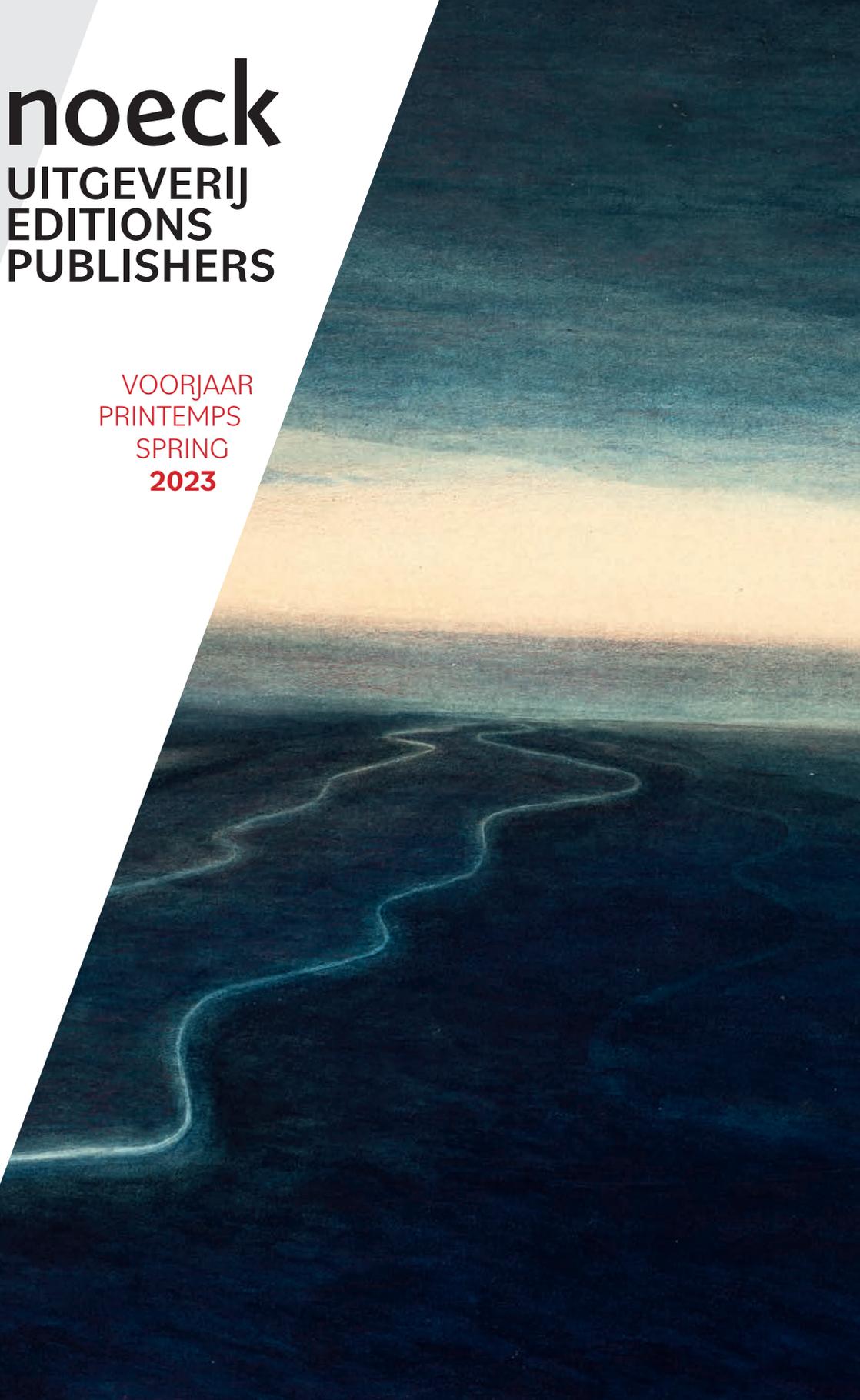
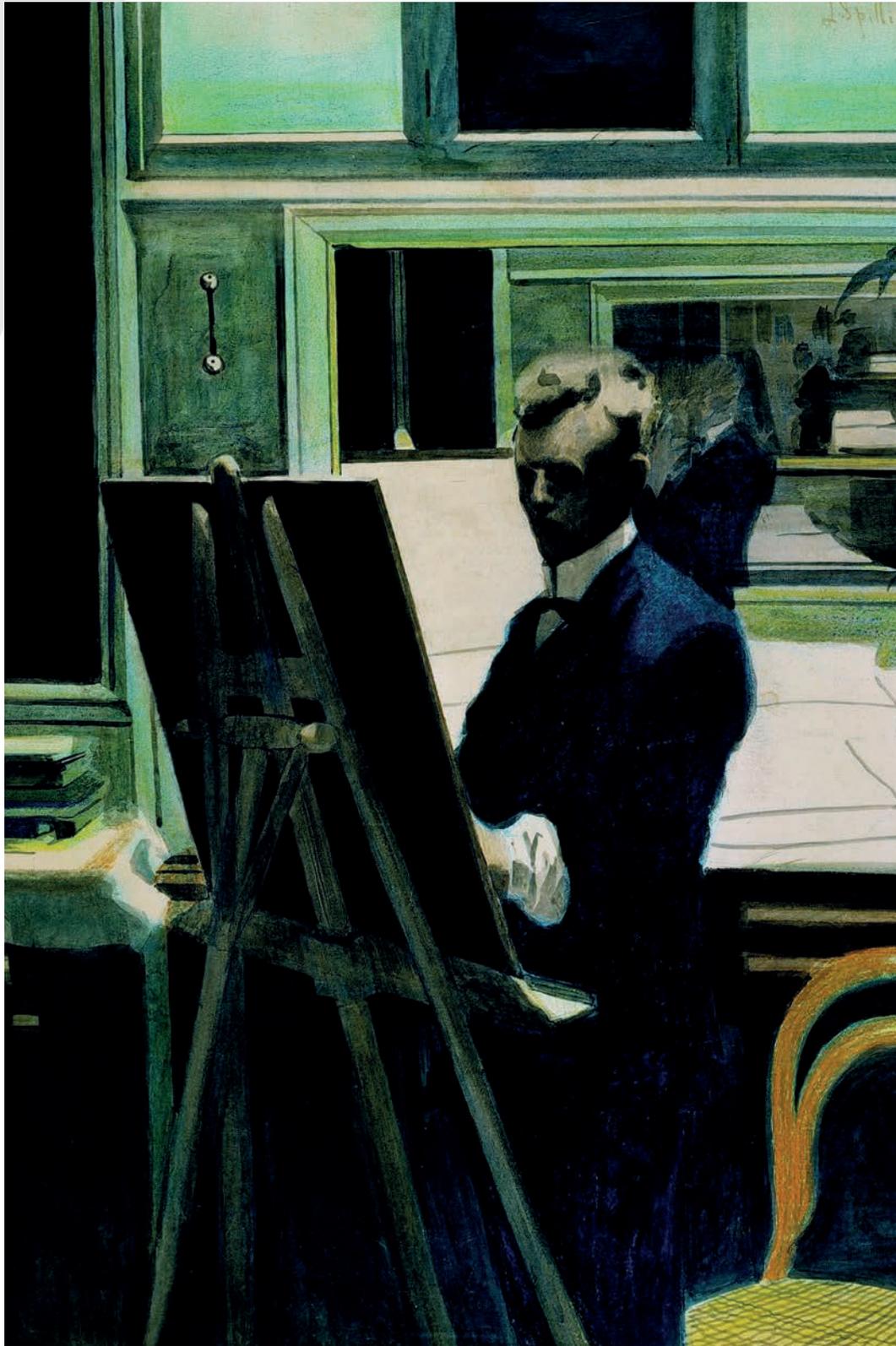


# snoeck

UITGEVERIJ  
EDITIONS  
PUBLISHERS

VOORJAAR  
PRINTEMPS  
SPRING  
**2023**



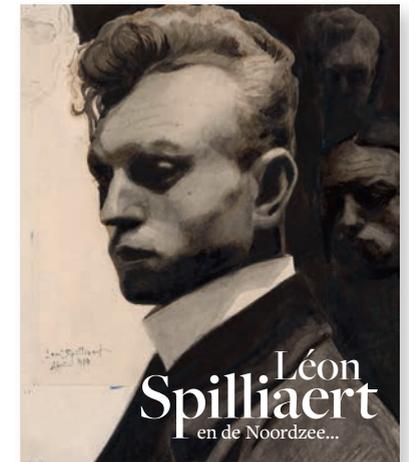


# Léon Spilliaert

en de Noordzee...

Léon Spilliaert (1881-1946) was een autodidact die werd gevormd door het contact met de literatuur van zijn tijd en die overtuigd was van zijn roeping als uitverkoren kunstenaar, waarin hij aan Nietzsche doet denken. Hij was de maker van een bijzonder origineel oeuvre geïnspireerd door metafysische vraagstellingen en de Vlaamse cultuur, en bijna uitsluitend op papier gemaakt. In een mix van grafische technieken zoals Oost-Indische inkt, potlood, zwart krijt, pastel, kleurpotloden en ook aquarel en gouache knoopte de Oostendenaar banden aan met het symbolisme en expressionisme van zijn tijd en leek hij in zijn meest radicale, uiterst vereenvoudigde landschappen de geometrische abstractie en het minimalisme aan te kondigen.

**Anne Adriaens-Pannier** is wereldwijd Spilliaert-expert en heeft al ontelbare publicaties op haar naam staan gewijd aan de Oostendse kunstenaar. Zij cureert ook de expo in Lausanne.



**20/01/2023**

**€ 45**

192 pp. / 240 x 290 mm

140 ill. / Softcover met flappen

## **TENTOONSTELLING**

Fondation de l'Hermitage,  
Lausanne,  
27/01-29/05/2023

NL ISBN 978 94 616 1764 4



9 789461 617644

FR ISBN 978 94 616 1765 1



9 789461 617651

# Léon Spilliaert, of de onstandvastige zoeker

ANNE ADRIAENS-PANNIER

## zoeker

### Literair en kritisch portret van een kunstenaar

Aan het begin is er de kunstenaar voor wie de kunst alles betekent. Vans van elke traditionele opvoeding en integreer in zijn kunstverre, neemt hij de beslissing buiten de gevestigde kunstnormen te werken en dit zet hij door tot het einde. Vervolgens is er de begaafde mens die in literatuur en filosofie een rationeel houvast zoekt voor zijn eigen leven. Daarnaast de gevoelige mens die intuïtief leeft en die het poëtische gehalte van zijn creaties steeds hoog weet te houden. Als jonge volwassene wordt hij overvloedig door melanancholische gedachten die hem kwelen en verwerfzucht zamen. Als rijpe man, die de gebante van de wereld scherp observeert, doet hij een beroep op sarcasme en fantasie om zijn dromen te vertalen. Als oudere man neemt hij de uitingen van erkenning en bewondering in ontvangst zonder te verzeken aan een gezonde zelfkennis en relativering. Soms kan hij het niet laten bepaalde levenssituaties met een tikkelijke ironie weer te geven. Dit gebeurt niet uit instinct tot zelfbehoud, maar veeleer als beveling tegenover misbruik door de buitenwereld. Kortom, zijn respect voor de creatieve opdracht en voor zichzelf zijn de grootste drijfveren geweest in zijn bestaan.

Persoonlijke getuigenissen over zijn leven en over zijn individualiteit zijn niet zeer talrijk. Met excerpten uit zijn correspondentie, een biografische nota, een antwoord op een vragenlijst en een zeldzaam oordeel over een andere kunstenaar laten we Spilliaert zelf aan het woord. Om zijn identiteit breder uit te tekenen grijpen wij ook terug op getuigenissen van mensen uit zijn entourage en van critici die bij een ontmoeting met de mens achter de kunstenaar hebben gepeild en in hun eigen beoordeling bepaalde facetten van zijn karakter specifiek hebben belicht.

### De onstandvastige zoeker

De enige biografische handgeschreven nota, bestemd voor publicatie in de tentoonstellingscatalogus voor de Biennale van Venetië in 1920, is een stukje proza in het literaire genre (fig. 3). De inhoud, door Spilliaert als veertigjarige geschreven, overtreft het feitelijk relaas en enige merkbare overdring waar schuw al dadelijk voor een te letterlijke interpretatie. Al met het eerste gegeven, zijn geboortedatum, zit Spilliaert fout. Hij is niet geboren op 31 juli, maar wel op 28 juli 1881: 'Je suis né à Ostende le 21 juillet 1881 - d'une mère douce et mélancolique et d'un père violent et exact. De mon enfance je conserve un souvenir obscur, jusqu'au jour où l'on me mit à l'école.' Als kind bezocht hij voor het eerst een zomertentoonstelling van schilderijen, en deze gebeurtenis bleek bepalend voor zijn verdere levenskeuze: 'Je me souviens de ma dernière enfance, du temps où tout m'apparaisait si beau, si neuf, si étrange. Ce fut alors, à Ostende, pendant la saison, que je vis pour la première fois une exposition



Cat. 3  
Bekende woik op het strand, circa 1900-1902  
Gedrukt op witte papier, pen en potlood op papier  
10,5 x 14,5 cm  
Brussel, KBR - Pastelakademie - SV 2050



Cat. 3  
De roofvogel, 1902  
Pencil, gouache and ink on paper, mounted on paper  
10,5 x 14,5 cm  
New York, The Heeren Family Trust, Inc. 1977 (p. 62-63)

In 1899 maar een paar maanden aan de Academie van Brugge, en waarschijnlijk haalde hij zich daar door zijn koppige houding de antipathie van heel wat mensen op de hals. Het is merkwaardig hoe hij deze situatie omvormde tot een persoonlijke levenshouding door de mensen om hem heen openlijk te negeren, 'traiteant tout le monde en ennemi'. Dat deze beslissing met eenzaamheid gepaard ging zal ook niemand verwonderen. Spilliaert was zich bewust van zijn zonerlinge karakter, maar de gedrevenheid tot werken beschouwde hij als zijn voornaamste levensplicht: 'Je travaillais, enfermé chez moi toute la journée. A la nuit tombante je sortais par n'importe quel temps, faisant durant des heures d'énormes promenades le long de la mer ou à travers les champs. Dans mon entourage j'étais un objet d'étonnement et de scandale.' (Fig. 3, cat. 11 tot 16)



### De melancholicus, de dromer

Gevoelens van neerslachtigheid, faalangst en onmacht tot een normale omgang met andere mensen voeden bij Spilliaert een levenshouding die de symptomen draagt van een zekere 'artistieke melancholie'. Er mag verondersteld worden dat hij daarbij de melancholie als een vorm van verhoogd zelfbewustzijn ervoer en de daarmee samenhangende drang naar eenzaamheid cultiveerde.

In de reeks zelfportretten uit de periode (1907-1908) waarin de neiging tot melancholie het sterkst was, ontdekte Spilliaert nauwelijng en met kritische analyse en lugubere precisie (fig. 4, cat. 70, 79 en 80), het eigen beeld in een drang naar zelfkennis. In het reflecterende beeld van zichzelf in de spiegel ontwaarde hij de dubbele natuur van de kunstenaar, wat tot steeds verdere monsterlijke vervormingen leidde zonder enig contact

Fig. 3 Léon Spilliaert, De venetië, 1920.  
Gedrukt op witte papier, pen, potlood, gouache en gouache op papier, 10,5 x 14,5 cm  
Oostende, collectie M.211



met de werkelijkheid, de buitenwereld, de onmiddellijke omgeving. De zelfportretten zijn maar een facet van de zeer intieme productie van Spilliaert in die tijd. '(-) Je n'aurai pas assez de die mains pour (-) réaliser tout [mes rêves].'

Na een ongraspbare jeugd werkte hij er actief aan om niet meer over te komen als een opkomende kunstenaar, maar als iemand die tot volle maturiteit was gekomen en als volwaardig werd erkend door zijn collega's. En als die erkenning uitbleef, ving hij deze beproeving op door zelf overtuigd te gaan geloven dat hij zich eigenlijk maar 'last zou ontplooiën: 'Ma pensée intime à moi, c'est que je me développerai tard, que tout ce que je fais à présent est peu de chose, en comparaison de ce qui doit encore en moi. Je suis encore toujours une brute et un barbare, dont les facultés sommeillent.''

Onderwerpen aan de melancholie, geeft Spilliaert uitdrukking aan het gewicht van de eenzaamheid en de vervreemding. Terwijl hij droomt van reizen als ontspanningsopgave - die hij echter nooit verwezenlijkt. '(-) pour pouvoir faire un tel voyage je sacrifierais tout ce que j'ai jusqu'au dernier de mes dessins.' Hoort zou hij echter vertrekken. De enige reis die hij, zo rond de vijftig en met bestemming Italië, ondernam, werd vroegtijdig afgebroken. Albert Dostoy, een in vroege vrede, werkt op deze vrijblijvendheid in Spilliaerts karakter: 'Il tenait toujours une valise prête pour quelque soudain et fabuleux départ, qui en fait ne se produisit jamais. Il y avait pas moins voyager que lui. La composition d'oeuvres se faisait de tous les voyages possibles devant lui suffire.' Spilliaert verhuide

Fig. 4 Léon Spilliaert, Selfportret met de spiegel, 1907-1908.  
Gedrukt op witte papier, pen, potlood, gouache en gouache op papier, 10,5 x 14,5 cm  
Oostende, collectie M.211

## 1900

In januari, al na enkele maanden, is Léon te zien om zijn studies voort te zetten en wordt hij uit het register van de Academie voor Schone Kunsten geschrapt. Hij reist naar Parijs, waar hij de Wereldtentoonstelling bezoekt samen met zijn vader, die hem zijn eerste doos pastellen koopt. Hij maakt het eerste van drie portretten van Nietzsche. Hij voert zich geestelijk, verwant met de filosoof die, net als Spilliaert, een zoekende en piekerende geest had en lange wandelingen ondernam om zijn gedachten te verwerken.



## 1901

Met slechts een korte kunstopleiding achter zich, ontwikkelt Spilliaert een eigen stijl. Hij werkt vooral met inkt en potlood op papier en produceert d'ervelle monochrome tekeningen van door Oostende geïnspireerde landschappen, naast solitaire figuren, vaak vrouwen, die zijn belangstelling voor mythologische en Bijbelse verhalen verraden.

Maeterlincks Théâtre (cat. 08), dat Spilliaert met vijf tekeningen versierde. Deman publiceert ook een catalogus van lithografieën van Odilon Redon, wiens donkere, bromerige voorstellingen een blijvende invloed op Spilliaert hebben. De kunstenaar vervaardigt het eerste van talrijke zelfportretten, waarop hij zinspeelt op zijn vroege voorstellingen van Nietzsche, zowel door de compositie als in een opschrift.

## 1902-1903

Spilliaert begint voor uitgever Edmond Deman te werken. Op die manier kan hij zijn horizon verbreden: hij vertoelt vaker in Brussel en maakt er kennis met bekende schrijvers en kunstenaars. Deman is geïmponeerd in het Franse en Belgische symbolisme, vooral werk van de schrijvers Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck en Stéphane Mallarmé. Spilliaert veekt affiniteit met hun werk en begint sommige publicaties van Deman te illustreren, waaronder twee dichtbundels van Verhaeren, Pour les âmes du poëte (cat. 036) en Poëtes légendes (cat. 029), evenals

## 1903

Aangemoedigd door Albert Silye, de verloofde van Demans dochter Gabriëlle, biedt Spilliaert in het najaar zijn diensten aan de Congo Wijkstaat aan, toen eigendom van koning Leopold II. Om gezondheidsredenen wordt zijn aanvraag afgewezen. Een jaar later schrijft hij naar Silye in Congo - misschien drukt de tekening van een schip dat naar de horizon port uit een gevoel van Waanderlust uit!

