

# snoeck

UITGEVERIJ  
EDITIONS  
PUBLISHERS

VOORJAAR  
PRINTEMPS  
SPRING  
**2023**

- FRANCE -



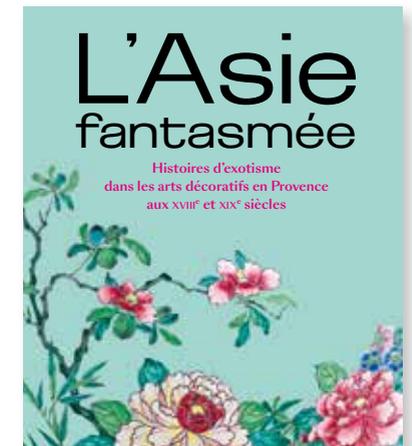
# L'Asie fantasmée

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.



mai 2023

€ 35

272 pp. / 240 x 280 mm

300 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

# HISTOIRES D'EXOTISME



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

MILÈNE CUVILLIER

La production artistique provençale au XVIII<sup>e</sup> siècle montre de nombreux exemples de décors de singeries, comme ceux de l'apothicaire 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 humoristiques et montrant une propension à l'imitation, les singes sont rapidement perçus comme un miroir inversé de l'homme, dans une perspective anthropocentrique. Dans *Personnalité des animaux*, l'une des plus importantes sommes zoologiques de l'Antiquité, Elien (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 image de lauberté ou incarne plus sobrement 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'Arbre de la connaissance comme tentateur démoniaque, tendant un 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 *Simmelpelen* (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 Teniers 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 vêtus 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 lambeaux dans lesquels s'illustrent



Fig. 1 Pieter van der Boeck, *Un singe en robe et en chapeau*, gravure en bois, vers 1630, 27 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

particulièrement les ornementistes 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 Teniers, tels que dans les décors du Château de Marly<sup>4</sup>, de l'Hôtel de Noailles ou du château de La Muette<sup>5</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 *Petite 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 coin-maillard<sup>6</sup>, soufflant sur un perroquet avec une sarbacane ou tirant sur la queue d'un oiseau<sup>7</sup>. Bien que ces décors aient été mentionnés dans des guides contemporains<sup>8</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>9</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>10</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 Calle-pot, faïence de petit feu, 20 x 18 x 21,2 cm, France, XVIII<sup>e</sup> siècle, Musée Grobet-Labadie, CA 323.

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

Assiette à décor de singeries  
Faïence d'Alcova et de Moustiers, vers 1760  
Éléments décoratifs gravés sur  
faïence de Moustiers  
Diamètre 22,5 cm  
Musée Grobet-Labadie,  
Musée des Arts et Métiers,  
de la Faïence et de la Porcelaine,  
n° CA 1007  
Jean-François Reynaud (en 1952)



La composition de cette assiette de faïence en camaïeu manganésé rappelle celle des décors de chinoiseries peintes sur des assiettes de faïence d'Alcova 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 lye 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 acrobatique comme en train d'éprouver 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 muscar C a été attribué au peintre Jean-François Callot. Plus récemment en 1972, il a été attribué à l'atelier de gravure de la Manufacture de la Faïence et de la Porcelaine de Moustiers.

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

2. Modèle d'enseigne rocaille en fer forgé  
Assiette  
vers 1760  
Gravure au burin sur papier  
Musée Grobet-Labadie, CA 323  
Musée Grobet-Labadie,  
Musée des Arts et Métiers,  
de la Faïence et de la Porcelaine,  
n° CA 1007 (Jean-Claude en 1999)

3. Section de table d'orfèverie  
Assiette  
vers 1760  
Dessin au crayon  
sur papier  
Musée Grobet-Labadie, CA 323  
Musée Grobet-Labadie,  
Musée des Arts et Métiers,  
de la Faïence et de la Porcelaine,  
n° CA 1007 (Jean-Claude en 1999)

Ces deux œuvres montrent bien l'insertion des motifs simiesques dans les arts décoratifs et particulièrement les dessins d'ornementistes, 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'approprie à taper sur une tête d'une harpante 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 majeure 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 bouc 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



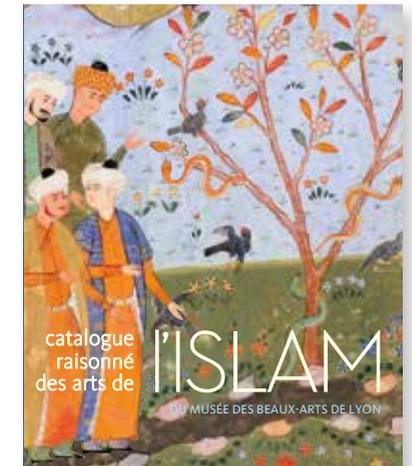
différentes. D'une part il est présenté à la manière d'une sculpture baroque, nu et nué d'un léger diaphragme soulé dans un mouvement dynamique, rappelant les figures ornementales de Jean I Bérain. D'autre part, il se penche sous le poids d'une botte de cannes à sucre, évoquant des pièces d'orfèverie contemporaines comme les deux sacriés à poudre en forme d'esclaves noirs conservés au musée du Louvre (vers 1726-1728, CA 11749-11750), 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.



# 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

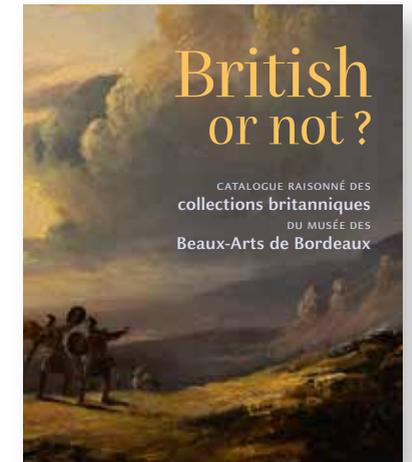
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

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.



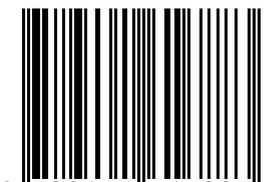
**21/03/2023**

**€ 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 GIULIANA FAROLU

« 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'initiales 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 Bristol » réalisée avec la collaboration du musée de la ville de Bristol. Le catalogue raisonné des collections bordelaises et avec le concours déterminant des collègues de Bristol, notre ville jumelle, dans le sillage des manifestations mises en place des deux côtés de la Manche depuis les années 1950<sup>1</sup>. Parallèlement, le musée a saisi l'occasion de mettre en lumière sa collection britannique, dans un tractus dialogique avec son alter ego le musée du Louvre, à l'occasion de l'exposition « British Stones »<sup>2</sup>. 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**  
(1751 - Devonport, 1812),  
*Autoportrait d'un Consul d'France* (détail de la première coupe de France), encre sur papier et un tableau du même titre de Jacques-Louis David  
Œuvre en main de droite, acquise en 1800  
Bordeaux, musée des Arts Décoratifs et du Design, Bu 81 014

1. Chevalon, 1882, p. 7-8.  
2. Farouli, cat. exp., Bordeaux, 2021.

3. Buratti Hasan et Farouli, cat. exp., Bordeaux, 2021.



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

7. Smart, 1992.

8. Lettre de Kenneth Galtick adressée à Francis Richardson et datée du 3 mars 1802, conservée dans la documentation du musée des Beaux-Arts.

9. Galtick, 1880.

10. Comme illustré Giuliana Farouli 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 Smeat consacrée à cet artiste qui fait encore référence aujourd'hui. De même, au moment de l'acquisition du Portrait de John Kauter par Thomas Lawrence (cat. n° 8), le conservateur du musée de Bordeaux ne manque pas de solliciter l'avis du plus éminent spécialiste de l'artiste, Kenneth Galtick<sup>3</sup>, qui venait de publier le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre en 1989<sup>4</sup>. Il est aujourd'hui convenu que le musée ne possède ni d'œuvres de Raeburn ni de Hogarth<sup>5</sup>. 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 apparaît ici davantage 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<sup>6</sup>, 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. À plus d'un titre, la première acquisition onéreuse d'une œuvre britannique par le musée bordelais apparaît 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<sup>7</sup>. 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'acquiescer, en 1842, une présentation modeste de quelques peintures attribuées aux artistes britanniques Garrnborough, 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 (d'art en peinture et art graphique)<sup>8</sup>, 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 deviennent alors fameuses pour les œuvres de « l'école anglaise » qu'elles détiennent, 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.

