pratique d'une fauche basse destinée à récolter les céréales en préservant au mieux l'entièreté de la plante. Après fauchage, ces pailles ont été battues pour en extraire les grains, ici du seigle (*Secale cereale L.1753*), tandis que la tige a été préservée pour d'autres usages, ici l'intégration à un torchis après hachage des bottes (les sections oscillent entre 5 à 15 cm avec une moyenne de 10 cm) ([52]). Ce constat archéologique confirme les observations faites par les agronomes de l'utilisation maximale de la plante seigle, de sa tige à ses grains ([53]). En région de Bruxelles, ce type de procédé préservant les pailles, de même que l'importance commerciale de celles-ci sont attestés dès les XII[e]-XIII[e] siècles ([54]). Pourrait-on imaginer une utilisation entière d'un stock de paille de seigle, avec réserve des parties hautes (épis et bouts de tige) pour le torchis et utilisation de la tige restante pour la confection des bottes de paille formant la couverture?

La ferme centrale jouant le rôle de cloison était également fermée par une structure en torchis dont seul nous est parvenu le lattis de hourdis. Les clous utilisés pour attacher les lattes sont identiques à ceux du bahut. La partie inférieure est encore couverte sur son élévation méridionale d'un enduit. Il en va de même pour la partie supérieure, au niveau des combles, mais de manière partielle (fig. 23). Il se compose d'un lattis cloué sur les différentes pièces de bois sur lequel ont été apposées deux épaisses couches distinctes de torchis. La première, de couleur ocre clair, est très fragmentaire. Elle est encore recouverte d'une fine pellicule blanchâtre. La seconde, d'une teinte ocre foncée, la recouvre et constitue la majorité de la finition observée. Celle-ci déborde, dans la partie supérieure du cadre, de la ferme de ce pan-de-bois et semble donc dater de l'agrandissement du XVII[e] siècle. Il est à noter qu'aucun enduit final n'est posé sur cette couche de torchis.

(50) J. Gliselingk, «Bedreigd erfgoed: vakwerkbouw in Limburg», *Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 24, 2005, pp. 15-53.

(51) M. Van Strydonk, *Radiocarbon dating report..., op. cit.*, p. 2:
- KIA-45467: échantillon de torchis prélevé sur le mur gouttereau ouest:
1480AD 27,2% probability 1530AD
1570AD 41,0% probability 1630AD
1460AD 95,4% probability 1640AD.

(52) H. Doutrelepont, *Analyse du torchis...*, *op cit.*, p. 2.

(53) C.V. Trefois, *Ontwikkelingsgeschiedenis van onze landelijke architectuur*, vol. 2, Anvers, 1950, Saint-Nicolas, rééd. 1978, p. 47-48; A. Paillet, *Archéologie de l'agriculture moderne*, Paris, Errance, 2005, p. 119.

(54) P. Charruadas, *Croissance rurale et essor urbain à Bruxelles. Les dynamiques d'une société entre ville et campagnes (1000-1300)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2011, pp. 156-159.

La ferme-pignon devait également être recouverte de torchis (et non d'un essentage fait de planches de bois) comme l'attestent la position spécifique des clous et les traces d'argile sur les différentes pièces de bois.

Technologie des assemblages

Plusieurs types d'assemblages maintiennent la cohésion des pièces de bois entre elles et répondent à différents types d'efforts (traction et compression) qui traversent la structure. Les assemblages les plus usités dans cette construction relèvent de la typologie des tenons et mortaises sous différentes mises en œuvre ([55]). La forme simple et chevillée a été adoptée pour emboîter les entraits aux différents arbalétriers des fermes intermédiaires II et IV, les entretoises au poteau central de la ferme V ou aux poteaux de fenêtre et, enfin, les décharges aux faux entraits.

La forme sans cheville est uniquement utilisée pour les abouts bas des poteaux de fenêtres insérées dans les entretoises. Quant aux mortaises et tenons passants, ceux-ci sont exclusivement liés aux poteaux montants de fond qui accueillent les entraits et le premier niveau d'arbalétriers (fig. 24). Ceux-ci portent à chaque fois les marques d'assemblages correspondant aux fermes. La typologie des mi-bois est utilisée dans une moindre mesure. L'assemblage des entretoises aux décharges se fait exclusivement par des mi-bois chevillés. Les fiches de bois utilisées ont une section généralement circulaire à polygonale et un diamètre de 2 cm. Des mi-bois à ergot apparaissent exclusivement pour solidariser les entretoises aux chevrons-arbalétriers.

Le cas particulier d'utilisation de l'embrèvement et de sa fixation doit être souligné, puisqu'il a été adopté pour ancrer les aisseliers aux deux paires de faux-entraits des fermes II et IV par raidissement sans autre forme de taille particulière. Cette mise en œuvre a contraint les charpentiers à fixer ces pièces de soutien par la face inférieure à l'aide de chevilles.

Essence, qualité des bois d'œuvre et technique de débitage

L'ensemble de l'ossature de ce premier noyau a été réalisé avec du frêne et du fruitier de l'espèce des *Prunus Mahaleb* (bois de sainte Lucie), identifiable dans le cas présent soit à du cerisier, soit à du merisier ([56]). L'utilisation de telles essences, a priori essentiellement destinées à l'ébénisterie, à la menuiserie et au charronnage, pose des questions.

La première a trait à la capacité d'approvisionnement de Bruxelles et de sa région en bois de chêne local de qualité. Quel était l'état sanitaire du couvert forestier dans la région et, dans la foulée, quelle fut la capacité d'importation de bois plus lointain (interrégional, voire «international») à une époque antérieure à la construction du canal de Willebroek (deuxième

(55) Il est à noter qu'à partir du XIII[e] siècle, ce type d'assemblage a définitivement remplacé, pour le chêne du moins, le mi-bois dans de nombreux assemblages: P. Hoffsummer dir., *Les charpentes...*, *op. cit.*, p. 57.

(56) P. Gerrienne, *Rapport d'identification de six carottes du bois d'œuvre de l'ancien béguinage d'Anderlecht*, rapport inédit, Département de Géologie, ULg, 3 p.; P. Charruadas, P. Gerrienne, P. Hoffsummer et P. Sosnowska, «Au béguinage d'Anderlecht, les vestiges d'un pan-de-bois de la fin du XIII[e] siècle? Étude archéologique du bâti, examen et datation des bois d'œuvre (Br.)», *Archaeologia Mediaevalis. Chronique n° 34*, Namur, 2011, pp. 32-33.

moitié du XVI^e siècle)? Les recherches menées sur l'économie rurale de la région soulignent la forte usure des futaies sous la coupe des défricheurs médiévaux: il ne subsiste plus à partir de la fin du XIII^e siècle que quelques bosquets disséminés, souvent protégés comme garenne ou en vue d'une exploitation commerciale réglée ([57]). L'important massif forestier de Soignes au sud-est de la ville, propriété des ducs de Brabant puis de leurs successeurs, semble avoir été l'objet dans ce contexte d'une utilisation intense, précoce et diversifiée au point qu'elle apparaît fortement surexploitée et dégradée dès avant la fin du Moyen Âge ([58]).

Toutefois, il faut convenir que le type d'architecture qui nous occupe, éminemment rustique et grossier, peut se contenter du point de vue architectonique de bois de moindre qualité. Cette catégorie de l'habitat est relativement peu éclairée par la recherche archéologique récente, qui favorise les exemples d'architecture plus prestigieuse. Au XV^e siècle, l'examen des comptes du Domaine de Bruxelles concernant les nombreux travaux de construction et de réfection réalisés au palais du Coudenberg et dans d'autres édifices princiers à Bruxelles montre pourtant sans détour que le bois blanc (frêne, bouleau, peuplier ou fruitier) – de moindre valeur que le chêne ou le hêtre, bois durs et produits marchands traditionnels dans nos régions ([59]) – était utilisé fréquemment dans la construction d'édifices et de structures architecturales d'importance secondaire: des écuries, des moulins, des échafaudages, des voligeages ou d'autres parties d'édifice faites en planches de bois blanc, etc. ([60]) En 1695, après le bombardement de Bruxelles par les troupes françaises du Maréchal de Villeroy et la destruction de près de 4000 maisons, le bois blanc provenant de Soignes est abondamment utilisé pour étançonner et consolider les bâtiments ruinés et diminuer les risques d'effondrement lors de la reconstruction ([61]).

L'utilisation du bois blanc ne concerne toutefois pas que le second œuvre. Des mentions s'égrainant aux XVII^e-XVIII^e siècles démontrent sans contestation que le béguinage ne fut pas une exception dans la construction rurale. En 1655, le grand forestier fit marquer en forêt de Soignes *«cent et cincquante arbres de blancq bois dicts trembles»* (du peuplier) afin que le curé de l'église Saint-Jean à Malines puisse construire un refuge dans lequel il entend *«renfermer tous les mendians et vagabons qui se pourroient rencontrer en la juridiction»* ([62]). En 1668,

(57) M. DE WAHA, «La mise en exploitation du sol anderlechtois (XI^e-XIII^e siècle)», *Cahiers Bruxellois*, 21, 1976, pp. 5-59; P. CHARRUADAS, *Molenbeek-Saint-Jean. Un village bruxellois au Moyen Âge*, Bruxelles, coédition Comté de Jette et Centre interdisciplinaire de Recherche sur l'histoire de Bruxelles-ULB, 2004, pp. 45-80; IDEM, *Croissance rurale et essor urbain à Bruxelles...*, *op. cit.*, spéc. chap. 2.

(58) Voir dernièrement S. LEFEBVRE, «The city and the forest, a privileged relationship? Some remarks on the case of the Soignes Forest, 16th-18th centuries», dans B. BLONDÉ, E. VANHAUTE et M. GALAND éd., *Labour and labour market between town and countryside (Middle Ages-19th century)*, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 236-249, ainsi que L. GODEAU, *La forêt de Soignes à la fin du Moyen Âge. Saine gestion ou surexploitation?*, 2 vol., mémoire de master en histoire (ULB), 2011.

(59) J.-P. SOSSON, «Le commerce du bois au bas Moyen Âge: réalité régionale, interrégionale et internationale. Quelques réflexions à propos des anciens Pays-Bas méridionaux», dans S. CAVACIOCCHI éd., *L'uomo e la foresta, secc. XIII-XVIII. Atti della Ventisettesima Settimana di Studi (8-13 mai 1995)*, Prato, Istituto internazionale di Storia economica F. Datini, 1996, pp. 744-761.

(60) D. ROCHETTE, *Introduction à l'étude de l'usage du bois...*, *op. cit.*, pp. 179sq.

(61) AGR, Chambre des Comptes, Avis en Finances 471 (5 septembre 1695).

(62) S. PIERRON, *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, vol. 2, Bruxelles, s.d., pp. 142-143.

neuf maisons situées à Duisburg([63]), en lisière de la forêt de Soignes, avaient été incendiées dans le cadre des guerres hispano-françaises. Afin d'aider les habitants à les reconstruire, la Chambre des Comptes de Bruxelles leur accorda le droit de couper en Soignes 40 peupliers trembles([64]). Quelques années plus tard, en 1731, le même village fut à nouveau atteint par les flammes et la Chambre des Comptes accepta d'accorder à chacun des sinistrés – en remerciement de l'aide qu'ils apportaient lors de certaines chasses royales – deux mesures de bois blanc de Soignes afin de leur permettre de rebâtir leurs maisons, étables et écuries([65]).

Le frêne et le *prunus* utilisés pour le béguinage étaient abondamment disponibles en forêt de Soignes, dont on sait qu'elle était peuplée durant l'Ancien Régime d'un couvert végétal bien plus diversifié qu'aujourd'hui([66]). Ces essences étaient parfois l'objet de coupes destinées au marché bruxellois([67]), comme il en ressort clairement d'un avis de la Chambre des Comptes de 1787 demandant que des pommiers et des cerisiers sauvages ayant été marqués dans la Heegde([68]) pour coupe ordinaire soient omis de la vente. Justifiant sa position, le Chambre des Comptes évoqua le faible coût commercial de ces essences et, au contraire, leur utilité pour la chasse, ces arbres fruitiers entretenant le gibier([69]). Ces essences étaient aussi utilisées dans des contextes non forestiers. Le frêne était par exemple employé sous forme de haie pour marquer une limite ou le long des routes et chemins, tandis que les fruitiers de type pommier, poirier et cerisier étaient naturellement exploités dans les jardins et vergers bruxellois([70]).

À première vue singulier, cet usage apparaît donc bien moins inattendu après examen attentif de la documentation écrite. Les recherches archéologiques récentes en Région bruxelloise rejoignent ce constat, en observant de plus en plus l'emploi d'essences diverses pour la confection des pièces de charpente (ferme Den Bels à Neder-Over-Heembeek, maisons situées rue Notre-Dame du Sommeil)([71]). Les ouvrages de charpenterie étaient considérés

(63) Actuellement commune de Tervuren, arrondissement de Louvain, province du Brabant flamand.

(64) S. Pierron, *Histoire…*, *op. cit.*, vol. 1, Bruxelles, p. 243.

(65) S. Pierron, *Histoire…*, *op. cit.*, vol. 2, Bruxelles, p. 142. D'autres exemples sont encore cités aux pp. 182-182.

(66) F. Goblet d'Alviella, *Histoire des bois et des forêts de Belgique*, Paris-Bruxelles, 1927, vol. 2, *passim*; S. Pierron, *Histoire…*, *op. cit.*, vol. 1, *passim*.

(67) S. Pierron, *Histoire…*, *op. cit.*, p. 179, note 1.

(68) Canton de la forêt de Soignes le plus proche de la ville, situé autour de la chaussée de Waterloo, entre l'abbaye de La Cambre à Ixelles et Bootendael à Uccle. Aujourd'hui, approximativement le bois de La Cambre.

(69) F. Goblet d'Alviella, *Histoire…*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1, note 1.

(70) Un acte de location d'un verger situé près de l'église de la Chapelle à Bruxelles daté du 18 janvier 1440, c'est-à-dire un document plus ou moins contemporain de notre premier béguinage, stipule l'obligation pour le preneur d'y planter notamment un cerisier (*plantare teneebitur vulgariter dicendo greffien infra dictum suum terminum unam cerisum…*): Archives du CPAS de Bruxelles, fonds de l'hôpital Saint-Pierre, cartulaire 3, f° 41v°-42, édité dans P. Godding, «Actes régissant la propriété foncière à Bruxelles au Moyen Âge», *Bulletin de la Commission royale pour la Publication des anciennes Lois et Ordonnances de Belgique*, 17 (2), 1951, p. 24.

(71) P. Hoffsummer, «Bilan 2010 des activités du Laboratoire de dendrochronologie du Centre européen d'archéométrie (CEA) de l'Université de Liège», *Archaeologia Mediaevalis. Chronique n° 34*, Namur, 2011, pp. 96-98; P. Hoffsummer et A. Weitz, «Dendrochronologie en région bruxelloise et à Spa par l'Université de Liège (CEA) en 2011», *Archaeologia Mediaevalis. Chronique n° 35*, Gand, 2012, pp. 153-156.



Fig. 25. Détail de l'entretoise de la ferme V avec écorce conservée.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010



Fig. 26. Détail de la technique de débitage avec outil de type hache.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

jusqu'il y a peu en Belgique et dans le Nord de la France comme exclusivement faits de chêne([72]). Cette assertion – concernant à tout le moins l'architecture vernaculaire – doit être remise en question et ouvrir la voie à de nouvelles perspectives de recherche.

Le bois mis en œuvre est pour l'essentiel du bois de brin d'assez fine section: les arbalétriers et les entraits ont en moyenne une section de 0,14 x 0,13 m pour les premiers et de 0,14 x 0,14 m pour les seconds. Quelques pièces sont faites en bois de sciage, principalement des éléments de fine section destinés à la fermeture de la ferme-pignon et le poinçon de la ferme IV. Les pannes et les pièces du bahut sont utilisées à l'état de grume sans travail d'équarrissage. Certaines entretoises ont même conservé leur écorce (fig. 25). Le travail du bois et son débitage ont donc été réduits au minimum, le charpentier profitant des formes naturelles des grumes. Par comparaison, *«les plus anciens exemples de pans de bois* [à Liège] *montrent l'emploi presque systématique de bois-de-sciage pour les pièces secondaires tandis que les pièces principales sont plus fréquemment réalisées en bois-de-brin»*([73]). À noter que les trois chevilles analysées ont été taillées dans du frêne. Elles ne proviennent pas de jeunes branches, mais sont obtenues à partir de bois adultes fendus longitudinalement en respectant le sens des fibres et le clivage naturel du bois([74]).

L'analyse tracéologique révèle pour le façonnage des pièces de charpente l'utilisation combinée d'outil de type hache (fig. 26), mais également de la scie. L'usage du premier est majoritaire, tandis que la scie ne représente qu'une faible proportion (fig. 27). Sur les 236 faces de bois constituant les quatre fermes, un total de 132 faces a été équarri à la hache, alors que la scie n'est relevée que 34 fois. Le reste n'a pu être déterminé faute d'accès aux faces des pièces. La scie est essentiellement employée pour couper les pièces de bois en deux qui sont utilisées ensuite comme entretoises. L'ensemble des pièces visibles pour la ferme V montre une mise en œuvre tout à fait similaire: les faces sont équarries vers l'extérieur, alors que la face comprenant encore le flash ou l'écorce est orientée vers l'intérieur. Cette mise en œuvre correspond en région mosane aux usages des charpentiers avant le XVII^e^ siècle([75]).

Enfin, force est de constater que l'usage du frêne et du *Prunus* n'a entraîné aucun problème structurel. Cette charpente a même été jugée fiable et conservée lors de la campagne de transformation réalisée durant la dernière décennie du XVII^e^ siècle.

Typologie, plan et structuration: une architecture «béguinale» ou vernaculaire?

L'architecture «béguinale», semi-religieuse ou semi-laïque si l'on suit le statut ambigu de ces femmes qui ne prononçaient pas de vœux perpétuels([76]), est très mal connue. Ses liens avec l'architecture religieuse *stricto sensu*, d'une part, et l'architecture civile et ordinaire, d'autre part, n'ont pas encore été clairement étudiés. Si l'architecture «béguinale» existe, comment la définir précisément? Une architecture hybride, certainement, mais dans quelle

(72) Par exemple P. Hoffsummer dir., *Les charpentes...*, *op cit.*

(73) D. Houbrecht *et al.*, *Le logis en pan-de-bois...*, *op. cit.*, p. 33.

(74) H. Doutrelepont, *Analyse du torchis...*, *op cit.*, p. 5.

(75) D. Houbrecht *et al.*, *Le logis en pan-de-bois...*, *op. cit.*, p. 39.

(76) P. Majérus, «Les béguinages...», op. cit., p. 46; P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 11sq: si les béguines prononçaient des vœux d'obéissance et de chasteté, elles pouvaient rompre ces promesses dès qu'elles souhaitaient quitter le béguinage.

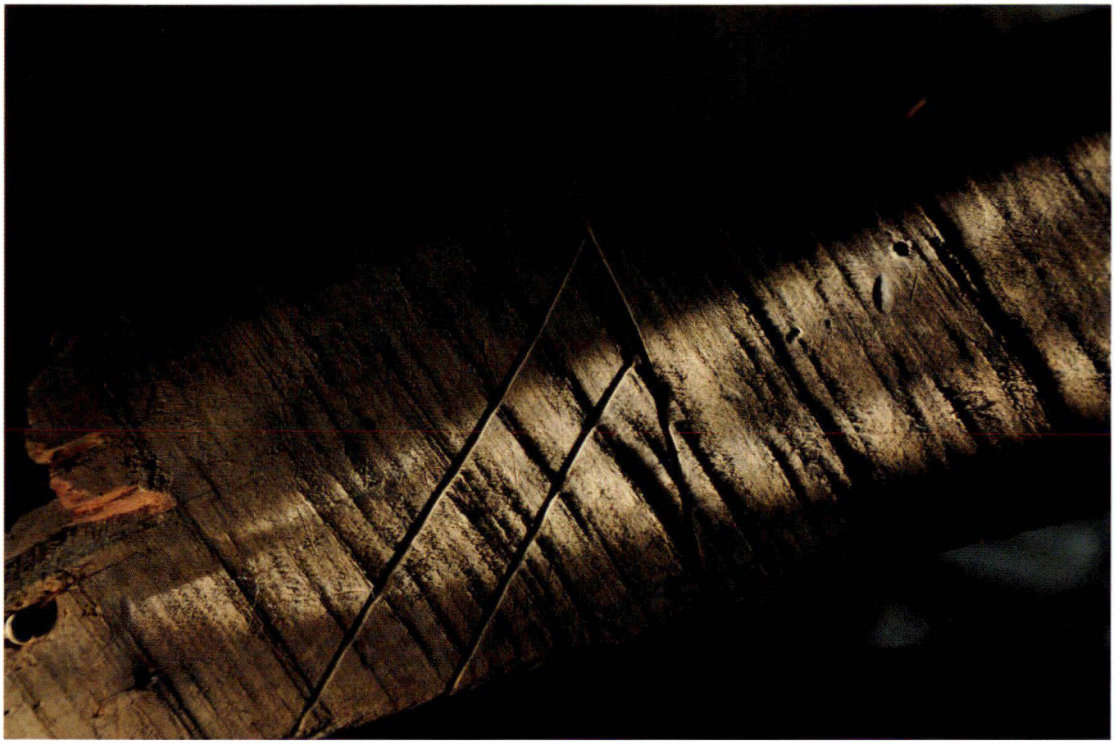


Fig. 27. Détail de la technique de débitage avec outil de type scie.
© cliché Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, 2010

proportion et selon quelles modalités? La région d'accueil des béguinages fut-elle déterminante ou au contraire exista-t-il un prédéterminant propre au mouvement religieux([77])?

Sans épuiser une telle question, il semble clair que les béguinages ont adopté des formes, des matériaux et des mises en œuvre techniques et constructives propres à leur milieu d'accueil. À l'image d'un mouvement hétérogène et disparate, l'architecture et l'aménagement de l'espace ne semblent guère avoir été élaborés sur la base de préceptes fonctionnels et/ou idéologiques, mais prendre plutôt racine dans le contexte local, induisant des choix techniques et des options spatiales à étudier au cas par cas([78]). Jusqu'à présent, la littérature scientifique a identifié deux types d'aménagements béguinaux, comme nous l'avons vu plus haut([79]): d'une part, les grands béguinages de Flandre et de Brabant, les *curtes beguinarum*,

(77) Z.E. Ziegler, «Secular canonesses as antécédent of the Beguines in the Low Countries: an introduction to some older views», *Studies in Medieval and Renaissance History*, 8, 1992, pp. 117-135.

(78) M. Wynants, coord., *Béguines et béguinages...*, *op. cit.*, p. 107; S. Van Aerschot et M. Heirman, *Les béguinages...*, *op. cit.*, pp. 134-137; P. Majérus, «Les béguinages...», *op. cit.*, pp. 44sq.

(79) J.E. Ziegler, «The «curtis» beguinages in the Southern Low Countries and art patronage: interpretation and historiography», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 57, 1987, pp. 31-70; M. Wynants coord., *Béguines et béguinages...*, *op. cit.*, pp. 97-108; P. Majérus, *Ces femmes qu'on dit béguines...*, *op.*

c'est-à-dire des vastes ensembles architecturaux clôturés, développés généralement en ville et réunissant autour d'une église et d'un cimetière les habitations des béguines (maisons individuelles pour les plus riches, couvents communautaires pour les plus modestes) et les bâtiments nécessaires à la vie au sein de l'enclos; d'autre part, les béguinages dits «wallons» ou «rhénans», c'est-à-dire des sortes de petits couvents, des maisons communautaires, clôturées ou non, de taille réduite (une dizaine de béguines en moyenne), installées à la campagne ou dans de petites villes. Ces béguinages apparaissent souvent sous la forme d'architectures vernaculaires et traditionnelles.

Le béguinage d'Anderlecht, s'il appartient géographiquement au groupe des béguinages brabançons, relève sans contestation possible du deuxième type, celui des couvents communautaires. Il adopte ainsi d'abord la forme d'un simple bâtiment rectangulaire en pan-de-bois érigé au XV^e^ siècle, avant de connaître des développements complémentaires.

La mise en évidence de la position des deux fermes formant pignon – la V conservée et la I remplacée par l'actuel mur-pignon en brique formant façade sud – et de l'implantation de la façade longitudinale permet d'estimer la surface d'implantation au sol de ce premier bâtiment conservé, à savoir environ 50 m². L'existence d'une ferme jouant le rôle de refend fixe un plan bicellulaire au rez-de-chaussée, mais également dans les combles. Il ne nous est pas possible à l'heure actuelle de définir si le programme architectural prévoyait d'emblée une division en deux unités d'habitation distinctes ou si le tout ne formait qu'un seul espace. Il est à noter que les autres cloisons, de par leur mise en œuvre, sont postérieures à ce noyau primitif.

L'hypothèse d'une division nette, sans communication, entre les deux espaces des combles laisserait supposer l'existence de deux escaliers dès l'origine. Actuellement, trois escaliers distribuent les combles. Deux sont dans l'emprise du bâtiment en pan-de-bois, le troisième est implanté dans une zone aménagée postérieurement, lors de l'agrandissement de la fin du XVII^e^ siècle. Cette disposition pourrait donc très bien traduire la structuration des espaces précédemment cités.

Ce pan de bois apparaît comme un témoin exceptionnel de l'architecture rurale en Brabant. D'après son plan, le pan-de-bois d'Anderlecht relève d'un type extrêmement courant en Europe du Nord-Ouest, la «maison longue» ou «mixte» observée sur de nombreux sites médiévaux et post-médiévaux. Ce plan correspond à une maison bicellulaire et, le cas échéant, mixte, car associant sous un même toit le logis humain et l'étable animale([80]). Si les fouilles n'ont pas encore mis au jour des exemples de ce type en région bruxelloise, des textes du XV^e^ siècle relatifs au village d'Anderlecht ou à celui voisin de Molenbeek-

cit., vol. 1, pp. 22-26; S. Van Aerschot et M. Heirman M., *Les béguinages...*, *op. cit.*, pp. 97-102; P. Majérus, «Les béguinages...», *op. cit.* pp. 44-45; P. Majérus, «Les béguinages de Belgique...», *op. cit.*, pp. 44-46.

(80) D'une manière générale, voir J. Chapelot et R. Fossier, *Le village et la maison au Moyen Âge*, Paris, 1980, pp. 229 sq.; J.-M. Pesez, «La maison médiévale (XI^e^-XII^e^ s.)», dans *Matériaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe Occidentale*, Nice, Centre d'études médiévales, 1984. Plus récemment, voir J. Kläpste éd., *The rural house, from Migration Period to the Oldests still Standing Buildings*, Turnhout, Brepols, coll. *Ruralia*, n° 4, 2002 et J.-R. Trochet, «Introduction», dans *Maisons paysannes en Europe occidentale, XV^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. *Géographie*, 2008, p. 12.

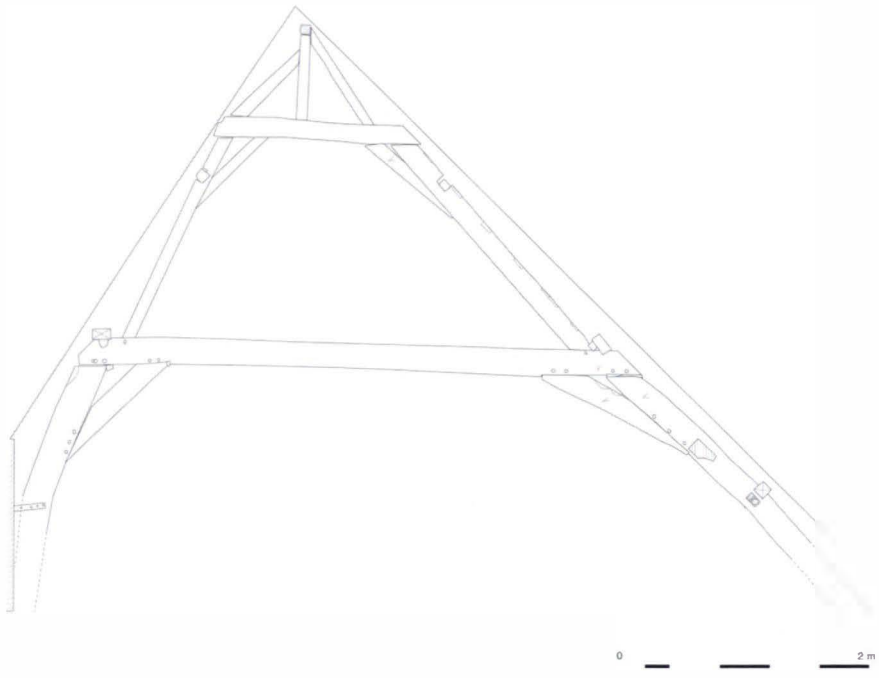


Fig. 28. Relevé de la ferme I appartenant à l'agrandissement du béguinage et à l'érection de l'actuel bâtiment ouest. © relevé Paulo Charruadas & Philippe Sosnowska, DAO Nathalie Bloch, CReA-Patrimoine, ULB

Saint-Jean en font état ([81]). Les opérations archéologiques menées ces dernières années dans l'espace des anciens Pays-Bas ont livré quelques exemples de ce type, notamment à Walraversijde (Oostende, Prov. West-Vlaanderen) où certaines maisons datées du XV^e^ siècle ont été retrouvées lors des fouilles du village médiéval ([82]).

Modification et agrandissement apportés à la fin du XVII^e^ siècle ([83])

Si le pan-de-bois semble avoir été l'objet d'un premier agrandissement sur son côté occidental, le site n'est profondément réaménagé qu'à la fin du XVII^e^ siècle. Comme il a déjà été mentionné, la date d'abattage des bois est estimée entre 1690 et 1700d ([84]). Les transforma-

(81) Par exemple en 1415, une *woenhuys metter slaepcameren ende metten stalle*: M. DE WAHA, *Recherches sur la vie rurale à Anderlecht au Moyen Âge*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1979, p. 244. Des maisons paysannes du même type sont attestées à Molenbeek: P. CHARRUADAS, *Molenbeek-Saint-Jean…*, *op. cit.*, p. 84.

(82) C. KIGHTLY, P. MARNIX, D. TYS et A. ERVYNCK, *Walraversijde 1465. De bloeiperiode van een vissersdorp aan de zuidelijke Noordzeekust*, Bruges, Instituut voor het Archeologisch Patrimonium & Provincie West-Vlaanderen, 2000, pp. 28-30.

(83) Les phases de construction postérieures au pan-de-bois du XV^e^ siècle sont encore actuellement à l'étude et feront l'objet d'une prochaine publication.

(84) P. HOFFSUMMER et A. WEITZ, *Rapport d'analyse dendrochronologique…*, *op. cit.*, p. 23.



Fig. 29. Représentation d'une maison en pan-de-bois sur solin avec couverture en chaume située au hameau de Roussart à Waterloo. Détail de la carte figurative de l'arpenteur J. Laboureur en 1707.
© AGR, fond des Cartes et Plans manuscrits, 2e série, n° 728, microfilm n° 3190

tions les plus conséquentes comprennent la pétrification des façades orientale et septentrionale par le remplacement de l'ensemble des structures en bois et en torchis par une maçonnerie en briques. Le reste-du-pan de bois fut englobé dans un édifice élargi vers l'ouest par l'aménagement d'une série de nouveaux espaces et agrandi vers le nord par l'adjonction d'une ferme de charpente et le greffage d'une nouvelle structure en bois sur la charpente d'origine. C'est la raison pour laquelle les pignons et le pan de toiture sont asymétriques (fig. 2 et fig. 28). Il présente un versant occidental plus long et donc une pente plus douce (43°), alors que le versant oriental est plus court et sa pente plus aiguë (56°). Le nouveau bâtiment couvre une superficie au sol d'environ 112 m² qui s'inscrit dans un plan en forme de trapèze rectangle (fig. 7).

Le travail du bois se distingue nettement de celui du pan-de-bois primitif. Tout d'abord, il s'agit de chêne et non plus de bois blanc. Ensuite, leur façonnage est ici essentiellement réalisé à la scie. Leur section est aussi plus importante, puisque des éléments comparables comme les arbalétriers ou les entraits mesurent respectivement 0,15 x 0,23 m et 0,14 x 0,20 m au lieu des 0,145 x 0,12 m et 0,145 x 0,14 m, relevés sur la ferme IV. Enfin, tous les assemblages sont à tenons-mortaises chevillés.

On remarque également que les briques et le mortier utilisés pour l'édification du pignon nord se différencient de ceux mis en œuvre pour la cheminée. Les briques ont un format légèrement plus petit (26/26,5 x? x 5/5,5 cm) et le mortier est de couleur blanc/beige.

Ses transformations dans l'aile ouest s'accompagnent de l'érection de l'aile est comprenant la maison de la maîtresse. Cette partie du complexe est également datée par dendrochronologie entre 1690 et 1700d ([85]).

❖

En guise de conclusion, il convient de souligner que l'on possède très peu d'exemples de pan-de-bois en Brabant et, en particulier, en région bruxelloise. À ce jour, seuls deux exemples en dehors du cas présent, ont été identifiés, l'un datant du XVI[e] siècle, l'autre du XIX[e] siècle. Par conséquent, la découverte et l'étude du cas d'Anderlecht acquièrent une dimension toute particulière. Il convient aussi de mettre en évidence le fait qu'en qualité de petit béguinage rural, ce bâtiment apparaît éminemment représentatif des formes vernaculaires et de la culture matérielle que l'habitat a empruntées dans la région à une date où les historiens et les archéologues sont particulièrement démunis (fig. 29). Enfin, il faut rappeler que l'usage d'un bois autre que le chêne – ici du frêne et du fruitier – implique un nouveau questionnement et des perspectives très intéressantes sur les modes de conception et de construction de cette architecture de l'ordinaire et du quotidien. Nous espérons à travers l'analyse détaillée de cet exemple exceptionnellement conservé ouvrir la voie à de nouvelles découvertes et à des recherches fructueuses dans un domaine qui est resté trop longtemps à l'ombre des grands monuments civils et religieux.

Samenvatting

Een klein begijnhof en regionale architectuur. Archeologische studie van een 15de-eeuwse vakwerkbouw bewaard in het huidige begijnhofmuseum van Anderlecht.

In 2010-2011 maakte het voormalige begijnhof van Anderlecht het voorwerp uit van een interdisciplinaire studie op het kruispunt van geschiedenis, bouwhistorische archeologie, dendro(chrono)logie evenals fysisch en botanisch onderzoek. Dit onderzoek bracht een deel van een 15de-eeuwse vakwerkbouw aan het licht dat geïntegreerd en verborgen is in het huidige museumgebouw dat dateert uit het einde van de 17de eeuw. Dit artikel beoogt in de eerste plaats om het Anderlechts begijnhof in de bredere context te plaatsen van de begijnenbeweging in onze streken en vervolgens om een grondige studie te maken van het oorspronkelijke gebouw door middel van een diepgaand materiaalonderzoek dat zich vooral toelegt op het hout en de verwerking ervan in het gebouw. De resultaten van dit onderzoek onthullen een buitengewone getuige van regionale architectuur uit de late middeleeuwen en een van de oudste gebouwen van dit type dat tot op heden in België gekend is.

(85) P. Hoffsummer et A. Weitz, *Rapport d'analyse dendrochronologique...*, *op. cit.*, p. 23.

Summary

A small beguinage and vernacular architecture. Archaeological study of a 15th century timber frame preserved in the museum of the beguinage in Anderlecht.

In 201-2011 the former beguinage of Anderlecht was the subject of an interdisciplinary research at the crossroads of history, architectural archaeology, dendro(chrono)logy and physical and botanical sciences. This research revealed the existence of a well preserved timber frame of the 15th century hidden in the present building of the late 17th century. This article aims, firstly, to place this beguinage in the context of similar institutions in our region, and secondly, to make a thorough study of the original building by focusing on the examination of the materials that were used, especially the wood. The results of this study reveal an exceptional witness to the vernacular architecture of the late Middle Ages and one of the oldest buildings of this type known to date in Belgium.

Jan Van den Hoecke: quelques précisions et nouvelles propositions pour le catalogue de son œuvre

Jahel Sanzsalazar[1]

Le nom de Jan Van den Hoecke (Anvers, 1611-1651), «semble s'imposer à la recherche la plus actuelle» prônait le catalogue de la dernière exposition de Rubens tenue à Bruxelles[2]. Depuis les années 70, époque où ce peintre a commencé à attirer l'attention des historiens, la recherche a beaucoup avancé dans la connaissance de son œuvre, modifiant progressivement la vision que l'on s'était faite de son travail.

On connaissait sa participation, avec d'autres artistes et sous la direction de Rubens, aux décorations d'Anvers pour la *Joyeuse Entrée du Cardinal-Infant Ferdinand* en 1635[3]; mais aujourd'hui son intervention et sa collaboration auprès du maître, vers les années 1630 pour le plafond du *Banqueting Hall*, semble aussi de plus en plus manifeste[4]. Bon imitateur du style de Rubens, il paraît avoir été son assistant le plus habituel dans l'exécution de ses toiles. Bien que sa main commence à se déceler dans les grands travaux du maître, un travail monographique réunissant l'ensemble de son œuvre reste cependant encore à entreprendre. Une meilleure connaissance de sa production aiderait aussi à mieux comprendre son intervention auprès de Rubens.

Les études de Günther Heinz et Marie Louise Hairs[5] ont constitué les premiers apports pour nous aider à comprendre son style correspondant à sa période italienne, marqué par le classicisme et les maîtres bolonais. Les travaux de Hans Vlieghe, lui restituant toute une série d'œuvres qui avaient été attribuées à tort à Erasmus Quellinus et à Jan Boeckhorst[6], ont été fondamentaux pour approfondir la connaissance de ses œuvres de jeunesse, avant son départ en Italie, où sa collaboration avec Rubens fut très étroite.

(1) Nos remerciements à Mr. Guillaume Daumas, à qui nous devons la relecture du texte en français.

(2) A. Balis, in *Rubens. L'Atelier du génie*, cat. exp. Bruxelles (Musées Royaux), 14-09-2007/27-01-2008, p. 47.

(3) J. R. Martin, *The decorations for the Pompa introitus Ferdinandi*, London-New York, 1972, p. 142, 146, 151.

(4) G. Martin; A. Balis (ed), *Rubens. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, London-Turnhout, 2005, pp. 73-78.

(5) G. Heinz, "Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*, 63, 1967, pp. 109-164; M. L. Hairs, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'Histoire anversois au XVII^eme siècle*, Liège, 1977, pp. 57-62.

(6) H. Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke", *Westfalen*, 68, 1990, pp. 166-183; H. Vlieghe, «Een wazige kijk op Erasmus II Quellin. Bedenkingen bij recent onderzoek», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 300, n° 13, p. 302, n° 29, 43; p. 303, n° 80, 82, 83; p. 307, n° IV; p. 310, n° X.

Grâce aux recherches de Francesco Solinas, nous avons plus de précisions sur la durée de son séjour en Italie([7]), sur ses contacts avec Cassiano dal Pozzo et le cercle des romanistes, bien que l'on ignore encore une grande partie de sa production de cette époque([8]). En revanche, on connaît un peu mieux la période allant de son retour d'Italie jusqu'à sa mort, en 1651, alors qu'il est au service de l'archiduc Léopold Guillaume en tant que peintre et conservateur de ses collections([9]).

Cependant, les renseignements fournis par les sources et les études ont parfois créé une confusion constituant un obstacle à une perception cohérente de l'ensemble de son œuvre.

Parmi les tableaux de Jan van den Hoecke cités par Descamps et par Mensaert au XVIII[e] siècle, nous connaissons bien la *Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean et Saint Antoine* de l'église des Récollets de Bruges (aujourd'hui à la Cathédrale Sint Salvator)([10]), mais il

(7) Sa présence à Rome parmi les "Virtuosi al Pantheon" est attestée avec sureté entre 1638 et 1644 [F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1883, pp. 794-797; Hairs, *op.cit.* 1977, pp. 57-62; Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 178]. Certains affirment qu'il s'y rendit avant, en 1635 [P. Génard, "Intrede van den Prins-Kardinaal Ferdinand van Spanje te Antwerpen, op 17 April 1635", *Antwerpsch Archievenblad*, VI, 1869, p. 288; Heinz, *op.cit.* 1967, p. 115; Martin, *op.cit.* 2005, p. 150]. D'autres soutiennent qu'il resta en Italie jusqu'à la fin de 1646 [Cf. F. Solinas, «Cassiano dal Pozzo (1588-1657): Il ritratto di Jan van den Hoecke e l'orazione di Carlo Dati», *Bollettino d'Arte*, 92, luglio-agosto 1995, p. 142].

(8) À propos de ses oeuvres conservées à Florence, dont trois documentées au XVII[e] siècle, voir D. Bodart, *Rubens et la peinture flamande du XVII[ème] siècle dans les collections publiques florentines*, cat. exp. Firenze (Palazzo Pitti), 1977, pp. 146-151, 326-329]. A signaler de cette période un portrait de sa main documenté à Rome, dans l'inventaire de Giovanni Azzavedi (1668): "Un ritratto sopra la porta della s.ra Perla con la sua cornice di mano di Giov.o Manuch profilata d'oro, et otto conchiglie" [*Inventarium bonorum heredilariorum bo. me. Iohannis Azzavedi, In nomine Domini Amen, Hoc est inventarium omnium et singulorum bonorum reperlorum in heredilate bo. me. Iohannis Azzavedi factum ad instanliam Ill. D. Perlae Federichellae de Azzavedis rel. eiusdem bo. me. Joannis, ac usufrucluarie [etc.], Die 12 Janu.rij 1668*, Archivio di Stato, Roma, Italia (30 Notai Capitolini, Riccius Olimpius, uff. 36, vol. 118, ff.11-18v, 35-51v), Cf. Getty provenance Index, Archival Document I-1961].

(9) Voir Heinz, *op.cit.* 1967, pp. 109-164; Hairs, *op.cit.* 1977, pp. 57-61. Il exécuta entre autres pour l'archiduc Léopold-Guillaume, une *Décollation de Saint-Jean Baptiste*, en gage duquel il reçoit, les 4 et 11 octobre 1647, la somme considérable de 870 florins [Voir S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII[ème] siècle*, Bruxelles, 1957, p. 144]. Bien que perdue aujourd'hui, la composition de cette peinture nous est connue par le *Cabinet de peintures de l'archiduc Léopold Guillaume à Bruxelles* de David Teniers (1653) [Voir M. Díaz Padrón & M. Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, cat. exp. Madrid (Museo del Prado), 1992, pp. 89-93]. Pour ses négociations pour l'achat de peintures de la collection de Buckingham (1650), voir E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Bruxelles, 1984-2004, vol. VI, 1992, pp. 127-128, 137. Pour sa correspondance avec le marchand Musson, voir J. Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII[e] eeuw van Malthijs Musson*, Antwerpen, 1949, pp. XXVI, 67-69, 73-74.

(10) «Le maître-Autel, de marbre & bonne architecture, a pour Tableau Notre Seigneur crucifié; au pied de la Croix sont la Vierge, Saint Jean & Saint Antoine, peint par Jean van Hoeck; la composition en est belle & la couleur comme de Van Dyck» [Cit. J. B. Descamps, *Voyage pilloresque de la Flandre el du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts el quelques gravures*, Paris, 1769, p. 297; Voir Comte d'Arschot, *op.cit.* 1946, p. 127, qui la date d'avant le départ du peintre en Italie, sans repr. Voir Cliché IRPA: X003581].

n'existe plus aucune trace du *Jésus avec Saint Joseph, Dieu le Père et le Saint Esprit* de Notre-Dame du Finistère, ni du *Martyre de Saint Etienne* de Saint-Omer (11).

Nous attirerons l'attention sur le cas d'un *Martyre de Saint Adrien*, à l'église Sint-Michiels de Gand (fig. 1) (12), qui reste attribué à Théodor van Thulden depuis Descamps (1754): nous le croyons de Jan van den Hoecke.

Dans le passage dédié à Van Thulden dans ses *Vies des peintres flamands*, l'historiographe décrit la toile ainsi: «Dans l'église de S. Michel à Gand, on ne se lasse point de considérer Le Martyre de S. Adrien, Tableau si beau qu'il a été attribué à Rubens» (13). Cette observation ne manque pas de sens, car Jan van den Hoecke est bien plus proche de Rubens que Théodoor van Thulden. Ensuite, dans son *Voyage pittoresque*, Descamps fit remarquer «la manière large, les très belles têtes, bien dans la manière de Rubens» – dit-il encore (14). Mensaert, à son tour, qualifie la peinture de «chef-d'œuvre de Van Thulden» (15). Par la suite, ni Willy Laureyssens (16) ni Marie Louise Hairs n'ont mis en doute cette attribution. Hairs y voit également «la plus belle œuvre de Théodoor van Thulden (...) son plus grand chef-d'œuvre» (17). Ainsi, cette attribution a-t-elle été transmise jusqu'à aujourd'hui (18). Le nom de Van Thulden figure d'ailleurs encore dans l'écriteau du cadre. Cependant, lors de

(11) (1) *Jésus avec Sain Joseph, Dieu le Père et le Saint Esprit* de l'église paroissiale du Finistère à Bruxelles, est ainsi décrit par Mensaert: «Au bout des deux petites nefs, sont deux Autels, sur l'un desquels, à droite, est le tableau de Saint Joseph & l'Enfant Jésus; au-dessus la Sainte Trinité, & un Séraphin, qui tient quelques symboles de la Passion de Notre Seigneur: c'est une très bonne pièce» [G. P. Mensaert, *Le peintre amateur et curieux...*, Bruxelles, 1763, p. 107]. Descamps rajoute que «l'Enfant Jésus & Saint Joseph portent leur regards vers le Ciel. Ce Tableau n'est pas sans mérite; il y a sur-tout une bonne couleur: il est peint par J. van Hoeck» [Cit. Descamps, *op.cit.* 1769, p. 49]. Notice aussi transmise par Wauters en 1845 [Cf. A. G. G. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. III, Bruxelles, 1845, p. 560].

(2) Un *Martyre de Saint Etienne*, à l'église de l'Abbaye de Saint Bertin à Saint-Omer: «A l'Autel ici-près, le Tableau représente le Martyre de Saint Etienne: il est peint par Jan van Hoeck, & beau en tout» [Descamps, *op.cit.* 1769, p. 327]. Pour d'autres peintures citées à son nom dans les ventes du XVIII^e^ siècle en Hollande, Voir G. Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen*, [ed. Terwesten]. La Haye, 1752, I, pp. 35, 460, 462.

(12) Huile sur bois, 308 x 220 cm. Cliché IRPA: B211903 (Theodoor van Thulden).

(13) J. B. Descamps, *Vie des peintres flamands, Allemands et Hollandais avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leur différentes manières*, Paris, 1754, vol. II, p. 115.

(14) Descamps, *op.cit.* 1769, p. 231.

(15) Mensaert, *op.cit.* 1763, p. 40.

(16) W. Laureyssens, *Theodoor van Thulden, zijn leven en zijn werk*, Diplôme de Licence de l'Université de Gand, (inédit), Gand, 1960.

(17) Marie Louise Hairs attribue à Van Thulden un autre *Martyre de St. Adrian*, à Sainte Gertrude de Nivelles, qui est par contre, de Cornelis Schut [Huile sur toile, 318 x 233 cm. Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude. Cliché IRPA: M25546. Voir Hairs, *op.cit.* 1977, p. 139, note 83 (comme Théodoor van Thulden, sous réserves)]. Nous l'avons déjà signalé comme œuvre de Cornelis Schut en 2009, lors de l'identification d'autres œuvres dans la collégiale [J. Sanzsalazar, «Una nueva pintura de Peter Thijs identificada en la Colegiata de Santa Gertrudis de Nivelles (Valonia)», *Archivo Español de Arte*, n° 325, enero-marzo 2009, p. 81, nn. 23]. Les raisons de l'attribution proposée sont fournies dans un article exclusif sur Cornelis Schut, à paraître en 2013 [J. Sanzsalazar, «Cornelis Schut: Nuevas pinturas identificadas en Bélgica y en España», *Archivo Español de Arte* (sous presse)].

(18) *Dictionnaire des peintres belges*, Bruxelles, 1995, p. 154, fig.



Fig. 1. [Ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Martyre de Saint Adrien*. Gand, Église Sint-Michiels.
© KIK-IRPA

la dernière exposition de Van Thulden tenue à Bois-le-Duc en 1992, la paternité de cette peinture a été mise en cause. Alain Roy y voit une plus grande relation avec Jan Boeckhorst ([19]). Mais à notre avis, c'est plutôt à Jan van den Hoecke qu'il faudrait penser.

Ainsi, d'autres œuvres de Van Hoecke en rapport avec celle-ci ont été attribuées à tort à Van Thulden. C'est le cas d'un *Mariage mystique de Sainte Catherine*, jadis au musée de Nuremberg ([20]), dont la version sur bois fut vendue à New York dans les années 30 comme étant un Van Dyck ([21]).

Sa production a d'autre part été victime d'un amalgame avec l'œuvre d'Erasmus Quellinus qui perdure jusqu'à nos jours, malgré les corrections fondées du professeur Hans Vlieghe ([22]). Il en est ainsi d'un *Mariage Mystique de Sainte Catherine*, attribué à Quellinus à la foire de Maastricht en 1995 ([23]), d'un panneau avec *Quatre anges musiciens* dérivant de celui-ci (bien que vendu à Londres sous le nom de Thomas Willeboirts Bosschaert) ([24]), d'une *Vierge à l'Enfant* provenant de la galerie de Dresde ([25]), ou d'une *Vierge à l'Enfant et le petit Saint Jean* ([26]).

(19) A. Roy, *Theodoor van Thulden. Un peintre baroque du cercle de Rubens*, cat. exp. Bois-le-Duc, (Noordbrabants Museum) / Strasbourg, (Musée des Beaux-Arts), 1992, in «Œuvres d'attribution douteuse», p. 271, n° 2.

(20) Huile sur toile, 119 x 99 cm. Inv. Nr. Gm 366. Provient de la Gallerie de Dusseldorf. Voir A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum [Nürnberg]: Bestandkatalog*, Mainz, 1995, p. 389, abb. 328 (Théodoor van Thulden).

(21) Huile sur bois, 105,41 x 73,66 cm. New York, Block Sale, American Art Association, 4/5-II-1932, n° 160, ill. (Sir Anthony van Dyck).

(22) Vlieghe, *op.cit.* 1993.

(23) Huile sur toile, 171 x 220 cm. Provient d'une collection française, parue à Maastricht en 1995, chez Yves Mikaeloff, Paris (Erasmus II Quellinus). Elle était attribuée à Van Thulden jusqu'en 1991, lorsqu'elle fut réattribuée à Quellinus par J. P. de Bruyn [«Erasmus Quellinus (1607-1678): addenda en corrigenda II», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 170, fig. 15].

(24) Huile sur bois, 82 x 60,1 cm. Londres (Sotheby's), 6-VII-2000, lot 155 (Thomas Willeboirts Bosschaert).

(25) Huile sur toile, 122 x 96,5 cm. La peinture provient de la Gemäldegalerie de Dresde, elle fut vendue en 1925. L'attribution à Erasmus Quellinus est due à une note manuscrite de Ludwig Burchard (conservée au Rubenianum d'Anvers) citant ainsi une gravure d'après Quellinus: «Würzbach, Stich nach E. Q. n° 4». Il doit s'agir d'une confusion. D'une part, nous avons pu vérifier qu'une telle gravure n'est pas citée dans *Niederländisches Kunstler Lexikon* et d'autre part, nous n'avons pas pu la trouver ailleurs, malgré nos efforts. Mais surtout, étant donné que le style de la peinture ne correspond pas avec celui de Quellinus mais à celui de Jan van den Hoecke, nous doutons fort de l'existence d'une telle gravure. Nous avons, par contre, retrouvé une autre gravure, datée de 1812 par Anton Heinrich, «d'après Van Dyck», à qui la peinture fut attribuée par le passé. Burchard devait se référer à la *Vierge à l'Enfant avec un globe*, qui porte bien l'inscription «E. Quellinus pinxit / S. a. Bolswert sculpsit» [Voir Hollstein, 171; J.-P. de Bruyn, *Erasmus II Quellinus, 1607-1678: de schilderijen met catalogue raisonné*, Freren, 1988, p. 211, fig. 156/1]. Nous croyons que sa confusion a été reprise dans les ouvrages suivants: de Bruyn, *op.cit.* 1988, pp. 112-13, cat. 23 (Erasmus Quellinus); New York (Sotheby's), 16-1-1992, lot 57 (Erasmus Quellinus); *Maestri fiamminghi ed olandesi del* XVI-XVII *secolo*, exp. Turin (Luigi Caretto), 5-XI/6-XII-1992 (Erasmus Quellinus).

(26) Huile sur bois, 73,5 x 55 cm. Provient de la collection du comte Paul Delaroff. Voir J.-P. de Bruyn, «Erasmus II Quellinus (1607-1678): addenda en corrigenda», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, p. 312, fig. 8 (Erasmus Quellinus). Vienne (Dorotheum), 4-XI-1992, lot 80 (Erasmus Quellinus).

Par ailleurs, parmi les œuvres attribuées à Jan van den Hoecke qu'il faudrait retirer de sa production, nous citerons deux peintures qui lui sont toujours attribuées au Musée du Prado: les *Cinq Sens*(27), qui devraient être rendus à Jan Cossiers, et le *Jugement de Salomon*, qui revient à un homonyme prénommé Guillaume, tel qu'en témoigne d'une part sa signature «Guillermo Vanden Hoecke 1652»(28), mais surtout le style, qui ne correspond pas à celui de Jan van den Hoecke. À Cornelis de Vos devrait être rendu un triptyque de grande taille (avec l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers* et la *Présentation au temple*) de l'église de Notre-Dame de Dendermonde(29). Quant à la *Mort de Sénèque* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, elle revient à notre avis à Charles Wautier (†1703)(30). Ceci par comparaison avec *La Vocation de Saint Mathieu* signée «C. Woutier Fecit» (Osterley Park, Grande Bretagne) ainsi que les versions connues au Musée des Augustins de Toulouse et à Bruges(31).

Il semblerait que la production indépendante de Jan van den Hoecke ait été plus importante que ce que laissent croire sa courte vie et ses engagements auprès de Rubens et de

(27) Huile sur toile, 170 x 190 cm. Madrid, Musée du Prado [inv. 6283], en dépôt à l'Ambassade d'Espagne à Montevideo depuis 1949. Voir *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas, vol. III, Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico de Tapices*, Madrid, 1996, p. 856, n° 854, ill. (Jan van den Hoecke). Le professeur Diaz Padrón prépare une publication à ce sujet, afin de restituer ces tableaux à Jan Cossiers.

(28) Huile sur toile, 187 x 255 cm. Madrid, Museo del Prado [inv. 4167], en dépôt à l'Ambassade d'Espagne à Buenos Aires depuis 1922. La peinture provient du Musée de la Trinité. Voir *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas, vol.II. El Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Madrid, 1991, p. 233, n° 230, ill. (Jan van den Hoecke). Un «Gilam vanden Hoecke» est cité comme maître de Balthazar van Cortbemde dans les registres de la guilde de St. Luc à Anvers, en 1640-41. Philippe Rombouts l'avait déjà mis en rapport avec la peinture signée du Prado [Cf. P. Rombouts & T. van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde*, Antwerpen / Den Haag, 1961 (1664-1676), vol. II, p. 125, nn. 6]. Ceci n'a pas été aperçu et la peinture continue à être attribuée à Jan van den Hoecke (Cf. *Enciclopedia online* du Musée du Prado: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/hoecke-jan-van-den/) date de consultation: 2011.

(29) Huile sur toile, 207 x 158 cm (panneau central), 207 x 76.5 cm (volets). Dendermonde, Kerk O.L.Vrouw [Voir cliché irpa: M237126 (Jan van den Hoecke). Un nettoyage de la peinture a découvert des figures et certains détails sous des repeints. La scène ne correspond plus exactement à la photographie de l'irpa. Nos remerciements au Père Paul de Baere et au Conservateur des archives de Dendermonde, Aimé Stroobants.

(30) Huile sur toile, 234 x 171 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum [Inv. GG 2929]. Ne figure pas dans l'inventaire de l'archiduc Léopold Guillaume (1659). Heinz, *op.cit.* 1967, pp. 121-2, fig. 110 (Jan van den Hoecke); Vlieghe, *op.cit.* 1990, pp. 178, 180, fig. 27 (Jan van den Hoecke); VVAA, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Mit 2341 Abbdildungen*, Vienne, 1991, tafel 124, n° 2929 (Jacob van Oost d. Ä?).

(31) Plusieurs versions de cette composition sont connues. (1) La toile signée est à Osterley Park, dont nous ignorons malheureusement les détails. (2) Huile sur toile, 122 x 152 cm. Toulouse, Musée des Augustins, Inv. D 1952 4 (attribuée à Théodoor van Loon jusqu'à 1999. Restituée à Charles Wautier par David Fiozzi, par comparaison avec la version signée). Nous avons indiqué ailleurs sa possible provenance espagnole [J. Sanzsalazar, «Michaelina Wautier: new attributions for a remarquable but enigmatic artist» (à paraître)]. (3) Huile sur toile, 140 x 150 cm. Bruges, Cloître des Augustins de la Potterie (Cliché irpa: B99107, comme Théodoor Rombouts selon inscription sur le cadre). (4) 134 x 170 cm. Bruges, collection privée [Voir J. L. Meulemeester, «Enkele nieuwe gegevens betreffende het Œuvre van de Brugse kunstschilder Jacob van Oost de Oudere (1603-1671)», *De West-Vlaamse Gidsenkring*, Brugge-nummer, 32, n° 2, 1994, pp. 11-12, fig. 10 (Jacob van Oost)]. (5) Châlons-sur-Marne, église de Saint-Loup. (6) Avignon, collection privée (ces deux dernières sont citées par D. Fiozzi dans sa notice inédite du tableau de Toulouse. Nos remerciements à Madame Christelle Molinié, de la Documentation du Musée des Augustins, qui a eu la gentillesse de nous la faire parvenir.

l'archiduc. C'est ce que nous déduisons d'un certain nombre de peintures que nous voudrions également proposer comme siennes et sur lesquelles nous allons nous attarder. Considérées comme anonymes, cataloguées sous d'autres noms ou dans l'entourage de Rubens sans plus de précisions, elles montrent à nos yeux les traits stylistiques de Jan van den Hoecke. Nous essayerons, dans la mesure du possible, de justifier cette restitution par comparaison avec ses œuvres connues avec certitude et, pour l'une d'entre elles, avec l'appui de documents.

Toile de moyennes dimensions, la *Vierge à l'Enfant* (fig. 2) ([32]) de l'Abbaye de Sint-Trudo de Mâle (commune de Sint-Kruis près de Bruges) surmonte aujourd'hui une cheminée, dans un cadre en bois d'ébène provenant d'un autre tableau ([33]). Ce bel édifice fortifié abrite des peintures d'un grand intérêt. C'est le cas des deux superbes *Evangélistes* d'Artus Wolffort identifiés par Joost Vander Auwera ([34]), mais aussi d'autres peintures, passées inaperçues, où nous croyons reconnaître la main de certains flamands du XVII[e] (et dont nous réservons l'étude pour une future occasion): un *Saint-Thomas de Becket* grandeur nature (malheureusement en très mauvais état) qui devrait revenir à Erasmus Quellinus ([35]), une *Vierge apparaissant à Saint Augustin* de Gaspar de Crayer ([36]) et un intéressant *Couronnement de la Vierge* dont l'auteur nous échappe ([37]).

La *Vierge à l'Enfant* en question, ou plutôt *l'Immaculée Conception* puisqu'elle pose ses pieds sur un croissant de lune, fut cataloguée parmi les anonymes du XVII[e] siècle. Son état de conservation est bon, mis à part quelques légères usures sur la partie inférieure, près du croissant de lune, où l'exiguïté de l'espace fait penser à une petite mutilation, peut-être pour son adaptation au nouveau cadre. Les couleurs se sont éteintes au cours du temps, mais un doux décrassage et un nouveau vernis leur rendraient leur éclat d'origine. Le rose rougeâtre de la robe de la Vierge nous semble caractéristique de la palette du maître: le même que nous reconnaissons sur la *Charité Romaine*, dont nous reparlerons plus tard.

Le sujet de la *Vierge* est à retrouver à plusieurs reprises inventorié au nom de Jan van den Hoecke dans les collections anversoises du moment, notamment celle de Jeremias Wildens, qui possédait plusieurs peintures de sa main ([38]).

(32) Huile sur toile, 70 x 58 cm. Cliché Kik-Irpa B136589 (anonyme).

(33) Nous voudrions exprimer nos sincères remerciements à Sœur Kristina, qui nous a accueillis dans l'Abbaye avec une extrême gentillesse. Elle nous a fait part de la mise en place du cadre provenant d'un autre tableau de l'Abbaye, il y a une cinquantaine d'années à peu près, d'après les souvenirs d'une des plus anciennes sœurs des lieux.

(34) J. VANDER AUWERA, «Afgemeten, ingelijst en opgelijst. Kanttekeningen bij enkele aanvullingen op het oeuvre van Artus Wolffort (Antwerpen 1581-1641), in [ed. K. VAN DER STICHELEN], *Minuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, Turnhout, 2006, vol II, p. 594-595, figs. 1, 2.

(35) Huile sur toile, 176 x 118 cm. Cliché KIK-IRPA: M166936 (anonyme).

(36) Huile sur toile, 170 x 119 cm. Cliché KIK-IRPA: B136596 (anonyme).

(37) Huile sur toile, 150 x 124 cm. Cliché KIK-IRPA: B136607 (anonyme).

(38) (1) Inventaire de Jeremias Wildens (1653): "Een Mariënbelt van Van Hoeck, n° 43".
(2) Inventaire d'Augustijn Tijssens, peintre (1675): «Een Mariënbelt met vergulde lijst van Van Hoeck, n° 42».
(3) Inventaire de Joanna Huijbrecht (1685): «n° 30. Mariënbelt van Van Hoeck" [Cf. E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, Bruxelles, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984-2006, vol. VI, 1992, p. 176, n° 21, 25, 42; vol. X, 1999, p. 54; vol. XI, 2001, p. 300].



Fig. 2. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Immaculée Conception*. Sint-Kruis, Abbaye de Sint Trudo.
© KIK-IRPA

La composition est d'inspiration rubénienne, à rapprocher de l'*Immaculée* de Rubens (aujourd'hui connue par des fragments) destinée à l'autel de Notre-Dame du Finistère à Bruxelles (vers 1620-24)([39]). La comparaison avec la gravure qu'en fit Schelte à Bolswert est plus révélatrice de cette influence (fig. 3)([40]): même couronne sur la tête de la Vierge, même bordure brodée sur le manteau, même rythme des voiles s'envolant.

Le modèle de la Vierge correspond cependant aux prototypes de Jan van den Hoecke. Ses traits sont très proches de la *Sibylle Libyenne*([41]). L'*Immaculée Conception* a beaucoup de points en commun avec l'image du livre que la *Sibylle Persica* tient entre ses mains (fig. 4)([42]). Sur la page de gauche on peut lire l'inscription latine faisant référence à sa prophétie, dont le contenu est en rapport avec la virginité de Marie et le serpent du péché («*Ecce bestiam conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus gentium*» = Bête, tu seras foulée aux pieds, et le Seigneur sera enfanté dans le monde et le sein d'une vierge sera le salut des nations).

Avec les *Vierges folles* du Musée de Vaduz (fig. 12)([43]), cette *Immaculée Conception* partage la morphologie du visage et la douceur. La conception des plis des drapés coïncide également. Le peintre soigne de façon exquise les détails: la couronne, la ceinture, le sceptre et la bordure du manteau sont rendus minutieusement. D'autre part, les têtes des chérubins aux coins supérieurs de la toile – présents également dans *L'archiduc Léopold-Guillaume en*

(39) M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, 1989, p. 300, n° 883.

(40) C.G. Voorhelm Schneevoogt, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens avec indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, Harlem, 1873, p. 75, n° 1; voir aussi D. Bodart, *Rubens e l'incisione*, cat. exp. Roma, (Villa della Farnesina alla Lungara), 1977, n° 56, rpr.; Jaffé, *op.cit.* 1989, p. 300, n° 883a, rpr.

(41) Illustrée comme *Sibylle sans nom*. Dimensions inconnues. Hans Vlieghe signale deux répliques: une jadis dans la collection B. Campbell en Ecosse, et une deuxième au Musée des Beaux Arts du Mans [Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 167, note 5, n° 11, p. 170, fig. 11]. Nous en connaissons une troisième, rangée parmi les anonymes au Musée des Beaux-Arts de Libourne, et portant l'inscription: «3. Libyca» [Huile sur toile, 110,2 x 73,5 cm. Provient de la collection de Victor Bertal; legs à la ville de Créon (1895). Aujourd'hui en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Libourne, 1952 (Inv. D.2004.1.70) [Voir M. Stahl, *Éloge du collectionneur Antoine-Victor Bertal (Créon, 1817-Nice, 1895)*, cat. exp. Libourne, Chapelle du Carmel, Mai/Octobre 2006, pp. 78-79, n° 21 (anonyme de l'école flamande du XVII^ème^ siècle)].

(42) Huile sur toile, 106,5 x 76,4 cm. Madrid, collection privée (attribuée à Rubens). Provient d'une ancienne collection espagnole. Le professeur Vlieghe publie deux *Sybilles Perses* identiques à celle-ci, correspondant à deux séries, l'une provenant de Cologne, J.P. Weyer (1852), l'autre d'Ecosse, avec B. Campbell Smith (1951) [Cit. Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 166, nn. 5]. Nous connaissons une quatrième (huile sur toile, 107 x 78 cm) provenant de la collection de Sam Hartveld (attribuée à Rubens). Nous citerons au passage d'autres *Sibylles*, parues ces derniers temps sur le marché sous d'autres noms (difficile de savoir pour certaines si elles ont déjà été citées par le professeur Vlieghe): *Sibylle Tiburtine* [Huile sur toile, 103 x 74.5 cm. Madrid, Alcalá Subastas, 15-16/12/1999, n° 29 (attribuée à Théodoor van Thulden)]; *Sibylle Européenne* [(1) 106.5 x 78.5 cm. Avec l'inscription: "Regnabit in paupertate". Christie's, Londres, 10/07/1998, n° 143 (attribuée à Justus van Egmont); (2) 101.1 x 71.4 cm. Sotheby's, Sale 1525, 17/01/1996, n° 19 (Jaspar & Jan van den Hoecke) elle paraît de moindre qualité]; *Sibylle Cimerienne* [127 x 101.6 cm. Londres, collection A.L. Nicholson, 1927 (Gaspar de Crayer)]; *Sibylle Cimerienne* et *Sibylle Delphique* [Dimensions inconnues; acquises dans les années 60 par la Bob Jones University. Voir *Supplement to the catalogue of the collection, paintings acquired 1963-1968*, Bob Jones University, S-Carolina, 1968, nos. 314 & 315 (Abraham Janssens)].

(43) Huile sur toile, 225 x 341 cm. Vaduz, Fürstlich Liechtenstein Kunstsammlungen. [Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 166-167].



Fig. 3. Schelte Adam Bolswert d'après Peter Paul Rubens. *Immaculée Conception.*
© Londres, British Museum

prière devant la Vierge de la Pinacothèque de Vienne (44) – relèvent d'un goût récurrent chez le maître. Ses modèles d'Enfants et d'angelots nous semblent très caractéristiques, avec de grands yeux bridés, de petits nez pointus, et des têtes bouclées et légèrement démesurées.

La même composition se retrouve sur une toile attribuée au cercle de Thomas Willeboirts Bosschaert dans le commerce parisien (fig. 5) (45). Présentant les mêmes variantes, il s'agit d'une copie d'après le tableau en question et non pas d'après la gravure, comme il fallait s'y attendre. Bien que d'une qualité médiocre, cette copie démontre un certain succès de la composition de Jan van den Hoecke et nous permet de confirmer ladite mutilation dans la partie inférieure de l'original.

(44) Huile sur toile, 62 x 52 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum (Inv. n° 3711). Voir S. Ferino-Pagden & W. Prohaska & K. Schütz, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien: Verzeichnis der Gemälde*, Vienne, 1991, p. 69, pl. 436; A. Balis e.a., *De Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wenen*, Antwerpen-Zürich, 1987, p. 246; M. Haja (ed.) e.a., *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien, Verzeichnis der Gemälde*, Wenen 1991, p. 69, afb. T 436.

(45) Huile sur toile, 105,9 x 69,1 cm. Paris (Pierre Berger & Associés), 23-XI-2009, lot 367 (Cercle de Thomas Willeboirts Bosschaert).

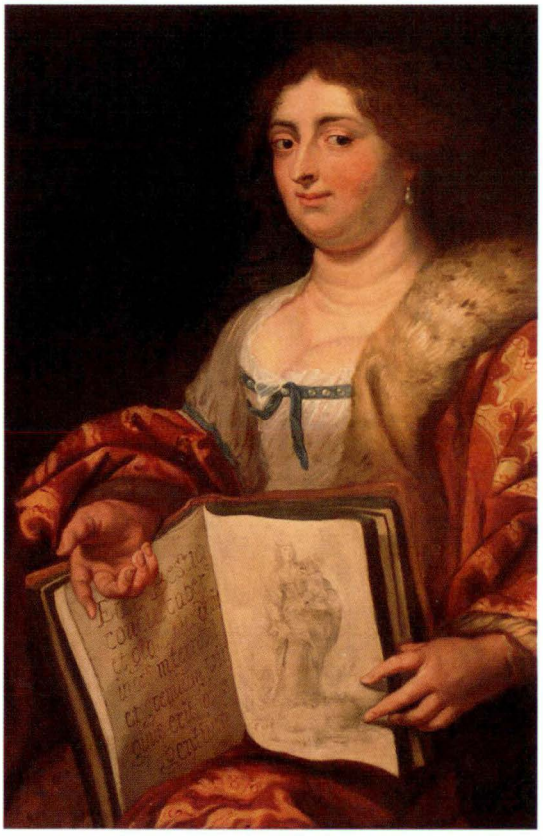


Fig. 4. [Ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Sibylle Persica*. Madrid, collection privée. © Leandro Betancor



Fig. 5. [Ici attribué à] Anonyme d'après Jan van den Hoecke. *Immaculée Conception*. Paris, marché de l'art (2009). © Pierre Berger & associés

À l'église Sint-Amandus de Wingene (Oost-Vlanderen) se trouve une *Adoration des bergers* (fig. 6)([16]) que nous avons d'abord repérée par la présence des angelots caractéristiques. Il s'agit d'une toile de grandes dimensions provenant de l'église de la même vocation dans la ville voisine de Meulebeke. À Wingene, la toile orna autrefois le maître autel([17]): de nos jours elle est suspendue dans le bas-côté droit de l'église. Une restauration eut lieu après la Seconde Guerre: son état est aujourd'hui excellent. Hendrik van Balen, Peter Paul Rubens et Jacob Jordaens ont été proposés comme auteurs de cette *Adoration*([18]). Le schéma de cette composition, combinant plusieurs tableaux de Rubens, est à rapprocher notamment

(46) Huile sur toile, 240 x 200 cm [Cliché IRPA A48249]. Nous remercions les Sœurs de Wingene et le Père Guido Samoy pour leur aimable accueil lors de notre visite et leur gentillesse à nous communiquer des notices sur la provenance et la restauration du tableau.

(47) Elle était encastrée dans un beau retable en bois sculpté, encore en place en 1944, date de la prise de vue d'une photographie conservée à l'IRPA (Voir cliché: A72986).

(48) Sur documentation de l'IRPA (Cf. Cliché A48249).

de *l'Adoration des bergers* du Musée des Beaux-Arts de Rouen, peinture acquise en 1621 par l'église des Capucins à Aix-la-Chapelle (49).

La Vierge et l'Enfant sont placés à droite; les bergers se dirigent vers eux en s'inclinant de façon échelonnée. La figure de la Vierge et celle du vieillard barbu rappellent les tableaux de Rubens. Marie soulève délicatement le linge de l'Enfant pour le montrer aux présents. Les bergers observent émerveillés son petit corps embaumé, reposant sur un lit de paille. Suivant les consignes du Concile de Trente, le nouveau-né rayonne de lumière. Ce détail emprunté aux Bassano, fut notamment repris par Rubens pour *La Notte* de l'église San Filippo Neri à Rome. Le motif de la bergère portant une amphore dérive également de Rubens. Nous la voyons de profil dans la prédelle du *Triptyque de l'Épiphanie* de Saint Jean de Malines, vers 1619 (50), composition gravée par Lucas Vorsterman, dont il existe un dessin au Louvre (51).

Malgré l'influence de Rubens, la composition, les modèles et l'esprit de cette *Adoration des bergers* rappellent davantage les formules stéréotypées par Jan Cossiers (1600-1671) (52), notamment celle des Staatliche Kunstsammlungen de Kassel (53), où l'on retrouve des motifs semblables: la bergère avec un panier d'œufs, s'inclinant devant le nouveau-né et tournant son visage vers le spectateur, le berger torse nu avec un agneau dans les bras et la paysanne de dos portant une amphore. Nous signalerons au passage une autre *Adoration* de la main de Jan Cossiers – encore inédite et conservée comme anonyme dans l'église de Sint-Niklaas à Herfelingen (Vlaams-Brabant) (fig. 9) (54) – qui ne manque pas de points communs avec celles-ci. Tout indiquerait que Jan van den Hoecke connaissait les compositions de son épigone: admiration pour Cossiers, ou reprise d'éléments d'une formule apportant, visiblement,

(49) Huile sur toile, 340 x 248 cm, Inv. D.803.6 [Voyez J. Lacambre, in J. Foucart & J. Lacambre, *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1977-1978, p. 170, n° 124, rpr.].

(50) Huile sur toile, 65 x 100. Musée des Beaux-Arts de Marseille [Voir Jaffé, *op.cit.* 1989, n° 482F, rpr.].

(51) A propos de la gravure de Lucas Vorsterman (Cf. Voorhelm Schneevoogt, *op.cit.* 1873, p. 16, n° 28) et du dessin du Louvre, voyez A. Sérullaz, *Rubens, ses maîtres, ses élèves. Dessin du Musée du Louvre*, LXV[e] exposition du Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, 1978, n° 112, rpr.

(52) Voir les deux *Adorations des bergers* de Jan Cossiers au Musée d'Anvers, qui proviennent de la maison professe des Jésuites d'Anvers (Huile sur toile, 153 x 238 cm; Huile sur toile, 300 x 275 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. N° 37, 40 (clichés irpa: B210545, B118954). Une réplique de cette dernière se trouve à l'église Sint-Jacob de Ypres (Huile sur toile, 300 x 280 cm; Cliché kik-irpa M52859). À propos de la première voir Hairs, *op.cit.* 1977, p. 32. Une troisième, en collaboration avec Delmont, signée par tous les deux et datée de 1643, est connue au Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens de Louvain (Huile sur toile, 268 x 203 cm; Cliché irpa C2641; Cit. Hairs, *op.cit.* 1977, p. 32). L'Église des Jésuites d'Amsterdam conserve un exemplaire signé et daté en 1657 (Huile sur toile, 270 x 192 cm. Cit. Hairs, *op.cit.* 1977, p. 32).

(53) Huile sur toile, 165,5 x 191 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Schloss Wilhelmschöne, 112 [A. Moerman, in *Le Siècle de Rubens*, Bruxelles, 1965, pp. 45-46, n° 44; Cit. Hairs, *op.cit.* 1977, p. 32; B. Schnakenburg, *Flämische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie. Staatliche Kunstsammlungen Kassel*, 1989, p. 46, n° 30, ill.].

(54) Huile sur toile, 293 x 192 cm. Herfelingen, Kerk Sint-Niklaas [Cliché irpa: B230954 (onbekend)].



Fig. 6. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Adoration des bergers*. Wingene, église Sint-Amandus.
© KIK-IRPA

du succès à ce dernier? En tout cas, reflet d'une proximité logique qui découlerait de leur travail en commun pour la *Joyeuse Entrée* du Cardinal-Infant Ferdinand en 1635 (55).

En dépit des affinités dans la composition, la main de Jan van den Hoecke se laisse deviner particulièrement sur les angelots, ainsi que sur le visage de la Vierge, à rapprocher de sa *Sainte Famille* de l'Université de Stockholm (56). D'autre part, des motifs reproduits dans la *Réconciliation d'Esaü et de Jacob* du Musée Groeninge (fig. 10) (57), semblent révélateurs. Nous y retrouvons les mêmes types de vieillards, la bergère inclinée, et puis la femme du premier plan qui retient l'élan de son enfant, trop impatient de s'approcher du petit Jésus: une silhouette disposée de dos et à contre-jour très semblable sur les deux toiles.

Nous observons une tendance à charger les jupons, ainsi que le dos au niveau des épaules. Comme sur la toile du Musée de Groeninge, la chemise de la bergère tombe sur un côté, laissant une épaule ingénument découverte, tandis que son coude se trouve mis en avant et montré au spectateur. La morphologie du visage du berger torse nu, à gauche, n'est pas sans rappeler une typologie très présente dans les inventions du maître, que l'on voit notamment sur le *Portement de Croix* (connu entre autres par une grande toile à Malines, une grisaille et une gravure d'Alexander Voet) (58).

Le tableau est bien composé. Un mouvement partant de l'avant plan, avec les figures en repoussoir, nous mène aux seconds plans où sont placés les acteurs principaux. Le peintre joue habilement avec la lumière et les effets du clair-obscur. Le point de vue bas contribue à l'aspect monumental de la composition; les diagonales en fuite convergeant vers l'enfant impriment à l'œuvre un dynamisme éloquent. Tout est fait pour attirer l'attention vers le petit Jésus. Il y a dans cette peinture une tendance plus classique et une recherche d'élégance voisine de celle de Van Dyck – un rattachement qui apparaît à M.L. Hairs comme plus fort que le lien stylistique de Jan van den Hoecke à Rubens (59).

Composition ambitieuse, grandes proportions, réussite heureuse dans cette *Adoration* de haute qualité: autant de soin indiquerait une commande, dont nous ignorons malheureusement tout détail. Dernièrement nous avons retrouvé un petit tableau qui appuierait cette hypothèse. Il s'avère être l'esquisse préparatoire pour la composition. Connue de nous par

(55) Voir Martin, *op.cit.* 1972, pp. 141-162. Jan Cossiers fut recommandé à Rubens par Peiresc dès 1626 [M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Anvers, 1887-1909, vol. III, pp. 477-479].

(56) Toile, 115 x 90 cm. Signée: "J. V. Hoec. F. 16...". [O. Sirén, *Stockholms Högskolas Tafvelsamling*, Stockholm, 1912, p. 70, n° 47, ill. 17; S. Karling, *The Stockholm University Collection of Paintings*, Stockholm, 1978, p. 108, nr. 47, ill; Cit. Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 175, fig. 19].

(57) Huile sur toile, 237 x 378 cm. Bruges, Musée Groeninge. [W. H. James Weale, «Un tableau de Jean van den Hoecke», *Actes de la Société d'Émulation de Bruges*, LX, 1910, pp. 135-137; H. Pauwels, *Groeningemuseum. Catalogus. Stedelijk Museum voor Schone Kunsten*, Bruges, 1960, p. 115, n° 95; Hairs, *op.cit.* 1977, p. 61; H. Vlieghe, «Erasmus Quellinus and Rubens' studio practice», *The Burlington Magazine*, septembre 1977, p. 640-643, figs. 52,53; J.P. de Bruyn, *op.cit.* 1988, p. 99, n° 6, ill.; H. Vlieghe, *Stedelijke Musea Brugge. 17de en 18de eeuw*, Bruges, 1994, pp. 165-166, n° 0.237, ill.].