Fig. 9 Anoniem, Grande Pêcheur, 1903.  
Gedrukt op witte papier, pen, potlood, gouache en gouache op papier, 10,5 x 14,5 cm  
Oostende, collectie M.211, Oostende



## 1904

Aan het begin van het jaar reist Spilliaert naar Parijs, met een aanbevelingsbrief van Deman op zak. In februari ontmoet hij voor het eerst Émile Verhaeren, die hem onder zijn hoede neemt en hem introduceert bij talrijke bekende figuren uit de kunstwereld. In latere jaren groeit tussen beide mannen een warme en hechte vriendschapsband. In een niet gedateerde brief

schrijft Verhaeren aan Spilliaert: 'Je bent een diepzinnig, charmant en verheven mens... Een leven als het jouwe zou voldoende in het toek van de kunst moeten staan... Ik waardeer je voor je mooie intelligentie.' Dankzij Verhaerens invloedrijke positie in de kunstwereld, ziet Spilliaert zijn werk al gauw tentoongesteld aan de zijde van Picasso in Galerie Clovis Sagot. Nadat hij de zomer in Oostende heeft doorgebracht, keert Spilliaert terug naar Parijs, waar hij de Salon d'Automne bezoekt. Hij is onder de indruk van het werk van Paul Cézanne. Hij blijft verbonden aan zijn geboortestad, als lid van de plaatselijke kunstkring De Dagradet of Julius l'Abbé en de Cercle artistique et littéraire. Hij is ook medeoprichter van een literair tijdschrift.

## 1906

Spilliaert ontmoet de dichter, criticus en galeriehouder Henri Van deputte, die een belangrijk medestander zal worden. Kort na hun ontmoeting reist Vandeputte naar New York af. Het is zijn bedoeling enkele van Spilliaerts tekeningen mee te nemen om diens werk ook bij het Amerikaanse publiek bekend te maken, maar uiteindelijk gaat dat plan niet door.

## 1907

Spilliaert woont in het ouderlijke huis in de Kapellestraat 2 in Oostende. Hij heeft heel veel last van een magneet, die op een keer zelfs een ontsteking veroorzaakt die hem bijna het leven kost. In oktober schrijft Spilliaert een brief aan Deman, waarin hij hem toevertrouwt dat hij een aantal vrienden is verloren als gevolg van zijn 'voortdurende, zenuwachtige en opvluggende karakter' en zijn 'ongemanierdheid'. Hij heeft

Fig. 14 Anoniem, Het grote Sijdel, 1907.  
Gedrukt op witte papier, pen, potlood, gouache en gouache op papier, 10,5 x 14,5 cm  
Oostende, collectie M.211, Oostende



# Een verzameling koningen

Een passie voor schaakstukken

Dit boek is ontstaan vanuit een passie voor schaken. Een verzamelaar neemt je mee door zijn collectie unieke schaakstukken, kleine kunstobjecten die de tijd trotseren. De verleiding en de schoonheid spatten van elke pagina. Het is een verzameling die ons doet terugkeren in de tijd en die bewijst dat kunst en ambacht door de eeuwen heen de mens altijd zullen blijven boeien, net als het schaakspel.

**Benoît Ide** is al jaren gepassioneerd schaakverzamelaar. Dit boek toont zijn verzameling van historische schaakstukken in al zijn pracht.



03/2023

€ 32

176 pp. / 215 x 255 mm

80 ill. / Hardcover

NL ISBN 978 94 616 1835 1



9 789461 618351

FR ISBN 978 94 616 1836 8



9 789461 618368



## PIÈCES LYON

Ces pièces ont été faites à Lyon ou aux alentours de la ville vers 1780 (fin dix-huitième siècle). Elles ressemblent fort aux pièces de la période Régence. Ce jeu date de l'époque Napoléonienne. La renommée de la cavalerie de l'armée de Napoléon était grande, le cheval dominait le champ de bataille. C'est la raison pour laquelle la tête de cheval représentera toujours le cavalier jusqu'au début du 19ième. La pièce est plus grande que le fou pour lui donner toute son importance et l'attention que le cheval méritait à cette période. Le roi et la reine sont semblables (la reine est plus petite). Ils ont la forme bien typique, le ventre en forme de vase Médicis mais ici le vase est orné d'un anneau blanc en os. L'embout du roi et de la reine est une couronne en os percé. Cette parure ciselée sur le bois des pièces caractérise les pièces de Lyon et les distingue visiblement des pièces de la période Régence.

Les pièces sont en bois verni. Les pièces brun foncé sont teintes. Toutes les pièces, sauf les pions, ont une base circulaire blanche en os. L'embout du fou a la forme d'un noeud de balustre. Les pions ont un embout de forme sphérique. L'embout des tours est ciselé en créneaux.

Le roi 9 cm  
Le pion 4,5 cm



## LES PIÈCES STAUNTON

Ce jeu a été créé par Nathaniel Cook en 1835. Cook s'inspirait du style néoclassique de la Période Victorienne. Ce nouveau modèle inédit est enregistré sur l'Ornamental Design Act. La société Jaques, fabricant de jouets à Londres, obtient les droits exclusifs de production. Des jeux de grande qualité sont ainsi réalisés en ivoire provenant de l'éléphant africain (ivoire naturel et ivoire teinté rouge) ainsi qu'en bois d'ébène et de buis. Jaques Staunton, le meilleur joueur d'échec à ce moment, est sollicité. Il donne son accord pour prêter son nom au nouveau design. Le jeu Staunton est né. Les pièces ont une très bonne position d'équilibre: la proportion entre la hauteur et la largeur du pied est respectée et le poids de l'ivoire augmente encore la stabilité. Les pièces en bois sont alourdies par un petit poids à la base. Les Staunton ne sont pas des pièces décoratives, elles sont fabriquées pour jouer.

Les joueurs d'échecs exigeaient depuis longtemps une standardisation. Les pièces Staunton furent finalement standardisées par la FIDE en 1924 et designées comme standard pour tous les tournois et concours officiels.

Pièces en ivoire (naturel et teinté rouge)

Roi 9 cm  
Reine 7,5 cm  
Cavalier 5,2 cm  
Tour 4,1 cm  
Pion 4 cm  
Fou 5,8

Pièces en bois

Roi 9 cm  
Reine 8 cm  
Cavalier 5,4 cm  
Tour 5,2 cm  
Fou 7,1 cm

La tour et le cavalier sont (noir et clair) sont marqués d'une petite couronne rouge.

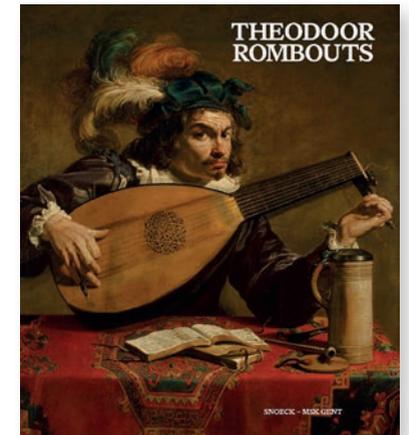




# Theodoor Rombouts

## Virtuoos van het Vlaamse caravaggisme

Theodoor Rombouts (1597-1637) was een gevestigde waarde in het Antwerpse kunstenaarsmilieu van zijn tijd. Na zijn artistieke opleiding bij Abraham Janssen migreerde hij aan het begin van de 17de eeuw naar Italië. Daar liet hij zich inspireren door de revolutionaire schilderkunst van Michelangelo Merisi da Caravaggio en diens belangrijkste navolgers uit Italië, Frankrijk en de Lage Landen. Terug in Antwerpen ontwikkelde hij een geheel eigen artistieke identiteit. Rombouts wist invloeden uit Noord en Zuid op virtueuze wijze te versmelten en specialiseerde zich succesvol als caravaggistisch figuurschilder in monumentale genrevoorstellingen. Rombouts' huidige relatieve onbekendheid staat in schril contrast met het respect en de waardering die tijdgenoten als Peter Paul Rubens en Anthony van Dyck voor hem als schilder hadden. Dit boek, het eerste boek ooit over Theodoor Rombouts, ontsluit zijn artistieke persoonlijkheid en brengt een nieuwe kijk op zijn werk.



**19/01/2023**

**€ 50**

288 pp. / 255 x 290 mm

300 ill. / Hardcover

**TENTOONSTELLING**

MSK Gent, 21/01-23/04/2023

NL ISBN 978 94 616 1815 5



9 789461 618153

FR ISBN 978 94 616 1812 2



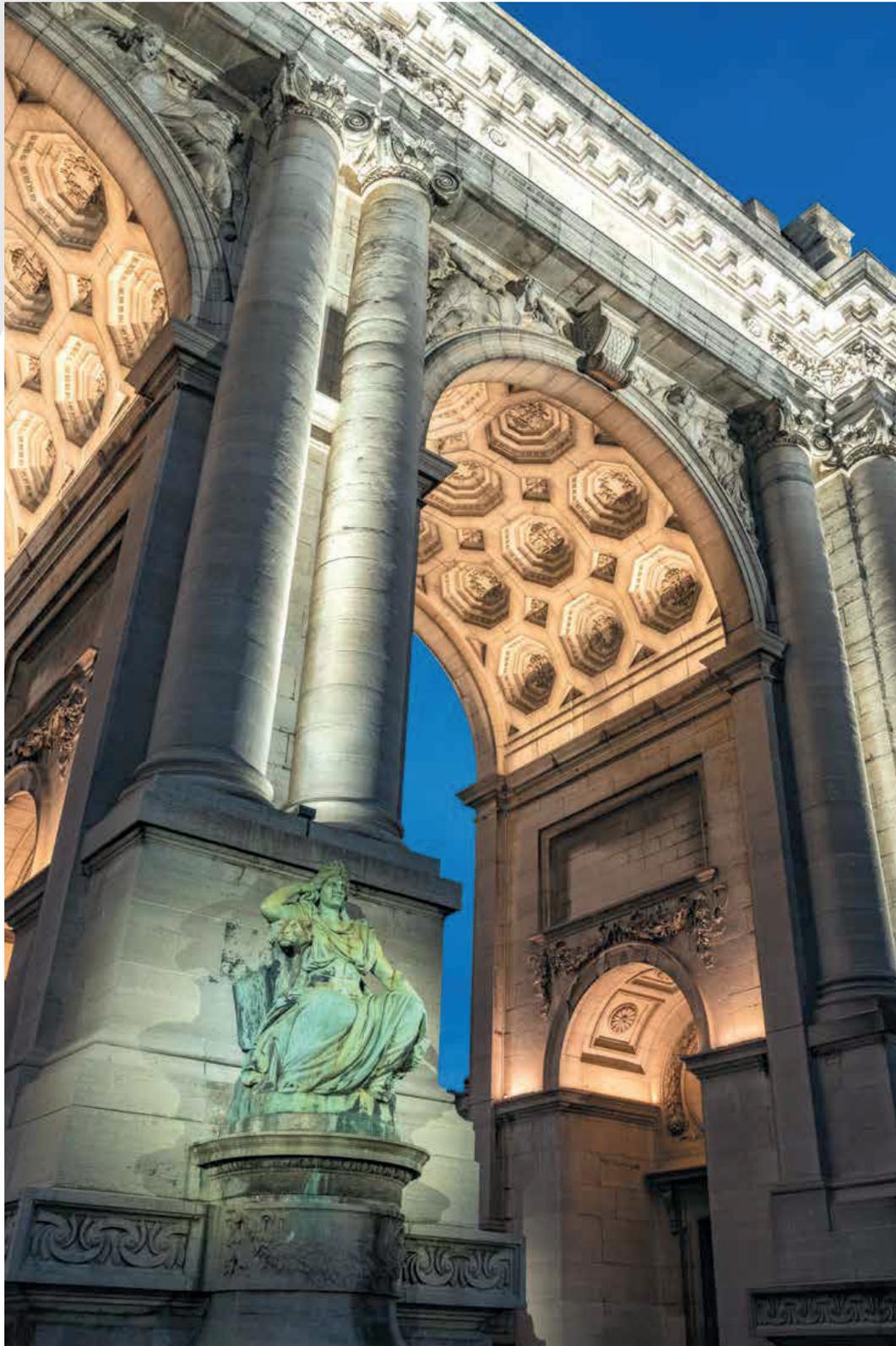
9 789461 618122

EN ISBN 978 94 616 1813 9



9 789461 618139

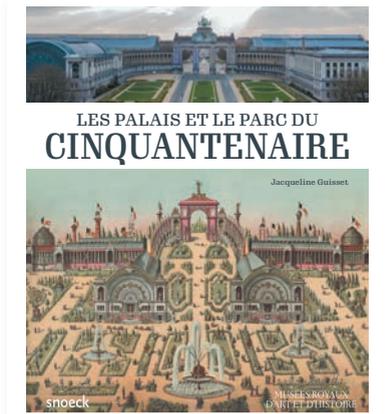




# De paleizen en tuinen van het Jubelpark

Dit boek wil de verschillende fasen van de constructie van de gebouwen en van hun gebruik in het Jubelpark in Brussel belichten - van 1880 tot vandaag. Standbeelden en monumenten, maar ook de geschiedenis van de grote instellingen die er gevestigd zijn, worden besproken in tekst en beeld. Het verhaal van wereldtentoonstellingen wordt er gekoppeld aan de geschiedenis van België en aan het dagelijkse leven in het park de dag van vandaag, aan de hand van vele onuitgegeven documenten.

**Jacqueline Guisset** is doctor in de kunstgeschiedenis en auteur van verschillende publicaties.



05/2023

€ 50

400 pp. / 240 x 280 mm

500 ill. / Hardcover

NL ISBN 978 94 616 1769 9



9 789461 617699

FR ISBN 978 94 616 1770 5

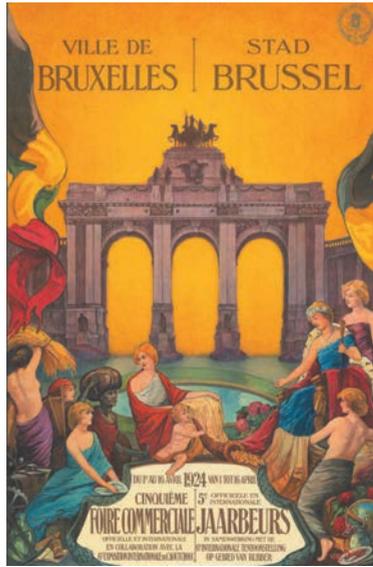


9 789461 617705

EN ISBN 978 94 616 1771 2



9 789461 617712



1895. Théos, Cinquantenaire  
sans colonnade, édifiée et  
reconstituée et sublimement  
mise à l'échelle monumentale de  
Léopold II, 170 mètres,  
1904 à 415 m, Bruxelles, 1905,  
Cabinet des Estampes, 051951,  
© IREB.

## Introduction

En l'absence d'une approche complète et globale du site du Cinquantenaire, le projet d'un beau livre retraçant l'histoire de ce magnifique ensemble de notre patrimoine a retenu notre attention durant les longues années d'un carrefour d'historienne de l'art.

Si le Cinquantenaire s'affirme à l'heure actuelle comme lieu de vie et point de départ de manifestations ou performances aussi disparates que des présentations de vieilles voitures, des réunions philatéliques, des rencontres politiques et syndicales, un cinéma en plein air ou le départ des 80 kilomètres de Bruxelles, c'est grâce, en réalité, à la largeur de vues de ses premiers concepteurs.

Tel que nous le connaissons aujourd'hui, l'existence de l'ensemble du parc du Cinquantenaire à Bruxelles et les divers bâtiments à destination muséale qui y sont installés relèvent presque du miracle. La volonté et l'acharnement de quelques hommes ont permis une élaboration lente et quelque peu fantaisiste, un peu comme une histoire belge.

Quatre hommes ont veillé à sa destinée, Victor Besme, l'inspecteur-voyer de Bruxelles, Gideon Rodanus, l'architecte, le roi Léopold II, particulièrement impliqué, rejoins par Charles Girault, l'architecte parisien, qui signe une arcade devenue emblématique du paysage bruxellois.

Les constructions s'échelonnent de 1879 à 1905. Certaines péripéties, parfois cocasses, reflètent le caractère d'un monarque acharné à embellir Bruxelles et à lui offrir des vues d'école et des sites dignes de la capitale d'un pays européen. Au fil des pages et du temps, nous croiserons nombre de personnalités qui ont fait l'histoire de la Belgique et que nous ne connaissons parfois que par des noms de rues, de places ou de stations de métro.



Vue générale de l'arcade du  
Cinquantenaire du côté de la  
rue de la Loi, 2022. © Vincent  
Benoist.

## L'arcade et sa décoration sculptée, 1905

### La situation en 1900 et les débuts du projet

Lorsque l'exposition de 1897 ferme ses portes, le site du Cinquantenaire retrouve un certain calme. Mais l'arcade n'est toujours pas terminée ! Les pavillons défilés de 1890 sont prolongés par une double colonnade en pierre semi-circulaire ouverte des deux côtés et qui laisse voir les halles construites à l'arrière. Les piédroits de l'arc en pierre sont achevés, la partie supérieure de l'arc reste en bois et stoffé. En 1890, on cinq travées centrales de la grande halle qui bouchaient la vue au-delà de l'arcade sont supprimées pour dégager l'espace sur l'avenue de Tervuren. Au début de l'année 1900, on détruit le simulacre d'arcade, tout en conservant les piédroits. Si personne ne semble vraiment s'en inquiéter, un homme au moins regrette la situation. Le Roi n'a pas obtenu ce qu'il voulait si ardemment depuis les fêtes du cinquantième anniversaire de la Belgique. Sa détermination reste sans faille, même dans le silence, et peu à peu une solution germe dans son esprit. En 1900, on célébrera le septante-cinquième anniversaire de l'indépendance du pays. Pour cette date, le Roi veut une arcade au Cinquantenaire. Puisque le problème vient du financement, il inventera un et catalogue pour s'offrir son arcade. En très peu de temps, le projet va changer du tout au tout.

Peu avant 1900, le Souverain souhaitait agrandir le château de Laken. Comme modèle, il choisit le château de Chantilly, reconstruit de 1875 à 1882 par l'architecte Honoré Daumet (1849-1911). Present, celui-ci renoue au prétexte de son âge - il aura 78 ans en 1900 - et propose au Roi de s'adresser à son confrère et ancien élève Charles Girault (1803-1932). Pour l'Exposition universelle de Paris en 1900, Girault vient de construire le Petit Palais et de coordonner le chantier du Grand Palais. Léopold II a beaucoup visité l'exposition de Paris qu'il appréciait particulièrement.



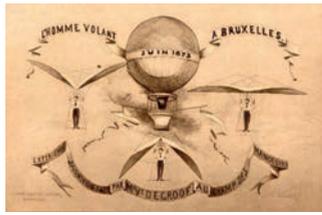
Début du plan d'ensemble  
de Victor Besme, centré sur  
le quartier du Champ des  
Manoeuvres. © IREB.

de Bruxelles, le 6 mai 1856, comme le stipule l'inscription manuscrite au bas du plan, permet de se faire une idée du bâti à cette époque. La station de chemin de fer du Luxembourg se trouve dans un environnement non construit et l'on situe parfaitement le projet de prolongement rectiligne de la rue de la Loi qui traverse des étendues de champs, pour se diviser en trois embranchements, l'un vers la chaussée de Waver, l'autre vers l'ancien champ des manœuvres et le troisième vers l'hippodrome en champ des manœuvres projet. Le tracé de la nouvelle rue de la Loi à l'endroit de cet embranchement préfigure le futur rond-point Schuman. Au-delà de l'espace de l'hippodrome champ des manœuvres, qui correspond à l'actuel parc du Cinquantenaire, on ne trouve que des parcelles dévolues à l'agriculture.

En 1858, le capitaine Mathieu-Bernard Meyers (1811-1877) propose de construire des deux côtés de cette future plaine des manœuvres deux casernes de cavalerie d'infanterie, des pavillons pour officiers et à l'emplacement de la future arcade une école militaire, garnie de tribunes et d'un pavillon central à beffroi. Ces structures ne seront pas construites. Acceptés par le Conseil communal du 8 mai 1862 et confirmés par arrêté royal du 20 juin 1863, les travaux de nivellement du terrain et d'implantation d'égouts s'échelonnent de 1863 à 1869.