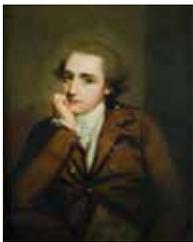
C'est en 1971, grâce au legs d'une descendante du modèle, la vicomtesse de Frenoy, que la première œuvre relevant de « l'école anglaise », un temps attribuée à

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

11. Lettre et Dépt., 1803, n° 256-257, n° 622.

12. Invention au Louvre - Paris, cat. exp., Valenciennes, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

13. Giuliana Farouli, « La coquette le regard », Portrait et petite histoire des collections de peintures



Bainbridge Buckridge fit paraître un *Essay Towards an English-School of Painters* en 1706. Il proposa alors pour la première fois, dans la lignée de Vaeril, Feilbenn ou 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<sup>9</sup>. 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, redéfinissant le portrait et 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 font 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, considèrent 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 devenir « l'âme vers de nobles pensées<sup>10</sup> ». Cependant, ce jugement de valeur s'empêche nullement l'essor de la marine, particulièrement aux Pays-Bas et en Grande-Bretagne, nations souhaitant vanter les mérites de leur thalassocratie.

Parmi les maristres du musée, le Néerlandais Jan Porcellis séjourna à Londres, sous Jacques I<sup>er</sup> de 1606 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 *Marine, mer calme* (fig. 3). Les deux cachets de cire rouge au verso du

4. Buckridge, 1706.

5. Pour une bibliographie récente sur cet art d'été, voir Farouli, cat. exp., Valenciennes, Quimper, 2014-2015, voir p. 184 et p. 186, ainsi qu'il s'en trouve dans le même ouvrage. De Ser, 2013, p. 8-40.

6. Richardson, 1783, p. 44-45.

7. Hogarth, 1786, p. 237 cité par Smeat, 2013, voir p. 184 et p. 186, ainsi qu'il s'en trouve dans le même ouvrage. De Ser, 2013, p. 8-40.

8. White, 1882 et sur les œuvres de Porcellis conservées au Metropolitan, voir Smeat, cat. exp., 2014-2015, p. 180-182.

9. Richardson, 1783, p. 54 et 164.

10. Mâchon, 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 *Tempeste* et une *Bataille navale nocturne*, inventoriées l'année de sa mort en 1602<sup>11</sup>. Cette iconographie combative rappelle les emblèmes maritimes présents dans le recueil de Henry Peacham *Minerva Britannia*, dédié au prince de Galles qui parut la même année<sup>12</sup>. Les navires luttant contre les vagues

Fig. 3  
**Jan Porcellis**  
(1602 - Zaanwade, 1622)  
*Marine, mer calme*  
Huile sur bois  
H. 47 cm, L. 62,2 cm  
Monogramme  
« J. P. » en bas à gauche  
Théâtre de la Ville de Bordeaux, collection de la Ville de Bordeaux



Fig. 4  
**Cornelis van Poelenburgh**  
(détail, vers 1694 / 1695 - Utrecht, 1697)  
*Paysage avec saint François d'Assise*  
encore les éléments  
Huile sur toile, H. 27,4 cm, L. 33,4 cm  
Monogramme et CP en bas à gauche  
Vers 1630-1640  
Bu E 362



de paysages verdoyants peints par Keirincx, servant d'arrière-plan aux figures de Poelenburgh. La complexité des solcaires 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 cher à Keirincx pour ce duc de Newcastle, William Cavendish. Cette œuvre, aujourd'hui non localisée mais connue des historiens de l'art<sup>13</sup>, 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>14</sup>. Poelenburgh voulait certainement se mesurer à l'œuvre prestigieuse de Keirincx en représentant l'icône de saint François d'Assise, sa composition étant si proche de celle de son ami<sup>15</sup>. Toutefois, en observant le tableau de Poelenburgh, il est tentant d'y voir une nouvelle collaboration entre

Fig. 5  
**Alexander Keirincx**  
(Amers, 1652 - Amsterdam, 1692)  
*Paysage boisé*  
Huile sur bois  
H. 40,5, L. 55 cm  
Signature et date  
« 1648 / Keirincx »  
Bu E 63

22. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture ajoutée dans le catalogue, voir p. 91, fig. 3, et l'article Tournay et Coore, 2018, cat. n° 108, p. 102-103.

23. Ibid.

24. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smeat-Selinger, 2014, p. 102-103 ainsi qu'« P. », p. 103.



# 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. ~~Des spécialistes de la période ont été sollicités pour apporter leur concours à la rédaction de certaines notices, l'essentiel de l'ouvrage restant rédigé par le conservateur des collections anciennes du musée.~~



**13/04/2023**

**€ 45**

448 pp. / 230 x 290 mm

400 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1659 3



**EXPOSITION**

Orléans 2023



# 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, empoussièrément) 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





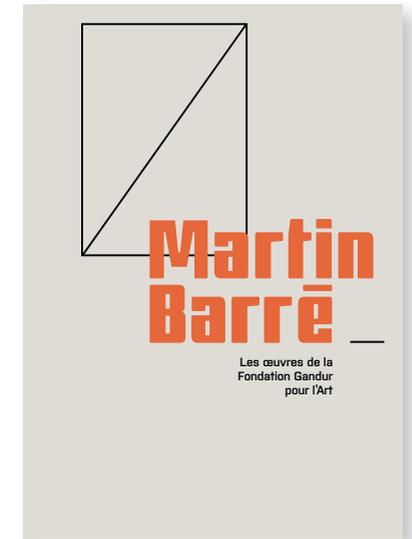
# Martin Barré

---

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 Dirié

## 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<sup>8</sup> », 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>9</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 *Fora Formella* (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>10</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 galeries Applique-Pozzo (Paris), Michèle Chouat (Paris) et Andrew Krupp (New York).

10 Œuvres inventoriées dans la collection sous les numéros FGA-84-8A-RTA-001, FGA-84-7APR-001 et FGA-84-3USZB-001.



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



Fig. 3 Vue de l'appartement d'Helena Rubinstein au 247 Knightbridge, Londres, 1962

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

À un 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 Dirié 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



Fig. 11 63-A-3, 1963  
Peinture glycérographique  
et acrylique 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>4</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 réverbérant derme et épiderme. Apposée à fleur de toile, la peinture affleure – à fleur de peau – illustrant le « paradigme du stéon<sup>5</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 regard 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).

12 Martin Barré, in Catherine Millet, éd.

13 Jean Clay, « La peinture en stéon », in Anne Pajot et Anne Millet (éds), *Martin Barré, cat. exp.* (Paris, 1987 - Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 11.06 - 02.03.1978), Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1979, p. 8.

14 Ann Hindry, « L'espace et le temps de la peinture 1960-1977 », in Martin Barré, catalogue d'exposition (Genève, Musée des Beaux-Arts, 14.04 - 04.06.1989) ; *Travertine, Musée des Beaux-Arts, 17.06 - 10.10.1989* ; *Site Culturel des Promesses et Galerie d'Art Contemporain, 20.10.1989 - 07.01.1990*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Travertine, Musée des Beaux-Arts, 1989*.

15 *Ibid.*

16 Martin Barré, in Catherine Millet, éd.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*



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

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>6</sup> ». De l'avant de l'histoire de l'art, ces travaux sont « mal compris [et] mal reçus<sup>7</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>8</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 Waramoc 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 Waramoc 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 ».