(58) Vlieghe, *op.cit.* 1990, pp. 176, 177, figs. 22 et 23. La même composition est à retrouver à l'église Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle de Malines (Cliché kik-irpa, n° M29760) et à l'église de Diest (Cliché kik-irpa, n° A38377). La gravure est à l'origine d'abondantes copies. Nous en avons repéré deux en France, à l'église de Couilly-Pont-aux-Dames (Seine et Marne) et à l'église de Saint Alpin de Châlons-en-Champagne (Marne).

(59) Hairs, *op.cit.* 1977, p. 58.

une photographie, cette peinture fut attribuée à Simon de Vos dans une vente de Londres (fig. 7)([60]). La facture rapide a probablement porté à confusion. Le style de Simon de Vos se caractérise par une recherche de souplesse et un goût pour les lignes courbes et capricieuses, qui ne correspond pas à la facture ici, d'une touche vibrante, appliquée par petits coups de pinceau. Cette même touche frémissante se retrouve sur d'autres esquisses à l'huile de la main de Jan van den Hoecke (dont l'une a d'ailleurs des proportions identiques)([61]). Ses modèles caractéristiques sont reconnaissables sur l'esquisse, notamment le berger à l'extrême gauche, fréquent dans sa production.

La comparaison avec la toile définitive de Wingene est révélatrice. Elle nous permet de constater les correspondances ainsi que les changements introduits par le peintre en cours de réalisation. Les figures fondamentales, de même que le coloris, sont fixés sur le travail préparatoire.

À la vue de l'esquisse, nous constatons que le peintre a en premier lieu conçu la composition dans l'esprit d'une autre *Adoration* de sa main. Elle nous est uniquement connue par une gravure de son frère Robert (1622-1668/69) portant l'inscription «Ioanni van Den Hoecke Inven» (fig. 8)([62]). Sur un fond indéfini, la composition de la gravure est articulée de façon semblable, par l'intermédiaire de deux diagonales entrecroisées, avec la présence de l'âne et du bœuf au premier plan. Ces bêtes sont reprises dans l'esquisse à une position différente, et remplacées dans l'huile définitive par un bélier et un berger. Agenouillé les mains jointes, se tenant un peu en retrait et de profil à l'extrême droite, ce berger rappelle celui que l'on voit sur la gravure. Seule la silhouette du vieux saint Joseph, toujours relégué dans l'ombre du fond, le menton appuyé sur une canne qu'il tient entre ses mains, fut conservée à l'identique sur les trois œuvres.

Sur la toile définitive, afin d'animer davantage la composition, le peintre a recours à des motifs qui lui sont chers. Il rajoute ainsi d'autres figures: la femme vue de dos avec l'enfant, utilisée également – nous l'avons dit – dans la toile du Musée Groeninge (fig. 10), et le vieillard les mains jointes en adoration devant l'enfant, qu'il reprend de Rubens. La discrète apparition lumineuse que l'on voit au-dessus du paysage dans l'esquisse, devient sur la toile définitive une gloire avec des notes plus ostentatoires, par l'ajout de trois angelots, dont la beauté et la lumière captent l'attention du spectateur.

Le résultat est une mise en scène plus spectaculaire, loin du dépouillement de la composition connue par la gravure. Il y a ici un tout autre sens de la profondeur, un dynamisme et une monumentalité remarquables, une complexité des recours utilisés avec succès dénotant

(60) Support incertain (toile ou bois), 34,6 x 24,5 cm. Londres, Christie's, 3-XII-1997, n° 163 (comme attribué à Simon de Vos).

(61) Voir par exemple celle de la *Descente de Croix* de l'ancienne collection R. Kann de Paris (Huile sur toile, 33 x 23 cm), et quatre autres esquisses avec des histoires de l'Ancien Testament, restituées à Jan van den Hoecke [Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 175, fig. 21, note 20; p. 167, 171-173, figs. 13-16, notes 9, 12, 14, 15], ainsi que l'esquisse pour la *Réconciliation d'Esaü et de Jacob* du Musée de Vienne [Cat. 1938, n° 883; Vlieghe, *op.cit.* 1994, p. 166; Vlieghe, *op.cit.* 1977, p. 642, fig. 57].

(62) Voir Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 181, fig. 31. Nous nous demandons si la peinture gravée serait en rapport avec une *Adoration des bergers* (sur cuivre, signé est daté de 1631), parue pour la dernière fois à Copenhague en 1886 [O. Grandberg, *Catalogue raisonné de tableaux anciens inconnus jusqu'ici dans les collections privées de Suède*, Stockholm, 1886, I, p. 47; Cit. Hairs, *op.cit.* 1977, p. 58, note 45].



Fig. 7. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Adoration des bergers*. Londres, Christie's (1997).
© RKD



Fig. 8. Robert van den Hoecke d'après Jan van den Hoecke.
Adoration des bergers. © BKD

un peintre plus mature. L'ensemble est animé d'un esprit plus classique, tendance que l'on croit apprise par lui en Italie, suite à l'observation des maîtres bolonais(63).

Jupiter et Callisto (fig. 11)(64), du Musée Martin von Wagner de l'Université de Würzburg, est donnée depuis 1914 à Frans Wouters (1612-1659). C'est sous cette attribution, premièrement proposée par Fritz Knapp, qu'elle est cataloguée dans le musée allemand. Objet de deux articles exclusifs, par Emil Kieser et Claus Kemmer, la peinture est également mentionnée dans les ouvrages d'Edith Greindl et Marie Louise Hairs, qui n'ont point mis en doute l'attribution à Frans Wouters(65). Récemment, elle fut exposée à Wuppertal avec cette attribution(66).

(63) Solinas remarque plutôt l'influence de Pietro da Cortona [SOLINAS, *op.cit.* 1995, p. 154, note 5].

(64) Huile sur toile, 131,9 x 168,4 cm. Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Inv. Nr. F 322). Provenance: Martin von Wagner (Würzburg, 1777-Rome, 1858), peintre, sculpteur, collectionneur et agent de Ludwig I de Bavière. Probablement partie de la collection de son père, le sculpteur Johann Peter Wagner [Information pourvue par le Dr. Tilman Kossatz, que nous remercions].

(65) F. KNAPP, *Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen. Kunstgeschichtliches Museum der Universität Würzburg*, Würzburg, 1914, p. 66; E. KIESER, "Jupiter und Kallisto von Frans Wouters", *Pantheon*, dec. 1941, pp. 278-280; E. GREINDL, "Zu Emil Kieser, Jupiter und Kallisto von Frans Wouters", *Apollo*, 10/3, 1942, p. 23; "Frans Wouters", *Thieme-Be ker*, 36, Leipzig, 1947, p. 261; HAIRS, *op.cit.* 1977, p. 51;



Fig. 9. [ici attribué à] Jan Cossiers. *Adoration des bergers.*
Herfelingen, église Sint-Niklaas. © KIK-IRPA



Fig. 10. Jan van den Hoecke. *Réconciliation d'Esaü et de Jacob*. Bruges, © Musée Groeninge

Nous ne pouvons rien ajouter à l'iconographie (Ovide, *Métamorphoses*, II, 417-437), étudiée en profondeur par C. Kemmer dans son article. Il a bien vu d'ailleurs la principale source d'inspiration dans une gravure de Peter van der Borcht ([67]), ainsi que des échos de *Diane et Endymion* de Rubens au Musée de Bayonne et de la *Danaë* du Titien, aujourd'hui au Prado ([68]).

Toutefois, Frans Wouters reste à nos yeux un peintre qui «faict extremement bien les petites figures principalement nues et aussi des paisages», ainsi qu'en témoignent l'inscription de son portrait gravé dans l'édition de Cornelis de Bie (1661) et les peintures qui peuvent

H. Ragaller, *Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Neuere Abteilung. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen*, Würzburg, 1969, p. 60; V. Hoffmann & K. Koppe, *Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog*, Würzburg, 1986, p. 219; C. Kemmer, "Betrachtungen zum Werk von Frans Wouters, insbesondere zu seinem Gemälde Jupiter und Callisto", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1995, pp. 195-211.

(66) M. Lisken-Preuss, in *Freiheit macht Pracht. Niederländsche Kunst im 17. Jahrhunderl*, cat. exp. Wuppertal (Von der Heydt-Museum), 2009, p. 420, Kat. 112.

(67) Illustré dans l'édition anversoise des Métamorphoses d'Ovide de 1591: *Metamorphoses argumentis brevioribus ex Lucalio Grammatico collectis expositae*, Antwerpen, 1591; Cit. Kemmer, *op.cit.* 1995, p. 216, fig. 12.

(68) Kemmer, *op.cit.* 1995, p. 216, note 85.



Fig. 11. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Jupiter et Callisto*. Würzburg, © Musée Martin von Wagner

être dites sans ambiguïté de sa main([69]). La monumentalité et la qualité de *Jupiter et Callisto* du Musée de Würzburg s'écartent du langage artistique de Frans Wouters. En revanche, les modèles, la conception du nu, l'articulation des plis et le coloris trahissent bien celui de Jan van den Hoecke.

En effet, la nymphe est presque identique à la jeune femme allongée au premier plan des *Vierges folles* de Vaduz (fig. 12)([70]), une figure reproduite isolément sur une toile de collection privée à Saarbrücken (fig. 13)([71]). Le peintre a simplement modifié quelques détails:

(69) Cornelis DE BIE, *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst*, Antwerp, 1661, p. 174; Cit. KEMMER, *op.cit.* 1995, p. 196 (avec d'autres œuvres qui peuvent être avec sûreté attribuées à la main de Frans Wouters, ainsi que la bibliographie à consulter).

(70) Voir la note 13 ci-dessus.

(71) Huile sur toile, 124 x 171 cm. Lieu de conservation actuelle inconnu [reproduite par H. LAUBKAMP, "Der "Lange Jan". Leben und Werk des Barockmalers Johan Bockhorst aus Münster", *Westfalen*, 60, 1982, p. 109, n° 62a; photo RKD 1 87048 (Jan Boeckhorst)].



Fig. 12. Jan van den Hoecke. *Les vierges folles*. © LIECHTENSTEIN
The Princely Collections, Vaduz–Vienna

la position du bras droit, le regard, la couleur des cheveux et du drapé couvrant les cuisses, un peu plus court dans la peinture de Würzburg. Le souvenir de la *Bacchanale* du Titien nous apparaît ici avec évidence. Rubens en fit une copie qu'il garda dans sa collection jusqu'à sa mort ([72]). Fait intéressant: Jan van den Hoecke en fit sa propre copie. Ainsi en témoigne la liste de ses œuvres perdues à Vienne, avec une *Bacchanale* citée parmi les copies qu'il fit du Titien et du Véronèse ([73]).

D'autre part, la structure de la composition montre aussi des affinités avec la peinture de Vaduz: même masse rocheuse et végétale servant de toile de fond aux figures, des feuilles et le tronc d'un arbre à l'extrême gauche, et une échappée vers le lointain. Un bois et des montagnes enneigées à Würzburg, des architectures palatiales à Vaduz.

(72) Aujourd'hui au Musée de Stockholm [Voir J. M. MULLER, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, 1989, p. 111, n° 82, pl. 31].

(73) «Ein grosses Stuckh von Öhljarb auf Leinwaeth, warin das Bachanale von Titiano, welches der Johann von Hoeckh copyert. In einer ganz vergulden Ramen mit Oxenaugen hoch 9 Span 8 Finger und bräidt 10 Span 1 Finger" [A. BERGER, "Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Osterreich», in *Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, 1883, doc. 495, pp. 125, n° 1, 3, 9, 12 (textes des copies du Titian et du Veronèse); HEINZ, *op.cit.* 1967, p. 120, note 26, n° 9; Cit. HAIRS, *op.cit.* 1977, p. 59, note 52, p. 61, note 77).



Fig. 13. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Nymphe allongée*. Saarbrücken, collection privée. © RKD

Le nu féminin se révèle au premier plan sur les deux toiles. Les attributs son placés à l'extrême droite: à Vaduz, le masque et la lampe à huile renversée; à Würzburg, le carquois et les flèches de la nymphe chasseresse. L'aigle les survolant-symbole connu de Jupiter – est le seul à nous dévoiler la véritable identité de la déité. Tous les détails sont traités soigneusement: les deux volailles et le lièvre gisant à ses pieds au premier plan ainsi que les cerfs dans le lointain, bien observés dans leurs mouvements. Les couleurs s'harmonisent par un jeu de draperies roses, jaunes, vermillon et un bleu clair propre à Jan van den Hoecke([71]). La lumière – pareillement articulée sur les deux toiles – contribue à la mise en valeur des corps, dont la beauté s'impose au regard.

Tout ceci nous paraît bien loin des visions de Frans Wouters: ses figures menues vivent submergées dans des espaces naturels et architecturaux sans se soucier du spectateur.

Par ailleurs, la tendance de Jan van den Hoecke à répéter ses figurants personnels se manifeste dans la Vénus d'*Hercule entre le Vice et la Vertu* des Uffizi, et dans les *Mariages*

(71) Cit. Haibs, *op.cit.* 1977, p. 62.

Mystiques de Sainte Catherine d'une collection privée anversoise([75]), avec les mêmes traits de visage, leurs cheveux ornés de perles, et les épaules dessinées en courbe.

Le petit Amour est emprunté à Rubens: nous le trouvons avec une attitude semblable dans son *Repos pendant la fuite en Egypte* du Musée du Prado([76]), une peinture gardée par le maître dans sa collection jusqu'à sa mort et sans doute connue par Jan van den Hoecke, qui y a puisé également des suggestions pour son paysage.

Une ancienne photographie indiquerait que Jan van den Hoecke traita le sujet de *Jupiter et Callisto* plus d'une fois([77]). Bien qu'il soit difficile de juger la qualité de cet exemplaire de dimensions moins importantes, les variations dans la composition invitent à y voir une possible réplique ou un travail issu de son atelier, éliminant les accessoires pittoresques du premier plan pour concentrer l'attention sur les figures. Le modèle de Diane, quoique d'une moindre beauté, correspond à une typologie qui est néanmoins sienne([78]). Le léger penchement du corps du petit Amour est ici moins accentué. Désormais, Callisto ne retient plus l'approche de Jupiter. Elle lui passe le bras derrière l'épaule, en signe d'acceptation: c'est la séquence suivante des *Métamorphoses* qui est captée dans cette répétition du thème. Nous voyons dans un panneau passé à plusieurs reprises dans les ventes la possible esquisse de cette autre composition([79]). Elle fut donnée à l'entourage de Jan Thomas van Yperen.

La comparaison avec la toile du même sujet par Erasmus Quellinus, à laquelle Claus Kemmer fit allusion dans son article (et que nous avons eu la chance d'identifier récemment)([80]), ne manque pas d'intérêt. Il est possible que Jan van den Hoecke l'ait connue, car Quellinus la garda dans sa collection (qui comprenait d'ailleurs deux peintures de son confrère)([81]). Cependant, tandis que Jan van den Hoecke accentue la sensualité de la rencontre, dans l'esprit de la toile de Rubens au Musée de Kassel, Quellinus, lui, s'en éloigne. Il choisit le tout premier instant de l'approche, en couvrant chastement le corps de Callisto, qu'il emprunte à la sculpture. Avec le petit Amour, il introduit une note humoristique: déguisé en «amourette», c'est lui qui pousse littéralement Jupiter, transformé en Diane, vers la nymphe en même temps qu'il demande le silence du spectateur d'un geste coquin. L'Amour chez Jan

(75) Vliegue, *op.cit.* 1990, pp. 175, 177, figs. 18, 25.

(76) Huile sur bois, 87 x 125 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv. 1640 [Voir M. Díaz Padrón & A. Padrón Mérida, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid-Barcelona, 1995, vol. II, p. 872-875].

(77) Support non spécifié (peut-être sur bois à en juger pour la fente visible sur l'ancienne photo), 80 x 130 cm. Référence du RKD: Prof. E. Schaus (5-V-1929). Sans attribution.

(78) Le profil de la femme tenant un enfant à l'extrême gauche de la *Rencontre de Jacob et Esaü* du Musée Groeninge. Voir également la *Déposition de Croix* de l'église de Sint-Lambertus à Nosseghem [Comte d'Arschot, *op.cit.* 1943, p. 151, fig.1] et la série des *Sybilles* [Vliegue, *op.cit.* 1990, figs. 3, 5, 11].

(79) Huile sur bois, 65.5 x 86 cm. Londres (Phillips), 16/04/1991, n° 157 (comme cercle de Jan Thomas van Yperen, sujet confondu avec *Le repos de Diane après la chasse*); Liège (Hôtel de ventes Mosan), 13-XII-1995, lot 54 Jan Thomas van Yperen); idem, 26-VI-1996, lot 25 (idem).

(80) Kemmer [*op.cit.* 1995, p. 213, note 73] fait allusion à la toile de Quellinus, qui n'était alors connue que par l'inventaire de ses biens. Nous l'avons identifiée dans une collection espagnole [J. Sanzsalazar, "Los amores de Júpiter y Calisto: Una nueva pintura de Erasmus Quellinus en Palma de Mallorca", *Goya*, n° 312, Mai-Juin 2006, pp. 155-158].

(81) De «petites femmes assises» et de «Pintanden, van van Hoeck» [Jan Denucé, *De Antwerpsche 'konstkamers'. Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, Anvers, Amsterdam 1932, p. 282; aussi dans Duverger, *op.cit.* 1984-2006, vol. X, p. 356].

van den Hoecke avance au contraire timidement, sur la pointe des pieds, sans vouloir être aperçu, comme celui de Rubens.

À l'église de Sint-Antonius Abt de Borsbeke, commune de Herzele (Oost-Vlaanderen), se trouve un grand retable avec *Saint Antoine Abbé invoqué contre la peste* (fig. 14)([82]) jadis attribué à Gaspar de Crayer et à Theodoor Boeyermans([83]). À notre avis il est dû au pinceau de Jan van den Hoecke. Le culte de ce saint invoqué contre les maladies contagieuses([84]) fut très actif aux Pays-Bas([85]) suite à l'épidémie qui menaça Bruxelles vers le milieu du siècle. Pour les théologiens, seul le culte des saints pouvait apaiser ce signe de la colère de Dieu([86]).

Saint Antoine Abbé y est représenté sous l'aspect d'un vieillard barbu, vêtu des habits de son ordre, sans les attributs qui l'identifient le plus souvent. Trois angelots viennent lui apporter les symboles de sa gloire: la couronne et la palme. C'est une iconographie du saint assez rarement représentée, l'épisode des tentations dans le désert ou de la visite à Saint Paul l'ermite étant beaucoup plus populaires([87]). Saint Antoine est représenté en tant qu'intercesseur, levant les yeux vers le ciel et demandant la grâce pour que les humains soient délivrés de leurs souffrances.

Articulée par l'intermédiaire des diagonales entrecroisées, la composition est divisée horizontalement en deux registres: le haut étant réservé à la sainteté, le bas aux pécheurs. Les angelots de la partie supérieure sont à nouveau particulièrement identifiables. Une lumière intense tombe sur cette apparition céleste, de même que sur l'*Adoration des Bergers*. La figure féminine à l'extrême gauche n'est pas sans rappeler certaines Sibylles de Jan van den Hoecke, telle la *Sibylle Cimmérienne* (voyez note 12 plus haut), animée du même geste de la main, avec des brocards et des plis similaires.

Au Grand Séminaire de Namur nous avons vu une répétition de ce tableau (fig. 15)([88]). Bien qu'en très mauvais état, sa qualité fait penser à une copie, peut-être issue de l'atelier. Les différences dans le cadrage par rapport à la toile de Borsbeke, correspondent à des rajouts facilement discernables sur la photographie.

Pour finir *Cimon et Pero*, ou *Caritas Romana* (fig. 16)([89]), récemment acquis par une collection espagnole, est apparu à deux reprises ces dernières années sur le marché de l'art, premièrement donné à Théodoor van Thulden et ensuite à un «suiveur de Rubens». Emprunté

(82) Huile sur toile, 250 x 180 cm. Cliché IRPA: M11699 (attribuée à Gaspar de Crayer).
(83) Sur base de la documentation du Rubenianum.
(84) L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1959, p. 102.
(85) J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1971, p. 138.
(86) E. MÂLE, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1951, p. 376.
(87) KNIPPING, *op.cit.* 1971, p. 115.
(88) Huile sur toile, dimensions inconnues. Cliché KIK-IRPA: B39897 (comme *l'Apothéose de Benoit de Nursie*, d'auteur inconnu). La toile est stockée parmi d'autres dans le grenier, dans un état lamentable, malgré les efforts de l'abbé pour les conserver dignement. Mes remerciements aux abbés Jacques Jean Mart et Joel Rochette, qui m'ont permis de voir la peinture.
(89) Huile sur toile, 78 x 108 cm. Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), 26-IV-2005, lot 26 (comme Theodor van Thulden: une étiquette à dos du support témoigne de cette ancienne attribution); Londres (Sotheby's), 1-XI-2007, lot 48 (suiveur de Peter Paul Rubens).



Fig. 14 [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Sint-Antonius Abt invoqué contre la peste.* Borsbeke, Église Sint-Antonius Abt de Borsbeke. © KIK-IRPA



Fig. 15. [ici attribué à] D'après Jan van den Hoecke. *Saint Antoine Abbé invoqué contre la peste.* Namur, Grand Séminaire. © KIK-IRPA



Fig. 16. [Ici attribué à] Jan van den Hoecke, *Caritas Romana*. Madrid, collection privée



Fig. 17. Jan van den Hoecke, *Sybille Cumienne*. Amsterdam, © Christie's

à Valerius Maximus (*Des faits et des paroles mémorables*, livre Vème, Chap. IVème)([90]), et récupéré par Boccace (1362), le sujet incarna l'exemple de piété, de dévotion filiale et de Charité, raison de l'appellatif de *Charité Romaine*, dont la représentation fut chère aux artistes du Baroque. Jan van den Hoecke traita ce thème au moins à deux reprises, ainsi qu'en témoignent les documents dont nous parlerons plus tard.

La scène a lieu dans la cellule où le vieux Cimon se trouve prisonnier: un espace sombre à tendance monochrome et nuancé d'ombres, où se décèlent les fers et les cordes. De peur d'être découverte pendant qu'elle offre le lait de son sein à son père emprisonné, la jeune Pero détourne son visage. Son enfant dort sur un lit de paille improvisé, sur le sol. Cimon a les mains liées. Les soldats les surveillent derrière les barreaux de la cellule. Des larmes et de la sueur parcourent les joues de la jeune charitable. Son visage nous rappelle fortement les modèles féminins de Jan van den Hoecke, plus précisément sa *Sybille Cumienne* (fig. 17)([91]), tournée dans la même position. D'autre part, nous reconnaissons dans le bébé de Pero les traits d'enfant caractéristiques dont nous parlions précédemment.

La composition serait une copie d'un tableau perdu de Rubens([92]), combinant des éléments de ses deux toiles connues, au Rijksmuseum d'Amsterdam([93]) et au Musée Siegerlandes de Siegen([94]). Celle-ci est considérée comme étant la dernière des deux, toute deux placées stylistiquement dans la première moitié des années 1630.

De la version d'Amsterdam, se retrouve l'anatomie sèche du torse du vieillard, sa chair étant plus molle et frémissante dans la deuxième version du maître à Siegen. Le tissu blanc au dos de Cimon provient également de la version d'Amsterdam, ainsi que l'index plié de la main de Pero posée sur le dos du père. Le doigt n'est pas fléchi dans la version de Siegen.

La verticalité de la première version de Rubens à Amsterdam est retenue, en dépit de l'inclinaison baroque qui anime la version du maître à Siegen, ainsi que des effets de lumière, versée par Rubens, depuis la gauche, de façon plus percutante sur les corps. De la toile de Siegen, sont repris l'emplacement des personnages sur le sol, la présence du bébé et la fenêtre, ronde, avec un soldat se tenant au barreau. Les vêtements de Pero, le sein caché aux spectateurs par la chemise, renvoient également à la version de Siegen.

(90) «Nous devons les mêmes éloges à Pero. Également pénétrée d'amour pour Cimon son père, qui était fort âgé et qu'un destin semblable avait pareillement jeté dans un cachot, elle le nourrit en lui présentant son sein comme à un enfant. Les yeux s'arrêtent et demeurent immobiles de ravissement à la vue de cette action représentée dans un tableau; l'admiration du spectacle dont ils sont frappés, renouvelle, ranime une scène antique: dans ces figures muettes et insensibles, ils croient voir des corps agir et respirer. Les lettres feront nécessairement sur l'esprit la même impression: leur peinture est encore plus efficace pour rappeler à la mémoire, pour retracer comme nouveaux les événements anciens.» [Valerius Maximus, *De Factis Dictisque Memorabilibus*, Livre V, Chapitre 5,11].

(91) Huile sur toile, 107,1 x 76,6 cm. Amsterdam (Christie's), 6-V-2008, n° 14 (cercle de Jan van den Hoecke). Nous nous demandons s'il s'agit d'une réplique ou de la même *Sybille*, de très proches dimensions (109 x 78 cm, provenant de J. Weitzner à New York, 1929), identifiée par H. Vlieghe et reproduite dans son article, [Vlieghe, *op.cit.* 1990, p. 167, 168, fig. 1].

(92) E. McGrath, *Rubens' Subjects from History*, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part XIII, vol. II, 1997, p. 108, n° 21.

(93) Huile sur toile, 155 x 190 cm. Amsterdam, Rijksmuseum [Inv. n° S 85]. McGrath, *op.cit.* 1997, p. 105, n° 20.

(94) Huile sur toile, 194 x 200 cm (avec deux rajouts de 25 cm dans la partie supérieure), Siegen, Westphalie, Museum des Siegerlandes, Inv. n° 3 F 1955. [McGrath, *op.cit.* 1997, p. 110, n° 22].



Fig. 18. [ici attribué à] Jan van den Hoecke. *Caritas Romana*. Saint-Pétersbourg, © Musée de l'Ermitage

Jan van den Hoecke introduit cependant des détails que l'on ne voit point dans les versions connues du maître. Cimon est assis directement sur le sol, ses jambes sont pliées presque à l'horizontale, les tissus les couvrant sont disposés différemment et la construction des plis diffère aussi. La manche de la robe de Pero est plus fermée: elle laisse seulement entrevoir la chemise blanche en dessous, alors que Rubens la fait déborder plus généreusement dans ses deux toiles. D'autre part, les teintes se distinguent de celles de Rubens. Nous retrouvons le rouge rosâtre très caractéristique de Jan van den Hoecke dont nous parlions plus haut, un vert plus clair pour le tissu couvrant les cuisses de Cimon, ainsi qu'un fond nuancé de gris pour créer l'atmosphère de la cellule. Jan van den Hoecke copie sans renoncer à sa propre palette. Les larmes sur les joues de Cimon ajoutent une touche de tendresse qui lui est très propre, ainsi que l'observe M.L. Hairs([95]).

Enfin, ces mêmes variantes se retrouvent à l'identique sur un dessin de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (fig. 18)([96]) ainsi que sur une toile du Musée de Dunkerque (fig. 19)([97]), dont la question de la paternité par Jan van den Hoecke s'impose.

(95) Hairs, *op.cit.* 1977, p. 58.

(96) Plume noire sur papier, 265 x 235 mm. Saint-Pétersbourg, Ermitage, Inv. n° 5464. [McGrath, *op.cit.* 1997, p. 108, n° 21ª, copy 8].

(97) Huile sur toile, 111 x 150 cm. Dunkerke, Musée des Beaux-Arts, inv. N° P.123 (attribuée à Theodoor van Thulden) [Voir McGrath, *op.cit.* 1997, p. 108, n° 21, copy 1].



Fig. 19. [ici attribué à] Jan van den Hoecke (?). *Caritas Romana*. © Dunkerke, Musée des Beaux-Arts

Observons les jambes pliées à l'horizontale, le tissu les couvrant, le pouce, et les indications du contexte. À considérer la copie qui nous intéresse, que Jan van den Hoecke soit l'auteur du dessin nous semble une hypothèse raisonnable. Cependant, la *quasi* inexistence de dessins connus de sa main nous laisse sans beaucoup d'éléments de comparaison. Il y a toutefois une esquisse sur papier au Musée de Seattle, avec le même sujet de *Cimon el Pero* (fig. 20)([98]), dont E. McGrath a fourni des raisons convaincantes pour une restitution à Jan van den Hoecke. Le modèle d'enfant incontournable y est à retrouver au bras de sa mère, le regard fixé sur le spectateur, comme celui de la *Réconciliation d'Esaü et Jacob* (fig. 10). La tendance à laisser une épaule découverte que nous avons observée plus haut se manifeste à nouveau ici. Vu son quadrillage, le dessin de Seattle a sans doute été prévu pour une toile de grand format, non identifiée aujourd'hui. Mais nous reviendrons sur cette question. La calligraphie, bien que plus libre et rapide, n'est pas en contradiction avec le dessin de l'Ermitage, où l'artiste copie le maître. Il paraît possible que Jan Van den Hoecke ait exécuté son tableau à l'aide de ce souvenir.

(98) Crayon et encre brune, 230 x 270 mm. Marque de la collection de G. Vallardi (L. 1223). Seattle Art Museum. Provenance: G. Vallardi (Milan, 1784-1863), Comte G. Archinto (Milan, 1783-1861; sa vente, Paris, 10/15-XII-1860); Victor Winthrop Newman, New Yok; Roy M. Backus; Schaeffer Galleries, New York, 1950 [Voir McGrath, *op.cit.* 1997, p. 113, in n° 23].

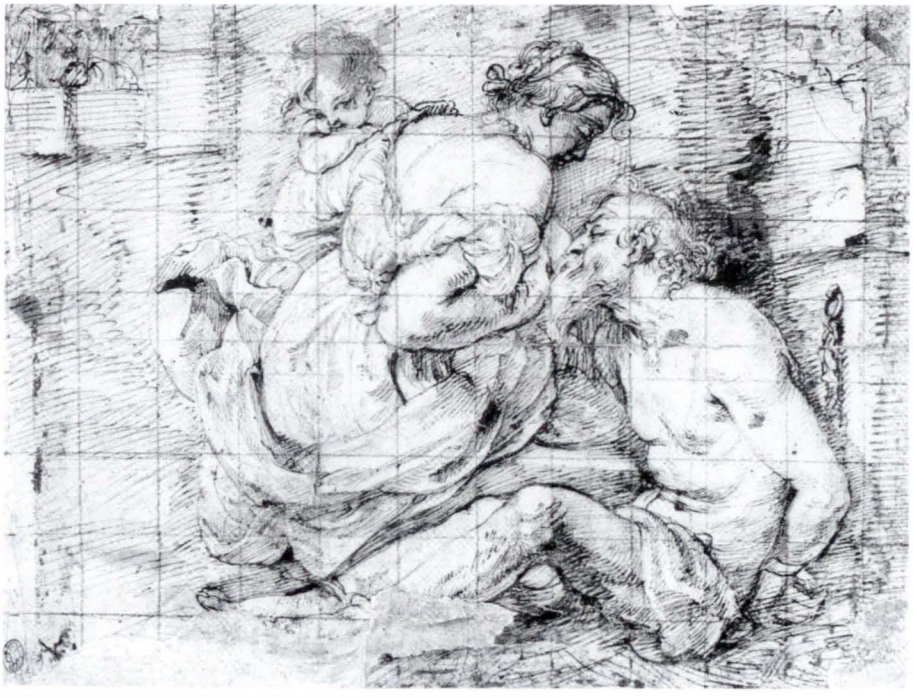


Fig. 20. Jan van den Hoecke. *Cimon et Pero*. © Seattle, Art Museum

À ses réflexions nous rajoutons le poids des documents, nous informant de l'existence de deux *Caritas Romana* de Jan van den Hoecke. Le premier, daté de 1674, provient des comptes des marchands Fourchoudt, où nous retrouvons, le 22 Décembre, le registre de la vente au Prince de Liechtenstein d'une «*Carite Romano oft Sugger van Jan Hoeck, g. 24*»([99]). L'acquisition est confirmée du côté de Liechtenstein: dans les archives du palais, un document du 24 décembre informe de l'achat du Prince Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684), d'un lot de peintures aux frères Alexander et Wilhelm Fourchoudt, parmi lesquelles, le numéro 13 dit ainsi: «*Ein Caritas Romana von Joan Hoek. 30 Reichstaler*»([100]). Par la suite, aucune trace ultérieure de cette œuvre n'a été retrouvée dans les archives.

(99) J. Denucé, *Exportation d'oeuvres d'art au 17e Siècle à Anvers. La firme Forchoudt*, La Haye, 1931, p. 172. [Cit. Hairs, *op.cit.* 1977, p. 59, note 50; McGrath, *op.cit.* 1997, p. 114, note 5; Vliegue, *op.cit.* 1990, p. 183, note 37].

(100) Nos remerciements au Dr. Arthur Stögman, de l'Archiv und Historische Bibliothek du Liechtenstein Museum, à qui nous devons les précisions et références suivantes: ["Specification van ein Cabinet Mallereyen alles fürnembe Mallereyen: Originalen numberiert mit den vasten Pretium", *Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein/Hausarchiv*, Familienarchiv box Nr. 69; V. Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684)*, Vienne, 1910, p. 46; H. Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611 – 1684. Quellenband*, Vienne-Cologne-Weimar, 1998, p. 211].

Le deuxième document, daté de 1677, se rapporte à une autre peinture «(n° 23) *con la Carità romana di Giovanni Horch figure al naturale*», conservée à Venise, dans la collection de Giovanni Andrea di Octavio Lumaga (1607-1672), riche marchand qui possédait des œuvres flamandes et hollandaises en grand nombre (inventoriées entre autres par Pietro de Coster([101]). La famille habitait un palais pourvu d'un riche mobilier à Santa Marina, où ils s'étaient établis au début des années 1630, et possédait également une *villa* à Sambugué, province de Trévise([102]). Leur commerce au niveau européen fit des Lumaga de «richissimes négociants avec un bel autel à l'église des Scalzi»([103]). Le tombeau de Giovanni Andrea y fut placé des années plus tard, surmonté d'une fresque de Giovanni Battista Tiepolo, avec les armoiries de la famille et une inscription faisant référence à leur noblesse([104]).

Enfin, nous essayons de savoir si la *Charité Romaine* que nous étudions pourrait correspondre à l'une ou l'autre des peintures documentées. Aucune trace matérielle sur le tableau qui permette d'en déduire quoi que ce soit: un tampon sur le cadre où l'on peut lire «F. Leedham, Liner»([105]) ne fait que confirmer son passage chez un rentoileur londonien, ville où en effet la toile fut acquise. La provenance italienne du dessin de Seattle([106]) invite à penser que le tableau des Lumaga correspondrait à cette composition. S'il en était ainsi, la peinture que nous étudions serait celle qui fut vendue par les Fourchoudt. Bien que les contacts commerciaux de Lumaga avec les Pays-Bas([107]) et ses rapports familiaux avec le

(101) Datant du 6 Janvier 1677. Dressé par Tomas Francisco Ergo, Pietro De Coster, Nicollò Allegri et Lelio Bonetti, l'inventaire fait état, entre autres, de deux David de Heem (n° 10, 32); Dix peintures aux petites figures de Cornelis de Wael (n° 81), un esclave avec une chaîne de Vincent Adriaenssen (n° 66); de peintures des caravaggistes nordiques tels que Hendrick van Honthorst (n° 11), Matthias Stomer (n° 16, 17ª y 17b) et Dirk van Bavuren (n° 12); Quatre têtes de femmes de Louis Primo il Gentile (n° 82); des paysages et des études de têtes de Jan Vermeer II (n° 89, 90).; de nombreux tableaux de Ribera (n° 3, 25, 29, 92), plusieurs saints de Palma (n° 88a, 88b), des Bassano (86a, 86b, 87), ainsi que d'autres Italiens tels Luca Giordano, Mattia Pretti, Andrea Vacaro, Recco; à côté d'une bonne quantité sans attribution: au total plus de 370 peintures [Venezia, Archivio di Stato, Giudici del Proprio, Mobili, b.264, ff.111-130; donné à connaître par L. Borean & I. Cecchini, "Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli", in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, 2002, pp.159-231; L. Moretti, "La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, 2005, pp. 27-64].

(102) Borean & Cecchini, *op.cit.* 2002, pp. 160-161.

(103) "erano ricchissimi negozianti in Venezia ed avevano un bell'altare in chiesa degli Scalzi" [Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, G. Tassini, *Cittadini veneziani*, ms 33D76, vol V, 166; Cit. Borean & Cecchini, *op.cit.* 2002, p. 160, nota 10]. Voyez d'autres titres à propos des Lumaga: O. Aureggi, "I Lumaga di Piuro e di Chiavenna. Ricerche su patriziato e nobilità nell'alta Lombardia", *Archivio Storico Lombardo*, serie IX, 1962, pp. 222-298; M.F. Pérez, «Le Mécénat de la famille Lumague (branche française) au XVII[ème] siècle», in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, 1980, pp. 151-161].

(104) G. M. Pilo, "Per il catalogo de Giovan Battista Tiepolo", in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 29-X/1-XI-1996, *Quaderni di Venezia Arti*, 1, 1998, I, pp. 15-17; G. Galasso, *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVIII)*, Turin, 1994, pp. 200, 207; Cit. Borean & Cecchini, *op.cit.* 2002, p. 163, 165, 178.

(105) Ce même tampon est à retrouver sur une toile de Rubens [voir M. Jaffé, «Rubens in Italy: rediscovered works», *The Burlington Magazine*, vol. 100, No. 669, Dec. 1958, p. 419, note 22; "Picture collection of Lord Northwick. Part I", *Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1193, août 2002, pp. 485-496].

(106) Voir note 98 ci-dessus.

(107) Les documents montrent leur commerce de soies et étoffes avec les Pays-Bas [Borean & Cecchini, *op.cit.* 2002, p. 182, note 79], ainsi que des contacts avec la cour espagnole et des transferts de fonds

milieu artistique flamand([108]) aient pu faciliter une acquisition transalpine, notons que la plupart des œuvres nordiques de sa collection provenaient de peintres ayant séjourné longtemps dans la péninsule([109]).

Quoi qu'il en soit, la vente de la peinture des Lumaga a dû avoir lieu peu de temps après la mort du *pater familias*. Nous savons que leur situation financière était fort affaiblie: les notices parlent de difficultés pour assumer le coût du tombeau paternel, de la mise en location de leur *villa* de campagne et de la vente des peintures de la collection. La *Caritas Romana* en question ne figure plus dans l'inventaire dressé quelques années plus tard, en 1690([110]). Y aurait-il un rapport entre celle-ci et une autre peinture inventoriée au nom de Rubens chez le Comte Basilio Collalto, en 1717 ("Una Carità romana grande con soaza indorata del Rubens")([111])?

Quant à celle acquise par les Fourchoudt et ensuite par le Comte de Liechtenstein, nous sommes confrontés au vide documentaire. Nous l'avons dit: plus de traces après 1672. Les Fourchoudt menaient un marché d'œuvres d'art international, avec des filiales à Paris, Vienne et Cadix. En 1647 déjà, ils négociaient une *Diane* de Jan van den Hoecke reproduisant un tableau de Rubens([112]). Rien de surprenant à ce qu'ils aient recommencé avec cette *Caritas Romana* reproduisant également un tableau du maître.

Il s'agit d'un exemple supplémentaire du rattachement de Jan van den Hoecke à l'art de Rubens, nous confirmant avec évidence l'accès privilégié à ses compositions et justifiant le qualificatif de «plurimus discipulos» donné par le neveu de l'artiste, Philippe Rubens, en 1676([113]).

d'argent destinés aux vice-rois espagnols de Naples (au Comte de Monterrey, au Duc de Medina de las Torres et au Duc del Arco), afin de financer les armées du roi d'Espagne [A. Calabria, *The Cost of Empire. The finances of the Kingdom of Naples in the Time of Spanish Rule*, Cambridge, 1991, pp. 89-90; G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzione, uomini di governo (1635-1660)*, Milan, 1996, pp. 121-122; Cit. Borean & Cecchini, *op.cit.* 2002, p. 173, note 57, pp. 177-180].

(108) Un oncle de Giovanni Andrea établi en France, fut immortalisé par Van Dyck [Huile sur toile, 124 x 95,5 cm. Saint Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 536; Cf. S. J. Barnes & N. De Poorter & O. Millar & H. Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, Londres, 2004, p. 194, n° II.50].

(109) Voir note 101 ci-dessus.

(110) Archivio di Stato, Venezia, Italia (Notarile Atti, Protocolli Brombilla Cristoforo, registro n. 1200, ff.375-381); L. Moretti, *op.cit.* 2005, pp. 27-64.

(111) C.A. Levi, *Le collezioni veneziane*, Venecia, 1900, II, doc. 43, p. 172; Cit. McGrath, *op.cit.* 1997, p. 113, note 8.

(112) Cit. Haibs, *op.cit.* 1977, p. 59, note 50; Cf. Denucé, *op.cit.* 1931, p. 239.

(113) Philipps Rubens, «*Vita Petri Pauli Rubenii*, 1676», in F. de Reiffenberg (ed.), *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres de Bruxelles*, 10, 1837; cit. H. Vlieghe, «Rubens' Atelier and History Painting in Flanders: a Review of the Evidence», in P. C. Sutton et al., *The Age of Rubens*, cat. exp. Boston (Museum of Fine Arts), 1994, p. 168.

Samenvatting

Jan van den Hoecke: enkele verduidelijkingen en nieuwe voorstellen voor zijn oeuvrecatalogus

Jan van den Hoecke, een belangrijk medewerker van Rubens, is het onderwerp van dit artikel dat verschillende werken uit het Belgische, het Duitse en het Spaanse culturele erfgoed aan hem toewijst. Stijlanalyse en historische documentatie leiden ertoe hem als auteur te beschouwen van een *Martelaarschap van Sint Adrianus* in de Sint-Michielskerk te Gent, een *Mystiek huwelijk van de Heilige Catharina* in het museum van Nurenberg, en verschillende schilderijen in de kunsthandel. Enkele werken uit het Prado, het Kunsthistorisches te Wenen en de kerk van Dendermonde worden echter uit de catalogus verwijderd. De analyse gaat dieper in op een *Maagd met het Kind* van de Trudo-abdij, een *Aanbidding van de herders* te Wingene met de voorbereidende schets, *Jupiter en Callisto* uit Würzburg en *Sint Antonius Abt* te Bosbeke. Tenslotte wordt *Cimon en Pero* uit een Spaanse collectie in verband gebracht met twee werken gedocumenteerd in 1674 en 1677. Dit werk, afgeleid van Rubens, is sterk verwant met een tekening in het Hermitage en een schilderij te Duinkerken, waarvan het auteurschap door Jan van den Hoecke eveneens in overweging genomen moet worden.

Summary

Jan van den Hoecke: some clarifications and new proposals for his catalog

Jan van den Hoecke, a great collaborator of Rubens, is the subject of this article that attributes to him paintings belonging to the Belgian, the German and the Spanish heritage. Style analysis and historical documentation lead us to attribute to him a *Martyrdom of St. Adrian* kept in Saint Michael's in Ghent, a *Mystic Marriage of Saint Catherine* in the Museum of Nuremberg, and several paintings on the art market. However some works in the Prado, in the Kunsthistorisches in Vienna and in the church of Dendermonde are removed from his catalog. The analysis goes into the details of a *Virgin and Child* from the Abbey of Saint Trudo, an *Adoration of the Shepherds* in Wingene with its preparatory sketch, *Jupiter and Callisto* in Wurzburg and a *Saint Anthony the Abbot* in Bosbeke. Finally, *Cimon and Pero* kept in a Spanish collection is brought into relationship with two works documented in 1674 and 1677. This work, derived from Rubens, corresponds with a drawing kept in the Hermitage and a painting in Dunkerque, of which the attribution to Jan van den Hoecke should be considered.

Les portraits sculptés de Charles-Alexandre de Lorraine

Alain Jacobs

Comme au siècle précédent, les sculpteurs flamands du XVIII^e^ siècle ont principalement œuvré dans le domaine de la sculpture religieuse. Sans doute, l'étude de la sculpture profane est encore à entreprendre pour mieux évaluer la part de cette dernière dans la production des sculpteurs de cette époque. Il faut entendre par sculpture profane toute œuvre non religieuse. Elle embrasse un large spectre de genres et de thématiques, de la grande statuaire de jardin au bibelot de salon et à l'objet de collections destiné à trouver place et à produire ses effets dans des intérieurs, du vase au monument publique, de la fontaine à la structure éphémère dans le cadre de réjouissances publiques, de la sculpture ornementale au portrait. Il est incontestable que Charles-Alexandre de Lorraine et de Bar (Lunéville 1712 – Tervueren 1780) gouverneur général des Pays-Bas autrichiens de 1741 à 1780 ([1]) a été le principal commanditaire de sculptures profanes dans le pays au XVIII^e^ siècle, ne négligeant aucun des domaines et des thèmes propres à cette discipline artistique. L'art du portrait, singulièrement son propre portrait, y figure en bonne place

Moins d'un mois après son retour définitif à Bruxelles qui eut lieu le 23 avril 1749, après l'intermède de la guerre de succession d'Autriche qui a vu le pays occupé par les troupes du maréchal Maurice de Saxe au nom du roi de France, Charles-Alexandre de Lorraine commanda son buste en médaillon à Laurent Delvaux (Gand 1696 – Nivelles 1778) ([2]). Pour réaliser ce portrait (fig. 1), Delvaux s'est souvenu du portrait en médaillon qui orne le monument funéraire du prince Alexandre Sobieski dans l'église Sainte-Marie-de-la-Concession à Rome, œuvre de Camille Rusconi. Delvaux a eu le loisir de l'étudier durant son séjour dans la Ville éternelle. C'est une version plus en phase avec l'évolution du style que le sculpteur nivellois donne toutefois du portrait du gouverneur général des Pays-Bas, partagé entre la délicatesse et la retenue classique du milieu du siècle. Le portrait combla les attentes du prince qui non seulement gratifia son auteur d'un rafraîchissoir en argent «sur lequel Elle a permis qu'on

(*) Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

(1) Sur la personnalité de Charles-Alexandre de Lorraine, on se référera au catalogue de l'exposition *Charles-Alexandre de Lorraine Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, Palais de Charles de Lorraine, Europalia Österreich, 1987 et cat. exposition *Charles-Alexandre de Lorraine. L'homme, le maréchal, le grand maître*, Bilzen-Rijkhoven, Cultureel Centrum van de Vlaamse Gemeenschap - Alden Biesen, 1987. En ce qui concerne spécifiquement les relations du prince avec les sculpteurs, on lira A. Jacobs, «Le mécénat officiel», dans le cat. Bruxelles, 1987 p. 89, ainsi que L. Lock, «Charles-Alexandre de Lorraine amateur de sculpture à Bruxelles», *Charles-Alexandre de Lorraine un prince en sa maison* (sous la direction de J. Charles-Gaffiot), Puteaux, 2012, p. 103-113.

(2) Sur les portraits en médaillon de Charles-Alexandre de Lorraine de Laurent Delvaux, voir A. Jacobs, *Laurent Delvaux 1696-1778*, Paris, 1999, p. 358-363 et cat. exposition *Fascination baroque. La sculpture baroque flamande dans les collections publiques françaises*, Cassel, musée départemental de Flandre, 2011, n° 14, p. 72-73.



Fig. 1. Laurent Delvaux, *Portrait en médaillon de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1750, marbre, 56 x 49 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.
© Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

gravât ses armes, pour marquer d'autant mieux la satisfaction qu'Elle a des ouvrages qu'il lui a présenté (sic)», mais il le nomma aussi, le 30 septembre 1750, par lettre patente, sculpteur de la Cour. La réussite de l'œuvre fut le commencement d'une estime durable que le prince voua à l'artiste, et ce sont deux versions en marbre du même médaillon que Delvaux livra en définitive à la cour. On sait que le premier orna le cabinet personnel du gouverneur au château de Tervueren, le second, un salon de son palais à Bruxelles. Le succès de ce premier portrait est attesté par au moins quatre versions en marbre répertoriées qui toutes portent la date de 1750. Á ce nombre, il convient d'ajouter plusieurs mentions du médaillon dans des documents d'archives de l'époque, dont un chez le comte de Calenberg et un autre chez André François Jaerens, conseiller, lieutenant et premier Héraut d'armes de l'impératrice à Bruxelles. Ces précisions permettent de soulever le destin propre aux portraits de souverains: celui d'être répandu. On sait combien il était important aux yeux de ceux-ci de disposer de leur portrait pour en faire cadeau à des membres de leur lignage, à des souverains étrangers ou à certains de leurs courtisans.

Le prince est représenté en buste de profil gauche. Il porte la perruque à queue poudrée, nouée par un ruban. Son cou est orné d'une cravate sous laquelle pend un large ruban avec

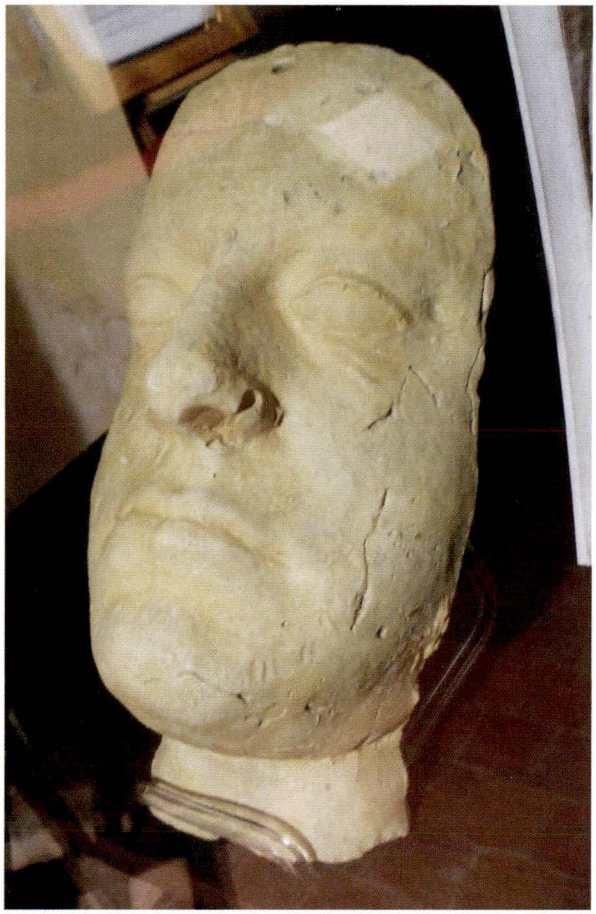


Fig. 2. Géruzet, *Masque mortuaire de Charles-Alexandre de Lorraine*, moulage, Tervueren, Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus, Museum Hof van Melijn.
© Photo de l'auteur

l'insigne de la Toison d'or. Charles-Alexandre n'était guère beau. Jeune encore, puisqu'il est âgé de trente-six ans, il a déjà le visage robuste et épais. Au double menton légèrement prognathe répond un front lourd et bombé. La bouche est petite et altière, et la peau est marquée par la vérole. C'est donc avec un sens aigu de l'observation que Delvaux a représenté son modèle. Alors que l'ensemble des portraits de ce prince présente un homme affable, c'est plutôt un personnage grave et sévère qu'il est donné de regarder ici. Sans doute le gouverneur a-t-il cherché à se donner un air volontaire et martial comme pour se persuader sans doute lui-même d'avoir été un chef militaire de haute volée, ce que dans les faits d'armes, il ne fut pas! C'est en tout cas revêtu d'une armure ornée d'un trophée et de la tête de Méduse qu'il est représenté.

On a conservé les traits originaux de Charles-Alexandre de Lorraine grâce au moulage de son visage après décès réalisé par Géruzet. Ce masque mortuaire est conservé aux Musées



Fig. 3. Jean-Baptiste Harrewyn, *Médaille offerte à Charles-Alexandre de Lorraine par dom Thomas Mangeart*, 1754, bronze, Ø 4,7 cm, Bruxelles, collection particulière.
© Bibliothèque royale de Belgique



Fig. 4. Jacques Roettiers, *Prix du concours de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers*, 1756, vermeil, Ø 4,8 cm , Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Médailles.
© Bibliothèque royale de Belgique

royaux d'Art et d'Histoire et un moulage a été réalisé récemment à partir de l'original pour le Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus de Tervueren[3] (fig. 2). Cette exceptionnelle relique permet d'apprécier les différents portraits sculptés du prince. Les qualités de portraitiste de Delvaux sont ici manifestes.

En commandant son portrait à son sculpteur attitré, Charles-Alexandre de Lorraine établit en la fixant l'iconographie officielle de ses portraits sculptés. Le médaillon de Delvaux resta durant une décennie le seul portrait sculpté d'apparat du prince et servit de modèle à la plupart des médailles frappées à son effigie, que ce soit la médaille dessinée par Jean-Baptiste Harrewyn et offerte à Charles-Alexandre de Lorraine par Dom Mangeart, «conseiller-antiquaire-historiographe de S.A.R» en 1754 (fig. 3)[4], ou celle que Jacques Roettiers conçut pour le prix du concours de l'académie royale des Beaux-Arts d'Anvers de 1756 (fig. 4)[5]. Le modèle subit peu de changement dans les médailles successives que Roettiers, seul ou en collaboration avec d'autres médailleurs, comme François Harrewyns, Jean-Baptiste Harrewyns, Jean-Baptiste Marquart, réalisera par la suite, si ce n'est la disparition de l'amorce de la brassière et l'ajout de la croix teutonique après l'élection du gouverneur comme grand-maître de l'Ordre teutonique, le 4 mai 1761. Progressivement, les traits du prince seront vieillis pour coller à la réalité.

(3) Tervueren, Museum Hof van Melijn. Voir *Karel van Lorreinen & Tervuren. Lunéville 1712-Tervuren 1780*, Tervueren, Museum Hof van Melijn, 2012, n° 144.

(4) Cf. cat. Bruxelles, 1987, n° VI 10 et Y. Kenis, *Catalogue des médailles et jetons des Pays-Bas autrichiens 1714-1794*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 62, 2000, n° 41, p. 57-58.

(5) Y. Kenis, 2000, n° 44, p. 59-60.



Fig. 5. Anonyme, *Détail de la rampe d'escalier de la Huis de Blauwe Leeuw*, Tervueren, après 1750, chêne. © Elisabeth Derveaux

Elisabeth Derveaux nous a aimablement signalé l'existence d'un médaillon en chêne inspiré du médaillon de Delvaux, comme ornement principal de la rampe de l'escalier de la Huis de Blauwe Leeuw à Tervueren, maison construite en 1733 et qu'a habité un temps le médecin personnel de Charles-Alexandre de Lorraine (fig. 5)(6). D'un travail habile, mais plus sommaire que le médaillon en marbre, le portrait présente des différences de détail, notamment dans la représentation de la cuirasse, dépourvue de la tête de la Gorgone, et surtout, l'insigne de l'ordre de la Toison d'or a fait place à la croix de l'Ordre teutonique, ce qui permet de dater ce médaillon après 1761. Qui en est l'auteur? Nous l'ignorons. Provient-il de l'atelier de Delvaux qui employait des sculpteurs sur bois et, en sous-traitance, des ébénistes nivellois réputés comme les Bonnet qui ont livré de nombreuses rampes d'esca-

(6) cf. cat. Tervueren, 2012, n° 10.



Fig. 6. Anton Matthias Domaneck, *Portrait en médaillon* de *Charles-Alexandre de Lorraine*, 1761, étain, plomb, zinc et traces d'argent, 90 x 78 cm, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. Ti.78.3.1. ©KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 7. Théodore Van Berckel, *Prix des Académies royales des Beaux-Arts*, 1778, argent, Ø 4,7 cm, Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Médailles. © Bibliothèque royale de Belgique

liers un peu partout dans le pays? La rampe de Tervuren n'a pas la richesse ornementale ni les exquis raffinements des créations sorties des ateliers d'ébénisterie nivelloise, ce qui exclut ce milieu et donc directement Delvaux.

Pour commémorer précisément l'évènement qui éleva Charles-Alexandre de Lorraine au titre de grand-maître de l'Ordre teutonique, Anton Matthias Domaneck (Vienne, 1713-1779), orfèvre à la cour de Vienne, réalise un médaillon de grande dimension, en alliage d'étain, de plomb et zinc avec traces d'argent (fig. 6)(7). L'allure du personnage est plus impériale, sévère et solennelle, assez loin déjà de la représentation plus affable et naturelle de Delvaux. L'esprit rocaille exprimé dans le bruissement des étoffes et dans les retombées des mèches

(7) 90 x 78 cm. Signé en bas à gauche DOMANÖCK F: 1761, avec encadrement en bois noir avec chronogramme en lettres dorées: DEN VIERDEN JULIUS STIERF PRINS CAREL ALEXANDDER. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. Ti 78.3.1. Il est étudié par L. DE REN dans *Le XVIII^e siècle dans le palais de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 2000, n° 7, p. 64-65. On notera ici que le cadre fait référence au décès du gouverneur général. On peut dès lors en conclure qu'il a été sinon conçu à cette époque, du moins que le texte a été ajouté a posteriori. Sur l'artiste, voir K. SCHULTZ, «Der Medailleur A. Domanöck», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 87, 1991, pp. 161-173.

bouclées de la perruque, est celui qui prévaut alors à Vienne. On sait qu'à cette époque, Domaneck travaillait au service de Charles-Alexandre de Lorraine à Bruxelles.

Dans ce tour d'horizon des images en bas-relief du prince, il nous faut signaler encore deux créations tardives intéressantes, bien que relevant de la numismatique. D'une part, la médaille commémorant l'adoubement comme coadjuteur du grand-maître de l'Ordre teutonique de l'archiduc Maximilien due à Johann Martin Kraft (Vienne 1738 – Munich 1781), en 1770 ([8]). C'en est fini des portraits retenus de Roettiers présentant un Charles-Alexandre de Lorraine au visage avenant. Le personnage, âgé de 58 ans, est bouffi, la joue gonflée, le cou épais, l'œil cerné. Il semble que ce médailleur a conçu sa médaille non de visu mais d'après des portraits peints ou sculptés circulant à Vienne (fig. 7) ([9]). Cet ultime portrait du prince qui servit jusqu'à la fin de l'Ancien Régime pour les académies «belges» nous montre un homme aux trait avachis, prématurément vieillis par une vie dominée par les plaisirs intellectuels et charnels. On est loin du portrait initial de Delvaux.

Enfin, un médaillon en marbre blanc de Carrare avec le portrait de profil droit de Charles-Alexandre de Lorraine, a été récemment découvert dans une collection privée par Elisabeth Derveaux et a été présenté pour la première fois dans la récente exposition de Tervueren, *Karel van Lorreinen & Tervuren. Lunéville 1712-Tervuren 1780* ([10]). Il est exposé dans son cadre en bois d'origine, décoré d'une couronne de laurier peint en blanc et dont le ruban qui l'insère est doré. L'effigie n'est accompagnée d'aucun insigne distinctif, aucun vêtement ou ornement. Le buste est découpé sous les épaules nues (fig. 8). On y reconnaît cependant sans peine les traits rondouillards et bienveillants du gouverneur général, déjà âgé. Ni signée, ni datée, l'œuvre est attribuée à Philippe Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille (Marseille 1739 – Bruxelles 1788), sculpteur français établi à Bruxelles vers 1768 et qui succèdera à Laurent Delvaux, comme sculpteur de la Cour à la mort de celui-ci en 1778. L'hypothèse est séduisante et peut être retenue. Si on compare le médaillon avec le grand buste du prince qu'Ollivier de Marseille sculpta vers 1769 (voir infra), on ne peut qu'y reconnaître sa manière personnelle de rendre le visage empâté du prince, avec son nez rond et épais, la joue flasque cernée par un sillon jugal affirmé, une petite bouche gourmande et un double menton. Mais surtout, il y a une même manière de rendre les yeux à l'iris dessiné par un cercle et un trou central, sous une arcade sourcilière largement traitée. On peut raisonnablement penser que le médaillon a été réalisé vers la même époque que le buste, c'est-à-dire autour de 1769.

Comme on le voit, les portraits en médaillon de Charles-Alexandre de Lorraine soulèvent d'intéressantes questions d'influences et de filiations des modèles successifs. Il en est de même en ce qui concerne les portraits en ronde-bosse, qu'ils soient en buste ou en pied. Jusqu'à présent, dans le domaine du portrait en buste, on connaissait celui attribué à Pieter Antoon Verschaffelt (Gand 1710 – Mannheim 1793) conservé au musée de la Byloke à Gand, ainsi que celui, somptueux, robuste et tardif d'Ollivier de Marseille. À ces travaux de sculpteurs, on peut ajouter, dans le domaine de la céramique en ronde-bosse, un petit buste

(8) Cf. cat. Bilzen-Rijkhoven, 1987, n° IX 20, p. 204.

(9) Cat. Bruxelles, 1987, n° II 37, p. 219 et Y. Kenis, dans *Le XVIII^e siècle dans le palais de Charles de Lorraine*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2000, n° 12, p. 74-75.

(10) 56 x 38 cm. Collection privée. cf. cat. Tervueren, 2012, n° 11.

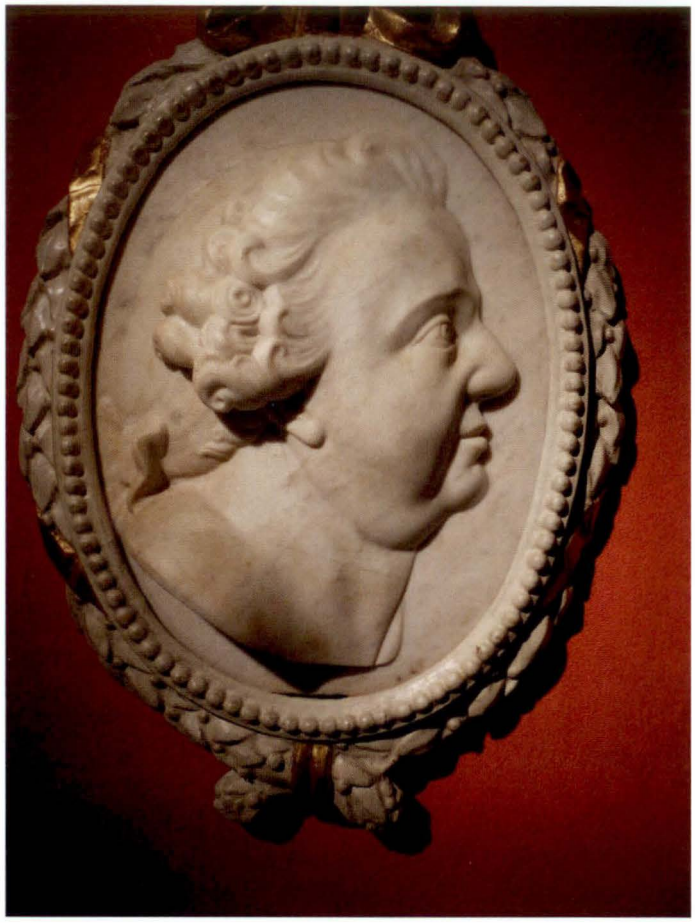


Fig. 8. Philippe Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, *Portrait en médaillon de Charles-Alexandre de Lorraine*, vers 1769, marbre, 56 x 38 cm, collection particulière.
© Photo de l'auteur

en biscuit au traitement assez sommaire et d'un intérêt documentaire([11]), ainsi qu'un buste en porcelaine, dite de Tournai, dans la collection Carton à Ath, lequel fut présenté en 1973 à l'exposition *Charles de Lorraine ou la joie de vivre*([12]). Aucun lien de style ou d'inspiration ne rattache ces différents bustes entre eux. Hormis le buste d'Ollivier, assez bien documenté, on ne sait rien du contexte de création du buste de Gand comme des bustes en céramique. En ce qui regarde l'imposant buste d'Ollivier de Marseille, on estime que la somme, non négligeable, de 100 doubles souverains et 23 louis que Charles-Alexandre de Lorraine indique dans son *Journal secret*, à la date du 2 décembre 1769, avoir payée à ce sculpteur, avec de

(11) H. 13,5 cm, collection privée. Cf. cat. Bruxelles, 1987, n° II 5, p. 190.
(12) Cf. catalogue de l'exposition *Charles de Lorraine ou la joie de vivre*, Bruxelles, Palais du Comte de Flandre, 1973, n° 127.



Fig. 9. Philippe Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1769, plâtre, H. 107 cm, Bruxelles, musée de la Ville. ©KIK-IRPA, Bruxelles

surcroît une boîte de vingt-cinq louis, est liée à sa réalisation. En 1920, Marguerite Devigne aurait retrouvé la trace du buste en marbre original au château de Nordkirchen en Westphalie, c'est-à-dire celui acquis par les d'Arenberg à la vente de la succession de Charles-Alexandre de Lorraine. Depuis, il a disparu et seuls subsistent les plâtres anciens du Musée de la Ville de Bruxelles (fig. 9) et du Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus de Tervueren, conservé au Museum Hof van Melijn de cette commune ([13]) (fig. 10), ainsi qu'un tirage pris d'après le premier pour les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, pour

(13) Cat. Tervueren, 2012, n° 1.



Fig. 10. Philippe Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1769, plâtre, H. 107 cm, Tervueren, Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus, Museum Hof van Melijn. © Photographie de l'auteur

nous faire une idée de cette œuvre importante, fort bien décrite et analysée par Dominique Vautier en 1985 ([14]).

Le buste en porcelaine de Tournai de la collection Carton à Ath (fig. 11) se distingue par la vivacité de l'expression. Le caractère baroque y est davantage accentué que dans les autres bustes. Charles-Alexandre de Lorraine tourne résolument la tête vers la gauche, portant son regard au loin, ce qui lui confère une autorité nobiliaire. Les drapés sont amples et mouvants, comme fouettés par une vie organique propre. On notera encore que la cape est doublée d'hermine comme il sied à un prince de haut rang. L'œuvre date d'avant 1761

(14) Cf. cat. exposition *1770-1830. Autour du Néo-classicisme en Belgique*, Ixelles, musée de la Ville, 1985-86, n° 381, p. 399.



Fig. 11. Porcelaine de Tournai, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, dimensions inconnues, Ath, collection Carton. © Photographie ancienne

car l'on n'y retrouve pas la croix de l'Ordre teutonique qui désormais sera présent sur l'ensemble des portraits du prince.

Il y a quelques années est apparu sur le marché de l'art bruxellois un petit buste inédit en terre cuite polychrome, haut de 25,5 cm, dont l'encrassement et les repeints successifs rendaient difficile son appréciation. Il ne faisait guère de doute cependant qu'il s'agissait d'un buste à l'effigie de Charles-Alexandre de Lorraine, avec son front haut et dégagé, sa bouche légèrement prognathe qui lui donne cette expression morne caractéristique (fig. 12). Le dégagement des surpeints a permis de retrouver le monogramme «I.F.A», la date de 1759 et surtout la polychromie d'origine. Les couleurs sont celles que l'on retrouve ordinairement sur les portraits peints de Charles-Alexandre datant d'avant son élection comme grand-maître de l'Ordre teutonique. Jusqu'à cette date, son image officielle est celle du héros militaire qui a réussi «le passage du Rhin», du feld-maréchal d'empire qui a chassé les Français du pays. Tel est notamment le portrait peint de Jean-Pierre Sauvage de 1753([15]). C'est donc vêtu de sa somptueuse cuirasse noire rehaussée de ciselure dorée qu'il est figuré. Le grand manteau pourpre est doublé d'hermine; rouge également est le ruban de soie de

(15) Huile sur toile, 190 x 130 cm. Baudour, collection Bonaert. cf. cat. Bruxelles, 1987, n° 17, p. 181-183.



Fig. 12. Jan Franciscus Allaert, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1759, terre cuite polychrome, H. 25.5 cm, collection particulière.
© Bruxelles, Luc Schrobiltgen

la Toison d'or que le prince arbore; enfin la restauration a permis de retrouver les couleurs de l'Autriche sur le grand cordon porté en sautoir sur la cuirasse. Le buste présente une harmonieuse répartition de tons rouges, noir, or pour la chaîne qui retient le manteau et l'insigne de la Toison d'Or, blancs pour la doublure d'hermine, le col en dentelle et la perruque poudrée. Soucieux du détail minutieux, l'artiste a laissé déborder un bout d'étoffe bleue des plastrons de la cuirasse. Le monogramme «IFA» pourrait-être celui du sculpteur, ornemaniste et ébéniste gantois Jan Franciscus Allaert (Gand 14 octobre 1703 – 2 janvier 1779)([16]). Quelque peu oublié de nos jours, Allaert a joui de son vivant d'une grande renom-

(16) Sur J.Fr. Allaert, voir Thieme & Becker, I, 1907, p. 297 (not. de E. de Taeye); Dr. A.L.J. Van de Walle, «Een weinig gekend meesterwerk van de XVIII[e] eeuwse Vlaamse kunstnijverheid: De kroonluchter door J.F. Allaert te Gent», «Miscellanea Jozef Duverger», *Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, II, Gand, 1968, p. 894-906 (avec bibliographie en note 16 & 17); le catalogue de

mée au point d'être qualifié au milieu du XVIII^e siècle, de «plus subtil maître sculpteur du moment à Gand»([17]). La carrière d'Allaert se déroula exclusivement dans sa ville natale. Il travailla aussi bien pour l'Eglise que pour les autorités laïques et civiles de Gand. Parmi ses principales réalisations, il convient de citer la statue en pied de l'Empereur Charles-Quint sur le Vrijdagmarkt commandée par le Collège des Echevins de la Keure en octobre 1766 en remplacement de la statue qui avait été élevée au XVI^e siècle. La statue d'Allaert fut elle-même détruite.

Le petit format du buste de Charles-Alexandre est adapté à l'usage d'appartements privés. Au siècle des Lumières, Gand ne manquait pas d'amateurs susceptibles de posséder ce type d'effigies courtisanes, en particulier au sein des grandes maisons de commerce, armateurs de bâtiments de la marine marchande, riches négociants de graines et de toiles. Cette société bourgeoise et aristocratique s'est accommodée d'autant mieux du régime autrichien qu'elle a été la première bénéficiaire des politiques commerciales entreprises en Flandre par le gouvernement. Très raffinée cette société édifia des hôtels patriciens d'une grande somptuosité. Autant que l'Eglise, elle faisait vivre les artistes gantois. Un J.B. Vanden Meersche qui a acquis en 1739 le titre de «heer van Berlare» a souvent sollicité le talent de Jan Franciscus Allaert. C'est ainsi que ce dernier a livré à son château une table en marbre (1747), quatre statues de jardins, dont une *Diane* et deux *Hermes* (1764 et 1768), deux «tenanten» pour le pont (1770). On attribue traditionnellement à Allaert la magnifique rampe d'escalier de l'hôtel Vanden Meersche à Gand. Un autre commanditaire important d'Allaert fut le chevalier Ferdinand de Coninck. L'activité que le sculpteur déploya pour celui-ci était telle qu'A. Van Lokteren a pu écrire qu'Allaert était son commensal. L'hôtel de Coninck, aujourd'hui siège du Museum voor Sierkunst en Industriële Vormgeving, Jan Breydelstraat, est l'un des plus remarquables de la ville. En honneur de sa jeune épouse, Ferdinand de Coninck commanda à Allaert et au peintre Pieter Norbert Van Reysschoot la création du décor sculpté et peint de la salle à manger de son hôtel. Ce décor, d'un «travail très précieux, du dessin du meilleur goût dont l'exécution est aussi délicate que parfaite», est reconnu comme l'un des plus réussis du rococo gantois. Dans cette pièce, l'œuvre vers laquelle convergent tous les regards est sans conteste le fameux lustre en tilleul d'Allaert, dit «des Quatre Parties du Monde», chef-d'œuvre de la menuiserie flamande du XVIII^e siècle. Il est signé et daté «I.F. ALLAERT.1770.INV.ET.S.»([18]). Dans un foisonnement des détails pittoresques, la petite figure allégorique de l' «Europe», putto couronné d'un casque, portant le collier de la Toison d'Or et flanqué d'un canon, désigne de la main un aigle qui porte la couronne impériale. N'est-ce pas là une claire allusion à la maison d'Autriche? Que ce soit Ferdinand de Coninck, J.B. Vanden Meersche ou tout autre patricien gantois, les occasions n'ont pas manqué pour passer commande d'un buste de Charles-Alexandre de Lorraine à Allaert. Il n'était pas rare qu'un notable possédât le portrait du gouverneur général ou l'offrit sous forme d'évergésie à une administration gouvernementale, à un corps constitué, ou tout simplement à un ami,

l'exposition *Gent Duizend jaar Kunst en Cultuur*, vol. 1, Gand, Museum voor Schone Kunsten, 19 avril-29 juin 1975, p. 516-517 et M. Frédericq-Lilar, «Le Rococo gantois et les hôtels patriciens du XVIII^e siècle», dans *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1983, p. 145-148.

(17) A. Van Lokeren, dans *Messager des Sciences historiques*, Gand, 1868, p. 58.

(18) H. 180 cm & diamètre 117 cm (cf. Van De Walle, 1968).



Fig. 13. Jacques Bergé, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1749, terre cuite, Londres, Victoria & Albert Museum.
© Victoria & Albert Museum

à un membre de sa famille, serviteur zélé du régime. Charles-Alexandre de Loraine s'est rendu une première fois à Gand en 1744 aux fêtes célébrant l'intronisation de Marie-Thérèse comme comtesse de Flandre, puis en mai 1749 pour sa Joyeuse Entrée après l'évacuation des troupes françaises, enfin en 1752 en tant qu'invité d'honneur aux somptueuses fêtes de la Confrérie de Saint-Georges. Allaert participa au décor des fêtes. Il transforma notamment le maître-autel de l'abbaye de Baudeloo pour les cérémonies religieuses et eut certainement le loisir d'approcher l'auguste beau-frère de l'impératrice.

Le rapprochement de ce petit buste avec celui de Jacques Berger conservé au Victoria & Albert Museum de Londres est manifeste (fig. 13). De provenance anonyme, ce dernier, daté de 1749, est entré au musée en 1863 sous le titre de *Portrait de l'empereur François Ier d'Autriche*(19). C'est sous cette dénomination que Willem Berger l'intègre dans le catalogue

(19) Terre cuite signée et datée, h. 40 cm; Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 7905-1863.



Fig. 14. Pieter Antoon Verschaffelt (attr.), *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, après 1761, plâtre patiné, 80 x 52 cm, Gand, Stadsmuseum, De Bijlokeabdij.
© KIK-IRPA, Bruxelles

de l'œuvre du sculpteur[20] et il figure toujours sous ce titre erroné, mais discuté, dans une étude récente de Geraldine Patiny[21]. Charles-Alexandre de Lorraine est pareillement représenté à mi-corps, portant la perruque poudrée et arborant la Toison d'or. Un ample manteau jeté au-dessus de la cuirasse et encadrant le buste confère au personnage une solennité altière, un air noble et hautain. Le prince tourne la tête vers la gauche accentuant le caractère vivant du buste, mais avec plus de modération que dans la version en biscuit de la collection Carton. Il est évident que le buste de Berger a été le modèle inspirateur du buste attribué à Allaert. Tant dans la pose que dans le port et dans les détails, il en dérive sans pour autant en être une copie servile. L'hermine fait défaut ainsi que le ruban d'Autriche

(20) W. Bergé, «Jacques Bergé Brussels beeldhouwer, 1696-1756», *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 48, 1986, p. 88-90 et p. 225, n° 52.

(21) G. Patigny, «Le mécénat autrichien envers la sculpture à Bruxelles», Actes du colloque *Autour de Bayar/Le Roy*, Namur, Maison de la Culture de la Province de Namur, 2006, p. 206-207.

sur le buste de Londres qui se caractérise quant à lui par la traînée du manteau sur le socle orné des armes de l'Autriche.

En ce qui concerne le buste en plâtre du Stadsmuseum à Gand (fig. 14)([22]), Leo De Ren, à la suite d'Oscar Roelandt et d'Eve Hofman, propose qu'y voir le modèle du buste en marbre, disparu, qui se trouvait encore dans l'atelier du sculpteur Pieter Antoon Verschaffelt à Mannheim lors de son décès([23]). Bien que nous ne retenons pas l'idée qu'il puisse s'agir d'un modèle, mais plutôt d'un tirage ancien en plâtre, l'hypothèse d'y voir l'œuvre de Verschaffelt est séduisante, mais demeure conditionnelle. Les qualités de portraitiste de ce sculpteur sont incontestables comme le démontrent, entre autres exemples, ses bustes de Voltaire au réalisme intraitable([24]). Le buste du gouverneur général, d'inspiration française, nous montre à voir un personnage ardent et autoritaire, au port altier, portant une fois de plus l'armure et arborant sur la poitrine la croix de l'Ordre teutonique. En somme une image idéalisée, bien loin du personnage tel qu'il apparaissait au quotidien auprès de ceux et celles qui le fréquentaient ou ont eu l'occasion de le rencontrer, comme Delvaux. De là la suggestion que Verschaffelt, attaché à la cour de l'électeur palatin Charles-Théodore, n'a guère eu l'occasion de se rendre à Bruxelles pour en tirer un portrait vivant et conforme à la réalité, mais c'est en se soumettant aux conventions de style du portrait d'apparat qu'il a conçu cette œuvre, se basant sans doute sur des médailles ou des gravures. On est loin du buste dynamique et baroque que Verschaffelt réalisa en 1753 du prince Carl Theodor von der Pfalz, conservé au Bayerisches Nationalmuseum de Munich. Volonté du sculpteur d'offrir une image plus classique d'un prince d'origine lorraine? Quoi qu'il en soit, comme nous le verrons plus loin, ce portrait de Charles-Alexandre de Lorraine est bien différent de celui de la statue en pied que le même sculpteur réalisa pour la Place royale à Bruxelles. De quand date le buste? Après 1761 puisque l'insigne que le prince porte est la croix pattée de l'Ordre teutonique. Le dossier de cette œuvre n'est certainement pas clôturé, en particulier son attribution à Verschaffelt.

A verser encore au dossier des bustes en ronde-bosse de Charles-Alexandre de Lorraine, celui, disparu, que le sculpteur brugeois Joseph Fernande (Bruges 1741-1799) expose au Salon de la Correspondance de Paris de 1779([25]). L'artiste séjournait pour la seconde fois dans la capitale française en tant que «sculpteur du prince Charles» et il y jouissait de la protection du comte Mercy-Argenteau, l'ambassadeur d'Autriche auprès de la cour de France.

Ce qui a incontestablement distingué Charles-Alexandre de Lorraine de l'ensemble des gouverneurs généraux qui ont régné sur les Pays-Bas méridionaux est l'insigne faveur

(22) Plâtre patiné, 80 x 52 cm, Gand, Bijlokenmuseum, inv. 2235.

(23) Voir catalogue d'exposition *Charles-Alexandre de Lorraine. L'homme, le maréchal, le grand maître*, Bilzen-Rijkhoven, Cultureel Centrum van de Vlaamse Gemeenschap – Alden Biesen, 1987, n° V2, p. 135; Oscar Roelandts, «Beeldhouwer Pieter-Antoon Verschafelt 1710-1793», *Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, Mémoires, t. IV, 1939, p. 88; E. Hofman, *Peter Anton von Verschaffelt. Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim*, Dissertation académique, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, 1982, p. 139-141.

(24) Voir à ce sujet cat. exposition Cassel, *op. cit.*, n° 43, p. 154-155.

(25) Cf. E. Jacques, «Joseph Fernande, sculpteur brugeois (1741-1799) et le mécénat autrichien au XVIII[e] siècle», *Mémoires de l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts*, tome X, Fascicule 4, 1957, p. 69.