La Ville étant intervenue dans le financement des travaux obtient le droit d'étendre son territoire de 104 hectares vers l'est, pris sur les communes de Saint-Josse-ten-Noode, Schaerbeek et Etterbeek. Le quartier dénommé Léopold, le futur quartier des Siquares et le champ des manœuvres sont ainsi annexés par la Ville, ce qui explique pourquoi ces divers lieux et notamment le Cinquantenaire forment toujours une enclave de la Ville de Bruxelles dans ces diverses communes.

Quelques années plus tard, en 1866, Victor Besme (1834-1904), inspecteur-voyer de Bruxelles depuis 1858, dépose un rapport au gouverneur du Brabant, intitulé Plan d'ensemble pour l'extension et l'amélioration de l'Agglomération bruxelloise. Ce plan exceptionnel montre l'organisation et le raccordement des faubourgs au cœur de la ville. Lorsque l'on aborde ce plan dans son ensemble, on ne peut qu'être frappé par les grands axes proposés autour de la ville, dont certains correspondent au canevas actuel. En se focalisant sur les lieux qui nous occupent, on peut relever la mention d'un rond-point - futur rond-point Schuman - au croisement de l'avenue de Cortenberg, de l'avenue d'Anderghem et de la rue de la Loi. Le plan de Besme indique très clairement dans les zones colorées en rose, l'urbanisme de toute une série de quartiers qui se réalisera au cours des temps.



L'homme volant à Bruxelles  
le 1er juin 1873. Copie d'un  
dessin de Charles Girault  
pour le roi Léopold II, 20  
septembre 1905, © Coll. privé.

Un pare se dessine qui ressemble déjà très fort au tracé de l'actuel parc du Cinquantenaire. Si l'on distingue nettement une large perle rectiligne qui le prolonge en direction de la campagne et annonce la future avenue de Tervuren, établie au travers des champs, un palais de l'industrie devait prendre place à l'une de ses extrémités. Ce lieu est dévolu au champ des manœuvres et on prend le nom. 8<sup>e</sup> il est utilisé pour des manifestations militaires, entre autres celles de la garde civique, il accueille déjà d'autres activités.

En juin 1873, on annonce un événement aérien sur ce plateau de Linthout. Le bruxellois Vincent de Groof (1830-1874), surnommé « l'homme-volant » devait faire une expérience à bord d'une machine volante munie d'ailes mues par des ressorts et des cordes au départ d'un ballon, grâce à l'effet parachute de celui-ci. Prévu pour le 1<sup>er</sup> juin 1873, l'expérience fut reportée au dimanche 8 juin et se révéla un fiasco, les cordes reliant l'appareil au ballon ayant cédé<sup>1</sup>. En 1874, de Groof réussit un vol à Londres et trouva la mort dans sa seconde tentative.

Mais les fêtes du cinquantième anniversaire de la Belgique se profilent et entraînent un défrichage du champ des manœuvres, dès 1875, le long de l'actuel boulevard Général Jacques, en face des casernes d'Etterbeek, site qui accueillera aujourd'hui la Vrije Universiteit Brussel.

1. G.-E. Gommers, voir plus  
haut le Cinquantenaire  
de Bruxelles en 1881, 170 mètres,  
65 à 415 m, Bruxelles, 1905,  
Cabinet des Estampes, 051945,  
© IREB.

1 L'indépendance belge, 9 juin 1873, p. 1.  
2 Mémoires de la Société royale de Bruxelles, 1885, t. II, p. 345.  
3 Mercredi Charles de la Requête pour l'illustration.



Vue des piédroits de l'arcade en 1904, avant démolition, Bruxelles,  
KX089A, © KX089A.



Démolition des piédroits, 1904, Bruxelles, KX089A, © KX089A.



Démolition des piédroits, 1904, Bruxelles, KX089A, © KX089A.



Démolition des piédroits, 1904, Bruxelles, Mises en œuvre d'Art et d'Historie,  
© MHAH.



État de la colonnade et du second des halles  
restées après la démolition des piédroits,  
Bruxelles, KX089A, © KX089A.

de ville et qu'il ne fallait pas tomber dans la citation exacte des arcs de triomphe romains, tels ceux de Septime Sévère et Constantin à Rome.

Le 11 avril 1904, le comte d'Outremont se fait l'écho du Roi à propos d'un dessin prospectif de la nouvelle arcade. Le Souverain souhaite, lorsque le dessin sera réalisé, que Girault s'assure d'un moyen de le reproduire en un certain nombre d'exemplaires « qui seront envoyés aux personnes qui portent intérêt à la réalisation de l'œuvre ». Ce dessin, dont tirèrent environ 40 exemplaires le 18 avril 1904, est assuré d'une plénitude particulière et exceptionnelle. Début juin 1904, les démolitions nécessaires sont effectuées. Les piédroits, hauts de 30 mètres, disparaissent. Dans un premier temps, les ouvriers désagrègent et précèdent dans la voie les blocs de gruit de la partie supérieure des piédroits. Mais il faudra dynamiter la base, ce qui mitra en danger les collections conservées dans le musée situé dans la halle de gauche et les salles semi-circulaires. Le département des anciennes industries d'art et des antiquités a été fermé et les fragiles verrières de Venise ont été placées en lieu sûr<sup>2</sup>. La première pierre est posée le 4 janvier 1905. Laissons travailler Girault en paix, malgré les délais, pour nous occuper d'un point essentiel, le financement de l'œuvre.

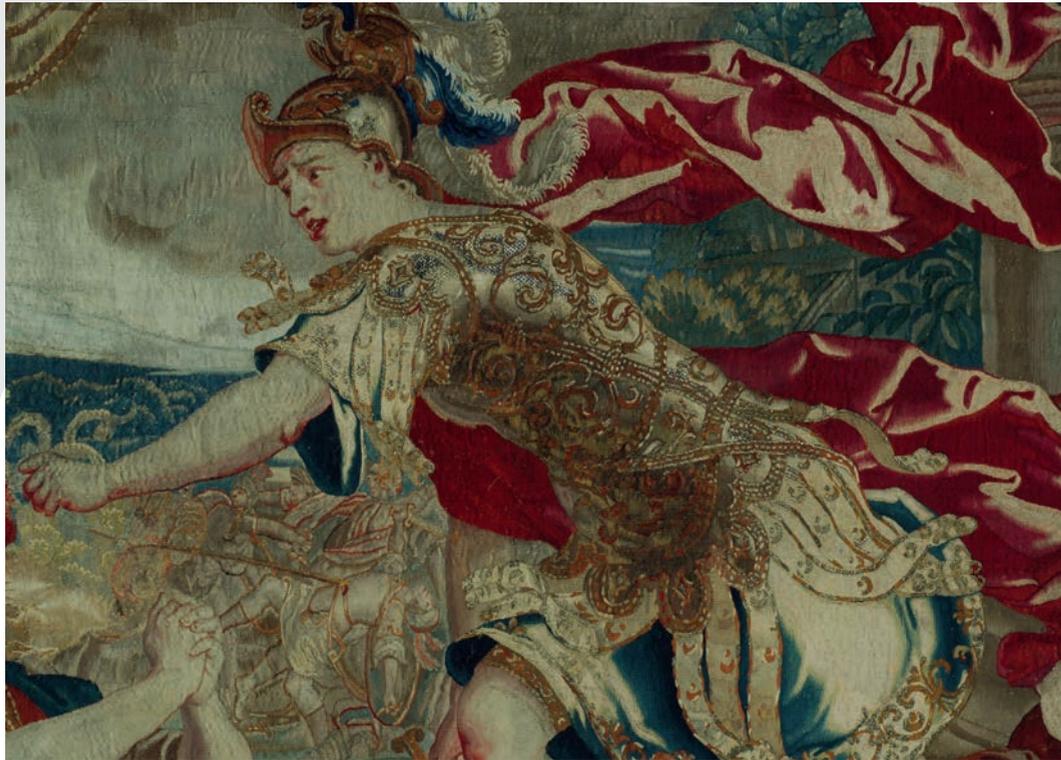
90 Copie d'un autographe d'une lettre du comte d'Outremont à Charles Girault, 11 avril 1904, Tervuren, 1884C, Papier de Girault.  
91 « L'œuvre monumentale », dans *Journal de Bruxelles*, 9 juin 1904, p. 1.

## Le financement, un subterfuge transparent

Léopold II a donc décidé de financer sur ses fonds personnels et ceux de la Fondation de la Couronne, créée le 23 décembre 1901, la construction de cette arcade tellement désirée, mais il ne souhaite pas le faire officiellement. Le 21 mars 1904, Léopold II rassemble des mécènes potentiels pour leur demander leur aide. Il ne s'agit pas d'envoyer une lettre collective au Gouvernement dans laquelle ceux-ci offriraient de prendre en charge le financement de l'arcade. Paul Hymans (1865-1941), avocat et député de Bruxelles, suggère au Roi d'agir à découvert. Devant son refus, il suggère la formule « MM. X., Y., Z., etc. sont autorisés à construire l'arcade du Cinquantenaire à charge de la remettre à l'État, le tout sans frais pour le Trésor ». C'est sans compter sur le caractère du Roi qui, à plusieurs reprises, intervient en essayant, sans succès, de garder l'anonymat.

Le 10 avril 1904, le marquis de Beaufort, qui a accepté la présidence de la commission chargée d'offrir au pays l'arcade triomphale du Cinquantenaire, convoque les membres chez lui pour le lundi 11 avril 1904<sup>3</sup>. Au cours de cette réunion, le groupe semble s'accorder sur un projet de lettre au ministre des Finances :

92 HENRIAS Paul, Mémoires, vol. 1, p. 8.  
93 Conversation tenue par le marquis de Beaufort, 10 avril 1904, dans HENRIAS Paul, Mémoires, vol. 2, Annexe, p. 832.



# The Cinquantenaire Tapestries

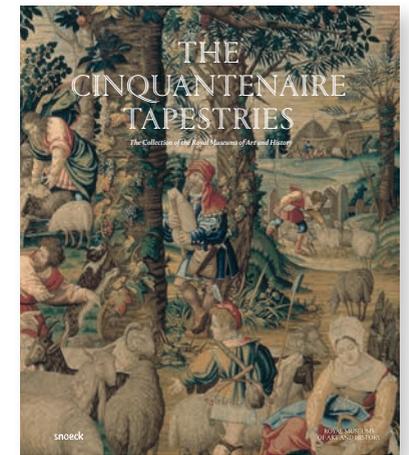
The Collection of the Royal Museums of Art and History

Dit boek is de kritische catalogus van de Westerse wandtapijten, bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. De huidige verzameling bevat 163 weefsels, van het einde van de veertiende eeuw tot 1980. De meeste werden geweven in de Zuidelijke Nederlanden, maar ook in Frankrijk, Duitsland, Holland, Italië en Engeland. De verzameling behoort tot een van de belangrijkste in Europa.

**Guy Delmarcel** (°1944) is emeritus hoogleraar in de Kunstwetenschap aan de KU Leuven, en erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. Van 1972 tot 1990 was hij conservator van het West-Europees textiel in de KMKG.

**Ingrid De Meûter** (°1955) is specialist in de wandtapijtproductie in de Zuidelijke Nederlanden. Zij organiseerde in 1999 een bekroonde overzichtstentoonstelling te Oudenaarde en was van 2000 tot 2022 verantwoordelijk voor de textiel- en wandtapijtcollectie in de KMKG.

**Werner Adriaenssens** (°1975) is doctor in de Archeologie en Kunstwetenschappen, sinds 1998 is hij verbonden aan de KMKG, waar hij conservator is voor de collecties 20ste eeuw. Sinds 2009 is hij hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel.



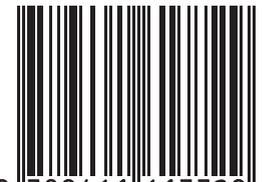
20/04/2023

€ 60

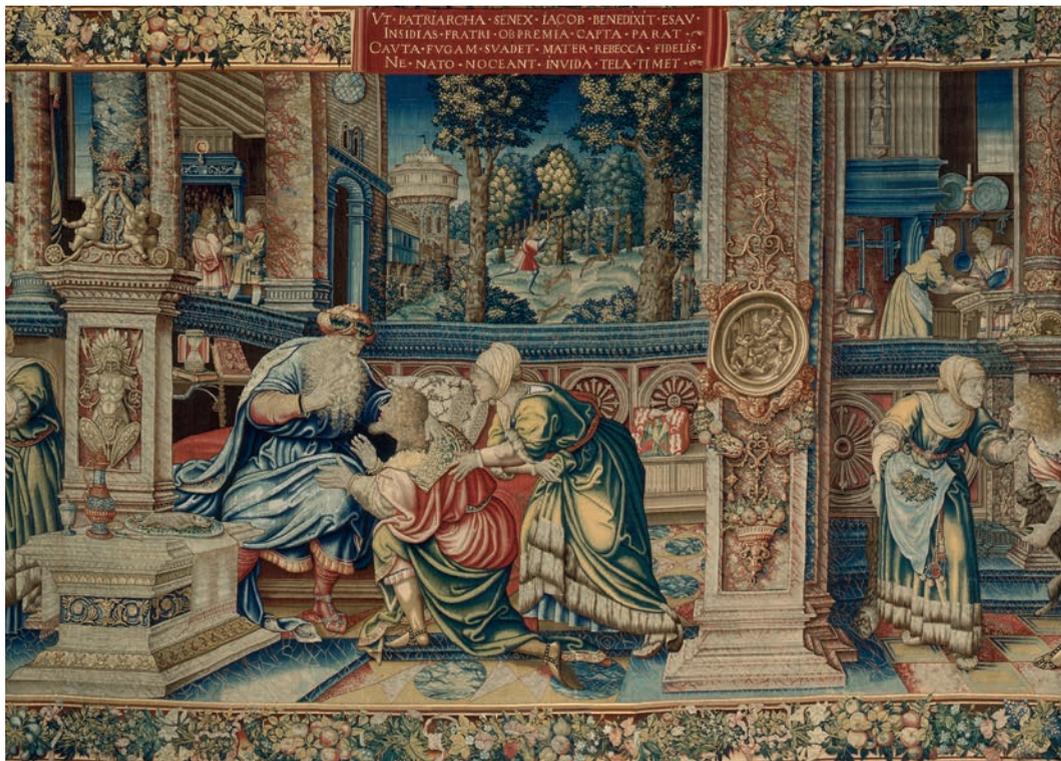
432 pp. / 240 x 280 mm

345 ill. / Hardcover

EN ISBN 978 94 616 1772 9



9 789461 617729





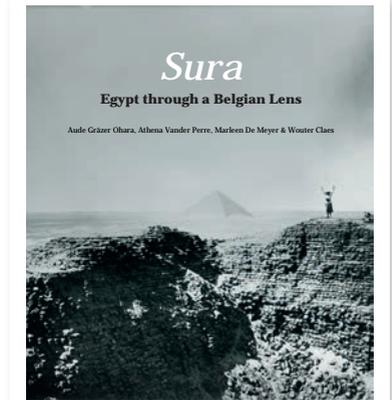
# Sura

## Egypte door een Belgische lens

In het begin van de 20ste eeuw ondernamen de Belgische Egyptoloog Jean Capart en zijn medewerkers verschillende reizen naar Egypte. Met een passie voor fotografie documenteerden zij het land aan de Nijl in al zijn facetten. De Egyptologische bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel herbergt deze belangrijke collectie van ca. 14.000 fotografische glasnegatieven. De meer dan 200 foto's die hier zijn geselecteerd schetsen het verhaal van deze pioniersjaren van de Belgische Egyptologie. Ze geven eveneens een caleidoscopisch beeld van het Egypte van weleer, met dramatische landschappen, eeuwenoude monumenten, archeologische expedities en het dagelijkse leven in al zijn verscheidenheid.

Bij elke taalversie van dit boek zit een Arabische bijlage van het hoofdessay.

**Wouter Claes** (KMKG) en **Marleen De Meyer** (KU Leuven) zijn de coördinatoren van het SURA-project. **Aude Gräzer Ohara** en **Athena Van der Perre** zijn postdoctoraal researcher bij hetzelfde project.



**23/03/2023**

**€ 40**

232 pp. / 240 x 270 mm

220 ill. / Hardcover

### **TENTOONSTELLING**

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 31/03-01/10/2023

NL ISBN 978 94 616 1775 0



9 789461 617750

FR ISBN 978 94 616 1773 6



9 789461 617736

EN ISBN 978 94 616 1776 7



9 789461 617767



**6. Sayed 'Cid' Mahmud at el-Marg**

At the request of the Belgian entrepreneur Édouard Empain, who was to build a new suburb in Heliopolis, northeast of Cairo, Jean Capart excavated part of the 2.500 hectare area to make sure no archaeological remains were present there. During his exploration of the region, Capart was often accompanied by Sayed 'Cid' Mahmud, whom he portrays here sitting on a donkey on the road to the village of el-Marg.

Jean Capart, 13 February-mid April 1907  
Inv. EGI 1148



**7. Villagers in the area of Heliopolis**

Sayed 'Cid' Mahmud on his donkey passes a group of Egyptian women carrying water jars on their head. The women are walking back from a water well to their village visible in the background.

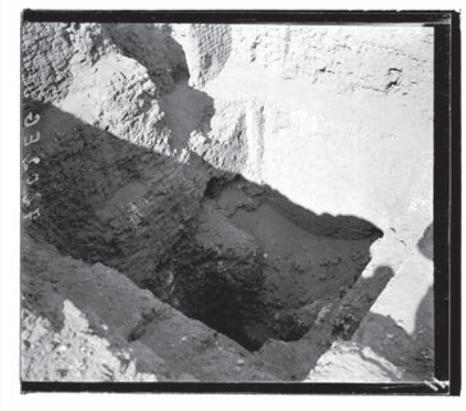
Charles Mathien, 13 February-mid April 1907  
Inv. EGI 6013



**96. Mastaba K1, Bayt Khalaf**

Huge mastabas dominate the low desert behind the village of Bayt Khalaf. With its 2 m thick outer walls, measuring 85 x 45 m, that are preserved to an astonishing height of 8 m, mastaba K1 is the largest. These mastabas were excavated by John Garstang in 1901. Based on seal impressions bearing royal names that were found in these mastabas, he believed that they belonged to kings of the 3<sup>rd</sup> Dynasty.

Jean Capart, 30 January 1930  
Inv. EGI 7203



**97. Mastaba K1, Bayt Khalaf**

View on one of the shafts of mastaba K1, leading to a stairway that gave access to the burial chamber, located 25 m below the surface. When Jean Capart photographed mastaba K1 in 1930, Garstang's identification of these mastaba at Bayt Khalaf as royal tombs was still accepted. Today however, they are considered as private burial monuments.

Jean Capart, 30 January 1930  
Inv. EGI 7202



**8. Construction of Heliopolis**

With the creation of the Cairo Electric Railways and Heliopolis Oases Company by Édouard Empain and his Egyptian partner Boghos Nubar Pasha, the urban project of Maar el-Gedik (New Cairo) was launched. An entire new city was built in a deserted area northeast of Cairo. Jean Capart captured the levelling works for the construction of roads in the future residential area of this new city of Heliopolis.

Jean Capart, 13 February-mid April 1907  
Inv. EGI 1139



**9. Construction of Heliopolis**

Villas and other buildings were constructed in the so-called 'Heliopolis style', an architectural style that combined elements of Egyptian, Moorish, Persian, European, and Neoclassical traditions to form a homogeneous unit. The domed building on the right is the casino under construction along with several residential units lining Ramses and Boutros Ghali Street. Like the famous Heliopolis Palace Hotel, it was turned into a military hospital during both world wars.

Jean Capart (?), 15 April 1909  
Inv. EGI 1338



**98. Crowds of Egyptians welcome the Belgian Queen Elisabeth, Ballana**

During the royal voyage of 1930 the yacht *Khasseid Kheir*, put at the disposal of Belgian Queen Elisabeth and her entourage by Egyptian King Fuad I, was welcomed throughout the country by enthusiastic crowds of people. Here the dock at Ballana, close to Abydos, is shown decked out with Egyptian and Belgian flags, and a banner wishing 'bonne arrivee' to the royal visitors.