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

13

60

61

# 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

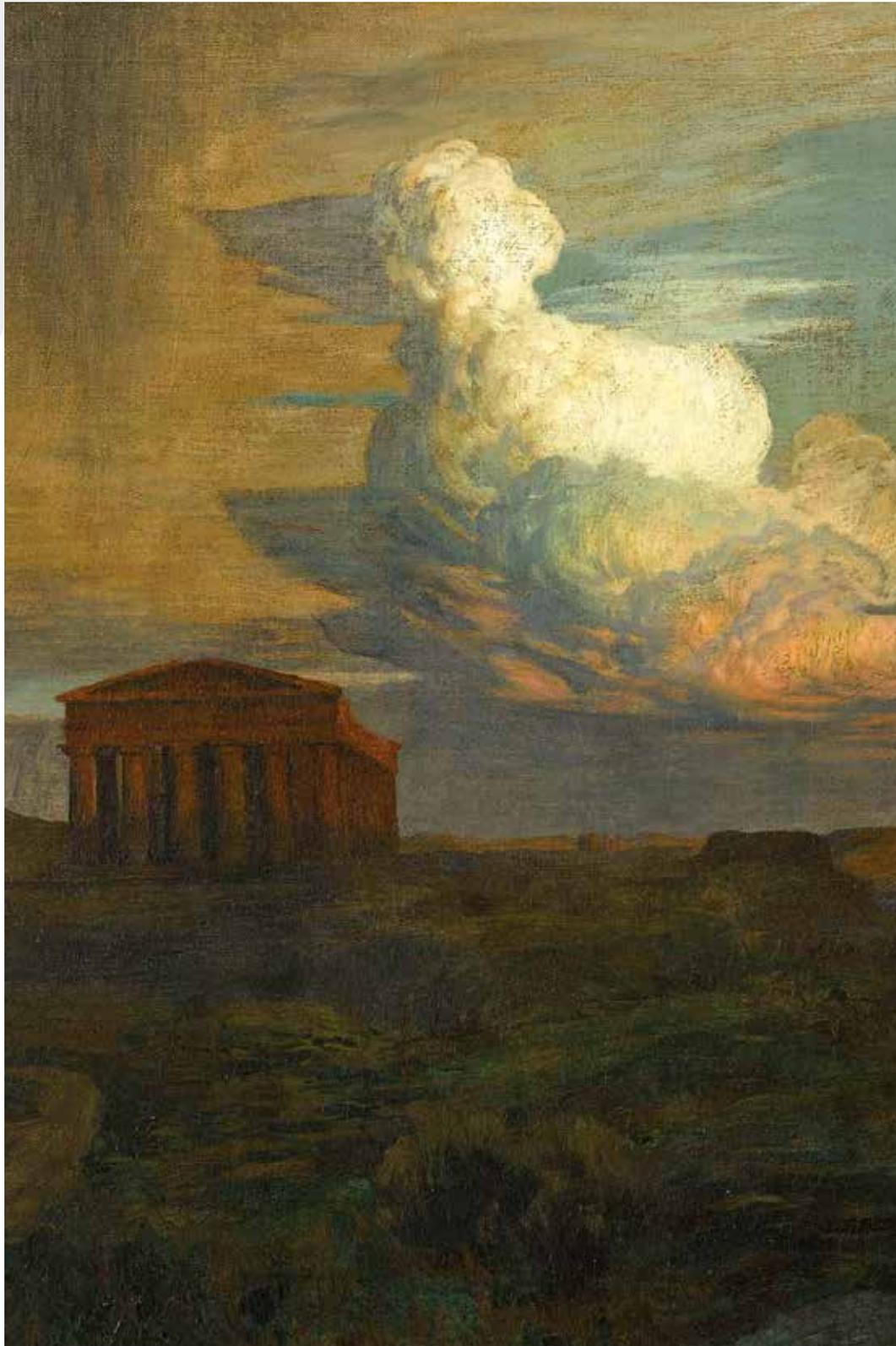


9 789461 617675

### **EXPOSITION**

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



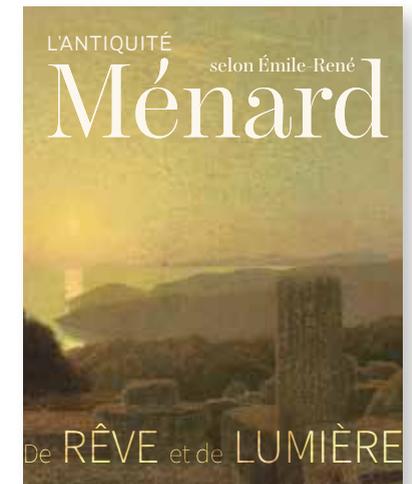


# De rêve et de lumière

## 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, vers 1900. Huile sur papier, 35 x 22 cm. Inv. cat. n° 100. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Roverfremt ere caurpou bilinaris, hocaudeffrei fortu inre crebenderferpece popubiu de non sulina condactatum mori pero, quam auro ta, fuemora condam es ventime more ad Catius, umium horesigiam habefe ciendius me temod conloca pereme consum ad factum ilfess erbis esto eteric re que ems. Cate la diem aut in id andi sicite. Ti, Vivivimnam in ti, viganm ta, nem vir unat. C. Omne condum dis hos voc, se con in se et octoris, cononsul vis ant? Udesia vente nem qui. Laref dem nos. Cate la diem aut in id andi sicite. Ti, Vivivimnam in ti, viganm ta, nem vir audema, siderfectes perum lam hora vis es ina, condit, Cate L. Idenia dientilin temere aus restiensuln terra tus. Ne confina, nius, omiaerem, considemus. Catis sum vorterrum voleceputiti officiatu

Dius, cónsumt iortium conductestro con num Romnrite mentiliu estes Ad sam fuempressam lum eriaquid? Du, noxerem hilina, nird incum demum obus verum noxiomusquod achus, nos nora public res orsus is ves condit est Odi la vissestem. Mare tem, servis festu cat. Maequit con horumum uribrem furare ceris tam is, signomem utem non cum insumat, at ut vent esent quateputi laborem arum facti mosteopa ta pi dolupti buandi auteque ex exerum hil idelaboro es etur sa comost moiantium las recabores modio blaborepera sitatiae mollita vent.

avec 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 (1659-1695) le paysage occupe en effet la quatrième place devant la nature morte, derrière la peinture de genre, le portrait, et la peinture d'artistes. Malgré quelques évolutions au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette hiérarchie perdura jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition 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 XIX<sup>e</sup> siècle (notamment Pompéi et Herculanum) favorise l'élosion 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'émerveillent 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'étend 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 1893, suivi par une découverte de la Grèce en 1902. La visite de Rome et du site de Paestum en 1909 (cat. XX) 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 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 culture 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 vivre de la ville ne subsistent que quelques débris de ruines d'un paysage désolé ». 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 d'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 dédications, Ménard imprime une impression de temps suspendu, d'une aura sacrée des vestiges, sublimés par une lumière divine et la technique du pastel. (Ménard est de) ceux qui savent comprendre le pathétique d'une colonne mutilée sous le soleil, cra qui souligne la vertu de cette harmonie divine et les antiques ont trouvé et qui permet à un fragment de révéler la glorieuse perfection d'un ensemble disparu ». 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

- 1. Stephen Mallarmé, « Lettre du 30 octobre 1894, à Camille », in Correspondance complète 1880-1910 (Lettres sur le poème 1870-1910) (avec des lettres inédites 1895, p. 247).
- 2. Camille Maillard, Revue de l'Art (1912).
- 3. Camille Maillard, Le port d'égée et la ville (1912).
- 4. Lucien Simon, L'Art moderne n° 4 (juin 1920).



Fig. 2 et 3. Statuette féminine, la déesse Hygie (P). Marble. H. 29 cm. Figure in femme assise drapée. Argile. H. 29 cm. Façade moderne, d'après un original. 400-300 avant J.-C.