Fig. 15. Laurent Delvaux, *Portrait équestre de Charles-Alexandre de Lorraine*, vers 1752, plâtre teinté, 18.5 x 40 x 18 cm, collection particulière. © Machelen, Roger Begine

d'avoir eu, de son vivant, une statue en pied à son effigie, et une autre, équestre, certes plus modeste, honneurs réservés essentiellement aux souverains les plus puissants. La statue équestre fut dressée en juin 1752 au sommet de la façade de la maison de la corporation des Brasseurs sur la Grand'Place de Bruxelles([26]). Réalisée en cuivre doré par l'orfèvre Simons, elle a été détruite par les Français et remplacée en 1854 par une nouvelle version due au sculpteur J. Jacquet, puis refaite par Jules Lagae. Nous en conservons semble-t-il le souvenir à travers un modèle en plâtre bronzé de Laurent Delvaux, appartenant à une collection privée, sans que l'on puisse connaître le rôle exacte joué par cet artiste dans la commande de la statue (fig. 15). On notera que pour sa statue, Delvaux s'est inspiré littéralement de la statue équestre du prince-électeur Maximilen-Emmanuel de Bavière, antérieure à la statue de Simons au même emplacement. Elle était due au sculpteur bruxellois Martin De Vos et datait de 1697, elle-même inspirée de la statue équestre de Louis XIV élevée à Lyon et conçue par le sculpteur franco-hollandais Martin Desjardins. On soulignera ici que l'on a

(26) Voir A. Jacobs, 1999, p. 373-374.

identifié récemment un dessin à la sanguine du sculpteur Pierre-François Le Roy, élève de Delvaux, reprenant le piédestal de la statue lyonnaise, d'après une gravure de Benoît et Jean Audran([27]). Ce dessin confirme bien l'intérêt partagé pour le monument royal français dans le cénacle d'artistes gravitant autour de Delvaux. L'hypothèse que nous avons déjà émise concernant le peu d'inspiration apparente de Delvaux dans cette œuvre est sans doute lié au désir des jurés de la corporation des brasseurs de réaliser une effigie de Charles-Alexandre de Lorraine qui soit, pour des raisons symboliques, la reproduction adaptée de la statue de De Vos. Le modèle de Delvaux a-t-il été abandonné lors de la confection de la statue définitive? On ne peut le vérifier actuellement.

Disparue également est la fameuse statue en pied du prince qui fut inaugurée le 17 janvier 1775 au milieu de la Place royale de Bruxelles([28]). Aucune autre statue des Pays-Bas autrichiens n'a été autant célébrée et étudiée([29]). Dans le cadre des festivités qui marquèrent le 25e anniversaire du gouvernement du prince de Lorraine, les députés des Etats de Brabant décidèrent, dans leur assemblée générale du 9 mars 1769, d'ériger sur la Grand'Place de Bruxelles une statue en l'honneur du gouverneur général pour marquer leurs «reconnaissance et gratitude». En fait, ayant refusé de participer à un don gratuit des Etats institué par le gouvernement en 1763, les députés brabançons ont encouru les foudres de l'impératrice qui avait mal digéré cette marque de défiance et des mesures financières contraignantes leur ont été imposées. Ils résolurent, après s'être enquis des intentions de Charles-Alexandre de Lorraine, de mettre une somme de quarante mille florins à la disposition de la trésorerie de la Cour et une autre de vingt mille à employer «pour servir de monument éternel du respect, de l'amour et de la reconnaissance des Etats pour ce prince chéri». L'idée flatteuse plut évidemment au gouverneur qui chargea une commission de régler les détails de l'érection de la statue. Très vite, on en vient à imaginer la création d'une nouvelle place pour la recevoir dignement. C'est l'origine de la Place royale de Bruxelles.

Son titre de sculpteur de la Cour et sa réputation désignaient tout naturellement Laurent Delvaux auprès de la commission pour le choix du sculpteur. Ayant déjà en chantier la statue colossale d'*Hercule* du palais du prince et n'ayant aucune expérience technique du bronze ni de la pratique complexe et délicate de la fonte, le vieux sculpteur déclina

(27) A. Jacobs, «Les œuvres du sculpteur Pierre-François Le Roy», dans cat. exposition *Les Le Roy (XVIIIe-XIXe s.), une dynastie d'artistes*, Namur, 2006, p. 106-108, n° 29.

(28) On signalera que pour honorer la mémoire de Charles-Alexandre de Lorraine, l'Etat belge commanda en 1843 à Louis Jéhotte une nouvelle statue en bronze du prince. C'est la statue qui se dresse aujourd'hui Place des musées à Bruxelles.

(29) Voir notamment L. Gachard, «Le jubilé du prince Charles de Lorraine 1769-1775», *Etudes et notices concernant l'histoire des Pays-Bas*, 3, Bruxelles, 1890, p. 268-315; F. Walter, Verschaffelts Bronzestatue des Prins Karle von Lothringen», dans *Mannheimer Geschichtsblätter*, 25, 1924, col. 182-185; K. Martin, «Verschaffelfts standbild für Karl Alexander von Lotheringen auf der Place royale in Brüssel», dans *Oberrheinisch Kunst*, 4, 1929-1930, p. 172-175; O. Roelandts, 1939, p. 66-73; M. Hoc, «Histoire d'une statue Charles de Lorraine à Bruxelles», dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, xxxv, 1966, 1-2, p. 51-70; E. Hofmann, *Peter Anton von Verschaffelt. Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim*, Inaugural-Dissertation, Ruprecht-Karl-Universität zu Heidelberg, 1982, p. 158-162; J.L. De Paepe, «Un concours extraordinaire de l'Académie de Bruxelles en 1781: l'éloge de Charles de Lorraine», dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, lxviii, 10-11, 1982, p. 372-413; A. Jacobs, 1999, p. 467-470.



Fig. 16. Laurent Delvaux, *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1769, terre cuite, 38.5 x 19.2 x 14.5 cm, Nivelles, Musée communal d'Archéologie.
© Machelen, Roger Begine

l'offre tout en proposant néanmoins une esquisse en terre cuite (fig. 16)([30]). Un concours fut dès lors ouvert afin de trouver le sculpteur susceptible de mener à bien l'entreprise. C'est le sculpteur Pieter Verschaffelt qui le remporta. La statue, achevée en 1774, fut inaugurée en grande pompe le 17 janvier 1775.

On savait jusqu'ici qu'au nombre des sculpteurs qui soumirent un modèle pour le concours se trouvaient Adrien-Joseph Anrion, ainsi que les Français Vincent-Honoré (ou Laurent) Hubert et Louis-Claude Vassé. En 1769, Ollivier de Marseille avait réalisé lui-aussi un projet, comme le révèle le *Supplément à la Gazette des Pays-Bas* du 22 juin de cette année. Aujourd'hui, le nom de G.B. Brunaux (ou Bruneaux) peut être ajouté à la liste de ces sculpteurs qui s'évertuèrent à concevoir une statue en pied de Charles-Alexandre de Lorraine. Une statuette en pied et en terre cuite du prince, signée et datée «B. Brunaux 1774» vient

(30) Terre cuite, 38,5 x 19,2 x 14,5 cm, Nivelles, musée communal d'Archéologie, inv. n° S.U.T. 58. Lire aussi: A. Jacobs, 1999, p. 467-470, n° S 276.



Fig. 17. – Fig. 19. G.B. Brunaux (ou Bruneaux), *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1774, terre cuite, Collection particulière. © Photo de l'auteur

d'être découverte dans une collection particulière. Nous en ignorons les dimensions (fig. 17 et 20). Les circonstances de la réalisation de cette petite effigie sont inconnues. Quant à la personnalité de cet artiste assez secondaire, mais proche cependant de la cour, elle reste également méconnue, comme d'ailleurs ses dates de naissance et de décès. Dans les années dix-sept cent quarante, il fut employé dans l'atelier de Laurent Delvaux à Nivelles et dans les années dix-sept cent soixante, il fut attaché en tant que sculpteur et stucateur à la cour de Charles-Alexandre de Lorraine([31]). Outre divers comptes qui s'échelonnent tout au long de la décennie, les archives de la cour conservent de lui deux mémoires, le premier daté du 19 décembre 1764, le second du 14 février 1766. Ses travaux effectués au palais et leur prix y sont détaillés([32]). Ainsi, en 1763 et 1764, il travaille cent vingt-sept jours à des ouvrages de sculpture ainsi qu'à trois lucarnes à raison de «14 florins la pièce», et qu'en 1764 et 1765, il livre quatre «suporte» (corniches de porte?), des panneaux ornés d'entrelacs, des consoles, quatre chapiteaux, de nouvelles lucarnes et divers autres ornements pour une valeur de 888 sols et dix-huit escalins. Brunaux travailla aussi au retable du maître-autel de la nouvelle

(31) Voir A. Jacobs, 1999, p. 70, 213, note 154, *passim*.

(32) Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Maison de Charles de Lorraine*, liasse 65. Voir aussi R. Baarsen, «Charles of Lorraine's Audience Chamber in Brussels», *The Burlington Magazine*, juillet 2005, cxlvii, p. 647.

chapelle royale et à la décoration de la façade du palais de Bruxelles([33]). Enfin, il fournit le dessin et la maquette de l'escalier du château royal de Mariemont (détruit), ce qui n'est pas rien! Enfin, jusqu'à la découverte de sa statuette du prince de Lorraine, seul était répertorié le groupe en bois peint de *Saint Christophe à l'Enfant Jésus* de l'église Saint-Christophe de Racour, œuvre signée et datée de 1767.

Les traits robustes du visage de Charles-Alexandre de Lorraine, avec le front haut et dégagé, la bouche légèrement prognathe qui lui donne cette expression morne caractéristique, sont aisément reconnaissables dans sa statuette en terre cuite. Si cette œuvre manque les qualités d'un grand artiste, elle intéresse pour le choix iconographique. En effet, que ce soit la statuette de Delvaux, la statue de Verschaffelt ou encore les diverses versions anonymes connues de ou d'après le monument, toutes représentent le prince en général romain et procèdent, à des degrés divers, de l'influence de la statuaire royale française. Originale est donc la proposition de Brunaux qui a choisi de figurer Charles-Alexandre de Lorraine en uniforme de grand-maître de l'Ordre teutonique. Outre la croix pectorale de l'ordre (qui peut aussi être la croix de l'Ordre militaire de Marie-Thérèse), le costume du grand-maître se composait d'une cuirasse militaire avec épée, de la grande cape noire et blanche également timbrée de la croix de l'ordre et du bâton de commandement que le prince devait tenir dans sa main droite en partie brisée. Brunaux n'a donc omis aucune pièce de l'accoutrement. Toutefois, le sculpteur a ajouté un justaucorps finement brodé et retenu par une ceinture par-dessus la cuirasse, ne laissant visibles de celle-ci que les cuissards et cubitières.

Brunaux a-t-il représenté le prince tel qu'il a pu l'observer lorsqu'il travaillait sur les chantiers du palais de Bruxelles et du château de Mariemont? Le vêtement est incommode, mais il n'est pas impossible que Charles-Alexandre qui était un personnage un peu fantasque, au caractère capricieux le disposant à toutes sortes de fantaisies vestimentaires, se soit parfois accommodé de pareil affublement à certaines occasions et évidemment pour les besoins de la pose afin que les artistes l'immortalisent dans son plus prestigieux accoutrement. Il existe plusieurs portraits anonymes du prince portant une cuirasse sous sa redingote de feld-maréchal timbrée de la croix de l'Ordre teutonique, notamment celui appartenant à la Fondation Roi Baudouin (fig. 21)([34]). Le parti pris réaliste du sculpteur se retrouve également dans sa fidélité à exprimer le caractère du prince à la fois débonnaire avec son embonpoint légendaire et empli d'une suffisance nobiliaire. Le visage bouffi, à la lippe dédaigneuse et encadré de la lourde et chaude perruque de cérémonie, exprime bien toute sa fatuité. Le sculpteur a-t-il voulu flatter le gouverneur général dont nul n'ignorait qu'il avait été particulièrement honoré d'avoir reçu le prestigieux titre chevaleresque de grand-maître de l'Ordre teutonique qui le plaçait à la tête des Princes d'Empire.

Enfin, à ajouter au dossier proprement-dit de la célébration de la statue de la Place royale, une terre cuite anonyme haute de 97 cm, acquise en 1998 par le musée de la Ville de Bruxelles (fig. 22 et 23)([35]). L'œuvre n'est pas d'une grande facture. Charles-Alexandre de

(33) A. Jacobs, 1999, *passim*. Voir également Bruxelles AGR, Maison de Charles de Lorraine, liasses 86 (année 1751) et 87 (année 1763).

(34) Huile sur toile, 86 x 68 cm. Reproduit dans *Charles de Lorraine pendule-veilleuse de ses appartements vers 1770*, Bruxelles, 2001, p. 4.

(35) Inv. B/1998/1.



Fig. 20. G.B. Brunaux (ou Bruneaux), *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine* (détail), 1774, terre cuite, collection particulière.
© Photo de l'auteur



Fig. 21. Anonyme, *Portrait en buste de Charles-Alexandre de Lorraine*, huile sur toile, 86 x 68 cm, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin.
© Fondation Roi Baudouin

Lorraine est ventripotent et a la tête bouffie. Il se tient debout, vêtu de la cuirasse de général romain et du grand manteau consulaire. Le pied droite légèrement en retrait, il présente de la main droite le bâton de maréchal et de la gauche, il relève un pan du manteau, conformément à l'allure générale de la statue. La question est évidemment de savoir si cette sculpture, datant de la fin du XVIII[e] siècle, en est une reproduction fidèle. La statue disparue est connue par plusieurs représentations, tant en gravures, qu'en médailles de commémoration ou sous forme de réductions en faïence et en biscuit. Le problème est que des différences, parfois notables, s'observent entre ces représentations. Cela est surtout vrai pour les gravures. Si la célèbre gravure de Heinrich Sintzenich (1752-1812) (fig. 24), maintes fois reproduite, semble se rapprocher des quelques croquis connus de Verschaffelt pour sa statue([36]), elle semble plutôt être une interprétation idéalisée de la part de l'artiste. Charles-Alexandre de Lorraine y est présenté le corps svelte et le visage fin. On est loin de l'ensemble des autres représentations de la statue, comme les gravures d'Antoine Cardon et de J. Francx, ainsi que du biscuit attribué à Paul-Louis Cyfflé (fig. 25)([37]), ces derniers nous

(36) Heidelberg, Kurpfälziches Museum, inv. Z.2045; Mannheim Städtisches Reiss-Museum, inv. LBW 1974/2/19, 1974/2/18, 1974/2/41.

(37) H. 30,5 cm. Bruxelles, musée de la Ville, inv. B 1615. Voir cat. Bruxelles, 1987, n° IV 23, p. 270. Un autre exemplaire de cette statuette en porcelaine appartenant à une collection privée, a été présenté à l'exposition de Tervueren, 2012, n° 60.



Fig. 22. Anonyme, *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine*, 1775 ou après, terre cuite, H. 97 cm, Bruxelles, Musée de la Ville. © Photo de l'auteur

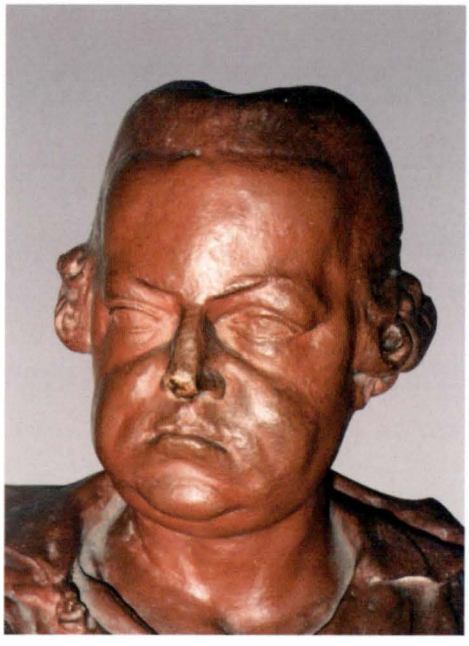


Fig. 23. Anonyme, *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine* (détail du visage), 1775 ou après, terre cuite, H. 97 cm, Bruxelles, Musée de la Ville. © Photo de l'auteur



Fig. 24. Heinrich Sintzenich, *La statue de Charles-Alexandre de Lorraine élevée à la place Royale à Bruxelles*, gravure, vers 1774-1775.
© Bibliothèque royale de Belgique



Fig. 25. Paul-Louis Cyfflé, *Portrait en pied de Charles-Alexandre de Lorraine*, biscuit, H. 30.5 cm, Bruxelles, Musée de la Ville.
© KIK-IRPA, Bruxelles

montrant, comme la statue de Bruxelles, un personnage à l'embonpoint généreux, la tête ronde, plus conforme à la réalité physique du prince. On signalera enfin une dernière statue de Charles-Alexandre de Lorraine, en terre cuite, au château d'Ooidonk (H. 122 cm), d'une qualité fort peu honorable.

Quoi qu'il en soit, la statue du musée de la Ville de Bruxelles vient opportunément s'ajouter à l'ensemble des représentations connues du prince réalisées autour de sa statue qui marque le couronnement éphémère de son règne placé sous l'amour de l'art, y compris la sculpture (*).

(*) Pour leur concours apporté à cette étude, nous souhaitons exprimer notre gratitude à Mmes Bérengère de Lavaleye, Elisabeth Derveaux, Geraldine Patiny, Nelly Stas et à Mr. Michel De Brauwer.

Samenvatting

Gebeeldhouwde portretten van Karel Alexander van Lotharingen

Tijdens de 18de eeuw was het voor vorsten belangrijk om hun portret te verspreiden, niet alleen omwille van politieke redenen maar ook als geschenk aan familieleden, buitenlandse vorsten en leden van hun hofhouding. Karel Alexander van Lotharingen, gouverneur-generaal van de Oostenrijkse Nederlanden (1741-1780) week niet af van deze traditie. De ontdekking van drie niet eerder gepubliceerde gebeeldhouwde portretten, een buste en twee ten voeten, bevestigt het belang van de gebeeldhouwde voorstellingen van de gouverneur-generaal die het unieke voorrecht in de geschiedenis van de Zuidelijk Nederlanden tijdens de moderne tijd genoot om bij leven een standbeeld van zichzelf te zien oprichten. Deze studie geeft een eerste catalogus van de gebeeldhouwde portretten van Karel Alexander van Lotharingen en hun onderlinge relaties en brengt tevens nieuwe elementen aan bij het werk van minder bekende beeldhouwers zoals J. Fr. Allaert en G. B. Brunaux die elk een portret van de gouverneur-generaal maakten. Ten slotte biedt het onderzoek de gelegenheid om de traditionele identificatie van een terracotta buste door Jacques Berge in het Victoria & Albert Museum te weerleggen als zijnde een portret van keizer Frans I, maar het te identificeren als een portret van zijn jongere broer Karel Alexander van Lotharingen.

Summary

The sculpted portraits of Charles Alexander of Lorraine

In the 18th century it was important that the sovereign could distribute his portrait for political purposes as well as gifts to family members, foreign sovereigns or their courtiers. Prince Charles Alexander of Lorraine, governor general of the Austrian Netherlands from 1741 to 1780 was no exception to this rule. The discovery of three unpublished sculpted portraits, a bust and two full figures, recalls the position of sculptures in representing the governor general and remembers that the prince had the unique privilege in the history of the Southern Netherlands in modern times to see his own statue to be erected. This study provides an initial catalog of sculpted portraits of Charles Alexander of Lorraine and the relationships between them and also brings new elements to the work of sculptors little known today such as J. Fr. Allaert and G. B. Brunaux who each left a portrait of the governor general. Finally, it provides an opportunity to refute the traditional identification of a terracotta bust of Jacques Bergé in the Victoria & Albert Museum as a portrait of Emperor Francis I and to identify it as a bust of his younger brother Charles Alexander Lorraine.

Le prince Dmitri Galitzine (1734-1803) et la Belgique, avec son discours inédit en vue du développement des beaux-arts en Russie

Xavier Duquenne

1. La vie de Galitzine en bref

Le prince Dmitri Alexeïevitch Galitzine est né à Spasskoïe près de Moscou le 26 mai 1734, fils d'Alexeï Ivanovitch et de la princesse Daria Vasilievna Gagarina.

Son patronyme s'écrit aussi, hors de Russie, «Golitsyn», lui-même signait «Dimitry de Gallitzin». Remontant au grand-prince Gedymin, fondateur au XIV^e^ siècle de la Lituanie, la famille était l'une des premières de Russie, où ses membres furent reconnus comme princes d'ancienne maison régnante, ils portent tous le titre de prince et princesse([1]).

L'importance de cette maison est attestée entre autres par plusieurs personnalités contemporaines de notre Dmitri, citées ici aussi pour éviter des confusions: Dmitri Mikhaïlovitch (1721-1793), ambassadeur de Russie à Vienne de 1762 à 1792, collectionneur de tableaux et de dessins([2]), son frère Alexandr Mikhaïlovitch (1723-1807), représentant de Russie en Hollande puis à Londres, vice-chancelier de Russie, grand-chambellan de la cour, avec lequel notre Dmitri tint une correspondance considérable, Piotr Mikhaïlovitch (1737-1775), lieutenant général des armées, et Sergeï Feodorovitch (1749-1810), général, aide de camp de Catherine II. En outre, le dernier premier ministre impérial fut Nikolaï Dmitrievitch Galitzine. La révolution de 1917 entraîna la mort ou l'émigration de nombreux Galitzine, dont les descendants se trouvent éparpillés dans le monde, surtout en France et aux États Unis, mais encore en Belgique, où il en vint aussi au XIX^e^ siècle.

(1) Hoefer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, t. 19, Paris, 1857, col. 316-317. – G.K. Tsverava, *Dmitri Alexeïvitch Golitsyn*, Leningrad, 1985. – G. Dulac, dans *Dmitri Alexséévitch Golitsyn, Lettres sur le servage et le développement de la Russie* (1765-1771), dans G. Klotz (éd.), *Politique et économie au temps des Lumières*, Saint-Etienne, 1995, p. 154-161. – G. Dulac et L. Evdokimova, *La correspondance de Dmitri A. Golitsyn (1760-1784)*, dans *Di.-huitième siècle*, t. 22, 1990, p. 367-400. – E.B. Mozgovaja, *Socinenija D.A. Golicina po voprosam izobrazitel'nogo à skusstva*, dans *Znatocestro, kollekcionicovanie, necenatstvo*, Saint-Pétersbourg, 1992, p. 11-19. – P.J. O'Meara, *Dmitri Alekseevich Golitsyn*, dans *The modern encyclopedia of Russian and Soviet history*, t. 12 (U.S.A.), 1979. – Sur la famille: *Almanach de Gotha*, 1936, p. 472-487. – D. Smith, *Former people. The last days of the Russian Aristocracy*, London, 2012 (les Galitsyn y sont de loin les plus cités). Galitzine- (la famille), *The princes Galitzine*, Washington, DC, 2002.

(2) C. Phillips, *Dmitry Mikhaylovich Golitsyn (1721-1793): an eighteenth-century Russian drawings collector*, dans *Master drawings*, t. 49, n° 4, 2011.

Une singularité méritoire de Dmitri Galitzine est de s'être en quelque sorte détaché de son milieu familial en développant une pensée libre et scientifique, qui lui fit bientôt aussi abandonner son pays natal. À l'extrême de cette évolution se distinguera plus tard un autre prince russe, Piotr Kropotkine (1842-1921), célèbre révolutionnaire et anarchiste.

Dès sa jeunesse, Galitzine se familiarisa avec la société française, étant attaché vers 1757 à l'armée française pendant la guerre de Sept Ans, puis à l'ambassade de Russie à Paris à partir de 1760, où il devint en 1763 ministre plénipotentiaire, poste qu'il quitta en décembre 1767 à la suite d'une détérioration des relations entre les cours de Versailles et de Saint-Pétersbourg.

À Paris, il fréquenta des artistes et de beaux esprits, en particulier des Encyclopédistes, entre autres Diderot, aussi critique d'art réputé, avec lequel il se lia de grande amitié; en 1762, au nom de l'impératrice de Russie, Catherine II, il invita Diderot à continuer l'édition de l'*Encyclopédie* à Pétersbourg, mais cette offre alléchante fut déclinée([3]). Galitzine adhéra aux Lumières, s'intéressant à la nouvelle philosophie et à la critique sociale, qui lui fit proposer dès 1765 à son pays de commencer la suppression du servage en vue d'entraîner le développement économique et culturel et la formation d'un tiers état. Ces réflexions étaient influencées par celle de Hume et des Encyclopédistes, en particulier Sanchès, autre ami de Galitzine, ainsi que par le courant des physiocrates, fondé par Quesnay, et tout simplement par la connaissance de l'évolution sociale déjà ancienne en Europe occidentale. Ces idées, il les adressait à son parent, le vice-chancelier, lequel les transmettait régulièrement à l'impératrice. Mais après cinq ans, celle-ci rejeta ces idées jugées subversives – le servage ne fut aboli en Russie qu'en 1861, mais dans de mauvaises conditions([4]).

Et l'on doit croire que l'opposition que ses idées progressistes rencontraient aussi ailleurs le détermina à se réorienter vers des recherches neutres, les sciences naturelles, en particulier l'électricité et la minéralogie.

Parallèlement, Galitzine mit à profit ses années à Paris pour suivre de près la vie artistique, nouer des amitiés avec des artistes et enrichir le patrimoine artistique de la Russie.

Ainsi, en 1766, il présida avec Diderot au départ de Paris du sculpteur Falconet pour Saint-Pétersbourg, afin de créer l'extraordinaire monument équestre de Pierre le Grand, juché sur une énorme roche – la tête fut toutefois modelée par l'élève et belle-fille du sculpteur, Marie-Anne Collot, qui fit aussi le buste de Galitzine (fig. 1)([5]). Celui-ci veilla d'ailleurs à faire passer librement par les Pays-Bas le maître et ses trois suivants, avec des modèles et objets de curiosité destinés à Catherine II([6]).

(3) D. Diderot, *Correspondance*, t. 4, Paris, 1958, p. 185, lettre du 3 octobre 1762 à Sophie Volland. – La table onomastique, au t. 16, indique de nombreuses citations de Galitzine.

(4) G. Dulac, *Les références philosophiques d'un réformateur: Dmitri A. Golitsyn entre Hume et la physiocratie*, dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, t. 304, 1992. – G. Dulac, *Dmitri [...]*, cité n. 1.

(5) Le buste, signé et millésimé de 1766 est reproduit entre autres dans N. Bondil (dir.), cité n. 9, p. 168, fig. 53.

(6) A.G.R. (Archives Générales du Royaume), *C.F.* (*Conseil des Finances*), 5438, extrait d'une lettre du 20.8.1766 de Barré, secrétaire de l'ambassade d'Autriche en France, à Cobenzl, billet du 12-9-1766 de Galitzine (à Compiègne) au Conseil des Finances, et lettre du 15.9.1766 du Conseil des Finances expédiant à la douane à Mons et à Courtrai le passeport en faveur de Falconet et sa suite.



Fig. 1. Dmitri Galitzine, buste en terre cuite par Marie-Anne Collot, 1766 (appartient à Sergey et Tatiana Podstanitsky, Moscou).

Le prince collabora sans doute aussi avec Diderot à l'attribution à Houdon de la création de quatre monuments funéraires pour sa famille, et il fit faire par Houdon son premier buste de Diderot(7).

En outre, il fut de loin le principal acheteur d'œuvres d'art – surtout des tableaux – pour Catherine II. En 1773, il estima à plus de deux mille le nombre de peintures qu'il avait fait envoyer à l'impératrice, en ce compris, de Bruxelles, la collection du comte de Cobenzl,

(7) *Houdon sculpteur des Lumières*, Paris, Musée du Louvre, 2004, p. 141-151 (buste de Diderot), 315-318.

comme on le verra, et c'est alors qu'il termina le catalogue de tous les tableaux qu'il avait fournis à l'impératrice (8).

On sait aussi que Galitzine fut le tuteur d'artistes de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg envoyés à Paris, où il les introduisit et pour lesquels il fit plusieurs recommandations à cette académie pour leur programme de perfectionnement – ainsi, il adressa le sculpteur Choubine à Pigalle et l'architecte Bagenov à De Wailly (9).

Ayant quitté Paris au début de 1768, Galitzine séjourna aux célèbres villes d'eaux d'Aix-la-Chapelle et de Spa, et c'est alors qu'il rencontra la comtesse Amalia von Schmettau, qui accompagnait la princesse Ferdinand de Prusse, ils se marièrent le 10 août 1768; née à Berlin le 28 août 1748, elle était fille du feldmaréchal prussien Samuel von Schmettau. On y reviendra deux fois.

Après Spa, il revint à Bruxelles, où il put conforter son amitié avec le premier ministre, comte de Cobenzl, avec lequel il entretint une correspondance, comme on le verra aussi. La même année, en février et en décembre, il rencontra le gouverneur général des Pays-Bas, Charles de Lorraine, et il allait le revoir en 1773 (10). En 1769, il passa un certain temps à Saint-Pétersbourg et fut nommé l'année suivante ministre plénipotentiaire aux Provinces-Unies, à La Haye, poste qu'il conserva jusqu'en 1782, après quoi il préféra ne pas être nommé à Turin, pour rester dorénavant, autonome, à La Haye.

En cette capitale, Galitzine et son épouse se complurent auprès d'une société cultivée, de pensée assez émancipée, avec des savants et des amateurs d'art, entre autres le célèbre médecin Petrus Camper, auquel il adressa ses *Lettres sur la minéralogie*, éditées à La Haye en 1789. C'est en effet à La Haye que Galitzine entreprit ses recherches d'histoire naturelle, qui lui valurent, on le verra, d'être admis à l'Académie de Bruxelles en 1778. C'est chez Galitzine que Falconet, revenu de Russie, habita pendant deux ans; y séjourna aussi Marie-Anne Collot, élève et belle-fille du sculpteur, laquelle obtint, par la princesse Galitzine, de pouvoir faire les bustes de Guillaume V d'Orange et de son épouse, la princesse Wilhelmine (11). C'est aussi auprès de Galitzine, à La Haye, que séjourna en 1773 son ami Diderot, appelé alors en Russie, ainsi qu'à son retour l'année suivante (12). Galitzine édita aussi à La Haye, en 1773, les *Œuvres* du philosophe parisien Helvétius, en y ajoutant le traité *De l'homme*, dont il avait acquis le manuscrit; Voltaire l'en félicita en lui écrivant «Si on me demande pourquoi je vous suis si attaché, je réponds: c'est que vous êtes tolérant, juste et bienfaisant» (13).

Vers cette époque, Galitzine et son épouse, Amalia von Schmettau, se séparèrent, et plus tard, elle se fixa en Westphalie, à Munster (où elle mourut en 1806) (fig. 2). Elle conti-

(8) S. Karp, dans le recueil d'études publié par le Musée de l'Ermitage, t. 56, 2011.

(9) G. Dulac et L. Evdokinova, cité n. 1, p. 376. – H. Ottomeyer et S. Tipton (éd.), *Katharina die Grosse*, Eurasburg, 1997. – N. Bondil (dir.), *Catherine la Grande, un art pour l'empire*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2005, p. 180, 193-194, 225-226.

(10) *Charles de Lorraine, Journal secret*, éd. par Michèle Galand, Bruxelles, 2000, p. 93 (5 février 1768), p. 121 (6 décembre 1768), p. 282 (22 août 1773).

(11) *Edele eenvoud. Neo-classicisme in Nederland, 1765-1800*, Zwolle, 1989. – F. Scholten, *De Dreigende Liefde. Een beeld van Falconet*, Amsterdam, 2005.

(12) D. Diderot, *Voyage de Hollande*, dans *Œuvres complètes*, t. 24, Paris, 2004, p. 162 (et p. 8 et 14, introduction), référence obligeamment communiquée par Georges Dulac, cité n. 1.

(13) Bibliothèque Royale, *Manuscrits, Collection voltairienne du comte de Launoit*, Bruxelles, 1955, p. 107.



Fig. 2. Amalia van Schmettau, épouse de Galitzine, vers 1780
(Communication anonyme).

nua de s'adonner à la vie intellectuelle, intéressée surtout par la discussion philosophique et religieuse, très liée à Goethe et à Hemsterhuis, philosophe et historien de l'art, qui lui dédia en 1785 sa *Lettre sur l'athéisme*. Elle s'était convertie au catholicisme et détermina en ce sens la vocation de son fils. Ayant joué un rôle actif dans le milieu des artistes et des intellectuels à La Haye et à Munster(14), elle apparaît comme un remarquable modèle de dame raffinée et cultivée, belle, attachée à la réflexion et autonome – ce qui explique d'ailleurs d'emblée

(14) R. Rohrbacher, *Histoire universelle de l'église catholique*, t. 27, Paris, 1848, p. 423-425, aimablement signalé par Xavier Stevens. – Hoefer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, t. 19, p. 1857, col. 317. – *Fürstin Amalia von Galitzyn Briefwechsel und Tagebücher*, Münster, 1874-1876. – J. Galland, *La princesse Galitzin et ses amis, Lille*, [1879]. – *Edele eenvoud [...]*, cité n. 11.

son amitié avec Marie-Caroline Murray, qui sera évoquée plus loin, à propos du comte de Cobenzl.

Lorsque les révolutionnaires français envahirent la Hollande, en 1795, Galitzine émigra en Allemagne, à Brunswick, où il s'éteignit le 16 mars 1803.

Le prince Dmitri Galitzine et son épouse eurent deux enfants: d'une part, une fille, Anne dite Marianne, qui épousa le prince de Salm-Krautsheim, d'autre part, Dmitri, né en 1770, missionnaire aux États-Unis, où il fonda la ville de Loretto en Pennsylvanie (il y mourut en 1840)([15]).

On conserve au moins deux portraits du prince: un buste en terre cuite, déjà cité, modelé en 1766 par Marie-Anne Collot, et un dessin de profil, en buste, de cette époque([16]).

Le prince Dmitri Alekseïevitch Galitzine fut l'un des quelques exemples admirables de Russes qui, au siècle des Lumières, sortirent de leurs traditions pour embrasser la culture de l'Europe occidentale, surtout française. Un autre exemple, auquel on songe forcément, est celui d'Alexandre Stroganoff (1733-1811), qui passa sa jeunesse à se former à Genève, en Italie et à Paris, où il vécut de 1771 à 1778, s'immergeant dans la vie parisienne et l'esprit des Lumières, se liant aux artistes, après quoi il devint un grand amateur et collectionneur d'art et de minéralogie, fut nommé en 1800 président de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg; au reste, son fils épousa Sophia Galitzine([17]).

Bel esprit, amateur d'art et chercheur renommé en sciences naturelles, Galitzine fut admis à l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres à Bruxelles en 1778, ainsi qu'à Saint-Pétersbourg, à l'Académie des Arts et à la Société libre d'Économie, et encore aux Académies de Haarlem, de Stockholm et de Berlin, il devint aussi président de la Société Minéralogique d'Iéna, à laquelle il légua d'ailleurs son cabinet d'histoire naturelle.

Après ses *Lettres sur quelques objets d'électricité, adressées à l'Académie impériale des Sciences de Saint-Pétersbourg* (Saint-Pétersbourg, 1778), il publia principalement sur la minéralogie, en commençant avec ses *Lettres sur quelques objets de minéralogie à M^r le professeur Petrus Camper* (La Haye, 1789, 122 p.), exposé sur des minéraux d'Europe, dédié au savant Camper, de La Haye, son ami; il y donna une suite par sa *Lettre à M^r G. Forster*, écrite en 1790 (La Haye, sans année, 51 p.), Georg Forster étant le savant et voyageur de Mayence, il lui expose sa classification de minéraux en huit catégories, se répartissant en variétés, ouvrage lié à son *Tableau méthodique des minéraux*, brochure qu'il envoya à l'Académie de Bruxelles en 1790. Ensuite, Galitzine approfondit considérablement son sujet en un *Traité ou description abrégée et méthodique des minéraux* (Maastricht, 1792, 244 p.). On verra que l'Académie de Bruxelles avait agréé ce traité et avait entrepris de le publier elle-même, ce qu'empêcha un différend avec son imprimeur. Cet ouvrage remporta un ample succès, car il fut réédité six fois (Neuwied, 1794; Helmstedt, 1796; Dresde, 1801; Paris, 1801; Mayence, 1808; Leipzig, 1815). Ensuite parut sa *Défense de M^r de Buffon contre les attaques injustes et indécentes de M^rs de Luc et Sage* (La Haye, 1793).

(15) R. Rohrbacher, précité.

(16) Portrait aimablement signalé par Piotr Galitzine (États-Unis). – Voir la n. 5 ci-dessus. – G. Tsverava, cité n. 1, publie en couverture une silhouette du buste de Galitzine.

(17) *Les Stroganoff [...]*, Paris, 2002, p. 33-35, 179.

Parmi ses articles, certains furent publiés par la Société libre d'Économie à Saint-Pétersbourg, d'autres par l'Académie de Bruxelles, ces derniers sont cités dans l'exposé, qui suit, des relations du prince avec cette institution.

En 1796 parut à Brunswick, où il s'était réfugié, son traité politique: *De l'esprit des économistes ou les économistes justifiés d'avoir posé par leurs principes les bases de la Révolution française*. Par économiste, il entendait les auteurs d'économie politique, plus précisément les réformistes, y compris les physiocrates, le courant de Quesnay, tous penseurs de la nouvelle philosophie, celle des Lumières.

Galitzine assista de très loin à la Révolution française, mais devant bientôt tant d'horreurs, il se devait de parler, de revenir à la réflexion politique progressiste, qui avait, il est vrai, par ses mises en cause, suscité la Révolution, mais dont le message avait été bientôt annihilé par le refus de concession des privilégiés, l'irrésolution de Louis XVI, la haine sociale, l'emballement des actions et des violences, une évolution qui ne pouvait plus être maîtrisée. La thèse de Galitzine est que les idées des Lumières, qui visaient à réformer l'Ancien Régime, étaient vraiment raisonnables et salutaires, et que la violence et l'injustice monstrueuses dans laquelle la Révolution était tombée, n'étaient pas la conséquence de ces idées mais au contraire de leur refus. Et il le démontre en exposant longuement la pensée politique salvatrice des Lumières: régime de liberté généralisée, impliquant le rejet de la tyrannie et de l'arbitraire et l'extension de l'esprit social. Resurgit son idée, apprise des physiocrates à Paris, de l'importance de l'agriculture, et, pour celle-ci, d'un bon traitement des cultivateurs, ce qui aurait progressivement amélioré les conditions de vie, l'instruction publique et la gouvernance: c'est la morale de son discours de 1766, révélé plus loin. Au demeurant, nouvelle conséquence du refus de l'équité sociale, à partir de 1917 allait se dérouler en Russie une tragédie semblable qu'en France, mais avec des conséquences à la fois largement et durablement négatives.

Enfin, Galitzine édita quelques ouvrages sans en être l'auteur, principalement:

- *Œuvres* d'Helvétius, philosophe des Lumières, en y incluant, pour la première fois, le traité *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, dont il avait acquis le manuscrit, l'auteur ne l'ayant pas publié, pour éviter la persécution (La Haye, 1772).
- [K. Gablits] *Description physique de la contrée de la Tauride, relativement aux trois règnes de la nature* (La Haye, 1788), traduit du russe par Galitzine, d'après son propre envoi à l'Académie de Bruxelles([18]).

2. Le lien entre Galitzine, le comte de Cobenzl et la vente de la collection de celui-ci à Catherine II

Le comte (Charles) de Cobenzl devint en 1753, à l'âge de 41 ans, ministre plénipotentiaire aux Pays-Bas autrichiens, soit premier ministre du gouverneur général, Charles de Lorraine, qui siégeait principalement à Bruxelles, capitale du pays. En réalité, Cobenzl fut le premier dirigeant politique du pays, dont il fut un des grands hommes d'État, toujours

(18) Bibliothèque Royale, VB 4050 A.

intéressé à la progression de l'économie et du bien-être, des connaissances et de l'art, étant lui-même un amateur d'art averti, sujet qui sera repris plus loin (fig. 3)

Cobenzl a laissé une considérable correspondance, avec des personnes variées, dans presque toute l'Europe, en général en français, la langue «universelle» du temps, correspondance conservée aux Archives Générales du Royaume, à Bruxelles([19]).

Or cette correspondance révèle des échanges intéressants et même une grande amitié du ministre avec Dmitri Galitzine, ce qui n'était pas fortuit, tous deux étant diplomates, cosmopolites, beaux esprits, amateurs d'art... Leur correspondance est intéressante surtout parce que, d'une part, elle contient un discours que le Russe composa en 1766, d'autre part, elle concerne la cession de la collection de tableaux et dessins de Cobenzl à Catherine II, conservée à l'Ermitage.

Passons rapidement en revue cette correspondance, mais en reportant quelque peu les informations sur cette cession.

La correspondance commence par une «lettre» du prince à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, long discours qui sera examiné et publié pour la première fois, à la fin du présent exposé.

Vient ensuite la correspondance proprement dite, de juillet à septembre 1768 seulement, en vingt-quatre feuilles, soit vingt trois lettres autographes du prince, et une seule réponse dictée en minute par Cobenzl – le recueil est manifestement incomplet([20]).

La lettre de Cobenzl est écrite, tout normalement, à Bruxelles, celles de Galitzine viennent d'Aix-la-Chapelle puis de Spa, deux hauts lieux de la mondanité européenne, où l'on se rendait pour les eaux sans doute, et en tout cas pour la rencontre, la promenade, le jeu et autres plaisirs – on s'y souvenait d'ailleurs du fameux séjour qu'y avait fait Pierre le Grand en 1717([21]).

Par la première lettre, d'Aix-la-Chapelle, du 21 juillet 1768, Galitzine demande d'accueillir Filosofov, ministre de Russie au Danemark, et la fin montre qu'il est déjà très lié à Cobenzl, car «il l'assure de ses sentiments tendres, sincères et respectueux [qu'il lui a voués] pour la vie».

La seconde, du 10 août, annonce son mariage avec la comtesse Amalia von Schmettau, qu'il promet de présenter bientôt à Cobenzl – elle a déjà été évoquée plus haut et le sera encore.

Par sa troisième lettre, du 16 août, la dernière d'Aix-la-Chapelle, il remercie Cobenzl de sa lettre du 14 (qui manque), lui écrit qu'il s'est marié le 14 et lui fait part aussi de ses démêlés avec le major de Milly, affaire qui continue ensuite.

Par parenthèse, il s'agit ici d'une allégation d'Alexandre (de Vérilly) de Milly, ancien commissaire des Guerres en France, qui était entré au service de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche et, protégé par celle-ci, s'était établi en 1760 à Bruxelles comme adjudant de la cour de Charles de Lorraine, place qu'il vendit en 1767 en sombrant désormais dans un état

(19) A. de Villermont, *[...] Le comte de Cobenzl [...]*, Bruges, 1925. – X. Duquenne, *Inventaire analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl (1718-1770)*, Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 2004.

(20) A.G.R., *S.É.G. (Secrétairerie d'État et de Guerre)*, 1130, f. 364-377.

(21) A. Body, *Pierre le Grand aux eaux de Spa*, Bruxelles, 1872. – L. Gachard, *Le voyage de Pierre le Grand dans les Pays-Bas autrichiens*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 2e série, t. 56, 1878.



Fig. 3. Charles de Cobenzl, premier ministre des Pays-Bas, gravure de J. Teucher, 1765, d'après A. Gillis, Bibliothèque Royale, Estampes. © Bibliothèque Royale

douteux et pitoyable. Or il prétendit que Galitzine avait rompu la promesse de mariage avec sa fille, et il exigeait une compensation([22]). Le prince avait peut-être été très aimable avec

(22) A.G.R., *S.É.G.*, 1177, f. 39-110: correspondance de 1755 à 1759 entre Cobenzl et Vérilly de Milly; 968, lettre du 10.5.1757 de Cobenzl à Charles de Lorraine; 969, lettre du 29.4.1758 du même au même; 971, lettre du 27.12.1960 du même au même; 976, lettre du 29.9.1767 du même au même; *Département des Pays-Bas de la chancellerie de Cour et d'État à Vienne*, 440, relation du 29.4.1758 de Cobenzl à Marie-Thérèse; 447, rapport du 28.11.1760 de Kaunitz à Marie-Thérèse; 483, relation du 17.1.1776 de Charles de Lorraine à Marie-Thérèse. – A.É.Vienne, (Archives de l'État à Vienne: Haus, Hof- und Staatsarchiv), *Belgien, Weisungen*, DDA 1, lettre du 2.11.1753 de Kaunitz à Cobenzl; DDA 29, lettre du 10.7.1773 de Kaunitz à Starhemberg; *Belgien, Depeschen*, DDA 43, dépêche du 19.4.1758 de

la demoiselle, peut-être même un peu plus, mais il niait absolument la moindre promesse matrimoniale, qui eût d'ailleurs été une mésalliance refusée par sa souveraine. Cobenzl intercédera pour éviter tout ennui et clore l'affaire par un paiement ([23]).

Vient, le 21 août, la réponse de Cobenzl sur ce sujet. La lettre du 26 août, de Galitzine, écrite cette fois de Spa comme les suivantes, continue sur l'affaire Milly. Celle du 13 septembre traite de la cession de la collection de Cobenzl. Celle du 20 septembre annonce qu'il viendra voir Cobenzl à Bruxelles au début d'octobre et constate que l'affaire Milly se termine. Enfin, la dernière lettre de Galitzine, datée du 29 septembre 1768, toujours de Spa, annonce son arrivée à Bruxelles, avec son épouse.

Et voici – en intermède, en quelque sorte – que l'amitié entre Cobenzl et Galitzine va s'enfler de celle de leurs compagnes respectives.

On croyait savoir que Cobenzl – qui était marié à Marie-Thérèse, fille du maréchal comte Palffy d'Erdöd, il leur resta cinq enfants – s'était finalement lié à la demoiselle Marie-Caroline Murray, dite Mimi, d'origine écossaise, très cultivée et charmante. À son sujet, le prince de Ligne écrivit: «Je ne connais pas un homme de lettres aussi distingué que mademoiselle Murray», elle connaissait toutes les littératures et l'histoire, son goût et son jugement étaient solides, et très jolis, ses vers. Le comte de Zinzendorf, qui connaissait bien Cobenzl, parle en février 1770 de la «liaison» de celui-ci avec la demoiselle, comme d'une chose connue, et l'abbé de Pradt allait encore le rappeler cinquante ans plus tard ([24]). On sait d'ailleurs qu'en 1770, à la veille de mourir, Cobenzl avait tenu à offrir à Mimi une bague d'un gros et beau brillant, pour la dédommager des commérages suscités par leur relation, mais l'état de la mortuaire l'avait obligée à la restituer ([25]).

Oyez donc. Les archives des ducs d'Arenberg contiennent, de façon encore éparse, des documents sur Marie-Caroline Murray, qui allait être liée d'amitié, plus tard, avec le duc (Louis-Engelbert) d'Arenberg, lequel lui prêta une maison près de son hôtel ([26]), ainsi qu'avec

Marie-Thérèse; DDA 44, dépêche du 8.12.1760 de Marie-Thérèse; *Belgien, Berichte*, DDA 128, lettre du 8.10.1767 de Cobenzl à Kaunitz; DDA 193, lettre du 25.5.1773 de Starhemberg à Kaunitz; DDA 196, lettre du 11.9.1773 de Starhemberg à Kaunitz.

(23) A.G.R., *S.É.G.*, 130, f. 22, lettres des 10 et 16.8 et 13 et 2.9.1768 de Galitzine à Cobenzl.

(24) Ch.-J. de Ligne, *Fragments de l'histoire de ma vie*, édité par J. Vercruysse, Paris, t. 1, 2000, p. 214, t. 2, 2001, 326-327 et 495. – D. de Pradt, *De la Belgique*, Bruxelles, 1820, p. 122.

(25) A.G.R., *S.É.G.*, 2643, f. 49, 155, 156, documents de 1770 de l'abbé de Coudenberg. – A.É.R.B., *Notarial*, 6981, notaire H. Focquet, 21.2.1770, remise de la bague par l'abbé au curateur. – A. de Villermont, cité n. 19, p. 247-248, 314. – J. von Zinzendorf, *Journal [...], 1766-1770*, édité par G. Englebert, *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, hors série, t. 2, 1991, p. 283, au 17.2.1770.

(26) La présence de papiers Murray dans les archives d'Arenberg aux Archives Générales du Royaume et à Enghien, doit s'expliquer par le fait que le duc avait mis à la disposition de la demoiselle une maison vers 1790, où ces papiers auraient été laissés (Bibliothèque Royale, *Manuscrits*, ms II 2065, S. Le Gros, *[...] Mes babioles [...]*, p. 149-150: vers à M^lle^ Murray en 1790 au sujet de cette maison). – Archives d'Arenberg à Enghien, boîte 62/11 (comptes et paiements), facture de L.J. Pouliard pour la livraison en 1792 de deux cheminées pour la maison habitée par M^lle^ Murray. – A.É.R.B., *Greffes scabinaux de la Région de Bruxelles*, 2643, mise en vente, le 1^er^ août 1794, d'une maison du duc d'Arenberg pour payer une imposition ordonnée par le représentant du Peuple Laurent, maison située rue aux Laines en face du jardin de l'hôtel d'Arenberg et occupée par la d^lle^ Murray, avec adjudication le 12 août 1794. – A.G.R., *d'Arenberg*, LA 10092, correspondance de M^lle^ Murray sur son mobilier resté à Bruxelles, avec inventaire, vers 1803.

le prince de Ligne (27). Parmi ces archives, on trouve entre autres près de cent lettres exceptionnellement autographes, et pour cause, de Cobenzl à Mimi (28). Et l'on doit croire que c'est par Cobenzl que Mimi fit la connaissance du prince Galitzine et de son épouse, et une amitié vive naquit aussitôt entre les deux dames, comme en témoignent quelques lettres, du même fonds, de 1769 et 1770 (29). Les lettres d'Amalia Galitzine-von Schmettau à Mimi sont avant tout des lettres d'intense et fusionnante amitié à deux, voire à quatre, qui confirment le lien entre Cobenzl et la Murray. Elles sont écrites de Vienne, Berlin puis Saint-Pétersbourg, après quoi les Galitzine vont se rendre en poste à l'ambassade de Russie à La Haye, où Mimi ira les rejoindre.

En dehors des effluves d'amitié, on y voit que les Galitzine ont rencontré, à Vienne, l'impératrice Marie-Thérèse et l'extraordinaire chancelier Kaunitz, et à Saint-Pétersbourg, l'impératrice de toutes les Russies, mais Amalia confie qu'elle n'aime pas la vie de cour, étalage de richesse et d'orgueil, et qu'en Russie, la société ne peut leur convenir – ils n'y vivront d'ailleurs pas.

Les lettres apprennent aussi que les Galitzine attendent depuis longtemps quatre portraits par M^me^ «Terbouche», à savoir Anna Lisiewska, de Berlin, épouse du peintre Therbusch: cette portraitiste internationale paraît leur avoir peint les portraits des Galitzine ainsi que de Cobenzl et de Mimi. Ce portrait de Marie-Caroline Murray pourrait bien correspondre à un portrait non identifié, pastel par l'artiste susdite, au Musée de l'Ermitage: l'âge, le caractère, la dissemblance avec l'épouse de Galitzine (d'ailleurs beaucoup plus jeune, de sept ans), le fait que ce portrait a appartenu au comte de Cobenzl et provient de Galitzine, forment un ensemble d'indices probant (30).

Galitzine avait accepté en 1766 de prendre soin, à Paris, de la maison du sculpteur Falconet, parti alors pour la Russie, et lorsqu'il quitta lui-même la France, au début de 1768, il y installa M^me^ Therbusch, fixée alors à Paris, où elle avait exposé au Salon de 1767. Pour recouvrer des portraits qu'il avait déposés chez sa maîtresse, une fille de l'Opéra – portraits qui sont sans doute ceux faits par M^me^ Therbusch – et que cette dernière était chargée de récupérer pour lui, on imagina une mystification romanesque, rapportée par Diderot, qui échoua en octobre, M^me^ Therbusch ayant disparu pour fuir ses créanciers et se rendre en novembre à Bruxelles (31). C'est d'ailleurs bien en 1769 qu'elle y était, car elle y peignit alors

(27) Chr. Lepeer, *Marie-Caroline Murray [...]*, mémoire à la Vrije Universiteit Brussel, 1980 (premier exposé substantiel).

(28) Archives d'Arenberg à Enghien, *Biographie*, 73, boîte 36/25 (papiers Murray), lettres intimes de Cobenzl, non millésimées, sauf deux de 1768; A.G.R., *d'Arenberg*, MG 7451/1, autres lettres.

(29) A.G.R., *d'Arenberg*, MG 7451/4, dix lettres de 1769 et 1770 de la princesse Galitzine à M.C. Murray; MG 7452/2, deux lettres de 1770 à M.C. Murray, alors à La Haye.

(30) Musée de l'Ermitage, n° d'inventaire OR 5727, portrait aimablement signalé par Catherine Phillips.

(31) D. Diderot, *Mystification*, dans ses *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, 1989, p. 389-411, avec une introduction donnant des particularités (p. 387-389) sur Galitzine, la fille de l'Opéra, la maison de Falconet et M^me^ Therbusch (référence aimablement communiquée par Georges Dulac, cité n. 1).

le sculpteur Ollivier faisant le buste de Cobenzl, puis partit pour la Hollande sans payer l'*Hôtel impérial*(32).

*
* *

Passons à présent à la vente de la collection de tableaux et dessins de Cobenzl à Catherine II. Si cette cession est bien connue à Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage, en Belgique les preuves en étaient quasi ignorées, de même que le souvenir. Or ces preuves apparaissent, il est vrai très sommairement, dans la correspondance de Cobenzl conservée à Bruxelles.

Il y a tout d'abord deux lettres du comte Philippe de Cobenzl, alors à Vienne, à son oncle le ministre: celle du 31 mai 1768 indique que celui-ci lui a annoncé qu'il est sur le point de vendre son «cabinet», et celle du 22 juin suivant atteste que le ministre a effectivement vendu, le neveu en est satisfait car cela doit contenter leurs souverains (incommodés par la ruine de Cobenzl), mais en même temps il regrette la perte d'«une si belle collection»(33).

La lettre du 10 août 1768 de Galitzine au ministre Cobenzl indique qu'il y joint une missive de son banquier de Rotterdam, Osy, attestant qu'il est à même de satisfaire à terme aux engagements qu'il a pris envers Cobenzl par une lettre de change certifiée par ce banquier. Sa lettre du 13 septembre annonce à Cobenzl qu'il lui paie le reste de ce qu'il lui doit pour sa collection, soit 80.000 livres, en lui envoyant une lettre ordonnant à un certain Van Cassel de lui transmettre cette somme que celui-ci doit avoir reçue d'Osy, ou de la remettre pour lui à M^me^ de Nettine, banquière du gouvernement; le prince y indique aussi que la collection de Cobenzl est arrivée à Saint-Pétersbourg, où elle a plu à l'impératrice, alors qu'elle n'en a pas encore vu les chefs-d'œuvre au départ de la lettre(34).

Dans la correspondance de Cobenzl, il y a encore une autre mention de cette vente: le 7 juin 1768, le comte Alexandre Worontzow écrit de La Haye à Cobenzl que celui-ci a cédé cette année son «cabinet, qui est beau et bien choisi», au prince Galitzine, pour l'impératrice de Russie, et que «c'est une très belle acquisition pour l'impératrice, et s'il avait dépendu de Mr de Galitzine il est sûr qu'il n'y aurait eu aucune difficulté sur le prix», à quoi Cobenzl répond: «Je ne doute pas qu'on ne soit content à Pétersbourg de l'affaire qu'à conclue M. le Prince de Galitzine de mon cabinet, qui est beau et bien choisi selon l'aveu de tous les connaisseurs»(35).

Enfin, une lettre du 16 juin 1768 de Galitzine à Cobenzl, conservée cette fois dans les archives du Conseil des Finances, indique qu'ayant acheté les tableaux de Cobenzl unique-

(32) A.G.R., *C.F.* (*Conseil des Finances*), 5440, lettres vers le 3.2 et du 9.5.1769 de Cobenzl au Conseil des Finances, demandant des passeports pour Therbusch pour Londres et pour M^me^ Therbusch en Hollande. – A.E.R.B., *Notariat*, 6984, notaire H. Focquet, accord du 18.12.1772 entre P. De Busscher et l'Hôtel impérial. – *Gazette des Pays-Bas*, 11.5.1769 (Ollivier).

(33) A.G.R., *S.É.G.*, 1095, f. 459 et 463, lettres des 31 mai et 22 juin 1768 de Philippe de Cobenzl à son oncle ministre.

(34) A.G.R., *S.É.G.*, 1130, f. 366-367 et 373-374, lettres des 10.8 et 13.9.1768 de Galitzine à Cobenzl.

(35) A.G.R., *S.É.G.*, 1249, f. 215 et 217, lettre du 7.6.1768 d'A. de Worontzow à Cobenzl, et réponse de celui-ci du 13.6.1768.

ment pour Catherine II et devant les expédier incessamment à Saint-Pétersbourg, il demande une réduction des droits de sortie, qu'il estime exorbitants, sur quoi Cobenzl transmet cette requête à Charles de Lorraine, qui accorde l'exemption à cette collection destinée à l'impératrice de Russie, de sorte que le passeport est délivré deux jours plus tard (36).

En septembre et décembre 1768, le comte de Cobenzl fit encore décerner un libre-passer pour la sortie de quatre ou cinq malles d'affaires de Galitzine et de sa suite, destinées à Amsterdam (37).

Au reste, à l'époque de la vente, la nouvelle a filtré dans le pays, où apparaissent en effet quelques témoignages par ouï-dire. Ainsi l'amateur d'art et érudit d'Anvers, François Mols, a-t-il noté en 1770 dans son exemplaire du *Voyage pittoresque* de Descamps, édité en 1769, au passage indiquant encore à Bruxelles la collection de tableaux, dessins et estampes de Cobenzl: «Cette belle collection a été vendue par S|on| E|xcellence|, en 1768, à l'impératrice de toutes les Russies, par l'entremise du Prince de Galitzine, alors ambassadeur à la cour de France, à présent en Hollande avec le même caractère. 1770». Et à l'endroit où Descamps signale le tableau de |l'école de| Rubens *La Vierge donnant le rosaire [...]*, alors dans une église à Lierre, Mols note que ce tableau a été vendu en 1767 au comte de Cobenzl et que celui-ci l'a cédé avec tout son cabinet de tableaux et de dessins, estampes etc. à Catherine II par l'entremise du prince de Galitzine (38). Un autre amateur et historien de l'art de l'époque, Van der Sanden, d'Anvers également, indique que la collection de tableaux de Cobenzl a été vendue au prince Galitzine, ancien ambassadeur à la cour de France, pour 80.000 florins, d'après ce que l'on dit en général (39). Pour donner une idée de ce prix de 80.000 florins, il équivalait à peu près au prix de vente de la seigneurie de Seneffe en 1758, domaine d'environ 150 hectares situé non loin de Bruxelles, avec quatre bonnes fermes, des droits seigneuriaux divers, mais sans château (40).

Du côté russe, on est forcément mieux informé, car on conserve les rapports de Galitzine sur sa négociation, adressée au vice-chancelier Galitzine (41).

Quant à la consistance de cette collection vendue, l'ensemble de la correspondance de Cobenzl en révèle très peu, bien qu'elle évoque souvent son intérêt pour l'art (42). On en attend un exposé détaillé par M^me^ Catherine Phillips, historienne de l'art anglaise, qui en a déjà donné de premiers aperçus, où il est dit que cette collection cédée consistait en quarante-six peintures, environ quatre mille trente dessins ainsi que quelques petits marbres, terres cuites et plats de majolique. Les peintures comptent cinq Rubens, deux Jan I Breu-

(36) A.G.R., *C.F.*, 5424, lettre du 16.6.1768 de Galitzine à Cobenzl pour les tableaux et autres effets, avec lettre du 18.6.1768 de H. Crumpipen, faisant office de secrétaire de Cobenzl, au trésorier général des Finances.

(37) A.G.R., *C.F.*, 5424, lettre du 23.9.1768 du Conseil des Finances au trésorier général des Finances, et lettre du 2.12.1768 de H. Crumpipen au Conseil des Finances.

(38) J.-B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre [...]*, Rouen, 1769, t. 1, en regard des p. 98 et 135, exemplaire de la Bibliothèque Royale (*Réserve précieuse*, VH 27474).

(39) Archives de la Ville d'Anvers, *Privilegekamer*, 173, J. Van der Sanden, *Oud Kunsttoneel van Antwerpen*, III, vers 1780, f. 492.

(40) X. Duquenne, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, p. 99.

(41) Archives historiques de l'État russe à Moscou, *fonds 1263 I*, partie 1, 1117, f. 12-89 (aimablement communiqué par Catherine Phillips, qui en prépare un exposé).

(42) X. Duquenne, *Inventaire* cité n. 19.

ghel, deux Van Ostade, un Van Dyck, un Rembrandt, etc., soit principalement dix-neuf de l'école flamande et encore dix-neuf de l'école hollandaise ([43]). En ce qui concerne les dessins, certains ont été exposés à Bruxelles, à la Bibliothèque Royale, en 1972; le conservateur des dessins de l'Ermitage indique dans l'introduction du catalogue que la collection de dessins cédée par Cobenzl compte 3.760 feuilles et un carnet de 230 croquis, porte surtout sur l'école flamande et date jusqu'à 1768, année de la vente; en réalité, le nombre de dessins atteint environ 4.030 ([44]).

On sait que Cobenzl faisait classer ses dessins dans des boîtes et des albums. J'eus l'heur d'acquérir en 1974 un de ces albums, réputé provenir de l'architecte de Charles de Lorraine, Dewez. J'ai cédé cet album au prix coûtant – et donc quasi offert – l'année suivante au comte Coronini (à Gorizia), à sa demande, car il était à l'affût des souvenirs de Cobenzl, dont il était parent. Il s'agit d'un très grand album (h 92 cm x 57) relié en veau et frappé à l'or aux grandes armes de Cobenzl: les cinquante-deux feuilles restantes portent la trace de dessins, collés sur papier bleu, numérotés de 1 à 197, et avec mention, au crayon, des auteurs: G. Romain, Breughel, van Uden, Raphaël, Michel-Ange, Rubens ... ([45]).

Mais pourquoi Cobenzl, qui aimait tant ses collections d'art, en vendit-il une importante partie? C'est que – et c'est là le point noir de son existence – Cobenzl était constamment fort endetté. Il aimait la dépense, surtout, sans doute, pour les acquisitions d'œuvres d'art, mais bien davantage pour rehausser l'exercice de sa haute charge, qui l'entraînait continuellement à des réceptions forcément très coûteuses ([46]). L'impératrice lui alloua, il est vrai, de considérables secours, mais elle avertit en août 1767 que c'était la dernière fois ([47]). Aussi la succession du ministre fut-elle très lourdement déficitaire et le reste de ses collections – entre autres un ensemble de plus de deux mille porcelaines chinoises bleu et or et de très beaux meubles parisiens – fut vendu alors, sous une procédure devant le Grand Conseil ([48]).

3. Galitzine à l'Académie de Bruxelles: électricité et minéralogie

On l'a vu, Galitzine n'insista plus sur la pensée progressiste depuis que celle-ci se trouvait rejetée en Russie, et d'ailleurs malencontreusement freinée en Europe occidentale, aussi

(43) C. Phillips, *Collecting drawings in Brussels in the 1760 s. The collection of Count Charles Cobenzl (1712-1770) in the Hermitage, St Petersburg*, dans *Cinquièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, Paris, 2010.

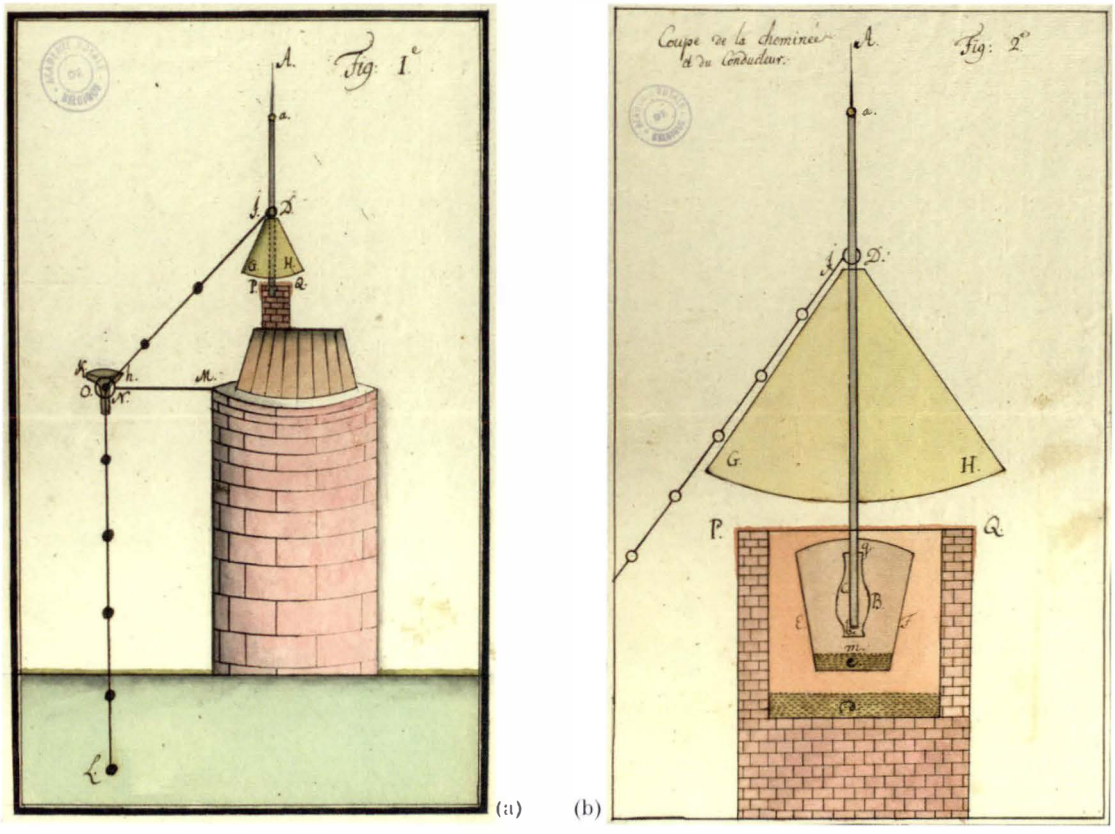
(44) *Dessins flamands et hollandais du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition à la Bibliothèque Royale, Bruxelles, 1972. – Le nombre approximatif de 4.030 m'est communiqué par Catherine Phillips, qui prépare une thèse sur le sujet à l'Université de Glasgow.

(45) Cet album a fait l'objet d'une notice par J. Jadot, *Un fer de reliure aux armes du comte de Cobenzl*, dans *Le livre et l'estampe*, 1960, p. 317-319.

(46) C. de Villermont, cité n. 19, p. 225-231.

(47) A.É.Vienne, *Belgien, Weisungen*, DDA 15, lettre du 29.8.1767 de Kaunitz à Cobenzl.

(48) A.É.R.B., *Notarial*, 6981, notaire H. Focquet, année 1770, actes 20 et 24, inventaires de la mortuaire. – A.G.R., *S.É.G.*, 2641-2647, liquidation de la succession, 1770-1779. – A.É.Vienne, *Belgien, Vorträge*, DDA 9, rapport du 14 novembre 1764 de Kaunitz à l'impératrice; *Belgien, Berichte*, DDA 157, courrier du 21 janvier 1770, documents sur les finances de Cobenzl, 1763-1770; *Belgien, Verzeichnisse*, DDB 216b, comptes de la mortuaire, 1781-1797. – *Liste d'une partie des effets précieux [...]*, Bruxelles, [1770], catalogue partiel de la vente mobilière de Cobenzl. – X. Duquenne, *Le goût chinois en Belgique au XVIII^e siècle*, dans *Chinoiseries*, Bruxelles, 2009.



(a) (b)

Fig. 1a-b. Le paratonnerre perfectionné par Galitzine, 1778: l'ensemble du dispositif et l'appareil seul, Académie Royale des Sciences. © Archives de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, n° 359

s'orienta-t-il vers des sujets neutres, l'électricité et la minéralogie, alors en pleine découverte (fig. 1 a-b).

S'étant bien engagé dans cette recherche scientifique, il fut élu le 3 avril 1778 membre de l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles([49]). Cette institution avait été fondée comme Société littéraire en 1769 sous l'impulsion du comte de Cobenzl, puis, sous le patronage de son successeur, le prince de Starhemberg, elle prit son nouveau nom, mais il parut à ce prince que l'impératrice était réticente à cette action, craignant, tout comme son mentor, le chancelier Kaunitz, une médiocrité relative, du moins comparé avec quelques académies étrangères déjà bien établies. De plus, Starhemberg crut devoir déplorer auprès du chancelier que le comte de Neny, président du Conseil privé, était à l'origine de ces avis péjoratifs et il sollicita au contraire un renforcement de l'institution.

(49) *Mémoires de l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, t. 3, 1780, p. VI, le titre est «membre associé étranger».

Celle-ci prit d'ailleurs bientôt un tour honorable par le choix de ses membres, ses publications et ses débats, dont rendirent compte ses *Mémoires* édités à partir de 1777 (50).

L'Académie témoigne largement des relations poursuivies par Galitzine auprès d'elle de 1775 à 1793: il lui écrivit une cinquantaine de lettres (51), les *Mémoires* de l'académie le citent dans les comptes-rendus des séances et éditent des écrits du prince (52).

Au reste, les relations de Galitzine avec l'Académie de Bruxelles montrent à suffisance que lui-même et la communauté scientifique d'Europe dialoguaient constamment afin de faire progresser la science. Ainsi, le prince demanda-t-il à l'aréopage de Bruxelles ses observations sur ses exposés minéralogiques, ce qui donna lieu à des discussions et des mises au point. À La Haye aussi, il discutait entre autres, on l'a vu, avec Camper, et il entra en relations avec Buffon, tandis qu'il avait décidé une exploration minéralogique en Allemagne avec un ami chercheur, le comte de Sickingen (mais celui-ci mourut avant le départ).

En recherche scientifique, Galitzine s'intéressa essentiellement à l'électricité et à la minéralogie, et cet intérêt dépassa absolument la curiosité et l'amusement qu'offraient fréquemment les cabinets d'histoire naturelle et de physique, en particulier chez les amateurs d'art.

Galitzine commença d'étudier l'électricité – sujet encore neuf – vers 1773, à force de lectures d'autres chercheurs et d'expériences personnelles. Il perfectionna ainsi le paratonnerre – inventé vers 1750 avec Franklin – en le plaçant très haut, sur une cheminée élevée surmontant le donjon du château de Rozendaal, près d'Arnhem. Son rapport manuscrit sur ce sujet, présenté à l'Académie de Bruxelles en 1778, donne deux dessins, d'une part, l'ensemble, avec le conducteur métallique aboutissant en bas à l'eau, le second, l'appareil métallique seul, vu de près. Galitzine a publié son mémoire sur ce sujet et a précisé, comme Franklin, que la pointe attire beaucoup mieux que la forme ronde et amortit aussi mieux la foudre, tout en indiquant la nécessité que le conducteur, en fil de laiton, soit isolé du bâtiment et relié à l'eau ou au sol humide. Dans ce même rapport, il rend compte de ses expériences électriques sur les animaux – il possédait une machine à produire l'électricité parmi les plus puissantes du monde, à double disque, qui après quinze ou seize tours de roue chargeaient les batteries de cent vingt-huit bouteilles. De même, il étudia l'électricité positive et la négative, et captait l'électricité par le cerf-volant – il présenta d'ailleurs à l'Académie de Saint-Pétersbourg un *Mémoire sur les cerfs-volants électriques* (53). En 1778, il

(50) A.É.Vienne, *Belgien, Berichte*, DDA 198, lettres confidentielles des 27.11 et 18.12 de Starhemberg à Kaunitz. – É. Mailly, *Histoire de l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres* de Bruxelles, dans *Académie royale de Belgique, Mémoires couronnés*, t. 34 et 35, 1883.

(51) Les citations de Galitzine dans les *Mémoires* de l'Académie, de 1778 à 1792, sont indiquées par E. Mailly, ouvrage précité, t. 35, p. 404.

(52) *A.A.R.B.* (Archives de l'Académie royale de Belgique), 20-38, correspondance de l'Académie (il n'y a pas de lettres de Galitzine de 1780 à 1787, il a reçu quelques lettres de l'Académie).

(53) *A.A.R.B.*, 359, P^ce de Gallitzin, *Description du conducteur électrique placé sur le château de Rosendal, en Gueldre*, exposé présenté à la séance de l'Académie du 9.11.1778; 360, extraits de lettres du prince, 1778-1779, commentaires divers des *Mémoires* de l'Académie et autres, et présentation de son conducteur; 361 et 599, mémoire sur l'électricité positive et négative, édité à Saint-Pétersbourg en 1778, présenté à l'Académie, séance du 10 février 1778, avec rapports de Needham, directeur de l'Académie, et de Chevalier; 600, rapports de trois académiciens sur le mémoire du prince du 6 juillet 1778 – on y fait état de quinze lettres de Galitzine à Needham. – *Mémoires* de l'Académie, t. 3, 1780, p. XI-XIX,

envoya à l'académie de Bruxelles son mémoire manuscrit sur quelques sujets relatifs à l'électricité, qu'il publia en 1780 à Saint-Pétersbourg, *Réflexions sur quelques objets particuliers de l'électricité*. Il présenta encore à Bruxelles son mémoire détaillant les expériences électriques sur l'air inflammable, expériences faites à La Haye en présence du prince et de la princesse d'Orange, en recourant à sa puissante machine (51).

Enfin, Galitzine s'intéressa aussi à l'application de l'électricité en médecine, il apprit ainsi en mai 1778 que Charles de Lorraine avait été guéri d'un prodigieux mal de jambes par l'électricité, qui, pensait-il, expulsait les humeurs du corps (55).

Quant à la minéralogie, science également en essor, Galitzine s'y adonna ensuite et bien davantage, au départ, entre autres, d'écrits d'Achard, de l'Académie des Sciences de Berlin (56).

Il s'intéressa spécialement aux minéraux recueillis auprès de volcans éteints.

D'après sa lettre de novembre 1784 à l'Académie de Bruxelles, il prétendait trouver la trace de nombreux volcans en Allemagne, mais l'académicien Mann pensait qu'il exagérait, tandis qu'un autre, Van Bochaute, en était enthousiaste. Toujours est-il que l'Académie, qui décida de le publier, lui envoya à cet effet une dizaine de questions ou mises en doute, la plupart par Burtin, médecin, minéralogiste et amateur de tableaux. Le mémoire fut lu en séance du 18 février 1785 et publié dans les *Mémoires* de l'Académie en 1788. Dans ce *Mémoire sur quelques volcans éteints de l'Allemagne*, de novembre 1784, Galitzine présente une série de volcans éteints entre Bonn et au-delà de Göttingen, entre autres la montagne de Carlsberg près de Cassel, avec la célèbre cascade et, en sommet, la statue d'Hercule. Il y indique que certains de ces anciens volcans ont été visités par Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, archéologue et observateur assidu du Vésuve (57).

Galitzine annonça en 1788 à l'Académie que l'Académie de Saint-Pétersbourg publiait alors un mémoire sur l'histoire naturelle de la Crimée, en russe, et qu'il le traduisait en français pour le publier, ce qui parut à La Haye la même année, sous le titre *Description physique de la contrée de la Tauride relativement aux trois règnes de la nature /.../* (58). En 1789, il publia à La Haye ses *Lettres sur quelques objets de minéralogie, à M^r Camper*, qu'il présenta à l'Académie de Bruxelles en lui demandant ses observations, il en reçut dix-neuf (59). En

9 novembre 1778, et p. 1-12, *Lettre de M. le Prince de Gallitzine sur la forme des conducteurs électriques*, La Haye, 6 juillet 1778.

(54) *A.A.R.B.*, 21, mémoire manuscrit *sur quelques objets particuliers de l'électricité*, envoyé avec sa lettre du 2.2.1778. – *Mémoires* de l'Académie, t. 3, 1780, p. VII, 28 mai 1778.

(55) *A.A.R.B.*, 21, lettres des 15.5, 10.6, 12.7 et 25.12.1778 de Galitzine. – L'application de l'électricité en médecine fut étudiée par un autre académicien, l'abbé d'Everlange de Witry: *Mémoires* de l'Académie, t. 1, 1777, p. 179-192, et t. 5, 1788, séance des 3 et 4 juin 1788 (observations de 1781 à 1788).

(56) *A.A.R.B.*, 21, lettres des 22.2, 4 et 8.5.1778 de Galitzine.

(57) *A.A.R.B.*, 660 et 729, rapports et remarques sur la lettre de novembre 1784 de Galitzine. – *Mémoires* de l'Académie, t. 5, 1788, p. XXVIII, 7.11.1783, sur l'itinéraire de Galitzine pour la recherche de matières volcaniques en Basse-Allemagne; p. XL, séance du 18.2.1785, lecture du mémoire; p. 95-114, D. Galitzine, *Mémoire sur quelques volcans éteints de l'Allemagne*.

(58) *A.A.R.B.*, 31 et 32, lettres des 15.4.1788 et 12.2.1789 de Galitzine.

(59) *A.A.R.B.*, 32, lettres des 31.5.1777 et 31.11.1789 de Galitzine, et du 11.10.1789 de Mann, avec dix-neuf observations.

1790, il envoya à l'Académie de Bruxelles sa brochure *Tableau méthodique des minéraux*, où il les classe, selon leur ancienneté, en sept catégories([60]).

En 1791, Galitzine envoya à l'Académie de Bruxelles son traité de minéralogie, qu'il venait de terminer, sous forme abrégée, et demanda si l'Académie le publierait. Celle-ci lui répondit qu'elle le ferait dans le tome 6 de ses *Mémoires*, l'auteur lui envoya encore des corrections et surtout des additions, et, finalement, étant à Spa, il procéda lui-même à une mise au point de ce traité, vint en octobre en discuter à Bruxelles, où il rencontra le minéralogiste Burtin et d'autres académiciens, ce qui donna lieu à de nouvelles mises au point, mais en 1792, un différend avec l'imprimeur, la Société typographique, empêcha l'Académie d'obtenir l'impression, dès lors le prince édita lui-même son ouvrage, qui parut en octobre 1792 à Maastricht sous le nom de *Traité ou description abrégée et méthodique des minéraux*([61]), qu'il dédia à Buffon, avec lequel il correspondait, et qui connut six rééditions.

Enfin, en 1793, Galitzine adressa encore à l'Académie de Bruxelles une *Défense de M^r de Buffon* contre les attaques de deux autres savants français qui, selon lui, «désertent la science pour se mettre sous les drapeaux des Jacobins»([62]).

4. Le discours de Galitzine pour le développement des beaux-arts en Russie, 1766

Abordons finalement la «lettre» ou discours que Galitzine adressa de Paris en 1766 à l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, pour être admis en celle-ci, ce qui fut obtenu le 10 janvier 1767. Cette lettre figure en copie autographe en tête de sa correspondance avec le comte de Cobenzl, mais millésimée de 1767, sans doute l'année d'envoi au premier ministre, et avec la dernière phrase différente, comme on le verra([63]).