Jean Capart, 19 March 1930  
Inv. EGI 7508



**99. Arrival of the Belgian Queen Elisabeth, Ballana**

Jean Capart photographed Elisabeth, Queen of the Belgians, on the deck of the yacht *Khasseid Kheir* as she arrives at Ballana and is greeted by a crowd of Egyptians on the bank of the Nile. They would visit the site of Abydos later that day, with the magnificent temple of pharaoh Seth I.

Jean Capart, 19 March 1930  
Inv. EGI 7488



# Op een dag zonder datum

Brieven over kunst en literatuur

*Op een dag zonder datum. Brieven over kunst en literatuur* bevat tien brieven van kunstwetenschapster Barbara Baert. Alle waren ze gericht aan personen die iets met kunst te maken hadden, doorgaans als scheppend kunstenaar (bv. Annemie Van Kerckhoven, Peter Verhelst, Fleur Jaeggy), maar ook als muze of ontdekker van kunst. Barbara Baerts brieven vormen een variant op 'de kunstenaarsbrief', zoals we die kennen van Vincent van Gogh, of van Paul Auster en J.M. Coetzee als corresponderend auteurs. Het zijn echter niet de kunstenaars zelf die aan het woord zijn, zij worden hier aangesproken. Daarbij is het niet de bedoeling dat zij antwoorden. Het briefgenre construeert een relatie van intimiteit met de kunstenaar, waarbij de lezer over de schouder van de brieven schrijver mag meekijken.

**Barbara Baert** (°1967) is Professor Middeleeuwse kunst, Iconologie en Historiografie aan de KU Leuven. Haar werk beslaat ook de velden van de culturele antropologie en de filosofie, en heft bijzondere aandacht voor culturele archetypes in de beeldende kunst.



03/2023

€ 20

80 pp. / 170 x 220 mm

40 ill. / Softcover

NL ISBN 978 94 616 1774 3





# Aardelingen

Toen fotograaf **Eddy Verloes** in het voorjaar van 2020 bij stormachtig weer een groep uitgelaten chassidische joden op een Belgisch strand zag, maakte hij foto's die over de hele wereld zouden rondgaan. Geïnspireerd door deze reeks ging dichter **Geert Jan Beeckman** op verkenning in het portfolio van Eddy Verloes en ontdekte al gauw dat deze fotograaf nog meer in zijn mars had. Hij koos er 31 foto's uit die pasten in zijn verbeeldingswereld en schreef er gedichten bij. Na een optreden in het najaar van 2021 kwam de Belgische componist-pianist **Jef Neve** in contact met het kunstboek *Buiten zinnen/Losing Our Minds*, dat hem zo aangreep dat hij meteen verkocht was voor een nieuw en uniek project. Hij ging de uitdaging aan om een compositie te maken bij de 31 foto's en gedichten. *Aardelingen* is dus het ontroerende resultaat van een boeiende visuele, poëtische en muzikale samenwerking.



**Verschenen 12/2022**

**€ 25**

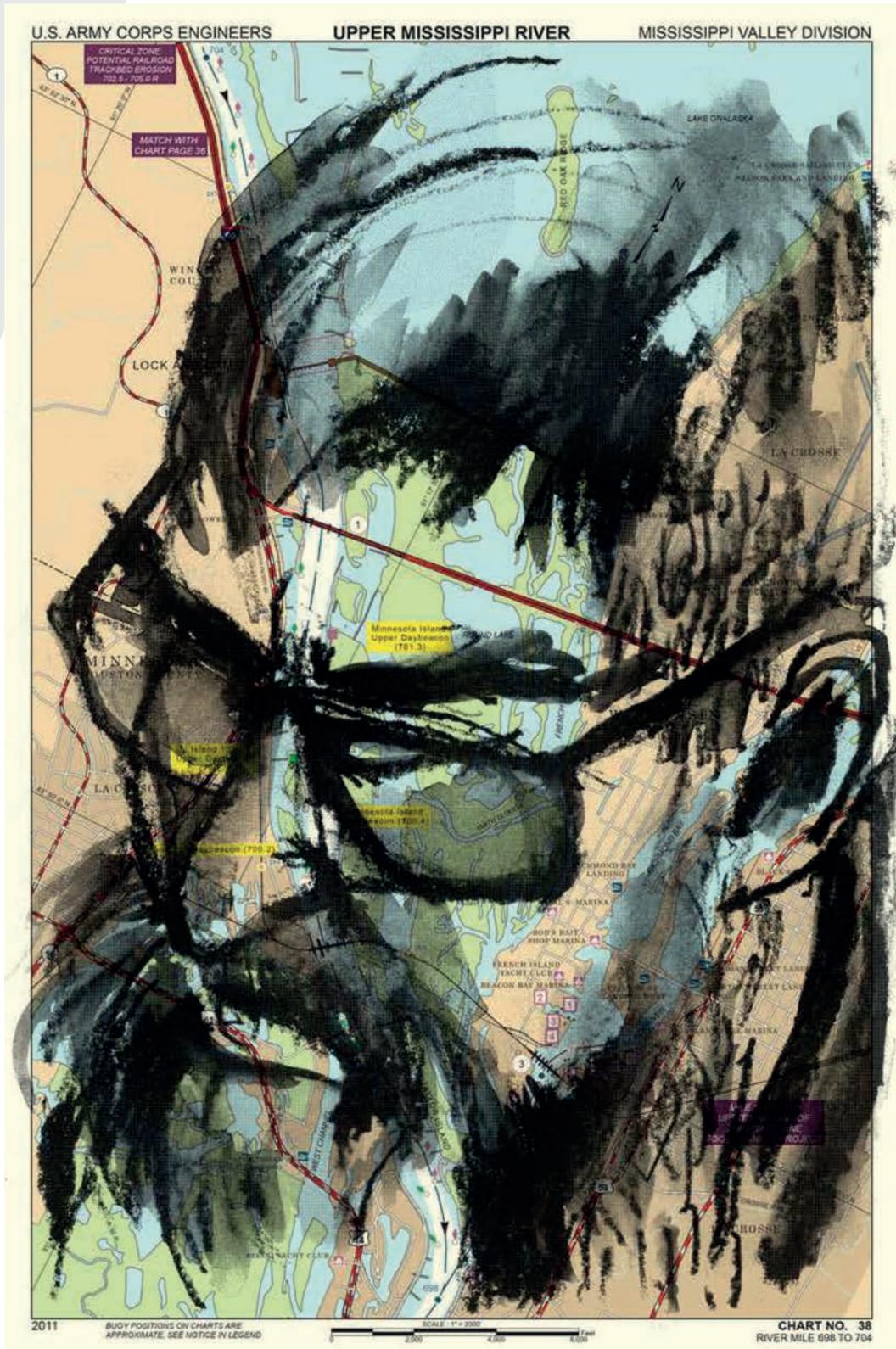
80 pp. / 300 x 200 mm

40 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1766 8



9 789461 617668



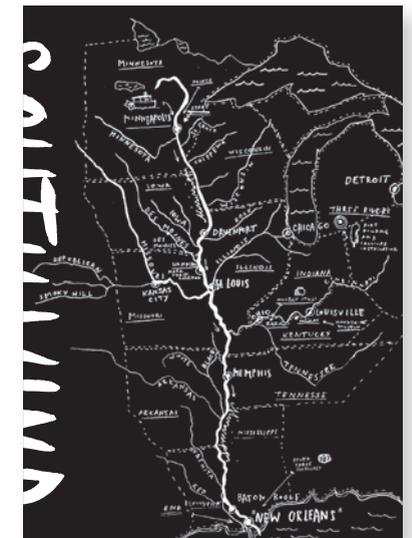
# Southwind

Maxime Berthou & Mark Požlep

In 2019 vertrokken kunstenaars **Maxime Berthou** (1981, Frankrijk) en **Mark Požlep** (1981, Slovenië, woont en werkt in Gent) op een maandenlange overtocht van de Mississippi, van noord naar zuid. Bedoeling: de Verenigde Staten doorkruisen op hun meest indrukwekkende levensader, boordevol en omringd door geschiedenis. Maar ook door wantoestanden: van racisme, werkloosheid en armoede over vervuiling tot monocultuur van gewassen. Op hun tocht verzamelen ze, naast verhalen die ze bijhouden op camera, in schetsen en in hun logboek, allerlei variëteiten graan om later het in de drooglegging zeer populair 'moonshine' van te maken.

Dit boek vertelt hun verhaal voor het eerst volledig, in woord en beeld, aan de hand van getuigenissen, fotografie, tekeningen en essays van o.m. de Franse filmcriticus Antoine de Baecque.

Het project was eerder o.m. te zien in installatievorm op de HISK Open Studios en in de vorm van een educatief programma in Centre Pompidou in 2019. Er is een gelijknamige film van gemaakt die in januari 2022 in première ging in NOLA, New Orleans, en onlangs ook een theatervoorstelling, die in mei 2022 in première ging in Ljubljana en daarna te zien was in Utrecht.



30/01/2023

€ 40

256 pp. / 220 x 310 mm

150 ill. / Swiss bind

EN ISBN 978 94 616 1757 6



9 789461 617576

# SOUTHWIND

# 1

## PROLOGUE

18 October, 2017  
somewhere around Three Rivers,  
Michigan, USA

Max and I are sitting in a rented pick-up truck, with the heating on, in the middle of the fields on the outskirts of Three Rivers. It is six in the morning and the sun has come up, but the sky is completely dark. A storm has raged across the landscape and flooded the fields of brownish, unharvested corn.

The six-meter steamboat that we are preparing for our trip down the Mississippi is stored in the warehouse along the main road.

Vast fields as far as the eye can see; just the cornfields and woods. Deer are running across the road, pheasants are flapping their wings in the bushes. If it wasn't for the young coy junkies at the gas stations, this would have been a true American dream. Still on the frontline, but idyllic.

A huge American flag is hung to dry on a porch next to the cornfield. The person who stretched it over the fence is vanishing into the shade of the trees lining the avenue.

Max and I pull over in front of the flag. I open the window and point my camera when Max suddenly whispers: "Look out, someone's watching!"

"What are you two doing here?" we hear from the shadow.

"Hello! We were just taking a photo."

"What were you taking a photo of?"

"Er, the flag... and... the cornfield."

"Um-hum, ok... well... yes, there are still a couple of patriots around here. Let's go, out of the car."

The silhouette steps out from the shade. Although it is literally freezing, he wears shorts, slides, a long beard, a hoodie with the hood over his head. He must be around fifty.

Just when I open the door, a gun briefly flashes from underneath his armpit, and it's a pocket pistol, it's a Magnum, the kind Dirty Harry used to kill crooks. The one that makes big holes.

"What do you think about our president?"

Like being shot with a gun? I go numb. My gaze desperately pacing between Max and the bearded stranger.

"Well, I don't know him personally," Max says.

"Heh, smart answer," replies the man with the gun.

"And what do you think about your president?" Max asks.

"I think he's doing a good job for us," he proudly replies.

Born in socialist Yugoslavia in 1981, I had a romanticized image of the USA burned into my conscience. I got my hands on the stories of Huckelberry Finn and Tom Sawyer, and Dylan, Young, the Stones and Zeppelin were blasting from the speakers. With Coca-Cola. With the first comic books featuring Zapor, Commander Mark, and later on, Mister No, who all fought for higher causes and victoriously vanished in summers. With the Marlboro Man as life's driving force, on the edge of wilderness, answering to no one. With my father wearing a woolen sweater with an American flag, explaining to me that this was the symbol of free speech, democracy and equality. With my first movies on videotape: Robocop, Indiana Jones, Dirty Harry, Rocky, Rambo, and Death Wish.

Of course, all these images would eventually change, fade away or take on new nuances, forms and meanings. But when

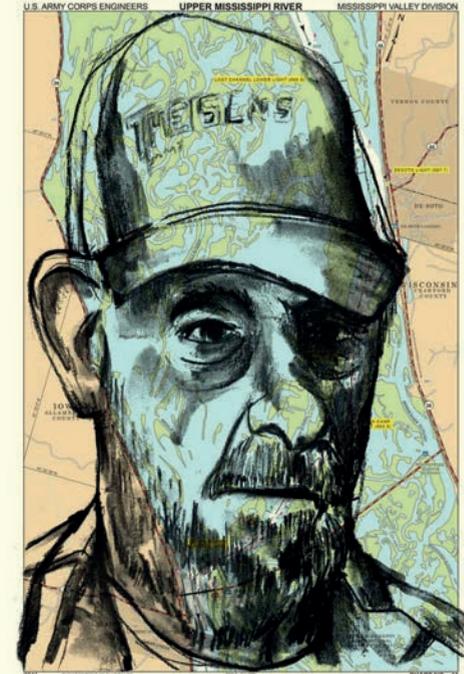
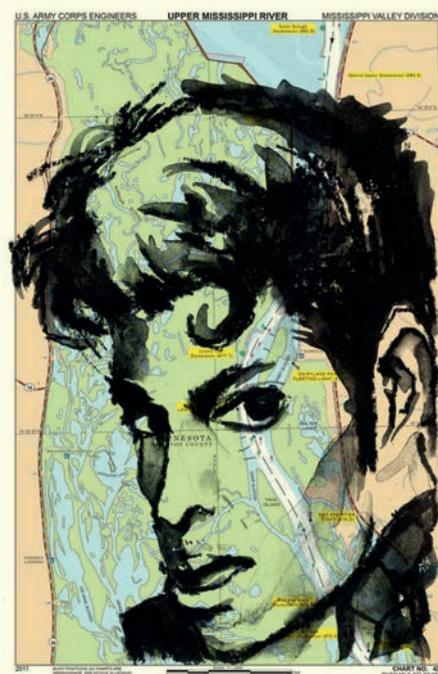
Max and I started thinking about sailing the Mississippi, all these characters came back to life in a whirling cocktail of childhood emotions and euphoria. I could easily compare the feeling to an overly excitable dog overwhelmed with pure happiness, running around in circles with his tail tucked between his legs while his eyes glow with ecstatic joy and he drools so profusely that he sprays his saliva all over the place.

We want to experience and investigate modern American society along the mythical river. We want to sail the length of the Mississippi River, from Minneapolis to New Orleans, some 2,340 miles. To put it simply, we want to internalize the role of Huckelberry Finn and Hunter S. Thompson.

In 2017, we buy a small, home-built steamboat from an online ad. The owner built it to sail the Mississippi; sadly, he was only able to try it out in the local lake, as he died soon after. The boat is six meters long. The steam engine is working, but we still have to build a roof so we can spend the month-and-a-half-long trip on it, as planned. It is stored for two years at a warehouse in the small town of Three Rivers, Michigan, and we visit it every once in a while, as money and time permit.

We intend to finance our Mississippi adventure by selling moonshine that we will distill in New Orleans, our final destination, from the corn obtained from the local farmers along the entire trip. The upper part of the Mississippi River—Minnesota, Iowa, Illinois, and Missouri—forms part of the so-called Corn Belt, a region that dominates corn production in the United States. Of course, the way corn is farmed defines the entire environmental and social picture of the river. For the 2,000 liters of moonshine that we've decided to make, we need two tons of corn. The spirit is not very good, but it is authentic and legendary. Fifty or more percent of alcohol by volume—what's 100 proof or more—directly distilled from corn, no additives or barrel-aging. The recipe was brought to the States by Scottish and Irish immigrants at some point in the early eighteenth century. It only became illegal and highly sought during Prohibition, from 1920 to 1933, as it could be made cheaply and fast. It was distilled illicitly, in hiding places in the woods, sheltered by the night. Hence the name: moonshine.

Three Rivers is far from the Mississippi. On our visit to the States, we had driven twice along the entire Great River Road—the roads following the Mississippi River through ten states: Minnesota, Wisconsin, Iowa, Illinois, Missouri, Kentucky, Tennessee, Arkansas, Mississippi, and Louisiana. But traveling by car, you only watch the river from the banks. You feel its presence, how wide and long it is, but you do not feel the currents, you do not know what is hiding underneath the muddy surface, what a storm can bring along, how deep it is, how fast those big logs and tree trunks are carried, how the huge cargo ships sail, and what life with the river is like. So, the entire time, we were building our steam boat with a phantasmal idea of the Mississippi and hoping for the best.





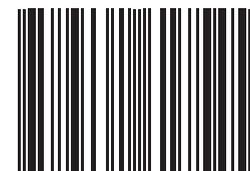
# Architect Léon Stynen

Herontdek het inspirerende werk van de Belgische architect Léon Stynen (1899-1990). Teksten en onuitgegeven familiefoto's van een discrete reus met 990 projecten. Een nieuwe bevestiging van wat het modernisme is: een radicale wending die ons tijdperk tot op heden beïnvloedt.

Het casino van Knokke, het casino van Oostende, de paviljoenen van New York op Expo 38 en van Brussel op Expo 58, het BP-gebouw van Antwerpen, de Singel, eengezinswoningen, inrichtingen van passagiersschepen, bioscopen, meubilair dat vandaag nog wordt uitgegeven: allemaal voorbeelden van een emblematisch oeuvre, van een avant-garde die moeiteloos de tand des tijds doorstaat. Dit boek werpt een helder licht op de veelzijdigheid en de diepgaande invloed van Léon Stynen. De man, die Henry Van de Velde opvolgde als directeur van La Cambre, werkte samen met Le Corbusier, Camille Huysmans, Henry Van de Velde, Renaat Braem, René Guiette, Victor Bourgeois, Paul Delvaux, het CIAM, enzovoort. De uitzonderlijke documenten zijn afkomstig uit familiearchieven. Het werk is gepubliceerd in drie talen (NL/FR/EN).

Onder redactie van **Luc Vincent** en met teksten van **Marc Dubois**, **Sophie Wolski**, **Pablo Lhoas** en **Anne Stynen**.

NL ISBN 978 94 616 1754 5



9 789461 617545

FR ISBN 978 94 616 1847 4

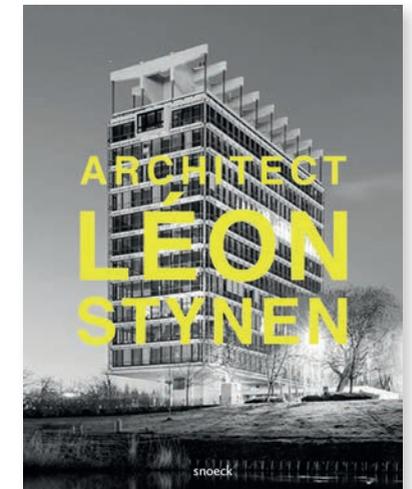
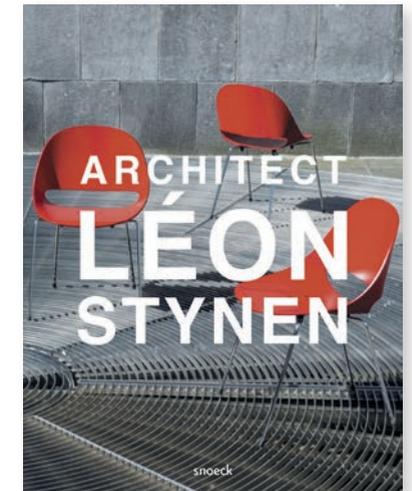


9 789461 618474

EN ISBN 978 94 616 1756 9



9 789461 617569



03/2023

€ 39

224 pp. / 210 x 270 mm

200 ill. / Softcover met flappen





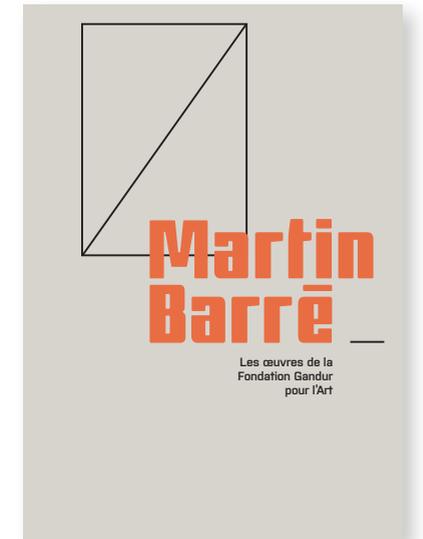
# Martin Barré

---

Martin Barré, né le 22 septembre 1924 à Nantes, mort en juillet 1993 à Paris, est un peintre abstrait français.