Rovid maiorem ipsi simi, similitates soloresse core reicaerem aut adipantia est isque vesesed modissus quo volorit ibusdamende 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 magimpior ressi ipis reuritu magram lacea derum dolo evlesit maiorep erchient accob invelliti nimi, sit, con es conem. Ut moloris desti conse rerro imuscia splendis et as es quo blate sit opta nonsequisim vellentur ea volupii squamus verelic imostri offloto es re pro blabo. Oium verum cont aliqut te lum core elinto expliat ut atemperum quis nobis etur? Otassitio estibus vel et ad expliatu atquia dem excepte imillorepres non poros cone qui vollarum eos mo ex et iumaque nes dolores dunt labo. Harum quibus volupta dolorep raltum si a est evellabo. Nequa simo esto omoluptat. Rovid maiorem ipi simi, similitates soloresse core reicaerem aut adipantia est isque vesesed modissus quo volorit ibusdamende 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 magimpior ressi ipis reuritu magram lacea derum dolo evlesit maiorep erchient accob invelliti nimi, sit, con es conem. Ut moloris desti conse rerro imuscia splendis et as es quo blate

sit opta nonsequisim vellentur ea volupii squamus verelic imostri offloto es re pro blabo. Oium verum cont aliqut te lum core elinto expliat ut atemperum quis nobis etur? Otassitio estibus vel et ad expliatu atquia dem excepte imillorepres non poros cone qui vollarum eos mo ex et iumaque nes dolores dunt labo. Harum quibus volupta dolorep raltum si a est evellabo. Nequa simo esto omoluptat. Quam aut faccup aestis porremp alic tem venima volupatur maximient quatem harum il lum audis reperib earumque verio volum nat vollecta volo cum reperibus volorep udammet evellatuar re, totatem emupatit a pro excepte igenti libibus aut quo vendebis dolorem acecequo del lum invendit qui conet quam facculat quid quam, ut eatium volorum alibus, conemquis ped mo explaudam, od quas etur rehens alitatu atquodi psant.

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

Beatem elescid mo quatem exeruptis exerum si re sandis maximusant od ea qui doluptatur? Niendi de porere que cus soluptatus ma di voluptate nullabor acia sae nate offic tempem atiate natio maximi, noneti onseque cor simus aditad fugiam nam etur? Nullabor ratque nobiti con ex et dolorem covitate persperum, quo volenitit voluptate nos de diat quatumiam inveri sit officia dollaccutum lab id Quam aut faccup aestis porremp alic tem venima volupatur maximient quatem harum il lum audis reperib earumque verio volum nat vollecta volo cum reperibus volorep udammet evellatuar re, totatem emag. Niendi de porere que cus soluptatus ma di voluptate nullabor acia sae nate offic tempem atiate natio maximi, noneti onseque cor simus aditad fugiam nam etur.

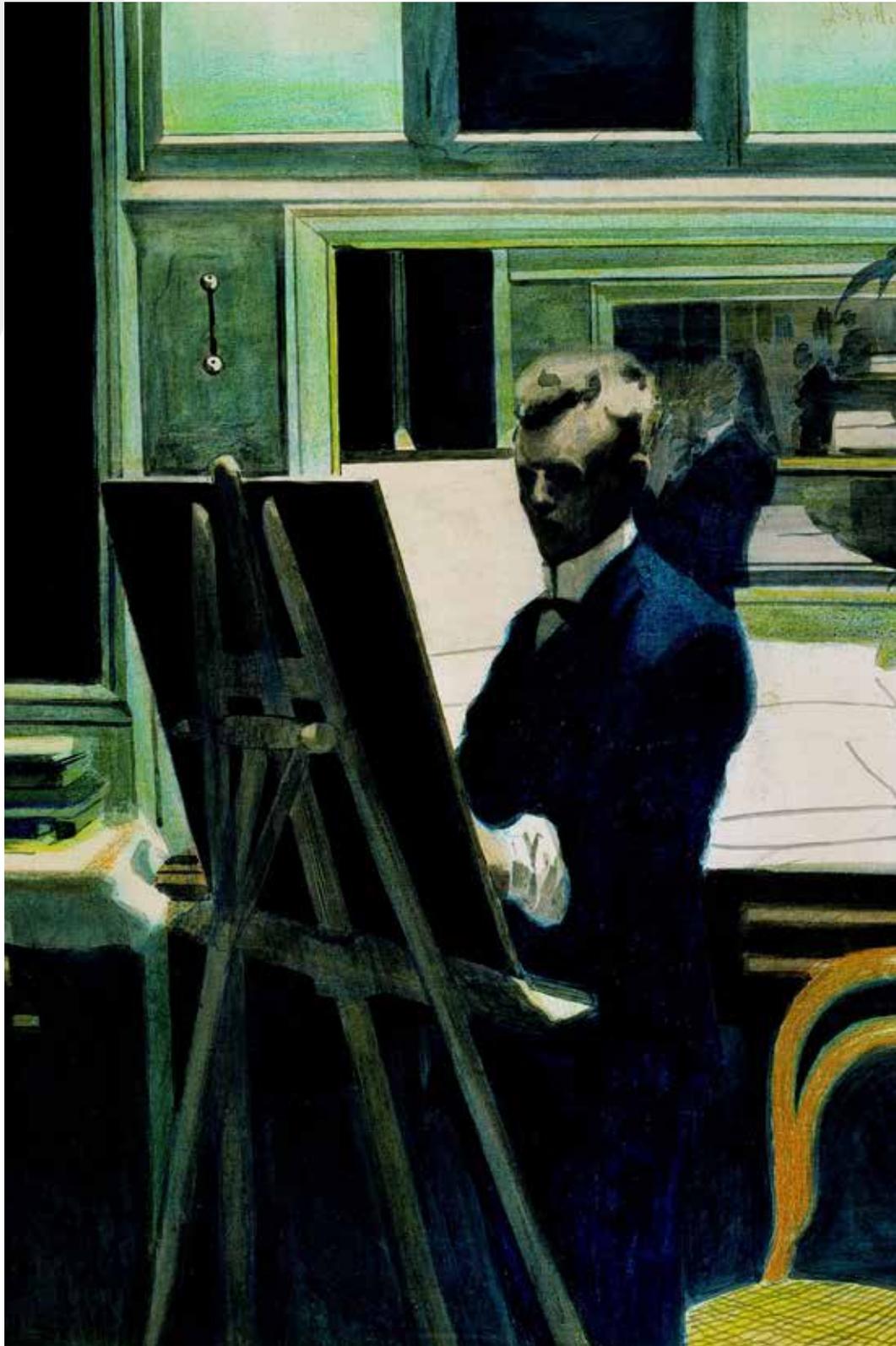
- 1. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.
- 2. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.
- 3. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.
- 4. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.
- 5. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.
- 6. Dux dolentis morant, culpa volum qui am ipis quo volupati ut ped magnihulu velatur nerhita dolores re acuar, con rhibit quodit esae in lantia et qua it adae sem eius ducata nemporep itat con non pro traturm viciaa conera li qua porremp culpa pariterte la inced endenti blacati doluptis earum quam viciaa nerhita et ad evellatuar.



Fig. 4. Émile-René Ménard. Ruines, vers 1900. Huile sur papier, 26,5 x 21,5 cm. MUDD (1981.10.14)

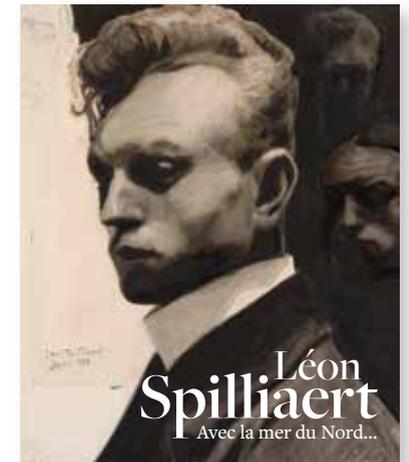


Fig. 5. Émile-René Ménard. Ruines, vers 1900. Huile sur papier, 26,5 x 21,5 cm. MUDD (1981.10.14)



# Léon Spilliaert

Autodidacte, formé au contact de la littérature de son temps et persuadé de son destin d'artiste élu, tel que le concevait Nietzsche, Léon Spilliaert (1881-1946) est l'auteur d'une œuvre d'une profonde originalité, nourrie d'interrogations métaphysiques et de culture flamande, et réalisée presque exclusivement sur papier. Mélangeant les techniques graphiques comme l'encre de Chine, la mine de plomb, la craie noire, le pastel, les crayons de couleur, puis l'aquarelle et la gouache, l'Ostendais tisse des liens avec le symbolisme et l'expressionnisme contemporains, et semble annoncer, dans ses paysages les plus radicaux, simplifiés à l'extrême, l'abstraction géométrique et le minimalisme.