Galitzine rédigea pour l'Académie trois textes, inédits, des années 1766 à 1768, à savoir, en 1766, la présente lettre datée du 26 mai 1766, dont la dernière phrase est remplacée par une autre fin et sera reproduite aussi; deuxièmement, un exposé de 1767 et 1768 sur l'art, en russe, qui est surtout une compilation de publications étrangères, en vue d'en mieux diffuser la connaissance dans le pays; et troisièmement, un texte en russe, probablement traduit du français, millésimé de 1768 et lu à l'Académie de Saint-Pétersbourg le 4 août 1769, texte sur la représentation artistique, très inspiré de Winckelmann([64]).

Le discours publié ci-après, pour la première fois, l'est intégralement et tel quel, moyennant d'infimes retouches d'orthographe en harmonie avec la beauté de l'expres-

(60) *A.A.R.B.*, 33, lettre du 20.5.1790 de Galitzine communiquant sa brochure (qui n'y est plus).

(61) *A.A.R.B.*, 34, lettres des 18.1, 15.2, 24.3, 26.4, 13.8, 16.9 et 16.10.1791 de Galitzine, lettre du 16.2.1791 de Mann; 35, lettres des 1.3, 3 et 28.4 et 1^er et 24.8, 4.9 et 27.10.1792 de Galitzine, et 29.8.1792 de Mann.

(62) *A.A.R.B.*, 36, lettres des 15.5 et 12.9.1793 de Galitzine.

(63) A.G.R., *S.É.G.*, 1130, f. 352-361, y compris le titre *«Lettre [...] honoraire»*.

(64) Archives historiques de l'État russe à Saint-Pétersbourg, *fonds 789*, *1*, partie 1, 1767, 298, f. 1-10; 1806, 1927, f. 1-170; 1768, 368, f. 1-8. – Ces textes sont évoqués par K. Lappo-Danilevsky, *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns einfluss auf Literatur und esthetisches Denken in Russland*, Cologne, 2007, p. 54-56, et A. Petrakova, *The history of ancient Greek and Roman Art in Russian Treatises of the second half of the 18^th and early 19^th centuries*, dans *Pegasus* (Bertin), t. 12, 2010 (la teneur de la présente note et du paragraphe auquel elle se rapporte m'a été obligeamment communiquée par Catherine Phillips).

sion – le texte est très soigné et plaisant, en ce français «universel», ici élevé au niveau oratoire et farci de figures de style; on le fait suivre ici de la variante finale originelle, de 1766.

L'exorde du discours, sublime, s'adresse directement à Catherine II: «Grande Princesse, incline ton sceptre, touche ta propre terre et tu en verras sortir la poésie, l'éloquence et toute la foule des beaux-arts» ! C'est dire que la quête du développement culturel doit provenir fondamentalement des ressources propres du pays: le discours a pour objet d'aider l'impératrice à inspirer le vrai goût des beaux-arts, en prenant, certes, de dignes modèles et quelques guides des nations policées, mais «la semence précieuse de leur talent périra si le sol préparé ne lui offre des sillons ouverts qui la reçoivent, la conservent et la reproduisent». Ce sol, c'est l'agriculture et le reste de l'économie, qui créent la richesse et entraînent ainsi l'efflorescence de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Toutefois, pour ne pas effrayer, Galitzine passe sous silence la nécessité, selon lui, d'abolir le servage pour susciter l'intérêt personnel des agriculteurs et l'essor du développement. Il expose les principes de la progression artistique, il recommande, comme modèle de l'architecture, non seulement la Rome antique, mais aussi, à l'exemple de Winckelmann, la Grèce – c'est dire qu'il adhère au néoclassicisme, alors en pleine extension et qui embrasera bientôt Saint-Pétersbourg. Toutefois, il recommande de ne pas mépriser l'architecture gothique, qui exalte la hauteur et la légèreté, deux qualités que Laugier avait déjà relevées dans son traité de 1755([65]). Quant aux temples, il conseille de leur conserver une part d'obscurité nécessaire au recueillement, «car, ose-t-il, il y a je ne sais quelle analogie entre la divinité et les ténèbres, la nuit et les exercices religieux». Tout cela est dit dans une pensée esthétique très libre, rejetant le dogmatisme. Il affirme l'importance de la formation au dessin et se répand en propositions pour l'apprentissage de l'artiste en composition, couleur, glacis, perspective, clair-obscur, luminosité et expression. Il évoque la grâce et le goût ainsi que le grand goût, sommet de l'art.

Et de conclure en espérant faire partie de l'Académie de Saint-Pétersbourg et d'y perfectionner ce qu'il peut avoir acquis de lumières auprès de «la nation la plus policée de l'Europe».

Le discours montre bien que l'auteur ne se contentait pas de contempler l'art et la culture spirituelle en général dans son aisance privilégiée personnelle, mais qu'il en désirait ardemment le partage social.

*
* *

Lettre du Prince de Gallitzin à l'Académie des arts de Pétersbourg pour en être reçu membre honoraire

Messieurs

Tandis que notre Auguste Souveraine étend ses vues sur tout ce qui importe au bonheur de la nation, médite la réforme des lois, invite les sciences et les arts, et fait recueillir à grands frais des modèles qui puissent inspirer le vrai goût de la peinture, de la sculpture et de l'ar-

(65) M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture* (1753), nouvelle édition, Paris, 1755, p. 177.

chitecture à ceux d'entre ses sujets à qui la nature en aura départi le génie, permettez que je m'entretienne un moment avec vous des moyens de rendre florissants ces arts qu'elle doit protéger et que nous devons tous aimer, parce qu'ils seront chargés de pourvoir à sa gloire.

Le génie est de tous les temps et de tous les pays, peut-être y a-t-il des zones privilégiées qu'il habite de préférence, mais partout ce sont des circonstances morales plus énergiques que toutes les causes physiques imaginables qui le font paraître ou qui l'étouffent. Les contrées qui produisirent autrefois les Phocions et les Démosthènes, les Scipions et les Virgiles, sont aujourd'hui peuplées de la plus vile canaille de l'univers. Si le souverain d'un peuple a du génie, il aimera les hommes de génie, et les hommes de génie naîtront à ses côtés. *Neptune frappa la terre de son trident et il en sortit un cheval ailé.*

Grande Princesse, incline ton sceptre, touche ta propre terre et tu en verras sortir la poésie, l'éloquence et toute la foule des beaux-arts.

Il nous convient sans doute d'appeler du milieu des nations policées quelques hommes rares qui soient nos premiers guides, il nous convient également de recueillir des modèles de perfection en tous genres, sur lesquels les yeux inexpérimentés d'un peuple qui cherche la lumière soient d'abord arrêtés, mais les modèles qu'on aura recueillis resteront sans imitateurs, les hommes rares qu'on aura appelés passeront sans postérité et la semence précieuse de leur talent périra, si le sol préparé ne lui offre des sillons ouverts qui la reçoivent, la conservent et la reproduisent.

L'histoire de l'origine du progrès des arts est la même partout, et l'unique moyen de naturaliser chez soi une industrie, quelle qu'elle soit, c'est d'y encourager par l'attrait de la considération et de la richesse. Ceux qui condamnent les artistes à une fortune médiocre sont aussi mauvais politiques que ceux qui condamnent l'agriculteur à l'indigence. Si vous voulez avoir des peintres et des statuaires, faites qu'ils soient honorés et riches, si vous voulez qu'ils soient honorés et riches, faites que le goût de la peinture et des statues soit général, multipliez les grands édifices, car l'art qui loge les beaux-arts est aussi l'art qui les fait naître.

Quelque immense que vous supposiez un amas de chaumières, vous n'y trouverez aucun vestige de peinture, rien que vous puissiez appeler du nom de statue, si ce n'est peut-être quelques souches informes auxquelles la serpe dirigée par la superstition aura donné les premiers traits de la figure humaine. Mais survient-il une calamité publique, la nation délivrée d'un péril qui la menaçait en marque-t-elle aux Dieux sa reconnaissance? A-t-elle remporté sur ses ennemis quelque victoire signalée dont elle soit jalouse de transmettre la mémoire aux temps à venir? Un événement heureux ou malheureux a-t-il fait élever un temple, un autel, un arc de triomphe? Voilà l'architecture qui naît.

Mais lorsque le Dieu de la nation a un temple, le souverain, émule et représentant de la Divinité, a bientôt un palais. Les ministres du souverain, émules et représentants de leurs maîtres, ne tardent pas à se faire des demeures d'une magnificence proportionnée à leurs dignités; je les vois imités dans leur faste par les hommes puissants dont l'exemple entraîne les citoyens opulents; et les différents ordres de la société exerçant la même influence les uns sur les autres, voilà de tous côtés des jardins, des galeries, des cabinets, des coupoles, des piédestaux vacants, des niches vides, de grands murs nus, qui appellent la main du décorateur, et les maisons des particuliers décorées de tableaux précieux, les édifices publics peuplés de statues.

C'est ainsi que les choses arrivent chez un peuple qui passe de lui-même de l'état de barbarie à l'état policé. Mais si la peinture et la sculpture y doivent la naissance à l'architecture, en revanche c'est de ces deux arts que celle-ci reçoit ensuite sa perfection. J'oserai donc vous dire «*Méfiez-vous du talent d'un architecte qui n'est pas grand dessinateur.*» En effet, où cet homme se sera-t-il formé l'œil? Comment aura-t-il acquis le sentiment délicat des proportions? Où aura-t-il puisé les idées de grand, de simple, de noble, de grave, de léger, de sérieux, d'élégant, de svelte?

Toutes ces qualités n'appartiennent-elles pas au corps humain, et la notion profonde et juste qu'on en conçoit peut-elle émaner d'ailleurs que de cette étude? Michel-Ange était grand dessinateur, lorsqu'il conçut le plan de la façade et du dôme de Saint-Pierre à Rome. Perrault était grand dessinateur, lorsqu'il fit élever ici [à Paris] la colonnade du Louvre.

Loin de se borner à tirer des lignes horizontales et verticales et à se remplir la tête de divisions et de sous-divisions, de mutules, de triglyphes et de métopes, je conseillerai donc à l'architecte de s'occuper longtemps et profondément de l'imitation de la figure humaine; et si j'instituais une académie, j'assujettirais indistinctement l'élève architecte, l'élève peintre et l'élève statuaire à dessiner d'après la bosse [modèle artificiel] et le modèle. Que le premier se livre ensuite aux connaissances propres de son art, pourvu qu'en s'instruisant des mesures qu'il a plu à Vitruve d'assigner à chaque ordre, il ne se laisse pas préoccuper de l'opinion qu'elles sont fixes et invariables. Qu'il sache qu'elles sont toutes soumises à la convenance. Qu'il s'en convainque dans les recueils des grands monuments de la Grèce, qu'il y voie le Temple de la Citadelle d'Athènes conserver en même temps le caractère de temple et le caractère d'architecture militaire, des pleins étroits et des vides immenses accordés aux greniers publics; dans ces derniers édifices, leur construction champêtre simulée par des colonnes longues et plates, ayant à peine un pouce de saillie sur le corps d'un bâtiment et rappelant si parfaitement un assemblage de planches, qu'il n'y a presque d'autre différence à l'œil que celle de la pierre au bois que, pénétré de la sublime convenance de ce caractère d'architecture avec la destination de l'édifice, il secoue les entraves qu'on a mises à son art et qu'il étende les limites à l'infini. Qu'il conçoive que si un tel édifice ne peut être trop éclairé, il est une obscurité presque essentielle à tel autre, aux temples, par exemple, qui n'en inspireront que mieux le recueillement, car il y a je ne sais quelle analogie entre la divinité et les ténèbres, la nuit et les exercices religieux. Qu'il apprenne à juger sans particularité, qu'il admire l'architecture grecque et romaine qui annonce partout les deux grandes qualités d'un édifice, la durée et la sécurité; mais qu'il ne méprise pas l'architecture de ces bons Goths qui savent si bien par la hauteur de leurs voûtes et la légèreté de leurs colonnes étendre et faire valoir l'espace intérieur. Qu'il réserve son dédain pour ces constructions singulières qui semblent menacer ruine sous les pieds ou sur la tête de ceux qui les habitent, et dont on ne comprend la solidité que par l'étude des règles de l'art. Si la notion d'unité se lie fortement dans sa tête avec l'idée de convenance, sans laquelle il n'y a et il ne peut rien y avoir de beau en architecture, quel que soit le monument qu'on lui propose, les accessoires combinés avec les parties principales seront imaginés, distribués, ordonnés pour elles, et leur ensemble concourra à annoncer au premier aspect l'usage de l'édifice.

Mais que servira-t-il à une nation d'avoir de grands artistes si dans les occasions importantes, c'est à des hommes médiocres que le ministre s'adresse; un habile homme a communément l'âme haute et fière, il ne sollicite point, il attend, et il est rare qu'on le prévienne:

dès lors les monuments publics sont vicieux et déshonorent à jamais le règne sous lequel ils ont été construits. Je pense qu'un ministre éclairé n'en serait que plus jaloux de la gloire de son souverain; et je désirerais que ceux que leur naissance destine aux premières places de l'État eussent le goût assez formé soit par la connaissance des plus beaux édifices tant anciens que modernes, soit par quelque étude des premiers principes de l'art, pour ne confier qu'au vrai talent des ouvrages durables sur lesquels la postérité jugera de la nation.

Ce serait ici le lieu de montrer que les grands édifices qui hâtent les progrès de la peinture et de la sculpture ne sont pas sans quelque influence sur les têtes tournées à la poésie. Le spectacle continu de leur grandeur, de leur simplicité, de leur magnificence élève la pensée de l'auteur; et il cherche par une émulation machinale à dire et à concevoir des choses hautes comme celles qu'il a sous les yeux. Les montagnes sont les phénomènes les plus imposants de la nature, les grands édifices sont les phénomènes les plus imposants de l'art; entre tous les arts c'est dans l'architecture surtout que l'homme se montre étonnant. Les grands architectes, les grands statuaires, les grands peintres inspirent les grands poètes et en sont réciproquement inspirés; et c'est lorsque la rivalité s'est élevée entre les arts comme entre les artistes, que le beau siècle d'un peuple est arrivé. Mais j'abandonne ce sujet attrayant pour suivre l'objet que je me suis proposé.

J'ai dit que la peinture et la sculpture devaient leur naissance et leurs progrès à l'architecture. En effet, tous les grands peintres et tous les grands statuaires anciens sont nés dans les temples idolâtres; et sans les églises dont la religion chrétienne a converti presque toutes les contrées de l'Europe, la plupart des grands peintres et statuaires modernes seraient encore à naître.

J'ai dit que l'étude profonde du dessin était nécessaire au grand architecte, et je crois l'avoir démontré.

Cependant, l'architecture à proprement parler n'est point un art d'imitation, elle n'a point de modèle subsistant et rigoureux dans la nature auquel elle soit obligée de se conformer. Les édifices présents seront, j'y consens, des imitations perfectionnées des édifices anciens, ceux-ci des imitations perfectionnées d'édifices plus anciens encore; ces derniers auront eu pour modèle la chaumière de l'homme échappé des bois. Mais quel rapport y a-t-il entre cette première chaumière et la caverne ou le fond de la forêt que l'homme sauvage habitait originairement? Aucun.

Il n'en est pas ainsi de la peinture et de la sculpture, tels sont aujourd'hui, tels ont été et tels seront à jamais les objets de leurs imitations; l'arbre, le cheval, l'homme, le serpent, la femme, le taureau, entre ces natures permanentes, comme il y en a dans chaque espèce de belles et de laides, il ne lui reste que la liberté du choix, et il préférera sans doute les premières, s'il a quelque règle pour les discerner.

Mais qu'est-ce qu'une belle nature?

A cette question qu'on a faite tant de fois et qu'on n'a pas bien encore résolue, je répondrai que la belle nature est toujours celle qui convient à la circonstance.

Il en est de la belle nature comme du bonheur: l'un est la convenance du désir, et l'autre la convenance du choix avec la circonstance. Si vous voyez un arbre s'élever avec une tige bien droite, porter la cime arrondie et ses branches bien symétriques jusque dans la nue, vous direz «*Voilà un bel arbre*» et vous aurez raison. Si vous en voyez un autre noué, tortueux, gercé dans son écorce, brisé dans ses branches et vous montrant de toutes parts

les marques de la vieillesse et d'une mort prochaine, vous direz «*Voilà un vilain arbre*», mais l'artiste qui vous écoute s'écriera «*Le bel arbre !*», et il ne se trompera pas. C'est que le premier de ces arbres, cet arbre tel que la forêt entière en offre à peine un ou deux, sera beau s'il est planté à l'entrée d'une allée qui soit en face d'un palais; ou au centre d'un hameau, sur la place où les jeunes paysans et les jeunes paysannes libres de leurs travaux se rassemblent aux jours de fête pour danser. C'est un arbre de décoration, mais à la porte de leurs pauvres chaumières, c'est un arbre d'expression qu'il faut. C'est l'arbre vieux et caduc qui sera beau, et cela par la conformité de sa misère avec la misère de la chaumière et la misère du malheureux qui l'habite.

Toute nature est belle, c'est une belle chose que la jeunesse, c'est aussi une belle chose que la vieillesse. C'est une belle chose qu'un vieillard dont le front est ridé, la tête à moitié chauve, les yeux éteints, la barbe touffue, les vêtements en lambeaux et déchirés, et qui se tient le dos appuyé contre la colonne d'un temple où il sollicite la commisération publique. Mais un gueux tel que je viens de le peindre serait hideux au milieu d'un bal paré, à moins qu'une scène importante et extraordinaire ne l'eût amené dans un lieu où il serait si déplacé.

Tout ce qui blesse les sens dans la nature blesse les sens dans l'imitation, on peut montrer un cadavre, mais il ne faut pas qu'il tombe en pourriture. Ce tableau m'infecterait.

Lorsqu'un objet n'offre rien à la vue qui blesse les sens, et qu'il a une convenance requise avec la scène et le lieu, il est bien choisi, il est beau. Si je ne veux pas qu'une imitation infecte, je ne veux pas non plus qu'elle fasse détourner les regards d'horreur. Je permettrai au poète d'ouvrir les entrailles du satire Marsyas sous le couteau d'Apollon, et de faire tressaillir ses veines sanglantes autour de son cœur qui palpite encore, mais je ne le permettrai pas au peintre. C'est qu'il y a bien de la différence entre le tableau que l'imagination se fait, et celui qui frappe immédiatement l'organe. Le poète dit très bien «*Les ronces dégoûtantes portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes*», mais cela ne se peint pas.

Ajoutez à ces principes, si vous le voulez, celui de préférer entre les objets d'une même espèce l'individu qui se prêtera le plus aux imitations de détail, qui aura le plus de caractère et qui réveillera le plus fortement en vous des idées morales, la bonté, la méchanceté, le vice, la vertu, l'industrie, la paresse, le bonheur, le malheur, toutes les vicissitudes de la vie, car l'homme se regarde lui-même en tout: et dans l'arbre frappé de la foudre, et dans l'édifice qui tombe en ruine, et dans la feuille qui flotte à la surface du ruisseau, et dans celle qui voltige au gré des vents.

Que j'ai de peine à résister à l'attrait de vous entretenir de ces analogies délicates qui déterminent l'artiste, à son insu, dans le choix de ses accessoires, et de vous exposer par quel enchaînement imperceptible et secret d'idées fines et subtiles, il assied des voyageurs sur les ruines d'un tombeau et fait souffler un vent violent autour des débris d'une ville renversée, mais c'est du technique qu'il s'agit ici et non de l'esprit de l'art.

Il ne suffit pas de savoir faire choix d'une nature convenable, il faut acquérir la facilité de la rendre, il faut dessiner.

Le dessin est la base de tous les arts d'imitation, le peintre dessine avec la couleur, le modeleur dessine avec l'ébauchoir, le sculpteur avec le ciseau, le graveur avec le burin.

On dit que celui qui sait peindre de la chair sait tout peindre. On peut dire avec la même vérité que celui qui sait dessiner la figure, sait tout dessiner.

Il n'y a rien d'incorrect dans la nature. Tout a sa cause et toute cause a son effet. Et si toutes les causes et tous les effets nous étaient bien connus, il ne resterait à l'art qu'à s'assujettir à l'imitation de la nature la plus rigoureuse, sans craindre que nous pensassions jamais accuser la tête de sa figure d'être trop faible ou trop forte, ses genoux trop gros, ses jambes trop grêles, ses mains ou ses pieds trop longs. Nous sentirions la raison nécessaire de ces défauts qui n'en seraient plus. Mais l'ignorance de cette raison nous a fait rechercher ce qu'on appelle «belles proportions». On a mis des règles de convention à la place des lois éternelles de la nature, et l'on s'est formé, à force d'observation, un modèle idéal qui n'exista, qui ne put jamais exister. S'il eût existé ou qu'il existât, il serait tombé du sein de sa mère, âgé de vingt-cinq ans, tout grand, tout formé. S'il eût exercé la moindre fonction, cette fonction aurait altéré quelques unes de ses parties, fortifié celle-ci, affaibli celle-là: il aurait été chasseur, laboureur, soldat, menuisier, charpentier, coureur, littérateur, et les belles proportions auraient été détruites.

Qu'est-ce donc que le modèle? C'est un oisif imaginaire, qui ne s'est encore occupé de rien, qui n'est rien et qui est bon à tout; on le tournera à telle condition de la vie qu'on voudra, en altérant en lui certaines formes relatives à cette condition. Veut-on en faire un lutteur? On enflera les muscles de ses bras et de sa poitrine, on affaiblira sa tête et l'on exagérera la grosseur de son col. Veut-on en faire un érudit? On courbera son dos, et l'on allongera ses paupières.

Mais avant que d'introduire ces altérations dans le modèle, avant que de tenter de le réduire à cette organisation particulière d'après laquelle il satisferait le mieux qu'il est possible aux devoirs de sa condition, avant que de le caractériser prêtre ou soldat, artisan ou magistrat, il faut le connaître bien proportionné, oisif et nu. C'est ce que l'élève apprend pendant tout le temps qu'on l'occupe à dessiner d'après la bosse [modèle artificiel] ou le nu. J'ajoute d'après le nu, car le modèle académique est un homme vivant qu'on a choisi le plus voisin qu'on a pu de la perfection du modèle idéal. Pour peu qu'on remarque en lui quelques traces légères d'une condition, d'un état, d'un métier particulier, il est vicieux. Mais nos vêtements modernes qui serrent, étranglent et contraignent les membres en cent façons diverses, rendent les plus beaux modèles presque impossibles à trouver.

Un peuple envieux des beaux-arts se préparerait donc des modèles en affranchissant dès la plus tendre enfance la nature des liens qui la gênent dans son développement et des conditions serviles qui corrompent ses formes développées.

Le dessin continuel d'après la bosse ou l'antique rend l'artiste correct, élégant, simple, pur, grand, mais froid; et il est à craindre qu'en ne dessinant jamais que d'après le modèle académique, il ne se fasse à ces attitudes fausses et maniérées, qui n'ont rien de commun avec les actions réelles et véritables de la vie. En effet, quel rapport y a-t-il entre ce tireur d'eau académique et le domestique qui tire de l'eau à votre puits?

Voici donc ce que j'exigerais. Je voudrais qu'un professeur en anatomie démontrât l'écorché aux élèves. Je voudrais qu'ils dessinassent un certain temps d'après l'écorché, jusqu'à ce que la position, les attaches et les mouvements des muscles leur fussent familiers. Je voudrais qu'ensuite on les arrêtât devant le modèle académique. Je voudrais qu'on entremêlât les séances d'après le modèle académique, d'autres séances d'après différents modèles pris dans les conditions diverses de la société.

Si l'écorché reste présent à l'imagination, si l'artiste s'entête de la vanité d'être savant, il affectera de marquer les muscles et leurs attaches, tout y sera trop prononcé et sa manière sera dure et sèche. S'il ne distingue pas les endroits où les chairs ont un appui inégal, solide, immédiat, des endroits où la nature les a privés de cet appui, il arrondira tout également; et son dessin, flasque, mou, monotone, ressemblera à un sac de coton, à une vessie soufflée.

La nature n'est ni ronde ni carrée. Le dessin rond et le dessin carré sont deux vices de l'école. Un professeur attentif jettera les yeux sur le travail des élèves: celui-ci ébauche largement, fièrement, il l'en louera, mais il en exigera les détails qu'il néglige, cet autre s'épuise sur les détails, mais son imitation petite et minutieuse ne saurait embrasser le tout, il lui apprendra à étendre son coup de crayon.

Si les détails sont trop ressentis, la matière est petite: dessiner largement, c'est savoir subordonner les détails à la masse, c'est la masse qui doit saisir et frapper d'abord, c'est l'attention qui doit faire discerner les détails.

Mais un maître important qu'il faudrait de bonne heure à mes élèves, ce serait un homme de génie qui sût leur donner comme je l'entends des cours de mythologie, d'histoire et de poésie, ce n'est ni un lourd et pesant érudit, ni un artiste qu'il me faut. Je demande un homme très sensible aux beautés des auteurs, qui les entende et connaisse bien, qui ait une grande et belle imagination; qui sache montrer un même événement pour plusieurs instants, faire agir et parler les personnages d'une scène, la créer intéressante, élever, émouvoir, échauffer les âmes de ses jeunes auditeurs, évoquer devant eux les ombres des morts, susciter sous leurs yeux des fantômes; et surtout les pénétrer des vrais principes de la morale et du goût.

Le premier poète d'une nation ne serait pas trop bon pour cela. Que chemin faisant, il indique la forme des casques et des cuirasses, j'y consens; mais qu'il s'arrête surtout aux usages, aux caractères, aux mœurs, qu'il importe bien autrement de connaître que le sabre et la chaussure. Une faute grossière contre le costume blesse l'œil de l'homme instruit, il ne faut pas déceler une ignorance grossière sur ce point; mais y apporter une recherche minutieuse, c'est le sublime de l'artiste commun, et la pédanterie du métier.

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres. C'est la couleur qui leur donne la vie. Si l'artiste rendait la couleur et les formes d'après la nature, on ne distinguerait plus un faire d'un autre faire, un maître d'un autre maître, une école d'une autre école. C'est le maître et le modèle académique qui donnent la manière du dessin; c'est le maître et l'école qui donnent la fausseté du coloris. On s'accoutume à peindre d'après les yeux d'un autre. Ce sont toujours des tableaux qu'on regarde et jamais la nature. On contracte une technique dont il est impossible de revenir.

Il est donc de la dernière conséquence en ce point de s'en tenir à une émulation rigoureuse. Si l'on s'accorde une licence sur quelque prétexte qu'elle soit fondée, bientôt on ne saurait plus où s'arrêter. L'œil se corrompt de plus en plus et l'on est gris, jaune, vert ou bleuâtre; je ne dis rien des faires légers, heurtés, doux, empâtés, ils doivent tous rendre la nature, la même nature, mais censée vue à différentes distances. Ce qu'il importe, c'est de se faire la touche ferme et sûre; si on tourmente ses couleurs, elles réagiront les unes sur les autres, et le tableau ne tardera pas à se désaccorder. Au contraire, le morceau qui aura été touché d'un pinceau fier et hardi, achèvera de devenir harmonieux avec le temps, qui enlèvera aux couleurs fraîches leur éclat et leur crudité.

Celui qui ignore l'art de ce qu'on appelle les glacis n'aura jamais la magie de son art. Cette magie consiste à modifier une première couleur par la transparence d'une autre couleur

surappliquée. Le maître peut donner à son élève les principes grossiers de cette technique, mais c'est à l'expérience consommée de la perfectionner. Sans glacis, point de passages, point de nuances, point de tons, point de vérités, point d'attraits, point d'effets; ainsi que sans le clair-obscur, point de plans, point d'air entre les figures, peinture plate et pauvre, figures découpées et collées les unes sur les autres comme autant de pièces de carton.

Le premier pas vers l'intelligence du clair-obscur est la connaissance des règles de la perspective. Jeunes élèves, ne regrettez pas les instants que vous donnerez à une étude à l'aide de laquelle vous saurez par la lente dégradation des grandeurs faire avancer ou fuir les objets. Si vous êtes savants en perspective, la difficulté des raccourcis s'évanouira pour vous, réfléchissez-y un moment et vous concevrez que la figure entière d'un prophète enveloppé de toute sa volumineuse draperie et sa barbe touffue et ses cheveux hérissés, et ce voile poétique qui couvre son front et qui donne à sa tête un caractère divin, sont assujettis dans tous leurs points au même principe que la projection d'un polyèdre. Acquérez donc le sentiment de la perspective, divisez par la pensée toute la profondeur de votre tableau en une infinité de petits plans; répandez sur chacun de ces plans la quantité d'ombres et de lumières qu'ils exigent en raison de leur distance et de leur exposition au corps lumineux, appliquez à cette distribution graduée les lois même de la perspective; observez les reflets ou emprunts d'ombres, de lumières et de couleurs, et promettez-vous d'être un jour un grand coloriste.

«*Placez-vous*, dirait Rubens ou Rembrandt à son élève, *sur la même ligne que le corps lumineux et le corps éclairé, supposez que ce corps soit rond, vous verrez la lumière perdre de son éclat depuis le centre de la surface ronde parsemée d'inégalités, de méplats insensibles; autant il y aura de petites élévations, autant vous aurez de petites sommités lumineuses.*» Mais toutes ces sommités ne seront pas également lumineuses, elles perdront de leur éclat à mesure qu'elles seront plus voisines du cercle terminateur de la lumière et de l'ombre. Autant vous aurez de petites profondeurs, autant vous aurez de parties ombrées, mais ces ombres ne seront pas également fortes. Leur obscurité ou demi-teinte augmentera d'autant plus qu'elles seront plus voisines des confins de la surface éclairée. Observez la dégradation de lumière convenable, depuis chaque petite sommité lumineuse jusqu'au fond de chaque petite profondeur obscure; suivez la réflexion divergente des rayons, discernez les endroits où ils se rassemblent, voyez comment ces endroits en sont quelquefois plus vivement éclairés que s'ils recevaient la lumière directe. C'est ainsi qu'il arrive au grand angle de l'œil, quoique concave, d'être en certains cas éclatant de lumière. Ce seul exemple vous donnera et la théorie et la pratique la plus sûre des ombres et de la lumière; j'ai presque dit du clair-obscur, quoique je sache très bien que cette expression ne s'applique communément qu'à l'art d'éclairer toute la scène. Mais soyez si savant dessinateur, si grand coloriste qu'il vous plaira, si la partie de l'expression vous manque, vous resterez à jamais dans la classe innombrable des peintres décorateurs. Ce n'est pas que je ne fasse grand cas de la couleur, de même qu'en littérature on trouve cent froids raisonneurs pour un homme éloquent; il y a en peinture cent dessinateurs corrects pour un bon coloriste. Je n'ignore pas que mille artistes, et même renommés, sont morts avant que d'avoir acquis le sentiment de la chair. Tel excelle à rendre l'incarnat de la rose, qui a brisé son pinceau de désespoir de rendre l'incarnat des joues d'une jeune fille. Mais si le visage de cette jeune fille ne me dit rien, s'il manque d'expression, que m'importent ses belles joues, sa fraîcheur et ses belles chairs?

L'expression est toujours l'image d'un sentiment, mais le sentiment ne dispose pas seulement du visage, il modifie toute l'habitude du corps. Rien n'est plus ridicule qu'une tête encolorée sur un corps en repos. Les muscles d'un visage sympathisent avec tous les autres, et c'est cette sympathie qu'il faut étudier et rendre. Au moment où la volupté s'empare d'une femme, sa tête se renverse, son visage pâlit, son œil languit, ses jambes fléchissent sous elle, ses bras tombent mollement, l'ivresse du plaisir serpente dans toutes les parties de son corps. Elle est voluptueuse depuis l'extrémité de son orteil, jusqu'à la pointe de ses cheveux. La variété des expressions est infinie, mais le grand livre est ouvert. C'est le livre de la vie qu'il faut lire sans cesse.

La composition est l'art d'ordonner une scène. Il y a peu de sujets ingrats, mais beaucoup de têtes stériles. Un grand philosophe a dit que tout avait sa raison suffisante. L'application de ce principe n'est pas moins sûre dans l'art que dans la science. Point de personnages oisifs, point d'accessoires superflus. Unité de lieu, de temps, d'action, variété, intérêt et clarté: voilà les principes généraux de la composition.

Je n'insiste sur rien. Je me contente d'effleurer la sommité des choses, c'est à ceux qui traitent de l'art expressément à les approfondir.

La sculpture n'a pas d'autres préceptes que la peinture. On pardonnera au peintre une incorrection de dessin, on ne la pardonnera pas au sculpteur. Le marbre ne comporte rien de frivole, il faut que le sujet du sculpteur soit grand, que son idée soit forte, on demande qu'une figure soit belle de tous côtés, et elle le sera si son action est d'un bon choix et qu'elle la fasse bien. Il ne faut pas considérer un groupe autrement qu'un tableau, entre toutes ses faces il en est une plus intéressante. Oter à cet aspect principal pour enrichir les aspects subordonnés, c'est gâter le tout. Chercher dans les membres d'une figure, entre les figures d'une composition, d'autres contrastes que ceux de l'action vraie et du mouvement naturel, c'est le jeter dans un style petit, maniéré, aussi déplaisant sur la toile ou le marbre, que l'antithèse multipliée dans le discours.

Si vous regardez de côté le *Laocoon*, un des enfants sera projeté sur l'autre, et tout l'effet pathétique du chef-d'œuvre, détruite. Cependant, groupez mieux si vous pouvez.

Il me resterait un mot à dire de la *grâce* qui consiste à exécuter une action, quelle qu'elle soit, avec la plus grande facilité, et du *goût*, qui consiste à écarter d'un discours, d'une action, d'une imitation, certaines circonstances ou des idées grossières, communes et rebutantes; et d'en rapprocher ou réveiller d'autres, qui nous flattent et nous piquent pour leur finesse, leur délicatesse et leur nouveauté.

Mais la grâce ne s'apprend pas, elle se définit difficilement; la nature qui la donne apprend seule à la sentir. Et le goût, enfant tardif du plaisir, de l'aisance et de la liberté, vient nécessairement avec le temps.

Mais qu'est-ce que le grand goût? A quoi tient-il? Comment se perd-il? Pourquoi les nations n'ont-elles qu'un seul beau siècle? Pourquoi les grands artistes paraissent-ils et disparaissent-ils presque tous à la fois? Si je réponds bien à la première de ces questions, j'aurai satisfait en même temps à toutes.

Le grand goût consiste, si je ne me trompe, dans un certain tempérament de politesse et de barbarie, qui n'a et ne peut avoir qu'un intervalle en-deçà duquel il y a trop de rusticité et au-delà trop de politesse. La condition des nations amollies est pire que celle des nations sauvages. Lorsqu'une fois les grands et vigoureux traits qui caractérisèrent la physionomie

de nature sont entièrement effacés, c'est sans retour. Les nations barbares, en se civilisant, s'avancent plus ou moins rapidement vers les temps du grand goût. Les nations trop civilisées s'en éloignent sans cesse sur leur déclin; s'il reparaît encore quelques hommes de génie, ce n'est plus à proprement parler la nation qui les produit, c'est la nature qui les jette au milieu d'elle comme des monstres, des espèces de sauvages qui ne prennent qu'une teinte légère du goût national, qui restent à demi barbares, à demi civilisés, et que la bizarrerie de leur caractère sauve de la corruption générale. Ces enfants de l'arrière-saison sont rares; et à les considérer de près ils sont aussi maussades qu'un Hottentot sous le justaucorps d'un Européen ou qu'un cannibale qui aurait la barbe impexe [?] et touffue, l'œil hagard et les cheveux poudrés et frisés. Cet intervalle que j'appelle le beau siècle d'un peuple est plus ou moins long selon la nature des gouvernements. Il ne naît point, ou passe comme l'éclair sous le despotisme. Il dure un peu plus sous l'état monarchique. S'il ne commence pas avec le gouvernement républicain et ne finit qu'avec lui, il n'est pas le même pendant toute sa durée. Au commencement les traits sauvages ou barbares prédominent, et les ouvrages comme les hommes ont un caractère grand et fier, mais dur et sec. Sur la fin on n'y remarque plus que quelques vestiges de grandeur et de fierté, mais ils sont précieux par la délicatesse et le goût.

Heureuse la nation où les mœurs ne sont pas trop voisines de la barbarie, ni trop voisines des temps de l'extrême politesse et de la corruption. Heureux chez cette nation l'artiste en qui la verve est tempérée par le jugement. Il sera l'homme par excellence de son siècle. La nature aura fait pour lui tout ce qu'il était possible qu'elle fît et par le moment où elle l'aura fait naître, et par les qualités rares dont elle l'aura doué.

Voilà, Messieurs, ce que je tiens d'un commerce habituel avec les grands artistes et les hommes de lettres de ce pays-ci [la France], et je me soulage, en vous le transmettant, du dégoût des affaires politiques. Si vous agréez cette ébauche, peut-être me laisserais-je tenter dans quelques moments de loisir, de reprendre plusieurs points sur lesquels j'ai glissé légèrement, et de les traiter plus à fond.

Quoiqu'il en soit, je serai satisfait et récompensé de mon zèle, si je puis mériter un jour de m'asseoir à côté de vous, et de perfectionner par votre commerce et au milieu de vos assemblées, ce que je puis avoir acquis de lumières chez la nation la plus policée de l'Europe. Qu'on s'accoutumerait aisément à cette nation, s'il était aussi facile de traiter avec ses ministres, qu'il est doux de converser avec ses poètes, ses philosophes, ses artistes !

[Cette dernière phrase, qui précède, a remplacé la fin suivante de l'exemplaire de l'Académie: «C'est chez cette nation que l'exemple des poètes, des philosophes, des savants et des artistes, montre plus peut-être qu'en aucun autre lieu de l'Europe, jusqu'où la culture des sciences, des lettres et des beaux-arts, peut élever l'âme et adoucir les mœurs.

J'ai l'honneur d'être avec respect,

Messieurs,

Votre très humble et très obligé serviteur,
Dimitry Prince de Gallitzin»]

Samenvatting

Prins Dmitry Golitsyn (1734-1803) en België: zijn ongepubliceerd pleidooi voor de ontwikkeling van de schone kunsten in Rusland.

Prins Dmitry Golitsyn (1734-1803) behoorde tot een van de belangrijkste families van Rusland. Zijn interessante levensloop bracht hem ook in aanraking met België. Gevestigd te Parijs verbrak hij stilaan de banden met zijn oorspronkelijke achtergrond. In 1763 werd hij aangesteld tot ambassadeur van Catharina II. In Parijs zocht hij het gezelschap op van kunstenaars en intellectuelen en werd bevriend met de befaamde wijsgeer en kunstcriticus Diderot.

Hij bekeerde zich tot de Verlichting, maar omdat deze nieuwe trend niet in alle milieus even goed aanvaard werd, besloot hij, na zijn aanstelling tot ambassadeur in Den Haag in 1770, zich toe te leggen op elektriciteit en mineralogie, meer "neutrale" wetenschappen die toen in hun kinderschoenen stonden. Hij werd lid van verschillende wetenschappelijke academies en in 1778 onder andere van de Academie voor Wetenschappen en Letteren te Brussel waarmee hij tot 1793 contact bleef houden.

Ondertussen trachtte Golitsyn de ontwikkeling van Rusland (waar hij de lijfeigenschap wilde afschaffen) te bevorderen. Deze doelstellingen zet hij uiteen in een ongepubliceerde toespraak van 1766 die aan het einde van dit artikel uitgegeven wordt. In uitstekend Frans, de "universele" taal van dat ogenblik, pleit hij voor een sociale ontwikkeling niet van bovenaf maar vanuit de basis, door de economie en vooral de landbouw te stimuleren, wat aanleiding zou geven tot een culturele en artistieke ontwikkeling geïnspireerd door buitenlandse voorbeelden.

Golitsyn begunstigde de artistieke ontwikkeling van Rusland door heel wat kunstwerken voornamelijk schilderijen naar zijn moederland te zenden onder meer de uitgebreide collectie van graaf Cobenzl, de eminente Gevolmachtigde Minister van de Oostenrijkse Nederlanden, met wie hij bevriend was.

Summary

Prince Dmitry Golitsyn (1734-1803) and Belgium. His unpublished address for the development of Fine Arts in Russia.

Prince Dmitry Golitsyn (1734-1803), who belonged to an influential Russian family, had an interesting life, which incidentally brought him into contact with Belgium. Based in Paris, he became in 1763 ambassador of Catherine II and he slowly started to break away from his roots. He frequented artists and intellectuals and became a friend of Diderot, philosopher and renowned art critic.

He sympathized with the Enlightenment, but since this new trend was not generally accepted, he decided, upon his appointment as ambassador in The Hague in 1770, to shift his attention to more "neutral" sciences, that were starting to develop during that period e.g. electricity and mineralogy. He became a member of several scientific academies, among

others, in 1778, the Academy for Sciences and Literature in Brussels, with which he maintained an active relationship until 1793.

Meanwhile, Golitsyn tried to promote the development of Russia (where he hoped to abolish serfdom). He revealed his intention in a hitherto unpublished speech of 1766 which is published at the end of this article. Written in a beautiful French, the "universal" language of that time, it advocates a social development not from above, but bottom up, by improving the economy, particularly the agriculture, which would allow a general cultural and artistic development inspired by foreign models.

Golitsyn favored the artistic development of Russia by sending many works of art to his native country, mainly paintings, including the extensive collection of Count Cobenzl, the eminent Minister Plenipotentiary of the Austrian Netherlands, who was his friend.

Mallarmé's crisisgedachte en Ensors tendens tot derealisatie: een verkennend interdisciplinair contact

Katrien Dierckx

'J'ai reçu le livre de Mallarmé et le parcours avec plaisir. [...] Les dessins pour le livre vont bien. J'y mets tous mes soins et travaille assidûment. J'en ai fait quarante déjà et vous serez content. Je l'espère!' (1) Ensors commentaar en illustraties bij een exemplaar van de *Poésies* van Mallarmé zijn zowat het enige rechtstreeks aanwijsbare verband tussen beide meesters. Deze illustraties, die Ensor in 1923 realiseerde op verzoek van zijn mecenas François Franck, worden in het bestaande Ensoronderzoek slechts zelden in herinnering gebracht (2). Nog minder aandacht gaat uit naar mogelijke inhoudelijke verwantschappen tussen het artistieke oeuvre van Ensor en het immens invloedrijke gedachtegoed van Mallarmé. Als auteur van *Coup de dés*, de *Sonnets* en de *Divagations*, huldigde Stéphane Mallarmé (1842-1898) tijdens het laatste kwart van de negentiende eeuw een nieuwe manier van denken, lezen en zien in. Het poëtische totaalconcept van Mallarmé, dat zich kenmerkt door diepgaande linguïstische en esthetische transformaties, stuwde de individuele en subjectieve expressie vooruit en mobiliseerde vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw literaire en artistieke milieus ver buiten de grenzen van Frankrijk (3). In dit artikel wordt de hypothese geformuleerd dat ook in het oeuvre van James Ensor (1860-1949) de radicaal vernieuwende poëtica van Mallarmé resoneert. Tussen Ensor en Mallarmé kwam er schijnbaar geen fysieke ontmoeting tot stand (4). De kruisbestuivingen tussen de intellectuele en artistieke milieus waarin Mallarmé en Ensor zich profileerden, kunnen echter onmogelijk over het hoofd worden gezien (5). De geringe geografische en mentale afstand tussen Parijs en Brus-

(*) Universiteit Antwerpen - Stadscampus, Departement Geschiedenis, Prinsstraat 13 (S.D.320), B-2000 Antwerpen.

(1) Brief van James Ensor aan François Franck (5/9/1923), cf. J. Ensor, *Lettres*, Édition établie, présentée et annotée par Xavier Tricot, Bruxelles 1999, p. 329, 333.

(2) Voor de bespreking van Ensors illustraties, zie P. Florizoone, *James Ensor. Riches heures*, Brussel 1998 (bijgevoegd bij: Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Bruxelles 1899 – anastatische herdruk).

(3) Voor een overtuigende reconstructie van de invloed van Mallarmé's poëtica op opeenvolgende generaties van kunstenaars, zie J.-F. Chevrier, *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé* (Musée des Beaux-Arts, Nantes, 9 avril 2005 – 3 juillet 2005), Paris 2005.

(4) Zowel in de uitstekende biografieën over Mallarmé (van de legendarische biografie van Henri Mondor tot de meer recente overzichten van Gordon Millan en Jean-Luc Steinmetz), als in de belangrijkste biografieën over Ensor wordt niet expliciet melding gemaakt van een ontmoeting.

(5) Zie o.a. het hoofdstuk 'De hartslag van Parijs (1800-1870)' in R. Hoozee (ed.), *Brussel. Kruispunt van culturen* (Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 8 september – 5 november 2000), Brussel 2000, p. 16-83; A. Pingeot & R. Hoozee (eds.), *Paris – Bruxelles, Bruxelles. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914* – Paris (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 21 mars – 14 juillet 1997 / Musée des Beaux Arts, Gand, 6 septembre – 14 décembre 1997), Antwerpen 1997; R. De

sel én de intense verwevenheid van artistieke disciplines die de periode rond de eeuwwisseling typeerde(6), pleiten ontegensprekelijk in het voordeel van het bestaan van inhoudelijke verwantschappen tussen Mallarmé's en Ensors oeuvre.

Igitur

In het bestaande Ensoronderzoek zijn de inhoudelijke raakvlakken tussen Mallarmé's poëtica en Ensors artistieke oeuvre nagenoeg onbestudeerd. Enkel Draguet geeft op basis van een associatie tussen Ensors kunst en Mallarmé's mentale drama *Igitur* een eerste aanzet tot een interdisciplinair contact(7). In de teksten van *Igitur* (1869, onvoltooid) wordt het verhaal verteld van de crisis, de ontdekking van het zelf en de bevrijding uit de crisis. Op Middernacht, een onveranderlijk uur – *suspendu dans le temps* – legt protagonist Igitur, een emblematische Hamlet-figuur, een bijzonder parcours af. Meer bepaald werpt Igitur een blik in de spiegel, waarna een vervaging en een verdwijning van het subject optreedt en er in die spiegel vervolgens een nieuwe identiteit tot stand komt(8). Een gelijkaardige crisis van het subject treft men volgens Draguet aan in Ensors tekeningen rond het midden van de jaren 1880. In *Zelfportret bij de lamp* (1886) plaatst Ensor zich net als Igitur voor de spiegel; de reflectie van een uitgevaagde figuur in de spiegel contrasteert met de levendige

Smedt, 'Hellens et Ensor à travers l'Art moderne (1908-1914)', *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 1994-1995, p. 279-306.

(6) Exemplarisch voor deze Frans-Belgische culturele kruisbestuivingen en de innige verwevenheid tussen literatuur en kunst, is het Brusselse kunstenaarscollectief Les Vingt (1883-1893), waarvan Ensor stichtend lid was. Het libertaire artistieke genootschap organiseerde jaarlijks een tentoonstelling in Brussel, waarbij elk lid zijn werk kon tonen naast dat van Belgische en internationale genodigden. Daarnaast werd het tijdschrift *L'Art Moderne* ingeschakeld als belangrijk instrument voor de verspreiding van de esthetische opvattingen van Les Vingt en voor de ontwikkeling van de avant-garde. *L'Art Moderne* volgde niet alleen het culture leven op de voet, maar stond ook open voor essays en poëzie van auteurs als Georges Eekhoud, Max Elskamp, Franz Hellens, Grégoire Le Roy, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck en Émile Verhaeren, die in 1908 een monografie zou wijden aan James Ensor. Dat het culturele leven hoegenaamd niet was los te denken van de belangrijke input van Mallarmé, bewijzen zowel het aanzienlijke aantal bijdragen die in *L'Art Moderne* verschenen over de dichter als de publicatie van poëzie en artikels van Mallarmé zelf. Het internationale prestige van Les Vingt kon enkel nog toenemen toen de *Maître-poète*, op uitnodiging van bestuurslid Edmond Picard, in 1890 een reis ondernam naar België, waar hij een reeks lezingen verzorgde over de toen recent overleden dichter Villiers de l'Isle-Adam. Mallarmé gaf achtereenvolgens lezingen in Brussel, Antwerpen, Gent, Luik en Brugge. In zijn lezingenreeks sprak Mallarmé o.a. over de 'crise merveilleuse' die 'la vieille métrique française (je n'ose par dire la poésie)' doormaakte en kondigde hij een nieuwe poëtische vrijheid aan. Zie het hoofdstuk 'Le voyage en Belgique' in J.-L. Steinmetz, *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris 1998, p. 305-323. Belgische auteurs als Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck en Mockel, die de evenementen van Les Vingt frequenteerden, werden bovendien uitgenodigd op de vermaarde *Mardis de la rue de Rome* die Mallarmé organiseerde in Parijs. Zie o.a. A. Fontainas, *Mallarmé et ses amis belges* (*Les Cahiers du Théâtre-Poème* 14), Bruxelles 2000.

(7) M. Draguet, 'Magritte et Ensor sous le quinquet de Mallarmé', in: *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé. Conférences*, Nantes 2006, p. 78-85.

(8) Igitur kijkt 'dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps', en vervolgens 'voyant la glace horriblement nulle'. Cf. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris 2003, t. 1, 'Igitur ou la folie d'Elbehnon', p. 499. Mallarmé's *Œuvres complètes* zullen hierna worden afgekort als *O.C.*



Fig. 1. James Ensor, *De bedroefde en weelderige schilder*, 1886,
rechtsonder: Ensor / mon portrait 1886,
zwart krijt, potlood op papier geplakt op karton,
22,7 x 16,7 cm, privécollectie.

opwelling van allerlei fantasmagorische motieven (9). Een ander sprekend voorbeeld is *Mijn portret. De bedroefde en weelderige schilder* (1886), waarin Ensor in het halfduister zijn eigen gezicht als een droombeeld laat opdoemen in het bovengedeelte van een rijk gedecoreerde toogkast (fig. 1). Los van het lichaam lijkt het hoofd van de kunstenaar te zweven als een geheimzinnige, verdwijnende verschijning. In een banaal, huiselijk decor introduceert Ensor een onbestendigheid en een mysterieuze waas, waaruit tal van hallucinatoire schrikbeelden te voorschijn komen. De ontologische verdwijning van het subject gaat volgens Draguet gepaard met een systematische twijfel, waarop zich een nieuw bewustzijn vormt vanuit het object (10). Tijdens de confrontatie met de spiegel, gaat het subject met andere woorden ten onder en komt het terecht in een nieuwe realiteit waarin de objecten triomferen. De hybridische tekening *De buffetpiano* (1880-1885 en 1886-1889) onderstreept andermaal de

(9) M. Draguet, *art. cit.*, p. 84.
(10) M. Draguet, *Het symbolisme in België*, Brussel 2010, p. 145-146.



Fig. 2. James Ensor, *De buffelpiano*, ca. 1880-1885 en 1886-1889, contépotlood en houtskool op papier, 23,3 x 16,4 cm, Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
© Lukas - Art in Flanders vzw

veranderde relatie tussen subject en object. Deze realistische studie van een huiselijk interieur wordt door Ensor in een latere fase aangevuld met fantasmagorische motieven (fig. 2). Ensors stoffige, burgerlijke realiteit maakt rond het midden van de jaren 1880 plaats voor een nieuwe wereld waarin de objecten tot leven komen en een uitermate dwingend karakter hebben([11]). De Maeyer spreekt in deze context van een 'vormdualisme', waarbij extreem irrealisme en realisme met elkaar worden vervlochten([12]).

De invasie van fantasmagorische motieven vanaf het midden van de jaren 1880 markeert onmiskenbaar een belangrijk ijkpunt in Ensors artistieke ontwikkeling. In het

(11) Zie M. De Maeyer, 'De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het œuvre van James Ensor', *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 12 (1963), p. 69-88.

(12) Zie M. De Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', *Jaarboek Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-1964, p. 131-158, p. 145, 147.

bestaande Ensoronderzoek worden de 'mystificaties en groteske illusies'([13]) die vanaf 1885-1887 hun intrede doen in Ensors kunst, nog vaak overwegend verklaard op basis van biografische gegevens en eerder oppervlakkige verwantschappen met contemporaine kunstenaars en literatoren. Dat Draguet Mallarmé's verhaal van *Igitur* aanwendt om Ensors crisis en aansluitend zijn vlucht in een fantasiewereld te onderbouwen, is bijgevolg een interessant en verfrissend aanknopingspunt. Voor een verdere uitdieping van en een inzicht in Ensors uiterst innovatieve kunstproductie tijdens de tweede helft van de jaren 1880, lijkt het ons echter nuttig om ook Mallarmé's teksten die aan *Igitur* voorafgaan ter hand te nemen. Met *Igitur* tracht Mallarmé immers de crisiservaring van Tournon te herbeleven([14]), die zeer goed wordt gedocumenteerd in de uitvoerige, jarenlange correspondentie met zijn vriend Henri Cazalis.

Mallarmé's crisisgedachte: een kluwen van negativiteit

De beruchte 'crisis van Tournon'([15]) die Mallarmé doormaakt in de jaren 1864-1868 gaat over de ontdekking van het Niets([16]). In de gespecialiseerde literatuur wordt deze crisis meestal opgevat als een metafysische crisis, in die zin dat hij de vorm aanneemt van een 'lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu'([17]) en van een 'descente au Néant'([18]). Het verlies van het geloof in God was niet zeldzaam onder de jonge Parnassiens([19]); bij Mallarmé echter is deze metafysisische crisis tegelijk zeer nauw verbonden met een crisis van poëtische aard([20]). Waar de romantische dichters nog boodschappers waren van God en letterlijk werden geïnspireerd door zijn Woord (cf. 'l'ancien souffle'([21])), gaat Mallarmé vanuit een ontluikend atheïsme op zoek naar een nieuwe poëtische taal([22]). In de herfst van 1864 bericht Mallarmé zijn vriend Cazalis voor het eerst over zijn zoektocht naar een nieuw poëtisch procédé om de dingen voor te stellen. Deze nieuwe poëtische taal is niet gericht op de representatie van een realiteit waarvan ze de consistentie moet uitdrukken. De nieuwe poëtische taal kenmerkt zich integendeel door een

(13) H. Todts, *Ensor ontmaskerd* (ING cultuurcentrum, Brussel, 7 oktober 2010 – 13 februari 2011), Brussel 2010, p. 139.

(14) Zie o.a. Y. Bonnefoy, 'Igitur et le photographe', in: Y. Peyré (ed.), *Mallarmé 1842-1898* (Musée d'Orsay, Paris, 29 septembre – 3 janvier 1999), Paris 1998, p. 59-83, p. 61.

(15) In 1864 werd Mallarmé door de Franse overheid naar Tournon (en vervolgens naar Besançon en Avignon) gestuurd om er gedurende een aantal jaren Engels te doceren aan een plaatselijk lyceum. Tijdens deze periode in Tournon maakte Mallarmé een complexe crisis door, waarover hij uitvoerig bericht aan (o.a.) zijn correspondent Henri Cazalis.

(16) Cf. 'trouvé le Néant'. S. Mallarmé, *O.C.*, t. I, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [13 juillet 1865]', p. 701-702, p. 701.

(17) S. Mallarmé, *O.C.*, t. I, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [14 mai 1867]', p. 713-716, p. 714.

(18) Zie o.a. É. Benoit, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Droz 2007, p. 10, 41; T. Kawase, 'A crisis before the Crisis: On Mallarmé's *Les Fenêtres*', in: R. Greer Cohn (ed.), *Mallarmé in the 20th Century*, London 1998, p. 143-156, p. 153.

(19) P. Bénichou, *op. cit.*, p. 26.

(20) J.-L. Gallardo, *Mallarmé et le jeu suprême*, Orléans 1998, p. 9.

(21) S. Mallarmé, *O.C.*, t. II, *Divagations*, 'Crise de vers', p. 204-213, p. 209.

(22) P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris 1995, p. 27-28.

negatieve operatie, waarbij de dichter afstand neemt van het reële en de dingen uit de materiële werkelijkheid met andere woorden minder concreet maakt (23). In januari 1865 vervolgt Mallarmé dat hij met zijn nieuwe procedé – *peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit* – de dingen op mysterieuze wijze evoceert. Bovendien stelt zijn nieuwe methode hem in staat om zeer vluchtige impressies weer te geven (24). Het bewerken van de verzen vergt veel inspanning (25). Tijdens deze moeizame poëtische activiteit, die eruit bestaat dat Mallarmé het vers letterlijk uitholt en figuurlijk uitdiept (26), stoot de dichter op het Niets (*le Néant*). Kort na zijn angstaanjagende confrontatie met *le Néant*, ontdekt Mallarmé *le Beau* (27). De nieuwe poëzie van Mallarmé wordt geboren uit het niets, de crisis, de leegte (28). Mallarmé ondervindt met andere woorden dat het negatieve proces van eliminatie en destructie naar creatie leidt. Het gedachtegoed dat Mallarmé nalaat in zijn briefwisseling met Cazalis is extreem rijk en complex. De mechanismen van negatie, die het fundament vormen van Mallarmé's gehele poëtica, leggen een opvallend veld van verbindingen bloot met Ensors kunst. In deze bijdrage is het de bedoeling om een verkennend interdisciplinair contact te realiseren tussen Mallarmé's zoektocht naar een nieuwe taal en Ensors kunst die tot stand komt tijdens de tweede helft van de jaren 1880. Meer bepaald vertoont Mallarmé's zoektocht naar een nieuwe poëtische taal, waarin zich een duidelijke tendens tot derealisatie aftekent, opmerkelijke verwantschappen met Ensors 'vormdualistische' tekeningen en 'abstracte' schilderijen uit de periode 1885-1890.

(23) 'J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.' Cf. S. Mallarmé, *O.C.*, t. 1, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [30 octobre 1864]', p. 663-664, p. 663.

(24) '[...] j'ai pris un sujet effrayant, dont les sensations, quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité, et si elles flottent, ont l'attitude étrange du mystère. Et mon Vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer! J'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter les impressions très fugitives.' S. Mallarmé, *O.C.*, t. 1, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [janvier 1865]', p. 665-667, p. 666.

(25) '[...] si tu savais que de nuits désespérées et de jours de rêverie il faut sacrifier pour arriver à faire des vers originaux [...] et dignes, dans leurs suprêmes mystères de réjouir l'âme d'un poète. Cf. S. Mallarmé, *O.C.*, t. 1, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [juillet 1865]', p. 681-682, p. 682.

(26) De uitdrukking 'creuser le vers' wijst op de actie van dematerialisatie (het uithollen van de materie), het inlassen van ruimtelijke leegtes in het vers (deze actie culmineert in Mallarmé's revolutionaire en allicht meest bekende gedicht 'Un coup de dés n'abolira jamais le hasard') en het figuurlijke uitdiepen van het vers. Cf. J.-L. Gallardo, *op. cit.*, p. 12-15.

(27) '[...] je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau –, et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure'. Cf. S. Mallarmé, *O.C.*, t. 1, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [13 juillet 1866]', p. 701-702, p. 701.

(28) G. Melgarejo Granada, *Fragments et obstacles, Mallarmé et le 'génie' du Livre inachevé / Poésie et dédoublement esthétique* (*Currents in Comparative Romance Languages and Literatures* 159), New York 2009, p. 37.

Derealisatie: suggestie en ambiguïteit

De nieuwe poëtica die Mallarmé, 'en creusant le vers', tot stand brengt, is gebaseerd op derealisatie: een destructie of een eliminatie van de realiteit([29]). Het nieuwe procédé van Mallarmé's poëtische taal kenmerkt zich met andere woorden door een negatieve operatie, een uitholling of een destructie van het reële. In de poëtische act dienen nadrukkelijke beschrijvingen van 'le réel parce que vil'([30]) te vervagen ten gunste van suggestie en ambiguïteit([31]). Deze gedachte ligt in het verlengde van wat Mallarmé verwoordt als:

> '*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements'([32]).

Mallarmé's opschorting van het realiteitsprincipe en de daarbij horende emanatie van het mysterieuze vertoont opmerkelijke gelijkenissen met de derealisatieprocessen die zich voordoen in Ensors 'vormdualistische' tekeningen. In het spoor van Draguet zou men kunnen zeggen dat de wolligheid, de overladenheid en de stoffelijkheid van het burgersalon, zoals die bijvoorbeeld aan bod kwamen in het vroege interieur *Namiddag in Oostende* (1881) (fig. 3), in Ensors voornamelijk 'vormdualistische' tekeningen plaats lijken te maken voor een nieuwe realiteit, waarin de logica van het fantastische de bovenhand haalt. Focussen we ter illustratie op *De bekkste schoorsteen* (1888). Wat in eerste instantie opvalt aan het beeld (fig. 4), is de horizontale band van de schoorsteen, alsook het uitgebreide gamma van grijswaarden dat wordt gehanteerd en de goed gekozen kleuraccenten (bijvoorbeeld het blauwe doodshoofd uiterst rechts in de horizontale strook). Ensors vlucht in de verbeelding, zoals die door Draguet in dit soort tekeningen wordt herkend, lijkt gepaard te gaan met processen van derealisatie, die in *De bekkste schoorsteen* duidelijk aan het werk zijn boven en onder de horizontale band: het realiteitsprincipe implodeert ten gunste van suggestie en ambiguïteit. De drie hoofden (centraal in het bovenste deel en onderaan links en rechts) markeren als het ware verschillende stadia in het derealisatieproces. In het bovenste deel van het beeld doet zich een bijna letterlijke ontbinding voor van de realiteit: er is geen vormvastheid meer en er heerst een gebrek aan eenduidigheid. Ensor holt de voorstelling bijna letterlijk uit. Door het gecompliceerde traceerwerk van zeer beweeglijke lijnen ontketent Ensor een spel van zichtbaarheid en onzichtbaarheid, van verschijnen en verdwijnen, van wording en verwording. Allicht doelt ook Todts op deze derealisatieprocessen wanneer hij het heeft over Ensors gebruik van 'mystificatie als een creatieve methode'([33]). Waar Todts de verwant-

(29) Cf. 'Je n'ai créé mon Œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression [...]. La destruction fut ma Béatrice.' Cf. S. Mallarmé, *O.C.*, t. I, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Eugène Lefébure [27 mai 1867]', p. 716-721, p. 717.

(30) S. Mallarmé, *O. C.*, t. I, *Poëmes non recueillis*, 'Toute l'âme résumée', p. 59-60.

(31) É. noulet, *Vingt poëmes de Stéphane Mallarmé*, Genève 1967, p. 246-255; M. Gauthier, *Mallarmé en clair ou L'obscurité poétique «vaincue mot par mot»*, Saint-Genouph 1998, p. 53.

(32) S. Mallarmé, *O. C.*, t. II, *Entretiens*, 'Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret]', p. 698-702, p. 700.

(33) H. Todts, '«Ik denk dat ik een uitzonderlijk schilder ben» (James Ensor)', in: H. Todts (ed.), *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 14 maart – 14 juni 2009), Tielt 2009, p. 125-183, p. 152.



Fig. 3. James Ensor, *Namiddag in Oostende*, 1881,
olieverf op doek, 108 x 133 cm,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
© Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

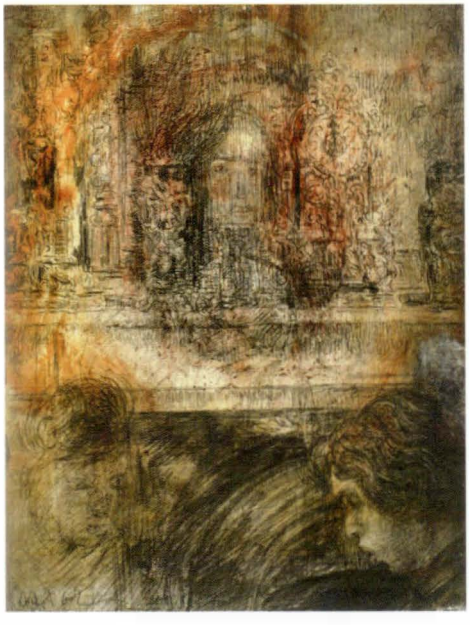


Fig. 4. James Ensor, *De behekste schoorsteen*, 1888,
houtskool en krijt op papier, 24 x 16 cm, privécollectie.

schap met Mallarmé buiten beschouwing laat, brengt hij Ensors tekeningen, waaronder *De bekekste schoorsteen*, wel in een – zij het weinig uitgewerkt – verband met het werk van Redon ([34]).

Om het aandeel van suggestie en ambiguïteit in Ensors tekeningen, waaronder *De bekekste schoorsteen*, te bestuderen, is het inderdaad interessant om ook het werk van zijn tijdgenoot Redon in de denkoefening te betrekken. Als tegenpool van naturalistische descriptie omschrijft de symbolistische kunstenaar Odilon Redon (1840-1916) zijn kunst namelijk net zoals Mallarmé in termen van suggestie, ambiguïteit en onbepaaldheid:

> 'L'art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve où s'achemine aussi la pensée. [...] Mes dessins *inspirent* et ne définissent pas. Il ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé [...] placé, par fantaisie permise, dans un jeu d'arabesque' ([35]).

Opmerkelijk is dat Redon zich net zoals Ensor kantte tegen de (neo-)impressionistische schilderkunst ([36]). Geheel in de lijn van Ensors affiniteiten, was Redon bovendien zowel zeer gevoelig voor de manier waarop fauvisten instinctmatig met kleur omgingen als voor het constructivistische streven van Cézanne ([37]). In zijn hommage aan Redon uit 1912 benadrukt Maurice Denis het revolutionaire oeuvre van de kunstenaar. Hij vergelijkt Redon met Mallarmé, in die zin dat Redon met zijn reeks lithografieën en zijn houtskooltekeningen aan de wieg stond van alle esthetische innovaties en revoluties in de schilderkunst ([38]). Mallarmé bewonderde de zwarte lithografieën van Redon voor het eerst in 1885 ([39]). In het daaropvolgende jaar werd het werk van Redon tentoongesteld in de Brusselse Salon des XX, die door Ensor werd bezocht ([40]). Het is eveneens mogelijk dat Ensor Redons werk al eerder zag in de privécollecties van Isaac Israëls, Jules Destrée en Émile Verhaeren ([41]). In 1894 toonde Ensor bovendien zijn belangstelling voor Redon door in het kader van de 'Exposition des

(34) H. Todts (ed.), *op. cit.*

(35) O. Redon, 'Confidences d'artistes', publié dans *À soi-même. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris 1979 (1961), p. 26-27.

(36) Ensor beschouwt de impressionisten als 'brosseurs superficiels'. De Maeyer verbindt Ensors visie met Gauguins opvatting over de impressionisten: 'Ils cherchent autour de l'œil et non autour du centre mystérieux de la pensée'. Deze visie ligt eveneens in het verlengde van de visie van Redon. Ook Redon vindt het licht van de Franse impressionisten namelijk niet bevredigend: 'J'ai refusé de m'embarquer sur le bateau impressionniste car je le trouvais trop bas de plafond'. Cf. M. De Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', *Jaarboek Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-1964, p. 131-158, p. 152.

(37) J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 53.

(38) R. Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, Paris 1991, p. 157-158; D. Gamboni, *Potential images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002, p. 77.

(39) Op aanraden van Joris-Karl Huysmans stuurde Redon in januari 1885 een reeks van zes lithografieën opgedragen aan Goya naar Mallarmé, die zeer opgetogen was over Redons werk en bijdroeg tot de verspreiding ervan. Cf. R. L. Delevoy, *Le journal du symbolisme*, Paris 1977, p. 63; A. & L. Fontainas, 'Odilon Redon et ses amis belges', in: J. Block (ed.), *Belgium. The Golden Decades, 1880-1914*, New York 1997, p. 141-179, p. 144.

(40) M. De Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', *art. cit.*, p. 151.

(41) D. Gamboni, *Potential images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, *op. cit.*, p. 80.

Beaux-Arts' in Oostende een tentoonstelling van diens werk te organiseren ([42]). Vanaf 1895 verliet Redon het spoor van zijn 'noirs' en schilderde hij daarentegen composities in kleur, waarbij de objecten opgaan in de diffusie van kleur en ornamentele fantasiemolieven ([43]). Todts vermeldt dat de betekenis van Redon voor de kunst van Ensor verder onderzocht dient te worden ([44]). Het is zoals eerder vermeld opmerkelijk dat in de betreffende publicatie van Todts nergens een link tot stand wordt gebracht tussen de 'aartssymbolist Redon' ([45]) en Mallarmé ([46]). Die link ligt nochtans voor de hand: Chevrier geeft aan dat Redon en Mallarmé een 'veeleisende en rigoureuze opvatting van het mysterie' delen ([47]). De beschrijving van wat Redon onder het mysterieuze verstaat, luidt als volgt:

> 'Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les doubles, triples aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent' ([48]).

Deze omschrijving van het mysterieuze, dat een vervaging van de realiteit, dubbelzinnigheid en een vlucht in de verbeelding veronderstelt, lijkt ook toepasbaar op *De behekste schoorsteen*. Ensor verlaat het pad van de getrouwe observatie, breekt met de gangbare structuur van de werkelijkheid en ontketent een spel met representatie, waarbij tegelijkertijd de expressieve mogelijkheden van het medium worden geëxploreerd (onder andere in het zeer diverse traceerwerk en de gradaties van grijswaarden).

Ook Ensors hybridische, 'vormdualistische' tekeningen, die rond het midden van de jaren 1880 tot stand kwamen, beantwoorden aan de opschorting van het realiteitsbeginsel en de daarmee samenhangende Redoniaanse opvatting over het mysterieuze. Een confrontatie van Redons tekeningen *Les Flambeaux noirs* (ca. 1888-1889) (fig. 5) en *Femme et serpent (Mystère)* (ca. 1890) (fig. 6) met Ensors tekening *Haard en maskers* (1880-1885 en 1886-1889) (fig. 7) wijst immers op dezelfde zin voor mysterie, ondersteund door de uitwerking in clair-obscur. Redon en Ensor gebruiken respectievelijk houtskool en zwart krijt, waarmee een gamma van het lichtste grijs tot het diepste zwart wordt bereikt ([49]). De tekeningen van beide meesters zijn vervuld van suggestie en ambiguïteit door verborgen beelden in beelden. In *Femme et serpent (Mystère)* van Redon heeft een slangvormig monster postgevat rond de deurlijst. Ensors *Haardgerei en maskers* kenmerkt zich door een invasie van monsterachtige

(42) M. Draguet, *Het symbolisme in België*, *op. cit.*, p. 145.
(43) J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 57;
(44) H. Todts, 'Odilon Redon, aartssymbolist', *art. cit.*, p. 108.
(45) *Ibidem.*
(46) Dit terwijl de auteur elders in de publicatie verwijst naar Baudelaire en diens steeds duidelijker wordende betekenis voor het modernisme. Zie H. Todts, 'De emancipatie van het groteske en de herontdekking van Goya', in: H. Todts (ed.), *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 14 maart – 14 juni 2009), p. 75-95, p. 89.
(47) J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 58. Zie ook R. Rosenblum & H.W. Janson, *19th-century Art*, New Jersey 2005 (1984), p. 439.
(48) O. Redon, *À soi-même. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 100-101. Geciteerd uit J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 58.
(49) Volgens Mallarmé is het zwart bij uitstek de materie van het mysterie. Cf. J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 58.



Fig. 5. Odilon Redon, *Les Flambeaux noirs*, 1890, lithografie, 17,4 x 12,1 cm, frontispice voor het boek *Flambeaux Noirs* van Emile Verhaeren.
© Gallica

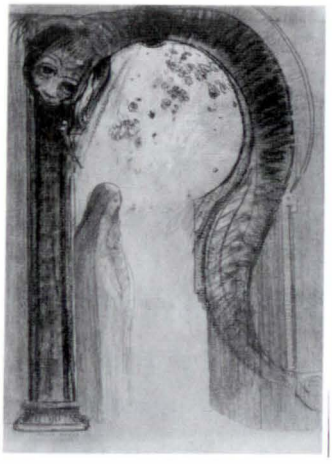


Fig. 6. Odilon Redon, *Femme et serpent (Mystère)*, ca. 1890, houtskool en krijt op papier, 52,3 x 37,4 cm, collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nederland.



Fig. 7. James Ensor, *Haard en maskers*, ca. 1880-1885 en 1886-1889, zwart krijt op papier, 22,5 x 17,5 cm, collectie P. Florizoone, Gent – James Ensor Archief.
© foto Dirk Pauwels

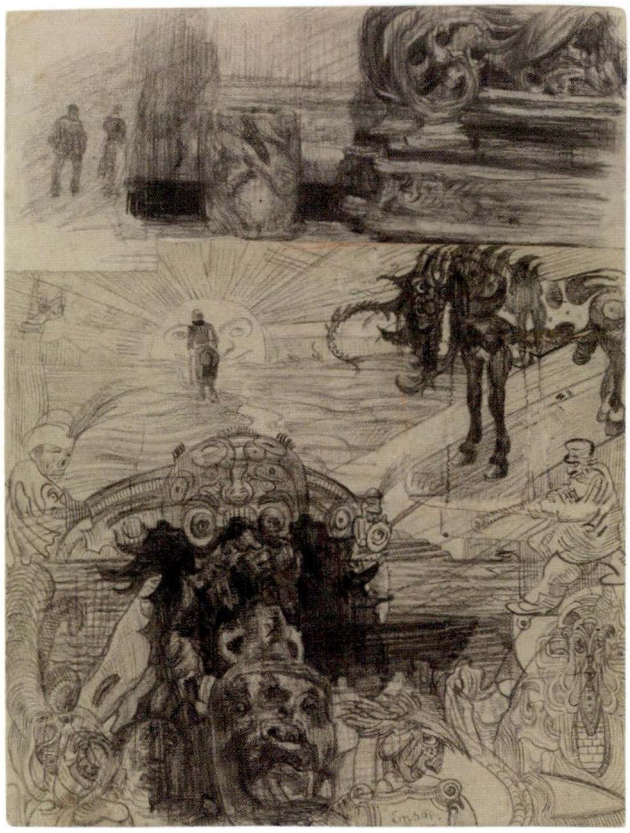


Fig. 8. James Ensor, *Paard met griffioenkop, demonen en interieurfragmenten*, ca. 1880-1883 en 1886-1889, zwart krijt op papier, 22,5 x 17 cm, Museum voor Schone Kunsten Gent.
© Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

wezens die op een mysterieuze wijze uit de haard lijken te ontsnappen. Deze vervaging van de realiteit ten voordele van een magische *flou* en schemerachtige verschijningen kan in verbinding worden gebracht met wat Mallarmé in 'Magie' omschrijft als

> 'évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer' (50).

De 'vormdualistische' potloodtekening *Paard met griffioenkop, demonen en interieurfragmenten* (1880-1883 en 1886-1889) (fig. 8) bestaat uit twee aan elkaar gekleefde stukken papier, waarop zich een oninzichtelijk scenario van door elkaar lopende fantastische taferelen ontspint. Zoals in de 'noirs' van Redon wordt het suggestieve karakter van de

(50) S. Mallarmé, *O.C.*, t. II, *Divagations*, 'Magie', p. 250-252, p. 251.

tekening bepaald door 'soupçons d'aspect'(51) of verschijnende beelden in beelden, die de structuur van de werkelijkheid deformeren. Analoog aan de 'soudaineté' en de open, ongedefinieerde opsomming van de naast elkaar geplaatste motieven die Verhaeren herkent in het oeuvre van Redon(52), karakteriseert Verhaeren Ensors tekeningen als: 'tout cela est preste, vivant, soudain'(53). Bovendien wijst hij eveneens op de onsamenhangende accumulatie van disparate objecten:

> 'Celui qui surprend Ensor, là-haut, dans son travail, le voit surgir d'un emmêlement d'objets disparates: masques, loques, branches flétries, coquilles, tasses, pots, tapis usés, livres gisant à terre, estampes empilées sur des chaises, cadres vides appuyés contre des meubles et l'inévitable tête de mort regardant tout cela avec les deux trous vides de ses yeux absents. Une poussière amie recouvre et protège ces mille objets baroques contre le geste brusque et intempestif des visiteurs. Ils sont là chez eux pour que seul le peintre leur insuffle la vie, les interroge, les fasse parler et les introduise dans l'art grâce à la sympathie qu'il leur voue et l'éloquence secrète qu'il découvre en leur silence'(54).

Het is opmerkelijk dat het beeld in evenwicht wordt gebracht door een gevarieerd lijnenspel: van arceringen over arabesken tot heftig levende, grillige motieven(55). Het zeer diverse en schijnbaar ongecontroleerde traceerwerk dat Ensor in zijn 'vormdualistische' tekeningen tentoonspreidt(56), kan op zijn beurt in verband worden gebracht met de opschorting van het realiteitsprincipe: de eis van een realistische weergave geldt niet meer; het traceerwerk en de arabesken 'tekenen' de lege ruimte en suggereren vibraties van de verbeelding en de droom. De onstuimige krabbels en grillige lijnen die Ensor opneemt in zijn 'vormdualistische' tekeningen worden onder meer al aangekondigd in de tekening *De briefschrijfster* (1883), waarop een schrijvende vrouw te zien is, omgeven door een zeer gevarieerd spel van lijnen en krabbels, dat als het ware wordt ontketend door de schrijfact van de vrouw (fig. 9).

Derealisatie: suggestie en abstractie

Uit de hierbovenstaande bespreking van enkele van Ensors 'vormdualistische' tekeningen blijkt dat de derealisatieprocessen gelijklopen met een verkennend proces waarin het potentieel van medium en teken wordt bevraagd. Men zou kunnen zeggen dat Ensor in zijn

(51) D. Gamboni, Le "symbolisme en peinture" et la littérature, *Revue de l'Art*, 1 (1992), p. 13-23, p. 17.
(52) J.-F. Chevrier, *op. cit.*, p. 71.
(53) É. Verhaeren, *James Ensor*, *op. cit.*, p. 53.
(54) *Ibid.*, p. 9.
(55) Cf. M. De Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', *art. cit.*, p. 147.
(56) Andere voorbeelden van 'vormdualistische' tekeningen, waarin de structuur van de realiteit wordt doorbroken door de invasie van disparate, fantastische motieven zijn *Haard en maskers* (1880-1885 en 1886-1889), *Naakt bij het gordijn* (1886-1888), *De buffetpiano* (1880-1885 en 1886-1889), *Squelette dessinant fines puérilités (De kunstenaar als skelet voor de spiegel)* (1889). Deze laatste tekening schonk Ensor als gift aan het Musée du Jeu de Paume in Parijs naar aanleiding van de retrospectieve die daar werd georganiseerd in 1932. (cf. R. Hoozee, S. Bown-Taevernier & J.F. Heijbroek, *Ik James Ensor. Tekeningen en prenten* (Museum voor Schone Kunsten, Gent 8 mei – 28 juni 1987 / Rijksmuseum, Amsterdam 11 juli – 27 september 1987), Brussel 1987, p. 82.) Daaruit zou men kunnen afleiden dat de kunstenaar deze tekeningen als belangrijk beschouwde in de ontwikkeling van zijn oeuvre.



Fig. 9. James Ensor, *De briefschrijfster*, 1883, zwart krijt op papier, 21 x 29 cm.
© KIK-IRPA, Brussel

'vormdualistische' tekeningen de suggestieve mogelijkheden van zijn tekenstijl exploreert en parafraseert, door al tekenend mysterieuze 'beelden in beelden' op te wekken, die de werkelijkheid deformeren. Wanneer men echter Ensors schilderijen van interieurs uit het begin van de jaren 1880 bekijkt, valt in deze werken eveneens een vorm van suggestie op. Op een geheel andere manier dan in de 'vormdualistische' tekeningen, introduceert Ensor in deze zogenaamde 'donkere' interieurs eveneens een suggestief spel van zichtbaarheid en onzichtbaarheid, waarbij deformatie optreedt ([57]). In Ensors vroege interieur *Namiddag in Oostende* (1881) valt de ontbindende werking op van het licht dat de vormen verwazigt en defigureert (fig. 3). Twee vrouwen worden weergegeven in een donkere, huiselijke omgeving: onbewogen en schijnbaar verveeld zitten ze aan de koffietafel. De onverschillige blik van de jongste vrouw is naar de toeschouwer gericht. De oudere vrouw, die met haar rug naar het

(57) Dat *De coloriste*, *De dame in blauw*, *Russische Muziek*, *Het burgersalon*, *De oestereetser* en *De sombere dame* suggestief zijn geschilderd wordt o.a. ook opgemerkt door N. Hostyn, *Ensor. La collection du Musée des Beaux-Arts Ostende*, Brussel 1999, p. 17.