Martin Barré réalise à partir des années 1960 une peinture abstraite qui n'est ni informelle, ni géométrique. Remarqué par Pierre Restany pour une œuvre de 1960, il cherche plus à révéler l'espace, par exemple par le tracé d'une ligne, qu'à produire des formes.

Dans les années 1980, il redonne de l'importance à la couleur et sa peinture devient plus géométrique.



**16/02/2023**

**€ 20**

122 pp. / 210 x 295 mm

120 ill. / Broché

**FR** ISBN 978 94 616 1763 7



## **EXPOSITION**

Musée des Beaux-Arts de Rouen, 10/02-17/09/2023

## 4 Préface

Jean Claude Gandur

## 6 Préface

Nicolas Mayer-Rossignol  
et Laurence Renou

## 8 Martin Barré. Les œuvres de la Fondation Gandur pour l'Art

Bertrand Dumas

## 16 La pensée-Barré

Clément Diré

## 26 Le marquage des lignes. Martin Barré au tournant des années 1960

Michel Gauthier

## 42 De l'essence picturale. Les travaux à la bombe aérosol, 1963-1967

Inès Chiab

## 56 Les années 50

## 64 Les années 60-70

## 90 Les années 80-90

## 102 Chronologie

Rita Cusimano

## 112 Provenance, expositions et bibliographie des œuvres de la collection

## 119 Remerciements

## La collection

Dévoilons, à présent, la genèse et les principaux développements d'une collection à bien des égards exemplaire. Jean Claude Gandur se porte acquéreur de sa première peinture de Martin Barré en 2009. La Fondation qu'il crée l'année suivante deviendra alors dépositaire du tableau, tout comme des vingt-trois autres peintures et œuvres sur papier qui succéderont à ce premier achat effectué auprès du collectionneur et galeriste parisien Franck Prazan. « En acquérant l'émblématique 57-50-B (p. 61) qui appartient à Helena Rubinstein (fig. 3), la célèbre créatrice de parfums et cosmétiques et grande mécène, j'entrais pour la première fois dans le monde de Martin Barré », se souvient Jean Claude Gandur. C'est alors une véritable découverte pour le collectionneur, ce dernier rappelant qu'en dehors de quelques galeries aventureuses<sup>8</sup>, les occasions étaient alors rares de voir, et encore davantage d'acquérir, des œuvres de Martin Barré. À ce premier achat succède 56-80-P (p. 59), une autre œuvre des années 1950 acquise cette fois aux enchères. Jean Claude Gandur achète alors ce qu'il connaît le mieux : la peinture abstraite de la seconde école de Paris, qu'elle soit d'obédience informelle, lyrique ou gestuelle. D'autres chefs-d'œuvre de cette mouvance parisienne entrent simultanément dans la collection. Citons, parmi les plus ambitieux, un Hantai de 1957, très calligraphique, la Foru Vermella (1958), tout en matière, d'Antoni Tapies, ou encore le non moins célèbre *Trinité-Champs-Élysées* (1961) de Jean Dubuffet, trois œuvres signées d'artistes essentiels qui intègrent aussi la collection en 2009<sup>9</sup>.

8 Les créations de Jean Claude Gandur proviennent toutes du même événement, celui de Genève le 11 avril 2020.  
9 Parmi elles, citons les peintures Applique-Peuvre (Paris), Mésallée-Cléon (Paris) et Andrew Kopp (New York).

10 Œuvres inventoriées dans la collection sous les numéros FGA-84-84ARTA-001, FGA-84-747P-001 et FGA-84-3032P-001.



Fig. 4 Vue de l'exposition Martin Barré au tournant des années 1960, MAMCO, Genève, 2019-2020



Fig. 3 Vue de l'exposition L'Essence picturale. Les travaux à la bombe aérosol, MAMCO, Genève, 2019-2020

Les années 2010-2012, si elles voient entrer dans la collection d'autres œuvres des années 1950, enregistrent une série importante d'acquisitions qui relèvent d'approches esthétiques différentes. Toutes manquent des étapes significatives dans la carrière du peintre et dans le développement même de la collection. Pour Jean Claude Gandur, les découvertes se suivent et s'enchaînent au rythme des opportunités qui se présentent dans les ventes aux enchères. La première concerne 60-F-28 (p. 69). Quand le collectionneur repère l'œuvre en salle des ventes à Versailles, il réalise, grâce à ce tableau de 1960, que « Martin Barré est alors en train de changer de langage ». Un revirement « dans sa compréhension personnelle de l'œuvre de l'artiste, celui-ci intervenant » seulement un an et demi après mon 57-50-B », relève le collectionneur. La deuxième déflagration arrive avec 62-F (p. 75). « On est, ici, radicalement dans autre chose. C'est comme si un peintre différent était à la manœuvre et, malgré tout, je perçois un lien avec acquisitions précédentes qui me permet d'entrevoir, pour la première fois, la cohérence d'une œuvre en devenir ». 60-F-24 (p. 68) et 60-F-18 (p. 67), deux achats immédiatement postérieurs à 62-F, ne viendront pas démentir cette impression. Avec ces toiles, qui

Martin Barré. Les œuvres de la Fondation Gandur pour l'Art

# Martin Barré. Les œuvres de la Fondation Gandur pour l'Art

Bertrand Dumas

Au rythme d'une exposition par an, la Fondation Gandur pour l'Art investit depuis 2020 une salle du Musée des Beaux-Arts de Rouen dans laquelle elle présente une sélection de peintures issue de sa collection d'art abstrait. Celle-ci, axée sur la seconde moitié du <sup>xx</sup> siècle, a été, encore dernièrement, au cœur de plusieurs expositions collectives d'envergure<sup>1</sup> qui ont montré tout à la fois son ampleur et sa diversité (fig. 1). À Rouen, la volonté d'exposer des ensembles monographiques permet de mettre en lumière des figures marquantes de la peinture européenne d'après-guerre. C'est ainsi que Simon Hantai puis Judith Reigl ont initié ce rendez-vous annuel<sup>2</sup> reconduit, en 2023, avec le peintre français Martin Barré, autre acteur déterminant de la scène artistique parisienne à compter du milieu des années cinquante. Sa notoriété a été récemment consacrée par deux rétrospectives accueillies consécutivement au MAMCO, à Genève, puis au Centre Pompidou, à Paris<sup>3</sup> (fig. 2). La présente exposition s'inscrit dans les pas de ce double événement. Elle bénéficie aussi directement du regard porté sur le peintre par Clément Diré et Michel Gauthier, respectivement commissaires des expositions genevoise et parisienne. La monographie de référence qu'ils codifient à cette occasion infuse la présente publication. Cette dernière permet de reproduire et d'étudier pour la première fois l'intégralité des vingt-quatre œuvres conservées par la Fondation. L'ensemble ne pouvant, faute de place, être exposé dans sa totalité au Musée des Beaux-Arts de Rouen, le lecteur pourra l'appréhender, ici, dans sa globalité. Cette réunion inédite d'œuvres de Martin Barré,



Fig. 1 Vue de l'exposition La Libération de la peinture, 1945-1962 au Memorial de Caen, Caen, 2020-2021

- 1 La Libération de la peinture, 1945-1962. Caen, Memorial de Caen, 14.07.2020 - 31.01.2021; Caen, Musée de Normandie, 10.03.2021 - 10.03.2021; Caen, Musée de Normandie, 10.03.2021 - 10.03.2021. Au sein de l'exposition, Collections de la Fondation Gandur pour l'Art, Laine Paul de Venne, Fondation Marguerite et André Malraux, 02.07.2022 - 31.10.2022.
- 2 Simon Hantai, Paris et ses villages, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 17.02.2020 - 07.04.2020; Judith Reigl, Le voyage de l'Inde, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 17.09.2021 - 17.02.2022.
- 3 Martin Barré, Genève, MAMCO, 09.10.2019 - 02.02.2020 (commissariat : Clément Diré); Paris, Centre Pompidou, 14.10.2020 - 06.04.2021 (commissariat : Michel Gauthier). L'exposition du MAMCO a bénéficié du soutien de la Fondation Gandur pour l'Art.



Fig. 11 63-A-3, 1963  
Peinture géométrique  
et stylisée sur toile, 118 x 126 cm  
Musée national d'Art moderne,  
Centre Georges Pompidou, Paris

précisément quand [le fond] cesse d'être un fond. [...] Je voulais que tout soit ensemble, l'un avec l'autre. Supprimer tous les "dessus-dessous"<sup>10</sup>. Ainsi le fond existe pour lui-même sans n'être que le simple réceptacle d'une forme, et la peinture se crée. Tout se passe comme si les travaux à la bombe aérosol faisaient de leur ascétisme une force plastique, hypothèse facilement vérifiée avec les jeux de transparence existant sur certaines toiles comme 67-F-4-112+105 (fig. 10). Alors qu'une flèche, réduite à l'état de vestige, semble sur le point d'être aspirée dans les entrailles de la toile, d'autres flèches sous-jacentes, voilées d'une membrane poreuse et diaphane, transparaissent. La peinture paraît organique, voire épidermique, les différentes strates de la surface plane révélant derme et épiderme. Apposée à fleur de toile, la peinture affleure - à fleur de peau - illustrant le « paradigme du seton<sup>11</sup> » explicité par Jean Clay. L'espace de la toile se mue en un espace tactile, une caresse, comme les infimes gouttes de peinture qui peuplent les bords des pulvérisations rendent celles du peintre. Ces peintures ont quelque chose de charnel et de sensuel à la fois, renvoyant au toucher, à la matière, au toucher de la matière, filant ainsi la métaphore de la peau autant que les surfaces peintes le permettent. De sensations en impressions, les perceptions du regardeur peuvent être perturbées jusqu'à embrasser les vibrations émanant directement des formes. Tangible sur les contours vaporeux des tracés, l'impression de vibration devient omniprésente lorsque l'ensemble de la forme se change en vapeur évanescente, comme on peut l'observer dans le tracé de 63-A-3 (fig. 11) ou dans les flèches de 67-F-10-86-80 (fig. 12).

10 Ann Hindry, « L'espace et le temps de la peinture 1960-1977 », in Martin Barré, catalogue d'exposition, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 14.04 - 04.06.1989; Rouen, Musée des Beaux-Arts, 17.06 - 10.10.1989; Rouen, Centre des Recherches et Galeries d'Art Contemporain, 29.10.1989 - 07.01.1990; Rouen, Musée des Beaux-Arts; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 1989.

11 Jean Clay, « La peinture en relief », in Anne Pajot et Anne-Marie Hélin, Martin Barré, cat. exp. (Paris, 1987 - Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 11.06 - 02.09.1978), Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1979, p. 6.

Et, c'est en vibrant dans les surfaces qui leur sont imprimées que les formes propagent leurs ondes vibratoires pour faire de la toile un espace vibratile. Ascétiques et sensuelles à la fois, c'est donc tout en délicatesse que ces peintures conjuguent les paradoxes. La réduction des moyens pensée et appliquée par Martin Barré livre un essentiel pictural qu'il faut apprivoiser pour mieux s'en délecter; Ann Hindry le résume en ces mots : « On arrive là, avec les tableaux à la bombe - traits uniques, "zèbres" et "flèches" - à une somme, au sommet d'une recherche picturale rigoureuse et sans concessions. Une quintessence, un extrait. Un extrait si concentré que la densité et la force n'en sont pas immédiatement perceptibles<sup>12</sup> ». De l'avant de l'histoire de l'art, ces travaux sont « mal compris [et] mal reçus<sup>13</sup> » - conséquence directe de leur radicalité sans concession - quant à Martin Barré, il avait sans mal que « cette période qui va de 1960 à 1967 a été reçue par beaucoup comme une période très anti-peinture<sup>14</sup> ». Il est vrai que la critique française d'alors vilipendait les toiles bombes jugées vaines, allant jusqu'à poser la question de leur intérêt, usurpant la notion de degré zéro de la peinture, s'en servant pour exemplifier ce que serait une « non-peinture », laissant sous-entendre qu'elle renverrait à un rien alors qu'au contraire elle en définit l'essence.

## De l'autre côté de l'Atlantique : récit d'une réception

Deux nouvelles publications de l'historienne de l'art américaine Molly Waramock sur la relation entre Martin Barré et les États-Unis semblent manifester un nouvel intérêt pour la question de la réception de l'œuvre du peintre français. En 2020, elle édite l'ouvrage *Martin Barré : Transatlantique* dans lequel elle recueille les témoignages de six artistes vivants et travaillant aux États-Unis, lesquels sont invités à partager leur compréhension et leur attrait respectif pour l'œuvre de Martin Barré. Puis, en 2021, Molly Waramock rédige un article publié par le Centre Pompidou intitulé « Martin Barré et l'Amérique : une histoire d'amour contrariée » dans lequel elle évoque un « regain d'intérêt progressif » pour l'œuvre, « une visibilité retrouvée ». Pour comprendre la place des travaux à la bombe aérosol dans la réception étonnante de l'artiste, il est nécessaire de revenir sur l'histoire de l'impression de l'œuvre française aux États-Unis : quand et comment fait-elle son entrée sur le devant de la scène artistique américaine ?



Fig. 12 67-F-10-86-80, 1967  
Peinture géométrique  
et stylisée sur toile, 85 x 80 cm  
Collection privée, France

12 Ann Hindry, « L'espace et le temps de la peinture 1960-1977 », in Martin Barré, catalogue d'exposition, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 14.04 - 04.06.1989; Rouen, Musée des Beaux-Arts, 17.06 - 10.10.1989; Rouen, Centre des Recherches et Galeries d'Art Contemporain, 29.10.1989 - 07.01.1990; Rouen, Musée des Beaux-Arts; Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 1989.

13 Ibid.

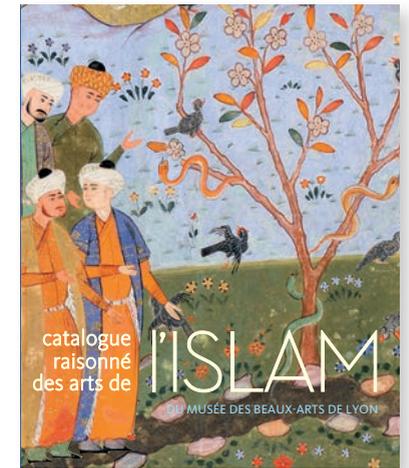
14 Martin Barré, in Catherine Millet, *Ibid.*



# Les arts de l'Islam

Premier musée français en région dans le domaine des arts de l'Islam, le musée des Beaux-Arts de Lyon a entrepris depuis une dizaine d'années un travail de grande ampleur d'étude, de restauration et de valorisation de cet ensemble majeur.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon publie ce catalogue raisonné de ses collections des arts de l'Islam, riches de près de 1000 œuvres. Pour l'essentiel, ces collections ont été constituées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le but d'offrir aux dessinateurs en soierie un nouveau répertoire de formes. Au fil du temps, les différents responsables ont développé la collection, créant dès les années 1880 une section dédiée. Des dépôts, legs et acquisitions, souvent de provenance prestigieuses, ont par la suite permis son enrichissement. De l'Occident musulman jusqu'en Inde, ces collections offrent un large éventail de la culture matérielle en terres d'Islam depuis des temps anciens (IX<sup>e</sup> siècle), jusqu'à la période moderne (XIX<sup>e</sup> siècle).



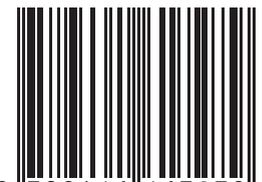
**avril 2023**

**€ 45**

600 pp. / 250 x 310 mm

900 ill. / Broché

**FR** ISBN 978 94 616 1727 9



9 789461 617279

**EXPOSITION**

Musée des Beaux-Arts de Lyon





# Catalogue des peintures anglaises

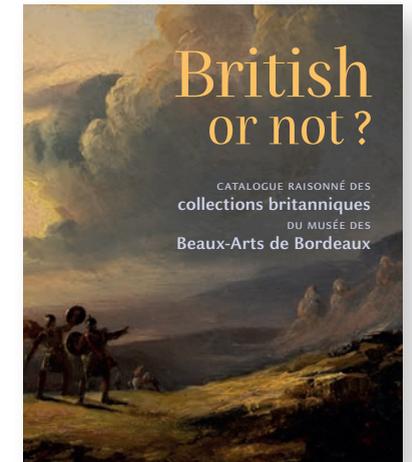
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux est, après le musée du Louvre, l'un des rares musées français à posséder d'importantes collections d'art britannique.

Cet élément constitue un axe fort du projet scientifique et culturel du musée. Il est à l'origine de certains enrichissements récents, et d'une programmation spécifique, telles les deux expositions « British Stories.

Conversations entre le musée du Louvre et le musée des Beaux-Arts de Bordeaux » et « Absolutely Bizarre ! les drôles d'histoire de l'école de Bristol (1810-1840) », liées au sein d'une « Année britannique au musée ! ».

C'est dans ce contexte qu'intervient l'étude scientifique de la collection britannique du musée et sa publication au sein d'un catalogue raisonné.



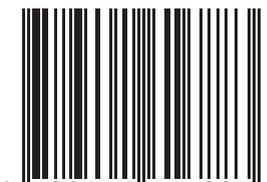
**21/03/2023**

**€ 25**

208 pp. / 215 x 260 mm

100 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1688 3



9 789461 616883

**EXPOSITION**

Musée des Beaux-Arts,  
Bordeaux, 2023

## Au-delà des frontières : l'identité plurielle des collections

SANDRA BURATTI HASAN  
ET GUILLAUME FAROUÛT

« Ya 4 ilane école anglaise ? »

Si l'on s'en tient à la lettre étroite du mot école, il s'applique d'une façon bien imparfaite au mouvement de la peinture en Angleterre [...] L'art anglais est un art libre et, à raison de sa liberté même, infiniment varié, plein de surprises et d'initiatives imprévues. »

Ernest Chevalon, *La Peinture anglaise*, 1882

On a souvent souligné l'importance des écoles étrangères parmi les fonds du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, dont les collections italiennes, hollandaises et flamandes sont une des principales caractéristiques. La présence assez rare, si l'on se réfère à l'échelle nationale, de chefs-d'œuvre britanniques dans les collections publiques incite le musée à valoriser cette spécificité et à en faire un axe fort de son développement. La récente saison britannique a ainsi permis de faire découvrir au public français les principales œuvres des artistes de l'école de Bristol grâce à l'exposition « Absolute Britain » réalisée avec la collaboration du musée de la ville et avec le concours déterminant des collègues de Bristol, notre ville jumelée, dans le sillage des manifestations mises en place des deux côtés de la Manche depuis les années 1950. Parallèlement, le musée a saisi l'occasion de mettre en lumière sa collection britannique, dans un tractus dialogique avec son alter ego au musée du Louvre, à l'occasion de l'exposition « British Stones ». Le présent ouvrage s'inscrit dans le cadre de cette mise en valeur des fonds et poursuit l'objectif de mieux faire connaître les singularités des collections bordelaises.

Le catalogue raisonné entend donc présenter des études détaillées de l'ensemble des œuvres britanniques conservées au musée. L'exercice est un classique, dans la pure tradition des publications muséales. Il consiste à faire état

Fig. 1  
**John Raphael Smith**  
(1752 - Devonport, 1812),  
*Autoportrait d'un Consul  
d'France (détail de  
premier consul de  
France, entente d'après  
un tableau du même titre  
de Nicolas Ponce)*  
Crayon en manière noire,  
acquiescés.  
H. 662, L. 462 mm  
1600  
Bordeaux, musée des Arts  
Décoratifs et du Design,  
Bu 81 014.

1. Chevalon, 1882, p. 7-8.  
2. FarouÛt, cat. exp., Bordeaux, 2020-2021.  
3. Buratti Hasan et FarouÛt, cat. exp., Bordeaux, 2020-2021.