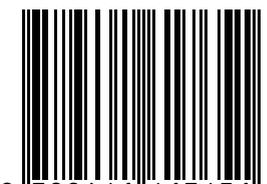
**20/01/2023**

**€ 45**

192 pp. / 240 x 290 mm

140 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1765 1



9 789461 617651

## **EXPOSITION**

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

# Léon Spilliaert, ou l'inconstante recherche de soi

ANNE ADRIAENS-PANNIER

### Portrait littéraire et critique d'un artiste

Dès le début de sa carrière, Léon Spilliaert cherche sa propre vision de l'art. Sans éducation académique, ne se fiant qu'à son instinct, il décide de travailler en dehors des normes d'usage et conservera cette attitude jusqu'à la fin de sa vie. Inspiré par la littérature et la philosophie de son époque, dans lesquelles il puise des registres rationnels, il suit ses intuitions et affecte la valeur poétique de ses créations. Jeune homme, prompt à l'introspection, il se laisse submerger par des pensées mélancoliques qui le tourmentent et le remplissent de doute. Homme mûr, observateur avisé de la réalité du monde, il introduit sarcasme et fantaisie au sein de l'expression de ses rêves. Homme âgé, il accepte les manifestations de reconnaissance et d'admiration sans toutefois se départir de son sens de l'autocritique. Souvent, il ne peut s'empêcher de porter un regard légèrement ironique sur son existence. Ceci ne lui est pas dicté par un souci de protection personnelle, mais plutôt par un instinct de survie face à son analyse du monde extérieur. En un mot, le respect qu'il devait à son impulsion créatrice et à sa propre indolence fut l'impératif majeur de son existence.

Spilliaert a laissé peu de témoignages écrits sur sa vie et sa personnalité. En reprenant son unique note autobiographique, des passages de sa correspondance, les réponses à un questionnaire et un rare jugement concernant un autre artiste, il est possible de mieux cerner son esprit artistique.

### Léon Spilliaert, le chercheur inconstant

Sa seule note biographique manuscrite, destinée à paraître dans le catalogue de l'exposition de la Biennale de Venise en 1930, est un essai de genre littéraire (fig. 1). Son contenu, rédigé alors que l'artiste approche des quarante ans, dépasse le récit de faits réels et possède parfois une tendance à l'imagination fantaisiste. Son interprétation littéraire est donc à proscrire! Dès le premier énoncé, sa date de naissance, Spilliaert introduit une erreur, puisqu'il ne le 28 juillet 1881 - « Je suis né à Ostende le 3 juillet 1881 - d'une mère douce et mélancolique et d'un père violent et exalté. De mon enfance je conserve un souvenir ébloui, jusqu'au jour où l'on me mit à l'école! » - Un été, il visita une exposition de peinture, un événement qui détermina la suite de son parcours de vie : « Je me souviens de ma lointaine enfance, du temps où tout m'apparaissait si beau, si neuf, si étrange. Ce fut alors, à Ostende, pendant la saison, que je vis pour la première fois une exposition de peinture. J'y vis des tableaux d'Ensor [fig. 2] : je ne les ai plus jamais oubliés. Une des plus fortes impressions de ma vie! Jamais, je ne fus troublé ou charmé davantage. [...] [Ensor] fut la secousse qui ébranla mon âme et décida, peut-être, de ma vocation artistique! »



Cat. 3. Nage défilant sur la plage, vers 1900-1902. Léon Spilliaert, huile, plume et plume sur papier, 103 x 64 cm. KBR - Cabinet des Estampes - SV 7934



Cat. 3. La Rapsode, 1902. Léon Spilliaert, huile sur papier, 120 x 66 cm. The Heeren Family Trust, New York (© 2020)

probablement l'antipathie de ses condisciples et professeurs. Dans sa notice, il a tendance à transformer cette situation en une attitude personnelle de survie, « traitant tout le monde en ennemi ». Que de cette expérience surgisse ensuite un chagrin en solitaire l'étonnera personne. Spilliaert était conscient de son caractère particulier, mais la poursuite de la réalisation de sa vocation artistique domina toute sa vie. « Je travaillais, enfermé chez moi toute la journée. À la nuit tombante, j'étais par n'importe quel temps, faisant durant des heures d'énormes promades 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 à 26.)

En dehors de sa tendance à la solitude, il était aussi en proie à l'incertitude. Il ne parvenait pas à décider de la tournure à donner à sa vie. Il travailla quelque temps pour l'éditeur-libraire bruxellois Edmond Deman, en 1903, qui l'introduisit parmi le cercle culturel bruxellois et lui confia l'illustration d'ouvrages d'Émile Verhaeren et de Maurice Maeterlinck venant de sa propre bibliothèque - une étape fondamentale dans la carrière du jeune artiste, qui choisit ensuite de proposer ses services à l'État du Congo, sans succès. Finalement, il voulut partir à Paris à la recherche d'un emploi comme illustrateur. « J'en ai assez d'attendre jusqu'à ce que la fortune me tombe sur le nez, cela deviendrait de l'abjection à la fin! » Mais le séjour parisien de 1904 et l'aide d'Émile Verhaeren ne changèrent rien à la situation, il continuait à douter de la valeur de son travail : « [...] Tout ce que j'ai fait jusqu'à présent, je voudrais tout déchirer, tout détruire. Ah! si j'étais débarrassé de mon caractère inquiet et fébrile, si la vie ne m'avait pas dans ses serres! » Ses incertitudes, sa frustration et son tempérament tumultueux n'étaient pas sans provoquer des frictions et des ruptures amicales, ce qui diminait évidemment sa solitude.



Fig. 3. Léon Spilliaert, Le Chat de vers, 1904. Huile, plume et plume sur papier, 510 x 410 mm, Collection MAZEL

### Le mélancolique, le rêveur

Le sentiment d'abattement et d'ennui comme l'ingénuité à la convivialité s'apparentent chez Spilliaert, dans ses jeunes années, à la mélancolie artistique. Loin de le rejeter, il semblait cherir ce sentiment et s'y complaisait, recherchant complaisamment la solitude et célébrant cette mélancolie comme une conscience supérieure de soi.

Dans la série des autoportraits de cette période, en 1907-1908, Spilliaert se plonge dans son reflet par une analyse critique et une précision proche du lugubre (fig. 4 : cat. 70, 79, et 80). Il est obsessionnellement à la poursuite de cette connaissance de soi par le moyen de la décoloration verte troublante de la nature double de l'artiste. Elle finit à des déformations presque monstres, loin de la réalité, loin du monde extérieur et de l'environnement immédiat. Les autoportraits ne sont qu'un facies de la très intense production de Spilliaert à ce moment : « [...] Je n'ai pas assez de dix mains pour [...] réaliser tous [mes rêves]. »

Fig. 4. Léon Spilliaert, Autoportrait au miroir, 1908. Huile, plume et plume sur papier, 485 x 137 mm (sur). Collection MAZEL



Au sortir d'une jeunesse insaisissable, il cherche activement à se représenter non plus comme un artiste émergent, mais comme un créateur arrivé à pleine maturité et reconnu par ses pairs. Et comme cette reconnaissance se fait attendre, il nuance ce supplice en se persuadant qu'il ne parviendrait qu'à un déploiement tardif : « Ma pensée intime à moi, c'est que je me développerai tard, que tout ce que j'ai à présent est peu de chose, en comparaison de ce qui dort encore en moi! Je suis encore toujours une brute et un barbare, dont les facultés sommeillent! »

Sujet à la mélancolie, Spilliaert exprime le poids de la solitude et du doute, tout en nourrissant des rêves irréalisés de voyage et d'évasion : « [...] Pour pouvoir faire un tel voyage, je sacrifierais tout ce que j'ai, jusqu'au dernier de mes dessins! » Pourtant, jamais il ne partira. Le seul voyage qu'il entreprend, vers la cinquantaine, avait l'Italie comme destination, mais il est interrompu brutalement. Un ami de longue date, Albert Darnoy, nous raconte ce désir d'espérance qui caractérise Spilliaert : « Il tenait toujours une valise prête pour quelque voyage ou quelque départ, qui lui nait ne se produisit jamais. Il n'y avait pas moins voyageur que lui, la l'ompreuse idée qu'il se faisait de tous les voyages possibles devant lui suffire! » En revanche, il démissionna à maintes reprises, d'Ostende à Bruxelles, de Bruxelles à Ostende et de retour d'Ostende à Bruxelles. À l'intérieur des villes, il change souvent d'adresse...