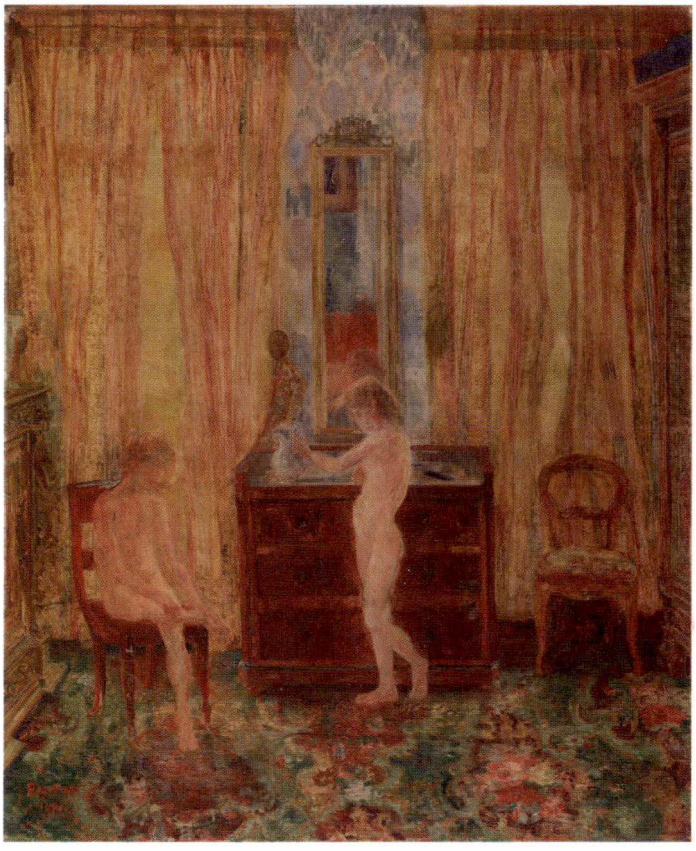


Fig. 10. James Ensor, *Kinderen aan het ochtendtoilet*, 1886,
olieverf op doek, 136 x 110 cm,
Museum voor Schone Kunsten Gent.
© Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

raam zit, richt haar blik neerwaarts. De provinciale saaiheid en de kleinburgerlijkheid die men doorgaans in Ensors vroege interieurs herkent, is ook in *Het burgersalon* (1881) duidelijk voelbaar. Gefilterd door witte vitrages valt het daglicht naar binnen via het raam, waarvan Ensor slechts een klein fragment rechts in beeld brengt. Het gedempte licht valt op de tafel, de vloer en de schoorsteenmantel en doet rode, groene en lichtgrijze vlekken verschijnen, die de vormen van de objecten verstoren en uitvagen.

Confronteert men deze vroege interieurs vervolgens met *Kinderen aan het ochtendtoilet* (1886) (fig. 10), dan stelt men vast dat de bijzondere behandeling van licht en kleur steeds meer op het voorplan treedt. Net zoals in *Namiddag in Oostende* vervagen in *De sombere dame* de contouren van de voorwerpen door de ontbindende actie van het licht. Het suggestief geschilderde geheel baadt in een onwerkelijke en beklemmende sfeer. In *Kinderen aan de toilettafel* wordt de lichtinval geïntensifieerd; het goudgele licht dat door de gordijnen priemt, deformeert de objecten en doet onder andere op de commode en de beklede stoel

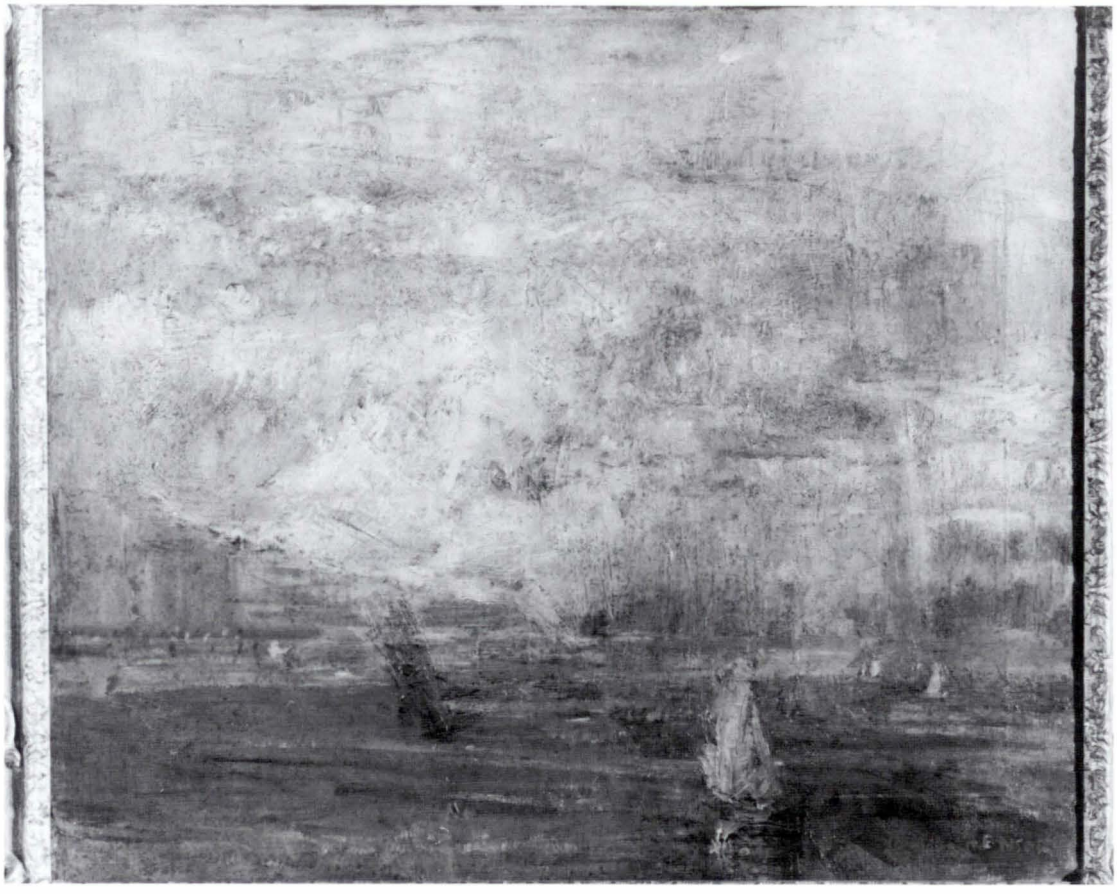


Fig. 11. James Ensor, *Na de storm (De regenboog)*, 1880, olieverf op doek, 52,5 x 62,5 cm. Mu.ZEE, Kunstmuseum aan zee, Oostende. © KIK-IRPA, Brussel

rode, gele, groene en lichtgrijze stippen verschijnen. Het naakte meisje links verliest elke substantie en lost bijna volledig op in het licht.

Ook Ensors vroege zeegezichten getuigen van een vervorming en vervaging van de lijn door het glanzende licht. In zijn studie over de specificiteit en de evolutie van landschappen in Ensors oeuvre merkt Hoozee op dat de marine *Na de storm (De regenboog)* uit 1880 (fig. 11) weliswaar een kortstondig moment na de storm representeert, maar tegelijkertijd de eenvoudige weergave van een impressie overstijgt. De verschillende, zeer suggestieve beeldelementen in *Na de storm (De regenboog)* – de boten, de gedaanten op het strand, de regenboog, de wolken – lossen op in de 'bijna volledig abstracte constructie van het doek'(58). Een analoge situatie doet zich voor in het vroege werk *Grijze zee* (1880), waar de boot, de

(58) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', in: *James (Art) Ensor* (Musée d'Orsay, Paris, 20 octobre 2009 – 1 février 2010), Paris 2009, p. 56-63, p. 58.



Fig. 12. James Ensor, *Grijze zee*, 1880, olieverf op doek, 58,5 x 72 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. © KIK-IRPA, Brussel

wolken en het strand eveneens lijken te verdwijnen in het geheel (fig. 12). In deze vroege marines herkent Hoozee bovendien een duidelijke aanzet voor de nadruk op de schilderact zelf. De suggestieve 'visioenen van kleur en licht' (59) die Ensor in zeegezichten als *Na de storm* realiseert, reveleren met andere woorden een zin voor abstractie, die gepaard lijkt te gaan met een 'gestuele' manier van schilderen (60).

(59) U. Becks-Malorny, *James Ensor 1860-1949. De maskers, de dood en de zee*, Keulen 1999, p. 22.

(60) Deze marines worden als 'gestuele interpretaties van de natuur' omschreven door R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 58. Legrand beschrijft Ensors 'informele schilderkunst' (in de zin van letterlijk 'onvormelijke', dus naar abstractie neigende schilderkunst) eveneens als gestueel. Cf. F.-G. Legrand, *Ensor, naargeestig en charmant. Een andere Ensor*, Antwerpen 1993, p. 11. Delevoy wijst op zijn beurt naar de expressieve kracht van de 'gestuele schilderkunst' in het naar abstractie neigende

Op dit punt loont het de moeite terug te koppelen naar de poëtica van Mallarmé. Zeer vaak wordt de poëtica van Mallarmé geassocieerd met een 'poëtica van de verdwijning', waarbinnen de aspecten en de verschijnselen van de zintuiglijke wereld langzaamaan verdwijnen ten voordele van een zuivere epifanie van het woord ([61]). Zo laat de frequent geciteerde passage uit 'Crise de vers'

> 'Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets' ([62]).

verstaan dat enkel de negatie van de reële bloem adequaat is. Voor het verhullen of het doen verdwijnen van het reële – Mallarmé spreekt over 'l'abolition du réel' – wordt een beroep gedaan op de poëtische taal; het is de taak van het gedicht om de verdwijning te organiseren, opdat het reële tenminste negatief (cf. 'l'absente de tous bouquets') wordt voorgesteld en zich als een vluchtig spoor ergens situeert tussen figuratie en abstractie. Mallarmé droomt ervan 'un fait de nature' om te zetten in 'sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole' ([63]). Hieruit volgt dat de dichter niet volledig breekt met de realiteit; hij deformeert de realiteit ([64]). Dit proces van deformatie steunt op de suggestieve kracht van het poëtische spel:

> 'Je pense qu'il faut [...] qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant [...] Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve' ([65]).

Suggestie kan vervolgens worden geradicaliseerd tot abstractie. Wanneer Mallarmé schrijft over zijn streven naar een 'notion pure' of 'figure idéale' lijkt hij op zoek te gaan naar de verborgen essentie van het object, dat wordt ontdaan van zijn fenomenale verschijning. Heel wat critici hebben in deze tendens tot idealisme een platonische ondertoon afgelezen ([66]). Scepi omschrijft Mallarmé's streven naar abstractie als een proces waarbij het object zich bevrijdt van zijn contingente materialiteit, met het oog op een strikt poëtische verheffing of vervulling ([67]). Interessant aan deze visie is dat Scepi de nadruk legt op de cruciale taak van de poëzie: het streven naar een zuivere afwezigheid van het object blijft een gebeuren van de poëtische taal. De beoogde, volledige verdwijning van het reële object (cf. de bloem als 'l'absente de tous bouquets') blijft het gevolg van een talige operatie: ze

schilderij *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd* (1887), dat hierna zal worden besproken. Cf. R. L. Delevoy, *Ensor, op. cit.*, p. 105.

(61) H. Scepi, 'Suggestion et abstraction: les objets de l'écriture', in: A. Guyaux (ed.), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Paris 1998, p. 53-67, p. 53.

(62) S. Mallarmé, *O.C.*, t. II, *Divagations*, 'Crise de vers', p. 204-213, p. 213.

(63) S. Mallarmé, *O.C.*, t. II, *Divagations*, 'Crise de vers', p. 204-213, p. 211.

(64) C. Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Paris 1971, p. 64-65.

(65) S. Mallarmé, *O. C.*, t. II, *Entretiens*, 'Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret]', p. 698-702, p. 699-700.

(66) P. Dyan, *Mallarmé's 'Divine transposition'. Real and Apparent Sources of Literary Value*, Oxford 1986, p. 14; D. Combe, 'L'«idéalisme» mallarméen', in: A. Guyaux (ed.), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Paris 1998, p. 27-41, p. 27.

(67) H. Scepi, *art. cit.*, p. 57.

wordt geëvoceerd in en door het gedicht. Het 'gedicht' zou in deze context dus beter actief kunnen worden omschreven als een 'poëtische daad', die zorgt voor de verdwijning of de dematerialisatie van het object. Op die manier ontstaat er een spanning tussen de afwezigheid van het object en de zeer aanwezige, expressieve poëtische taal, die Mallarmé onderwerpt aan 'délicieuses recherches dans tout l'arcane verbal', met de bedoeling 'un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire' ([68]) voort te brengen. Het gevolg van deze spanning tussen enerzijds de dematerialisatie van het object en anderzijds het autonome, nadrukkelijk aanwezige poëtische materiaal, dat zich aandient als een gesloten systeem van woorden, is tweeledig: de nadruk ligt op de expressieve schrijfact en de poëzie plooit zich terug op zichzelf (cf. de Mallarméaanse 'pliure'). Mallarmé verwoordt het als volgt:

> 'J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole*: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...], est évoqué par un mirage interne des mots mêmes' ([69]).

Vertaald naar de schilderkunst zou men kunnen zeggen dat er een gelijkaardige spanning tot stand komt tussen het abstraheren (het doen vervagen of verdwijnen) van de voor te stellen objecten enerzijds en een autonome aanwezigheid van de plastische middelen anderzijds. Zoals de eerder vernoemde marines aankondigden, kan men ook in het oeuvre van Ensor een zin voor abstractie herkennen, die duidelijk gepaard gaat met een 'gestuele schilderkunst' of een nadruk op de expressieve schilderact. Het is opmerkelijk dat deze evolutie van suggestie naar een 'bijna abstract beeld' ([70]) zich zeer duidelijk situeert rond het midden van de jaren 1880. De derealisatieprocessen die op dat moment plaatsvinden, zijn onlosmakelijk verbonden met de exploratie van de herscheppende en expressieve mogelijkheden van de media, het gebaar, kleur, licht en lijn. Hieronder gaan we dieper in op Ensors tendens tot derealisatie in de schilderkunst. Meer bepaald kunnen drie krachtlijnen worden uitgelicht.

a) de expressieve schilderact

Knopen we terug aan bij het schilderij *Na de storm* om te verduidelijken wat nu precies wordt bedoeld met de combinatie van een zin voor abstractie en een 'gestuele schilderkunst'. De vroege marine, waarin de objecten, zoals eerder gezegd, verdwijnen in 'de bijna abstracte constructie van het doek' ([71]), is volgens Becks-Malorny 'stug en direct' geschilderd; de kleuren zijn 'met een vlakke penseelvoering en in uiteenlopende richtingen' aangebracht. In tegenstelling tot impressionistische zeegezichten van een tijdgenoot als Monet, die werkt met een ritmische, komma-achtige toets, brengt Ensor dunne lagen verf over en naast elkaar aan; sommige zones zijn bewerkt met het paletmes. Op bepaalde plaatsen schijnt de grove structuur van het doek door ([72]). In het doek ontstaat er een spanning tussen de ver-

(68) S. Mallarmé, *O. C.*, t. II, *Préfaces*, 'Avant-dire au «Traité du Verbe» de René Ghil', p. 677-678, p. 678.
(69) S. Mallarmé, *O. C.*, t. I, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [18 juillet 1868]', p. 730-733, p. 731.
(70) R. Hoozee, 'De periode voor de eerste wereldoorlog', in: R. Hoozee (ed.), *Moderne kunst in België. 1900-1945*, Antwerpen 1992, p. 11-49, p. 18.
(71) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 58.
(72) U. Becks-Malorny, *op. cit.*, p. 21.



Fig. 13. James Ensor, *De val der opstandige engelen*, 1889, olieverf op doek, 108 x 132 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
© Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

dwijnende objecten en de nadruk op het zeer aanwezige schilderkundige materiaal. Het oog van de toeschouwer hecht zich vast aan de materie zelf, waardoor de expressieve schilderact zelf onderwerp lijkt te worden van het schilderij (73). Ensors schilderkunst plooit zich in die zin terug op zichzelf.

De combinatie van een defiguratieve en expressieve manier van schilderen die zich manifesteert in *Na de storm*, wordt door Ensor aangescherpt na het midden van de jaren 1880. De visionaire landschappen *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd* (1887), *De verzoeking van de H. Antonius* (1887), *De val van de opstandige engelen* (1889), *Het domein van Arnheim* (1890) (fig. 13) bezitten volgens Hoozee nauwelijks nog een tot de realiteit terug te voeren hiërarchische structuur die bijvoorbeeld voor- en achterplan respecteert (74). De picturale vrijheid die uit deze kosmische beelden spreekt, werd in het lopende Ensoron-

(73) Dit wordt ook benadrukt door R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 58.
(74) *Ibid.*, p. 63.

derzoek reeds frequent in verband gebracht met de expressieve kracht van de doeken van Turner([75]). Opmerkelijke overeenkomsten bestaan bijvoorbeeld tussen het zeer gekende schilderij *Queen Mab's Cave* (ca. 1846) van Turner en *Het domein van Arnheim*, een mysterieus, moerasachtig landschap waarvoor Ensor zich inspireerde op de gelijknamige tekst van Edgar Allan Poe([76]). Waar Verhaeren opmerkt dat de novelle van Poe voor Ensor slechts een voorwendsel was een fantastisch landschap te schilderen([77]), benadrukt Draguet dat Ensor wel de essentie van het verhaal heeft weergegeven, zonder zich tot een illustratie te beperken: een verlangen tot afzondering, een vlucht uit de dagdagelijkse wereld, gekoppeld aan de zoektocht naar een verloren paradijs([78]). Het zich afwenden van de werkelijkheid manifesteert zich in dit schilderij met andere woorden ook op thematisch vlak. Ensors beeld is opgebouwd uit in elkaar overvloeiende zones: een bovenzone die bestaat uit een trillende rode gloed, een tussenzone die bestaat uit een haast drijvende of zwevende rij bomen en een woelige, moerasachtige onderpartij, waarin een kano voortdrijft en de rode gloed als een lavastroom wordt gereflecteerd. Dit zeer gespannen, emotioneel geladen beeld kan in opvallende verbinding worden gebracht met de linkerpartij van het schilderij *Queen Mab's Cave* van Turner, waarin eveneens een kano te zien is([79]). Het vloeiende en dynamische geheel van Turner contrasteert evenwel met Ensors expliciete en autonome gebruik van het picturale materiaal. Het organische uiteenspatten van de kleuren houdt de blik van de toeschouwer als het ware gevangen; de lavastroom lijkt haast te zijn gekneed([80]), waardoor de aandacht wordt gevestigd op de expressieve schilderact zelf. Uit het voorbeeld van *Het domein van Arnheim* blijkt dat het expressieve geweld van Ensors naar abstractie neigende beelden wordt aangevoerd door de materiële kracht van kleur en licht. Todts' vaststelling

(75) Zie o.a. M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris 1999, p. 110; R. L. Delevoy, *Ensor*, *op. cit.*, p. 93; R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 60.

(76) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 63. Volgens Hoozee is het mogelijk dat Ensor het betreffende werk, dat was tentoongesteld in de National Gallery, heeft gezien tijdens zijn bezoek aan Londen. Dat Ensor in het gezelschap van Guillaume Vogels naar Londen reisde in 1886, wordt o.a. bevestigd door R. Rosenblum, 'James Ensor. Een internationaal perspectief', in: G. Ollinger-Zinque (ed.), *Ensor* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 24 september 1999 – 13 februari 2000), Wommelgem 1999, p. 24-31, p. 29.

(77) É. Verhaeren, *op. cit.*, p. 38.

(78) M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, *op. cit.*, p. 110. In een brief aan André De Ridder spreekt Ensor over zijn voorliefde voor *Les Histoires extraordinaires* van Poe: 'J'ai rêvé surtout devant Poe'. Uit vrees om zijn inspiratiebronnen vrij te geven, nuanceert hij daarbij: 'il n'y a qu'une sympathie d'Anglo-Belge imaginatif en non pas une influence.' Cf. J. Ensor, *Lettres*, *op. cit.*, [Brief aan André De Ridder van 2 augustus 1928], p. 187-193, p. 191. Een aantal van Ensors werken zijn geïnspireerd op Poe: 3 versies van *Vengeance de Hop Frog*, een schilderij uit 1896, een ets en een lithografie uit 1898. Poe's verhalen *Le Roi Peste*, *Le chat noir*, *Le diable dans le beffroi*, *Le masque de la mort rouge* dienden meermaals als inspiratie voor Ensors tekeningen en prenten. Zie F.-C. Legrand, *Ensor, cet inconnu*, *op. cit.*, p. 86. De grote Frans-Belgische interesse voor de Amerikaanse Poe, die in de Angelsaksische wereld als een eerder modale auteur werd beschouwd, kwam tot stand door het enthousiasme van Baudelaire en Mallarmé voor Poe's werk. Cf. F. Leen, '«Als lange echo's die van verre samenkwamen, versmolten tot één toon die diep en donker is». Fernand Khnopff en het symbolisme', in: *Fernand Khnopff 1858-1921* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 16 januari – 9 mei 2004), Brussel 2004, p. 18.

(79) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 63.

(80) M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, *op. cit.*, p. 110.

dat Ensor in de eerste plaats een uitzonderlijk colorist is([81]), kan dus worden opgenomen in de bredere denkpiste van een *via negativa*: kleur kan zich namelijk niet alleen losmaken van elke mimetische functie (en zo een derealisatie in de hand werken), maar geldt ook als een krachtig element van Ensors reflexieve, gestuele schilderkunst.

b) het primaat van kleur en licht

Waar de behandeling van licht en kleur in zeventiende- en achttiende-eeuwse schilderkunst zich kenmerkt door het mengen van verftinten, de superpositie van kleurlagen en het spel met opaciteit en transparantie, kenmerkt Ensors schilderkunst zich door een emancipatie van de kleur rond het midden van de jaren 1880: de kleurmaterie zelf vibreert. Een recente wetenschappelijke studie over het pigmentgebruik in Ensors schilderijen bevestigt dat het palet van de kunstenaar een abrupte overgang maakt van een getemperde naar een meer agressieve en levendige tonaliteit. In de periode 1885-1900 – waarin de nadruk komt te liggen op de expressieve schilderact – brengt Ensor kleurvlakken aan met relatief zuivere pigmenten([82]).

Het defiguratieve en expressieve gehalte van Ensors schilderkunst culmineert in *De val der opstandige engelen* (1889), waarvan het schilderoppervlak zich kenmerkt door een chaotische stortvloed van pure kleuren (fig. 14). Pasteuze verflagen, *drippings* en abrupte kleurcontrasten vestigen de aandacht op de schilderact([83]). Ten gunste van de kleur en de trilling van het licht lijken vorm en tekening te vervagen: de leesbaarheid van de verschillende beeldcomponenten (engelen en demonen) moet wijken voor de ruwe kleurenstroom, waarbij de lucht- en de waterpartij volledig in elkaar lopen – enkel de factuur zorgt nog voor enig onderscheid([84]). Het is in dit overweldigende, apocalyptische beeld dat Legrand een passionele woede afleest, die ze verbindt met de symbolische codes van Van Gogh([85]). Deze associatie tussen het naar abstractie neigende, expressieve beeld van Ensor en de 'art profond'([86]) van Van Gogh lijkt terecht wanneer men de bijzonderheid van het oeuvre van Van Gogh verbindt met 'l'excès, l'excès en la force, l'excès en la nervosité, la violence en l'expression; les imperceptibles et secrets caractères des lignes et des formes, mais plus encore les couleurs, les lumières, les nuances invisibles aux prunelles saines, les magiques irisations des ombres'([87]). De symbolistische kunstcriticus Aurier bespreekt het oeuvre van Van Gogh daarnaast in termen van een 'enchanteresse matière comme une sorte de merveilleux langage destiné à traduire l'Idée: sous cette matière très matière, gît, pour l'esprit qui sait l'y voir, une pensée, une Idée, et cette Idée, essentiel substratum de l'œuvre, en est, en même temps, la cause efficiente et finale'([88]). Zulke beschrijving van de zeer materiële schilderkunst van Van Gogh, die is bestemd om een onderliggende idee te vertolken, effent het pad

(81) H. Torts, *Ensor ontmaskerd, op cit.*, p. 13.
(82) G. Van der Snickt e.a., 'James Ensor's pigment use: artistic and material evolution studied by means of portable X-ray fluorescence spectometry', *X-Ray Spectometry*, 39, 2 (2010), p. 103-111, p. 110-111.
(83) M. Draguet, 'Un théâtre de la matière', *art. cit.*, p. 48-55, p. 55.
(84) M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie, op. cit.*, p. 116.
(85) F.-C. Legrand, *Ensor, cet inconnu*, Bruxelles 1971, p. 59.
(86) G.-A. Aurier, *Le symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Paris (1991), p. 38.
(87) *Ibidem.*
(88) *Ibidem.*



Fig. 14. James Ensor, *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd*, 1887,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
© Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens

voor een gelijkaardige symbolistische interpretatie van de naar abstractie neigende, 'gestuele' schilderijen van Ensor. Ook Kandinsky, die een expressionistische fase doormaakte om nadien als een van de eerste abstracte schilders de kunstgeschiedenis in te gaan, wijst op de noodzaak om de figuratieve representatie af te zwakken en 'de onvermoede kracht van het palet' te valoriseren, waarbij de kleuren onderliggende 'ideeën' kunnen suggereren ([89]).

Ensors monumentale doek *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd* (1887) kenmerkt zich eveneens door een zin voor abstractie en een gestuele schilderkunst (fig. 15). In tegenstelling tot *De Val der opstandige engelen* (fig. 14), dat nog nauwelijks in verschillende registers kan worden opgedeeld, kunnen in dit schilderij hemel en aarde nog van elkaar worden onderscheiden. Meer bepaald stelt het doek volgens Todts een moerassig landschap voor, dat is overweldigd door een immense, stralende hemel vol licht en kleur. Tussen de wolkenpakketten

(89) J. Berreti, 'Mallarmé et Kandinsky: le retournement', *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, 1 (2004), p. 51-71, p. 64-66.

komt zeer vaag een engelachtige figuur tevoorschijn die een afwijzend gebaar maakt. Adam en Eva, die zich in de rechterbenedenhoek bevinden, vluchten weg; twee andere menselijke gedaanten lijken zich eveneens rechts in het beeld op te houden. Het mimetische voorstellingsprincipe wordt opnieuw te niet gedaan: Delevoy wijst op de vormvervaging, de klemtoon op de picturale materiaal en het belang van suggestie en sensoriële spanning([90]). Een symbolistische interpretatie van *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd* is bovendien niet ver af. Verscheidene Ensorkenners geven aan dat Ensor het licht gaat gebruiken als een 'symbolisch thema met zijn eigen waarde als expressiemiddel'([91]) of als 'een bron van mystificatie'([92]). Draguet, die het schilderij opneemt in zijn betoog over het symbolisme in België, beklemtoont het gebruik van pure kleuren en de behandeling van het licht. De auteur meent dat Ensor in het licht een sublieme dimensie zichtbaar maakt door de irisering van de kleuren te combineren met een hortende toets, die de vormen deconstrueert([93]). Paradoxaal genoeg baant bijgevolg de opvallende materialiteit van de pure – in deze context misschien: originele – kleuren de weg naar het spirituele en het goddelijke.

c) grafisme in Ensors naar abstractie neigende schilderijen: reflexiviteit en 'pliure'

Interessant is de vaststelling dat Ensor in *Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd*, maar ook in andere van zijn naar abstractie neigende schilderijen, uitdrukkelijk grafische elementen introduceert. Hoozee wijst in deze context op een soort van 'schilderkundig schrijven' in de vorm van traceerwerk of ongecontroleerde krabbels([94]). Het grafisme dat zich manifesteert in een aantal van Ensors 'abstracte licht- en kleurexplosies'([95]) uit de periode 1887-1889 kan in verband worden gebracht met de Mallarméaanse 'pliure' en de daarbij horende mobilisatie van de expressieve mogelijkheden van de poëzie als gesloten systeem.

In een brief aan Cazalis geeft Mallarmé aan dat zijn 'Sonnet allégorique de lui-même' voortkomt uit een 'étude projetée sur *la Parole*', waarvan de betekenis wordt geëvoceerd door 'un mirage interne des mots mêmes':

> 'J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons'([96]).

Het grafisme, of 'het picturale schrijven'([97]), dat men aantreft in een aantal van Ensors schilderijen rond 1887 is bij uitstek de uitdrukking van de reflexiviteit van het expressieve kunstwerk als een gesloten systeem. De mimetische voorstelling is opgeschort; zoals de 'vingt-quatre lettres'([98]) tijdens Mallarmé's poëtische act tegen elkaar opbotsen in een sonnet, wordt het picturale materiaal door Ensors driftige penseelhouwen gemobiliseerd op het

(90) R. L. Delevoy, *Ensor, op. cit.*, p. 121.
(91) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 59.
(92) H. Todts, *Ensor ontmaskerd, op. cit.*, p. 13.
(93) M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie, op. cit.*, p. 116; M. Draguet, *Het symbolisme in België, op. cit.*, p. 150.
(94) R. Hoozee, 'Une vision de la nature', *art. cit.*, p. 61.
(95) R. Hoozee, S. Bown-Taevernier & J.F. Heijbroek, *Ik James Ensor. Tekeningen en prenten, op. cit.*, p. 73.
(96) S. Mallarmé, *O. C.*, t. I, *Correspondance choisie*, 'Lettre à Henri Cazalis [18 juillet 1868]', p. 730-733, 732.
(97) M. Draguet, *Het symbolisme in België, op. cit.*, p. 150.
(98) S. Mallarmé, *O. C.*, t. II, *La Musique et les Lettres*, 'La Musique et les Lettres', p. 62-77, p. 64.

doek. De schilderact zelf is onderwerp geworden, wat wordt onderstreept door het grafisme, dat los staat van elke eis tot imitatie of uitwendigheid.

Besluit

Ensors 'vormdualistische' tekeningen en 'abstracte licht-en kleurexplosies' worden in het bestaande Ensoronderzoek behandeld als veeleer afzonderlijke manifestaties van het eerste grote crisis- of breukmoment in Ensors artistieke ontwikkeling. Dankzij de poëtica van Mallarmé kan precies de interrelatie tussen beide kunstuitingen inzichtelijk worden gemaakt. Zowel in Ensors 'vormdualistische' tekeningen als zijn naar abstractie neigende, vormdestructieve schilderijen heerst een tendens tot derealisatie, waarbij de opschorting van het mimetische voorstellingspricipe nauw verwant is met de exploratie van de herscheppende en expressieve mogelijkheden van media, lijn, kleur, licht en de teken- of schilderact. Rond het midden van de jaren 1880 wordt dit uitgebreide potentieel van teken en medium door Ensor intensief verkend. Het is interessant om vast te stellen hoe Mallarmé's poëtica inzicht geeft in een mechanisme dat bij Ensor, maar ook bij andere progressieve kunstenaars uit dezelfde periode, waarneembaar is. Meer bepaald gaat het om het mechanisme waarbij de kunstenaar zich distantieert van de zuiver realistische en de direct communicatieve waarde van de voorstelling en er vervolgens een verschuiving plaatsvindt van wat het wezen uitmaakt van het kunstwerk. Dit mechanisme is niet los te koppelen van de uitvinding van de fotografie, die de zuiver afbeeldende functie van het kunstwerk onderuit haalt. Meer en meer spitst de kunstenaar zich toe op het tekenkundige of picturale materiaal waarmee hij een voorstelling opbouwt en plooit het kunstwerk bijgevolg terug op zichzelf.

De opmerkelijke verwantschappen tussen Mallarmé's zoektocht naar een nieuwe taal en Ensors tendens tot derealisatie tijdens de tweede helft van de jaren 1880, bieden aanknopingspunten voor verdere reflectie. Mallarmé's complexe crisisgedachte, die paradoxaal genoeg constitutief en stuwend is voor zijn oeuvre, vertoont immers raakvlakken met het bruisende pessimisme dat het uiterst heterogene oeuvre van Ensor typeert. Een diepgaande confrontatie tussen *hareng saur* (*Art Ensor*)([99]) en de 'exquise crise'([100]) van Mallarmé kan enkel een stimulans betekenen voor het bestaande Ensoronderzoek. Een reflectie over de verwantschappen tussen het ongemeen invloedrijke gedachtegoed van Mallarmé en de baanbrekende kunst van Ensor biedt namelijk de mogelijkheid om een nieuwe manier van kijken door te drukken en Ensors beelden een bijkomende dimensie te geven die ze absoluut bezitten en verdienen.

Résumé

Crise de pensée de Mallarmé et la tendance à la déréalisation par Ensor: un contact exploratoire interdisciplinaire.

Cet article met en évidence des similitudes importantes entre la poésie très influente de Stéphane Mallarmé (1842-1898) et l'art révolutionnaire de James Ensor (1860-1949). Plus

(99) Cf. het overbekende woordspel in Ensors schilderij *Geraamten vechten om een gerookte haring* (1891).
(100) S. Mallarmé, *O.C.*, t. II, *Divagations*, 'Crise de vers', p. 204-213, p. 204.

précisément, un contact d'exploration interdisciplinaire est réalisé entre la recherche de Mallarmé pour un nouveau langage, d'une part, et la production artistique d'Ensor de la seconde moitié des années 1880, d'autre part. Les mécanismes de négation à l'œuvre dans la recherche de Mallarmé pour un nouveau langage montrent en effet une série remarquable de connexions avec les dessins prétendument 'à double forme' et les peintures 'abstraites' d'Ensor, qui partagent une tendance commune à la déréalisation.

Summary

Mallarme's crisis thought and Ensor's tendency to derealization: an exploratory interdisciplinary contact.

This article highlights some similarities between the immensely influential poetry of Stéphane Mallarmé (1842-1898) and the groundbreaking art of James Ensor (1860-1949). More specifically, an exploratory interdisciplinary contact is achieved between Mallarmé's search for a new language and Ensor's artistic production of the second half of the 1880s. The mechanisms of negation at work in Mallarme's search for a new language show indeed a remarkable range of connections with Ensor's so-called 'dual form' drawings and 'abstract' paintings, in which a shared tendency to derealization emerges.

MISCELLANEA

De Guillaume Jacquemyns (1936) à Benedikte Zitouni (2010). Analyse critique de deux ouvrages relatifs à l'extension de Bruxelles au XIX^e siècle.

Abréviations utilisées:

AGR = Archives Générales du Royaume; AEB = Archives de l'Etat en Belgique; AEA = Archives de l'Etat - Dépôt d'Anderlecht; AVB = Archives de la Ville de Bruxelles; KBR = Bibliothèque Royale de Belgique – Koninklijke Bibliotheek van België; IVdFB = Inspecteur voyer des Faubourgs de Bruxelles; MAPB = Mémorial Administratif de la Province de Brabant; VDM = Inventaire raisonné des collections cartographiques Vandermaelen.

Introduction

Améliorer la connaissance d'un sujet peut (aussi) se faire par le compte rendu critique d'une étude, d'un ouvrage ou d'un article. C'est ici l'objet. Le sujet dont il est question est important et intéressant. C'est celui, très général, de l'extension de Bruxelles au XIX^e siècle, et ce, en analysant plus particulièrement les travaux effectués par deux auteurs dont les recherches apparaissent comme des références en leur domaine respectif.

Dans le cas de Bruxelles, outre l'évocation du développement urbanistique à proprement parler, le mot «extension», appelle immédiatement d'autres notions telles que: réunion, agglomération, annexion, incorporation, fédération, Grand-Bruxelles, etc. Les enjeux politiques, économiques et sociaux, les intérêts publics et privés qui se cachent derrière ces termes depuis le XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui justifient pleinement l'intérêt que portent ou ont porté nombre de chercheurs de toutes disciplines sur le sujet.

Deux personnages ont été successivement importants au XIX^e siècle, dans la projection et la gestion urbanistiques pour le territoire des «faubourgs» de Bruxelles. Il s'agit d'une part de Charles Vanderstraeten(1) et d'autre part de Victor Besme(2). Tous deux ont été nommés

(1) Cette orthographe en un seul mot est utilisée dans les deux ouvrages analysés, mais on trouve dans les sources et bibliographies plusieurs autres manières d'orthographier son nom à savoir aussi Vander Straeten ou Van der Straeten.
Sur Eugène-Charles-François Vanderstraeten (1802-1868) (fils de Charles), architecte, homme politique, Inspecteur des Bâtisses dans les faubourgs (1837) et Inspecteur voyer dans les faubourgs de Bruxelles (1842-1853), voir la notice de Paul SAINTENOY dans *Biographie Nationale*, 1926-1929, t. 24, col. 119-120.

(2) Jean Victor Constant Besme (1834-1904), géomètre, arpenteur et architecte, nommé en 1858 Inspecteur voyer des (dans les) faubourgs de Bruxelles et, en 1895, par exception et à titre personnel, Inspecteur Général du Service voyer des Faubourgs de Bruxelles. Pour les éléments biographiques existant à ce jour à son sujet, il y a lieu de se référer aux ouvrages suivants: T. d'HUART, *Victor Besme - Quelques éléments de biographie*, Chemillé sur Indrois (France), 2006; L. RANIERI, *Biographie Nationale*, Bruxelles, 1983, t. 43, suppl. t. XV (fasc. 1^er), col. 89-98; A. VAN LOO (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, 2003, p. 149-150.



Portrait de Victor Besme, Fonds des archives Victor Besme.
Photo de l'auteur

« Inspecteur voyer dans les (ou des) faubourgs de Bruxelles ([3]) ». Ils ont étudié et publié des « plans d'ensemble » qui ont déterminé l'urbanisation mais dont il faut bien distinguer les différents objets et contextes, respectivement pour Vanderstraeten ([4]) et pour Besme ([5]).

En dépit de l'importance du sujet et des acteurs, le sujet a tardé à être étudié. On peut trouver des brochures du XIX[e] siècle qui abordent certains aspects, mais ces approches ne sont jamais scientifiques. Le premier véritable travail de recherche est celui de Guillaume Jacquemyns, publié en 1936 à savoir « Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles » ([6]).

Guillaume Jacquemyns ([7]) (1897-1969) fut d'abord instituteur avant d'entamer son parcours universitaire. Il obtint en 1923 le grade de Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles ([8]). Son mémoire de fin d'études fut couronné en 1928 et publié en 1929 par l'Académie Royale de Belgique ([9]). Il obtint ensuite, en 1931, le grade de Docteur spécial en Histoire (Faculté de Philosophie et Lettres) ([10]). Jacquemyns s'est penché au tournant des années 1920 - 1930 sur l'histoire du développement urbanistique bruxellois. Estimant (en son temps) que les histo-

(3) Il s'agit d'un fonctionnaire, nommé par le Conseil provincial du Brabant, préposé aux questions relatives aux voies de communication. Selon la loi du 10 avril 1841 sur les chemins vicinaux, il s'agit d'un « *commissaire voyer spécial* ». Attention aux amalgames que certains auteurs font régulièrement avec la fonction de « *Commissaire-voyer* », ou avec celle d'« *Inspecteur des Bâtisses dans les faubourgs* » que Vanderstraeten a remplie de 1837 à 1842 ou avec le titre d' « *Inspecteur Général du Service voyer des Faubourgs de Bruxelles* » dont Besme a été gratifié en 1895 par exception et à titre personnel, eu égard aux services rendus et au développement qu'il a donné au service voyer qu'il dirigeait. La notice sur Besme, écrite par Christophe Loir dans le tout récent *Dictionnaire d'Histoire de Bruxelles* tombe encore dans le travers de l'amalgame. (Collectif (dir. S. Jaumain), *Dictionnaire d'Histoire de Bruxelles*, Bruxelles, 2013, p. 90).

(4) Pour le plan d'ensemble de 1840 de C. Vanderstraeten, voir notamment dans: Y. Leblicq, *L'évolution de la physionomie de Bruxelles au XIX[e] siècle*, dans *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain, 1780-1914*, Bruxelles, 1979. p. 18: « *(...) En avril 1840, Charles Vanderstraeten, inspecteur des bâtisses dans les faubourgs de Bruxelles, fut en effet chargé d'élaborer un projet d'enceinte nouvelle. Le plan qu'il présenta au ministre de l'Intérieur en septembre 1840, prévoyait la construction d'une enceinte circulaire de 6.000 mètres de diamètre, dont le centre était la tour de l'hôtel de ville et qui s'étendait à plus de 300 mètres au-delà des dernières constructions agglomérées des faubourgs* ». Charles Vanderstraeten établit aussi en 1846 un *plan général d'alignement et de nivellement des faubourgs de la ville de Bruxelles*, reproduisant les diverses dispositions contenues dans les arrêtés royaux précédents.

(5) Pour les plans d'ensemble de 1863 et 1866 de Victor Besme, voir l'inventaire de Fincoeur et Silvestre dont il est question plus loin (VDM IV) et qui détaille (et compare un peu) les plans d'ensemble de 1863 et 1866, et ce en p. 157-162.

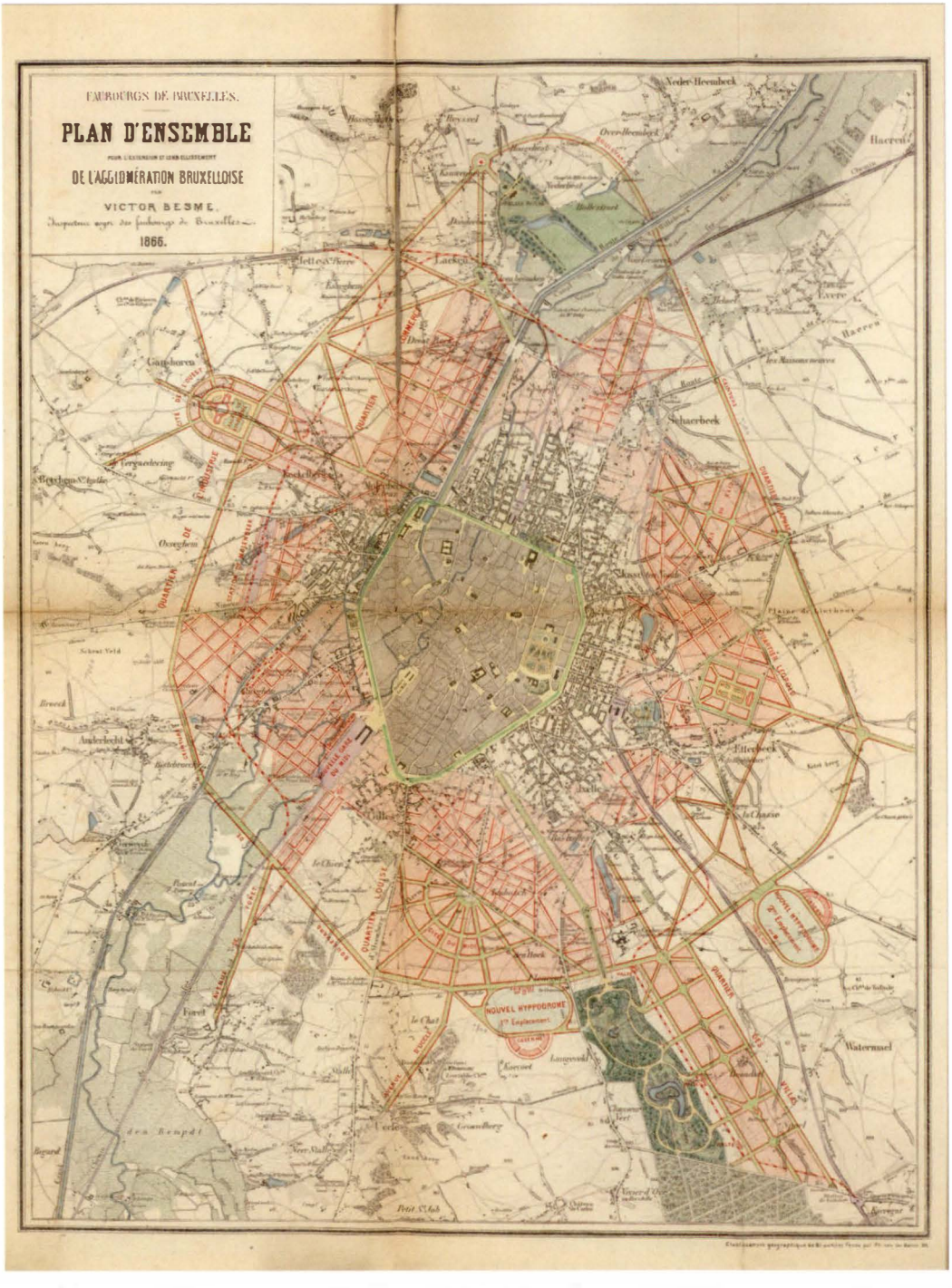
(6) G. Jacquemyns, *Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles*, Bruxelles, 1936, 248 p.

(7) Sur Guillaume Jacquemyns et son œuvre, on consultera les notices biographiques et bibliographiques publiées dans les *Mélanges offerts à G. Jacquemyns*, Bruxelles, 1968, p. IX-XXII, et la notice nécrologique de R. Devleeschouwer (*Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XLVIII, 1970, fasc. 1, p. 286-288).

(8) Avant 1929, le grade académique de « docteur » était attribué après 4 ans d'études universitaires, sans production de thèse mais avec remise d'un travail de fin d'études. Ce n'est qu'après une réforme de l'enseignement en 1929 que le grade de docteur fut lié à la réalisation d'une thèse, à l'exception du droit et de la médecine.

(9) G. Jacquemyns, *Histoire de la Crise économique des Flandres. 1845-1850*, Académie Royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences morales et politiques, Mémoires, Collection in-8°, 2[e] série, t. XXVI, fasc. 1, Bruxelles, 1929, 472 p.

(10) Voir conférence faite le 12 mai 1931 à l'Université de Bruxelles pour l'obtention du grade de docteur spécial en histoire et intitulée: « *Rôle de l'administration dans le développement de l'agglomération bruxelloise* », publiée dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1, octobre-novembre 1931, p. 52-66.



Victor Besme, plan d'ensemble pour l'extension et l'embellissement de l'agglomération bruxelloise - 1866, Fonds des archives Victor Besme. Photo de l'auteur

riens «constatent la structure actuelle des villes; ils ne l'expliquent pas»([11]), Guillaume Jacquemyns avait un projet plus ambitieux couvrant un champ plus important mais, en fait jamais abouti, à savoir écrire l'histoire contemporaine du Grand-Bruxelles([12]).

Constituant donc la concrétisation très partielle de ce grand projet, l'ouvrage publié en 1936 et dont l'analyse est faite ci-après, examine, en deux parties complémentaires, «l'histoire de l'urbanisme des communes et du développement des voies et moyens de communications dans l'agglomération bruxelloise»([13]). L'auteur, avouant d'emblée les limites de l'ouvrage, conclut plus modestement en introduction qu'il veut «montrer l'enchaînement d'un certain nombre de faits qui caractérisent le développement de la ville tentaculaire»([14]). Il considère comme primordiale l'étude des voies et moyens de communication avant d'aborder le reste de l'histoire du Grand-Bruxelles, les moyens de transport étant étudiés parce qu'ils ont permis «l'union étroite de la cité et de la banlieue»([15]). Faute d'avoir trouvé le manuscrit de la thèse, il est difficile de savoir ce que représente le livre par rapport à celle-ci.

Le livre, dont il est ici question, reprend notamment les sujets et contenus d'articles que son auteur avait produits antérieurement. Il s'agit d'études et de recherches faites en amont, notamment pour l'obtention du grade de docteur spécial en histoire en 1931.

Le premier article([16]) est centré sur l'action de Victor Besme, le deuxième([17]) étend l'analyse au rôle de l'administration mais reprend aussi certains passages du premier article. Un troisième article([18]), traitant plutôt du «Grand-Bruxelles» n'a été que très peu utilisé dans le cadre du livre.

Nous observons que l'ouvrage de 1936 effectue une reprise intégrale du premier article, et ce dans les pages 29 à 59 du livre et, dans le reste de la première partie, une reprise quasi intégrale du deuxième article, qui reprend lui-même des éléments du premier article. De sorte que, en fait, l'ensemble de la première partie du livre est presqu'entièrement constituée de la retranscription de ces deux articles. C'est néanmoins compréhensible et normal que Jacquemyns s'appuie sur ses précédentes recherches pour une publication plus importante, lorsque celle-ci s'est avérée possible. En effet, suite à la crise économique de 1929, les conditions étaient probablement trop difficiles, au tournant des années 1920-1930, pour publier un livre([19]), a fortiori si c'était le premier d'une série. On regrettera néanmoins qu'il ne mentionne pas explicitement cette reprise intégrale. Par contre, on remarquera qu'il note clairement dans le deuxième article([20]) le lien qu'il y a entre le premier «Victor Besme et le Grand-Bruxelles» et son «Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles».

(11) G. Jacquemyns, *Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles*, *op. cit.* p. 6.

(12) En p. 6 et 7, Jacquemyns écrit sa volonté d'en étudier l'histoire politique et économique, il détaille les divers aspects que cette étude comprendrait et qui commencerait par l'exposé relatif au développement des voies et moyens de communication.

(13) *Ibidem.* p. 7.

(14) *Ibidem.* p. 9.

(15) Guillaume Jacquemyns écrit en conclusion, p. 238: *(...) Les voies de communication facilitèrent les relations entre la ville et les communes. Elles ne «soudèrent» pas les faubourgs à la capitale. L'union étroite de la cité et de la banlieue a été réalisée par les moyens de transport créés depuis 1830. (...).*

(16) G. Jacquemyns, *Victor Besme et le grand Bruxelles*, in *Le Flambeau*, 1931, n° 9, vol. 14, p. 160-176, Bruxelles, sept. 1931.

(17) G. Jacquemyns, *Rôle de l'administration dans le développement de l'agglomération bruxelloise*, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1, octobre-novembre 1931, p. 52-66. - Conférence faite le 12 mai 1931 à l'Université de Bruxelles pour l'obtention du grade de docteur spécial en histoire.

(18) G. Jacquemyns, *Le problème de la «Cuve» de Bruxelles de 1795 à 1854*, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, février-mars-avril 1932. p. 347-375.

(19) L'autre ouvrage, publié en 1929 (*Histoire de la crise économique des Flandres*), est publié chez un éditeur non tenu par la rentabilité (*Académie royale de Belgique*).

(20) G. Jacquemyns, *Rôle de l'administration dans le développement de l'agglomération bruxelloise*, *op. cit.* p. 59.

Depuis les recherches et publications de Jacquemyns, le sujet n'a pratiquement plus été abordé, sauf de façon ponctuelle et partielle chez quelques auteurs([21]).

En 2010 apparaît l'autre véritable travail de recherche, dont la publication est également sujette à la présente analyse. L'ouvrage «Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)»([22]) est le travail d'une sociologue qui, pour sa thèse de doctorat, s'intéresse au phénomène d'agglomération de Bruxelles. Docteur en sociologie depuis 2010, Benedikte Zitouni est maintenant professeur de sociologie à l'Université Saint-Louis - Bruxelles.

Depuis la publication du livre, une exploitation par découpage a déjà permis la parution de trois articles([23]), sans que ceux-ci prétendent compléter ou amender le texte originel. Ils n'apportent rien de neuf et ne font que confirmer la méthode et les résultats de la «recherche-mère». En fait, c'est l'inverse de Guillaume Jacquemyns qui a publié ses articles avant le livre, faute probablement d'avoir pu publier immédiatement un ensemble plus conséquent.

Mon propos n'est pas ici de recomposer l'histoire du développement urbanistique de Bruxelles dans ses faubourgs ni encore moins de m'introduire dans le débat sur la communauté urbaine ou métropolitaine. En analysant et en comparant ces deux ouvrages, l'objectif est plutôt de mettre en exergue le fait qu'une réalité historique, factuellement correcte, émergeant d'études fouillées en archives, riche dans le récit et juste dans la conclusion, peut parfois cacher des travers méthodologiques dans son établissement et permet de laisser cours à des interprétations parfois hâtives. Comme déjà abordé ci-avant, on distinguera les deux cas en les replaçant chacun dans leurs contextes et intentions respectifs.

La présente analyse, malgré les dénonciations qu'elle comporte, ne s'attache donc pas ici à mettre en doute la pertinence des conclusions des auteurs. Il est important de faire cette précision, d'autant plus que le signataire de la présente analyse est architecte, urbaniste et chercheur, et qu'il ne prétend s'immiscer dans le domaine des deux auteurs examinés (l'histoire, la sociologie) que parce que ceux-ci se sont intéressés au sien (l'urbanisme).

Mes propres recherches me conduisent en effet à m'intéresser à cette fonction spécifique d'Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles, et ce avec un regard plus appuyé sur Victor Besme qui n'est généralement connu que pour cette fonction publique alors qu'il a eu bien d'autres champs et territoires d'activités et d'intérêts. Un de mes objectifs est donc d'améliorer la connaissance de ce personnage, grâce notamment à d'autres fonds d'archives que ceux qui ont déjà été explorés par les auteurs susnommés.

Dans la présente analyse critique, je m'intéresserai plus particulièrement, respectivement pour chacun des ouvrages, en premier lieu aux sources utilisées par leurs auteurs (les recherches sont faites à partir d'archives et de documents publiés). Ensuite, je porterai un regard critique tant sur la forme que sur le fond de leurs travaux, et ce, à l'aide d'exemples tirés de leurs textes. Enfin et en conclusion, je montrerai comment les imperfections ici décelées et dénoncées

(21) Par exemple: L. Ranieri, *Léopold II urbaniste*, Bruxelles, 1973; Y. Leblicq, *L'évolution de la physionomie de Bruxelles au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 11-91; T. d'Huart, *Victor Besme - Quelques éléments de biographie*, *op. cit.*

(22) B. Zitouni, *Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)*, série Urban notebooks / Stadsschriften / Cahiers urbains, 331 p. Préface d'Eric Corijn et Postface de Bruno Latour. Thèse de doctorat défendue le 8 janvier 2010, en français, à la VUB, réalisée en cotutelle avec l'Institut d'études politiques de Paris et intitulée «La croissance d'une agglomération urbaine. Bruxelles vue à travers ses archives (1828-1915)».

(23) B. Zitouni, *Brussels: Tracing the agglomeration*, in City, Culture and Society (2012); Idem, *Agglomérer plutôt qu'annexer: le cas de Bruxelles 1840-1875*, article (p.147-164) publié dans l'ouvrage collectif sous la direction de F. Bourillon et A. Fourcaut, *Agrandir Paris 1860-1970*, Paris, 2012, 433 p.; B. Zitouni et C. Tellier, *Comment les corps techniques construisent la ville. Gestion stratégique du temps lors de la conception du plan d'extension urbaine au 19^e siècle et de la création du (pré-)métro au 20^e siècle à Bruxelles*, in Brussels Studies, numéro 64, 4 février 2013, www.brusselsstudies.be (4/2/2013).

n'empêchent pas ces ouvrages de rester des références en leur matière, ouvrant dès lors la porte à de nouveaux champs de recherches potentiels qu'il serait opportun d'investiguer.

Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles

L'ouvrage est déjà ancien (1936) et doit donc être évalué en tenant compte de cet état de fait. La structuration en est simple et claire, sans originalité ni particularité à relever. L'introduction permet de cadrer le sujet et la question des sources (tâche de l'historien, considérations sur l'histoire du Grand-Bruxelles, point de vue de l'urbanisation, questions sur l'extension et les liaisons, découverte et difficultés des archives et documents consultés, etc.). Le corps de l'étude est divisé en deux parties, fort différentes et qui se partagent inégalement les 248 pages. Une centaine de pages est consacrée à l'urbanisation et aux voies de communication; le reste de l'ouvrage étudie les moyens de communication.

La 1ère partie (L'urbanisation. Les voies de communication) est découpée en trois chapitres (Le Grand-Bruxelles; Mesures législatives et règlements qui ont régi et facilité ... etc.; Les voies de pénétration vers la banlieue et les artères de raccordement entre les faubourgs), ces trois chapitres sont eux-mêmes subdivisés en plusieurs sous-chapitres dont l'intitulé résume le contenu.

La 2de partie (Les moyens de communication) est découpée en huit chapitres (Les diligences, les malles-poste et les messageries; La capitale centre du réseau ferré belge; Les chemins de fer vicinaux; Les omnibus et les autobus; Les premières compagnies de chemin de fer américains; Les Tramways Bruxellois; Le chemin de fer à voie étroite de Bruxelles à Ixelles-Boendael (1883-1893); La Société générale des Chemins de fer économiques), ces huit chapitres sont eux-mêmes subdivisés en sous-chapitres dont l'intitulé résume le contenu.

Une conclusion ramasse en quelques pages les réponses aux questions posées en introduction (voir ci-après).

La lecture est facilitée par la subdivision des chapitres dont l'intitulé est rappelé en marges. De nombreuses références archivistiques et bibliographiques sont citées en notes de bas de page.

En introduction de son livre, Jacquemyns observe que la «ville de Bruxelles présentait cette particularité de n'avoir, en 1830, presqu'aucune possibilité d'extension à l'intérieur de ses limites. Elle a dû se développer sur le territoire des faubourgs limitrophes et des communes de la banlieue»([24]). Il tente de répondre aux questions suivantes qui rejoignent, partiellement et pour certaines d'entre elles, les préoccupations dont il est question dans l'autre ouvrage analysé («Agglomérer») à savoir: «Comment, malgré l'autonomie de ces administrations, a-t-on réussi à créer des voies et des moyens de communication formant un ensemble plus ou moins heureux? A quelles nécessités répondaient-ils? Quelles furent les conséquences de leur création? Comment la capitale fut-elle reliée aux grands centres du pays et de l'étranger? Quels furent les principaux artisans de l'urbanisation des communes rurales?»([25])

Les travaux de Guillaume Jacquemyns restent encore aujourd'hui des références quasi incontournables dans toute étude qui s'intéresse au développement urbanistique de Bruxelles au XIXe siècle. Ils figurent dans de nombreuses bibliographies d'ouvrages qui décrivent et analysent Bruxelles et son extension au XIXe siècle. Il n'est donc pas inutile d'y porter un regard attentif et critique.

La difficulté des sources

Guillaume Jacquemyns annonce de prime abord: «Nos recherches furent longues et difficiles. (...)»([26]). Il dénonce ensuite l'état lamentable des archives et le laborieux dépouillement que

(24) G. Jacquemyns, *Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles*, *op. cit.* p. 7.
(25) *Ibidem*, p. 7 et 8.
(26) *Ibidem*, p. 8.

l'historien doit effectuer pour arriver à ses fins. Il fait état, en introduction et en notes de bas de page, des archives et des documents publiés qu'il a découverts et exploités à l'époque[27].

A propos des archives de l'administration provinciale du Brabant (dites «Archives du Brabant»), Jacquemyns dit y avoir trouvé «de nombreux renseignements au sujet du service de l'Inspecteur voyer, des sociétés de transport en commun, des règlements relatifs à la voirie et aux bâtisses». Lorsqu'il les consulte, ces archives comprennent encore les éléments suivants: «Carton voirie urbaine» (Service de l'inspecteur voyer des faubourgs; Liasse Voirie municipale. Alignements des rues. Faubourgs de Bruxelles; Alignements des rues dans les faubourgs. Sous commission directrice); «Cartons Inspecteur voyer dans les faubourgs de Bruxelles»; «Cartons Inspecteur voyer»; «Lettres» (notamment du commissaire d'arrondissement, du Gouverneur, etc.).

Déjà en 1929 dans son autre travail, il soulignait que «quantité d'archives ont été détruites; beaucoup sont inutilisables parce qu'elles ne sont pas classées, aucun inventaire n'en est fait, nul archiviste n'a été préposé à leur garde»[28]. Il dénonce à nouveau cet état de fait en 1936: «(...) l'état lamentable des archives contemporaines dans les administrations communales, provinciales et centrales. Destruction et désordre, c'est ce que l'on constate trop souvent. (...)»[29]. Guillaume Jacquemyns montre alors explicitement ce qu'il a cherché et n'a pas trouvé: «(...) Après sa démission Charles Vanderstraeten remit les archives de son service au Gouverneur de la province. Ces archives très importantes sont inventoriées dans deux lettres envoyées par Charles Vanderstraeten au Gouverneur, 11 et 23 février 1851. Malgré de laborieuses recherches nous n'avons trouvé nulle trace de ces archives. (...)»[30].

On ne peut donc que saluer le travail fait, à une époque où les conditions de recherche et de consultation étaient plus compliquées qu'aujourd'hui. Par contre, comme déjà écrit plus haut, on peut déplorer que certains fonds d'archives existants à l'époque semblent bel et bien avoir disparu depuis lors (en particulier: «Cartons Inspecteur voyer dans les faubourgs de Bruxelles»; «Cartons Inspecteur voyer»), alors que Guillaume Jacquemyns les a bien découverts et consultés au gouvernement provincial du Brabant au tournant des années 1920-1930. Il devait probablement s'agir d'une source importante, dont plus personne n'a parlé ensuite, sauf à citer Guillaume Jacquemyns. L'exemple de Benedikte Zitouni est éclairant à cet égard puisqu'elle laisse entendre que cette source existerait encore sans avoir fait la moindre recherche[31]. Cet état de fait conduit à émettre plusieurs hypothèses pour expliquer la disparition. Ces archives ont pu être détruites au gouvernement provincial, soit avant, soit après la guerre. Elles auraient également pu être détruites lors de l'occupation allemande. Une troisième hypothèse serait que les fameux cartons seraient effectivement arrivés aux AGR et auraient ensuite disparu, et ce avant ou après le «partage[32]» des archives provinciales en 1995. Je reviendrai plus en détail sur cet objet dans l'analyse du livre de Benedikte Zitouni.

(27) On peut déplorer l'absence d'un inventaire des sources et bibliographie exploitées. Néanmoins en 1936, l'éditeur, la *Librairie Vanderlinden*, pourrait avoir contraint Jacquemyns quant au nombre de pages à publier, et ce en raison des économies à faire.

(28) G. Jacquemyns, *Histoire de la Crise économique des Flandres. 1845-1850, op. cit.*, p. 9.

(29) Idem, *Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles, op. cit.* p. 8.

(30) *Ibidem*, p. 11-12, note (2).

(31) Benedikte Zitouni écrit en page 28, note 31: *Toutes les archives de la division 2 ou B ne semblent pas encore accessibles au public. Ainsi, Guillaume Jacquemyns fait référence à des boîtes d'archives relatives à la fonction de l'Inspecteur-voyer dans les Faubourgs de Bruxelles, au sein du service provincial de la voirie. Voir les notes en bas de page dans Guillaume Jacquemyns, 1936, Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles, Bruxelles, Librairie Vanderlinden.*

(32) Le 1er janvier 1995, l'ancienne province de Brabant fut divisée en deux nouvelles provinces: celles du Brabant wallon et du Brabant flamand. Les 19 communes bruxelloises, qui forment la Région de Bruxelles-Capitale, ne font plus partie d'une province. Les archives de l'ancienne province de Brabant font donc l'objet d'un «partage» entre ces trois nouvelles entités.

Concernant les archives du Royaume, Guillaume Jacquemyns dit n'avoir rien trouvé aux Ministères de l'Intérieur, des Travaux publics, de l'Agriculture et des Chemins de Fer mais évoque le récent dépôt par le Ministère des Travaux publics de ses archives aux AGR «où nous avons pu consulter quelques liasses de la plus haute importance pour notre étude». Il fait état notamment des cartons 231, 232.

Guillaume Jacquemyns consulte aussi les archives de la Ville de Bruxelles dont il dit avoir examiné «les registres de la correspondance et les registres des délibérations du Conseil communal» et consulté «un grand nombre de cartes et plans». Il examine également les archives des administrations communales d'Anderlecht, d'Ixelles, de Molenbeek-Saint-Jean et de Schaerbeek dont il dit avoir eu «le bonheur d'y faire une ample moisson».

Concernant «Les Tramways bruxellois», Jacquemyns dit avoir reçu auprès d'eux quelques renseignements.

L'auteur cite encore les sources suivantes: documents officiels (lois, règlements, arrêtés royaux, Moniteur, ordonnances, procès-verbaux, annales/documents parlementaires, etc.), ouvrages généraux (histoire, géographie, urbanisme, etc.) et brochures (rapports, études, exposés, etc.) communiqués par la Bibliothèque de la Commission centrale de Statistique et la Bibliothèque royale.

On notera qu'il n'y a pas de mention des archives royales, ce qui est logique vu qu'elles n'étaient pas consultables à l'époque. On ne trouve aucune mention de consultation de journaux ou périodiques.

En dépit du fait qu'il ait consulté de manière systématique les «Exposés annuels de la situation administrative du Brabant», dont l'intérêt est indéniable, on regrettera de ne trouver qu'une seule fois (p. 39) mention du Mémorial Administratif de la Province de Brabant (MAPB). Cette source est cependant considérable, notamment pour «contextualiser» le rôle et l'influence de l'Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles dans le phénomène d'agglomération autour de Bruxelles. En effet, le MAPB est le recueil annuel de tous les actes administratifs (circulaires et ordonnances, avis officiels, etc.) posés ou subis par la Province de Brabant depuis l'indépendance de la Belgique. Les matières couvertes sont très diverses([33]). Chaque volume relié contient une table alphabétique des matières qui y sont abordées, ce qui permet de cibler la recherche de manière thématique. De plus, selon les années, on trouve en annexe les rapports de divers responsables ou organes (Commissaires d'arrondissement, Commission provinciale d'agriculture du Brabant, Chambres de Commerce et des fabriques, Ingénieur en chef, directeur des ponts et chaussées; Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles, Directeur du dépôt de mendicité de la Cambre, Commission de l'Institut ophtalmique, etc.), ou encore des rapports thématiques (par exemple: rapport général sur la situation de l'Industrie). Tout ceci montre que le MAPB est

(33) Chaque année on retrouve notamment:

- l'*Exposé de la situation administrative de la Province de Brabant* qui revient sur les faits importants de l'année écoulée, expose le budget, les projets, etc.; NB: Généralités: Il est intéressant de relire la circulaire ministérielle du Ministre de l'Intérieur du 12 avril 1870 concernant les rapports annuels pour comprendre l'évolution, l'utilité, l'objectif, les questions statistiques, les éléments de simplification de l'exposé annuel.
- les *Procès-verbaux des séances du Conseil provincial du Brabant* de la session annuelle concernée qui comprend la table des matières abordées; à noter que tous les points abordés sont repris mais que le détail du compte-rendu est variable dans le temps et selon l'importance du contenu. Il ne s'agit pas de la retranscription intégrale des discussions de séance qui peut être trouvé dans le *Comple-rendu des séances du Conseil provincial du Brabant* qui reprend in extenso tout ce qui s'est dit aux sessions ordinaires et extraordinaires du Conseil.
- les *Budgets de recettes et dépenses* annuelles;
- l'ensemble des textes législatifs ainsi que toutes les dispositions et informations administratives concernant les compétences provinciales et communales;

d'une richesse considérable lorsqu'on s'attaque à une étude qui concerne la Province de Brabant, a fortiori si elle s'intéresse à ses aspects administratifs.

Le dépouillement des sources

L'état des archives était donc déplorable, leurs qualité et quantité était variable, leur dépouillement était laborieux. Telles étaient les conditions de travail de l'historien. En connaissance de celles-ci, il est néanmoins pertinent de formuler quelques remarques formelles, et ensuite, de relever les points positifs et négatifs qui se dégagent après lecture.

A propos des textes concernant la Commission des bâtisses et les Inspecteurs voyer, (p. 29 à 59, qui constituent près d'un tiers de la première partie et qui sont une reprise du premier article), je relève trois remarques:

Primo, il apparaît un «déséquilibre» entre l'explication bien détaillée des rôles, faible de la Commission et central des Inspecteurs voyer des faubourgs de Bruxelles, et l'explication peu détaillée des rôles respectifs des autres acteurs publics et privés.

Secundo, il y a une utilisation qui me semble abusive et non explicitement signalée(34) de documents rédigés par d'autres. Ces emprunts sont probables pour les projets/rapports de Vanderstraeten (p. 40 à 42). Ils sont avérés pour les rapports de Victor Besme: voir les p. 44 à 59 et partiellement les p. 66 à 106 comprenant le descriptif des «axes». Les p. 46 et 47 sont assez symptomatiques de cette appropriation. Les exemples reportés ici en notes(35) montrent claire-

(34) Parlerait-on ici de «copiage»? de «compilation»? de «paraphrase»?

(35) Les exemples suivants concernent la disproportion rive gauche >< rive droite:

Généralités:

- mention dans le rapport de Victor Besme «*De l'avenir des faubourgs*» p. 5; *(...) l'extension des faubourgs de Bruxelles, loin de s'effectuer d'une manière proportionnelle dans toutes les parties, a continué à se porter sur la droite de la Senne, et depuis, les 5/6 des constructions nouvelles y ont pris place; l'hippodrome décrété au-delà du canal de Charleroy et le quartier commercial projeté sur la gauche du canal de Willebroeck n'ont pas été exécutés; rien de grand n'a donc été fait sur la gauche de la Senne, et ce territoire n'a reçu aucune de ces puissantes impulsions qui font surgir de grandes agglomérations. (...).*
- mention dans l'ouvrage de Jacquemyns p. 46: *(...), le mouvement des bâtisses qui se portait de préférence sur la rive droite de la Senne. C'était en vue de diriger sur la rive gauche de la Senne une partie du mouvement, qu'il proposa la création d'un vaste hippodrome sur le territoire des communes de Molenbeek-Saint-Jean et d'Anderlecht, et l'établissement d'un quartier commercial et industriel à l'Ouest du canal de Willebroeck à Laeken. Rien ne fut réalisé, l'hippodrome ne fut pas créé, le quartier industriel ne se forma pas, aucune artère importante ne fut ouverte. Le territoire de la rive gauche ne reçut pas l'impulsion qui aurait pu faire surgir une importante agglomération. (...).*

La station du Nord:

- mention dans le rapport de Victor Besme «*De l'avenir des faubourgs*» p. 5; *(...) La rive droite, au contraire, déjà favorisée par sa situation élevée et salubre, a vu se porter vers elle tout le mouvement; l'établissement de la station du Nord a développé rapidement les parties basses des communes de Saint-Josse-ten-Noode et de Schaerbeek; aussi, reste-t-il aujourd'hui fort peu de terrain disponible entre la Senne et la chaussée Royale;*
- mention dans l'ouvrage de Jacquemyns p. 46-47: *«(...) La rive droite avait vu se porter vers elle tout le mouvement. L'établissement de la station du Nord développa rapidement les parties basses des communes de Saint-Josse-ten-Noode et de Schaerbeek, aussi restait-il peu de terrains disponibles entre la Senne et la rue Royale. (...).*

Le quartier Léopold et la rue de la Loi:

- mentions dans le rapport de Victor Besme «*De l'avenir des faubourgs*» p. 5; *(...) Le développement du quartier Léopold a dépassé les espérances qu'on avait fondées sur lui; une station importante y a été établie; une société Zoologique s'y est créée, et attire, pendant la belle saison, l'élite de la population bruxelloise: la*

ment et à suffisance cet état de fait, et ce en dépit des notes figurant en bas des pages du livre et qui ne s'appliquent chacune qu'à une phrase bien précise.

D'autres exemples d'emprunts marquants pourraient encore être relevés dans le texte, notamment à propos des autres causes ayant empêché l'exécution du plan de Vanderstraeten, à propos des projets et plans de Victor Besme, à propos du développement des axes et voies de communications: voir dans le chapitre III (p. 66 à 106) qui est consacré à la description de la ville «tentaculaire» et des axes qui en constituent le développement. Compte tenu de ce qui précède, on peut encore avoir des doutes sur l'utilisation d'autres éléments, notamment un puisage dans les publications annuelles des «Exposé sur la situation administrative» ou dans d'autres pièces de bibliographie. Sans en avoir fait le relevé exhaustif, on a le sentiment que des passages entiers sont très largement inspirés d'écrits du XIX^e^ siècle. On remarquera que, outre Mme Zitouni, d'autres auteurs([36]) utilisent par après les écrits de Jacquemyns sans plus ni se référer aux originaux qui les ont largement inspirés, ni mentionner le lien entre les articles et l'ouvrage.

Tertio, dans son historique, Guillaume Jacquemyns fait brièvement état de l'instabilité de la fonction d'Inspecteur voyer des Faubourgs de Bruxelles entre les périodes Vanderstraeten et Besme mais il ignore totalement l'existence de Guillery([37]) qui a connu un bref passage (1857-1858) à cette fonction. Celui-ci a effectivement été nommé au poste dans un contexte de menace de suppression de cette fonction et après la démission de Versluys (en 1857), mais il est décédé en 1858 et a été remplacé par Victor Besme qui a alors «stabilisé» la fonction jusqu'en 1904.

Le livre de Jacquemyns, devenu depuis lors une référence incontestée, montre de grandes qualités dans l'énoncé et dans la démonstration des grands facteurs de (l'histoire de) l'urbanisation de l'agglomération bruxelloise au XIX^e^ siècle. L'auteur met en exergue et démontre en effet très justement cinq de ces facteurs:

1°) le rôle de la législation; il insiste en particulier sur le rôle de la loi de 1844 sur la voirie urbaine et des lois de 1858 et 1867 sur l'expropriation.

jonction s'opère avec les communes de Saint-Josse-ten-Noode et d'Ixelles. – Un champ de Manœuvres a été construit en avant de l'emplacement de la plaine des Courses; (...)

- idem dans l'ouvrage de Jacquemyns p. 46-47: *(...), le quartier Léopold s'était rapidement développé. Une station y était établie, un jardin zoologique y avait été ouvert. Le quartier du champ de manœuvres s'était bâti rapidement.*

Le quartier et l'avenue Louise:

- mentions dans le rapport de Victor Besme «*De l'avenir des faubourgs*» p. 5; *(...) Une avenue monumentale va relier le bois de la Cambre à la capitale; les grands travaux que la ville de Bruxelles exéculera dans son enceinte pour faciliter les communications avec cette belle promenade va diriger sur le quartier Louise tout le mouvement dont il était, par son isolement, déshérité depuis sa création, et déjà la prévision seule de ces travaux y a fait élever des bâtisses nombreuses et provoqué une augmentation considérable dans la valeur des terrains.*
- idem dans l'ouvrage de Jacquemyns p. 46-47: *(...), L'Avenue Louise était projetée, il fallait donc s'attendre au développement du quartier Louise qui jusqu'à ce moment était resté en quelque sorte déshérité à cause de son isolement. La prévision de la création d'une avenue monumentale vers le Bois de la Cambre amena de nombreux constructeurs dans ce quartier. La valeur des terrains doubla en quelques mois (...).*

(36) Voir par exemple: L. Ranieri, *Léopold II urbaniste*, Bruxelles, 1973; Th. Demey, *Bruxelles, Chronique d'une capitale en chantier, volume 1. Du voûtement de la Senne à la jonction Nord-Midi*, Bruxelles 1990; C. Dessouroux, – CIRHIBRU-ULB, *Espaces partagés Espaces disputés Bruxelles une capitale et ses habitants*, Bruxelles 2008; S. Jaumain (dir.), *La Région de Bruxelles-Capitale*, (Collection Histoire & Patrimoine des communes de Belgique), Bruxelles 2008, 624 p. Les ouvrages ci-avant figurent ensuite eux-mêmes dans nombre de bibliographies d'auteurs, comme par exemple celles de Th. Demey, dans sa collection des Guides Badeaux, Histoire – Patrimoine – Nature.

(37) Sur Charles-François-Hippolyte Guillery (1820-1858) (fils d'Hippolyte), conducteur des ponts et chaussées, Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles (1857-1858), voir la notice de L. Alvin dans la *Biographie Nationale*, Bruxelles, 1884-1885, t. 8, col. 546.

2°) le rôle des acteurs; il montre notamment l'action conjuguée des pouvoirs publics, de l'administration et de l'initiative privée, le manque de coordination, etc.

3°) l'importance et les freins de l'autonomie communale versus les volontés d'expansion de la ville-capitale, la question récurrente du Grand-Bruxelles.

4°) le développement du réseau des voies de communication, leur rôle dans les relations ville-communes et intercommunales.

5°) le développement des moyens de transport (chemins de fer, vicinaux, tramways, etc.), leur rôle dans l'union ville centre-banlieue, dans l'extension de l'agglomération et dans l'accélération du rythme de la vie urbaine.

Au-delà de ces qualités incontestables, plusieurs critiques peuvent néanmoins être apportées sur la méthode et/ou sur le fond de la recherche. En voici explicitées et argumentées quelques-unes.

Il m'avait semblé de prime abord qu'il y avait un «déséquilibre» entre la 1ère et la 2de partie du livre. La 1ère partie aurait-elle été un prétexte pour introduire et mettre en valeur la 2de partie, plus détaillée, mieux documentée? Jacquemyns n'avait d'ailleurs pas traité cet aspect des moyens de communication dans ses articles antérieurs. Un examen plus attentif montre que, pour lui, les deux parties vont bien ensemble. De plus, il faut replacer ce travail dans son contexte à savoir le projet d'écrire l'histoire (politique et économique) du Grand-Bruxelles et donc de traiter un ensemble bien plus large dont cet ouvrage ne serait qu'un premier volume.

Un autre constat nous amène à dire que le travail de Jacquemyns est plutôt descriptif qu'analytique. Comme je le montre plus loin pour le travail de Benedikte Zitouni, lui non plus ne dégage pas clairement les systèmes, les hiérarchies dans lesquels les faits s'inscrivent et qui structurent la période couverte, ainsi que leur évolution. On aurait pu alors plus aisément y replacer et expliquer les faits, notamment l'action de l'administration urbaine et des acteurs qui la font vivre.

Enfin, et tout comme dans l'autre ouvrage analysé, je constate que les questions d' «Assainissement – Hygiène - Salubrité publique - Eau» ne sont que faiblement abordées par Jacquemyns qui se focalise ici préférentiellement sur les moyens de transport. Ces questions m'apparaissent cependant comme vraiment structurantes de toute la période. Il est vrai que Guillaume Jacquemyns avait une ambition beaucoup plus large que ce seul volume, pour son «Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles». S'il avait pu mener celle-ci à son terme, ces aspects auraient très probablement été envisagés et traités.

Malgré les critiques exposées ci-avant, il faut reconnaître encore aujourd'hui la qualité du travail, a fortiori si l'on se replace dans le contexte de l'époque peu favorable à la recherche de l'exhaustivité. Il faut également se souvenir que l'histoire contemporaine était alors le cadet des soucis des historiens et futurs historiens, bien plus attirés par l'histoire médiévale et des temps modernes. Ce n'est qu'à partir des années 1960 qu'apparaît une tendance de plus en plus prégnante en faveur de l'histoire contemporaine.