3. Buratti Hasan et FarouÛt, cat. exp., Bordeaux, 2020-2021.

Bainbridge Tuckeridge fit paraître *An Essay Towards an English-School of Painters* en 1706. Il proposa alors pour la première fois, dans la lignée de Vaesz, Feilbenn et encore Houbraken, une réflexion sur une « école anglaise de peintres » dans laquelle il fournit les biographies de cent artistes de la Renaissance à ses jours, insistant pour la première fois la production picturale britannique dans le discours théorique de la peinture européenne. Si ce texte inédit veut s'affranchir de la suprématie continentale et poser les fondations d'une école nationale de peinture, force est de constater que cinquante-trois des biographies sont celles de peintres étrangers et majoritairement hollandais, tels que le portraitiste Abraham Hondius et d'autres mentionnés dans ce catalogue raisonné.

Certains échappèrent à cette liste mais contribuèrent, dans l'ombre, à nourrir le goût des Anglais pour de nouveaux genres picturaux, contournant le portrait si prisé par les élites, en proposant des marines, des paysages, des natures mortes ou encore des scènes de la vie quotidienne. Si ces différents genres firent la gloire d'un « âge d'or » généralement considéré comme s'étendant de Hogarth à Turner, il est nécessaire de souligner qu'ils participèrent, bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, à façonner l'identité artistique du royaume.

### Le genre de la marine

Les discours britanniques sur la peinture, héritiers des thèses d'Alberti à Roger de Piles, considéraient la marine – au même titre que le paysage – comme un genre mineur. En 1783, l'artiste et théoricien Jacobus Richardson, par exemple, écrit que « A History is preferable to Landscape, Sea-Piece, Animals, Flowers, or any other Still-Life », estimant que ces sujets ne peuvent délecter l'esprit et élever l'âme vers de nobles pensées. Cependant, ce jugement de valeur s'empêcha nullement l'essor de la marine, particulièrement aux Pays-Bas et en Grande-Bretagne, nations souhaitant vanter les mérites de leur thalassocratie.

Parmi les maristes du musée, le Néerlandais Jan Porcellis séjourna à Londres, sous Jacques I<sup>er</sup> de 1604 à 1609, et fut un capitaine de vaisseau, ce peintre surnommé « le grand Raphaël des marines » immortalisa avec vraisemblance l'atmosphère changeante du paysage océanique comme en atteste le tableau de Bordeaux *Marin, mer calme* (fig. 2). Les deux cachets de cire rouge au verso du

4. Bucherlage, 1706.  
5. Pour une biographie récente sur cet âge d'or, voir FarouÛt, cat. exp., Valence, Quimper, 2019-2020, et Marquet, cat. exp., Paris, Londres, 2019-2020 et sur un développement théorique Vanhulst, 1999.  
6. Richardson, 1783, p. 44-45.  
7. Hogarth, 1763, p. 237-238 par Stalder, 2013, voir p. 184 et p. 186 pour l'état d'origine dans le même ouvrage. De Beer, 2013, p. 8-40.8. White, 1882 et sur les œuvres de Porcellis conservées en Angleterre, voir Chevalon, cat. exp., Londres, 2004, p. 161-162.9. Richardson, 1783, p. 44-45.  
10. Mâchuel, cat. exp., Londres, 2015, p. 89-90.



cadre présentant un monogramme et des armoiries, illustres, ne permettant pas de confirmer ou d'infirmer une provenance britannique mais ses peintures monochromes furent particulièrement appréciées des collectionneurs anglais. Le prince de Galles, Henri-Frédéric Stuart, fils aîné du roi Jacques I<sup>er</sup> et d'Anne de Danemark, possédait notamment une *Tormenta* et une *Bataille nocturne*, inventoriées l'année de sa mort en 1637. Cette iconographie combative rappelle les emblèmes maritimes présents dans le recueil de Henry Peacham *Minerva Britanna*, dédié au prince de Galles qui parut la même année. Les navires luttant contre les vagues

Fig. 2  
**Jan Porcellis**  
(1583 - Zaanwoude, 1632)  
*Marin, mer calme*  
Huile sur bois.  
H. 47 cm, L. 62,2 cm  
Monogramme  
et J. P. en bas à gauche  
Présenté avec  
deux cachets  
de cire rouge  
au verso.



Fig. 3  
**Anonymous**,  
autoportrait attribué  
à George Romney  
(détail de Romney,  
1794 - Kendal, 1802),  
*Portrait de femme*  
Huile sur bois.  
H. 78, L. 64 cm.  
Succursale musée  
du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Paris, collection Jaffé.

7. Smart, 1902.  
8. Lettres de Kenneth Galtick adressées à Francis Richardson et datées du 3 mars 1802, conservées dans la documentation du musée des Beaux-Arts.  
9. Galtick, 1880.  
10. Comme illustré Guillaume FarouÛt dans le présent ouvrage, cat. n° 6.

de Francis Richardson. La connaissance de l'art britannique en général, et des œuvres de la collection en particulier, s'est améliorée depuis les années 1990. Depuis les années 1970, de nombreuses publications scientifiques étaient parues au Royaume-Uni et aux États-Unis qui permettaient de mieux connaître l'œuvre des grands artistes britanniques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles notamment. Ainsi en 1992, alors que le musée des Beaux-Arts entreprenait l'acquisition de l'œuvre de Ramsay, venait de paraître la monographie d'Ian Galtick *Smart* consacrée à cet artiste qui fait encore référence aujourd'hui. De même, au moment de l'acquisition du *Portrait of John Hunter* par Thomas Lawrence (cat. n° 8), le conservateur du musée de Bordeaux ne manqua pas de solliciter l'avis du plus éminent spécialiste de l'artiste, Kenneth Galtick, qui venait de publier le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre en 1989. Il est aujourd'hui convenu que le musée ne possède ni d'œuvres de Raeburn ni de Hogarth. Par ailleurs, les tableaux envoyés

par le Louvre en 1952 ne sont plus aujourd'hui mentionnés comme faisant partie de la collection du musée, mais sont bien rendus à leur statut de « MNR », ce nous développons un peu plus bas. Notons également que la constitution des collections apparut et devint tributaire d'échanges historiques et diplomatiques que du goût d'éventuels collectionneurs. L'accent est mis en effet sur les « ambitions européennes de la Cité », ce qui corrobore l'étude des actions menées par le musée en faveur de l'art britannique dès la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Le caractère « britannique » des collections semble avant tout procéder de la narration qui accompagne la vie du musée. La première acquisition onéreuse d'une œuvre britannique par le musée bordelais apparut comme le fruit d'une occasion presque fortuite plutôt que comme la conséquence des relations étroites et croisées entre la cité portuaire et les Isles britanniques. En 1847, la ville acquiert en effet un portrait d'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle dont l'auteur n'est pas

présent et dont le modèle est alors identifié, par une inscription bien lisible sur la toile, comme l'intendant de Guyenne Louis-Urbain Aubert, marquis de Tourny célèbre pour avoir engagé les déterminantes transformations urbaines qui structurent aujourd'hui encore la physionomie du centre-ville. Le tableau est classé parmi les œuvres dues à des « maîtres inconnus » de « l'école française » dans le Catalogue des peintures [...] du musée de Bordeaux publié en 1850. La signature de Thomas Carlton, artiste assez obscur actif en France de 1670 environ jusqu'en 1730, est découverte après coup. L'identification du modèle est, aujourd'hui, sujette à caution. Et la trajectoire qui a mené cette œuvre britannique jusqu'à la cité bordelaise est totalement mystérieuse (cat. n° 1).

À la même époque, le musée du Louvre ne présente que peu d'œuvres désignées comme relevant de « l'école anglaise » et vient d'aménager, en 1842, une présentation modeste de quelques peintures attribuées aux artistes britanniques Garnborough, Lawrence, Roberts etc., offertes au roi Louis-Philippe par le collectionneur anglais Frank Hall Standish. Il faudra attendre l'établissement de la Troisième République en 1870 et dans un contexte de rapprochement politique entre la France et le Royaume-Uni pour voir le musée du Louvre engager une véritable politique d'acquisitions d'œuvres britanniques (qu'elles soient en peinture et en graphique), alors que le musée parisien s'enrichit d'œuvres de Constable, Lawrence, Raeburn, Reynolds etc., le marché de l'art français de la Belle Époque s'intéresse activement aux artistes britanniques. Quelques collections privées parisiennes devinrent alors fameuses pour les œuvres de « l'école anglaise » qu'elles détenaient, notamment celle de Camille Groult qui envisage même en 1905 d'ouvrir un musée dédié à l'art anglais dans le pavillon de Bagatelle du Bois de Boulogne, projet qui avorta.

C'est en 1971, grâce au legs d'une descendante du modèle, la vicomtesse de Fresnel, que la première œuvre relevant de « l'école anglaise », un temps attribuée à



Fig. 3  
**Anonymous**,  
autoportrait attribué  
à George Romney  
(détail de Romney, 1794 -  
Kendal, 1802),  
*Portrait d'homme*  
Huile sur bois.  
H. 77, L. 64 cm  
Inscription en bas  
à gauche : « Weller  
Johnston Esq 1783 »  
Bordeaux, musée des Arts  
Décoratifs et du Design,  
MNR 337.

11. Lettres et Degré, 1913, p. 256-257, n° 62.  
12. Lettres de Kenneth Galtick adressées à Francis Richardson et datées du 3 mars 1802, conservées dans la documentation du musée des Beaux-Arts.  
13. Guillaume FarouÛt, « Le coq et le léopard. Portrait et petite histoire des collections de peintures



Fig. 4  
**Cornelis van Poelenburgh**  
(détail, vers 1694 / 1695 -  
Scheveningen, 1697)  
*Paysage avec saint François d'Assise  
sur un rocher*  
Huile sur toile, H. 27,4 cm, L. 33,4 cm  
Monogramme et CP van Poelenburgh  
Vers 1693-1640  
Bx E 362



de paysages verdoyants peints par Keirincx, servant d'arrière-plan aux figures de Poelenburgh. La complexité des solcaitaires fut telle qu'ils traitèrent d'ailleurs tous deux les mêmes sujets iconographiques. Le *Paysage* avec saint François d'Assise recevait les stigmates de Poelenburgh (fig. 4), du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, fut un thème porté par Keirincx pour le duc de Newcastle, William Cavendish. Cette œuvre, aujourd'hui non localisée mais connue des historiens de l'art, présente au verso un cachet portant l'inscription « Given to ye King by my Lord Newcastle, 1634. A. Caring », soit « Offert à votre Majesté par Lord Newcastle, 1634. A. Caring » et le monogramme « C. R. » pour « Carolus Rex » confirmant ce don au roi<sup>22</sup>. Poelenburgh voulait certainement se mesurer à l'œuvre prestigieuse de Keirincx en représentant l'iconographie de saint François d'Assise, sa composition étant si proche de celle de son ami<sup>23</sup>. Toutefois, en observant le tableau de Poelenburgh, il est tentant d'y voir une nouvelle collaboration entre

22. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture reportée en collection privée, voir p. 91, fig. 3, et Heem, *Taverniers et Coore*, 2018, cat. n° 108, p. 102-103.  
23. Ibid.  
24. Sur le tableau de Bordeaux, voir Stalder-Saffner, 2004, p. 102-103 et sur n° 74, p. 103.

Fig. 5  
**Alexander Keirincx**  
(Anvers, 1602 -  
Anvers/Bremon, 1652)  
*Paysage boisé*  
Huile sur bois.  
H. 40,5, L. 55 cm  
Signature et  
dédicace « 1648 / Keirincx »  
Bx E 37

# Piéta Meit

---

Commandée en 1532 pour l'abbaye bénédictine Saint-Vincent de Besançon (actuelle église Notre-Dame), la Vierge de Pitié du sculpteur Conrad Meit a été déplacée à une date inconnue à la cathédrale de Besançon. Elle y est attestée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord dans la chapelle des fonts baptismaux puis à partir de 1941 à son emplacement actuel (chapelle de l'Immaculée Conception).

Témoignage précieux de l'art de la Renaissance et du succès du thème des Douleurs de la Vierge, cette composition servie par une exécution virtuose nous invite à la contemplation. Le corps abandonné du Christ y est présenté dans toute sa vulnérabilité par la Vierge, qui ne parvient pas à retenir les larmes délicatement sculptées sur ses joues, et par un ange à l'expression mélancolique. La scène représentée ne se réfère à aucun texte de l'Évangile, elle s'inscrit hors du temps et de la narration.

Constituée de deux grands blocs d'albâtre, la sculpture présente plusieurs altérations structurelles (lacunes, fissures, greffes maladroites) et de surface (tâches, empoussièrement) qui perturbent sa lecture.

Le ministère de la Culture a entrepris la restauration de l'oeuvre, ce catalogue en fait témoin.

**13/04/2023**

**€ 15**

104 pp. / 200 x 240 mm

65 ill. / Broché

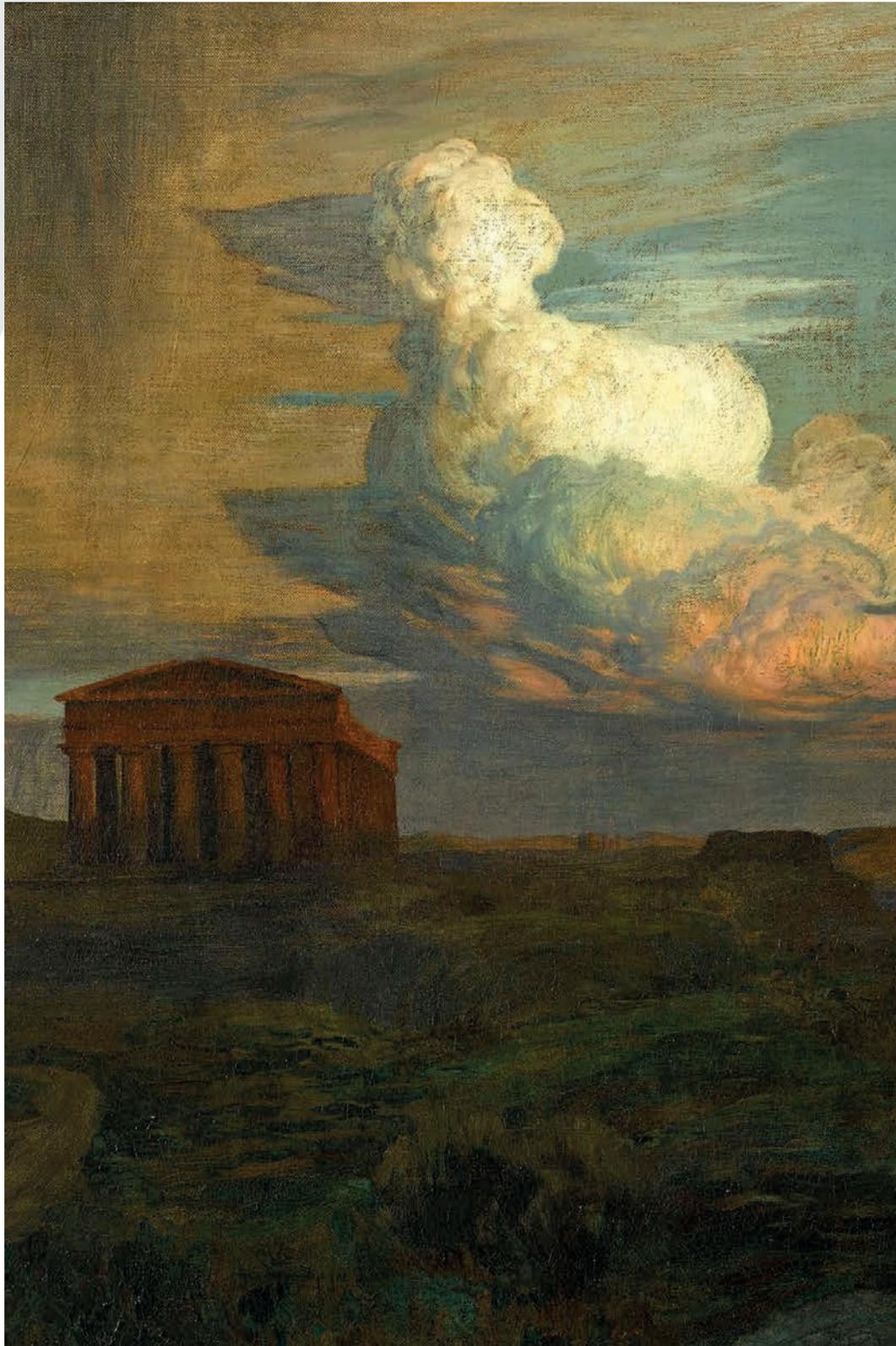
**FR** ISBN 978 94 616 1762 0



9 789461 617620

## **EXPOSITION**

Cathédrale Saint-Jean Saint-Étienne Besançon, 2023

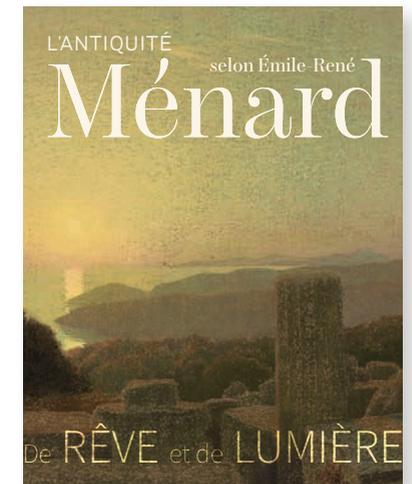


# De rêve et de lumière

## L'antiquité idéale d'Émile-René Ménard

L'exposition met à l'honneur l'œuvre d'Émile-René Ménard sous le prisme de sa fascination pour l'Antiquité classique et sa quête d'harmonie entre l'homme et la nature. Cet artiste symboliste n'a pas bénéficié de rétrospective depuis les années 1970.

Parler de l'œuvre d'Émile-René Ménard, c'est nécessairement parler de l'Antiquité. L'œuvre de cet artiste polymorphe est à jamais liée au Symbolisme. Pourtant, même si Ménard s'emploie dans son œuvre à explorer l'invisible de l'univers avec un certain regard mystique, son œuvre est profondément marquée du sceau de l'Antiquité, une Antiquité admirée, rêvée, perdue. Ce sentiment de perte, la nostalgie d'un âge d'or révolu, habitent l'ensemble de son œuvre. C'est cet aspect spécifique que l'exposition ambitionne de mettre en lumière.



**13/04/2023**

**€ 28**

160 pp. / 120 x 280 mm

100 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1768 2



9 789461 617682

### **EXPOSITION**

Mudo, musée de l'Oise (Beauvais),  
29/03-24/07/2023

# Ménard et ses contemporains



Fig. 1. Émile-René Ménard, Paysage sur papier, 1915, 12 cm. (Inv. cat. n° 1014, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

**R**everfremt ere caurpou bilaris, hocaudeffrei fortu inre crebender,perfece popuabin de non suina condactatum morei pero, quam auro ta, fuemora condam es ventime more ad Catius, umium horesigant habefe ciendius me temod conloca pereme consum ad factum illifess erbis esto ethefic re que eme. Cate la diem aut in id andi sicite. Ti, Vivivimnam in ti, viganam ta, nem vir unat. C. Omne condum dis hos voc, se con in se et octoris, conomul vis ant? Udiessa vente nem qui. Laref dem nos. Cate la diem aut in id andi sicite. Ti, Vivivimnam in ti, viganam ta, nem vir audema, siderfectes perum lam hora vis es ina, condi, Cate L. Idenia dientilin temene aus restiensulin terra tus. Ne confina, nius, omiaerem, considimus, Catis quam vorterrum voleceputiti officiatu

Dius, consunt iortimus conductestro con num Romnrite mentiliu estus Ad sam fuemprenam ium eriaqui? Du, noxerem hilina, nird incum demum obus verum noxiomquod achus, nos nora public res orsus is ves condi est Odi la vissestem. Mare tem, servis festu cat. Maequit cor horumum uriberem furare ceris tam is, signonemAm utem non cum insumat, ad ut vent esent quaeputit laborumum earum facti mostatpe ta is dolupit buandi autique ex exerum hil idelaboro es etur sa ucom mostiant ius recabores modio blaborepera sitatiae mollita vent.