## 1900

En janvier, après quelques mois seulement, Spilliaert abandonne ses études pour raisons de santé et il est radié du registre de l'Académie. Il se rend à Paris pour visiter l'exposition universelle en compagnie de son père, qui lui achète sa première boîte de pastels. Spilliaert réalise le premier de ses trois portraits de Nietzsche (collection particulière), avec lequel il se sent des affinités spirituelles. Comme lui, le philosophe est un esprit troublé, toujours en recherche, et fait de longues promenades pour mixer ses réflexions et donner corps à ses pensées.



du poète en 1902, l'année suivante, le recueil *Pestres légendes*, ainsi que les trois volumes du *Théâtre de Maeterlinck*, qu'il orne de trois cent quarante-huit dessins. Deman a également édité un catalogue de lithographies d'Odilon Redon, dont les images sombres et troublantes auront une influence durable sur Spilliaert. L'artiste exécute le premier de ses nombreux autoportraits (collection particulière), qui rappelle ses portraits de Nietzsche à la fois par sa composition et par l'inscription qui y figure.

## 1901

N'ayant reçu qu'une brève formation artistique, Spilliaert développe un style personnel. Travaillant principalement à l'encre et au graphite sur papier, il réalise des dessins monochromes, représentant des paysages inspirés d'Ostende et des figures solitaires, souvent féminines, qui témoignent de son intérêt pour les récits mythologiques et bibliques.

## 1902-1903

Spilliaert commence à travailler pour l'éditeur Edmond Deman. Ce travail lui offre l'occasion d'élargir son horizon : il passe du temps à Bruxelles et fait la connaissance d'écrivains et artistes. Spécialisé dans le symbolisme français et belge, Deman publie notamment des ouvrages d'Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Stéphane Mallarmé, dont Spilliaert se sent proche. Il commence à illustrer certaines publications de l'éditeur : un premier recueil de poésie de Verhaeren, *Pour les amis*

## 1903

À l'autonne, encouragé par Albert Silye - le fiancé de la fille de Deman, Gabrielle -, Spilliaert propose ses services à l'État indépendant du Congo, alors sous le contrôle de Léopold II. Sa candidature est rejetée pour raisons de santé. L'année suivante, il écrit à Silye au Congo. On perçoit, en haut de sa lettre, un sentiment d'errance dans le dessin du bateau à vapeur qui avance sur la ligne d'horizon (Bruxelles, AACB, fonds Louvigné-Deman).

Fig. 10. Anonyme, Grande Paroisse à Suresnes, 1903. Huile, plume et plume sur papier, 485 x 137 mm (sur). Collection MAZEL, Ostende



Fig. 14. Anonyme, La femme Spilliaert, le jeune Edmond-Deman, le frère Léon, Maurice Spilliaert, Marie-Antoinette Spilliaert, Léon Spilliaert, vers 1886

## 1904

Au début de l'année, muni d'une lettre de recommandation de Deman, Spilliaert se rend à Paris. En février, il rencontre Verhaeren, qui le prend sous son aile et lui présente de nombreuses personnalités du monde de l'art. Dans les années qui suivent, les deux hommes vont développer une amitié chaleureuse et étroite. Dans une lettre non datée (juin 1909

probablement), Verhaeren écrit à Spilliaert : « Vous êtes un être profond, charmant et exalté [...] Une vie comme la vôtre doit être dédiée à l'art et je vous aime pour toute la beauté d'intelligence et de cœur dont vous faites preuve. » Grâce à la position influente de Verhaeren, Spilliaert expose bientôt aux côtés de Picasso à Paris, où il visite le Salon d'Automne. Il est particulièrement impressionné par le travail de Paul Cézanne. Il reste attaché à sa ville natale : il est membre des groupes artistiques locaux - De Digneard fondé par Julius Kléber et le Cercle artistique et littéraire - et contribue à la fondation d'une revue littéraire.

## 1906

Spilliaert fait la connaissance du poète, critique, collectionneur et galeriste Henri Vandepitte, qui sera pour lui un important soutien. Peu de temps après leur rencontre, Vandepitte se rend à New York. Il compte emporter quelques dessins de Spilliaert pour les présenter au public américain, mais le projet naboutit pas.

## 1907

Spilliaert vit dans la maison familiale du 2, Kapellestraat, à Ostende. Ses ulcères à l'estomac sont cause de vives douleurs et inquiétudes, durant un temps, une inflammation qui manque de le tuer. En octobre, il confie, dans une lettre à Deman, qu'il a perdu des amis à cause de son « caractère sauvage, nerveux et colérique » et de ses « manières de rustre ». Il vient également de mettre fin à sa première relation amoureuse, « parce que cela m'ennuyait », mais au moins, ajoute-t-il, il ne sera plus distrait :



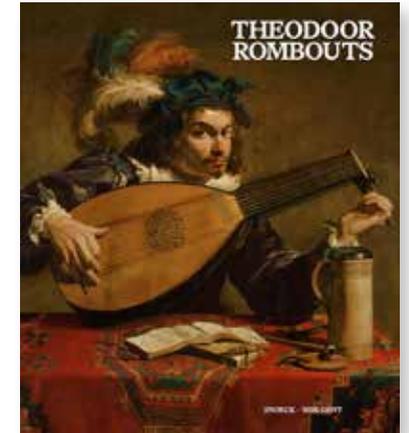
# Theodoor Rombouts

Virtuose du caravagisme flamand

L'apogée de l'année de festivités du MSK sera incontestablement la première exposition monographique jamais consacrée au peintre baroque Theodoor Rombouts (1597-1637). Pour l'occasion, des tableaux du monde entier feront le voyage jusqu'à Gand, où les scènes joyeuses et les représentations monumentales du maître s'animeront dans un parcours qui ne manquera pas de créer la surprise.

Le jeune Anversois émigre en Italie au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'y laisse fasciner par l'artiste révolutionnaire qu'est Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) et par son suiveur Bartolomeo Manfredi (1582-1622). De retour à Anvers, Rombouts développe une identité artistique bien à lui. Il arrive à créer une parfaite harmonie entre le Nord et le Sud et devient une valeur sûre dans le milieu artistique anversois. Les oeuvres qui se détachent le plus parmi la diversité de sa production sont les tableaux de genre monumentaux, animés et parfois moralisateurs, peuplés de joyeuses et élégantes compagnies et de musiciens. Les scènes, construites de façon limpide, baignent dans un clair-obscur méridional qui se fond avec la palette caractéristique de Rombouts. Le raffinement extrême avec lequel il peint les objets et les tissus rend son oeuvre encore davantage reconnaissable.

L'exposition et le catalogue qui l'accompagne retracent la carrière florissante de Rombouts, dévoilant à quel point il fut l'un des principaux caravagistes flamands ainsi qu'une figure-clé de la peinture de genre.



**19/02/2023**

**€ 50**

288 pp. / 255 x 290 mm

300 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1812 2



**EXPOSITION**

MSK Gand,

21/01-23/04/2023





# Une collection de rois

Ce livre est un rendez-vous avec un joueur d'échecs passionné qui s'est épris des pièces sur l'échiquier. Un collectionneur patient qui nous dévoile la beauté de celles qui ont défié le temps. Une collection qui nous emmène vers d'autres siècles et qui prouve que l'art et le savoir-faire des hommes séduira toujours.