On peut donc affirmer que Jacquemyns a atteint son objectif. Il avait en effet clairement fixé les limites de ses ambitions en introduction à savoir «montrer l'enchaînement d'un certain nombre de faits qui caractérisent le développement de la ville tentaculaire». Il est dès lors intéressant d'opposer ces balises, avouées et pour le moins réalistes, à celles, pour le moins ambitieuses, de l'ouvrage de Benedikte Zitouni «Agglomérer» qui annonce en sous-titre une «anatomie de l'extension bruxelloise».

Agglomérer. Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828 – 1915)

Dans cette étude très récente (2010), l'objectif est de montrer l'ingéniosité urbanistique déployée pour l'extension de Bruxelles au XIXe siècle. L'ouvrage est qualifié par son auteur comme «une micro-analyse sociologique du plan et du développement de la ville. (...) une monographie qui tente l'expérience du détail, du concret, sur la structuration urbaine»(38), et ce, en

(38) B. Zitouni, *Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)*, *op.cit.*, p. 27.

portant «une attention particulière (...) au foncier, aux écarts et aux variations dont les terres des environs bruxellois sont affublées»([39]). En résumé, l'étude «porte sur l'extension de Bruxelles au 19e siècle, et sur la façon dont les fonctionnaires de l'Etat, en l'absence d'une unité urbaine, ont réussi à fabriquer le territoire de la capitale belge. Elle révèle l'outillage([40]) à la fois pratique et conceptuel que ces acteurs ont mobilisé pour opérer une transformation délicate qui consistait à installer la capitale sur des terres rurales sans perdre le soutien des édiles locaux, tout en ménageant les intérêts des propriétaires et, en outre, sans pouvoir recourir à une quelconque position d'autorité unilatérale»([41]).

L'ouvrage bénéficie d'une structuration simple et claire reprise en table des matières. Après la préface de M. Eric Corijn (co-directeur de la recherche), une introduction permet de cadrer le sujet (considérations sur l'évolution de l'analyse de la croissance urbaine, point de vue de la dynamique foncière, méthode de la micro-analyse, archives, etc.). Le corps de l'étude est divisé en 4 chapitres (Quand émerge le pointillé – L'avenir se met à parler – Le régime urbain s'étend – Le relief est provisoire) suivis chacun d'un «interlude» qui synthétise et conclut le chapitre précédent et annonce le suivant. Après une «clôture» et une conclusion, le livre s'achève par une postface de M. Bruno Latour (co-directeur de la recherche) et par les références. La lecture est facilitée par l'utilisation des marges dans lesquelles on trouve de manière systématique deux-trois mots qui synthétisent un paragraphe ou une idée et qui mènent à construire la conclusion du chapitre. On appréciera également la richesse des références, les conclusions par chapitre, les illustrations synthétiques.

Une « recherche-mère »

Lorsqu'on se souvient de l'intitulé initial([42]) du projet de thèse annoncé par Benedikte Zitouni, on est en droit de s'interroger sur le parcours qui l'a menée au titre final de la thèse de doctorat([43]) écrite et défendue en 2010. Quand, comment et pourquoi le grand tournant s'est-il effectué? On est loin du projet primitif! On découvre ensuite un nouveau titre pour la publication([44]) de cette thèse, éditée six mois après la défense publique. Une exploitation morcelée du travail conduit enfin vers les titres des trois articles déjà mentionnés dans l'introduction([45]). Il n'empêche que, malgré toutes ces étapes, la thématique reste toujours celle de l'agglomération bruxelloise au XIX^{e} siècle, en se penchant toujours sur l'action des acteurs «planificateurs», un sujet qui intéresse évidemment l'urbaniste.

Sources et bibliographie

A première vue, la «recherche-mère» semble profonde et riche. L'auteur déclare elle-même la minutie avec laquelle elle a examiné les archives. Il nous faut cependant relativiser cette première impression. En effet, il apparaît à l'analyse que Benedikte Zitouni se soit focalisée sur une

(39) *Ibidem*, p. 27.

(40) L'auteur évoque en détail les *quatre outils usuels (alignement, projection, régime urbain et nivellement) qui deviennent des forces de mutation territoriale au service d'une expérimentation bureaucratique et technique.*

(41) Ces termes sont extraits du résumé distribué dans le cadre de la défense publique de la thèse pour l'obtention du doctorat.

(42) *Les milieux qui nous enveloppent: deux siècles d'inventions savantes et urbaines à Bruxelles.*

(43) *La croissance d'une agglomération urbaine. Bruxelles vue à travers ses archives (1828-1915).*

(44) *Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915).*

(45) *Tracing the agglomeration; Agglomérer plutôt qu'annexer: le cas de Bruxelles 1840-1875; Comment les corps techniques construisent la ville. Gestion stratégique du temps lors de la conception du plan d'extension urbaine au 19e siècle et de la création du (pré-)métro au 20e siècle à Bruxelles.*

source([16]) quasi unique, la plus facile à trouver et à utiliser, sans chercher plus loin les pièces manquantes ou complémentaires([17]). Je reviens donc ici à la question des archives de l'ancienne province de Brabant, dont j'ai montré plus haut les éléments disparus depuis Guillaume Jacquemyns, et ce eu égard à l'intérêt de celles qui ont été exploitées par Benedikte Zitouni, mais aussi pour montrer qu'il y avait à aller plus loin dans les investigations et ce que j'ai moi-même à en rapporter.

Les archives du Service 12, majoritairement utilisées dans le travail de Madame Zitouni, sont effectivement une source essentielle pour le sujet mais il est assez incompréhensible qu'elle ne mentionne nulle part la problématique générale des archives provinciales du Brabant ainsi que le caractère incomplet de cette seule source. En effet, les conditions de conservation, d'inventorisation, d'accessibilité des archives de l'ancienne province de Brabant, et ce, dans plusieurs fonds différents, conditionnent et déterminent toute étude sérieuse en la matière([18]) et il est indispensable de montrer ici, outre ce qui aurait disparu (voir plus haut), l'aspect dispersé et fragmentaire de ce qui reste aujourd'hui accessible à la consultation. Un archiviste de la Région de Bruxelles Capitale a même parlé à ce sujet de «maltraitance archivistique([19])».

L'étude «Agglomérer», cette «anatomie de l'extension bruxelloise», se contente donc essentiellement des archives conservées aux Archives de l'Etat à Anderlecht, dites «service 12», et n'effectue aucune recherche dans les autres fonds pour valider l'analyse. Une note de bas

(46) AEB – Archives de l'Etat à Bruxelles, dépôt d'Anderlecht; Fonds du Gouvernement Provincial du Brabant, Service 12 (voirie urbaine). Le «Service 12» était anciennement (XIX^e siècle) dénommé «Division B» puis (XX^e siècle) «2^e Division». L'inventaire de ce fonds indique qu'il contient, par commune (de Aarschot à Zoutleeuw), les dossiers relatifs aux éléments suivants: application de la loi du 1^er février 1844 (sur la police de la voirie urbaine); création, aménagement de quartiers; création, ouverture, suppression, élargissement, prolongement, alignement de places publiques, boulevards, chaussées, avenues, rues, chemins, sentiers ou impasses; expropriations, acquisitions relatives à ces dossiers. Outre pour la ville de Bruxelles elle-même, on y trouve donc les dossiers relatifs à toutes les communes des faubourgs de Bruxelles. Les dossiers permettent de bien reconstituer l'historique du développement de la commune par le biais de celui de la «voirie urbaine» et d'y retrouver le suivi des procédures et décisions, les implications respectives des acteurs-décideurs, les documents planologiques originaux dûment signés, etc.

(47) Quoique considérable, le caractère exhaustif de la source reste néanmoins fort douteux. Nous pouvons ainsi affirmer, rien qu'à la lecture de l'inventaire, qu'il ne s'agit toujours pas des «cartons» de l'Inspecteur voyer qui devraient comporter nombre de courriers / minutes / rapports / etc. «in» et «out» du service de l'Inspecteur voyer, ce qui n'est pas le cas. De plus, ce qui concerne la «grande voirie» est évidemment totalement absent de ces dossiers puisque ce domaine était géré par les services des ponts et chaussées (NB: certains de ceux-ci peuvent être trouvés par ailleurs aux Archives de l'Etat). De même, on n'y trouvera pas ce qui concerne les chemins vicinaux des communes citées, à tout le moins ceux qui sont hors du périmètre d'application de la loi du 1^er février 1844 (NB: une grande partie de ceux-ci peut être retrouvée aux archives du Brabant conservées au Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale). Enfin, il s'agit seulement des documents «provinciaux», il y a aussi les archives communales à consulter, celles du palais royal, des ministères, celles des propriétaires, des promoteurs, des entrepreneurs, etc. Un travail exhaustif serait quasi impossible et il n'en reste pas moins que la source utilisée par l'auteur est abondante et de qualité.

(48) S'intéresser aux «faubourgs» de Bruxelles, et plus particulièrement à sa voirie signifie s'intéresser à un périmètre soumis aux administrations nationale, provinciale et communale mais qui constitue en fait un «périmètre évolutif», dépendant d'une «non-institution» qui est «sous-provinciale», «trans-arrondissementale», «pluri-cantonale», «intercommunale».

(49) F. Kisters, *Les maltraitances archivistiques au niveau régional bruxellois,* in *Les maltraitances archivistiques – Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgation,* Publications des archives de l'U.C.L. n° 25, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 111-127.

de page permet d'évacuer l'interrogation([50]) qu'une recherche plus approfondie aurait permis d'argumenter. En réalité, et je l'ai fait, lorsqu'on cherche avec détermination ces «Cartons Inspecteur voyer dans les faubourgs de Bruxelles» qui pourraient éclairer la connaissance de cette fonction et des fonctionnaires qui l'on remplit, on n'arrive qu'à des impasses. Une recherche systématique dans le Mémorial administratif de la Province de Brabant montre l'inexistence, après l'année 1870, des rapports annuels de l'Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles. Ces rapports annuels, publiés dans l' «Exposé annuel de la situation administrative», contiennent quantité d'informations très utiles pour le sujet. Or, pour des raisons de simplification administrative, la publication de l'Exposé est fortement réduite à partir de 1870. Celui-ci est dès lors dépouillé de statistiques diverses, d'objets d'administration journalière et... des rapports annuels de Victor Besme qui étaient effectivement très détaillés de 1859 à 1869. Outre les hypothèses faites plus haut sur une disparition des cartons avant le «partage([51])» de 1995, la recherche approfondie et les requêtes personnalisées que j'ai effectuées auprès des Archives de l'Etat ont eu pour résultat le constat suivant. Etant donné les conditions de ce «partage» des archives provinciales en 1995, il était tout à fait possible que des documents d'archives intéressants, encore existant à ce moment-là, se trouvent ailleurs qu'à Anderlecht à savoir à Bruxelles (archives de la Région de Bruxelles Capitale), à Leuven (archives du Brabant flamand) et/ou à Wavre (archives du Brabant wallon). J'ai suivi toutes ces pistes sans y trouver la moindre trace des fameux cartons. On peut alors à nouveau faire toutes sortes de suppositions sur le sort qui leur a été réservé. L'une des hypothèses probables faites plus haut était que les fameux cartons seraient effectivement arrivés aux AGR et auraient ensuite disparu. Ici encore, plusieurs hypothèses peuvent être émises en complément des premières. Soit ils sont inconnus du «partage» et néanmoins existants dans les réserves sans avoir jamais été inventoriés. Il m'a été dit aux AEA que cette hypothèse ne tenait pas, mais ... il existerait visiblement des «catacombes([52])». Soit ils ont été détruits volontairement avec ou sans trace de cette destruction volontaire et autorisée. Les AEA avouent qu'il n'y a pas toujours eu inventaire des archives qui sont passées au pilon. Soit encore ils ont été détruits involontairement (incendies, inondations, etc.), dans ce cas on devrait éventuellement trouver la trace de leur existence passée dans des inventaires antérieurs, ce que, malgré mes recherches, je n'ai pas trouvé. Soit ils ont été démantelés, prêtés, volés, ont «disparu», etc.

En somme, voici une source d'information capitale pour mieux dévisager la fonction d'Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles, et cette source a disparu sans laisser de trace, hormis dans les notes de Guillaume Jacquemyns.

L'utilisation des archives est donc toujours délicate. La généralisation des éléments qu'on peut tirer d'une source unique est de plus hasardeuse. Benedikte Zitouni ose cependant avancer (p. 33) que celles qu'elle a utilisées «donnent l'occasion de découvrir ce qu'est une agglomération,

(50) Voir plus haut ce qu'on lit en note 31 de bas de page 28: *Toutes les archives de la division 2 ou B ne semblent pas encore accessibles (...)*

(51) Expliqué plus haut.

(52) Ce terme est utilisé dans l'inventaire suivant: 1. Gouvernement provincial. Généralités – Provinciaal bestuur. Algemeen – d. Série E, Gouvernement provincial, 1810-1839 - Reeks E. Provinciaal bestuur, 1810-1939 - T41. A. Cosemans, R. Doehard, Provinciaal bestuur Brabant. Reeks E. Gouvernement provincial du Brabant. Série E., T041, 2001. – T17. M.-T. Polart, Provinciaal bestuur Brabant. Gevaarlijke, ongezonde of hinderlijle inrichtingen, 1819-1954. Province de Brabant. Etablissements dangereux, insalubres ou incommodes, 1819-1954, 2001 (partim). Cet inventaire, fait en 1992 par A. Cosemans et R. Doehard, ne comporte pas d'introduction ce qui empêche d'en comprendre la (non-)logique. On y trouve ainsi pêle-mêle des références d'archives concernant «Cabinet»; «Greffe»; concernant les 1e à 6e Division; concernant «Service Technique»; «Service Général». On y trouve des registres divers, des références à des cartes et plans mis «*aux catacombes*». Personne n'a pu nous donner d'explication sur cette qualification «*aux catacombes*» qui est écrite en toutes lettres dans l'inventaire. Il semble bien que cela veuille dire «aux oubliettes»...!

ce qu'est, techniquement, philosophiquement, l'opération qui consiste à urbaniser et à agglomérer un territoire». Cette généralisation est à mon sens abusive.

En plus de la question des archives abordée ci-avant, on relèvera également dans l'ouvrage une abondante bibliographie qui peut apparaître, de prime abord, comme impressionnante. Un examen plus détaillé peut aussi occasionner certaines réflexions critiques développées ci-après.

En ce qui concerne les sources cartographiques utilisées, un index en renseigne la provenance (AEB, AVB, KBR) et/ou en explique le mode d'exécution (comparaison, reconstitution). Pour illustrer une évolution urbanistique bruxelloise raccourcie, il s'agit notamment des cartes réalisées antérieurement par C. Dessouroux pour les besoins de son ouvrage[53] publié en 2008. Cet emprunt est tout à fait pertinent et utilisé à bon escient. Par contre, lorsqu'il est procédé à une comparaison (de petits morceaux) des plans d'ensemble de Charles Vanderstraeten (1840) et de Victor Besme (1866), l'auteur établit des interprétations subjectives et peu convaincantes. La démarche comparative[54] aurait pu être intéressante mais elle se révèle en fait peu originale (on découvre deux «styles»), fort sélective (on montre trois «zooms») et plutôt hâtive (il y aurait des tracés et découpages à l'identique[55]), parfois même banale ou évidente dans le traitement et les conclusions. On ne peut en effet qu'être d'accord lorsque cette juxtaposition de deux plans, établis à 25 ans d'écart, fait dire par exemple que «l'existant aggloméré, le pré-présent, les tendances en devenir étaient beaucoup plus manifestes en 1866 qu'en 1840 et, dès lors, ils pouvaient être plus facilement mobilisés par Besme qu'ils ne pouvaient l'être par son prédécesseur»[56].

Il est procédé par ailleurs à une reconstitution cartographique, intéressante mais incomplète, du régime urbain de 1874 qui devrait, pour être exhaustive, tenir compte de tous les arrêtés royaux antérieurs à cette date. On notera de plus que la consultation de la collection de plans Vandermaelen effectuée nous paraît anecdotique et incomplète par rapport à l'ambition du sujet annoncé par les titres des publications.

A ce propos, à l'endroit des commentaires sur les fonds de plans[57], je relève aussi que la «carte de reconnaissance[58]» n'est pas mentionnée ni utilisée. Voici un autre exemple de source, longue et ardue à consulter et à interpréter, qui n'est pas évoqué.

L'analyse et l'interprétation cartographiques constituent une entreprise difficile, bien délicate, souvent incomplète, toujours subjective.

Si l'on revient à d'autres éléments de ce que Benedikte Zitouni appelle la «bibliographie primaire[59]», on peut encore déplorer d'autres failles.

Remarquons d'abord qu'il n'y a aucune consultation systématique ni de commentaire sur le potentiel du «Mémorial Administratif Province de Brabant» dont j'ai souligné et détaillé plus haut le très grand intérêt pour remettre les faits dans leurs contextes! Le reste des publications citées en bibliographie primaire sont des ouvrages classiques, connus pour le sujet ou, essentiellement, des éléments et commentaires de législations qui figurent d'ailleurs en première main dans le MAPB ou dans les archives.

Je relève aussi qu'il n'y a pas de mention des archives du palais royal et que, en ce qui concerne les journaux consultés, il ne s'agit pas d'une consultation systématique sur la période étudiée, alors qu'on pourrait avoir ce sentiment d'après la bibliographie. L'auteur ne se pose

(53) C. Dessouroux. – CIRHIBRU-ULB, *op. cit.*, Bruxelles, 2008.

(54) L'auteur indique p. 141 qu'*il apparaît alors que les options prises et les explications fournies par l'un et l'autre fonctionnaire se manifestent clairement dans le dessin et dans le détail des plans.*

(55) B. Zitouni, *Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)*, *op. cit.*, p. 141-145.

(56) *Ibidem*, p. 143.

(57) *Ibidem*, p. 144-145.

(58) *Plan parcellaire de Victor Besme (1863-1876) ou Carte de reconnaissance des environs de Bruxelles* ... par Victor Besme, 1861-1862 joint à son rapport de 1862 et publiée chez Vandermaelen en 1863 (voir inventaire VDM IV dont il est question plus loin).

(59) B. Zitouni, *Agglomérer – Une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)*, *op. cit.*, p. 309.

d'ailleurs pas la question de savoir qui tire les ficelles des journaux spécialisés en matière de travaux publics.

La «bibliographie secondaire([60])» peut être classée en deux parties: l'une porte sur Bruxelles, l'autre est à thématique variable. Pour ce qui est de Bruxelles, il s'agit de revues et séries d'histoire ainsi que des articles et ouvrages intéressants pour le sujet et pour lesquels je n'ai pas de commentaire particulier.

Par ailleurs, Benedikte Zitouni fait usage d'une série d'ouvrages scientifiques (pour la plupart récents) sur la sociologie, la philosophie, l'ethnologie, l'anthropologie, l'écologie, les (nouvelles) théories d'urbanisme, la biologie, la médecine, la politique, l'économie, ... tous ouvrages qui, généralement et à mon avis, n'ont rien à voir avec l'histoire de l'urbanisme à proprement parler, ce qui est néanmoins sous-entendu dans le titre. Ces références permettent à l'auteur de généraliser son analyse, de la rendre transversale et d'en faire au final une thèse de sociologie sur l' «ingéniosité urbanistique» au XIX^e^ siècle et le «pouvoir» des outils et techniques expérimentés et utilisés.

En résumé, l'ouvrage ne montre absolument pas les questions inhérentes aux manques et/ou failles qu'il pourrait y avoir dans les sources et bibliographie utilisées. Le chercheur d'aujourd'hui bénéficie assurément de conditions plus confortables qu'à l'époque de Jacquemyns. En dépit de cela, approcher l'exhaustivité de la recherche ou en exprimer clairement les limites n'ont pas été le souci principal de la présente étude.

Au-delà des questions relatives aux sources d'information, la lecture critique à laquelle je me suis adonné conduit à détailler une série de considérations sur les questions de forme et de fond de l'ouvrage publié. En voici la teneur que nous appuyons à chaque fois par certains exemples pointés dans le corps du texte.

La forme

De prime abord, il manque cruellement d'un glossaire pour préciser le vocabulaire utilisé, ne fut-ce que les notions de base trouvées de manière récurrente dans l'étude. Je relève, entre autres nombreux exemples, la très faible définition du «plan d'alignement» p. 31; l'absence de définition du «faubourg» p. 46; du «plan de nivellement» p. 59, etc., etc.

Une autre critique potentielle est relative à la complication excessive ou même parfois la déformation du langage, et ce, alors qu'il s'agit même d'exprimer des choses simples. Bien sûr, chaque science a son langage et celui du sociologue n'est pas celui de l'historien ni celui de l'urbaniste. J'ai néanmoins pointé ci-après plusieurs exemples qui m'ont plus frappé, mais cette liste n'est pas limitative, loin s'en faut.

Exemple 1: p. 18: A propos du fait qu'elle choisit le foncier comme point de départ de la recherche, Benedikte Zitouni utilise des phrases très compliquées pour dire qu'elle observe le foncier juste avant sa transformation/valorisation. «(...) Cette recherche décortique la règle de l'opportunité et de l'investissement, elle la ralentit et l'effiloche. Elle ne prédétermine pas ce qui peut créer la marge, ouvrir le décalage, faire l'écart qui, à leur tour, vont induire le changement. (...)».

Exemple 2: p. 19-21: Des formes de langage et des phrases alambiquées viennent également appuyer ou se référer aux théories selon lesquelles la ville résulte de multiples causes à effets imprévisibles (référence à l'Ecole de Chicago et au Projet de Harvard: «micro-analyse sur du gros-plan»).

Exemple 3: A propos des archives consultées aux AEB, le mot «l'archive» est utilisé au singulier([61]) alors que ce mot se met, en principe, toujours au pluriel (voir Larousse, Robert, etc.). On notera cependant que le mot «archive» au singulier figure également en titre et dans

(60) *Ibidem*, p. 317.

(61) Par exemple dans les pages 28, 29, 30, 32, etc.

l'intéressant petit ouvrage([62]) d'Arlette Farge (qui figure d'ailleurs en bibliographie secondaire) et dans lequel le singulier et le pluriel sont indifféremment utilisés.

Exemple 4: Après avoir évoqué «l'obligation d'inscription et d'inflexion du pointillé sur le territoire», l'analyse en déduit (p. 113) un «appel à l'avenir» qui «réalisait donc une action bien précise: il opérait l'alignement des actions des propriétaires entre eux; il élevait un horizon au-delà de la situation donnée et, à partir de là, dans un mouvement de rétroaction anticipée, il contraignait et dirigeait les actions des uns et des autres. Autrement dit, l'appel à l'avenir était une auto-limitation vertueuse pour chacun des propriétaires engagés dans la construction d'une rue».

Exemple 5: A propos de la capacité de Victor Besme à répondre aux conditions favorables au développement, on peut lire (p. 118): «Mais encore fallait-il savoir répondre à ces nouvelles conditions. Le nouvel Inspecteur-voyer réussit à le faire. Non tant parce qu'il accentua l'unité d'action ou le rôle coordinateur du plan mais plutôt et surtout parce qu'il transforma les premiers balbutiements de l'avenir en vraies prophéties. Il amplifia l'appel à l'avenir pour en faire un destin. (...)». En était-il vraiment conscient?

Exemple 6: A propos de la «définition des tendances», on trouve une page compliquée (p. 121) sur le rapport à l'avenir, sur la «projection» contenue dans les écrits et plans de Victor Besme.

Exemple 7: A propos du régime urbain (voirie urbaine - loi de 1844), trois principes de fonctionnement sont dégagés, puis il est question du «savoir-faire territorial du XIX^e^ siècle» en écrivant (p. 173): «Autrement dit, avant l'arrivée de l'urbanisme, le 19^e^ siècle savait faire comme si, tenter l'hypothèse d'une identité projetée et il savait plisser les yeux jusqu'à ne plus laisser filtrer que la circulation du pays et des faubourgs, jusqu'à ne plus voir que cette prise qui leur permettrait de façonner le territoire.». Le 19^e^ siècle savait plisser les yeux!

Tous ces exemples me font dire que, malgré la complexité du phénomène urbain, de son évolution, de son analyse, de sa compréhension, il est plus agréable d'en lire une histoire la plus clairement et la plus simplement énoncée, ce qui est d'ailleurs un défi pour tout chercheur.

Le fond

Il y a lieu avant tout de reconnaître à la recherche de Madame Zitouni une indéniable qualité dans l'exactitude des faits décrits, à tout le moins pour les aspects historiques et administratifs dont j'ai connaissance. Cette thèse (de sociologie) apparaît comme appuyée sur une recherche convaincante des faits laissés par l'histoire, et ce, en dépit des failles relevées ci-avant, notamment dans la recherche et la consultation des archives provinciales du Brabant. De plus, le travail s'écarte suffisamment des travaux antérieurs de Guillaume Jacquemyns pour être original et novateur.

Il n'en reste pas moins que plusieurs critiques peuvent aussi être apportées sur la méthode et/ou sur le fond. Voici quelques-unes de ces critiques, que nous appuyons à nouveau d'exemples puisés dans le corps du travail.

En voulant a priori «ne pas réifier([63]) les forces de structuration de la ville», l'ouvrage de Benedikte Zitouni montre un manque très net de remise en contextes, d'inscription dans les ensembles plus larges (définitions, histoire et structure des institutions, histoire et système des voiries, histoire et système des services et fonctions, procédures administratives, question récurrente de la réunion/fédération des faubourgs). Un exemple symptomatique, entre d'autres, peut démontrer cela. La «Commission des bâtisses», qui, instituée sous régime hollandais, précède

(62) A. Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, 1989.

(63) Benedikte Zitouni écrit p. 27: *La réification hante toute recherche qui s'intéresse à la croissance des villes.* Réification (selon Larousse 2005) = n.f. Philos. Fait de transformer en chose ce qui est mouvant, dynamique, ou ce qui est de l'ordre de la simple représentation mentale. Réifier (selon Petit Robert 1993) = n.f. Philos. Transformer en chose; donner le caractère d'une chose à.

la nomination de Charles Vanderstraeten à la fonction d'inspecteur des bâtisses, est à peine citée dans l'ouvrage (p. 30) alors que, malgré ses ratés, cet organe fonde, génère ou provoque en quelque sorte, le service voyer au XIX^e siècle, ses acteurs, son fonctionnement, etc. La recherche systématique dans le MAPB montre à quel point la mise en contexte des faits est essentielle à leur compréhension et au suivi de leur évolution.

Dans le contexte de référence à des courants académiques reconnus en sociologie et/ou philosophie, il y a généralisation et conclusions parfois hâtives, interprétations globalisantes ou abusives à partir de (tout) petits faits ou d'acteurs isolés(64). L'auteur revendique d'ailleurs cela elle-même, de deux manières(65): primo, en se référant à l' «Ecole de Chicago» et au «Projet de Harvard», secundo en explicitant, essentiellement à partir d'une bibliographie anglo-saxonne récente traduisant trois courants académiques, les différents principes de la «monographie» et les méthodes modernes d'étude (d'évolution) des villes. Quatre exemples sont relevés, parmi d'autres:

Exemple 1: Outre la ville de Bruxelles et quatre de ses faubourgs, tout l'ouvrage tourne essentiellement autour de quatre «protagonistes» (ministre, gouverneur, commissaire, inspecteur) sans vraiment s'intéresser aux systèmes, hiérarchies, compétences respectives dans lesquels ils s'inscrivent et qui les influencent dans leur comportement. On trouve seulement quelques mots en introduction (p. 49-50). J'ai trouvé néanmoins assez intéressant le fait de voir deux natures différentes dans les quatre protagonistes en rangeant le gouverneur plus près de la catégorie de l'Inspecteur voyer des Faubourgs de Bruxelles (p. 49). Par ailleurs, ce qui concerne cette fonction particulière est essentiellement puisé dans les travaux qu'avait déjà faits Jacquemyns au sujet desquels j'apporte par ailleurs une lecture critique.

Exemple 2: Benedikte Zitouni interprète (abusivement à mon sens), à de multiples pages, les écrits de Victor Besme (plus particulièrement le rapport de 1866). Elle utilise souvent «En d'autres mots, Besme...», ou «Besme disait ici...», ou encore «Autrement dit, ...», ou «Car la phrase dit alors:....», et ce, pour faire passer et justifier l'idée qu'elle se fait, elle, des intentions de Besme. Voir notamment les p. 122 à 127 et la «vérité-épreuve du plan» ou la «genèse urbaine» où elle conclut en résumé que «Victor Besme était un planificateur adepte de sociologisme(66) et cela eut des conséquences sur le dessin et les tracés de son plan». Je répète ma formule: En était-il conscient?

Exemple 3: Dans la comparaison des plans d'ensemble de Charles Vanderstraeten (1840) et de Victor Besme (1866), l'auteur interprète des codes de dessin (couleurs, rendus) qui tiennent sans doute plus de la technique apprise que de la stratégie. Elle découvre que les fonds de plan sont très différents(67) alors que ce fut une exigence de base de Victor Besme en 1860 de faire un nouveau levé préalable, mission dont il a eu la charge dès 1861 (v. «carte de reconnaissance(68)»).

Exemple 4: L'étude prétend rendre compte de la «fabrication de Bruxelles», essentiellement à travers la voirie (voir p. 33). Admettons, mais, négligeant de définir correctement la hiérarchie(69) viaire, l'ouvrage s'occupe de l'agglomération en ne suivant l'évolution que par le biais

(64) p. 21: faire *de la micro-analyse sur du gros-plan.*

(65) p. 19 et suivantes.

(66) Benedikte Zitouni écrit p. 124: *Chez Besme, il y avait un sociologisme c'est-à-dire un intérêt pour les faits sociaux qui affirmait le primat des goûts et des penchants, qui décelait et sondait les comportements collectifs naissants.*

(67) p. 145.

(68) Voir plus haut.

(69) A partir de la loi du 1^er février 1844:

- Grande voirie = Routes de l'Etat et provinciales + leurs traverses dans les villes et communes.
- Voirie urbaine = Voirie relevant de (partie agglomérées de) communes ayant demandé que soit rendue applicable la loi du 1^er février 1844 sur la police de la voirie urbaine.
- Voirie vicinale = à assimiler à «chemins vicinaux» à savoir toutes les voies de communications secondaires, d'utilité communale, qui se branchent (ou non) sur le réseau de grande voirie.

A partir de 1846:

de la «petite voirie». La «grande voirie» ne vient qu'à la fin et de manière fort résumée([70]). Or il faudrait voir dans quelle mesure la grande voirie a été, elle aussi, réellement structurante dans les outils urbanistiques et sur le terrain et dans quelle mesure les fonctionnaires qui en étaient chargés ont contribué à «agglomérer». Non négligeable non plus est tout ce qui compose la voirie elle-même et ses abords et qui n'est pas ou peu abordé: les terrains et bâtisses, les infrastructures techniques, les revêtements, les réseaux et moyens de communication, etc. Malgré cet axe unique d'étude de la petite voirie, Benedikte Zitouni en tire néanmoins la découverte de «ce qu'est une agglomération, ce qu'est, techniquement, philosophiquement, l'opération qui consiste à urbaniser et à agglomérer un territoire»([71]).

D'autres exemples d'interprétations hâtives sont encore à pointer dans l'ouvrage, notamment par le vocabulaire utilisé («comme si», «c'est-à-dire», «en d'autres mots», etc.). On ne peut effectivement jamais prétendre à l'exhaustivité ou à la véracité dans l'analyse de faits historiques mais l'honnêteté scientifique commande d'émettre alors toutes les réserves d'usage sur l'interprétation qu'on en fait.

Le prétexte revendiqué de «concrétude([72]) », traduit ici par la recherche en archives (v. introduction([73])), débouche sur un vrai manque d'exhaustivité et de rigueur de cette recherche elle-même. Il y a même à mon avis des inexactitudes. Les quelques exemples suivants servent à montrer les limites de cette «concrétude».

Exemple 1: Le travail de recherche se limite à 4 faubourgs (v. p. 45. il s'agit de ceux qui subissent une plus grande variation démographique: Molenbeek, Ixelles, St-Josse, Schaerbeek)... pour en tirer une analyse de l' «anatomie de l'extension bruxelloise». Qu'en est-il alors du reste du périmètre de travail de l'Inspecteur voyer des Faubourgs de Bruxelles, des autres communes, à tout le moins des 4 autres «faubourgs» à savoir Anderlecht, Etterbeek, Laeken et St-Gilles? Peut-on ainsi généraliser?

Exemple 2: En p. 59, il est écrit que Charles Vanderstraeten ne connaissait pas son «périmètre d'attribution» avant 1844. A mon sens, cette affirmation ne tient pas car le rayon de 1500 m et les 7 communes sont bien ciblés et cités, et ce, depuis la Commission des Bâtisses en 1828.

- Rajout: Chemins vicinaux de grande communication (grande vicinalité) = ceux qui font partie du relevé initié en 1846/1847 (relevé du réseau «amélioré» à savoir pavé, empierré ou ensablé). Ils deviennent prioritaires pour l'attribution des subsides de l'Etat et de la Province.
- Précision: En 1892, il est précisé au MAPB qu'une partie des chemins de halage fait partie de la petite voirie. Il s'agit des parties de chemins de halage des voies navigables administrées par l'Etat, qui sont devenues, avec l'assentiment de l'Administration des ponts et chaussées, des quais, chemins publics ou véritables rues servant au passage des piétons, chevaux et voitures.
  Des nuances et évolutions peuvent encore détailler l'appréciation de cette classification.

(70) p. 214- 223.

(71) p. 33.

(72) Benedikte Zitouni se réfère à «*Introduction*» de R. Tiedemann: Walter Benjamin utiliserait ce terme dans un courrier qu'il écrit à Gershom Sholem à propos de son livre *Paris, capitale du XIX^e^ siècle, Le Livre des Passages*, Paris, 1989. Benedikte Zitouni écrit p. 26 que Benjamin *voulait décrire la ville bourgeoise du 19^e^ siècle, Paris, à partir de notes et d'annotations, de données concrètes et de faits singuliers qu'il avait soigneusement colletés et rangés dans des dossiers thématiques.*

(73) L'auteur écrit p. 27: *C'est dans cette archive-là que l'extension de Bruxelles et que la croissance urbaine se donnent à voir comme objet d'attention et de manipulation. Si fabrication du territoire il y a, si création d'une cohérence et d'une agglomération urbaines il y a eu à Bruxelles, au 19^e^ siècle, c'est là qu'elle peut être saisie. Non pas dans des déclarations d'intention donc, mais dans l'effectivité du travail que suppose le verbe d'agglomérer. En un mot, l'archive du service 12 nous fait passer dans les rouages concrets de l'agglomération.*

Exemple 3: En p. 50, il est prétendu que le commissaire d'arrondissement n'est pas spécifiquement concerné par la question de la voirie (de l'agglomération). Cette affirmation est également contestable. Il suffit de lire ce qui apparait au Mémorial administratif à ce sujet, notamment dans les rapports annuels de ce commissaire, et plus particulièrement encore lors du Quartier Léopold. Par ailleurs, Benedikte Zitouni avoue([74]) ignorer le nom du commissaire d'arrondissement qui émet une phrase([75]) qui «devait inaugurer une nouvelle époque». En fait il s'agit de Vandeweyer (écrit parfois Van de Weyer), commissaire d'arrondissement de Bruxelles de 1840 à 1862. A son propos, l'auteur néglige à nouveau le contexte en n'évoquant pas le fait que ce commissaire du gouvernement est d'une tendance politique différente de celle du Collège provincial, ce qui peut expliquer certaines attitudes ou réflexions.

Exemple 4: L'ouvrage n'évoque qu'un seul plan de Charles Vanderstraeten alors qu'il y en a plusieurs (1840 et 1846) qui n'ont ni les mêmes objectifs, ni les mêmes fonctions.

Il est évidemment tout à fait louable de se plonger dans le difficile et périlleux exercice de dépouillement des archives pour tenter d'expliquer et d'interpréter l'enchaînement des faits historiques. Ce souci du concret est évidemment à mettre à l'actif du travail, mais la remise en contextes, les nécessaires réserves et précautions oratoires sont de mise avant de conclure ou de généraliser.

Madame Zitouni utilise plus d'une fois l'accentuation, même l'exagération de certains éléments qui me semblent moins importants à l'analyse des faits. Par contre, je trouve peu de mots sur d'autres éléments qui m'apparaissent comme capitaux pour la mise en contexte et/ou la compréhension des faits et des acteurs analysés. A nouveau, j'appuie cette critique sur une série d'exemples.

Exemple 1: le «pointillé», les «fonds de plan»: Dans l'ouvrage analysé, on peut lire p. 64: «Le pointillé était un futur latent déjà inscrit sur le plan. Il ne fixait pas les échéances ni le plan définitif de la capitale mais bien le mode d'évolution et de construction de celle-ci.»; voir aussi p. 66, 76, 79, 110-111, etc. J'ai été quelque peu agacé par l'importance prise et par les multiples allusions au quasi-génial «pointillé» de Vanderstraeten. En fait, tout le chapitre 1, intitulé «Quand émerge le pointillé», tourne autour de cela. Extraits choisis: p. 65: «(...) Mais ce qui fait du plan Vanderstraeten la première tentative de planification de Bruxelles, c'est son pointillé, c'est la variation des actuels sur le plan, c'est le fait que ce plan ne dise plus ce qu'est le territoire, ni ce qu'il sera, mais qu'il fixe le mode et la manière par lesquels l'évolution même de ce territoire aura lieu. (...)». p. 80: «(...) Plutôt, le plan à pointillés dictait comment un territoire devait évoluer – s'il évoluait. Il s'inscrivait une trame latente dans la terre, il y plantait une formule de génération, un code qui dicterait la forme minimale à laquelle un morceau de tissu urbain devrait répondre s'il voulait naître de telle ou telle parcelle de propriété. (...)». Etc.

Ma formation initiale d'architecte, complétée ensuite par celle d'urbaniste, me fait dire qu'on semble ici redécouvrir l'eau chaude. N'est-ce pas «gonfler» exagérément quelque chose qui est simplement une technique de dessin bien connue dans les milieux professionnels qui utilisent le dessin technique comme moyen d'expression? Si on ne se limite qu'à des plans ou cartes de type urbanistiques ou géographiques([76]), on trouvera déjà de nombreux exemples d'antécédents pour lesquels des architectes, ingénieurs, géomètres, etc. utilisent le pointillé pour montrer quelque chose qui est caché ou qui est en puissance, en projet. Citons, par exemple, les plans de redres-

(74) p. 109.

(75) *le maintien de cette voie paraît intéresser l'avenir et les propriétaires des terrains avoisinants* AEB, Fonds du gouvernement provincial du Brabant, service 12, Bruxelles, pièce 268, (...), lettre du commissaire au gouverneur datée du 13 février 1855.

(76) On pourrait prolonger la démonstration avec le dessin architectural, le dessin industriel, etc.

sement de G. De Bruyn([77]) en 1696-1697, la carte de Cassini([78]) en 1756-1815 ou le plan de Craan([79]) en 1836. L'auteur oppose plus d'une fois le pointillé de Charles Vanderstraeten (= «suggestion») au tracé rouge de Victor Besme (= «projection»)! On lit p. 142: «(...) En d'autres mots, les styles révèlent au premier coup d'œil que le pointillé est une suggestion tandis que la projection est une affirmation pour l'avenir. (...)».

Par ailleurs, à propos du fait que (p. 145) les «fonds de carte sont très différents», c'est explicable. Les deux inspecteurs disposent chacun déjà de plans préalables. Besme dispose évidemment du plan de Vanderstraeten (qu'il commente d'ailleurs abondamment); il obtient ensuite de réaliser lui-même la «carte de reconnaissance» qui sera son propre fond de plan. Vanderstraeten

(77) *Plan de redressement réalisé par G. De Bruyn, 24 juillet 1696*. Guillaume De Bruyn, architecte ingénieur au service de Sa Majesté comme géomètre juré admis par le Souverain Conseil de Brabant a été chargé de déterminer (plans 1696-1697) les nouveaux alignements après le bombardement de Bruxelles de 1695. Voir plans cités, montrés et commentés dans l'ouvrage collectif de M. Culot, E. Hennaut, M. Demanet et C. Mierop, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'ensuivit, 1695-1700*, aux Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1992, p. 159 à 165. Pour le XVII^e^ siècle, voir aussi en France le plan Bullet-Blondel de 1675. On a marqué sur ce plan, outre les ouvrages déjà faits *ceux qu'on pourroit continuer dans la suite pour la commodité publicque et pour la décoration de celle ville*. C'est pour Paris, du moins, l'origine des plans d'extension et des plans de ville. Voir la notice de Th. Sarmant sur le site internet du Musée Carnavalet (http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/plan-de-paris-par-bullet-et-blondel (15/3/2013): *Il s'agit donc d'un véritable plan d'urbanisme. Le plan de Blondel prévoit la création de nouveaux boulevards plantés d'arbres, quelques prolongements et élargissements de rues, la création de portes et de fontaines. L'enceinte toute entière doit laisser place à un «cours» arboré, «ceinture verte» avant l'heure.*

(78) L'IGN de France (http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/7_cassini.htm (15/3/2013) nous apprend que, *pour la première fois au monde, avec la publication de la feuille n°1 de la carte de Cassini, celle de Paris dédiée au roi Louis XV, on commence à établir la cartographie topographique détaillée de tout un pays. La Carte de France dite «Carte de Cassini» doit son nom à une lignée d'astronomes et de géographes d'origine italienne qui s'installent en France dans le dernier tiers du XVII^e^ siècle. Lancée sous les auspices de l'Académie des Sciences en 1747, elle résulte du travail opiniâtre d'une succession de savants et d'ingénieurs qui, pendant un siècle et demi, vont s'employer à mettre au point de nouvelles méthodes de relevés tel que le demande un pays aussi vaste que la France. (...). La «Carte de l'Académie», dite «Carte de Cassini», unique parenthèse civile jusqu'à la «Carte de France» actuelle, est la première carte de base de la France, source et fondement de toute opération ultérieure. Voulue par le roi Louis XV, elle est issue de la coordination, par le maître d'œuvre César-François Cassini de Thury (Cassini III), d'un ensemble d'équipes d'ingénieurs et de graveurs formés spécialement. C'est aussi la première grande enquête toponymique nationale. (...) Enfin, malgré ses imperfections, notamment dans l'expression du relief, elle restitue, avec finesse et élégance, le paysage naturel et construit de la France de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Première vision d'ensemble du Royaume, l'occupation de l'espace et l'exploitation du sol — même si les contours sont moins rigoureux que le positionnement des lieux — peuvent être comme «vus d'en haut»: vignes, bois, jardins, moulins à eau et à vent, ponts et bacs, points de postes, lieux de justices, carrières, mines, et même cabarets ... La grande variété des symboles présents dans la légende de la Carte en témoigne.* Dans la légende détaillée de la carte de Cassini, on trouve la «*route en projet*» ou «*route projettée*», comme inscrit à l'époque sur le papier en double pointillé.

(79) *Plan géométrique de la ville de Bruxelles*, dressé par Willem B. Craan, architecte; 1835-1836, échelle: 1:2500, conservé notamment à la Bibliothèque Royale de Belgique, Cartes et Plans. D'après M. Silvestre, co-auteur de l'*Inventaire raisonné des collections cartographiques Vandermaelen conservées à la Bibliothèque royale de Belgique* (voir note ci-après), ce plan est *très finement dessiné, (...) il montre la moindre parcelle cadastrale et l'ensemble du bâti avec une extrême précision. (...) C'est tout le paysage qui transparaît à la lecture de ce plan. (...) les projets d'aménagement sont indiqués en pointillé.*

part, lui aussi, de plans existants. En effet, l'inventaire([80]) de Fincoeur et Silvestre (VDM) mentionne plusieurs plans et/ou cartes datant de cette époque et leur évolution postérieure (le plan de Bruxelles de la carte d'après Ferraris, les plans de portefeuille, les plans géométriques de Craan, le cadastre bruxellois, la carte topographique de Perkin, etc.). A noter que c'est la carte de Perkin qui est utilisée comme fond de plan par Vanderstraeten pour présenter ses projets d'extension([81]). On note aussi qu'avant d'entamer le plan de 1840 et avant d'être nommé Inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles, Vanderstraeten est chargé en 1837 de réaliser un plan de nivellement([82]).

En résumé, il est évident qu'un examen attentif des documents graphiques doit compléter systématiquement celui des archives écrites mais il faut garder raison. Estimer que le pointillé ou le tracé rouge([83]) sont des «outils de l'urbanisation», paraît démesuré comme interprétation. A mon sens, dans cet intéressant exercice de comparaison, plutôt que de s'attacher excessivement aux différences de techniques de dessin (qui constituent bien des outils de l'arpenteur, de l'ingénieur, du cartographe), il eut mieux valu s'attacher aux différences et ressemblances entre les contextes qui, à 20 ans d'intervalle, guident le crayon des deux inspecteurs sur un fond de carte de «situation préexistante», dont l'intérêt est également remarquable.

Exemple 2: Comme déjà écrit ci-avant, la recherche ne prend pas en compte les différences de contextes qui différencient et conditionnent Vanderstraeten et Besme. Je relèverai notamment trois différences essentielles. Primo, Vanderstraeten travaille tout au long de sa mission avec l'idée de la réunion, de l'annexion/fusion des faubourgs à la ville de Bruxelles, et ce à l'intérieur d'une ceinture fermée (octroi) alors que Besme débute sa carrière en témoin de la suppression de l'octroi, en acteur indépendant par rapport aux autorités de la ville de Bruxelles et connaîtra plutôt la tendance vers une nécessité/volonté de «fédération» des communes-faubourg. La posture est bien différente!

(80) M.-B. Fincoeur, et M. Silvestre sous la direction de H. Elkhadem, *Inventaire raisonné des collections cartographiques Vandermaelen conservées à la Bibliothèque royale de Belgique*, t. IV: *Bruxelles*, Bruxelles, 2000; voir VDM IV, p. 4-70; n° 2-75.

(81) On peut lire dans l'inventaire de Fincoeur et Silvestre, p. 62: *(...) Et surtout, les neuf feuilles du plan de Perkin seront utilisées par Charles Vanderstraeten, inspecteur des bâtisses puis Inspecteur-voyer des faubourgs de Bruxelles, pour présenter ses projets d'extension de la ville, une première fois manuscritement en 1840-1842 (...), et une seconde fois lithographiquement en 1843 (...).*

(82) On peut lire dans l'*Exposé de la situation administrative de la Province de Brabant en ouverture de la session annuelle du Conseil provincial - le 4 juillet 1837*: *Les constructions dans les faubourgs ont été faites long-temps sans goût ni régularité. Un Ingénieur-Architecte, M. Vanderstraeten, est en ce moment, chargé (et le Département de l'Intérieur en supportera les frais) d'un plan de nivellement des terrains autour de Bruxelles à la distance de 1500 mètres; il y a lieu de croire que cette mesure, exécutée conformément à des instructions claires et précises, permettra d'atteindre le but qu'on se propose. La marche à suivre pour les bâtisses sur les grandes routes et dans les communes est, aujourd'hui, comprise et chaque propriétaire sent la nécessité de s'y soumettre.* (MAPB – tome XXXV – premier semestre de 1837 - n° 167, p. 673-674).

(83) A l'instar de celle faite pour le «pointillé» de Vanderstraeten (= suggestion), on peut faire la même démonstration pour le «tracé rouge» de Besme (= projection), et dire qu'il ne s'agit en fait que d'une technique de dessin bien connue avant l'époque de ces deux plans d'ensemble bruxellois, et ce, pour exprimer les tracés projetés de rues ou quartiers. Plusieurs ouvrages de M. Watelet montrent et explicitent d'ailleurs les techniques de rendus cartographiques et leurs significations (*Aux origines du Ministère des Travaux publics - Cartographie et politique dans la Belgique du XIX^e siècle – Matériaux pour l'histoire nationale et locale*, Edité à l'occasion du 150^e anniversaire du Ministère des Travaux Publics – Bruxelles, 1987; *Le terrain des ingénieurs. La cartographie routière en Wallonie au XVIII^e siècle*, Collection des Monumenta Cartographica Walloniae, tome II, Bruxelles, 1995; *Chemins impériaux & voies royales – essai sur la cartographie et l'ingénierie routières en Wallonie au début du XI^e siècle*, Collection des Monumenta Cartographica Walloniae, tome II, Bruxelles, 1998.

Secundo, Vanderstraeten travaille avec les lois d'expropriation(84) pour cause d'utilité publique, d'héritage français de 1810 et belge de 1835 alors que Besme «bénéficiera» des lois d'expropriation par zones de 1858 puis de 1867, dont l'application et la coordination permettent de passer d'un cadre étroit à un champ beaucoup plus large. On notera accessoirement que, après la loi de 1858, Vanderstraeten sera président de la commission qui jugera du bien fondé des expropriations.

Tertio, Vanderstraeten est aussi un homme politique (commune, province) alors que Besme ne l'est pas.

Exemple 3: les questions d' «Assainissement - Hygiène - Salubrité publique» ne sont que (très) faiblement abordées (plutôt par le biais des habitations insalubres (p. 179) ou des remblais de déchets (p. 212-213) alors que, à mon sens, c'est un élément vraiment structurant de toute la période, à tout le moins si l'on s'intéresse à la «voirie» et à tout ce qui la concerne. En fait, le sujet est à ce point important, dès la moitié du XIX^e^ siècle, qu'il a, à mon avis, accéléré si pas provoqué (ou à tout le moins participé à) la transformation de l'agglomération bruxelloise. Je citerai à l'appui les éléments suivants: les lois d'expropriation, les dispositifs mis en place pour les habitations ouvrières, l'équipement des voiries pour les égouts, pour la distribution d'eau, l'organisation des services techniques et commissions, l'organisation administrative, les dispositions prises à Bruxelles-ville et qui ont des conséquences dans les faubourgs (Senne, égouts, eau), etc.

Exemple 4: Benedikte Zitouni donne toute une explication détaillée(85) sur l'appellation «voirie urbaine» donnée à l'«archive» exploitée alors qu'il s'agit, à mon avis, simplement et uniquement d'une notion bien définie par la loi(86) de 1844, (héritée du régime français distinguant petite et grande voirie). La voirie urbaine est celle qui relève de (parties agglomérées de) communes ayant demandé que soit rendue applicable la loi du 1^er^ février 1844 sur la police de la voirie urbaine(87). On notera encore, de manière plus anecdotique, que le caractère de «voirie urbaine» doit être relativisé et contextualisé; le rural y est encore bien présent. En effet et pour exemple, la Députation permanente du Brabant prend pour notification(88), en séance du 10 octobre 1883, une délibération du Conseil communal de Molenbeek-Saint-Jean, qui arrête un règlement de police pour la circulation du bétail à travers les rues de la commune.

Exemple 5: p. 110-111: En mettant en exergue l'«obligation d'inscription et d'inflexion du pointillé», on rentre dans un long et compliqué développement pour finalement revenir au fondement même du plan d'alignement qui est loin d'être une notion nouvelle et qui doit respecter une procédure d'approbation(89).

(84) Pour une synthèse sur l'expropriation, voir: Y. Leblicq, *De l'expropriation pour cause d'utilité publique à l'expropriation par zones en Belgique et en France au XIX^e^ siècle*, in *L'Expropriation (2^ème^ partie: Moyen Âge et temps modernes)*, Recueils de la Société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions, LXVII, 2000, p. 105-162.

(85) p. 28-30.

(86) En date du 1^er^ février 1844, il existe une nouvelle loi sur la matière de la voirie vicinale. La voirie est alors divisée en grande voirie, voirie urbaine et voirie vicinale. L'article 1^er^ donne la définition de la voirie urbaine: *Titre premier. De la voirie urbaine ou petite voirie. Article premier. Les rues, ruelles, passages et impasses établies à travers les propriétés particulières et aboutissant à la voie publique, dans les villes ou dans les portions agglomérées de communes rurales de deux mille habitants et au-dessus, sont considérés comme faisant partie de la voirie urbaine. Le Roi, sur l'avis de la Députation permanente du Conseil provincial, le conseil communal entendu, déterminera: 1° Les agglomérations qui, dans les communes rurales mentionnées ci-dessus, doivent être soumises au régime de la présente loi; 2° Les habitations isolées, mais avoisinantes, qui doivent être considérées comme faisant partie de ces agglomérations.*

(87) Arrêtés royaux dès 1845 pour Etterbeek, Ixelles, Molenbeek-St-Jean, Saint-Gilles, Saint-Josse-ten-Noode.

(88) MAPB tome CXXVIII – 1^e^ partie de 1883 – avis officiel, p. 2670.

(89) Article 76, n° 7 de la loi communale de 1836.

Exemple 6: Il semble que l'étude dont il est ici question fasse assez peu de cas des éléments suivants qui déterminent cependant aussi la «fabrication» de l'agglomération bruxelloise:

- évolution de la fonction d'Inspecteur voyer des Faubourgs de Bruxelles, évolution du service administratif attaché à la voirie, de la législation qui s'y applique, etc.
- rôle et influence des communes, rôle et influence des ponts et chaussées, rôle et influence des concessionnaires de lignes de transport, etc.
- toute la question de la réunion/fédération des faubourgs («Grand-Bruxelles») qui traverse et influence toute la période.

Evidemment, on ne peut jamais être exhaustif. Chaque étude se focalise sur tel ou tel aspect d'un phénomène, c'est normal et c'est ici encore le cas avec le regard d'une sociologue sur l'histoire de l'aménagement de la ville. Il y a cependant lieu de connaître et de donner très clairement ces balises pour que le lecteur en soit, dès l'abord, soigneusement averti.

Conclusion générale

Le premier ouvrage analysé s'intitule «Histoire contemporaine du Grand-Bruxelles». Le titre est trompeur par rapport à l'échelle réelle du contenu. On aura vu qu'en fait, il ne s'agissait que d'un premier volume d'une série jamais écrite. Pour clarification, l'ouvrage aurait dû être sous-titré «Tome I - Urbanisation, voies et moyens de communication (1830 - 1914)». Ce livre, pour l'essentiel de sa première partie, reprend les sujets d'articles précédemment écrits par l'auteur et opère des emprunts dans les rapports administratifs découverts dans les archives. Etabli dans un contexte assurément plus inconfortable que celui dont les chercheurs peuvent bénéficier aujourd'hui, le travail de Guillaume Jacquemyns, est basé sur de nombreuses sources dont une partie a disparu depuis lors. Il constitue depuis lors une référence incontestée et largement utilisée par les auteurs qui s'intéressent au développement de Bruxelles dans ses faubourgs au XIX^e siècle. A ce titre, il figure dans de nombreuses bibliographies, en particulier dans les références des très récents travaux de M^me Zitouni faisant l'objet de l'autre analyse. Jacquemyns constate à raison que l'agglomération bruxelloise «s'urbanisa sous l'action des efforts conjugués des pouvoirs publics et de l'initiative privée» et montre que «l'union étroite de la cité et de la banlieue a été réalisée par les moyens de transport créés depuis 1830»(90). En se penchant sur le rôle de l'administration, il met notamment en exergue le travail de l'inspecteur ici inspecteur sans capitale, ailleurs avec voyer des faubourgs de Bruxelles, Victor Besme, dont il loue amplement les mérites.

Le deuxième ouvrage analysé s'intitule «Agglomérer – une anatomie de l'extension bruxelloise (1828-1915)». A la lecture de cet intitulé, on aurait pu légitimement s'attendre à une étude scientifique sur la forme, la disposition et la structure des organes de la ville. Les titres des trois articles qui reprennent la thèse de la «publication-mère» portent préférentiellement le regard, pour l'un, sur la méthodologie de recherche «micro-empirique»(91), pour un autre, sur le phénomène d'agglomération(92), pour le troisième, sur les acteurs qui sont à la manœuvre(93). Finalement, les travaux s'attachent tous à (dé)montrer comment les fonctionnaires de l'Etat ont réussi à guider et à façonner l'agglomération bruxelloise. Le moyen principal (quasi-unique) utilisé pour faire l'«anatomie» annoncée en titre est la «dissection» des archives de l'Etat accumulées sous l'appellation «service 12», mémoire partielle du travail de ces fonctionnaires dont certaines archives ont disparu.

(90) p. 238.
(91) *Brussels: Tracing the agglomeration.*
(92) *Agglomérer plutôt qu'annexer.*
(93) *Comment les corps techniques construisent la ville.*

Tout comme Jacquemyns en 1936, Benedikte Zitouni met également en exergue le travail de Victor Besme mais, interprétant ses plans et rapports, elle lui prête abusivement des intentions qu'il pourrait ne pas avoir eues.

Les éléments factuels, quoiqu'exactement relatés par l'auteur, s'inscrivent dans des systèmes et des contextes non décrits. Sous prétexte de ne pas «réifier», on ne peut cependant pas faire l'économie de mettre aussi la complexité de ceux-ci en lumière. La conclusion finale des travaux n'est ici pas contestée, elle ouvre d'ailleurs le champ à d'autres orientations, à d'autres travaux et à d'autres disciplines, notamment sur les rôle et influence que peuvent avoir les fonctionnaires, plus particulièrement en matière d'urbanisme. Benedikte Zitouni écrit effectivement et très justement en conclusion que «(...) En reconsidérant l'action de l'administration urbaine, en redécouvrant l'intelligence et l'effectivité de celle-ci, il est possible de redécouvrir et de mieux saisir les enjeux et les rapports de force concrets que les institutions et les fonctionnaires tissent sans cesse dans la ville et dans la transformation de celle-ci. (...)»([94]). Et la dernière phrase de sa conclusion est tout aussi évocatrice: «(...) Ce livre se présente, en quelque sorte, comme un plaidoyer pour la minutie, comme une éloge du ralentissement, afin que l'abstraction de la planification et la réflexion en urbanisme puissent se nourrir de l'intelligence du terrain, afin qu'à chaque tournant du processus d'urbanisation l'on puisse travailler à un autre avenir.»([95]).

Que dire alors au final de la fiabilité de ces ouvrages et de la crédibilité des théories exprimées?

Nous sommes en présence de deux ouvrages qui améliorent la connaissance sur le phénomène d'agglomération et/ou d'extension à Bruxelles au XIX^e^ siècle, qui tous deux mettent en valeur le rôle de l'administration et plus particulièrement celui des Inspecteurs voyer des faubourgs de Bruxelles, et encore plus particulièrement celui de Victor Besme. Les deux travaux, dont il faut respectivement replacer les critiques dans le contexte des conditions de recherche de l'époque de réalisation, montrent néanmoins des limites que leurs titres ambitieux ne permettaient pas d'envisager.

A juste titre, les deux auteurs, l'un historien, l'autre sociologue, ont attentivement consulté, analysé et traité de nombreuses pièces d'archives, sans cependant le souci de complétude, que Benedikte Zitouni croit néanmoins atteindre par la «concrétude». L'analyse des deux ouvrages montre aussi, s'il en était encore besoin, combien la recherche en archives est à la fois exigeante et aléatoire([96]).

Bien que partiellement et diversement critiquables sur leurs sources, leur forme et leur fond, ces deux ouvrages constituent des références car ils se basent sur des éléments factuels correctement identifiés et débouchent sur des conclusions qui semblent incontestables.

A mon sens, ces études ouvrent encore de nouveaux horizons pour d'autres disciplines et pour d'autres recherches. A charge pour celles-ci d'apporter encore une amélioration de la connaissance sur cette période et sur ces acteurs, et ce tout en se distanciant de ce qui a déjà été investigué par d'autres.

(94) p. 266.

(95) p. 271.

(96) A ce propos, nous adhérons aux phrases introductives de Y. Leblicq dans *Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du duc de Brabant (1853-1865)*, *Miscellanea, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. LXVII, 1998, p. 113-123. Cet auteur, montrant qu'il existe deux grandes méthodes pour envisager et exposer l'histoire de l'architecture et celle de l'urbanisme, écrit ceci à propos de la plus sérieuse et exigeante des deux: *(...) La seconde approche postule d'utiliser l'ensemble des sources disponibles et spécialement les archives. Il y a là bien évidemment une quête laborieuse, longue, souvent solitaire et parfois décourageante, mais, une fois sorti des ténèbres du tunnel, se profile la possibilité de produire une œuvre novatrice s'inscrivant dans la durabilité. Encore faut-il, bien entendu, pouvoir disposer des bases indispensables pour traiter son sujet. Et là jouent évidemment à fond les aléas de la conservation des sources. Avec parfois des heureux hasards, qui offrent enfin la possibilité de perspectives neuves sur tel ou tel thème, comme on le verra ci-après. (...).*

Ces nouvelles recherches ne pourront, elles non plus, ni faire l'économie de montrer les contextes et les systèmes dans lesquels les faits s'inscrivent, ni faire l'économie de retourner à la source primaire que constituent les archives, lorsqu'elles existent. Elles devront néanmoins baliser et avouer les limites que ces sources imposent.

En final du livre intitulé «Le goût de l'archive(97)» on peut lire ceci: «On ne met que des crochets si on découpe une phrase. On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois. L'espace est étroit pour élaborer un récit qui ne les annule ni ne les dissolve, qui les garde disponibles à ce qu'un jour, et ailleurs, une autre narration soit faite de leur énigmatique présence».

Sur la jaquette du même livre il est écrit: «Evidentes autant qu'énigmatiques, on peut tout faire dire aux archives, tout et le contraire, puisqu'elles parlent du réel sans jamais le décrire. Le travail d'historien s'impose donc ici dans toute sa rigueur, sa modestie.». Cette dernière phrase est une sérieuse mise en garde contre ce qui pourrait apparaître à première vue comme tout beau et à cent pour cent crédible.

Les fonds d'archives instruisent le chercheur sur cette double absolue nécessité de rigueur et de modestie qui conduit à renoncer définitivement à l'exhaustivité mais à ambitionner absolument d'enrichir la connaissance.

Thierry d'Huart(*)

(97) A. Farge, *op. cit.*, p. 145.

(*) Architecte et urbaniste, assistant-doctorant à l'Université Libre de Bruxelles (Institut d'Urbanisme-Ecole Polytechnique- Service BATir).

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Jane Block & Claude Sorgeloos (eds), *Homage to Adrienne Fontainas. Passionate Pilgrim for the Arts*, (Belgian Francophone Library 20), New York &c, Peter Lang, 2013, xii, 360 p., ill., ISBN 978-1-4331-2005-3 (hardcover) - ISBN 978-1-4539-0903-4 (e-book). Prix: € 72,30.

Rares sont les recueils d'hommage dans lesquels la personnalité de la personne commémorée est tellement présente. Il faut admettre que non seulement Adrienne Fontainas, née Thibaut de Maisières (1929-2010), s'y prête parfaitement mais aussi le sujet et la période auxquelles elle s'intéressait. Les arts au pluriel à la fin du 'long' XIX^ème^ siècle ont toujours été au centre des recherches d'Adrienne Fontainas et de son époux Luc. Durant cette époque qui fût coupée court par la Première Guerre Mondiale, la vie culturelle en Belgique brillait comme jamais auparavant.

C'est la fille d'Adrienne Fontainas, Nathalie Trouveroy, qui ouvre ce recueil de 23 contributions groupées autour de quatre grands thèmes. Sous le titre *Adrienne Fontainas: Genèse d'une érudition* elle nous donne une esquisse intimiste du parcours suivi par sa mère pour arriver à être reconnue internationalement comme autorité scientifique sans avoir eu de formation formelle (p. 1-12), puis suit sa bibliographie qui comprend à la fois les ouvrages, articles, expositions et autres réalisations et les traductions qu'elle a faites du Néerlandais (p. 13-20).

Deux articles sont groupés autour du thème *Sources et méthode*. Le premier, de René Fayt, traite très brièvement de l'acquisition du Cabinet André Fontainas. Car c'est Adrienne Fontainas qui a pu convaincre Anne-Romaine Fontainas, la dernière fille du poète et critique d'art, de confier le patrimoine artistique et littéraire de ses parents à la Réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles (p. 23-27). Le second article de cette section sert un peu de complément à la l'esquisse biographique car Anne Pingeot trace la relation d'Adrienne avec Anne-Romaine Fontainas qui la fait entrer par son père dans le monde artistique français de la fin du XIX^ème^ siècle. On y apprend e.a. les aléas d'une tête sculptée offerte par Auguste Rodin à Emile Verhaeren, laquelle est passée après la mort de celui-ci à André Fontainas (p. 29-47).

Le second thème abordé qui concerne les *Gens de lettres et de musique* se compose de quatre articles. Paul Aron présente un article fort intéressant qui illustre les liens qui existaient à Bruxelles à la fin du XIX^ème^ siècle entre le monde des lettres et celui du sport, notamment l'escrime, et le rôle joué par le jurisconsulte et écrivain Edmond Picard, un des fondateurs du cercle d'escrime *Arte et Marte*. Espérons que c'est le manque d'espace qui a empêché l'auteur de s'attarder sur les opinions racistes et antisémites de ce sénateur socialiste, opinions qui étaient pourtant symptomatiques du milieu social que Picard visait avec son cercle d'escrime. Autre petite remarque: les illustrations 2 et 3 ne sont certainement pas des caricatures mais bien des portraits tandis que l'illustration 4 est bien une caricature (p. 51-62). Jean-Michel Nectoux analyse en détail quelques photographies originales de Dornac (Paul Marsan) qui nous renseignent sur l'intérieur du salon de Stéphane Mallarmé où se tenaient les célèbres Mardis de la rue de Rome (p. 63-76). Rik Hemmerijckx s'attarde sur les candidatures de Maurice Maeterlinck et Emile Verhaeren pour le Prix Nobel de la littérature (p. 77-88). Malou Haine consacre un article bien documenté à la réception de Franz Liszt en Belgique (p. 91-102).

Les *Arts du livre* forment tout naturellement le troisième grand thème de ce recueil. Fabrice van de Kerkhove nous élucide en détail sur l'influence formelle des volumes publiés à Londres par Paul Kegan sur Maeterlinck dont les préoccupations comme maquettiste de ses propres recueils de poésie sont mises en évidence. Cet article illustre non seulement l'importance que Maeterlinck accordait à la présentation de ses efforts littéraires mais aussi, plus généralement, l'influence des éditions anglaises sur le renouveau du livre belge à la fin du XIX^ème^ siècle (p.105-

132). Hélène Védrine nous relate la genèse de l'illustration par Armand Rassenfosse du *Rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly édité par Edmond Deman en 1907. Elle signale que de Deman n'a pas choisi Rassenfosse uniquement pour ses talents artistiques mais aussi pour son savoir technique, ce qui ne l'a pas empêché de refuser plusieurs illustrations proposées par Rassenfosse (p. 133-152). Claude Sorgeloos nous livre une apologie tardive de la politique d'acquisition de la Bibliothèque royale à la fin du XIX^ème^ siècle, époque où Edmond Deman a fourni des livres non seulement comme libraire mais aussi par les ventes publiques qu'il organisait, de même comme éditeur (p. 153-166). Anne Adriaens-Pannier passe à une période plus récente en étudiant le rôle de Léon Spilliaert comme illustrateur des recueils poétiques de Marcel Lecomte et de Paul Neuhuys, tous deux publiés en 1941, période difficile pour l'artiste qui refusait d'exposer durant l'occupation allemande (p. 167-181).

L' *Histoire de l'art*, le dernier grand thème, est ouvert par un étude de Véronique Carpiaux qui nous signale les préoccupations techniques de Félicien Rops se basant sur des documents largement inédits (p. 185-198). Laurent Houssais analyse une monographie restée inédite d'André Fontainas sur le sculpteur français François Rude qui a aussi été actif à Bruxelles (p. 199-217). La contribution d'Edwin Becker nous mène à Vienne au tournant du siècle. Il s'attarde sur un artiste un peu méconnu de la Sécession viennoise: Wilhelm List et sur le thème du cygne que celui-ci a repris dans plusieurs de ses créations (p. 219-235). Avec Jane Block on revient en Belgique. Elle suit les péripéties du tableau *Au temps d'harmonie* que Paul Signac avait offert en 1899 à la Maison du Peuple mais qui, pour des raisons inconnues, n'a jamais été exposé dans ce prestigieux bâtiment de Victor Horta. Elle identifie avec des arguments convaincants l'endroit où on avait prévu l'installation de cette toile monumentale (4 m à 3 m) en corrigeant avec raison les plans reconstruits par Jean Delhaye (p. 237-267).

Stephen Goddard analyse de manière très détaillée le portrait de Théophile-Alexandre Steinlen par le graveur néerlandais Pieter Dupont, qui est surtout connu par ses gravures de chevaux (p. 269-277). Denis Laoureux nous livre une réflexion sociologique sur les tactiques et techniques employées par des artistes qui lient leur mise en scène à leur œuvre en prenant le peintre sculpteur Henry De Groux et son ami William Degouve de Nuncques comme protagonistes (p. 279-294). Roger Cardon donne quelques précisions nouvelles sur le bois *Au Bordel* de Maurice de Vlaminck (p. 295-301). Catherine Krahmer publie la traduction française de quatre lettres d'Ernst Barlach, sculpteur et dessinateur allemand difficile à classer mais aussi écrivain de talent que les Fontainas ont aidé à faire mieux connaître en Belgique par l'exposition anversoise de 1994-1995 (p. 302-314). Jean-David Jumeau-Lafond essaie de redéfinir les liens entre les symbolistes et le surréalisme à partir d'une iconographie du regard et des yeux (p. 315-330).

Une lettre ouverte émouvante à Adrienne Fontainas par Marc Quaeghebeur clôt ce recueil d'essais et d'études très varié qui rend parfaitement hommage à Adrienne Fontainas non seulement par les sujets traités qui lui étaient chers mais aussi par l'approche 'sociale' qu'elle aussi jugeait tellement importante. Mais son cœur de bibliophile aurait certainement apprécié une maquette plus créative et surtout des illustrations de meilleure qualité.

Raf Van Laere

Joke Buys & Anna Begmans (onder de red. van) *Een belvedère aan de Schelde. Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792-1797)* (Relicta Monografiën 5 – Archeologie, Monumenten en Landschapsonderzoek in Vlaanderen), Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed, Brussel, 2010, 575 p., ill. couleur et noir et blanc. ISBN 978-90-7523-0307. Prix: € 60

Peu nombreux sont les pavillons de parcs et jardins du XVIII^e^ siècle en Belgique, conservés jusqu'à nos jours, qui ont fait l'objet d'une récente étude multidisciplinaire. Cette publication de VIOE est donc particulièrement bienvenue. Le pavillon *De Notelaer* à Hingene, un belvédère au bord de l'Escaut dans la province d'Anvers, a été construit entre 1792 et 1797 sous l'égide du

duc Wolfgang-Guillaume d'Ursel et de son épouse Flore d'Arenberg. Le bâtiment passa entre les mains de différents propriétaires avant d'être la propriété de l'artiste Vic Gentils qui le vendit aux Autorités flamandes en 1983. En 2008 et 2009, la rénovation de l'architecture et la restauration de la décoration intérieure du pavillon nécessitèrent une étude approfondie qui s'appuya sur des documents d'archives, plans et relevés d'architectures contemporaines, sur une analyse stylistique, artistique et technique des matériaux grâce aux technologies actuelles. On soulignera un apport souvent délaissé par les études sur l'architecture, à savoir une analyse paysagère écologique du site. Dix-sept auteurs, géographes, biologistes, architectes, architectes-paysagistes, géomètres-experts, historiens, historiens de l'art, historiens de la restauration, participèrent à la rédaction de ces résultats sous la houlette de Joke Buijs et d'Anna Bergmans. L'ensemble de l'ouvrage ne compte pas moins de vingt-deux contributions, regroupées en cinq parties, qui apportent une documentation abondante et souvent inédite.

Dans l'introduction, après une courte présentation de l'ouvrage par les deux rédacteurs en chef, Baudouin d'Ursel, présente la personnalité de Wolfgang-Guillaume d'Ursel, homme des Lumières (p. 1-15). Xavier Duquenne décrit ensuite avec beaucoup d'érudition le plan du pavillon *De Notelaer* comme ensemble historique construit par l'architecte Charles De Wailly auquel succèda Antoine Payen (p. 17-27).

La première partie est consacrée à l'histoire et au paysage du site. Ainsi Thomas Van Driessche trace-t-il l'évolution historique de l'environnement du lieu-dit *Le Notelaer*. Il rappelle notamment que depuis le XVII[e] siècle, à cet endroit un bac assurait le passage de l'Escaut (p. 31-61). L'auteur évoque aussi les environs du *Notelaer*: *Het Zand* et *Hingenenbroek* où le duc n'avait pas installé de parc ni de jardin. Toutefois, à la fin du XIX[e] siècle, on aménagea la prairie du *Notelaer* située au sud du pavillon (p. 63-96). De son côté, Paul Van den Bremt étudie la flore, les arbres et l'écologie de ce lieu (p. 97-118).

Dans la deuxième partie, six chapitres traitent des circonstances de la construction du bâtiment et de son évolution. Thomas Van Driessche présente les acteurs de la construction: les deux entrepreneurs Jean-Baptiste Dubois (1762-1851) de Termonde, originaire d'Arquennes en Hainaut et son frère Joseph qui firent appel à des matériaux locaux. Au niveau de la façade, cinq bas-reliefs sont attribués à François-Joseph Janssens et le toit est fait d'ardoises. Pour l'intérieur, on fit appel au stucateur Emmanuel Watelet et au peintre décorateur Antoine Plateau, ainsi qu'à Charles-Albert Louyet pour le parquet et les menuiseries diverses. L'auteur donne aussi les frais de construction et la chronologie des travaux (p. 121-152). Ensuite, dans un autre chapitre Xavier Duquenne fait une esquisse biographique détaillée de l'architecte Charles De Wailly en Belgique de 1779-1795 (p. 153-216). L'étude des plans et des reproductions du *Notelaer* est réalisée par Vincent Debonne et Thomas Van Driessche. Ils en font une analyse critique et judicieuse et évoquent les différentes étapes de restauration du bâtiment (p. 217-226). Comme le montre Thomas Van Driessche, les premiers travaux d'entretien et de restauration visaient à maintenir De Notelaer dans son aspect d'origine. Ils remontent à 1876, époque où la famille d'Ursel était propriétaire du bâtiment (p. 227-234). Vincent Debonne expose les restaurations après les d'Ursel au XIX[e] siècle, époque où seul le salon-belvédère est resté dans son état originel. Quant aux jardins, un projet conçu en 1964 par l'architecte paysagiste Montague Russell Page n'a pas été concrétisé, à l'exception du canal réalisé vers 1966 (p. 245-253).

La troisième partie est dévolue aux résultats des recherches faites sur les matériaux, les méthodes d'analyses de la technique et le relevé du bâtiment. Willem Hulstaert, Johan Van Laecke et Joke Buijs ont pratiqué le mesurage du bâtiment à l'aide de trois techniques: la mesure topographique, photogrammétrique et manuelle. L'analyse de l'état physique et technique montre de sérieuses faiblesses physiques de construction, par exemple au niveau du toit, qui ont engendré des détériorations à la construction. L'ensemble nécessite une restauration non fragmentaire, comme ce fut le cas au cours des décennies antérieures, mais bien globale tant de l'extérieur que de l'intérieur du bâtiment (p. 257-283). De plus, grâce à l'étude dendrochronologique pratiquée par Kristof Haneca, la structure du dôme permet d'être datée de 1781 et la date d'abattage des arbres se situe entre 1787 à 1808. Ces faits se voient confortés par les sources

écrites qui mentionnent la date d'abattage des arbres et du sciage du bois en 1793 (p. 285-291). D'autre part, Marjan Buyle étudie les matériaux et techniques des couches d'enduit et de finition. Pour l'extérieur, quelques traces de peintures d'enduit ont été relevées sur des pierres et sur des briques. L'auteur a constaté la disparition des couches de peintures sur le bois et le métal suite aux réparations et aux remplacements. A l'intérieur, des modifications profondes du rez-de-chaussée n'ont pas permis une analyse cohérente des éléments de construction. En revanche, à l'étage, un salon a conservé en grande partie son aménagement et sa décoration d'origine (p. 293-305).

Plusieurs études historiques, artistiques et technico-matérielles de la décoration intérieure de ce salon font l'objet de la quatrième partie. Le parquet du salon du pavillon examiné par Anna Bergmans, Charles Indekeu et Thomas Van Driessche est l'œuvre de C.A. Louyet. Leur étude a permis de découvrir sous le parquet apparent de bois tropicaux et indigènes, un parquet sous-jacent en bois de chêne offrant les mêmes motifs décoratifs. Deux hypothèses ont été avancées: les deux parquets ont été exécutés en 1797 ou le parquet supérieur a été refait au XIX^e^ siècle (p. 309-326). Par ailleurs, Kristof Haneca et Koen Deforge ont identifié huit essences de bois: le chêne et l'érable indigènes ainsi que les autres bois exotiques. De plus, ils ont pu déterminer qu'à l'origine on n'a utilisé que six essences de bois alors que le chêne et le wengé/panga pange, bois africain, ont été ajoutés lors des restaurations ultérieures (p. 327-335). Les murs du salon ont reçu une décoration peinte exceptionnelle, invention d'Antoine Plateau (Tournai 1759 - Bruxelles 1815), dont la biographie et quelques œuvres comparatives sont présentées par Anna Bergmans et An Stofferis. L'étude critique des sources et de ses œuvres a permis de retracer les étapes de sa vie et son œuvre. Peu de documents sont conservés mais ils sont d'excellente qualité. Peintre décorateur, notamment de fleurs, Antoine Plateau travailla pour la Cour autrichienne et hollandaise et pour des personnalités de haut rang (p. 337-357). Anna Bergmans consacre le chapitre suivant à l'étude détaillée de cinq ensembles décoratifs d'Antoine Plateau: elle inscrit le pavillon *De Notelaer* parmi d'autres créations du peintre tournaisien: le Temple du Soleil à Laeken, le décor du comte Edouard de Walckiers à Laeken (Belvédère), l'hôtel d'Ennetières à Tournai, le cabinet de Willem V à La Haye. Le style à l'antique de Plateau s'inspire de la Domus Aurea de Néron et des loges de Raphaël à Rome, ainsi que des fresques d'Herculanum et de Pompei (p. 359-403). En complément de ces recherches, Marjan Buyle fait une analyse complète des techniques utilisées et des matériaux afin de mettre sur pied un projet de restauration du plafond. Elle relève les traces de dégradations et celles dues aux restaurations en 1909, pour des essais de restauration en 2008. Des mesures préventives sont prévues pour stabiliser la température et le degré d'humidité du salon (p. 405-443). Le chapitre suivant, rédigé par Marjan Sterckx, aborde les cinq bas-reliefs représentant des divinités fluviales, sculptures de François-Joseph Janssens placées en 1794. Cet artiste fit le voyage en Italie, collabora à d'autres bâtiments de l'époque dans un style de transition entre le baroque et le néoclassicisme, propre aux Pays-Bas méridionaux.

En guise de conclusion, comme l'explique Dirk Van de Vijvers, le *Notelaer* s'inscrit dans le panorama architectural de la fin du XVIII^e^ siècle. C'est un témoin important de style français plus proche du courant des années 1780 que celui des années 1790. Il s'inspire de la nature et de l'Antiquité. À l'instar des architectures européennes, le pavillon d'Hingene était destiné à une élite internationale et à des personnalités de haut rang. La construction est une création issue de la collaboration entre des entrepreneurs et artistes indigènes qui utilisèrent des matériaux locaux (p. 467-487).

Cette publication scientifique de 575 pages compte une abondante documentation photographique; la plupart des photos sont en couleur et de grande qualité. Le livre se voit complété par des plans, une bibliographie bien à jour, des documents d'archives et des résumés des articles en français ou en néerlandais. On y trouve aussi un index de noms de personnes et un index des noms de lieux. L'ouvrage s'adresse à un large public de scientifiques, historiens, historiens de l'art, chimistes et physiciens, urbanistes de l'environnement. Comme tous les métiers d'art représentés sont bien présents, elle intéressera également les restaurateurs qui souhaitent connaître les différentes phases de construction et de décoration d'un bâtiment à la fin du XVIII^e^ siècle. Nul

doute que les amateurs d'architectures somptueuses en Belgique ne manqueront pas de consulter cette superbe publication.