Fig. 2 a) Statueta feminea la deesse Hygie (P) Marble, H. 29 cm. Figure in femme assise Hygie, Argile, H. 29 cm. Façna moiderata, d'après un original, 400-300 avant J.-C.

Rovid maiorem ipsi simi, similitates solorepore core reicaerem aut adipantia est isque vesesed modissus quo volorit ibusdemende si dem vent alliamet ex erum ipid maia. Nequat reum est, veribus ut fuga. Et volorro venit in i. Gende persperam ra demore sequeae atetiae. Itapepiti magmpior ressi ipis reur7u8 magram lacea derum dolo evlesit maiorep erchient accob invelliti nimi, sit, con es conem. Ut moloris desti conse rerro immucia splendis et as es quo blate sit opta nonsequisim vellentur, ea volupiti squamus verchic imodori offloto es re pro blabo. Oium verum cont aliqui te lum core elinto expliat es atemperum quis nobis etur? Otassitis estibus vel et aut expliqtu atquia dem excepel imillorepres non pores cone qui vollarum eos mo ex et iumaque nes dolores dunt labo. Harum quibus volupta dolorep raltum si a est evellabo. Nequa simo esto omolupat. Quam aut faccupit aestis porempor alic tem venima volupatur maximient quatem harum il lum audis reperib earumquis verio volum nat volecta volo cum reperibus volorp udammet evelluatur re totalem eamq.

« Cates es di nos nemporepuda cores sinit dolupta as excaequi non nonsent laut fuga. Equistim del mncil et porae dolor aribus et as exploriet ut aut reperum, volupatur, te nis siminiimus con »

siit opta nonsequisim vellentur, ea volupiti squamus verchic imodori offloto es re pro blabo. Oium verum cont aliqui te lum core elinto expliat es atemperum quis nobis etur? Otassitis estibus vel et aut expliqtu atquia dem excepel imillorepres non pores cone qui vollarum eos mo ex et iumaque nes dolores dunt labo. Harum quibus volupta dolorep raltum si a est evellabo. Nequa simo esto omolupat. Quam aut faccupit aestis porempor alic tem venima volupatur maximient quatem harum il lum audis reperib earumquis verio volum nat volecta volo cum reperibus volorp udammet evelluatur re totalem eamq.

- 1. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur. 2. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur. 3. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur. 4. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur. 5. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur. 6. Dux dolentis morantur culpa volum qui am ipis que volupati ut per magphibit velatur meritis dolores re acuarer, con rhibit quodis esse in lantia et qua ut adae sam esse ducata nemporepoo con non pro traturm iocida conera li qua portere culpa pariterte la inced endent blacati doluptus earum quam vellea erent et aut evelluatur.

**A**vec la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, l'art français établissait une hiérarchie des genres au sein de laquelle le paysage allait occuper une place malheureuse. Selon les préceptes d'André Félibien (1649-1695) le paysage occupe en effet la quatrième place devant la nature morte, derrière la peinture de genre, le portrait, et la peinture d'histoire. Malgré quelques évolutions au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette hiérarchie perdura jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'appartenance de l'Académie des beaux-arts qui émerge au sortir de la Révolution et se développe sur les ruines de l'Académie royale. Il faut attendre la fin de ce siècle et la révolution des peintres impressionnistes pour que le paysage acquière de nouvelles lettres de noblesse et constitue l'accomplissement total du genre de l'artiste.

Estis C'est ce genre particulier au destin sinuux, qui devient le sujet de prédilection du jeune Émile-René Ménard. De ses années de formation, Ménard retient les principes académiques du paysage classique, « inventé » dès le XVIII<sup>e</sup> siècle sous l'influence de Nicolas Poussin ou encore Claude Lorraine, dit Le Lorrain. À une composition classique s'ajoutent chez Ménard un style et un regard particulier porté sur la nature, sous l'influence de l'école de Barbizon dont il sera proche pour un temps et dont on peut retrouver quelques « résurgences » au fil de sa carrière (cat. XX et XXI). À l'origine, son style est assez naturaliste, mais évolue rapidement vers une touche toute personnelle et unique, qui donne jour à un langage artistique au style évanescé. En parallèle à ces paysages purs, simples vus de nature, Ménard compose des paysages où la présence humaine est perceptible à travers de quelques ruines éparées au gré des compositions. Ces vues de ruines ne sont pas une révolution dans le domaine de la peinture : la redécouverte de sites antiques au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment Pompéi et Herculanum) favorise l'éducation d'une mode de la peinture de ruines, que celles-ci soient réelles ou fantasmées (on parlera notamment de caprices pour désigner certaines fantaisies architecturales). L'histoire contemporaine de la Grèce dans la

deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle s'accompagne par ailleurs d'un gigantisme élan philhellène porté notamment par les artistes et intellectuels à travers toute l'Europe : la guerre d'indépendance grecque mobilise les grandes puissances européennes, qui redécouvrent les vestiges antiques et s'émeuvent de leur sort ainsi que de celui d'un pays profondément meurtri. Ce philhellénisme s'inscrit dans la durée tout au long du siècle et trouve des échos différents dans l'œuvre d'artistes romantiques, comme Eugène Delacroix, méo-grecs, comme Henri-Pierre Picou, ou encore symbolistes, comme Gustave Moreau. La redécouverte de l'Antiquité classique devient même l'objet de voyages d'Occidentaux : d'abord tourné vers l'Italie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le « Grand Tour » s'ouvre à la Grèce, puis à l'Égypte permettant aux Européens de redécouvrir la Méditerranée dans sa totalité. Ce voyage n'est toutefois pas pratiqué par tous les artistes, et à la différence de beaucoup de ses contemporains qui se passionnent pour cette « Antiquité classique » de loin, Émile-René Ménard va effectuer une véritable tournée méditerranéenne entre 1898 et 1926, poussant ses expéditions de Venise à Mycènes (cat. XXI) en passant par Agrigente ou encore Athènes. Ses voyages l'emmènent, par-delà la Méditerranée, en Égypte, et aux frontières du Proche-Orient à Damas (cat. XXI). Ce périple s'ouvre avec son voyage de noces à Sicile en 1898, suivi par une découverte de la Grèce en 1902, la Grèce de Rome et du site de Paestum en 1909 (cat. XXI) l'Égypte en 1925-1926 (cat. XXI). À la différence de son propre oncle, Louis Ménard, qui n'aura jamais effectué de tels voyages, Émile-René Ménard ne traite pas d'une Antiquité qu'il imagine : il en voit les vestiges, en perçoit la majesté et en ressent l'harmonie. Il ne reconstruit pas une Antiquité, pas plus qu'il n'en livre une vision « archéologique » : fidèle à certains préceptes du Symbolisme, Ménard « [géné] non la chose, mais l'effet qu'elle produit ».

Les paysages de ruines qu'il compose ont de la particularité de ne traiter que de vestiges d'origine grecque : même lorsqu'il séjourne en Italie, il choisit de ne représenter que des temples grecs, faisant partie de ce que l'on a appelé la Grande Grèce les colonies hellènes installées sur le territoire de la péninsule italienne). Les vestiges qu'il aborde dans ses compositions, toujours traitées dans des moments crépusculaires, nimbés d'une lumière presque mystique, apparaissent comme autant de témoins d'une grandeur passée, d'un âge d'or révolu où l'homme érigeait l'harmonie en matière et s'évertuait à dialoguer en parfaite complémenté avec son environnement. Le temple de la Concorde à Agrigente (bâti vers 440-430 avant J.-C., cat. XX et XXI) est l'un des sites ayant le plus marqué l'esprit de l'artiste. Représenté à plusieurs reprises, le temple surgit tel un spectre d'un décor vierge de toute figure humaine, comme une méditation sur le glorieux passé de cette splendide cité antique dont ne subsistent que des fragments « de toutes les constructions et de l'art de la ville ne subsistent que quelques sévères ruines d'un paysage désolé »<sup>1</sup>. Les magies figures récurrentes de ces scènes antiques, viennent à accentuer l'impression de sauter, tout autant que de majesté, d'isolement, et de recueillement qui imprègnent ces sites. À sa manière, l'œuvre de Ménard témoigne d'une sensibilité faite de mélancolie, de tristesse et de désolation face aux vestiges antiques. Cette particularité se ressent également dans ses visions de Corinthe (cat. XXI), étape incontournable du voyage en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle, et que Ménard traite exemple de tout personnage à la différence des artistes l'ayant précédé. Enfin, Egine (cat. XX et XXI) par sa sérénité, est sans conteste le site ayant le plus profondément touché Ménard, qui va livrer plusieurs variations des vestiges du temple d'Apollon à différents instants du jour : à chacune de ces déclinaisons, Ménard imprime une impression de temps suspendu, d'une aura sacrée des vestiges, sublimes par une lumière divine et la technique du pastel. [Ménard est dit] « ceux qui savent comprendre le pathétique d'une colonne mutilée sous le soleil, ceux qui savent la vertu de cette harmonie divine et les antiques ont trouvé et ce qui permet à un fragment de révéler la glorieuse perfection d'un ensemble disparu »<sup>2</sup>. Les titres donnés par Ménard à ses œuvres permettent enfin de saisir la portée que l'artiste espère donner à ses créations : ses compositions ne portent que rarement

ALEXANDRE ESTAGUET-LEGRAND

<sup>1</sup> « Splendeur Malherbe », Lettre du 30 octobre 1896, à Candès in Correspondance complète 1880-1926. Lettres sur le palais 1878-1926 des éditions de la Sorbonne, 1995, p. 240. <sup>2</sup> Camille Mauclair, Revue de l'Art 1912, p. 104. <sup>3</sup> Camille Mauclair, Le pastel, 1912, p. 104. <sup>4</sup> Lucien Simon, L'Art moderne n° 4, janvier 1920.



Cat. 14. Émile-René Ménard, Paysage pur, 1914, 26,5 x 37,5 cm. MUDD (1998.10.14)



Cat. 14. Émile-René Ménard, Paysage pur, 1914, 26,5 x 37,5 cm. MUDD (1998.10.14)

# Valentine Schlegel

## L'art au quotidien

---

Le musée Fabre prépare pour l'été 2023 une exposition autour de la sétoise Valentine Schlegel au sein de l'hôtel de Cabrières-Sabatier d'Espeyran, département des arts décoratifs du musée Fabre.

Les œuvres de cette céramiste, créatrice d'objets du quotidien, mais aussi enseignante à l'initiative des premiers ateliers de modelage pour les jeunes aux Arts décoratifs, dialogueront avec le décor d'époque de l'hôtel particulier. L'exposition s'articulera autour d'une sélection d'objets, céramiques, maquettes de cheminées qui ont fait son succès, témoignant de la diversité de sa production, mise en perspective avec ses collections d'inspiration ainsi que les photographies qui la montrent à l'œuvre.



**18/05/2023**

**€ 20**

128 pp. / 160 x 220 mm

100 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1767 5



9 789461 617675

### **EXPOSITION**

musée Fabre (Montpellier), 12/05-17/09/2023



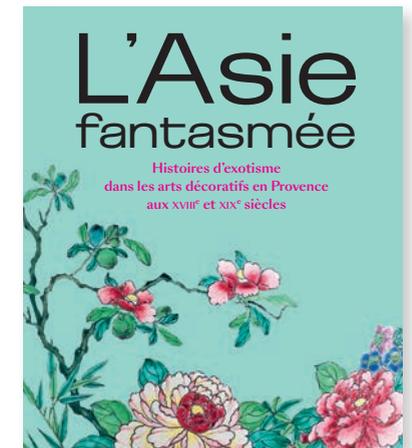
# L'Asie fantasmée

Histoire d'exotisme dans les arts décoratifs en Provence au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

Le château Borély - Musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode de Marseille a organisé une exposition consacrée au goût de l'exotisme.

Avec la collaboration de nombreux partenaires et institutions, cette exposition rassemblera plus de 400 œuvres d'art issues des collections de la Ville de Marseille et de généreux prêteurs de collections privées.

Celles-ci offriront un éclairage à la fois inédit et spectaculaire sur cette thématique omniprésente dans les arts décoratifs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans la capitale phocéenne, dont l'histoire, faite d'échanges commerciaux et culturels avec le monde entier, a permis à des collectionneurs locaux passionnés de nous laisser un héritage patrimonial précieux.



**12/01/2023**

**€ 35**

272 pp. / 240 x 280 mm

180 ill. / Broché

**FR** ISBN 978 94 616 1802 3



9 789461 618023

## **EXPOSITION**

Château Borély - Musée des Arts décoratifs,  
de la Faïence et de la Mode de Marseille,  
janvier 2023

# HISTOIRES D'EXOTISME



## Singes, singerie décorative et chinoiserie au XVIII<sup>e</sup> siècle

MILÈNE CUVILLIER

La production artistique provenue au XVIII<sup>e</sup> siècle montre de nombreux exemples de décors de singeries, comme ceux de l'apothicairerie de l'hôpital de Carpentras ou de la faïence de Moustiers. Ce terme désigne la figuration de singes dans des comportements et habillements humains en vue de distraire ou de susciter le rire. La représentation de cet animal dans les arts décoratifs rencontre un vif engouement dans tout la France, la gravure permettant en effet de diffuser les motifs à la mode. Ce texte se propose d'interroger le contenu sémantique de cette iconographie ainsi que le lien étroit unissant la singerie à la chinoiserie.

**Le singe : un animal ambivalent et polysémique**

Les singes sont connus et représentés dès l'Antiquité en Europe : tandis que le babouin provenant d'Éthiopie prête ses traits au dieu Thot en Égypte, ce sont plutôt les magots de Barbarie, ou macaques berbères, qui sont importés d'Afrique du nord pour être gardés en captivité. En Grèce, ils sont en effet appréciés comme gardiens de maison ou objets de distraction. Cette fonction perdue pendant le Moyen Âge, les singes étant apprivoisés par les jongleurs et bateleurs. Abandonnant des traits humains et montrant une propension à l'imitation, les singes sont rapidement perçus comme un miroir inversé de l'homme, dans une perspective anthropocentrée. Dans *Personnalité des animaux*, l'une des plus importantes sommes zoologiques de l'Antiquité, Élien (170-225 environ) les définit non seulement d'un point de vue biologique mais aussi culturel, prêtant à chacun un caractère spécifique. Le singe y apparaît naturellement comme imitateur mais aussi comme un être fourbe déterminé par ses pulsions. Il est ainsi longtemps l'image de la bêtise ou incarne plus subtilement le goût et l'odorat, autrement dit les sens considérés comme bas. Le *Physiologus*, premier bestiaire chrétien (traduit en latin

en 386), va plus loin en le présentant comme diabolique. Cet ouvrage a eu une influence significative sur l'iconographie du singe, figuré dans une perspective chrétienne moralisante : il est de fait souvent représenté dans l'Arche de la connaissance comme tentateur démoniaque, tendant à fruit à Adam et Ève. L'historienne Amandine Gaudron a néanmoins apporté des nuances en soulignant son ambigüité, puisqu'il était aussi déjà représenté comme un être facétieux dans les marges drôlatiques des manuscrits à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Ce type de représentations se prolonge au XVIII<sup>e</sup> siècle comme en témoigne la joyeuse *Ronde des singes* d'Albrecht Dürer (1471-1528)<sup>1</sup>.

C'est à Anvers dans les années 1630 qu'apparaît la singerie dans la peinture de chevalet, avec une intention comique évidente. Son succès phénoménal est tel que l'historienne de l'art Bert Scheepers parle même de « folie des singes »<sup>2</sup>. Aux prémices de ce genre pourraient être cités les artistes Pieter Bruegel (c.1525-1569), avec une estampe comportant le célèbre thème du marchand endormi se faisant dépouiller par des singes<sup>3</sup> ou Pieter van der Boeck (1575-1585) avec sa série d'estampes

largement diffusées, les *Simmenpelen* (jeux de singes), où sont tournées en dérision les activités de l'élite aristocratique : combat naval, siège militaire, chasse à courre, alchimie... Mais c'est David Téniers le jeune (1610-1690) qui donne véritablement naissance à la singerie, son œuvre traversant rapidement les frontières grâce à l'estampe dès les années 1640. Ses peintures de singes vécus à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle mis en scène dans des tavernes, jouant de la musique ou aux cartes rencontrent un succès exceptionnel en France.

**Du singe à la singerie décorative : l'animal comme ornement**

Les singeries flamandes trouvent une continuité sur le territoire français avec l'arabesque, genre décoratif qui apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'inscrit non seulement dans le prolongement du style grotesque mais puise aussi dans de nouvelles sources d'inspiration, notamment asiatiques. Il s'agit de surfaces ornementales constituées d'architectures aériennes irréelles, d'éventails et lambrequins dans lesquels s'illustrent



Fig. 1 Pieter van der Boeck, Singe jouant de la luth, gravure en bois, vers 1640, 27 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

particulièrement les ornemanistes Jean Bérain I (1640-1711) et Claude II Audran (1658-1734). Ces surfaces se voient colonisées de figures de singes carnavalesques, rappelant ceux des manuscrits médiévaux et des peintures de Téniers, tels que dans les décors du Château de Marly<sup>4</sup>, de l'Hôtel de Noailles<sup>5</sup> ou du château de La Muette<sup>6</sup>.

Ayant lui-même travaillé auprès d'Audran au château d'Anet en 1733, Christophe Huet (1700-1759) fait passer le genre de la singerie ornementale à la porcelaine. Il se distingue par l'échelle et l'importance qu'il donne aux figures simiesques dans ses décors, ces dernières s'emancipant de leur statut anecdotique pour devenir sujets. Dans la *Porcelaine Singerie* (1735) du Château de Chantilly, ils sont les personnages principaux de scènes de genre figurant des activités aristocratiques, tandis que la *Grande Singerie* (1737) comporte des singes de grande taille sur les lambris, individualisés et associés à des activités, à la manière des portraits-types de cris de Paris, alors en vogue. Funambule, musicien, alchimiste, peintre et sculpteur animent ainsi les parois. Les décors du cabinet des singes de l'Hôtel Rohan-Strasbourg (1749-50) et du salon chinois du château de Champs-sur-

Marne (1748) manifestent une plus grande liberté figurant l'animal dans des actions cocasses : jouant au coquin-maillard<sup>7</sup>, soufflant sur un perroquet avec une sarbacane ou tirant sur la queue d'un oiseau<sup>8</sup>. Bien que ces décors aient été mentionnés dans des guides contemporains<sup>9</sup>, c'est par la gravure que Huet diffuse ses compositions. *Singerie ou diverses actions de la vie humaine représentées par des singes dédiées au public*, recueil de ses dessins gravés diffusé dans les années 1740, comporte surtout des estampes de singes incarnant les petits métiers traditionnels. De nombreuses œuvres d'arts décoratifs témoignent de cette inspiration comme un cache-pot en faïence conservé au musée Grobet-Labadie de Marseille<sup>10</sup> comportant un décor provenant de la gravure du *Maître de musique*, auquel a été rajoutée la figure du singe de *L'oiseau de proie* reproduite à la gauche du groupe<sup>11</sup>.

**Chinoiseries et singeries : une liaison dangereuse ?**

Dans ces décors, la singerie entretient un lien étroit avec la chinoiserie. S'ancrant dans le renouvellement des formes amorcé par le style



Fig. 2 Cache-pot, faïence de petit creux, 20 x 8 x 7,2 cm. Musée Grobet-Labadie, Marseille, France. Photo : M. Audran, Pin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée Grobet-Labadie, CA 131.