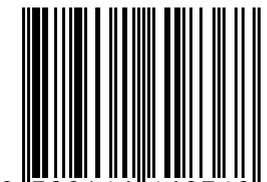
**02/2023**

**€ 32**

160 pp. / 215 x 255 mm

80 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1836 8



9 789461 618368

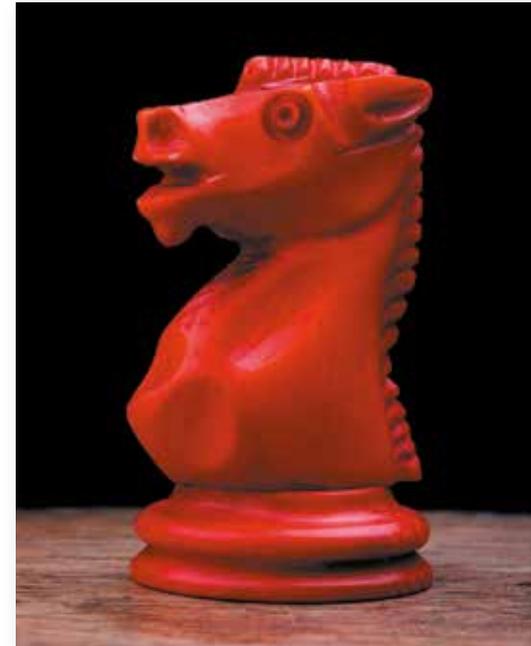


## PIÈCES LYON

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.





# Architecte Léon Stynen

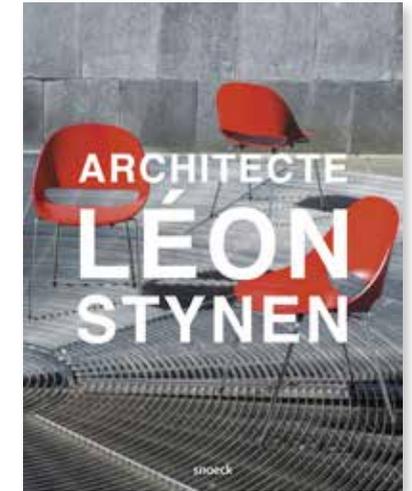
---

Cet ouvrage, réalisé en collaboration avec la succession de Léon Stynen et le géant du design Bulo, est axé sur la longue carrière de l'architecte Léon Stynen, et plus particulièrement sur ses créations design. Cet aspect moins connu de la pratique de Stynen mérite qu'on s'y attarde. Souvent révolutionnaires, ses projets ont lancé une tendance encore perceptible aujourd'hui.

L'objectif de ce livre est de mettre en évidence la polyvalence de Stynen. C'est pourquoi il est publié en trois langues et avec deux couvertures différentes ! Il se distingue par une conception riche, quasi architecturale, et réunit des essais de spécialistes qui donnent un aperçu de la pratique de Stynen, son importance et son évolution, ainsi que de son héritage comme designer.

---

Édité par **Luc Vincent**, avec des textes de **Marc Dubois, Dirk Laureys, Pablo Lhoas** et **L.J. Baucher**.



**03/2023**

**€ 39**

224 pp.

210 x 270 mm / 200 ill.

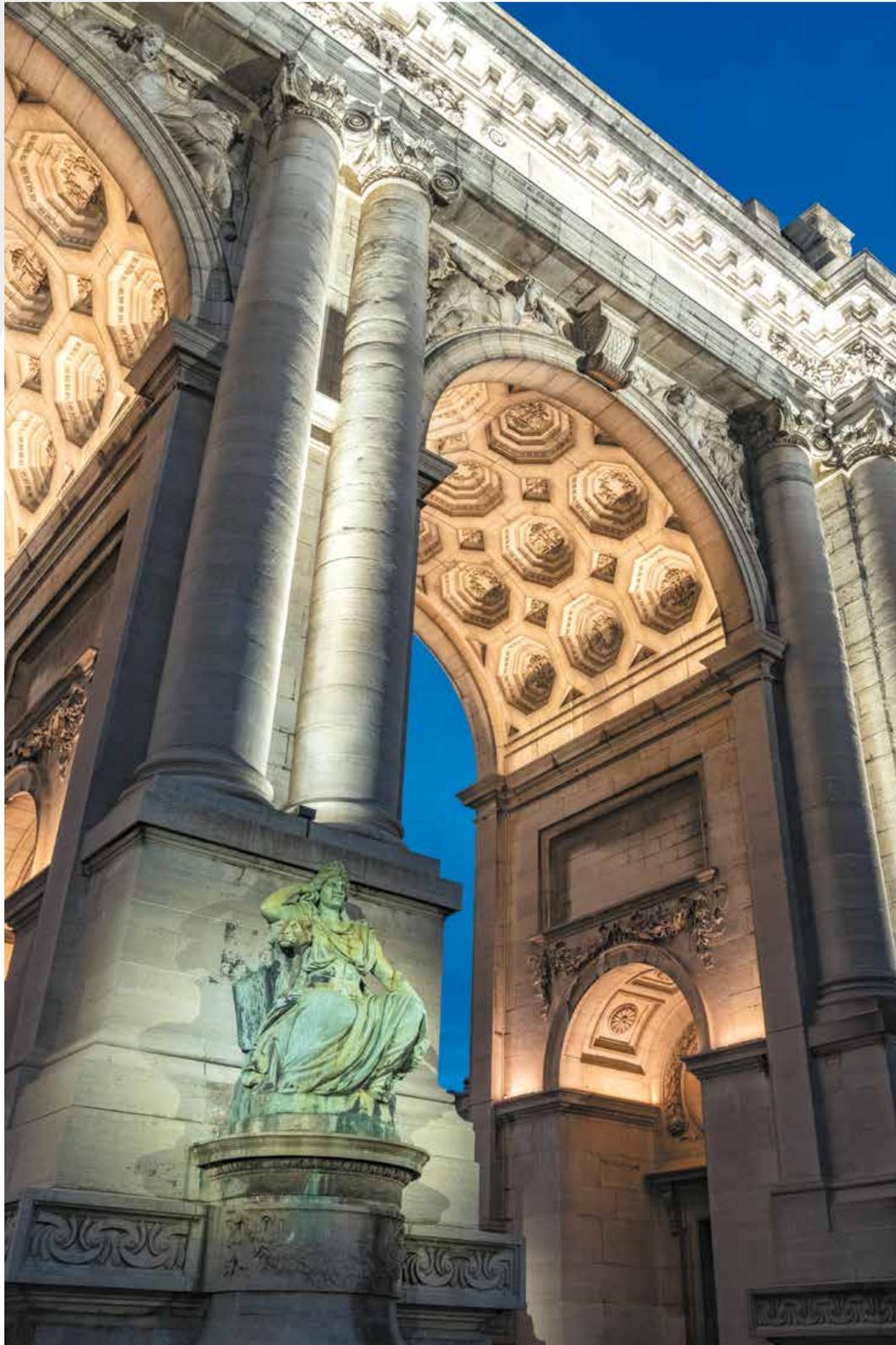
Couverture souple avec rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1847 4



9 789461 618474





# Les Palais et le Parc du Cinquantenaire

L'ouvrage envisage les diverses étapes de la construction des bâtiments et de leur usage, depuis l'Exposition nationale de 1880 jusqu'à nos jours. Les statues et monuments du parc sont abordés ainsi que l'histoire des grandes institutions hébergées sur le site du Cinquantenaire. Vie quotidienne, parcours des expositions universelles et histoire de la Belgique émaillent un récit illustré de nombreux documents inédits.

Docteur en Histoire de l'Art, **Jacqueline Guisset** est l'auteur de nombreux articles et livres.



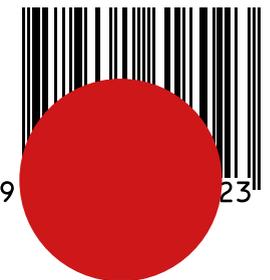
**23/03/2023**

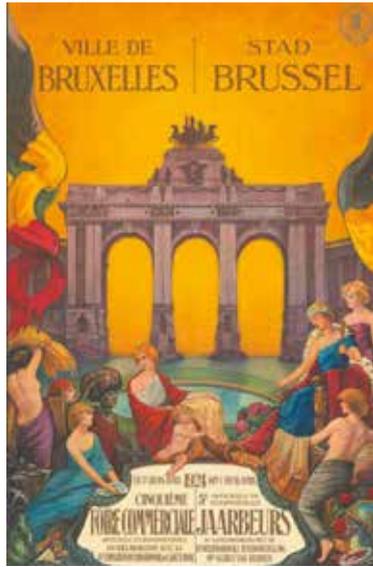
**€ 50**

400 pp. / 240 x 280 mm

500 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 576 ??