Claire Dumortier

Jacques Charles-Gaffiot (sous la direction de), *Charles-Alexandre de Lorraine un prince en sa maison*, Puteaux, Les Éditions du Net, 2012, 380 pp. et ill. ISBN 978-2-312-00581-2. Prix: € 38.

Les rapports entre les institutions scientifiques établies et les petites associations ou cercles d'histoire locaux ne sont pas toujours harmonieux et conduisent parfois à des occasions de partenariats manqués. Telle est l'expérience que vient de connaître l'association «Les Amis de Lunéville et du Centre d'Etudes et de Recherches sur les collections de la Maison de Lorraine et du roi de Pologne», créé au lendemain de l'incendie qui ravagea le château de Lunéville en 2003. Le présent ouvrage devait servir de catalogue à une exposition prévue en 2012, dans le cadre du tricentenaire de la naissance du prince Charles-Alexandre de Lorraine, au château de Lunéville, propriété du Conseil Général de Meurthe-et-Moselle. La collaboration initiale avec le musée départemental du château tourna court. Le musée s'est retiré du projet quelques semaines avant l'ultime phase de préparation de l'exposition, au profit d'un projet concurrent dû à sa seule initiative. Bénéficiant du soutien et de l'arsenal promotionnel d'institutions publiques, le musée présenta une exposition sous le titre de *Charles-Alexandre de Lorraine, prince de l'Europe des Lumières*. L'association maintint toutefois la publication de son projet avorté sur fonds propre, en conservant la trame éditorialiste d'origine, c'est-à-dire une suite de sept études de fond précédant le catalogue commenté des 230 objets prévus pour l'exposition.

Dirigé par Jacques Charles-Gaffiot, commissaire de l'exposition défunte, le présent ouvrage fera néanmoins date parmi les études consacrées à Charles-Alexandre de Lorraine par la richesse de l'information, souvent inédite, qu'il renferme. On lira avec intérêt les apports de deux spécialistes belges du XVIII^e^ siècle, Xavier Duquenne et Leo De Ren, le premier sur la décoration des appartements du prince en son palais de Bruxelles, le second sur ses collections de meubles qui viennent considérablement enrichir les données antérieures sur ces sujets. Le chapitre de Léon Lock consacré au goût du prince pour la sculpture n'apporte quant à lui rien de neuf par rapport à ce qui a déjà été publié. Non seulement certains aspects de la question ont été passés sous silence, comme le formidable peuplement de statues et vases des jardins voulu par le prince à Tervueren, mais des données nouvelles auraient pu être apportées, par exemple sur les travaux de G.B. Brunaux. Nous aurions souhaité également plus de rigueur dans les références en note. L'ouvrage s'impose également pour les contributions touchant l'enfance et la jeunesse du prince à Lunéville, alimentées par de nombreuses découvertes dans les archives départementales de Meurthe-et-Moselle, à Nancy. On soulignera l'étude détaillée d'Annie Warin sur *La Favorite*, élégant pavillon dessiné par Germain Boffrand et élevé dans les jardins ducaux. Pour Charles-Alexandre de Lorraine, le souvenir de cette «folie princière» de jeunesse, laissée aujourd'hui dans un état de conservation déplorable, a certainement contribué au projet du gouverneur général vieillissant d'élever sur une des hauteurs de Tervueren le délicat château Charles. De son côté Marc Lechien nous promène dans les jardins du château de Lunéville tels que Charles-Alexandre les a connus. Cet auteur s'est basé sur l'étude du *Plan du château et Jardin Royal de Lunéville*, manuscrit datant du milieu du XVIII^e^ siècle conservé à la bibliothèque de Lunéville. Il aurait été intéressant de les comparer avec les jardins que Charles-Alexandre a fait aménager dans chacune de ses propriétés dans les Pays-Bas autrichiens afin de déceler ou non une continuité d'esprit. Pour compléter l'évocation du cadre de vie du jeune prince, André Courbet nous dévoile la personnalité de Valentin Jamery-Duval, modeste gardien de vaches qui se hissa dans le cénacle des savants au service de la famille ducale de Lorraine en occupant la charge de bibliothécaire à Lunéville, puis celle de médailler de l'empereur Léopold Ier, frère de Charles-Alexandre de Lorraine, à Vienne. L'évocation de ce personnage singulier permet d'apprécier le milieu intellectuel

dans lequel a baigné le jeune prince et explique l'intérêt que ce dernier, féru de collections, porta toute sa vie aux sciences, aux arts et aux techniques, façonnant ainsi une personnalité en parfait accord avec l'esprit de son siècle. Dans sa forme, l'ouvrage présente quelques faiblesses, dont l'hétérogénéité des références bibliographiques, l'absence d'explication de certaines abréviations, ou encore l'approximation de certaines légendes d'illustrations, dont plusieurs sont d'une bien médiocre qualité d'impression.

Enfin, on ne peut que saluer, à travers cet ouvrage, les efforts, même dispersés, des Lorrains de commémorer, en cette année 2012, le tricentenaire de la naissance du prince Charles-Alexandre, alors qu'en Belgique, pays qu'il a gouverné durant près de quarante ans, cet anniversaire a été passé sous silence à l'exception du *Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus* de Tervueren qui a organisé, sous la férule enthousiaste d'Elisabeth Derveaux, une petite exposition au Museum Hof van Melijn sous le titre *Karel van Lorreinen & Tervuren. Lunéville 1712-Tervuren 1780*, pérennisée par un petit catalogue cosigné par divers spécialistes de Charles-Alexandre de Lorraine.

Alain Jacobs

Nicole Dacos, *Voyage à Rome, les artistes européens au XVI^e siècle* (traduction de *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Milan, Jaca Book, 2012), Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, 263 p., ill. ISBN 978-90-6153-707-6. Prix: € 59,95.

Si l'on parcourt depuis environ un demi-siècle les nombreuses publications de Nicole Dacos sur les rapports entre l'Italie et l'Europe, force est de constater une production très régulière d'articles scientifiques pointus édités dans les meilleures revues scientifiques. L'auteur a également écrit des ouvrages plus amples comme en 1995 *Roma quanta fuit* et une somme pour l'exposition *I Fiamminghi a Roma 1508-1608* qui sont le résultat d'un vaste travail de recherche et d'une longue expérience des relations entre les artistes du Nord et du Sud, concrétisée grâce à ses racines belges et son ancrage fort ancien à Rome.

Ce livre dépasse le cadre d'une enquête sur les étrangers résidant à Rome au XVI^e siècle. C'est une étude qui décrit le parcours de chaque artiste depuis son départ de son pays d'origine, son périple en Italie et son séjour à Rome. Les épisodes du retour au pays sont aussi pris en compte de même que leur expatriation postérieure dans d'autres contrées. Certains artistes ont même réitéré leur séjour à Rome. Jusqu'à présent, les études concernant ces artistes s'avéraient lacunaires, ne traitant qu'une partie du voyage. Le lecteur trouve ici une remarquable synthèse où la biographie des artistes venus en Italie s'est vue largement enrichie à plus d'un point de vue. L'étude minutieuse s'appuie sur des documents d'archives, de nombreux récits de l'époque comme ceux de Vasari et de Karel Van Mander, mais aussi sur une connaissance approfondie des œuvres, fondée sur une abondante documentation.

Si les peintres ont été attirés par Rome, c'est parce qu'ils ont vu chez eux des œuvres d'art provenant d'Italie, acquises par les princes et les hauts dignitaires. Les cartons des Actes des Apôtres de Raphaël de 1516-1517, tissés à Bruxelles, ou encore des monnaies, médailles, statuettes, sans oublier les gravures italiennes très diffusées, sont autant d'exemples qui servirent de sources d'inspiration pour les artistes restés au pays. Pour chaque artiste, l'auteur trace le parcours des étrangers venus d'Espagne, des Pays-Bas, de France, d'Allemagne et d'autres régions, leurs étapes et déplacements dans le pays d'origine et leur voyage à Rome. En Italie, on constate l'attirance des artistes pour les mêmes modèles, et un objet de l'ouvrage est de mettre en évidence ce qui les unit et ce qui les sépare.

L'ouvrage s'articule autour de cinq chapitres qui correspondent à cinq périodes phares de la création artistique à Rome qui se suivent chronologiquement. Au début de chaque chapitre, une courte introduction aborde le contexte historique des grands chantiers romains auxquels participèrent les artistes étrangers. Le premier chapitre *Le temps des «aigles»* analyse les échanges intensifs entre l'Espagne, le Portugal et l'Italie à la fin du XV^e siècle. C'est l'époque où Pedro

Berruguete fait le voyage, comme en témoigne la culture italienne qui va marquer ses œuvres de Castille et d'Aragon. Son fils, Alonso est lié à Raphaël et à la culture de l'antique. Lorsqu'il sera de retour en Espagne, il abandonnera progressivement la peinture pour la sculpture. Pedro Machuca sera plus sensible à la couleur. À cette époque, dans les Pays-Bas, c'est la personnalité de Jennin Gossart dit Mabuse qui émerge. Une étude particulière sur les dessins d'Alonso Berruguete nourrit la connaissance que nous avons de cet artiste.

Dans le deuxième chapitre, l'auteur aborde *L'attrait de l'antique et de Raphaël*. Cette fascination atteint les peintres d'Europe. Retenons pour les Pays-Bas Jan Van Scorel qui fait le voyage en Italie vers 1518 et s'en revient en 1523, ainsi que Maarten van Heemskerck et Herman Posthumus, ses élèves, qui ramenèrent de leur séjour à Rome une profusion de dessins d'après l'antique. Quant aux peintres des Pays-Bas du Sud, Nicole Dacos les «revisite» sous l'éclairage italien comme Bernard Van Orley et Pierre Coecke d'Alost. Un autre exemple est celui du Malinois Michel Coxcie cité en 1532 comme *premier à la technique de la fresque*. On relève dans ses œuvres des citations de Michel-Ange et de Raphaël qui se traduiront dans ses modèles pour vitraux et tapisseries. Des peintres se distinguent des voyageurs de cette deuxième vague d'étrangers comme Léonard Thiry qui, après son séjour italien, est nommé maître à Anvers avant de résider à Fontainebleau, et Peter de Kempeneer qui se rend à Séville suite à son périple italien. Citons encore le Liégeois Lambert Lombard qui fit des centaines de dessins inspirés de l'antique et compose des «mosaïques» à l'aide d'emprunts différents. Ailleurs en Europe, le peintre Portugais Francisco de Holanda et le Croate Giulio Clovio, humaniste et théoricien de la peinture, diffusèrent le savoir romain.

Le troisième chapitre intitulé *L'emprise de Michel-Ange* prend pour point de départ le *Jugement dernier* qui fut dévoilé en 1541. Suite au voyage à Rome, les peintres espagnols reproduisent dans leur pays d'origine l'art de Michel-Ange, les sgraffites de Polidoro da Caravaggio et le raffinement de Perin del Vaga. Dans les Pays-Bas, les peintres reprennent les paysages sur le modèle de la Maison dorée par exemple chez Michel Gast et Cornelis Loots. Les paysages de ruine fascinent d'autres peintres comme Hieronymus Cock qui pourtant n'ont pas fait le voyage d'Italie. Des Français participent à la décoration de palais romains où sur base de comparaisons émerge une confluence entre l'art romain de Perin del Vaga, de Daniele da Volterra et l'accent français. L'auteur présente ensuite dans une rubrique particulière *Le cas d'un atelier international: le palais Capodiferro-Spada* dont les travaux s'achèveront vers 1550.

Dans le chapitre suivant sous le titre *Nostalgie du Parmesan et virtuosité*, l'auteur aborde l'art romain des années 1560-1570 qui se traduit au sein de plusieurs chantiers importants parmi lesquels celui du Vatican, de la villa Caprarola commandé par le Cardinal Alexandre Farnèse, les travaux engagés par Ferdinand de Médicis pour son palais Ruccellai-Ruspoli et enfin la villa de Tivoli du cardinal Hippolyte d'Este. Cette période est marquée par l'importance des paysagistes des Pays-Bas et de France où se distinguent par exemple les artistes flamands comme les frères Bril Matteo et Paolo, Gillis Coignet, Denys Calvaert et en particulier Hans Speeckaert, *le plus accompli* des *fiamminghi* dont les œuvres puisent dans la peinture romaine et dans l'antique. Cette époque est marquée par l'expatriation de nombreux artistes vers Prague où la cour de Rodolphe II deviendra un centre artistique de premier plan. Les artistes de nos régions ayant assimilé le *langage italien* suite à leur voyage à Rome en seront les ambassadeurs.

Le retour au naturel, un cinquième chapitre, accompagne les acteurs liés à l'antique. Si la peinture de la fin du XVI^e^ siècle est vouée aux sujets religieux exploités dans les chantiers des églises romaines, elle est aussi consacrée aux natures mortes qui côtoient les paysages. Les paysagistes du Nord, flamands, hollandais et allemands sont très nombreux à se rendre en Italie. C'est le moment où Le Caravagge s'y impose en révolutionnant le traitement de la lumière qui marquera la peinture européenne. Enfin, suite à l'épilogue, l'auteur analyse le terme *romaniste* considérant l'origine du mot, les déviations du XIX^e^ siècle et l'approche actuelle.

Un des grands mérites de l'étude de Nicole Dacos est d'avoir approché de très près les travaux artistiques des étrangers présents à Rome qu'il est possible de suivre à travers les œuvres ainsi que les échanges artistiques entre les différentes communautés d'étrangers et les Italiens.

Les artistes venus d'Europe à Rome emmenèrent dans leurs bagages leur savoir-faire qui à son tour va imprégner l'art italien, marquant ces œuvres d'une légère teinte étrangère. Réciproquement, lorsqu'ils s'en retournèrent au pays, leur peinture s'est imprégnée des emprunts et citations de l'antique et d'un style innovant introduit par les peintres et dessinateurs italiens. Un autre aspect inédit de l'ouvrage réside dans l'influence de ces formules dans les arts décoratifs comme les tapisseries, vitraux, céramiques qui ont pris pour modèles des sources d'inspiration italiennes. Néanmoins la prudence reste quelquefois de mise lorsqu'il s'agit d'identifier le concepteur du modèle qui bien souvent fait des sortes de collages à partir de différentes sources. De toute manière, les pistes avancées ouvrent un champ très vaste pour de futures recherches.

Cet ouvrage se voit complété par des annexes qui regroupent un appareil de notes complémentaire très nourri, une bibliographie bien actualisée, un index des noms, des illustrations abondantes et de grande qualité qui permettent de visualiser les comparaisons et les citations. Un livre de référence qui intéressera tous ceux qui apprécient le phénomène de l'art italien du XVI[e] siècle en Europe, même si certains le jugeront s'adresser davantage=à un public d'initiés.

Claire Dumortier

Xavier Duquenne, *Le voyage du duc d'Arenberg en Italie en 1791*, Bruxelles 2013. 1 vol., 189 p., 109 ill., Xavier Duquenne, éditeur, avenue Louise 214-8, B 1050 Bruxelles, ISBN 978-2-87126-058-5. Prix: € 50.

Le Duc Aveugle, Louis-Engelbert, prince puis duc régnant d'Arenberg, perdit la vue à 25 ans dans un accident de chasse mais cela ne l'empêcha pas de mener une vie active. Jusqu'à son décès, il géra ses domaines dans les Pays-Bas, en principauté de Liège, en Allemagne, en France et même en Italie. Ainsi, pour visualiser son parc d'Enghien et juger des embellissements à y faire, il s'en fit faire une maquette qu'il pouvait tâter. Grand-bailli du Hainaut, il ne fut pas franchement partisan des réformes de Joseph II. Son opposition lui fit perdre sa charge, suite à quoi il se retira principalement en France. Son esprit curieux le poussa à s'intéresser aux sciences. Le parc d'Enghien réunissait environ 1250 espèces de plantes et on raconte qu'il pouvait les reconnaître au tact et à l'odeur. Il appréciait les arts et surtout la sculpture qu'il pouvait juger au toucher. Il affectionnait la musique et en particulier l'opéra. Comme beaucoup à l'époque, il aimait le jeu. Sa partie de whist le soir était un rituel qu'il accomplissait au moyen d'une planchette avec 52 touches, cachée sous la table et sur laquelle son secrétaire indiquait son jeu.

Le duc fit de nombreux voyages. Sa cécité ne modifia pas son désir de découvrir le monde. On le voit à Vienne pour être présenté à la cour. Il se rend souvent en France, à Paris où il se maria. Il séjourna plusieurs fois dans son duché d'Arenberg. Il passe deux mois en Angleterre, fait un tour dans le midi, va en Hollande. Il n'est dès lors pas étonnant qu'en 1791, fuyant les troubles révolutionnaires, il fasse un voyage de plusieurs mois en Italie. Ce périple le mènera d'Antibes à Rome, où il séjournera cinq mois et demi, puis de Rome au duché d'Arenberg en visitant plusieurs villes italiennes. Le journal du duc, transcrit par Xavier Duquenne, relate ses activités jour après jour, heure après heure. Il apparaît comme un ensemble de notes transcrites par le secrétaire du duc et destinées à se souvenir de l'emploi de son temps peut-être dans le but de rédiger une version plus aboutie. Ce document décrit la vie sociale dans les cercles aristocratiques d'émigrés à Rome, l'organisation de la journée, la composition de la société. L'état d'aveugle du duc ne lui permettait pas de voir la beauté des lieux ou des œuvres d'art si ce n'est à travers les yeux de ses compagnons de voyage. Il reproduit pourtant ici et là des descriptions qu'ils ont dû lui faire. Si la plupart de ses visites ont un caractère mondain, il visite aussi des sites touristiques et se rend dans de nombreux ateliers d'artiste. Il va six fois chez Canova, séduit par sa représentation de l'amour, et rencontre quatre fois Madame Vigée Le Brun. Il traduit ainsi la mode et le jugement de l'époque tant sur l'art en Italie que sur la production artistique de la fin du siècle.

Le livre est abondamment illustré de reproductions d'œuvres d'art décrites dans le texte, d'illustrations des lieux visités par le duc, de portraits des personnalités qu'il a rencontrées. L'ouvrage est précédé d'une introduction divisée en trois parties qui situe le journal dans son contexte. Une première partie esquisse la vie et la personnalité du grand seigneur des Pays-Bas autrichiens qu'était le duc d'Arenberg. Elle met en évidence sa lutte contre la cécité avant Braille, ses centres d'intérêt, son engagement politique en tant que démocrate. Ensuite l'auteur présente d'autres voyageurs belges qui, au XVIII[e] siècle, ont visité l'Italie. Finalement, il analyse le voyage du duc dans la péninsule. En particulier, il s'intéresse à son séjour à Rome et étudie ses rencontres artistiques et les nombreux achats qu'il fit dans la cité éternelle. L'ensemble de l'ouvrage est une source précieuse pour les chercheurs qui s'intéressent à l'Italie de la fin du XVIII[e] siècle, à la vie culturelle et sociale de l'époque dans les milieux émigrés et aristocratiques de Rome. Ce journal complète avantageusement les relations d'autres voyageurs qui l'ont précédé comme le Président de Brosses, Bergeret de Grancourt qui fit le voyage avec Fragonard ou Goethe, de même que celles plus tardives de Lamartine ou Stendhal.

Patrick HABETS

C. FONTAINE-HODIAMONT (dir.) avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et S. LAEVERS, *D'Ennion au Val Saint-Lambert. Le verre soufflé-moulé. Actes des 23[e] Rencontres de l'Association française pour l'Archéologie du Verre. Colloque international Bruxelles-Namur, 17-19 octobre 2008* (Scientia Artis 5), Brepols Publishers, 2010, Bruxelles, 480 p. ISBN 978-2-930054-10-0. Prix: € 60.

Cette œuvre impressionnante rassemble les Actes du colloque de l'AFAV (*Association française pour l'archéologie du verre*). Organisé en octobre 2008, il s'agit du premier colloque international dédié à la production du verre soufflé dans un moule.

Le titre, *D'Ennion au Val Saint-Lambert*, embrasse les 20 siècles pendant lesquels les techniques verrières n'ont cessé d'évoluer. Ennion, considéré comme le premier artisan de verre appliquant la technique du verre soufflé dans un moule, est connu grâce à la signature de son nom retrouvée sur les résultats de sa production. Ce verrier syro-palestinien vécut il y a 2000 ans environ.

C'est à cette époque que la nouvelle technique permit de créer des formes et modèles équilibrés favorisant ainsi une typologie standardisée. L'utilisation du moule permettait également d'appliquer sur les produits des décors en relief réutilisés de multiples fois.

Les premières contributions des Actes emmènent le lecteur tout droit dans le vif du sujet. Elles se consacrent au procédé du soufflé-moulé, à savoir aux techniques utilisées et aux moules variés (J.-P. DELANDE, *Le procédé soufflé-moulé. Incidence de la forme complexe des moules et évolution des techniques*, p. 19-24 et E.M. STERN, *Audacis plebeia toreumata vitri. Souffler le verre dans des moules*, p. 25-37 ou encore F.M.A. VAN DEN DRIES, *Some notes on the technique of moulding for roman glassblowing. Some experiments with making and using roman mould reconstructions*, p. 45-62). La problématique de la restauration et de l'analyse est également abordée en détail par le biais de quelques verres traités et examinés à l'Institut royal du Patrimoine artistique (C. FONTAINE-HODIAMONT et S. BENRUBI, *Le traitement des lacunes dans la restauration des verres soufflés-moulés: le cas de deux récipients proche-orientaux de la première moitié du 1[er] siècle apr. J.-C. (Musée Grand Curtius, Liège)*, p. 63-72 et H. WOUTERS, *A near Eastern flask and bottle (Musée Grand Curtius, Liège) from the I[st] century AD: analytical approach*, p. 73-78).

Si les verres signés «Ennion» restent très rares et que seuls deux exemplaires découverts en Italie sont repris dans cette publication (M. DE BELLIS, *Ennion, Maître verrier du 1[er] siècle apr. J.-C.: ses coupes, sa vie*, p. 39-44)), des exemples de verres soufflés-moulés datant de l'Antiquité étudiés dans ces Actes couvrent une bonne partie du territoire de la Gaule (par exemple, D. FOY et S. FONTAINE, *Verres soufflés dans un moule à décor de scènes de spectacles. Réactualisation de la documentation découverte en France*, p. 85-112, ou V. ARVEILLER et N. VANPEENE, *Verres romains*

soufflés dans un moule: le nord de la France, p. 159-168, ou bien, S. Fontaine et J. Roussel-Ode, *Vases soufflés-moulés du Haut-Empire trouvés en Narbonnaise*, p. 177-203, ou encore A. Moirin et V. Arveiller, *Les flacons en forme de grappe de raisin. Essai de typologie*, p. 215-228), le Benelux (F. Hannut avec la collaboration de P. Cosyns, *La verrerie romaine soufflée dans un moule en Gaule septentrionale: le Benelux*, p. 137-158 ou P. Fontaine, *La voix des supporters. Une relecture du gobelet inscrit de Couvin à décor de course de chars, seconde moitié du I^er^ siècle apr. J.-C.*, p. 113-118), la Rhénanie (M.J. Klein, *Ornamentale Dekore auf formgeblasenen Gläsern des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. Im Rheinland*, p. 119-127 et A.-B., Follmann-Schulz, *Formen für Vierkantgefässe aus dem römischen Legionslager in Bonn, 1. Jahrhundert n. Chr.*, p. 235-240), la Suisse (S. Fünfschilling, *Le verre soufflé dans un moule en Suisse romaine*, p. 129-135), la région de Thessalonique (Grèce) (A. Antonaras, *Roman and early christian mould-blown Vessels from Thessaloniki and its Region, from the 1st to the 5th Century AD*, p. 241-252) et même l'Afrique du Nord (D. Foy, *Deux nouvelles attestations de verres antiques soufflés dans un moule, en Tunisie*, p. 211-214).

Quelques études ont été consacrées aux verres altomédiévaux. Les décors appliqués du Haut Moyen Âge sont souvent caractérisés par une inspiration chrétienne. L'importante contribution de D. Foy, O. Vrielynck, L. Van Wersch et H. Cabart, *Les coupelles à décor chrétien soufflées dans un moule (seconde moitié V^e^-première moitié VI^e^ siècle). État de la documentation*, p. 267-313, fournit un aperçu général des verres à motif chrétien en Europe de l'Ouest. En ce qui concerne le corpus belge, le plus important, il a été non seulement augmenté mais aussi totalement réexaminé. Les verres décorés de motifs cruciformes sont étroitement liés aux verres mentionnés ci-dessus et un inventaire en a été réalisé pour la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Angleterre et les Pays-Bas (S. Zèle-Riou, *Corpus des fonds de gobelets, coupes et bols à motifs cruciformes (V^e^-VIII^e^ siècles)*, p. 321-326). Le haut Moyen Âge est représenté par un troisième article, qui traite des gobelets apodes du VII^e^ siècle ornés de motifs cruciformes et de petits cercles qui font également penser aux symboles chrétiens (H. Cabart, *Les gobelets mérovingiens moulés du VII^e^ siècle*, p. 316-320).

Si le verre du Moyen Âge est souvent un peu négligé à cause de son état de conservation plutôt fragmentaire, les Actes témoignent d'un intérêt particulier pour cette époque. Ainsi, le bas Moyen Âge est représenté par l'étude complète d'un atelier de verre, publiée pour la première fois. Une bonne sélection des fragments de verres typiques est présentée (dessins et photos) ainsi que des outils en métal. Cet atelier forestier, situé à Herbeumont en Ardennes belges, exportait une partie de sa production de verres soufflés-moulés en France et en Allemagne (C. Fontaine-Hodiamont et G. Hosset, *L'atelier de verrier d'Herbeumont et la production de verres soufflés-moulés, XIV^e^-début XV^e^ siècle*, p. 345-374).

Pour l'époque moderne, l'accent est mis sur les verres «façon de Venise». Les artisans vénitiens appliquent des décors par le soufflage au moule sur tous les éléments du verre et plus seulement sur la coupe ou la panse. Ainsi, la collection des verres des Musées royaux d'Art et d'Histoire est examinée à la loupe. L'article de J. Lefrancq *(Pour un corpus des éléments moulés et estampés dans le verre à la façon de Venise: l'exemple des Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles)* (p. 375-390) présente une étude approfondie consacrée à ce qui peut être considéré comme des marques de fabrique d'une production anversoise de verres. Pour la France, l'article de J. Geyssant, *Les verres soufflés-moulés en France, sous le règne de Louis XIV (1661-1715): leur renouveau avec Bernard Perrot (1640-1709)* (p. 421-429) met l'accent sur les techniques et créations particulières de l'italo-français Bernardo Perroto. En ce qui concerne les techniques, on peut citer, entre autres, le coulage du verre en dalle et la création de médaillons en creux, la création d'une porcelaine de verre ou l'application d'émail sur carreaux et colonnes de cuivre, et, pour ce qui est des formes, la création de petits flacons à parfum au relief très marqué et de pièces de table, de forme inusitée.

D'autres articles qui traitent des Temps modernes sont axés sur des découvertes plus récentes. Il s'agit de verres retrouvés en cours de fouilles archéologiques qui complètent ainsi le corpus et apportent parfois des surprises comme un verre décoré d'une coquille Saint-Jacques sur

la jambe, un exemplaire unique à ce jour (I. Commandré, F. Martin et C. Hébrard-Salivas, *Les productions modernes en verre soufflé-moulé dans la région de la Montagne noire: l'atelier de Candesoubre (Tarn)*, p. 397-401).

Les dernières contributions des Actes s'attachent aux productions de verre soufflé-fixe dans un moule au XX^e^ siècle. On y retrouve les ateliers de Scailmont et de Val-Saint-Lambert où ont travaillé des artisans renommés tels que, par exemple, Charles Catteau ou René Delvenne (par exemple, A. Pluymaekers, *Le verre soufflé-fixe dans un moule en Belgique au XX^e^ siècle*, p. 453-461).

Les 40 contributions de la publication sont donc réunies suivant une logique chronologique, d'Ennion au Val-Saint-Lambert. Le thème du verre soufflé-moulé est approché d'un point de vue multiple et pluridisciplinaire. Des spécialistes de différents domaines ont collaboré: historiens de l'art, archéologues, historiens, philologues, ingénieurs, restaurateurs et chimistes. Les bibliographies citées dénotent d'un engouement particulier des chercheurs pour les verres et leurs techniques de fabrication.

L'œuvre est richement illustrée avec des dessins techniques, des tableaux explicatifs, quelques cartes et surtout de nombreuses photos (près de 600 clichés en couleur). C'est un vrai plaisir pour les yeux de feuilleter ce volume. Les *Mots clés pour le verre soufflé-moulé…* (p. 463-480) à la fin du livre invitent aussi le non spécialiste du verre à accéder aux informations et à apprécier la technique. Ce glossaire illustré procure en effet toutes les clés de la terminologie liée au verre soufflé-moulé.

La publication a été dédiée à Jacques Debergh († 2010), bibliothécaire et rédacteur à l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Alexandra De Poorter

Anne Gersten, *De la grande déesse à la vierge en majesté. Histoire d'un mythe par l'image, (Mémoire de la Classe des Arts, Collection in 8°, 3^e^* série, XXX, n° 2075), Préface de Jacques Alain Stiennon. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2011. 1 vol. 168 p., 90 ill. n. et bl., VII pl. coul. ISBN 978-2-8031-0282-2. Prix: € 20.

Cette intéressante étude est dense, bien documentée et très bien illustrée. La matière brassée est vaste – sans doute trop – et les digressions dans l'espace et dans le temps (surtout pour la préhistoire et l'antiquité) font que le lecteur y perd souvent le fil conducteur suggéré par le titre. En outre, la division en de nombreux petits chapitres oblige à de fréquents retours en arrière.

L'introduction souligne que la longue histoire du thème de la déesse-mère sera examinée «à la lumière des œuvres d'art et des solutions esthétiques» (en plus de l'étude des contenus idéologiques et religieux). Elle a pour cadre, d'abord, les civilisations de l'Occident et du Proche Orient préhistoriques et antiques, puis celles de l'Occident médiéval et, en une moindre mesure, du monde byzantin. Les œuvres prises en compte sont essentiellement des sculptures en ronde-bosse; l'iconographie mariale est axée sur le type de la *Sedes Sapientiae*, sujet du mémoire de licence de l'auteur en 1971-72.

Dans le premier chapitre, *Emergence du divin*, A.G. souligne que le culte de la femme ne reflète pas nécessairement un état de matriarcat mais se baserait sur le principe vital que représente la mère, d'où la mise en évidence des organes liés à la maternité. Les *Vénus* paléolithiques seraient déjà des «Grandes Déesses».

Le chapitre II, *Souveraineté de la Grande Déesse*, est d'abord consacré au néolithique dans le Proche Orient et dans l'«Ancienne Europe». La fameuse terre cuite représentant une Déesse trônant et accouchant, trouvée à Catal Hüyük (Musée d'Ankara), est, comme le souligne l'auteur, déjà porteuse des idées de maternité, de royauté et de Maîtresse des fauves. Ce qui n'est clair, ni dans le texte ni dans les illustrations, c'est en quoi la Déesse qui donne la vie donne aussi la mort. Après l'Ancienne Europe, l'auteur explore, du point de vue formel, les créations néolithiques du Monde égéen et de la Grèce préhellénique où, celle qui est toujours désignée comme

«la Déesse», prend les formes les plus variées. Ce chapitre s'achève sur l'évocation de l'Europe occidentale mégalithique.

Le chapitre III s'intitule *Triomphe du Dieu-Père*. Avant d'aborder les *premières civilisations agraires du Proche-Orient*, A.G. rappelle que la religion des différents groupes d'Indo-européens était polythéiste et dominée par le Dieu-Père, dieu du ciel et de la lumière. La Terre-Mère y était épouse du ciel. D'autres dieux étaient liés aux éléments, les démons aux ténèbres. La suprématie du Père y serait liée au mode de vie: l'élevage remplaçant l'agriculture. L'auteur revient ensuite aux divinités féminines, en Mésopotamie d'abord puis en Egypte. Avec l'Egypte d'époque tardive, on aborde un terrain plus sûr en ce qui concerne les rapports entre les images mariales et celles d'une mère divine, Isis. Ce n'est, en effet, qu'à la Basse-époque que sera sculptée l'image classique d'Isis trônant, couronnée d'Uraei que surmontent le disque et les cornes d'Hathor et allaitant l'enfant Horus. Le parallèle entre Isis (dont le nom signifie «siège») et Marie est développé au chapitre VI. L'examen du Triomphe du Dieu-Père se poursuit en pays de Canaan par la mention des anciennes divinités liées aux cycles saisonniers et à l'agriculture, puis à l'évocation de l'histoire biblique dominée par la figure de Yahvé. L'existence de statuettes féminines amène A.G. à conclure que «le culte de la Grande Déesse ne semble pas avoir faibli tout au long de l'histoire du peuple d'Israël».

Dans la civilisation hellénique, Zeus est, évidemment, le dieu suprême mais la divinité primordiale est Gè, la Terre. La suite des filiations est bien connue mais le problème qui se pose, dans cette étude – comme dans d'autres – est de savoir laquelle, parmi les divinités grecques, peut être assimilée à la Grande Déesse. «Au départ anonyme, cette Terre-Mère héritière de la Grande Déesse asiatique, Mère des dieux et des hommes, est vraisemblablement une Cybèle avant de devenir Déméter ou Artémis» (p. 64). Et plus loin, «Déméter est la divinité qui se rapproche le plus de la Grande Déesse. Son nom signifie Terre-Mère (δη-μητηρ)» (p. 65). Cette étymologie – qui n'est pas nouvelle – et cette personnalité plurielle de Gè ont déjà été contestées(1). Les pages consacrées à *l'image de la Déesse* ramènent brusquement le lecteur à l'époque mycénienne et lui font parcourir près d'un millénaire. L'analyse stylistique privilégie le thème des déesses trônant, avec ou sans enfant.

A.G. évoque ensuite les premiers panthéons romains et étrusques et l'assimilation, sous influence grecque, des divinités de la fécondité Cérès, Liber et Libera à Déméter, Dionysos et Perséphone. S'il y a toujours «persistance de ce profond attachement à la Grande Déesse des origines» il y a aussi un certain «culte» de la virginité, imposée aux vestales et honorée dans les mystères de la Bona Dea. La Mater, la maîtresse de maison, dont l'émancipation sera croissante, pouvait aussi jouer un rôle religieux, soit associée aux Vestales, soit dans les festivités de Liber. A partir du Ier siècle avant J.C., les cultes à mystères prirent plus d'importance à Rome, il y eut une plus grande assimilation entre les dieux de différentes origines et «une sorte de monothéisme de type syncrétiste» s'élabora. Des considérations stylistiques, on peut retenir une analogie dans la rigueur et le traitement des drapés entre certaines déesses-mères romaines et des Vierges romanes.

L'auteur passe ensuite au monde celtique et gallo-romain, et à la place essentielle des mères: «Ces matres sont des Terre-Mère». Sous l'influence romaine, les Celtes représentèrent les divinités féminines, parfois en trilogie, souvent allaitant un ou deux enfants; ces sculptures purent servir de modèles aux premiers artistes chrétiens.

Le chapitre IV traite de *l'Avènement du Christianisme*, celui-ci naissant et se développant dans le contexte des religions à mystères et à caractère sotériologique de la fin de l'Antiquité. Marie, mère de Jésus, fut déjà représentée dans les catacombes mais son image se répandit surtout après le Concile d'Ephèse (431) qui la proclama *Théotokos*, (celle qui a enfanté Dieu). A.G.

(1) Notamment par N. Loraux dans *Histoire des femmes en Occident*, G. Duby et M. Perrot Ed., Paris 1991, p. 47.

examine ce qui rapproche et distingue Marie, mère humaine, de la Grande Déesse et des déesses-mères.

Le chapitre V, *Art et christianisme*, est très général et sert d'introduction au chapitre VI, *Iconographie et esthétique de la Mère de Dieu, des origines à la Sedes Sapientiae*. On y retrouve Isis, héritière de la Grande Déesse et modèle de Marie allaitant dès l'époque copte. On ne comprend pas pourquoi A.G. écrit «Il faut attendre l'époque gothique ... pour que réapparaisse le thème de *Maria lactans*... Les exemples connus de *Maria lactans*, se rattachant encore au style roman, datent cependant tous du début du XIIIe.» (p. 101) alors que les illustrations 65, 66, 88 sont datées du XII^e^ s. Lorsqu'on passe à *L'image de Marie à Byzance*, il semble qu'il y ait confusion, dans le chef de l'auteur, entre le **titre** que le Concile d'Ephèse attribua à Marie, *Théotokos*, les nombreux épithètes qui figurent sur les images mariales et les **types iconographiques**. *Theotokos* n'a jamais été un type iconographique et l'épithète *Nikopeia* (qui accorde la victoire) se rapporte généralement à une image de Marie tenant l'Enfant devant elle, parfois dans un clipeus. Quant à la Vierge en majesté, présente depuis le VI^e^ siècle, elle n'est généralement désignée que par les sigles MP ΘY. Les historiens de l'art byzantin la nomment le plus souvent «Vierge à l'Enfant trônant» ou «Théotokos et l'Enfant».

Après une brève incursion dans le monde barbare, A.G. aborde le culte des reliques et fait du créateur de la statue de Sainte-Foy de Conques (X^e^ s.) «l'artiste» qui va contribuer à faire renaître l'intérêt pour la statuaire. En tout cas, les statues reliquaires et les Majestés d'or sont parmi les premières manifestations de la plastique romane. Les représentations de la *Sedes Sapientiae* se multiplient avec l'essor du culte de la Vierge et son caractère hiératique s'impose qu'il s'agisse d'«art savant» ou d'«art populaire». Dès la fin du XII^e^ siècle et à l'époque gothique, Marie, même trônant, établit une relation plus maternelle avec Jésus.

On se demande pourquoi A.G. a choisi de clore son long parcours en opposant deux *Sedes Sapientiae* mosanes incomparables si ce n'est par l'iconographie: la Vierge d'Evegnée (v. 1060) et celle de Saint-Jean-l'Evangéliste, à Liège (v. 1230). De par le rapprochement avec cette «véritable reine» gothique, la Vierge romane est réduite à n'être qu'une «mère robuste», «au visage buriné par le travail des champs», «assise sur un petit tabouret de sa cuisine». Peu approprié pour cette puissante «Déesse-Mère» romane...

La conclusion est consacrée à *L'extraordinaire fortune de la Vierge Marie* depuis la Renaissance mais surtout aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, époque où la montée du féminisme a pu être un facteur de l'ascension – dans tous les sens du terme – de Marie. Les dernières pages rappellent les étapes parcourues en examinant quelles furent les principales solutions envisagées pour exprimer l'idée de la mère sacrée.

Lydie Hadermann-Misguich

Didier Martens, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^ème^ et XVI^ème^ siècles* (publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique), Bruxelles, Le Livre Timperman, 2010, 333 p., 155 ill., bibl. ISBN 978-9-0777-2396-8. Prix: € 60.

C'est le fruit d'une longue enquête menée au fil des ans dans la Péninsule Ibérique et nourrie d'une réflexion originale s'appuyant sur une vaste culture humaniste que nous livre Didier Martens dans son ouvrage *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*. Le large corpus étudié, qui met en lumière un nombre étonnant d'œuvres peu connues, constitue à lui seul une révélation quant à l'intérêt manifesté autrefois par les différents commanditaires espagnols pour la peinture des anciens Pays-Bas.

D'emblée, l'auteur pose les concepts nouveaux d' «exotisme flamand intégral» et «exotisme flamand mitigé». Le premier englobe des œuvres de peintres flamands, bien reconnaissables par le style, la forme du support et l'agencement des représentations, commandées par des amateurs

espagnols qui souhaitaient accroître leur prestige par la possession d'un objet sortant de l'ordinaire. Seule concession parfois, un choix iconographique dicté par le commanditaire espagnol.

L'exotisme mitigé englobe non seulement des œuvres flamandes complétées en Espagne par une main locale – l'exécution est ainsi partagée entre Flandre et Péninsule ibérique – mais surtout des œuvres qui visent à réaliser une certaine synthèse entre les deux traditions artistiques. Ainsi sont privilégiés les triptyques dotés de volets à compartiments doubles qui, bien que moins en faveur dans les Flandres (1), répondaient au goût ibérique pour l'accumulation d'images, mais aussi les grands retables muraux de type ibérique réalisés en tout ou en partie par des Flamands. C'est à ces deux dernières catégories que Didier Martens consacre l'essentiel de son enquête.

L'auteur recense neuf triptyques à quatre compartiments latéraux qui ont été commandés par des personnalités de la Péninsule Ibérique. Les deux premiers, le *Triptyque de l'Adoration des mages* du Maître de la légende de sainte Catherine et le *Triptyque de la Vie du Christ* de Juan de Flandes ont été réalisés pour la Chartreuse de Miraflores à Burgos. Isabelle la Catholique fut très probablement associée à la réalisation du retable de Juan de Flandes, un fait qui n'est pas anodin, souligne l'auteur, le prestige de la commanditaire ayant dû contribuer à la mode de ce type de retable dans la Péninsule Ibérique. Chacun des neuf triptyques est soumis à une grille de lecture rigoureuse, à la fois formelle et iconographique, qui permet de dégager un sens de lecture général: de haut en bas et de la gauche vers la droite, sauf lorsque le récit se complexifie par un nombre accru de scènes. C'est le cas du triptyque de l'atelier du Maître de Francfort conservé à Saragosse, où des épisodes de la *Passion du Christ* se combinent à une *Lactation de saint Bernard* et à une *Sainte Anne Trinitaire* tandis qu'un deuxième cycle narratif de la *Passion*, figuré dans des *tondi*, se lit de bas en haut. Ou encore le *Triptyque des Sept Douleurs et des Sept Joies de Marie* d'un suiveur de Bernard van Orley où le sens de lecture prend une valeur symbolique, les douleurs étant associées à une descente et les joies, à une ascension. A cet égard, l'étonnant *Triptyque de la Vie de la Vierge* qui se trouvait anciennement dans la collection Stillman, une œuvre inédite, se distingue par son cheminement visuel inhabituel de la droite vers la gauche, en suivant le déroulement de l'année liturgique. L'attribution à Marcellus Coffermans proposée par l'auteur est tout à fait convaincante. Cette grille de lecture permet au passage de démasquer un faussaire, auteur d'un triptyque conservé à Madrid au musée Lázaro Galdiano, sur lequel pesaient déjà des soupçons mais pour lequel Didier Martens identifie une série de sources disparates où a puisé le faussaire et qui le trahissent malgré une certaine habileté.

Incontestablement, le chapitre consacré aux retables muraux de type ibérique peints par des Flamands, constitue la partie la plus fournie de l'ouvrage. Pas moins de 19 retables sont examinés. Comme le souligne l'auteur, ce sont en effet les exemples les plus spectaculaires d'exotisme mitigé. Certaines œuvres étudiées sont célèbres, comme le *Christ entouré d'anges musiciens* de Memling, conservé au musée d'Anvers, ou les petits panneaux d'un retable démembré peint par Juan de Flandes et Michel Sittow. L'analyse de l'auteur les éclaire toutefois d'un jour nouveau, soulignant chez Memling une certaine influence esthétique espagnole dans cette œuvre de commande, pour laquelle le peintre devait certainement avoir reçu des instructions précises. D'autres ensembles en revanche, bien moins connus même des historiens de l'art, trouvent une mise en valeur et surtout une mise en contexte tout à la fois innovante et convaincante. On ne peut les citer tous mais épinglons l'incroyable retable du Maître de Carbonero el Mayor, qui surmonte le maître-autel de l'église Saint-Jean Baptiste de Carbonero, à ce point ibérique dans sa conception que l'on a du mal à y reconnaître l'œuvre d'un Flamand. Et pourtant, c'est bien un peintre brugeois du milieu du XVI^e^ siècle, proche d'Ambroise Benson, qui est l'auteur des 21 panneaux qui le composent. Amboise Benson justement, fut requis lui aussi pour réaliser un ensemble probablement consacré à sainte Anne, destiné au couvent de Santa Cruz la Real à Ségovie, ensemble aujourd'hui démembré mais dont cinq panneaux sont conservés au Prado. Dans son analyse for-

(1) Il faut remarquer que cette formule a connu un certain succès en Flandre pour les volets peints des retables sculptés qui, ouverts, offraient au regard un mur d'images; mais ceci est une autre histoire.

melle, Didier Martens montre que le recours aux modèles de Dürer y est plus important que ce que l'on avait cru jusqu'à présent et que ceux-ci sont habilement combinés à des détails réalistes, paraissant observés sur le vif, si chers aux Flamands. On n'a pas encore souligné assez combien les peintres du Nord ont emprunté aux gravures de Dürer dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Didier Martens en relève d'autres exemples dans le *Retable de saint Barthélémy* de Santoña, œuvre qui porte non seulement la signature mais aussi l'adresse (!) d'un autre brugeois, Pieter Claeissens l'Ancien ou encore dans l'*Annonciation* et l'*Assomption* du retable de Logroño signé par Gilles Coingnet. Les Brugeois n'ont pas été les seuls à produire de grands retables pour l'Espagne et le Portugal, Pieter Coeck van Aelst, Michiel Coxcie, Maerten de Vos, Hendrick van Balen entre autres ont également répondu à des commandes de ce type.

L'auteur attire l'attention sur deux ensembles flamands illustrant les Douleurs de la Vierge. L'un est dû à Quentin Metsys et résulte d'une prestigieuse commande pour le monastère royal de la Madre de Deus de Xabregas, à Lisbonne; quant à l'autre, il s'agit d'un étonnant triptyque conservé dans la cathédrale de Palencia, attribué à Jan Joest et dont l'origine bruxelloise est attestée par l'inscription peinte en lettres dorées sur le fond noir des volets.

Enfin, le dernier chapitre est consacré au retable de Castrojeriz, un exemple parfait «d'exotisme flamand mitigé» et le seul à pouvoir être apprécié dans son contexte puisqu'il est conservé dans la chapelle pour laquelle il fut commandé par Juan Gonzales Gallo, le curé de l'église. Il comporte 12 panneaux – chacun étant étudié en détail – et est dû à un anonyme brugeois, lui aussi influencé par les gravures de Dürer.

A travers les pages *de Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Didier Martens a pleinement atteint le but qu'il s'était assigné, à savoir «mettre en lumière un processus interculturel et le décrire par le menu à partir des œuvres conservées». Encore fallait-il retrouver ces œuvres dont beaucoup sont démembrées et dispersées ou conservées dans des lieux peu connus, un prérequis pleinement rencontré. L'examen du corpus des triptyques flamands à quatre compartiments latéraux et celui, bien plus abondant, des retables flamands de type ibérique a livré, à côté d'une moisson d'informations neuves, un regard renouvelé sur les relations entre la Flandre et une certaine élite de l'Espagne et du Portugal. A la richesse de l'enquête et à la nouveauté du propos l'auteur ajoute - une fois n'est pas coutume - une clarté d'écriture qui confère à sa démonstration une immédiate limpidité et rend la lecture de l'ouvrage aussi passionnante qu'agréable.

Véronique BÜCKEN

Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, *Stained Glass in the Netherlands before 1795: Part I - The North, and Part II - The South* (*Corpus Vitrearum The Netherlands*, IV), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011. 816 p. et nombreuses illustrations couleur et noir & blanc, numérotées par chapitre. ISBN 978-9-069-84518-0. Prix: € 185.

Les deux volumes du quatrième opus du *Corpus Vitrearum* néerlandais considèrent l'ensemble de la production du vitrail dans les Pays-Bas, de vers 1000 jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, 1795 précisément, année qui voit la naissance d'un état unitaire. Ils se démarquent donc des trois premiers tomes du *Corpus Vitrearum* des Pays-Bas (voir les comptes-rendus dans la RBHA, t. LXVII, 1998, p. 143-145, t. LXX, 2001, p. 220-221, t. LXXV, 2006, p. 173-174), puisque ceux-ci étaient réservés à l'étude de la seule vitrerie de l'église Saint-Jean à Gouda, d'ailleurs reprise dans le présent ouvrage, mais supplémentée (vol. II, p. 503 à 547).

Pour mener à bien cette entreprise ambitieuse, il fallait une personnalité scientifique de la carrure de Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, considérée par ses pairs aux Pays-Bas comme la plus grande autorité dans le domaine du vitrail depuis Johan vander Boom (1895-1960), qui a joué pour le vitrail néerlandais un rôle analogue à celui de Jean Helbig chez nous. Titulaire d'une thèse de doctorat sur le peintre anversois Lambert Van Noort (1520-1571), Zsuzsanna van Ruyven-Zeman s'est investie depuis longtemps déjà dans l'étude des vitraux anciens et porte largement sur

ses épaules l'entreprise du *Corpus Vitrearum* des Pays-Bas (dénommé par après CVN). Zsuzsanna van Ruyven-Zeman était coauteur du t. I et auteur du t. III du CVN. Les recherches à la source de ce quatrième tome du CVN ont débuté en 2001. Le projet originel d'un catalogue concis des vitraux de 1400 à 1600 a dû être amplifié devant la quantité des informations collectées, inédites pour certaines d'entre elles, et a mené à un ouvrage à vocation encyclopédique, destiné non seulement à la communauté scientifique mais également à un large public.

Les volumes publiés dans la série du *Corpus Vitrearum* sont organisés sur la base des recommandations émises par le *Corpus Vitrearum* international, mais la structure peut être adaptée pour une meilleure organisation de l'information, en fonction de la spécificité des ensembles à publier. Ici, comme dans les volumes de recensement français, il s'agissait avant tout de donner une vue d'ensemble, qui sera amenée à être approfondie, comme cela a déjà été fait pour les vitraux de Gouda. De ce fait, tous les vitraux ne sont pas illustrés (même si la plupart d'entre eux le sont) et on ne retrouve pas les traditionnels schémas de la critique d'authenticité des vitraux. Ce n'est en rien une faiblesse puisque des indications claires et précises renseignent sur l'état de conservation des oeuvres envisagées. Par ailleurs, une large part est réservée à l'étude des vitraux disparus, mais connus de façon précise par des sources iconographiques: projets à échelle réduite (vidimus), cartons (projets à grandeur d'exécution), relevés dessinés, dessins et peintures de Pieter Saenredam (1597-1665), ou encore photographies anciennes.

L'étude est organisée selon onze des douze provinces actuelles (la douzième province, celle de Flevoland, ayant émergé au XX^e^ siècle par la création de polders), envisagées du Nord au Sud. Le vol. I, précédé d'une introduction générale, rassemble les sept provinces septentrionales (I. Friesland, II. Groningen, III. Drenthe, IV. Overijssel, V. Gelderland, VI. Utrecht, VII. Noord-Holland) et le vol. II, les quatre provinces méridionales (VIII. Zuid-Holland, IX. Zeeland, X. Noord-Brabant, XI. Limburg).

L'introduction générale envisage successivement l'historiographie du vitrail néerlandais, les vitraux conservés, les projets à échelle réduite et les cartons documentant ceux-ci ou renseignant l'existence de vitraux aujourd'hui disparus, les donateurs, l'iconographie des vitraux après 1581 (autonomie des "Provinces Unies", affranchies des provinces méridionales, fidèles à l'Espagne catholique), l'organisation du métier, les matériaux et les prix, les concepteurs et peintres-verriers qui se sont distingués, l'histoire des vitraux après leur installation et, enfin, les figures majeures de la restauration. Au sein de ces différentes parties, l'auteur examine attentivement les répercussions de l'évolution historique et religieuse. Traditionnellement, les images représentées sur les vitraux n'étant pas le support de vénérations particulières, ceux-ci ont été relativement épargnés par l'iconoclasme; la principale cause de leur disparition a été leur dégradation matérielle progressive, qui a mené dans bien des cas à leur remplacement par de simples vitrages. Loin de s'être tarie avec le changement de régime, la production de vitraux a bien perduré, en privilégiant la figuration héraldique et les thèmes allégoriques. Par ailleurs, des talents des Provinces-Unies ont contribué à l'écriture d'une des plus belles pages de la peinture sur verre dans les anciens Pays-Bas du Sud: Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), Jan de Labaer (v. 1603-1668) et Théodore van Thulden (1606-1669), tous trois natifs de 's-Hertogenbosch, se sont établis à Anvers qui leur offrait davantage de débouchés.

Zsuzsanna van Ruyven-Zeman envisage l'art du vitrail de chaque province néerlandaise en structurant l'information avec le soin et la rigueur qui caractérisent ses travaux. Au début du catalogue de chaque province, une carte indique la localisation de tous les vitraux connus, en distinguant quatre catégories auxquelles correspondent autant de couleur: 1) les vitraux conservés et les fragments exhumés; 2) les vitraux dispersés ou disparus, mais connus par des sources écrites, comme les comptes d'archive, 3) les vitraux dispersés ou disparus, précisément documentés par une source iconographique; 4) les verres "non natifs", c'est-à-dire d'une autre localité du pays. En face de cette carte, la liste des ensembles considérés introduit le catalogue proprement dit. Les rubriques des introductions sont adaptées à ce qui suit pour chaque province. Par exemple, des rubriques "donations de vitraux de petite échelle" et "vitraux domestiques" enrichissent les introductions des provinces de Utrecht; Friesland, Groningen, Gelderland, Noord Holland, Zuid

Holland, Zeeland. Par leurs dimensions réduites et leur nature, les vitraux domestiques, qui consistaient souvent en rondels ou médaillons, ovales ou rectangles insérés au sein d'une vitrerie, ont été enlevés et dispersés au gré des ventes et des successions. Les deux seuls témoins restés en place et découverts récemment ont été repérés à Edam, dans la maison dite "du Cygne" (1659, vol. I, p. 299 (fig. VII.14) et 301), et à Menkemaborg, dans la province de Groningen (1705, vol. I, p. 109 (fig. II.7)). Dans les deux cas, il s'agit d'armoiries associées à une inscription au sein d'une vitrerie de verres quadrangulaires. Les vitraux domestiques considérés dans le cadre du t. IV du CVN ne l'ont été que dans la mesure où leur provenance d'un contexte monumental donné est assurée. Les vitraux de ce type les plus célèbres sont certainement ceux réalisés vers 1543 par le verrier Dirck Crabeth pour la Pieterskerkgracht 9 à Leiden et à présent conservés au Musée des Arts décoratifs de Paris (vol. II, p. 487). Zsuzsanna van Ruyven-Zeman annonce la préparation par Kees Berserik du CVN d'une étude spécifique sur les vitraux domestiques et ceux d'un seul tenant, comme les médaillons, conservés dans les Pays-Bas.

Dans le catalogue, les différents sites envisagés sont classés alphabétiquement. Pour chaque édifice, selon le sytème bien établi du *Corpus Vitrearum*, une bibliographie rassemble les sources manuscrites et imprimées utiles. L'histoire de la vitrerie précède la présentation concise des vitraux disparus, mais précisément connus, dispersés (parfois à l'état de fragments) ou conservés in situ. Le catalogue est enrichi pour différents vitraux par des rapprochements avec des estampes qui ont servi de modèle au concepteur, tant pour des grandes compositions monumentales que des médaillons.

L'ouvrage donne pour la première fois une image complète et nuancée de l'art du vitrail dans les Pays-Bas. Les fragments exhumés dans des fouilles attestent d'un savoir-faire enraciné dans le Haut Moyen-Âge. Les pièces de verres incolores ou colorées dans la masse, non peintes, exhumées en 1986 sur le site de Saint-Servais à Maastricht (II, p. 704-705), sont datées de vers l'an mil. Elles se singularisent par la qualité des découpes. Par ailleurs, à côté de la vitrerie maintenant bien connue de l'église Saint-Jean de Gouda, apparaissent d'autres ensembles cohérents qui ne méritent pas moins d'attention: ceux de la Oude Kerk d'Amsterdam (I, p. 313-323), de la Grote Kerk d'Edam (I, p. 336-357), de la St.-Jacobskerk de la Haye (II, p. 547-558) et de l'église réformée de Oudshoorn (II, p. 590-602). On (re)découvre également quantité de projets à échelle réduite et de cartons pour des vitraux monumentaux, comme par exemple les cartons de la série des douze comtes et comtesses de Hollande et Zélande par Willem Tybaut de Haarlem (1587, vol. II, p. 568-572), conservés aux Archives régionales de Leyde.

La consultation de l'ouvrage, particulièrement dense, est facilitée par trois index: "général" (iconographie et édifices, avec distinction en caractères gras des églises construites après 1795 et donc sans antécédent catholique, "personnes" (artistes, donateurs, familles, restaurateurs, etc.) et "lieux et institutions".

Grâce à l'impressionnant matériel rassemblé et présenté avec soin, qu'il s'agisse des témoins conservés, de dessins préparatoires, de relevés, l'oeuvre de Zsuzsanna van Ruyven-Zeman réussit le tour de force de ressusciter un peu de la splendeur passée de l'art du vitrail dans les Pays-Bas du Nord. Il méritait assurément d'être couronné: le 19 novembre 2012, il s'est vu décerner le "J.W. Frederiksprijs 2012" par l'Association des historiens d'arts néerlandais (VNK, Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici), pour la meilleure publication dans le domaine des Arts appliqués, conjointement à l'ouvrage d'Edith Frederiks, "Goud, zilver en zijde. Katholiek textiel in Nederland 1830-1965", Zutphen, 2010. L'ouvrage de Zsuzsanna van Ruyven-Zeman s'est imposé d'emblée comme une référence; c'est une mine d'informations qui ouvre la voie à de nombreuses nouvelles recherches.

Isabelle Lecocq

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 2012
GEWONE ZITTING VAN 17 MAART 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Pauw-Deveen, Dickstein, Diels, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, V. Hayaert (invité), Leblicq, Leclercq-Marx, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, McHendrick, Meulemeester, Peeters, Périer-d'Ieteren, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Brosens, Cauchies, Colman, Coomans, Coppens, Crunelle, Dacos-Crifò, De Jonge, de Nave, De Ruyt, De Smedt, Dulière, Duvosquel, Jacobs, Koldeweij, Piavaux, Van Santvoort

La séance commence à 10h08.

La Secrétaire générale présente le procès-verbal des séances du 21 janvier et 18 février 2012.

La Présidente remercie ensuite le Membre associé étranger Scot McKendrick pour sa visite à Bruxelles. For the past 25 years Dr McKendrick has undertaken research on manuscripts illuminated in the southern Netherlands, focusing in particular on the collections of the British Library. Together with Dr Thomas Kren, of the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, he was awarded the Eric Mitchell and Eugene Baie prizes for *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (2003). His present talk is based on research funded by the UK Arts and Humanities Research Council and undertaken with Professor John Lowden of the Courtauld Institute of Art, London, for *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination* (2010), which accompanied a major exhibition held at the British Library from 11 Nov. 2011 to 13 March 2012.

Illuminated Manuscripts of Continental Origin Collected by the English Royal Family, from Edward III to Henry VIII. Throughout the late Middle Ages lavish illuminated manuscripts of Continental origin formed an important part of the collections of successive English monarchs and their families. In his talk Dr Scot McKendrick, Head of History and Classics at the British Library, explores a wide range of documentary evidence and surviving manuscripts with the aim of clarifying both the means by which the English royal family acquired such books and the reasons why they did so. The manuscripts that he considers were produced mainly in France and the southern Netherlands and include some of the finest illuminations to survive from the fourteenth and fifteenth centuries.

La conférence suscite de nombreuses questions de la part des membres. La séance est levée à 12h05 et est suivie par la réception annuelle.
Vingt-deux membres participent au lunch annuel qui a lieu au restaurant «Le Ravenstein» à Bruxelles. Les quelques heures passées ainsi dans la convivialité sont accueillies avec beaucoup d'enthousiasme.

Alexandra De Poorter
Secrétaire générale

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 21 AVRIL 2012 GEWONE ZITTING VAN 21 APRIL 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Coppens, Delmarcel, Demeter, De Poorter, Dickstein, Diels, Dumortier, Folie, Kairis, Leblicq, Logie, Martens, Masschelein-Kleiner, Peeters, Périer-D'Ieteren, Thoben, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van der Stock, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Blankoff, Brosens, Coomans, de Nave, De Smedt, Duvosquel, Jacobs, Koldeweij, Leclercq, Lecocq, Meulemeester, Piérard, Serck-Dewaide, Smolderen, Vanautgaerden, Vanden Bemden, Van den Bossche, Van Nerom-Debue

De zitting wordt voorafgegaan door een Buitengewone Algemene Vergadering en start om 10u35.
De Algemeen secretaris leest het verslag voor van de zitting van 17 maart 2012.
Vervolgens nodigt de Voorzitter, confrater Jan Van der Stock uit om het woord te nemen. Zijn voordracht, getiteld *Op zoek naar Utopia (In Search of Utopia). Leuven – 1516*, betreft de voorbereiding van de gelijknamige tentoonstelling die in 2016 te zien zal zijn in het Museum M te Leuven. In 2016 is het 500 jaar geleden dat de Engelse humanist Thomas More zijn Utopia publiceerde bij de Leuvense uitgever Dirk Martens, het meest invloedrijke boek dat ooit in deze universiteitsstad werd gedrukt. Naar aanleiding van die verjaardag organiseert M samen met de KU Leuven een ambitieuze tentoonstelling over de verbeelding van de wereld rond 1516: *Op zoek naar Utopia - Leuven – 1516*. Er wordt niet alleen ingegaan op de intellectuele en culturele context waarbinnen de publicatie tot stand kwam, maar ook op de bijzondere fascinatie van het Westen voor verre, vreemde werelden. De voorstelling van het Aards Paradijs en allerlei ideale droomwerelden komen uitgebreid aan bod. De artistieke en speelse zoektocht in het begin van de 16de eeuw, naar de ideale menselijke gestalte en de maakbaarheid van de mens ronden de zoektocht af. Kwam de droom ooit binnen handbereik?
Het brede domein van het tentoonstellingsthema leidt tot heel wat vragen van en een boeiende discussie door de leden. De zitting wordt beëindigd om 12u05.

Alexandra De Poorter
Algemeen Secretaris

Claire Dumortier
Voorzitter

BUITENGEWONE ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 21 APRIL 2012
ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 AVRIL 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Coppens, Delmarcel, Demeter, De Poorter, Dumortier, Folie, Kairis (invité), Leblicq, Logie, D. Martens, Masschelein-Kleiner, Peeters, Périer-D'Ieteren, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Blankoff, Brosens, Coomans, De Smedt, Jacobs, Leclercq, Piérard, Serck-Dewaide, Smolderen, Vanden Bemden

La séance est ouverte à 9h35.

Le seul point inscrit sur l'agenda réside dans la remise en activité du Comité national d'Histoire de l'Art. Créé à Bruxelles en 1939, le Comité international d'Histoire de l'Art avait pour but de stimuler la collaboration internationale entre les différents centres d'étude, universités, académies, etc.

Initialement un comité francophone et un comité néerlandophone avaient été créés pour la Belgique.

Le comité néerlandophone a été actif jusque dans les années 1990.

A l'unanimité des voix, les membres ont donné leur accord pour héberger dorénavant le Comité belge d'Histoire de l'Art au sein de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. L'Académie se chargera des frais de cotisation annuels (€ 400,-).

Deux membres seront élus pour représenter le CBHA - BCK auprès du CIHA, un francophone et un néerlandophone. Isabelle Lecocq sera demandée pour le pilier francophone. À Joost Vander Auwera il est demandé de bien vouloir prendre en charge la représentation néerlandophone, ce qu'il accepte volontiers.

La séance de l'Assemblée générale extraordinaire se termine à 10h35.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MAI 2012 GEWONE ZITTING VAN 19 MEI 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Ceulemans, De Poorter, Dumortier, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Thoben, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Colman, Crunelle, de Callataÿ, Delmarcel, Demeter, de Nave, De Smedt, Folie, Jacobs, Leblicq, Lefrancq, Logie, Serck-Dewaide

Cette séance est consacrée à l'excursion annuelle. À 10h30, les membres et leurs partenaires se sont retrouvés à l'Hôtel de Ville de Léau où ils ont été chaleureusement accueillis par M. J. Ceyssens, le Bourg-

mestre. Le conservateur du patrimoine artistique de Léau, M. Hendrickx, a donné quelques explications générales sur la ville et son développement ainsi que sur l'Hôtel de Ville lui-même. Après avoir été invitée à participer au verre de l'amitié, l'assemblée s'est dirigée vers l'église, où M. Hendrickx a poursuivi sa visite guidée.

Christina Ceulemans a ensuite commenté la tourelle du Saint-Sacrement récemment restaurée et Isabelle Lecocq a présenté des vitraux (rondels) dans la salle du Trésor.

Après le lunch, qui fut très convivial au restaurant «'t Pannenhuis» sur la Grand'Place, la visite de l'église s'est poursuivie. Anna Bergmans a commenté les extraordinaires peintures murales conservées. Enfin, Ingrid Geelen, collaboratrice scientifique à l'IRPA, a terminé l'excursion par un parcours présentant quelques retables très impressionnants. Le matériel didactique et les illustrations supplémentaires par Power Point ont rendu les explications plus que passionnantes.

Voilà une excursion qui peut être considérée comme très réussie.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 20 OCTOBRE 2012 GEWONE ZITTING VAN 20 OKTOBER 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Ceulemans, Delmarcel, Demeter, De Poorter, Desmedt, Dickstein, Dumortier, Lecocq, Lierneux, D. Martens, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Brosens, Cauchies, Coomans, Coppens, de Nave, De Ren, De Ruyt, Duvosquel, Folie, Jacobs, Leblicq, Leclercq-Marx, Lefrancq, Logie, Périer-D'Ieteren, F. Roberts-Jones, Ph. Roberts-Jones, Smolderen, Van Laere

De zitting wordt voorafgegaan door een Buitengewone Algemene Vergadering en start om 10u35.
De Voorzitter, mevr. Claire Dumortier, opent het nieuwe academiejaar en verwelkomt alle aanwezigen. Zij meldt aan de leden het heengaan van verschillende leden die in de loop van de zomer overleden zijn: de dames Nicole Véronée-Verhaegen, Eugénie De Keyser en de heer Richard Forgeur. Vervolgens leest de Algemeen Secretaris het verslag voor van de uitstap van 19 mei 2012.
De Voorzitter neemt opnieuw het woord en geeft uitleg over de inhoud van het volgende exemplaar van het Tijdschrift van de Academie. Hierop wordt Confrater Guy Delmarcel door de Voorzitter uitgenodigd om met zijn lezing het nieuwe academiejaar in te leiden. De voordracht draagt de titel: *Giulio Romano in Brussel. De Brusselse Scipio-wandtapijten in de Academia Belgica te Rome*. Deze zes tapijten werden in 1954 gekocht uit de nalatenschap van gravin Borghese Caraman-Chimay. Ze waren afkomstig van de verzameling van Francesco d'Este, laatste hertog van Modena. Als restanten van een serie van twaalf, vermeld in de collectie van kardinaal Ippolito II d'Este als afkomstig van Antwerpen in 1551, behoren ze tot de oudste heruitgaven van de oorspronkelijke serie, geweven van 1532 tot 1535 voor Frans I van Frankrijk, vernietigd tijdens de Franse Revolutie. Een vroegere Scipio-serie, vermeld in talrijke verzamelingen vanaf 1466, is nu verloren. De serie van de Academia Belgica geeft de oudste versie van vier der tien Triomfen van Scipio uit de editio princeps, gekend door de tekeningen van Giulio Romano bewaard in het Louvre. Door het verlies van de boorden is een toeschrijving aan een bepaalde manufactuur niet mogelijk; men kan echter

vermoeden dat ze ontstonden in de ateliers van de firma Dermoyen, die zeer waarschijnlijk ook de eerste editie heeft vervaardigd.
De voordracht wordt enthousiast onthaald en roept verschillende vragen op vanwege de leden. De zitting wordt beëindigd om 11u45.

Alexandra De Poorter
Algemeen Secretaris

Claire Dumortier
Voorzitter

BUITENGEWONE ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 20 OKTOBER 2012
ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 20 OCTOBRE 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Smedt, Dickstein, Dumortier, D. Martens, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Brosens, Coomans, Coppens, De Ren, De Ruyt, Duvosquel, Folie, Jacobs, Leblicq, Leclercq-Marx, Logie, Périer-D'Ieteren, Ph. Roberts-Jones, Smolderen, Van Laere

La séance débute à 10h.

Le but de cette séance est l'approbation d'un nouvel article des statuts de l'Académie concernant l'intégration du Comité belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comite voor Kunstgeschiedenis.

La Présidente lit cet article: "Art. 19 bis. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique assume les fonctions de Comité belge d'Histoire de l'Art près le Comité International d'Histoire de l'Art. L'Assemblée Générale de l'Académie désigne tous les quatre ans deux représentants et deux suppléants à ce Comité." Cet article sera traduit en néerlandais. Les deux versions seront publiées dans le Moniteur belge en 2013.

Les membres présents approuvent cet article à l'unanimité des voix.

La séance de l'Assemblée générale extraordinaire est levée à 10h30.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 NOVEMBRE 2012
GEWONE ZITTING VAN 17 NOVEMBER 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Ceulemans, Crunelle, Christina Currie (invitée), Demeter, De Poorter, De Pauw-Deveen, Dumortier, Folie, Lecocq, Logie, Masschelein-Kleiner, Mori, Peeters, Périer-D'Ieteren, Serck (invité), Serck-Dewaide, Smolderen, Thoben, Vanden Bemden, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Bruwier, Dacos-Crifò, Coppens, De Jonge, de Nave, De Smedt, Dulière, Dupont, Duvosquel, Hadermann, Jacobs, Leblicq, Leclercq, Lierneux, Meulemeester, Vanden Bergen-Pantens, Van den Bossche

La séance est ouverte par la Présidente à 10h10 qui invite la Secrétaire générale à présenter aux membres le procès-verbal de la séance du 20 octobre.

Ensuite, notre Confrère Joost Vander Auwera présente le curriculum vitae de Mme Yoko Mori, Membre associé étranger, venue du Japon. Actuellement Professeur Emerita de l'Université de Meiji, Mme Mori a gagné de nombreux prix pour son oeuvre. Sa conférence a pour intitulé: *Bruegel's Flemish Proverbs and Similar Proverbs in Traditional Japanese Art*. People in the sixteenth century in Northern Europe had a great passion for proverbs. Since Erasmus' *Adagiorum Collectanea* was published in 1500 in Paris, many intellectuals were stimulated to collect and edit proverb books in their own language. From the first half of the sixteenth century onwards proverbs were carved as misericords in churches, and Frans Hogenberg's etching, *Die Blav Hvick* (1559), inspired contemporary print publishers to produce numerous adapted versions of his proverb print. Bruegel's *Flemish Proverbs* (1560) would be the highlight for the Golden Age of these visualized proverbs.

During the Edo period (1600-1867) in Japan, folk had an increased interest in proverbs, which caused the publication of illustrated proverb books as tools to educate middle class people. At the same time various proverb playing cards with accompanying texts and images were printed to teach and amuse their children. Unlike in Europe, numerous proverbial visualizations were produced in Japan on all kinds of items besides books and playing cards, such as clothes, mirrors, combs, helmets, tea ceremony tools, signboards and interior decorations over the sliding doors and so forth. It is clear that the Japanese folk considered visualized proverbs as a decorated world of popular wisdom.

The speaker points out that many old Flemish and Japanese proverbs are surprisingly similar when it comes to moral values, behaviour and view of life, even though the phrasing of the proverbs may differ. But there are also some proverbs whose keywords and meanings are almost the same: for example, "to speak by two mouths" in Bruegel's painting and "to use two tongues" in Utagawa Utashige's Ukiyoe woodblock print.

The following differences between the two cultures should however be taken into account. Bruegel's painting and other artists' proverb prints are very instructive to viewers on how to live honestly, beware of deceit, be wise and avoid foolish behaviour. For instance, one of the *Blue Cloak* prints by an anonymous master reads: "Siet hier de weirelt gansch verkeert / Ick meijne spreucken daer men leert. / Hoe t' inde weirelt omme gaet / Bij 't volck van alderhande staet. (Look here how the world is entirely wrong / I mean the proverbs from which one learns / How things are going in the world / With people from all classes.)

On the contrary, most of Japanese traditional representations of proverbs basically try to provide viewers with less moral lessons and instead with a lot of laughter and entertainment under hidden satires which are not always expected. Jippensha Ikku explained the intention of his book, *Various Contemporary Proverbs of the Ephemeral and Pleasant World*, in this way: "Proverbs serve as a sweet medicine to awake sleepy people ... Adding short comic poems and illustrations to popular proverbs I could give some pleasure to women and children looking at them."

La communication est accueillie avec beaucoup d'enthousiasme et de nombreuses questions sont posées.
La séance est levée à 11h40.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 15 DÉCEMBRE 2012 GEWONE ZITTING VAN 15 DECEMBER 2012

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Ceulemans, Coppens, Crunelle, Demeter, De Poorter, De Pauw-Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dulière, Dumortier, Jacobs, Kairis, Lecocq, Lefranc, Logie, Masscheleïn-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Périer-D'Ieteren, Vanden Bemden, Vander Auwera, Van Laere, Van Santvoort, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Bergmans, Delmarcel, de Nave, De Smedt, Dupont, Duvosquel, Hadermann-Misguich, Leclercq, Thoben, Vanautgaerden

Om 10u30 verzamelden de leden zich in de hal van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten voor het bezoek aan de tentoonstelling *Jordaens et l'Antiquité* / *Jordaens en de Antieken*. Confrater Joost Vander Auwera leidde het gezelschap rond en selecteerde een pertinente keuze van de tentoongestelde werken. *Jordaens en de Antieken* is een internationaal rondreizende tentoonstelling die eerst in Brussel (KMSKB) getoond werd en daarna in het Hessisches Museumslandschaft, Kassel, Fridericianum (01.03. – 16.06.2013). De tentoonstelling is een co-organisatie van de musea te Brussel (Prof. Dr. Michel Draguet) en te Kassel (Prof. Dr. Bernd Küster) met als curatoren: Dr. Joost Vander Auwera en Dr. Irene Schaudies voor Brussel en Dr. Justus Lange voor Kassel.

De tentoonstelling heeft de wetenschappelijke ambitie een substantiële bijstelling door te voeren van het traditionele beeld van Jordaens dat reeds sinds ruim een eeuw opgeld doet in de kunstgeschiedenis, namelijk dat van de volkse burgerschilder en van een kunstenaar met het ongecompliceerde feestelijke karakter dat eigen lijkt te zijn aan zijn bekendste 'genrevoorstellingen' van 'De koning drinkt!' en 'Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen'.

Deze tentoonstelling concentreert zich met negen antieke thema's daarentegen op de historieschilder Jordaens en meer bepaald op zijn onderbestudeerde mythologische taferelen. Zij maken zowat een derde uit van zijn œuvre maar kregen relatief weinig aandacht omdat ze niet stroken met het traditionele beeld van de kunstenaar en omdat ze ten onrechte werden beschouwd als slechts een slappe doorslag van de composities van de schilderhumanist Rubens.

Het vierjarige wetenschappelijk vooronderzoek door Dr. Irene Schaudies binnen de inter-Universitaire Attractiepolen (I.U.A.P.: promotor: Prof. Dr. Marc Boone, Universiteit Gent / coördinator KMSKB: Dr. Sabine Van Sprang) bracht een Jordaens aan het licht met een uitgekiende marktstrategie, die niet minder dan zeven antieke auteurs in vertaling gebruikte en zich baseerde op antieke visuele bronnen zoals beelden en sarcofagen via prenten, statuettes, geïllustreerde compendia en natekeningen naar de antieken van kunstenaars met wie hij familiale banden had zoals Peter Paul Rubens en Abraham Janssen. De tentoonstelling is vergezeld van een rijke wetenschappelijke catalogus die in vier talen uitgegeven werd door het Mercatorfonds.

De aanwezigheid van een groot aantal leden zorgde meermaals voor levendige discussies.

Het bezoek werd afgesloten om 12u.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 19 JANVIER 2013 GEWONE ZITTING VAN 19 JANUARI 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Bruwier, Chariot, Crunelle, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Ruyt, De Pauw-Deveen, Dickstein, Dumortier, Duvosquel, Hadermann-Misguich, Jacobs, Leblicq, Lecocq, Lefrancq, Lierneux, Masschelein-Kleiner, Peeters, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Brosens, Cauchies, Coomans, de Callataÿ, De Jonge, de Nave, De Smedt, Dupont, Folie, Leclercq, Logie, Meulemeester, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Van den Bossche, Van Nerom-Debue

La séance ordinaire, précédée d'une séance spéciale, commence à 10h40.

La Secrétaire générale présente le procès-verbal de la séance du 15 décembre 2012, qui est approuvé par les membres présents.

La Présidente invite par la suite Constantin Chariot à présenter sa communication, intitulée *L'abbaye d'Orval de Laurent-Benoit Dewez, recherches photographiques sur une abbaye disparue.* Coutumière des ravages de l'Histoire, car située à la frontière de la France et de l'Empire, l'Abbaye d'Orval a connu de nombreuses destructions, des agrandissements successifs, jusqu'au sac révolutionnaire de 1793. En 1759, Laurent Benoit Dewez est appelé à formuler un projet gigantesque pour l'abbaye d'Orval, en proie à la pression fiscale autrichienne. De 1759 à 1785, un énorme chantier de construction est entrepris qui saignera l'abbaye à blanc. Le projet ayant dû être abandonné pour des raisons financières, l'abbaye primitive du Moyen Age et des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, fut ainsi miraculeusement conservée...

En 1793 cependant, les troupes révolutionnaires menées par le Général Loison bombardent tout le site monastique, sous le motif que Louis XVI aurait cherché à y trouver refuge lors de sa fuite interrompue à Varenne en 1791. Orval entre alors dans un long silence, durant près de 120 ans. En 1926, la résurrection d'Orval a lieu. On reconstruit un nouveau monastère sur les fondations de l'abbaye du XVIII^e^ siècle, mettant en carrière les ruines de l'abbaye Dewez qui disparaît alors complètement.

Que reste-t-il du pharaonique projet de ce célèbre architecte des Pays Bas autrichiens, qui verra son œuvre détruite sous les boulets révolutionnaires? Seuls quelques plans, quelques éléments d'archives et d'abondants documents photographiques, réalisés entre 1860 et 1926, notamment par l'armée allemande dans le cadre de son inventaire patrimonial de la Belgique occupée, attestent de la grandeur architecturale de cet Orval néo-classique, véritable palais au cœur de la forêt. Comment aujourd'hui prendre conscience de la majesté de cette réalisation qui n'exista, dans son plein développement, qu'une dizaine d'années seulement! Le propos de la communication est d'évoquer cette période oubliée de l'abbaye d'Orval, à travers l'analyse des plans et des photos qui la documentent.

Les membres présents sont nombreux et les questions sont multiples. Le conférencier profite de cette occasion pour inviter notre Académie à la Fondation Bruno Lussato. La séance est levée à 11h50.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 23 FÉVRIER 2013 GEWONE ZITTING VAN 23 FEBRUARI 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bastin, Bücken, Coppens, Crunelle, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Pauw-Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dulière, Dumortier, Duvosquel, Folie, Hadermann-Misguich, Kairis, Leblicq, Lecocq, Lierneux, Martens, Masschelein-Kleiner, Moerman, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Van den Bossche, Vander Auwera, Van Lacre, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Colman, Coomans, Dacos Crifò, de Callataÿ, de Nave, De Smedt, Leclercq, Meulemeester, Piavaux, Peeters, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Van Nerom-Debue

Précédée d'une longue Assemblée générale des Membres titulaires, la séance ordinaire ne peut commencer qu'à 11h.