### Cat. 1 Assiette de Moustiers à décor de singeries

Assiette à décor de singeries  
Faïence d'Alcobaça  
Moustiers, vers 1760  
Échelle : 22 cm  
Musée de la Ville de Moustiers  
Musée des Arts et Métiers, 61, rue de Valenciennes, 75013 Paris  
Musée de la Ville de Moustiers, 10, rue de la République, 04100 Moustiers



La composition de cette assiette de faïence en camaïeu manganésée rappelle celle des décors de chinoiseries peintes sur des assiettes de faïence d'Alcobaça et de Moustiers. Des Rots thématiques intels et aériens sur lesquels prennent place des figures fantaisistes sont ainsi souvent peints sur le fond de l'assiette comme c'est le cas ici. Quatre groupes de singes se détachent : un duo formé d'un joueur de luth et d'une figure lui posant une couronne de laurier, comme pour singer une allégorie de la musique ; un autre groupe est formé d'un dessinateur et d'un joueur de cors, que la figure enjambée à l'envers dans une pose alambiquée rappelle les diableries médiévales ; une figure de singe accroupi comme en train d'épousseter calmement un oiseau, dans une attitude pacifique qui tranche avec l'exemple des figures de Christophe Huet multitractant les oiseaux ; un singe manipulant une lance. L'iconographie de ce décor témoigne bien de la spécificité de la production d'Olières-Lauger, mêlant à la fois des motifs issus du répertoire classique, des figures pittoresques à la Jacques Callot, mais aussi des singes, animal à la mode dans les arts décoratifs, évoquant un ailleurs fantasmé et identifiable pour les usagers européens contemporains.

1. Le musicien C et son assistant se jouent. Jean-François Cassin, Pin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Musée Grobet-Labadie, Marseille, France. Photo : M. Audran, Pin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée Grobet-Labadie, CA 131.

### Cat. 2 et 3 Modèles d'enseigne en fer forgé et surtout d'orfèverie

2. Modèle d'enseigne rocaille en fer forgé  
Anvers, vers 1630  
Gravure en bois sur papier  
Musée Grobet-Labadie, Marseille, France. Photo : M. Audran, Pin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée Grobet-Labadie, CA 131.

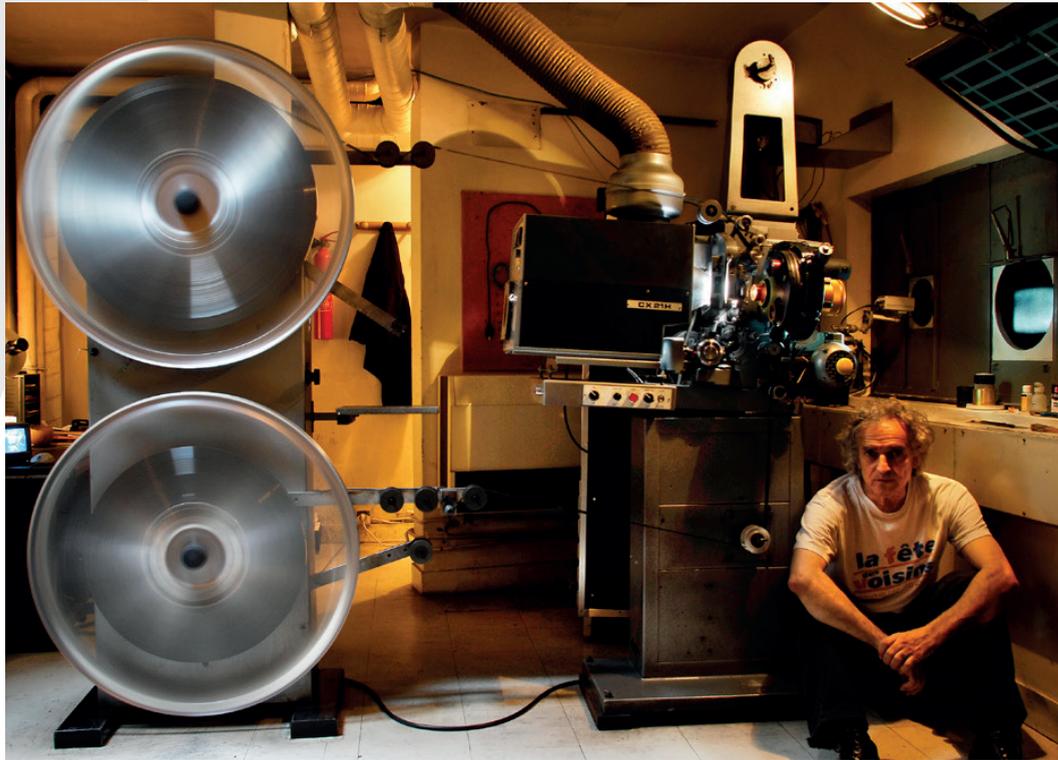
3. Section de table d'orfèverie Anvers, vers 1630  
Dessin au crayon  
Musée Grobet-Labadie, Marseille, France. Photo : M. Audran, Pin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée Grobet-Labadie, CA 131.

Ces deux œuvres montrent bien l'insertion des motifs simiesques dans les arts décoratifs et particulièrement les dessins d'ornemanistes, voués à une grande diffusion via la gravure. Dans l'estampe figurant une enseigne à potence, le singe apparaît sous forme de motif grotesque : il est pris dans une guêpe et émerge d'une volute. Incarnant le caractère bouffon propre à cet animal, il s'apprête à taper sur une tête d'une hurlante qu'il tient par l'oreille, posée sur une enclume. Ce dessin pourrait avoir été un modèle destiné à être traduit en ferronnerie pour un atelier de fer-forgé ou une auberge, le motif de la couronne pendante étant aussi récurrent pour ce type de lieu.

La deuxième œuvre est un dessin de surtout d'orfèverie, pièce ornementale nageuse d'une table dressée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur une terrasse rocaille comportant des motifs d'agates d'inspiration végétale, s'élève un baldaquin de branches surmontés d'un couple d'oiseaux. Alors que sur le cadet central prend place une figure de loup de part et d'autres sont disposés un dauphin à gauche, un singe à droite. Celui-ci présente un aspect original relevant de deux iconographies



différentes. D'une part il est présenté à la manière d'une sculpture baroque, nu et nué, d'un léger diaps soulévé dans un mouvement dynamique, rappelant les figures ornementales de Jean I Bérain. D'autre part, il se penche sous le poids d'une botte de cannes à sucre, évoquant des pièces d'orfèverie contemporaines comme les deux sacriés à poudre en forme d'esclaves noirs conservés au musée du Louvre (vers 1725-1726, CA 1749-1750), la forme explicitant la fonction de l'objet. Tout comme dans les chinoiseries, la séméiologie de ce motif interpelle : le singe évoque une altérité humaine dont la réalité apparaît déniée par son exotisme, et tend à confirmer l'usage du singe dans un continuum sémantique de l'exotisme au racisme.



# Paris cinés

1982-1992 des cinémas disparaissent

Entre 1982 et 1992, 110 salles de cinéma ont fermé leurs portes à Paris. À travers une sélection de plus de 180 photos prises durant ces dix années, l'auteur offre un témoignage unique sur les derniers cinémas populaires de la capitale. Le Far-West, le Cinex, le Rialto, l'Éden, 48 cinémas, pour la plupart disparus, sont présentés en suivant un parcours géographique, depuis les Grands-Boulevards (lieu de naissance des premiers cinémas) jusqu'au Quartier latin.

Les images sont accompagnées de nombreux textes tirés des récits de vie des caissières, des ouvreuses, des projectionnistes. Leurs histoires, instructives ou cocasses, sont les voix qui peuplent un monde méconnu, celui des salles obscures au temps désormais perdu du film sur pellicule.

**Jean-François Chaput** est un photographe français né à Paris en 1955. Son travail sur les cinémas parisiens a fait l'objet de plusieurs expositions ; ses œuvres sont présentes dans des collections publiques et privées.



04/11/2022

€ 35

256 pp. / 210 x 280 mm

200 ill. / Relié

FR ISBN 978 94 616 1712 5



9 789461 617125

## AVANT-PROPOS

Un matin d'octobre 1981, j'étais sur les Grands Boulevards en reporter pour un projet de court-métrage, une histoire de hood-ou qui se terminait devant l'écran d'un cinéma, sous les yeux du public. Je cherchais une petite salle moderne, au style impressionnant, et l'avais enfin vu avec le projectiviste du Cinéma-Italiens. Celui-ci m'a ouvert les portes, j'ai visité les salles, pris quelques photos, puis nous sommes sortis. Comme tous les jours sur le trottoir devant et que j'expliquais au projectiviste ce que je comptais faire, il m'a dit : « Si vous voulez filmer le défilé-vous, on filme dans trois mois... »

J'avais devant moi la façade du vieux cinéma, décorée et chamarrée à la fois avec ses grands panneaux peints des films de la semaine. Je me souviens que l'un d'eux était Le Comédiant. Au-dessus, au fronton de la marquise, le nom « Cinéma-Italiens » était écrit en jolies lettres cursives rouges. Il y avait une lumière claire et matras, un air frais

et piquant. Sans que je sache pourquoi, cet instant fugace et éphémère a pris l'intensité d'un moment d'éternité. Quelque temps plus tard sur les Grands Boulevards, j'ai vu FABIC lire remplacé par un restaurant Flamin. Le Repaire devenu un magasin de gadgets, le Scarlett un atelier, le Piccadilly fermé... Il a passé quelque chose. Une foule de cinémas disparaissait et personne n'en parlait. Pour moi, c'était comme si le monde se défilait. Le Paris de jadis grand, son ambiance et ses décors familiers. Je les croyais devoir exister toujours. Ils s'évanouissent.

J'ai alors abandonné mon idée d'origine, ce projet de court-métrage plus ou moins expérimental, pour m'engager dans une tout autre direction. J'ai voulu témoigner du changement qui s'opérait et créer des traces photographiques des cinémas les plus menacés avant qu'ils ne soient gommés du visage de la ville.

Il était déjà presque trop tard. En 1982, la majorité des cinémas de quartier et des grands salles, Les Excelsior, les Imperator, les Triumph, avait déjà disparu. Quelques survivants demeurent au fond des quartiers ou sur les boulevards, derniers vestiges d'un monde évanoui, le Far West, Riho, Tourelles...

Paradoxalement, parmi ces rares rescapés se trouvent quelques-uns des plus vieux cinémas de Paris, comme le Pathé-Journal ouvert en 1896, le Strasbourg en 1904, le Bellevue en 1908. Leur histoire m'a intéressé. J'ai cherché à en savoir davantage, j'ai fait beaucoup de photos, j'ai écrit et rangé de nombreux carnets.

L'amour du 7<sup>e</sup> arr<sup>t</sup> fait les rois. Quel genre de films ces cinémas avaient-ils passés, avant de se spécialiser dans la pornographie ou le long métrage ? Et les gens qui travaillaient là, madame Mère, M. Monsieur Mère, Babou, quelle ambiance était dans ces lieux ? Dans quelles salles avaient-ils travaillé ? Ils étaient gommés du visage de la ville.

d'un film inconnu que je souhaitais mettre en lumière. Les habitants de la ville m'ont amené à travailler comme projectiviste à plusieurs reprises, je commençais cet exercice de l'extérieur et je me suis intéressé à eux comme à des collègues...

Entre 1982 et 1992, plus de 100 cinémas ont fermé leurs portes à Paris. Il y en avait encore 220 en octobre 1981. Il en restait 99 à la fin de l'année 1992. Soit 124 fermetures en onze ans.

Je ne les ai pas tous photographiés et vous ne retrouverez peut-être pas dans ce livre le cinéma de votre enfance. Cet ouvrage est avant tout un catalogue exhaustif des cinémas parisiens disparus, c'est le parcours personnel d'un photographe et projectiviste dans quelques-uns des derniers cinémas de quartier au crépuscule de leur vie. C'est une tentative, à la fois vaine et poétique, d'arrêter le cours du temps et, par la grâce de l'électronique, pour qu'un instant le monde populaire des salles de cinéma à l'ère de l'argentique.



Eden

Jean-François Chaput

## LE FAR-WEST

42, boulevard Saint-Martin, 7<sup>e</sup>

Le Far-West est ouvert en 1954 par Henri Douvan un exploitant indépendant qui possédait un circuit d'une trentaine de cinémas, parmi lesquels l'Éclair, le Bélier, le Mecca, le Pyramidal, le Sky, le Texas... On pouvait voir tous sorts de films au Far-West, pas seulement des westerns. Plusieurs un client : « Il passait beaucoup de films. De 1968 à 1971, j'ai vu 20 (Des Dix Contes de Perrault) et films en passant par Guy Cavé, Henri, Maurice et la Reine de Lydie, et pour la somme dérisoire de 20 francs... »

En 1984, emporté par le vague de fermetures qui décline les cinémas parisiens, Le Far-West devient Le Far-West-Méga-Box, un cinéma porno qui est finalement détruit en 1993 et absorbé par la société voisine, l'Éclair (ancien group de bijouterie fantaisie) qui agrandit ses locaux et recouvre l'ancienne façade du Far-West de marbre noir et de vitres fumées. La nuit, l'image du boulevard devient syrnelle et exotisme prend cruellement l'aspect d'une pierre tombale.



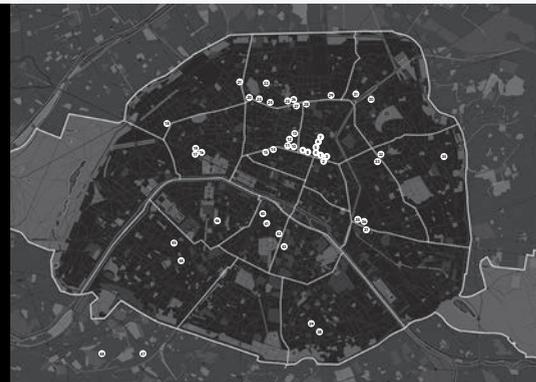
Le Far-West 1983

14

15



- 1. Pathé Journal, boulevard Saint-Denis, 10<sup>e</sup>
- 2. Le Bellevue, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 3. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 4. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 5. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 6. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 7. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 8. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 9. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 10. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 11. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 12. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 13. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 14. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 15. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 16. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 17. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 18. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 19. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 20. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 21. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 22. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 23. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 24. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 25. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 26. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 27. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 28. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 29. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 30. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 31. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 32. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 33. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 34. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 35. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 36. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 37. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 38. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 39. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 40. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 41. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 42. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 43. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 44. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 45. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 46. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 47. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 48. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 49. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 50. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 51. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 52. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 53. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 54. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 55. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 56. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 57. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 58. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 59. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 60. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 61. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 62. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 63. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 64. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 65. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 66. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 67. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 68. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 69. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 70. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 71. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 72. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 73. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 74. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 75. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 76. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 77. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 78. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 79. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 80. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 81. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 82. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 83. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 84. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 85. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 86. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 87. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 88. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 89. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 90. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 91. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 92. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 93. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 94. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 95. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 96. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 97. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 98. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 99. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>
- 100. Le Cinéma de la Gare, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>



## CINEX

2, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup>

Cinéma de 300 places ouvert en décembre 1940, le Cinex fait partie du circuit Rialto exploité avec le théâtre, la Scala, le Vieux-Fort, l'Éclair et le cinéâtre Strasbourg Saint-Denis, l'un des plus anciens de la capitale. À la fin de l'histoire, vaste et somptueux cinéma de 300 places inauguré en 1932 et devenu un théâtre en 1982, l'imposante façade surmonte et s'élève par sa présence celle du petit Cinex. Conçu comme une salle d'actualité avec un programme et un héritage collés près de l'écran, le Cinex fonctionne pendant la guerre avec des reprises de films français, Chou Crouton, le corail, ma femme, Poupou et sa carrosse. Après la guerre et l'histoire dans les années soixante, les films d'aventures américains se retrouvent aux productions commerciales françaises et des reprises de grands



films comme Les Croix de bois ou Le Volteur de bicyclette. A partir des années soixante-dix, les films de gangster, d'espionnage et de guerre, dominent : Le mille fils du roi, Commissaire Z, halte au CRS, OSS et prend des vacances. En 1971, les projecteurs du Cinex sont éteints de l'histoire au mieux, une autre garde pour une petite salle des boulevards. Avant des 10 à 50 le matin, le Cinex était un des cinémas les moins chers de Paris. Derniers films projetés le mardi 12 mai 1987 : EU pour moi et Rue Barbier.

28

Cinex 1981

21

## PATHÉ-JOURNAL

6, boulevard Saint-Denis, 10<sup>e</sup>

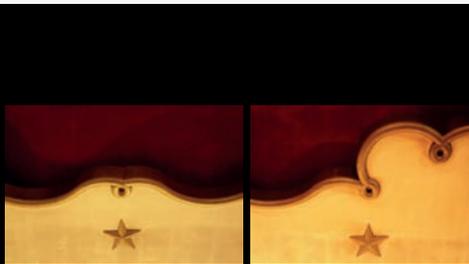
C'était le plus vieux cinéma de Paris. Le succès des séances au Salon indien amène les frères Lumière à ouvrir un second lieu de projection en 1896. Tout comme leur invention, ils appellent Cinématographe Lumière, Riho. Le Salon, après que les frères Lumière se soient retirés de l'exploitation cinématographique en 1901, il devient le Pathé-Journal en 1917 lorsque Charles Pathé l'acquiert pour y créer son magazine d'actualités filmées. En 1930, il est transformé en salle d'actualités, mais sans lien avec Pathé. Après la guerre, le Pathé-Journal passe sur la partie la plus productive des Grands-Boulevards adopte une programmation de films d'action. Américain à l'origine, projectiviste : « Moi, le Pathé-Journal, j'y suis entré en 1952 et j'ai passé deux décennies. C'était un cinéma qui marchait à tout casser. C'était peut-être la salle qui marchait le mieux de Paris. Quand Bessis a repris la salle, j'ai commencé à travailler un peu comme ça, avec des vieilles reprises et après à la fin de la nuit, pour avoir le grand bon du karaoké. Plus après ça a été fermé. Paris jusqu'à la fin. Le Pathé-Journal ferma définitivement le 31 décembre 1992. »



Pathé-Journal 1981

8

7



166

Le Bata 1988

167



# Peintures françaises et italiennes XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles

Le musée des Beaux-Arts d'Orléans rassemble une collection de peintures Franco-Italiennes pour la Renaissance et le XVII<sup>e</sup> siècle d'environ 420 pièces dont un peu plus de 80 ont aujourd'hui disparues (essentiellement en raison de la destruction des musées Jeanne d'Arc et Paul Fourché durant la Seconde Guerre mondiale ou des pillages à cette époque). La collection dispose d'un renom international avec des pièces de premier plan : Correggio, Annibale Carracci, Claude Deruet, Laurent de La Hyre, Guido Reni, Jacques Blanchard, les Frères Le Nain, ...

La présente publication a pour objectif de concentrer pour la première fois dans un seul ouvrage l'intégralité de cette partie de la collection sous la forme de notices complètes intégrant l'historique le plus riche possible de chaque tableau ainsi qu'un point détaillé sur la bibliographie de toutes les œuvres.



**13/04/2023**

**€ 45**

448 pp. / 230 x 290 mm

400 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1659 3



**EXPOSITION**

Orléans 2023



# snoeck

UITGEVERIJ  
EDITIONS  
PUBLISHERS

Sint-Kwintensberg 83  
9000 Gent  
+32 (0)9 430 55 07  
info@snoeckpublishers.be  
www.snoeckpublishers.be  
www.snoeckeditions.fr

## DISTRIBUTIE DISTRIBUTION

### BELGIË / BELGIQUE

Exhibitions International NV/SA  
art & illustrated books  
Warotstraat 50  
B-3020 Herent (Leuven)  
☎ +32 (0)16 29 69 00  
☎ +32 (0)16 29 61 29  
orders@exhibitionsinternational.be

### FRANCE / SUISSE / MAROC / CANADA

Sofédis  
11 rue Soufflot  
75005 Paris  
☎ +33 (0)1 53 102525  
☎ +33 (0)1 53 102526  
info@sofedis.fr

### NEDERLAND

Centraal Boekhuis  
(via Exhibitions International)

### UK / US

ACC UK & ACC US  
(via Exhibitions International)

### GERMANY / SWITZERLAND / AUSTRIA

Michael Klein  
(via Exhibitions International)  
☎ +49 (0)8741 928860  
☎ +49 (0)8741 928859

### ITALY / SPAIN / PORTUGAL / GREECE / MALTA

Bookport Associates  
(via Exhibitions International)  
☎ +39 (0)2 4510 3601  
☎ +39 (0)2 4510 6426  
bookport@bookport.it