La Présidente Mme Claire Dumortier, informe tous les membres des résultats des élections qui ont eu lieu lors de l'Assemblée générale. Notre Académie pourra saluer prochainement deux nouveaux Membres correspondants, Mme Christina Currie et Mme Annick Born ainsi qu'un nouveau Membre associé étranger, M. Nello Forti Grazzini. Ensuite, deux Membres correspondants ont reçu le titre de Membre titulaire, Mme Isabelle Lecocq et M. Jean-Luc Meulemeester. Les élections ont permis également de choisir une nouvelle Secrétaire générale, Mme Isabelle Lecocq et un nouveau Vice-président, M. Yvon Leblicq. Finalement, Mme Claire Dumortier annonce la fin de son mandat en tant que Présidente de l'Académie et présente Mme Alexandra De Poorter comme nouvelle Présidente pour un mandat de 2 ans.

Ensuite, la Présidente invite Mme Véronique Bücken à présenter sa communication intitulée *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles à la fin du XVe et au début du XVIe siècle.* En préparation de l'exposition prévue à l'automne 2013 «Rogier Van der Weyden. La peinture à Bruxelles à la fin du XVe et au début du XVIe siècle», qui vise à dresser un panorama de ce que fut la production picturale à Bruxelles entre 1464 et 1520, les MRBAB ont mené un programme de recherche de quatre ans financé par la Politique scientifique fédérale. L'anonymat de l'immense majorité des peintures flamandes du XVe siècle constitue le principal écueil auquel on se heurte pour l'étude de cette production. Les classer selon l'époque et le lieu de réalisation reste un défi majeur. Pour tenter de résoudre cette question complexe, il est utile de reprendre de manière systématique les critères qui, outre le style toujours sujet à discussion, peuvent aider à situer la production d'une œuvre à Bruxelles. On peut considérer qu'une signature (rare), un document d'archives, une inscription ou la présence d'une marque de menuisier sur le cadre original sont des arguments forts. La représentation fidèle de monuments bruxellois, l'identité du commanditaire, l'utilisation d'un répertoire de modèles ou certaines typologies, en particulier les grisailles sur fond rouge orangé, peuvent fournir des indices concernant le lieu de production d'un tableau. Cette méthodologie, qui ne peut remplacer la critique de style, dessine un panorama de la peinture à Bruxelles à la fin du XVe siècle bien plus diversifié que ce que l'on avait admis généralement, qui rend davantage compte de la mobilité des peintres et des échanges entre les différentes villes.

De nombreux membres sont présents et l'exposé est suivi d'une discussion animée sur le sujet. La séance est levée à 12h20.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 23 FEVRIER 2013
GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 23 FEBRUARI 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bastin, Brosens, Bücken, Coppens, Culot, De Jonge, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Ren, De Ruyt, De Pauw-Deveen, De Smedt, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dulière, Dumortier, Duvosquel, Folie, Hadermann-Misguich, Jacobs, Leblicq, Logie, D. Martens, Moerman, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Colman, Coomans, de Callataÿ, Dacos-Crifò, Leclercq, Masschelein-Kleiner, Smolderen

La Présidente ouvre la séance à 9h35.

Suivant l'ordre mentionné dans l'ordre du jour, les différents points sont repris ci-dessous. Comme le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 18 février 2012 a déjà été publié dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et n'a reçu aucune remarque de la part des membres de l'Assemblée générale, Mme Claire Dumortier demande qu'il ne soit pas lu en séance. Mw Alexandra De Poorter, la Secrétaire générale, présente ensuite le rapport des activités de février 2012 à janvier 2013, qui est unanimement accueilli par l'Assemblée. La Présidente la remercie pour son travail important. Ensuite, M. Stéphane Demeter, trésorier général, donne un aperçu détaillé de l'état des finances et transmet aux membres les divers documents qui s'y rapportent. La Présidente souligne le travail remarquable réalisé par le trésorier depuis plusieurs années et demande à l'Assemblée de l'applaudir chaleureusement. M. Didier Martens, Commissaire aux comptes, donne son accord et signe pour approbation.

La Présidente explique le fonctionnement et l'activité de la Commission des Publications notamment en ce qui concerne l'expertise des articles confiée aux experts anonymes nationaux et internationaux, comme le montre la page de garde de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de 2012. A la demande de Dhr. Guy Delmarcel, lors de la prochaine réunion de la Commission des Publications, les modalités du système de ranking international des revues scientifiques seront discutées pour voir dans quelle mesure la RBAHA peut améliorer son classement. Elle remercie tous ceux et toutes celles qui ont collaboré à la Revue belge 2012.

En ce qui concerne le Prix Bergmans, qui pourrait à l'avenir devenir le Prix de notre Académie, Mme Yvette Vanden Bemden, annonce la déposition d'un manuscrit qui pourra participer au concours.

Enfin, la Présidente présente la situation du Comité belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comité voor Kunstgeschiedenis - au sein de notre Académie. Deux Assemblées générales des Membres titulaires ont eu lieu les 21 avril et 20 octobre 2012. Dans ce but, un article 19bis des statuts sera publié au Moniteur belge. Mme Isabelle Lecocq et Dhr. Joost Vander Auwera sont les deux représentants belges auprès du Comité International d'Histoire de l'Art. Dhr. Leo de Ren et M. Didier Martens sont nommés membres suppléants de ce même Comité. Une nouvelle rubrique de la RBAHA lui sera consacrée dès 2013.

Ensuite, la séance est consacrée aux votes pour la nomination des nouveaux membres.

Mme Isabelle Lecocq et Dhr. Jean Luc Meulemeester sont élus en tant que Membres titulaires. Mme Annick Born et Mme Christina Currie sont élues comme nouvelles Membres correspondantes. M. Nello Forti Grazzini est présentée en tant que nouveau Membre étranger associé. Sa candidature est unanimement acceptée.

Le point suivant concerne les votes sur le renouvellement d'administrateurs venus au terme de leur mandat. M. Luc Smolderen ne souhaite plus être membre du Conseil d'administration. Tous les candidats

reçoivent la majorité légale des votes et leur mandat est prolongé. Il s'agit de Mme Liliane Masscheleïn-Kleiner, Dhr. André Moerman et Dhr. Raf Van Laere. Mme Myriam-Serck est ensuite élue comme nouvelle Commissaire des Comptes.

Mme Claire Dumortier informe les membres présents que son mandat de Présidente est arrivé à terme. Elle remercie le Vice-Président absent, Dhr. Leo De Ren, la Secrétaire générale Mw. Alexandra De Poorter et le Trésorier général M. Stéphane Demeter. Mme Dumortier est longuement applaudie et plusieurs membres lui font part de leur satisfaction relative à l'exécution de sa présidence.

Un nouveau Président doit donc être élu. Il est important de conserver l'alternance linguistique, ce qui implique que le nouveau Président doit être néerlandophone. Vu que Dhr. Leo De Ren se trouve, pour des raisons personnelles et familiales, dans l'impossibilité d'accepter la présidence de l'Académie, le Conseil d'administration propose Mw. Alexandra De Poorter. Cette proposition est acceptée par l'assistance. Mw. Alexandra De Poorter remercie l'assemblée pour la confiance qu'elle lui accorde et promet de poursuivre le travail efficace de la Présidente précédente.

Mme Isabelle Lecocq remplacera Mw. Alexandra De Poorter en tant que Secrétaire générale.

M. Yvon Leblicq est par la suite élu comme nouveau Vice-Président tout en demandant la possibilité de pouvoir renoncer dans deux ans, le cas échéant, au poste de Président.

Un bureau spécialisé sera consulté afin de contrôler le bon déroulement de la publication des nouvelles données dans Le Moniteur belge.

À 10h40, la Présidente lève la séance de l'Assemblée générale statutaire ordinaire.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

LISTE DES MEMBRES – LEDENLIJST
18/02/2012 - 23/02/2013

Protecteur
S.M. LE ROI

Beschermheer
Z.M. DE KONING

Bureau – Bestuur
2012 – 2013

Président - Voorzitter: Mme Claire Dumortier; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Leo De Ren; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Mevr. Alexandra De Poorter; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane Demeter

Conseil d'Administration – Raad van Beheer

Mmes De Poorter, Dumortier, Masschelein; MM. HH. Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires – Titelvoerende leden

Baron Roberts-Jones, Philippe	1967 / 1968	Dumortier, Claire	1989 / 1992
Colman, Pierre	1966 / 1969	Logie, Christiane	1989 / 1992
Mariën-Dugardin, Anne-Marie	1967 / 1973	Van Laere, Raf	1991 / 1993
Folie, Jacqueline	1972 / 1976	Vanden Bemden, Yvette	1981 / 1995
Dickstein-Bernard, Claire	1974 / 1978	Van den Bergen-Pantens,	
Coekelberghs, Denis	1972 / 1978	Christiane	1985 / 1995
Dacos-Crifò, Nicole	1975 / 1979	Masschelein-Kleiner, Liliane	1987 / 1995
Culot, Paul	1976 / 1980	Moerman, André	1993 / 1995
Trizna, Jazeps	1976 / 1980	Blankoff, Jean	1990 / 1996
Van de Velde, Carl	1972 / 1981	Coppens-Coppens, Marguerite	1990 / 1996
Ulrix-Closset, Marguerite†	1974 / 1981	De Ren, Leo	1990 / 1996
Dulière, Cécile	1978 / 1982	Hadermann-Misguich, Lydie	1987 / 1997
Duvosquel, Jean-Marie	1980 / 1985	Périer-D'Ieteren, Catheline	1993 / 1997
Delmarcel, Guy	1981 / 1985	Bruwier, Marie-Cécile	1989 / 1997
Lemaire-De Vaere, Claudine	1981 / 1985	De Pauw-Deveen, Lydia	1972 / 1998
Piérard, Christiane	1978 / 1987	de Callataÿ, François	1995 / 1998
Vanrie, André	1979 / 1987	Martens, Didier	1995 / 1998
Smolderen, Luc†	1980 / 1989	Cauchies, Jean-Marie	1983 / 1999
De Ruyt, Claire	1986 / 1990	Lemeunier, Albert†	1990 / 1999
Bastin, Norbert	1988 / 1990	De Smedt, Raphaël	1996 / 2000
Leclercq-Marx, Jacqueline	1987 / 1991	Leblicq, Yvon	1997 / 2001
Soenen, Micheline	1988 / 1992	De Jonge, Krista	1998 / 2001

Bücken, Véronique	1998 / 2002
Vander Auwera Joost	2001 / 2003
Demeter, Stéphane	2000 / 2005
Coomans de Brachène, Thomas	2001 / 2005
Jacobs, Alain	1999 / 2007
Serck-Dewaide, Myriam	2002 / 2007
Vanwijnsberghe, Dominique	2002 / 2008
Van Nerom-Debue, Claire	1989 / 2009
Cardon, Hubert	1993 / 2009
Bergmans, Anna	2001 / 2009
De Poorter, Alexandra	2001 / 2009
d'Hainaut-Zveny, Brigitte	2004 / 2010
Brosens, Koen	2007 / 2010
Peeters, Natasja	2006 / 2011
Allart, Dominique	1995 / 2011
Lecocq, Isabelle	2009 / 2013
Meulemeester, Jean Luc	2008 / 2013

Membres honoraires - Honoraire leden

Stiennon, Jacques	1966 / 1972 / 1987
Philippot, Paul	1978 / 1989 / 2008
Gaier, Claude	1972 / 1979 / 2009
Walch, Nicole	1976 / 1981 / 2009
Lemoine-Isabeau, Claire	1969 / 1970

Membres correspondants - Corresponderende leden

Fettweis, Henri	1969
Baronne Roberts-Jones - Popelier, Françoise	1973
Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge	1979
Marchetti, Patrick	1981
Huys, Bernard	1982
Huvenne, Paul	1986
Matthys, André	1990
Corbiau, Marie-Hélène	1992
Ridder Waelkens, Marc	1993
De Vos, Dirk	1995
De Waele, Eric	1995
Martens, Maximiliaan	1996
Barones de Nave, Francine	1997
Bousmanne, Bernard	1999
Klinckaert, Jan	2000
Van der Stock, Jan	2000
Smets, Francis	2001
Nys, Ludovic	2002
Hans-Collas, Ilona	2005
Lefftz, Michel	2005
Stroo, Cyriel	2006
Loir, Christophe	2007
Meulemeester, Jean Luc	2008
Denhaene, Godelieve	2008
Kairis, Pierre-Yves	2008
Van den Bossche, Benoît	2008
Piavaux, Matthieu	2008
Chariot, Constantin	2008
Ceulemans, Christina	2009
Diels, Ann	2009
Draguet, Michel	2009
Lecocq, Isabelle	2009
Lefrancq, Janette	2009
Crunelle, Marc	2009
Vanautgaerden, Alexandre	2010
Lierneux, Pierre	2010
Van Santvoort, Linda	2011
Dupont, Christine	2011
Born, Annick	2013
Currie, Christina	2013

Correspondants honoraires – Erecorresponderende leden

Wangermée, Robert	1967 / 1986	Debae, Marguerite	1987 / 2008
Dhanens, Elisabeth	1958 / 1995	Van Lennep, Jacques	1992 / 2008
Mercier, Philippe	1978 / 1995	De Boe, Guy	1996 / 2008
Frédéricq-Lilar, Marie	1988 / 1999	Remon, Regine	1998 / 2011
Raepsaet, Georges	1989 / 2007		

Associés étrangers – Buitenlandse geassocieerden

Levie, Simon	1992	McKendrick, Scot	2005
Gaborit-Chopin, Danielle	1992	Kren, Thomas	2005
Díaz Padron, Mathias	1992	Thoben, Peter	2009
Châtelet, Albert	1993	Verdier, Philippe	1993
Paviot, Jacques	1999	Mori, Yoko	2011
Domínguez Casas, Rafael	2002	Koldeweij, Adrianus Maria (Jos)	2011
Mousset, Jean-Luc	2004	Kavaler, Ethan Matt	2012
Rosenberg, Pierre	2005	Forti Grazzini, Nello	2013

Allart Dominique, professeur à l'Université de Liège, impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège

Bastin Norbert, conservateur h^re^ des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, rue du Château 19, 5190 Spy

Bergmans Anna, docent aan de Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

Blankoff Jean, professeur émérite à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

Born Annick, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Vindictive 6 bte 2, 1040 Bruxelles

Bousmanne Bernard, chef de section à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue des Combattants 141, 1332 Genval

Brosens Koen, docent aan de KU Leuven, Armand Thierylaan 10, 3001 Heverlee

Bruwier Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq

Bücken Véronique, chef de section aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles

Cardon Hubert, hoogleraar aan de KU Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

Cauchies Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires Saint-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon

Ceulemans Christina, Algemeen directeur a.i. bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium, Putstraat 1, 9310 Meldert

Chariot Constantin, avenue de Messidor 208, bte 10, 1180 Bruxelles

Châtelet Albert, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, 7, rue du Faisan, F-67450 Mundolsheim, France

COEKELBERGHS Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles

CURRIE Christina, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Institut royal du Patrimoine artistique, Parc du Cinquantenaire 1, 1000 Bruxelles

COLMAN Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 bte 202, 4000 Liège

COOMANS DE BRACHÈNE Thomas, hoofddocent aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel

COPPENS-COPPENS Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles

CORBIAU Marie-Hélène, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue du Préau 13, 1040 Bruxelles

CRUNELLE Marc, architecte et historien de l'architecture, avenue Brugmann 2B, 1060 Bruxelles

CULOT Paul, assistant h^re^ à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180 Bruxelles

DACOS-CRIFÒ Nicole, directeur de recherches h^re^ au Fonds National de la Recherche Scientifique, via Dall'Ongaro 38, IT-00152 Rome, Italie

DEBAE Marguerite, chef de section h^re^ à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Balkans 8 bte 4, 1180 Bruxelles

DE BOE Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg

DE GALLATAŸ François, chef de département à la Bibliothèque royale de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles

DE JONGE Krista, gewoon hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Katholieke Universiteit Leuven, Kasteelpark Arenberg 1, 3001 Heverlee

DELMARCEL Guy, em. gewoon hoogleraar van de KU Leuven, erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Alexianenweg 6, 2530 Boechout

DEMETER Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, boulevard Louis Mettewie 11 bte 16, 1080 Bruxelles

DE NAVE Francine Barones, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Sneeuwbeslaan 21, 2610 Antwerpen

DENHAENE Godelieve, chef de travaux à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Général Eisenhower 102, 1030 Bruxelles

DE PAUW-DEVEEN Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 bus 3, 1050 Brussel

DE POORTER Alexandra, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel

DE REN Leo, hoofddocent aan de KU Leuven, Tiensestraat 243 bus 2, 3000 Leuven

DE RUYT Claire, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem

DE SMEDT Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Veemarkt 29, 2800 Mechelen

DE VOS Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas, France

De Waele Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles

D'Hainaut-Zveny Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, membre du Conseil international des Monuments et Sites (ICOMOS), rue des Touristes 20, 1170 Bruxelles

Dhanens Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo

Díaz Padrón Matias, C/ Casado del Alisal 14, 6°, E-2800 Madrid, Espagne

Dickstein-Bernard Claire, archiviste h^re du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles

Diels Ann, Helenalei 51, 2018 Antwerpen

Domínguez Casas Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4°C, E-47005 Valladolid, Espagne

Draguet Michel, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles

Dulière Cécile, chargée de cours h^re à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles

Dumortier Claire, chef de travaux agrégé h^re aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles

Dupont Christine, docteur en histoire, Parlement Européen, Direction Générale de la communication, Maison de l'Histoire Européenne, PHS 01B414, Rue Wiertz 60, 1047 Bruxelles

Duvosquel Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, bte 1, 1050 Bruxelles

Fettweis Henri, chef de section h^re des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles

Folie Jacqueline, chef de travaux h^re de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles

Forti Grazzini Nello, Corso Porta Vigentina 1, I-20100 Milano, Italie

Frédéricq-Lilar Marie, chargée de cours h^re de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde

Gaborit-Chopin Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris, France

Gaier Claude, directeur h^re du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapierre 35 bte 11, 4620 Fléron

Hadermann-Misguich Lydie, professeur h^re de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval

Hans-Collas Ilona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, avenue Gutenberg 13, F-92800 Puteaux, France

Huvenne Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem

Huys Bernard, eredepartementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal

Jacobs Alain, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue de la Fontaine 19, bte 20, 7850 Enghien

Kairis Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 4000 Liège

Kavaler, Ethan Matt, professor Department of Art, University of Toronto, 100 St. George Street, Toronto, Ontario M5S 3G3, Canada

KLINCKAERT Jan, directeur van het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 bus 202, 3001 Heverlee

KOLDEWEIJ Adrianus Maria (Jos), Radboud University Nijmegen, Faculty of Arts, Erasmusplein 1, PO Box 9103, NL-6500 HD Nijmegen, Nederland

KREN Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310 - 440 7360, USA

LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge Baron, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Forge", rue Guillaume Charlier 36 A, Boîte 11, 7500 Tournai

LEBLICQ Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek

LECLERCQ-MARX Jacqueline, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, clos des Essarts 4, 1410 Waterloo

LECOCQ Isabelle, première assistante à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles

LEFET Michel, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus

LEFRANCQ Janette, première assistante aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue de Pavie 33, 1000 Bruxelles

LEMAIRE-DE VAERE Claudine, oud-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Pater Damiaanlaan 85, 1150 Brussel

LEMEUNIER Albert†, conservateur du Musée d'art religieux et d'art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège

LEMOINE-ISABEAU Claire, collaborateur scientifique h^re^ au Musée royal de l'armée et d'histoire militaire, avenue Den Doorn 3 bte 12, 1180 Bruxelles

LEVIE, Simon, erehoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam, Nederland

LIERNEUX Pierre, Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Parc du Cinquantenaire 3, 1000 Bruxelles

LOGIE Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel

LOIR Christophe, Chargé de cours (Université libre de Bruxelles) Chercheur qualifié honoraire (Fonds de la Recherche scientifique), ULB, Département d'Histoire, Arts et Archéologie, av. F.D. Roosevelt 50, CP 175/01, 1050 Bruxelles

MARCHETTI Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes

MARIËN-DUGARDIN Anne-Marie, chef de section h^re^ des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles

MARTENS Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles

MARTENS Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Aaigemstraat 112, 9000 Gent

MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, directeur h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles

MATTHYS André, inspecteur général h^re^ au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, avenue de la Réforme 68 bte 21, 1083 Bruxelles

MCKENDRICK Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom

MERCIER Philippe, professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette

MEULEMEESTER Jean-Luc, Legeweg 153, 8000 Saint-Andries (Brugge)

MOERMAN André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b. 7, 1000 Brussel

MORI Yoko, 3-16-3-501, Kaminoge, Setagaya-ku, Tokyo, 158-0093 Japan

MOUSSET Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Marché-aux-Poissons, L-2345 Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg

NYS Ludovic, maître de conférence à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain

PAVIOT Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris, France

PEETERS Natasja, assistent bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Aarlenstraat 78, 1000 Brussel

PÉRIER-D'IETEREN Catheline, professeur ém. à l'Université Libre de Bruxelles, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse

PHILIPPOT Paul, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Ch. Michiels 178 bte 17, 1170 Bruxelles

PIAVAUX Matthieu, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles

PIÉRARD Christiane, conservateur h^re^ de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons

RAEPSAET Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Houblonnières 8, 5000 Namur

RÉMON Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège

ROBERTS-JONES Philippe Baron, secrétaire perpétuel h^re^ de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROBERTS-JONES – POPELIER Françoise Baronne, chef de section h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROSENBERG Pierre, de l'Académie française, président directeur h^re^ du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris, France

SERCK-DEWAIDE Myriam, directeur général h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles

SMETS Francis, eredocent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Rootstraat 51, 3080 Duisburg

SMOLDEREN Luc†, ambassadeur h^re^ de S.M. le Roi des Belges, avenue de l'Observatoire 9 bte 12, 1180 Bruxelles

SOENEN Micheline, chef de travaux h^re^ aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 bte 3, 1160 Bruxelles

STIENNON Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 34, 4000 Liège

STROO Cyriel, voorzitter van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo

THOBEN Peter, oud-conservator van het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR Eindhoven, Nederland

TRIZNA Jazeps, chef de travaux hre de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 bte 5, 1348 Louvain-la-Neuve

VANAUTGAERDEN Alexandre, rue du Chapitre 31, 1070 Bruxelles

VANDEN BEMDEN Yvette, professeur émérite des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles

VAN DEN BERGEN-PANTENS Christiane, administrateur au Centre international de Codicologie, Bibliothèque royale de Belgique, champ du Vert Chasseur, 84 1000 Bruxelles

VAN DEN BOSSCHE Benoît, chargé de cours à l'Université de Liège, chef du service "Histoire de l'Art et Archéologie du Moyen Age", rue Godefroid Devreese 14, 1030 Bruxelles

VANDER AUWERA Joost, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, docent aan de Universiteit Gent, Keizerslaan 15, bus 6, 1000 Brussel

VAN DER STOCK Jan, hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen

VAN DE VELDE Carl, em. hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 bus 1, 2060 Antwerpen

VAN LAERE Raf, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt

VAN LENNEP Jacques, chef de département hre aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint-Roch 15, 1380 Lasne

VAN NEROM-DEBUE Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles

VANRIE André, chef de section hre aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet

VAN SANTVOORT Linda, hoofddocent aan de Universiteit Gent, Vredelaan 69, 1982 Weerde

VANWIJNSBERGHE Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies

VERDIER Philippe, professeur hre de l'Université de Montréal, Haversham Road, R.I. 02891- 4233 Westerly, USA

WAELKENS Marc Ridder, em. hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee

WALCH Nicole, chef de section hre à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 bte 22, 1050 Bruxelles

WANGERMÉE Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles

IN MEMORIAM

Jarmila Vacková
(1930 – 2011)

Jarmila Vacková (Topoľčany, Slovaquie, 1930 – Prague, 2011), Membre associé étranger de notre Académie depuis 1992, est bien connue des spécialistes de l'art des anciens Pays-Bas. Son nom est en effet associé à un volume du *Répertoire des peintures flamandes du XV^ème^ siècle*, celui consacré aux *Collections de Tchécoslovaquie*. Il fut publié en 1985 en collaboration avec Micheline Comblen-Sonkes par Le Centre des Primitifs flamands de Bruxelles, à une époque où l'Europe était divisée par le rideau de fer et où la situation d'affrontement entre monde capitaliste et monde communiste semblait devoir se pérenniser. On ne pouvait prévoir alors ni l'effondrement de l'Union soviétique (1991), ni l'éclatement de la Tchécoslovaquie (1993), qui rendit anachronique le titre de l'ouvrage huit ans à peine après sa parution.

Jarmila Vacková étudia de 1949 à 1953 l'histoire de l'art sous la direction de Václav Richter et d'Albert Kutal à l'Université Masaryk de Brno. En 1953, elle y soutint une thèse consacrée aux épitaphes peintes de la Renaissance morave. Après avoir travaillé en Moravie, notamment à la galerie du château de Kromeriz, elle entra en 1959 à l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Art de l'Académie tchécoslovaque des Sciences. C'est dans cette institution qu'elle mena les recherches qui allaient la conduire à cataloguer et à étudier de manière systématique les peintures des anciens Pays-Bas des XV^ème^ et XVI^ème^ siècles conservées dans son pays, faisant au passage de nombreuses découvertes ponctuelles. Ces recherches trouvèrent leur aboutissement dans la livraison du *Répertoire* déjà citée, dans le superbe ouvrage *Nizozemské malířstvi 15. a 16. století Československé sbirky* (Prague, 1989), dont Jacques Foucart publia un compte rendu détaillé dans la *Gazelle des Beaux-Arts* (sept. 1991, p. 102-106), et dans un volume d'essais: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí* (*Les peintures répondent: Maitres des anciens Pays-Bas*, Prague, 2001). Ce volume, qui contient des textes consacrés notamment à Jan van Eyck, à Jérôme Bosch et à Bruegel l'Ancien, mériterait d'être traduit en français. On signalera également une monographie sur Jan van Eyck publiée par l'auteur en 2005. Il existe une bio-bibliographie de Jarmila Vacková remontant à 1995: J. Kroupa, «*Jubileum Jarmily Vackové*», dans: *Umění*, 43, 1995, p. 592-597. Elle doit être complétée par: O. Kotková, «*Jarmila Vacková. Eyckovské a jiné hádanky*», dans: *Artemis a Dr. Faust. Žena v českých a slovenských dějinách umění*, Prague, 2008, p. 134-142.

Ceux qui ont connu Jarmila Vacková se souviennent d'une femme cultivée, polyglotte, énergique et engagée, très critique à l'égard des dictatures communistes, mais aussi vis-à-vis des nationalismes qui émergèrent en Europe occidentale après 1989 (elle condamna vigoureusement en 1992 la partition de son pays). À l'Ouest, dans le petit monde des spécialistes de la peinture flamande, on a souvent rapproché Jarmila Vacková du Polonais Jan Białostocki, qu'elle admirait beaucoup, des Russes Vladimir Loewinson-Lessing et Nicolas Nicouline ou de la Hongroise Suzanne Urbach. Dans un environnement politique hostile, celui des dictatures communistes, peu enclines à encourager l'étude du passé médiéval et encore moins celle de l'art chrétien, confrontés sans cesse aux disfonctionnements de l'économie planifiée et à une bureaucratie oppressante, ces historiens d'art vivant à l'Est parvinrent à mener à bien des recherches de haut niveau. En dépit des barrières politiques, ils réussirent à maintenir les contacts scientifiques avec nos régions et à participer pleinement au débat scientifique international que suscite, depuis plusieurs siècles, la peinture des anciens Pays-Bas. En outre, par son prestige intellectuel comme par sa personnalité généreuse, Jarmila Vacková sut éveiller l'intérêt des nouvelles générations pour ce domaine de recherche. La tradition scientifique qu'elle a fondée dans l'ancienne Tchécoslovaquie est aujourd'hui poursuivie par Olga Kotková, auteur de *The National Gallery in Prague. Nelh-*

erlandish Painting 1480-1600 (Prague, 1999), par Ingrid Ciulisová, qui a publié *Paintings of the 16th Century Netherlandish Masters. Slovak Art Collections* (Bratislava, 2006) et par Jitka Vlčková.

Didier Martens

Eugénie De Keyser
(1918 – 2012)

Eugénie De Keyser avait une vivacité d'esprit remarquable et aucune œuvre d'art ne la laissait indifférente. Historienne et philosophe, issue de la Faculté Saint-Louis et de l'Université catholique de Louvain, elle devait enseigner ces disciplines dans les institutions où elle avait été formée et affirmer ses connaissances par de nombreux ouvrages, livres, cours et conférences.

Son écriture était parfaite, claire et dominée. Essayiste, elle était aussi romancière, publiant trois livres dont *La surface de l'eau*, chez Gallimard, lui valut le Prix Rossel en 1966. Elle obtint en 1986 le Prix Félix Denayer de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises pour l'ensemble de son œuvre.

Son attachement à la langue française fut constant, actif et profond. Le rayonnement public d'Eugénie De Keyser fut celui qu'elle acquit par son enseignement, mais aussi au sein de cercles savants, tels l'Académie royale de Belgique où elle fut accueillie dès 1985 et dirigea la Classe des Beaux-Arts en 1999. Active par ses prises de parole, ses communications et de multiples notices, elle fut toujours une consœur souriante, proche et éloquente, toujours prête à participer, comme elle le fit à l'Académie royale d'Archéologie par ses exposés et ses comptes rendus.

Elle accordait à tout sujet qu'elle traitait une attention précise, une finesse de jugement et d'expression qui donnaient à son propos une grande proximité. Son esprit de synthèse, qu'elle traduisait par un sens de la nuance et de la conviction, mobilisait l'écoute et éliminait toute prétention doctorale.

Un exemple: Eugénie De Keyser publia en 1972 un ouvrage que nous lui avions demandé, *La sculpture contemporaine en Belgique*, de Constantin Meunier et Rik Wouters à Pol Bury et Jacques Moeschal. Le résultat fut étonnant, un sujet forcément diversifié et ardu, celui de juger et de peser l'évolution d'un art qui se développe et se modifie, qui passe du réalisme et de l'expressionnisme à l'abstraction. Un tel travail implique non seulement des qualités d'historien, mais aussi de critique, domaine où l'auteur devait se révéler également maître.

Ses compétences et ses intérêts ne se limitaient pas au XIX[ème] siècle et à la période contemporaine, mais s'ouvraient à des passés plus lointains, comme en témoigne son attachement à l'Egypte ancienne. Son ouvrage *L'Occident romantique*, paru chez Skira en 1965 fit date, comme ses études sur Albert Dasnoy ou Georges Grard et son essai intitulé *Art et mesure de l'espace* en 1970, où les questions d'esthétique sont mises en rapport avec les données de l'histoire de l'art.

Eugénie De Keyser nous a quittés récemment et déjà elle nous manque.

Philippe Roberts-Jones

Paul Eeckhout
(1917 – 2012)

Notre ancien président, Paul Eeckhout, nous a quittés le 11 février 2012. Membre correspondant de notre Académie en 1978, membre titulaire en 1987, il assuma la présidence de notre Académie de 1994 à 1996.

Né à Gand en 1917 dans un milieu très cultivé, il fit ses études d'architecture à l'institut Saint-Luc. Cet homme aux multiples talents, fut architecte, dessinateur, aquarelliste et xylographe, il consacra sa vie entière à l'art. Membre de la Commission des Monuments et des Sites, il œuvra également en qualité de président des Amis du vieux Gand, à la conservation, la restau-

ration de nombreux immeubles historiques menacées de destruction. Il mena lui-même à bien de nombreuses restaurations.

De 1948 à 1982, il occupa la charge de Conservateur du musée des Beaux-Arts de sa ville natale qu'il enrichit de nombreuses acquisitions et surtout organisa de grandes expositions qui marquèrent les esprits et qui eurent un retentissement international. Personnellement un de mes premiers souvenirs d'adolescent fut l'exposition «Charles-Quint et son temps», «El greco», «Les Rubens de la ville de Bordeaux».

Dans les œuvres plus proches de nous, les grandes rétrospectives, comme Emile Claus, Albert Bartsoen et Théo Van Rijsselberghe ont marqué les esprits par leur ampleur et leur qualité, les expositions organisées par Paul Eeckhout à Gand étaient une référence. En plus de la direction des catalogues de toutes ces expositions, il a publié divers ouvrages sur le Maître de 1499, Philippe de Champaigne, Georges Minne ...

Son activité de graveur déboucha sur l'illustration de plusieurs ouvrages remarquables.

De surcroît, Paul Eeckhout, notre regretté ami, était un homme d'une convivialité exceptionnelle; il m'avait fait l'honneur d'être un de ses amis.

Son exaltation devant la beauté de l'art et de la vie était un phare pour les plus jeunes qui ont pu le voir et l'entendre.

Nous le regrettons tous.

Norbert Bastin

Marguerite Ulrix-Closset
(1921 – 2012)

En 2011, à l'occasion de son 90e anniversaire, Marguerite Ulrix-Closset s'est vu offrir un impressionnant volume de *Mélanges* coédité par le Service de Préhistoire de l'Université de Liège et la Société royale belge d'Études géologiques et archéologiques *Les Chercheurs de la Wallonie*, deux cénacles dont elle fut longtemps un pilier. Dans les articles d'hommage, cet ouvrage tranche avec la tradition académique du genre tant les auteurs ont mis en évidence le côté jovial, passionné, sensible, mais non moins rigoureux et énergique de la dédicataire, qui a marqué des générations de préhistoriens.

Marguerite Ulrix-Closset a commencé tardivement sa carrière d'archéologue. Elle a d'abord suivi les cours de l'École normale de Liège et a enseigné comme institutrice. Elle reprit des études pendant la guerre et obtint bientôt un régendat en dessin. C'est en 1957 qu'elle entama avec son époux, le docteur en pharmacie Florent Ulrix, des études d'histoire de l'art et archéologie à l'Université de Liège. Elle se spécialisa dans l'archéologie préhistorique et, en 1962, elle entama un mandat d'assistante au service du professeur Hélène Danthine. Elle défendit sa thèse de doctorat sur le paléolithique moyen dans le bassin médio-mosan en 1970. À propos de la publication de cette thèse (1975), le professeur Marcel Otte soulignait récemment: «Cette somme inaltérable, produit d'un travail rigoureux et inlassable, restera comme l'instrument indispensable à toutes les recherches ultérieures sur cette vaste période, si contrastée et si riche en Belgique. Tous les aspects y sont abordés avec minutie, honnêteté et clairvoyance. Un pilier fondamental fut alors érigé pour la connaissance de tout le paléolithique européen occidental.»

Nommée dans le cadre scientifique de l'ULg en 1971, Marguerite Ulrix-Closset assura, avec une bonhommie mais aussi un esprit méthodique qui forçaient l'admiration des étudiants, le cours de technique des fouilles. Elle fut admise à la retraite en 1980, au cours de la même année que son mari, devenu lui aussi maître de conférences en archéologie, et son mentor, Hélène Danthine.

Pendant de longues années, elle demeura encore extrêmement active. On prend la mesure de cette vitalité lorsqu'on constate que les deux tiers de sa soixantaine de publications scientifiques sont postérieures à son départ à la retraite. On soulignera aussi la mission de premier plan qui lui fut confiée, au milieu des années 1980, comme conseiller scientifique pour l'aménagement du

Musée de la Préhistoire en Wallonie (aujourd'hui Préhistosite) à Flémalle. Elle joua en outre un rôle influent dans les nombreuses sociétés savantes et associations auxquelles elle appartenait et dont elle a suivi avec assiduité les réunions et conférences jusqu'à récemment, lorsque sa santé déclinante ne lui permit plus de nombreux déplacements. Celle qui considérait à la fin de son existence, avec un délicieux sens de l'autodérision, être passée du statut de préhistorienne à celui de préhistorique fut longtemps présente aux réunions de l'Académie royale d'Archéologie, qui l'avait accueillie en son sein comme correspondante en 1974 et comme titulaire en 1981.

On permettra à l'auteur de ces lignes – qui fut aussi un de ses derniers élèves – de terminer par des considérations plus personnelles. Peu avant son départ à la retraite, Marguerite Ulrix-Closset et moi siégions au Conseil de la Section d'histoire de l'art et archéologie de l'ULg, elle au titre du personnel scientifique et moi comme représentant des étudiants. Ce fut l'époque d'une importante réforme du programme des cours et j'ai le souvenir de débats homériques avec Madame Ulrix. Mais quelles que fussent nos divergences de vues, elle imprégnait toujours ces discussions de cette chaleur humaine et de cette générosité qui la caractérisaient et qui marqueront à jamais les cœurs de ceux qui ont eu le privilège de la connaître.

Pierre-Yves Kairis

Nicole Veronee-Verhaegen
(1920 – 2012)

La passion de Nicole Verhaegen pour la peinture flamande du xv^e^ siècle a rapidement fait d'elle une historienne d'art avertie dans ce domaine. Graduée de l'Institut supérieur d'Art et d'Archéologie annexé alors aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, elle a débuté sa carrière comme attachée à la photothèque des Archives centrales iconographiques d'Art national jointes au Laboratoire central des Musées de Belgique (institution fondée par Paul Coremans et devenue en 1962 l'Institut royal du Patrimoine artistique).

En été 1950, nous avons fait connaissance lors d'une visite à Anvers organisée par le Prof. Leo van Puyvelde. L'entente (fou-rires compris) fut immédiate, notamment et surtout à propos des Primitifs flamands. Nicole Verhaegen s'en est souvenue lorsque, bénéficiaire des bourses Fulbright et Smith-Mundt du Gouvernement américain, ainsi que d'une «Tuition Scholarship» de la New York University, elle a dû se faire remplacer, pendant son année d'absence, au Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège récemment créé, et c'est moi qu'elle a proposée.

A New York, elle a eu la chance de suivre les séminaires du Prof. Erwin Panofsky sur la peinture flamande dite «primitive» dont il était l'un des grands spécialistes. Elle a acquis le grade de Master of Arts à la Graduate School of Arts and Science de la New York University.

A son retour des Etats-Unis (septembre 1951), nous avons travaillé à enrichir la documentation du Centre. De son coté, durant six étés, elle a assuré le secrétariat du Belgian Art Seminar organisé par la Fondation Universitaire et la Belgian American Educational Foundation. En été 1954, avec Anne Carton de Wiart et moi-même, elle a assuré le secrétariat du colloque international consacré à l'étude des résultats de l'examen du polyptyque de l'«Adoration de l'Agneau mystique», colloque dont Erwin Panofsky était le principal acteur. A cette époque, nous sommes allées chaque année à La Haye, au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, pour accroître encore la documentation du Centre. Grâce à l'entremise d'historiens d'art néerlandais, nous avons eu le privilège de rencontrer chez lui le grand spécialiste des Primitifs flamands, Max J. Friedlaender, qui nous a accueillies avec la plus grande gentillesse. C'était impressionnant de voir l'énorme armoire bourrée de photographies, sa documentation personnelle, qui trônait dans son bureau. Il ne se doutait pas alors que, des années plus tard, Nicole Veronee-Verhaegen assurerait les commentaires et les notes des six premiers volumes et les suppléments du dernier volume de la réédition anglaise, «Early Netherlandish Painting» de son œuvre majeure parue en

allemand avant la guerre (1924-1937). Elle a été aussi l'une des chevilles ouvrières de la principale collection de publications du Centre, le Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e^ siècle, commencée en 1951 par le Musée communal de Bruges. Lors de l'exposition «Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch» qui a été organisée à la fois par le Detroit Institute of Arts et la Ville de Bruges en octobre-décembre 1960, elle a fait partie du Comité d'Organisation.

Signalons enfin que le domaine de spécialisation comme de prédilection de Nicole Veronee-Verhaegen a toujours été l'iconographie, et cela se reflète dans sa bibliographie. Dans toutes ses activités, Nicole Veronee-Verhaegen était particulièrement enthousiaste et accueillante: elle aimait communiquer ses connaissances et ses expériences aux nombreux spécialistes belges et étrangers qui venaient la consulter. Je garderai d'elle le souvenir d'une amie sincère et fidèle qui m'a mise sur la voie d'une carrière qui m'a passionnée.

Jacqueline Folie

Albert Lemeunier
(1946 – 2013)

Lorsqu'il a prononcé l'éloge funèbre de Richard Forgeur, son ami très cher, le 11 août 2012, Albert Lemeunier savait que ses jours étaient comptés. Il ne lui aura survécu que dix mois. Il s'est éteint le 20 juin 2013, terrassé par le mal qui le minait depuis plusieurs années et qui a fait des derniers mois de son existence un calvaire. Soutenu par la tendresse qui veillait à son chevet, il a lutté contre lui jusqu'à son dernier souffle avec un courage admirable. Il avait vu le jour à Huy le 20 mai 1946.

L'Université de Liège le vit suivre les leçons d'Hélène Danthine en candidature et celles (différentes au possible) du comte Joseph de Borchgrave d'Altena en licence pour l'histoire de l'art médiéval, mais aussi celles de Suzanne Collon-Gevaert pour l'histoire de l'art mosan. C'est en 1993 qu'il y a présenté sa thèse de doctorat: «Le vernis brun dans l'orfèvrerie de l'Occident médiéval, spécialement dans l'ancien archevêché de Cologne. Contribution à l'étude des techniques et du décor». Il l'avait commencée sous la férule de Jacques Stiennon. Il l'a achevée sous la mienne, s'adaptant avec une belle souplesse d'esprit à un changement qui n'avait rien d'anodin. Aimant rire, signe d'une heureuse disposition d'esprit, il ne s'est jamais lassé par la suite de me donner du «Maître» en parodiant l'accent liégeois le plus corsé. La thèse a été couronnée par le plus haut grade, puis par un prix décerné par la Classe des Arts de l'Académie thérésienne. Elle est restée inédite, et c'est fort regrettable. Trouver un éditeur pour cinq volumes totalisant 292 + 92 + 315 + 215 +157 pages, accompagnées d'une grande quantité d'illustrations, est chose malaisée, on ne le sait que trop.

Albert n'avait pas attendu de porter le titre de docteur pour gagner les galons de spécialiste internationalement reconnu.

Les riches collections qu'il a gérées en qualité de conservateur ont subi de successives métamorphoses: le Musée diocésain est devenu Musée d'art religieux et d'art mosan puis celui-ci s'est fondu dans le «Mégamusée», alias «EMAHL», finalement «Grand Curtius», au terme d'une épuisante gestation.

Vers la fin d'une carrière qui n'a eu aucune ressemblance avec un long fleuve tranquille, le titre de Premier Conservateur a été créé pour lui. Cela n'a pas effacé, assurément, l'amertume laissée par l'échec du projet qu'il a longuement porté en tandem avec notre savant collègue Neil Stratford, celui d'une exposition internationale d'art mosan, torpillé par l'état déplorable des finances de la «Cité ardente».

Une de ses initiatives a rencontré, en revanche, un succès réjouissant: les «Journées mosanes», le cours d'été dont il a été la cheville ouvrière de 1998 à 2012. Une jeune et dynamique associa-

tion est par ailleurs née de ses œuvres: les Amis du «MARAM», plaisamment surnommés Maraméens lors d'un de leurs mémorables voyages en groupe.

Albert portait par surcroît la responsabilité de conservateur de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège et celle de président de la Fondation Liège-Patrimoine. Il avait reçu la médaille d'or de la Fondation Saint-Lambert. Il comptait parmi les membres de l'Académie d'histoire de l'orfèvrerie en Belgique. Il a siégé pendant près de vingt ans à la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles. Il a été accueilli dans le corps professoral de l'Alma Mater en 1984, le cours d'Histoire de l'art mosan ayant été détaché à son intention de l'héritage académique de Jacques Stiennon.

Il avait un second champ d'action: sa ville natale. Comme conservateur du Trésor de la collégiale, il a scruté avec ferveur les fameuses châsses de saint Mengold et de saint Domitien, et il a suivi pas à pas leur restauration, menée à bien par l'Institut royal du Patrimoine Artistique.

Fin gourmet, il pouvait étudier un menu ou une carte des vins avec autant d'attention qu'une œuvre d'art, ou peu s'en faut.

La longue liste de ses publications devrait être publiée dans un périodique liégeois bien choisi, ou, mieux encore sans doute, sur un site Internet.

Pierre Colman

Luc Smolderen
(1924 – 2013)

Luc Hyppolite Marie Smolderen nous a quitté à Bruxelles le 3 juillet 2013 après une maladie tenace qu'il a combattue avec courage et détermination. Né à Anvers le 7 février 1924, il choisit de ne pas suivre la carrière de son père Jos, architecte et urbaniste de grande renommée. En 1947, il obtient à Louvain son diplôme de licencié en Philosophie et Lettres *partim* Histoire Moderne, puis il continue ses études pour obtenir son doctorat en Droit en 1950. Après une brève carrière d'avocat à la Cour d'Appel de Bruxelles, il trouve sa vraie vocation dans la diplomatie. C'est là qu'il s'épanouit et c'est là qu'il est confronté pour la première fois avec le domaine de l'histoire de l'art car on le charge de la restauration du Palais d'Egmont qui avait tant souffert des ravages du temps. Sa splendide carrière de diplomate est couronnée par sa nomination comme Ambassadeur de S.M.R. en Syrie, puis au Maroc et, enfin à Paris.

Ses occupations professionnelles intenses ne lui laissaient que peu de temps pour ce qui allait devenir, après sa retraite, une seconde carrière, celle de chercheur en numismatique avec une prédilection très nette pour la médaille des anciens Pays-Bas méridionaux.

Elu comme Membre correspondant par l'Assemblée Générale du 16 février 1980, il nous est arrivé par la Société royale de Numismatique de Belgique dont il était Membre correspondant depuis 1956 et Titulaire depuis 1965. Très vite, il s'acquitte de ses obligations de nouveau membre en publiant dans notre *Revue* de 1980-1981 un long article fort bien documenté sur *Le tombeau de Charles le Téméraire* (p. 21-53). Mais au début - il est alors en poste au Maroc - on ne le verra que rarement participer à nos travaux. On a le plaisir de le rencontrer pour la première fois pendant la séance du 18 janvier 1986 alors qu'il n'est plus au Maroc mais temporairement à Bruxelles. Ses occupations professionnelles l'empêchent pourtant à devenir un membre assidu. Mais il y a plus. Luc Smolderen veut réaliser un rêve de longue date: obtenir un doctorat en Philosophie et Lettres. Le sujet est déjà choisi. Ce sera Jacques Jonghelinck, sur qui il a publié un article impressionnant en 1969 dans la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*. C'est d'ailleurs sur cet artiste anversois jusqu'alors fortement négligé qu'il donne sa première conférence à notre Académie le 28 mai 1994, un peu comme un résumé de son doctorat qu'il a défendu en octobre 1993 à l'UCL: *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)* et qui sera publié en 1996 à Louvain-la-Neuve comme 15ème volume de la série *Numismatica Lovaniensia*.

En dépit de ses longues absences, Luc Smolderen est élu Membre titulaire par l'Assemblée Générale du 18 février 1989. Il faut attendre le milieu des années '90 avant qu'il devienne le membre fidèle que nous avons tous connu et apprécié. Non seulement il est un auditeur très assidu mais aussi très actif. Il participe souvent aux discussions pendant lesquelles il se fait remarquer par sa large érudition. Il publie plusieurs articles mais surtout des comptes rendus bien réfléchis dans notre *Revue* dont la liste peut être consultée sur notre site web www.acad.be. Mais il publie aussi dans d'autres revues: *Revue belge de Numismatique et de sigillographie*, *Revue Numismatique*, *The Medal*, *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*.

Bien qu'il ne soit pas possible de donner ici la bibliographie complète de Luc Smolderen - on la trouvera dans le prochain volume de la *Revue belge de Numismatique et de sigillographie* - il nous faut signaler ses livres. Déjà en 1972 il publie à l'Académie royale de Belgique *La statue du duc d'Albe par Jacques Jonghelinck (1571)*, qui annonce en grandes lignes le thème de son doctorat. En 2004, il s'en prend à une dynastie de graveurs avec *Les Waterloos. Graveurs bruxellois de médailles et de sceaux (XVII^e siècle)*, ouvrage paru à Louvain-la-Neuve. Et en 2009 il édite, après une longue préparation, *La médaille en Belgique des origines à nos jours* qui servira sans aucun doute pendant de longues années à venir, comme point de départ de toute étude sur les médailles belges. L'intérêt pour la médaille lui est resté jusqu'au dernier moment. A la veille de son décès même il a terminé un article sur le sculpteur, médailleur et peintre anversois Frans Huygelen, article qui sera publié dans *In monte artium*, la revue de la Bibliothèque royale de Belgique.

Dès que ses occupations professionnelles le lui permettent, Luc Smolderen n'hésite pas à prendre des responsabilités administratives dans notre Académie. L'Assemblée Générale du 19 février 1994 l'élit comme Membre du Conseil d'Administration, fonction qu'il occupera jusqu'en février 2013, quelques semaines avant son décès. Le 17 février 2001 il est élu Vice-président ne se doutant pas qu'il devra reprendre la présidence dès mars 2002 dans des circonstances difficiles. Il s'acquitte parfaitement de cette tâche jusqu' à la fin de son terme en 2005.

Avec Luc Smolderen notre Académie perd non seulement un membre assidu et actif mais aussi un confrère aimable et cultivé dont les connaissances profondes dépassaient largement son champ d'intérêt principal: la médaille des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Belgique.

Raf Van Laere*

(*) Qu'il me soit permis de remercier ici Mlle Gh. Moucharte, qui pendant de longues années, a assisté Luc Smolderen dans la réalisation de ses travaux scientifiques.

Comité Belge d'Histoire de l'art – Belgisch comité voor kunstgeschiedenis

En 2011, le Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) dont le siège est établi à Paris, a fait appel à un des membres de notre Académie pour relancer le Comité National d'Histoire de l'Art en Belgique. Dans ce but, une réunion du Conseil d'Administration extraordinaire eut lieu le 24 janvier 2012.

Le Comité National d'Histoire de l'Art en Belgique auprès du CIHA a été fondé à Bruxelles en 1930 et dépend de l'UNESCO. Ses objectifs (voir le Site Internet du CIHA: www.inha.fr (17/10/2013). CIHA sont de *développer l'étude historique et méthodique en liaison permanente entre les historiens d'art de tous les pays, stimuler les rencontres internationales d'historiens d'art, stimuler et coordonner la diffusion d'information au sujet des recherches entreprises sous l'égide du Comité, étudier les méthodes propres à améliorer les moyens d'enseignement et de recherche*... Le CIHA a un secrétariat permanent à Paris et organise tous les quatre ans un grand congrès. Parmi ses actions, signalons son support au Répertoire d'Art et d'Archéologie et du Corpus Vitrearum (dans les années 50). Il établit des programmes d'étude en histoire de l'art. A la fin des années 80, le Comité National d'Histoire de l'Art belge était composé de trois professeurs des trois universités francophones de Belgique, et un Comité néerlandophone exista également jusqu'en 1995. L'Académie a été approchée pour voir la possibilité de relancer la continuité de cette assemblée belge afin d'envoyer deux représentants belges au prochain Congrès du CIHA à Nuremberg en juillet 2012.

Dans un premier temps, notre Académie a fait appel à l'Académie royale de Belgique qui regroupe plusieurs comités nationaux dans le domaine des Sciences. Suite aux contacts pris avec M. Jean-Luc De Paepe, il s'est avéré que pour faire partie des comités nationaux de l'Académie royale de Belgique, le CNHA devrait être agréé par l'Union scientifique mais celle-ci est réservée aux sciences exactes. Le Comité national d'Histoire de l'Art ne peut donc pas en faire partie. Suite à cette réponse, et aux contacts pris avec Monsieur Thierry Dufrêne, Secrétaire scientifique du CIHA à Paris, la Présidente soumet aux Membres du Conseil d'Administration la proposition d'intégrer le Comité belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comite voor Kunstgeschiedenis au sein de l'Académie. Les objectifs du Comité International d'Histoire de l'Art s'alignent sur ceux de notre Académie (voir les statuts du CIHA sur le site www.inha.fr). D'autre part, l'Académie est une a.s.b.l. à caractère national regroupant des membres francophones, néerlandophones et germanophones représentatifs de l'excellence scientifique de l'histoire de l'art du pays. Elle a maintenu sa dénomination «Académie royale d'Archéologie de Belgique» depuis sa fondation en 1842, le mot archéologie recouvrant le sens d'œuvres du passé.

Les propositions d'intégrer le Comité belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comite voor Kunstgeschiedenis ont été approuvées par l'Assemblée générale extraordinaire

du 21 avril et par l'Assemblée générale du 20 octobre 2012 (voir *Comptes rendus des Séances* dans ce volume).

Les obligations liées à un Comité National sont les suivantes: versement d'une cotisation annuelle de 400 € au CIHA et présence au congrès international, tous les quatre ans, de deux membres représentants du Comité National et désignation de deux membres suppléants. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique fait office de Comité Belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comite voor Kunstgeschienis. Son statut apparaît dans l'article 19bis des Statuts de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, publié dans le Moniteur belge de 2013.

En 2012, l'Assemblée générale a désigné deux Membres représentants: De Heer Joost Vander Auwera et Madame Isabelle Lecocq, et deux Membres suppléants: De Heer Leo De Ren et Monsieur Didier Martens.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Claire Dumortier
Président

Comité International d'Histoire de l'Art – (UNESCO) Internationaler Kunsthistoriker – Kongress Nürnberg, 15–20.07.2012

Verslag van Joost Vander Auwera, vertegenwoordiger voor België (Nederlandstalig gedeelte)

Dit congres was gewijd aan het "object" als uitgangspunt van kunsthistorische studie. Het komt wel vaker voor dat voor dergelijke grote, internationale, ja zelfs letterlijk wereldwijde manifestaties, een thema wordt gekozen dat tezelfdertijd voldoende omvattend en toch weer vaag genoeg is, opdat iedereen, uit alle landen en continenten, er zijn gading in zou kunnen vinden. Toch verloor de organisatie zich niet in vage algemeenheden. De algemene thematiek werd in al zijn veelzijdige aspecten gearticuleerd in sessies die een breed spectrum omvatten: van de klassieke studie van Dürer-portrettekeningen en het aloude connoisseurship, tot meer hedendaagse methodologische of hoogtechnologische benaderingen van het object. Terwijl er ook sprake was van een wereldwijde spreiding qua topografie, van Angelsaksische over Arabische tot Chinese en Afrikaanse of Zuid-Amerikaanse objecten en invalshoeken. Daarnaast waren er vrij aanzienlijke ruimtes voorzien voor het presenteren van posters(sessies).

Daarenboven was er nog een speciale discussieavond over de ethische aspecten van het kunsthistorische bedrijf in de prestigieuze 'Frankenlandhalle' in een andere vleugel van hetzelfde complex, het Congrescentrum van Nürenberg. Dat gebeurde onder voorzitterschap van een hoge afvaardiging van UNESCO. Zowel de deontologie van het museumberoep als het delicate probleem van het koloniale museumpatrimonium van westerse landen in postkoloniale tijden, zowel kunst in tijden van oorlog als het auteursrecht en het recht van eenieder op cultuur, passeerden de revue. Die veel-

zijdigheid belette niet dat het tot een boeiend debat kwam omdat het zich ontspon tussen vertegenwoordigers in het panel en in de zaal, met hun eigen maatschappelijke en culturele gevoeligheden en overheidsbeleid: niet alleen uit Europa en de U.S.A., maar ook uit de Arabische wereld en Afrika en China. Daarin toont zich de sterkte en loont zich de grote moeite van een mondiaal congres. En er werd heel hard bij UNESCO aangedrongen – en ook van daaruit toegezegd – om heel duidelijke ethische standpunten inzake cultuur in te nemen.

Dergelijk congres is uiteraard ook dé gelegenheid om tijdens de kalmere momenten zoals pauzes en maaltijden, van gedachten te wisselen in de wandelgangen, niet enkel met collega's uit de buurlanden of de Angelsaksische wereld, maar ook met Australische, Afrikaanse, Aziatische en Zuid-Amerikaanse vakgenoten.

Dit wereldwijde, zesdaagse, monumentale congres werd in Nürnberg ingericht met Duitse "Gründlichkeit". Het zware en zeer lijvige boek met abstracts was al gedrukt en beschikbaar voor alle congresgangers van bij de aanvang. De zeer strenge toepassing van stiptheidsregels voor het begin en aanvang van elke sessie en zelfs van elk referaat en de concentratie van alle sessies in één immens congresgebouw met een up-to-date logistiek en een service als een geoliede machine, zorgde ervoor dat het mogelijk was van de ene naar de andere simultane sessie en zelfs van het ene referaat in de ene sessie naar een ander referaat in de andere sessie te trekken zonder begin of einde te missen. Twee grote restaurants stonden tot onze beschikking in het congrescentrum met twee shifts die vlekkeloos waren georchestreerd, naast een hapjes, dranken en koffiebar en een rij stands van gespecialiseerde uitgeverijen met kunsthistorische publicaties. Die ruimtelijke concentratie en de moderne logistiek liet toe om ook het tijdsschema van de pauzes in de hand te houden wat leidde tot een klein klokvast mirakel voor de gehele duur van het meerdaagse congres.

Toch belette die strakke organisatie geenszins momenten te ervaren van intense gezelligheid (de befaamde Duitse *Gemütlichkeit*), hetzij op de slotreceptie in een binnentuin van het *Germanisches Nationalmuseum* met een barbecue met de beroemde Nürnberger worstjes in onnoemelijke aantallen; hetzij in eetgelegenheden in de gezellige, nog middeleeuws omwalde stad, waar de eetgelegenheden ook speciale voorwaarden boden voor de congresdeelnemers.

De stad was inderdaad in zijn geheel betrokken bij het congres en het stadsbestuur steunde het met woord en daad: er waren bijzondere voorwaarden voor de congresdeelnemers op het openbaar vervoer en de fiere aankondiging van hun aanwezigheid was zelfs te zien op lichtkranten boven de invalswegen! Bovendien viel die manifestatie samen met een adembenemende tentoonstelling over de jonge Dürer in het *Germanisches Nationalmuseum* (waarvan de eigen permanente collectie op zich al verbluffend is!). Dürer, die grote (sommigen menen: de grootste) Duitse kunstenaar, werd niets voor niets in Nürnberg geboren en werd er ook gevormd, vooraleer op reis te trekken – o.a. in 1521 naar de Nederlanden – om dan verbaasd te staan over het meer prestigieuze statuut van de kunstenaar in het buitenland. De congresgangers kregen een geprivilegieerde toegang tot deze wondermooie manifestatie vol topwerken, egodocumenten en archivalia.

Een bijzonder vreugdevol én inzichtelijk moment was dat van de Algemene Vergadering.

Vreugdevol omdat Academieleden Isabelle Lecocq en ondergetekende officieel werden aanvaard, naast nieuwe delegaties van talloze andere landen, als de officiële tweekoppige vertegenwoordigers voor België, tezamen met de Academieleden Didier Martens en Leo de Ren als plaatsvervangers. Dat is mogelijk geworden door de recente statutaire goedkeuring van een duo-vertegenwoordiging van het nationale lidmaatschap i.p.v. de vroegere na eenmans-vertegenwoordiging per land. Van die nieuwe algemene regeling kon België onmiddellijk mee profiteren.

Inzichtelijk omdat ook een dergelijke wereldwijde organisatie heel wat energie moet besteden aan de actualisatie van haar website en het ingewikkelde taalregime ervan (weliswaar met een nog veel groter aantal talen dan in de Belgische situatie). Inzichtelijk ook, omdat uit de goedkeuring van de financiële rekeningen bleek dat CIHA zelf niet over immense budgetten beschikt: eigenlijk is hun financiële draagkracht slechts van dezelfde grootteorde als die van onze eigen Academie. Dit heeft wel tot belangrijk gevolg dat de uitverkiezing van een gastland door CIHA voor de organisatie van één van haar wereldwijde congressen weliswaar internationaal zeer prestigieus is en vele deuren wereldwijd doet openen. Maar het betekent ook dat de financiële ondersteuning van dergelijk congres vrijwel geheel op de schouders van de organisatie en vertegenwoordiging in het gastland berust. Dat noodzaakt niet alleen tot een jarenlange inhoudelijk en logistieke voorbereiding met de nodige mankracht. Er moet ook voldoende (lees: jarenlange) tijd uitgetrokken worden om geldschieters te vinden in de vorm van overheidssubsidiënten en privésponsors. Niet voor niets kennen de wereldwijde CIHA-congressen een cyclus met een tussentijd van vier jaar met daar tussenin internationale bijeenkomsten van veel geringere omvang. De volgende 'kleinere' bijeenkomst grijpt plaats in Japan in het *Narrato Otsuka Museum of Art* met een colloquium van 15 tot 18 januari 2013, met als thema: *Between East and West: Reproductions in Art*. Het eerstvolgende grote vierjaarlijkse congres van dezelfde grootteorde als dat van Nürnberg, zal plaatshebben in 2016 in Bejing in China onder het nieuwe Algemene Voorzitterschap van CIHA van Prof. Grossmann.

Het is dus omwille van de enorme schaal en de noodzaak tot een langdurige zoektocht naar forse financiële middelen, niet meteen een haalbare kaart om de belangrijke rol die België in het verleden in CIHA heeft gespeeld – o.a. met een schoolmakend symposium in Gent in 1930 – eer aan te doen door vrij vlug zijn kandidatuur te stellen voor een vierjaarlijks mondiaal congres. Maar een langere aanloop nemen tot het zich mondiaal manifesteren, met een jaarlijkse kleinere manifestatie die het statuut en de voordelen van onze vertegenwoordiging bij CIHA van België bekender moet maken in eigen land, dat is een concept dat de Raad van Bestuur van deze Academie graag ter goedkeuring aan de Algemene Vergadering wil voorleggen.

Rapport d'Isabelle Lecocq, représentant pour la Belgique (partie francophone)

A l'occasion de ce Congrès, en tant que représentante pour la partie francophone du Comité belge d'Histoire de l'Art, j'ai assisté avec mon homologue néerlandophone, Joost Vander Auwera, à deux Assemblées générales des membres titulaires. La première, le dimanche 15 juillet, présidée par Jaynie Anderson (Australie, Université de Melbourne), a examiné les différents points repris dans l'ordre du jour. L'acceptation de la candidature des nouveaux membres effectifs et suppléants a été remise au mercredi 18 juillet, afin de permettre aux autres membres la consultation des CV des candidats. Outre diverses questions administratives, les points fondamentaux abordés ont été celui de l'accueil dans le CIHA des pays d'Afrique du Nord et de l'organisation du prochain Congrès international d'Histoire de l'Art à Beijing, en 2016. Depuis quelques années en effet, le CIHA s'ouvre au monde extra-européen. La Chine et l'Afrique du Sud ont adhéré au CIHA en 2007, lors du Congrès de Paris. La seconde assemblée générale a débuté par le renouvellement du bureau, l'acceptation et l'accueil des nouveaux membres. La présidence passe des mains de Jaynie Anderson à celles de Ulrich Großmann (professeur à l'université de Bamberg et directeur du *Germanisches Nationalmuseum*); Thierry Dufrêne a été maintenu dans sa charge de secrétaire scientifique. Les nouveaux membres, titulaires et suppléants, ont été élus à l'unanimité. Le CIHA compte donc actuellement quatre membres belges: deux membres effectifs, Joost Vander Auwera et moi-même; deux membres suppléants, Didier Martens et Leo De Ren. Les autres points principaux de la seconde assemblée générale étaient l'examen approfondi du projet du 34e Congrès international d'Histoire de l'Art à Beijing, présenté par le Comité chinois d'Histoire de l'Art, et la revue des différents projets ou propositions de colloque. Le prochain colloque du CIHA se tiendra au Japon, à Naruto, et abordera la question des copies, répliques, pastiches, etc.: *Between East and West: reproduction in Art* (Naruto, 15-18 janvier 2013, colloque du CIHA). Les organisateurs ont reçu deux propositions belges.

Cent dix-neuf ans après le deuxième Congrès d'Histoire de l'Art organisé à Nuremberg au *Germanisches Nationalmuseum*, du 25 au 27 septembre 1893, le 33e Congrès d'Histoire de l'Art se tenait à nouveau à Nuremberg, encore au *Germanisches Nationalmuseum*. Le thème du présent Congrès, *Le challenge de l'objet*, cadrait parfaitement avec la raison d'être de l'organisateur, le *Germanishes Nationalmuseum*, dont les collections sont riches de plus d'un million deux cent mille objets, mais avec seulement quelque trente mille œuvres exposées.

Pendant les quatre jours de conférence, les 16, 17, 19 et 20 juillet, près de quatre cents exposés ont été présentés, répartis en vingt sections, chacune d'entre elles courant sur deux jours. La cohérence des communications à l'intérieur d'une section rendait difficile le passage intermittent d'une section à l'autre. Pour cette raison, j'ai choisi de suivre les exposés des 6e et 14e sections (*World Heritage: Cultural Identity and the War against Works of Art* / *Dürer's Life and Work – The Object as a Key to the Subject?*), respectivement les 16 et 17 juillet, et les 19 et 20 juillet. Je me suis

absentée deux-demi journées afin de suivre les présentations de deux collègues de l'IRPA, respectivement dans les 8e et 11e sections (*Exploring the object. Art technology and connoisseurship* / *The Artefact and its Representation*). Une dernière section, atypique, comme l'indique sa désignation *Section CIHA*, plutôt que *21e section*, traitait du CIHA en tant qu'objet de l'histoire de l'art: les savoirs évoluent, se façonnent sur le tour de la réalité, et l'un des véritables enjeux actuels de l'histoire de l'art, et donc du CIHA, est de repenser son «objet», d'exercer sa dynamique à l'échelle mondiale, dans un contexte globalisé.

Dans la 6e section dirigée par Iain Boyd Whyte (Royaume Uni) et Eva-Maria Seng (Allemagne), une introduction théorique montrait comment l'œuvre investie d'un statut iconique qui la dénature (Laura Gisen, Allemagne) peut être instrumentalisée, notamment dans les conflits armés, où elle est utilisée comme vulgaire monnaie d'échange pour apurer la facture des dommages de guerre (Jonathan Blower, Allemagne). La problématique de la protection des œuvres impliquées dans les conflits armés a également été introduite (Elena Franchi, Italie). Parmi les illustrations les plus percutantes de cette introduction, on en retient trois: 1) celle des 100 personnalités de l'année, montrant le caractère conjoncturel et tyrannique des «hits-lists», où l'objet du classement, loin d'être reconnu et valorisé pour ses qualités propres, se retrouve soumis à une évaluation circonstancielle, relative et somme toute dangereuse; 2) un chromo de la propagande irlandaise pendant la première guerre mondiale, où la cathédrale de Reims est utilisée pour mobiliser les troupes: *les huns ont détruit les cathédrales de France et de Belgique, Irlandais, faites votre devoir!*; 3) la liste 2012 pour la protection de 14 chefs-d'œuvre de la Galerie des Offices, avec e.a. la Maesta de Cimabue (2e position), la Bataille de San Romano de Paolo Uccello (8e position), le Printemps de Botticelli (12e position) et l'Annonciation de Leonard de Vinci (14e position). Les exposés de la section ont été répartis en quatre volets: 1) l'œuvre d'art au cœur de la quête de l'identité culturelle, 2) l'impact de la religion et de la guerre civile sur la conservation des œuvres d'art, 3) l'œuvre d'art face à la redéfinition et la réécriture de l'histoire, 4) l'instrumentalisation de l'historien d'art dans certaines conjonctures. Ces différents exposés avaient en commun le courage de leurs orateurs à rapporter des situations interpelantes, par exemple la destruction du site de l'archipel aborigène Dampier, pourtant classé *patrimoine mondial de l'humanité* (José Antonio Gonzalez Zarandona, Australie), ou encore la destruction et la reconstruction de monuments vénitiens en Crète, sans aucun suivi rigoureux et sans aucune traçabilité (Sopia Katopi, Grèce). Une note optimiste a été introduite par Barbara Welzel (Allemagne) qui a rapporté la situation de la cathédrale de Cologne, inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité: au-delà des aléas de son histoire matérielle, celle-ci est un *monument vivant*, qui accueille des œuvres d'art contemporaines, comme le grand vitrail du transept, d'après un projet de G. Richter, et qui, grâce à sa valeur de «signe» a la capacité de fédérer les habitants de la ville, quelque soit leur âge, leur nationalité et leur confession. La clôture des travaux de la 6e section s'est effectuée sous la forme d'un échange avec les cinq plus jeunes orateurs de la section qui ont insisté sur l'importance à leurs yeux d'un dialogue intergénérationnel, de la

valorisation de la *valeur sociale* du patrimoine et du danger des génocides culturels et artistiques.

Dans son exposé, forte de ses expériences conjuguées d'historienne de l'art et de conservatrice-restauratrice, Hélène Dubois (8e section [*Exploring the object. Art technology and connoisseurship / The Artefact and its Representation*], *Technical Connoisseurship of the Finishing Touches of Large Studio Works Produced in Rubens's and Jordaens's*) partageait avec passion et érudition ses observations sur des œuvres de Rubens et de Jordaens. Elle a démontré que, loin d'être des interventions de restaurateurs, des modifications du support ou des retouches, par les peintres eux-mêmes, devaient être interprétées comme une étape essentielle du processeur créatif.

La session des exposés des sections 1 à 10 a été clôturée le mardi 17 juillet par un débat (*Panel Discussion*) sur le thème d'une *éthique globale* pour une *histoire globale* (*Global Ethics for a Global History*). Ce débat, guidé par Gabi Dolff-Bonekämper (Berlin, *Technische Universität*), rassemblait cinq personnalités d'horizons divers: Katerian Stenou (Paris, UNESCO, Plateforme intersectorielle pour la culture de la paix et de la non-violence), Mylène Bidault (Genf, UNO, *Human Rights Officer*), Moritz Wullen (Berlin, *Kunstbibliothek*), Horst Bredekamp (Berlin, *Humboldt-Universität*) et Kavita Singh (New Delhi, Université du Panjab). Des différents points de vues, marqués par la forte personnalité et la sensibilité des orateurs, on retiendra un intérêt pour des collaborations intercontinentales, par le biais notamment d'expositions (cf. *The Art of the Enlightenment*, Beijing, National Museum, 1er avril 2011 – 31 mars 2012), la volonté de renforcer la protection des œuvres et de leur contexte culturel, afin d'éviter des actions de violence patrimoniale radicales, comme la destruction de la grande mosquée de Tombouctou (ville pourtant classée au patrimoine mondial), mais aussi le désarroi de pays économiquement défavorisés où le développement de l'histoire de l'art ne peut décemment pas être LA priorité...

Entre les deux sessions d'exposés, le mercredi 18 juillet 2012 étaient organisées des excursions à Bamberg, Regensburg, Vierzehnheiligen, Bayreuth, Würzburg, Selb, Ansbach, Ellingen et Schwäbisch Hall. La présence de Joost Vander Auwera et la mienne étant requise à la seconde assemblée générale, au *Germanisches Nationalmuseum*, je suis restée à Nuremberg où j'ai néanmoins pu bénéficier d'une des visites prévues, au Musée même: l'*Institut für Kunsttechnik und Konservierung*. Cet institut est le plus important service dévoué à la conservation-restauration et à l'étude technologique des biens muséaux en Allemagne: le *Germanisches Nationalmuseum* se distingue par son activité dans le domaine de la recherche. Cet institut regroupe douze ateliers, soit actuellement vingt-cinq conservateurs, dont quatre pour les domaines de la sculpture et de la peinture. La visite était focalisée sur l'un des principaux ateliers, celui de la conservation-restauration des instruments de musique qui forment une des collections les plus importantes du Musée, avec – à titre indicatif, – deux cents pianos.

Les jeudi et vendredi 19 et 20 juillet 2012, les sections 11 à 20 ont à leur tour mené leurs travaux dans autant de locaux du *Messezentrum*.

Dans la 14e section, dirigée par Daniel Hess (*Germanisches Nationalmuseum*) et Jeffrey Chipps Smith (USA), diverses problématiques touchant à l'œuvre d'Albrecht Dürer ont été explorées ou revisitées, sur la toile de fond de l'exposition du *Germa-*

nisches Nationalmuseum, organisée simultanément au colloque. Les exposés de la section étaient centrés principalement sur l'examen de l'interaction entre l'artiste et ses œuvres, les limites de l'interprétation biographique des œuvres (Thomas Eser, Allemagne; Andreas Bubenik, Australie) et les répercutions, au point de vue de l'histoire de l'art, du culte de la personnalité dont l'artiste a joui de son vivant déjà (Anja Grebe, Allemagne; Christian Tico Seifert, Royaume Uni). Ils ont montré que «Dürer» demeure un champ de recherches fertile pour l'histoire de l'art. Dans cette perspective, des exposés se démarquaient par la qualité des informations présentées ou l'originalité de leur approche. Par exemple, Jeroen Stumpel (Pays-Bas) s'est penché sur le fameux monogramme de Dürer, les initiales A et D, disposées dans un espèce de cartouche intégré dans la scène gravée et faisant figure d'objet à part entière. Aucune étude n'avait encore été consacrée au type d'objet choisi par Dürer pour porter son monogramme. Jeroen Stumpel identifie cet objet non à un cartouche, comme cela a souvent été avancé, mais à un type de tablette utilisé depuis l'Antiquité comme support de notes ou de dessins temporaires, puisque la surface en était raclée grâce à l'une des extrémités de l'instrument en forme de T qui servait également à écrire ou à dessiner sur ce type d'objet. Les tablettes monogrammées remplissaient souvent une fonction iconographique particulière dans l'œuvre gravé de Dürer, comme dans la célèbre *Mélancolie*, où un angelot est en train d'écrire sur un tel support. Par ailleurs, elles sont hautement signifiantes puisqu'elles soulignent le contraste entre le caractère éphémère du texte ou du dessin rapporté à leur surface et la permanence du cuivre gravé qui n'autorise aucune reprise mais permet la production de *multiples*. En guise de conclusion, Jeroen Stumpel remarque le caractère humble du support choisi par Dürer pour apposer sa signature, combinaison ambigüe et paradoxale qui n'est pas sans rappeler le fameux *Als ich kan* des frères Van Eyck. La 14e section a clôturé ses travaux au *Germanisches Nationalmuseum*, avec une visite de l'exposition Dürer (*Der Frühe Dürer*, 23 mai – 02 septembre), sous la houlette d'un de ses deux commissaires, Daniel Hess.

L'exposition était consacrée aux *jeunes* années de Dürer (1471-1528), jusque 1505, année de son second voyage en Italie et de son séjour à Venise. A ce terme, Dürer était en pleine possession de ses moyens artistiques comme en témoignent particulièrement ses panneaux peints. C'est précisément à ce moment que le poète et humaniste Konrad Celtis déclare voir en lui le *nouvel Appelles* de Nuremberg. Au vu de leur fragilité, aucun des trois autoportraits emblématiques peints par Dürer, datés respectivement de 1493 (Louvre), 1498 (Madrid) et Munich (1500), n'étaient exposés. Les autoportraits dessinés exposés, dont ceux datés de 1484 (Vienne, *Autoportrait fait devant le miroir*) et de 1491 (Erlangen), eux aussi vulnérables, ne seront dorénavant plus accessibles au public. L'exposition était particulièrement attentive non seulement à mettre en évidence le talent et le génie de Dürer, mais également à en expliquer le contexte nurembergeois de la fin du xve siècle. La célébrité de Dürer a favorisé la conservation des œuvres de celui-ci, collectionnées déjà du vivant de l'artiste; ce phénomène explique l'existence encore aujourd'hui de nombreux *tüchlein* de Dürer, en excellent état matériel. Une place a également été faite à des aspects moins connus de l'œuvre du jeune Dürer, comme sa production de projets dessinés pour l'exécution

de petits panneaux peints sur verre ou de grands vitraux monumentaux. Le prêt du grand vitrail de Moïse recevant les Tables de la Loi réalisé vers 1498 dans l'atelier de Veit Hirschvogel et qui vient d'être restauré par l'atelier Peeters de Paderborn n'a pas été autorisé par le *Bayerisches Landesamt fur Denkmalpflege*; une très bonne idée de l'œuvre est néanmoins donnée par une reproduction – de bonne qualité – sur un support plastique transparent. Un panneau de vitrail monumental provenant du Bamberger Fenster (1501-1502) de l'église Saint-Sebald de Nüremberg était exposé, malheureusement sans indication des parties remplacées, mais heureusement placé à côté des cartons d'exécution.

C'est dans la 11e section (*The Artefact and its Representation / Resurrections*), qu'Erik Buelinckx a mené une réflexion épistémologique sur la photographie, moins en tant qu'objet que processus, en évaluant les limites de celle-ci mais également toutes les potentialités.

Le 33e Congrès international d'Histoire de l'Art s'est terminé dans la soirée du 20 juillet par une cérémonie de clôture où la dernière prise de parole a été assurée par Ulrich Großmann, Directeur du Germanisches Nationalmuseum et nouveau président du CIHA.

TABLE DES MATIERES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES – BIJDRAGEN

P. Charruadas & Ph. Sosnowska, *Architecture vernaculaire et petit béguinage. Etude archéologique d'un pan-de-bois du XV^e siècle conservé dans l'actuel musée du béguinage d'Anderlecht* 5

J. Sanzsalazar, *Jan Van den Hoecke: quelques précisions et nouvelles propositions pour le catalogue de son œuvre* 45

A. Jacobs, *Les portraits sculptés de Charles de Lorraine* 79

X. Duquenne, *Le prince Dmitri Galitzine (1734-1803) et la Belgique, avec son discours inédit en vue du développement des Beaux-Arts en Russie* 105

K. Dierckx, *Mallarmé's crisisgedachte en Ensors tendens tot derealisatie: een verkennend interdisciplinair contact* 135

MISCELLANEA

Th. d'Huart, *De Guillaume Jacquemyns (1936) à Benedikte Zitouni (2010). Analyse critique de deux ouvrages relatifs à l'extension de Bruxelles au XIX^e siècle*. 161

COMPTES RENDUS – RECENSIES

J. Block & C. Sorgeloos (eds), *Homage to Adrienne Fontainas* (R. Van Laere) . . . 189

J. Buijs & A. Bergmans (red.), *Een belvédère aan de Schelde. Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792-1797)* (C. Dumortier) 190

J. Charles-Gaffiot (sous la dir.), *Charles-Alexandre de Lorraine un prince en sa maison* (A. Jacobs) 193

N. Dacos, *Voyage à Rome, les artistes européens au XVI^e siècle* (C. Dumortier) 194

X. Duquenne, *Le voyage du duc d'Arenberg en Italie en 1791* (P. Habets) 196

C. Fontaine-Hodiamont (sous la dir.), *D'Ennion au Val Saint-Lambert* (A. De Poorter) 197

A. Gersten, *De la grande déesse à la vierge en majesté* (L. Hadermann-Misguish) . . 199

D. Martens, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^ème et XVI^ème siècles* (V. Bücken) . 201

Z. van Ruyven-Zeman, *Stained Glass in the Netherlands before 1795* (I. Lecocq) . . . 203

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès-verbaux 207

Liste des membres 229

In Memoriam: Jarmila Vacková (D. Martens); Eugénie De Keyser (Ph. Roberts-Jones); Paul Eeckhout (N. Bastin); Marguerite Ulrix-Closset (P.-Y. Kairis); Nicole Veronee-Verhaegen (J. Folie); Albert Lemeunier (P. Colman); Luc Smolderen (R. Van Laere) 227

Comité belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comité voor Kunstgeschiedenis . 235

Table des matières – Inhoudsopgave 245





RBAHA – BTOK
ISSN 0035-0077X