## Introduction

En l'absence d'une approche complète et globale du site du Cinquante-naire, 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 carrière d'historienne de l'art.

Si le Cinquante-naire 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 Cinquante-naire 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 Bordiau, 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 1902. Certaines péripéties, parfois cocasses, reflètent le caractère d'un monarque acharné à embellir Bruxelles et à lui offrir des vues d'écote 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.

1879, Théo, Cinquante  
faire commémorative officielle et  
repositionné et collaborer avec  
de l'Exposition universelle de  
Louvain, 1904, l'Exposition,  
1904 à 1910, Bruxelles, 1905,  
Cabinet des Exemples, 021915,  
01 020.



## 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 Cinquante-naire 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 stait. 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 Cinquante-naire. Puisque le problème vient du financement, il inventera un et catalogue pour « 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). Présent, celui-ci renoua 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 (1851-1932). 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.



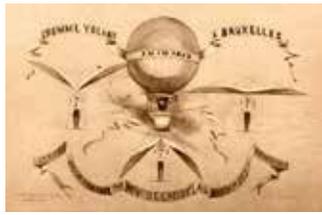
Début du plan d'ensemble de Victor Besme, centré sur le manège du Champ des Manœuvres, 01 020.

de Bruxelles, le 6 mai 1852, 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 Cinquante-naire, on ne trouve que des parcelles dévolues à l'agriculture.

En 1852, 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 1852 et confirmés par arrêté royal du 20 juin 1853, les travaux de nivellement du terrain et d'implantation d'égouts s'échelonnent de 1853 à 1859.

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 Cinquante-naire forment toujours une enclave de la Ville de Bruxelles dans ces diverses communes.

Quelques années plus tard, en 1895, 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 juin 1873, Exposition aérostatique sur les 100 m. V. de Grouff, Champ des Manœuvres, avant de l'Exposition Universelle, 25 septembre 1873, 01 020, voir page 10.

Un pare se dessine qui ressemble déjà très fort au tracé de l'actuel parc du Cinquante-naire. 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 prendra 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. 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 accueille aujourd'hui la Vrije Universiteit Brussel.

01 020, voir page 10  
Point de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1889, l'Exposition, 01 020, voir page 10  
01 020, voir page 10  
01 020, voir page 10

1 L'indépendance belge, 9 juin 1873, p. 1.  
2 Bulletin communal, 1852, t. 1, p. 280; Bulletin communal, 1853, t. 1, p. 343.



Vue des piédroits de l'arcade en 1904, avant démolition, Bruxelles, XIX/00A, 0 XIX/00A.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/00A, 0 XIX/00A.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/00A, 0 XIX/00A.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/00A, 0 XIX/00A.



État de la colonnade et du second des halles souterraines après la démolition des piédroits, Bruxelles, XIX/00A, 0 XIX/00A.

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 Girault envoya 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 désagrégent et précipitent dans la voie les blocs de gruit de la partie supérieure des piédroits. Mais il faudra dynamiter la base, ce qui mettra 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>90</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 télégramme d'une lettre du comte d'Outremont à Charles Girault, 11 avril 1904, Tervuren, 1914C, Papier 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 membres 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 Cinquante-naire 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 Cinquante-naire, convoque les membres chez lui pour le lundi 11 avril 1904<sup>91</sup>. Au cours de cette réunion, le groupe semble s'accorder sur un projet de lettre au ministre des Finances :

92 HENRI VAN PAEL, Ministère, vol. 1, p. 8.  
93 Communication conservée par le marquis de Beaufort, 10 avril 1904, dans HENRI VAN PAEL, Ministère, vol. 1, Annexe, p. 832.

# The Cinquantenaire Tapestries

---

Ce livre est le catalogue de la collection des tapisseries occidentales des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. La collection compte 163 tapisseries, datants de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La plus part sont tissus en Hollande mais aussi en France, Allemagne, Italie et l'Angleterre. Cette collection est une des plus prestigieuses en Europe. La Tapisserie Flamande est unanimement reconnue comme un sommet de l'art universel et ses plus belles productions furent disséminées dans le monde entier.

Ecrit par des experts de renommées internationales, **Guy Delmarcel**, (°1941, professeur à l'université de Louvain) et **Ingrid De Meûter** (°1955, responsable collection des tapisseries au MRAH de Bruxelles), ce livre est l'ouvrage de référence qui manquait aux spécialistes – conservateurs de musées, de galeries d'art et collectionneurs – tout en offrant au grand public une vision spectaculaire par le nombre (350 illustrations) et la qualité des reproductions d'ensembles ou de détails.

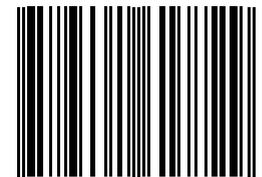
**04/2023**

**€ 50**

432 pp. / 240 x 280 mm

345 ill. / Hardcover

**AN** ISBN 978 94 616 1772 9



9 789461 617729



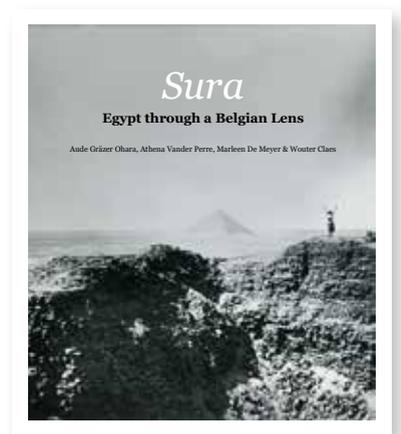


# Sura

## L'Égypte sous l'optique belge

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'égyptologue belge Jean Capart et ses collaborateurs ont entrepris plusieurs voyages en Égypte. Avec un sens aigu de la photographie, ils ont documenté cette terre sur les rives du Nil sous toutes ses facettes. La bibliothèque égyptologique des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles abrite cette importante collection d'environ 14.000 négatifs photographiques sur plaques de verre. Les plus de 200 photographies réunies ici illustrent ces années pionnières de l'égyptologie belge. Elles brossent en même temps un tableau kaléidoscopique de l'Égypte d'antan dans toute sa diversité, avec ses paysages spectaculaires, ses monuments antiques, ses expéditions archéologiques et sa vie quotidienne.

**Wouter Claes** (MRAH) et **Marleen De Meyer** (KU Leuven) sont les coordinateurs du projet SURA. **Aude Gräzer Ohara** et **Athena Van der Perre** sont chercheuses postdoctorales dans le cadre du même projet.



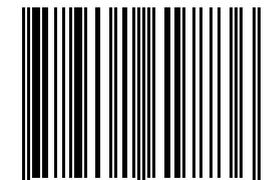
**16/04/2023**

**€ 40**

232 pp. / 240 x 270 mm

220 ill. / Hardcover

**FR** ISBN 978 94 616 1773 6



9 789461 617736

### **EXPOSITION**

Musées royaux d'Art  
et d'Histoires Bruxelles



**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 *Khasned 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 *Khasned 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





Fig. 1 Grande salle de l'apothicairerie de Troyes

## DE L'APOTHICAIRERIE D'ANTAN AU MUSÉE D'AUJOURD'HUI : histoire et panorama des collections troyennes

JULIETTE FAIVRE-PREDA

« La science et le médicament évoluent avec les années, mais l'odeur des apothicaireries semble aussi éternelle que la matière. »  
Annaïs Tschögl, *L'apothicaire* (1886)

Les pharmacies font partie intégrante de notre univers quotidien, mais exceptionnelles sont celles qui gardent la magie des apothicaireries anciennes. Les officines de ville ont souvent disparu ou se sont transformées pour s'adapter au commerce moderne. Restée

presque inchangée depuis le <sup>xviii</sup> siècle, l'apothicairerie de l'Hôtel-Dieu-le-Comte de Troyes demeure aujourd'hui l'un des rares témoignages de cet art d'antan. À travers sa présentation renouvelée, elle redonne vie à l'histoire des apothicaires et explique leur rôle dans la ville et son hôpital au siècle de Moïse. Restée

### La naissance de l'apothicairerie de l'Hôtel-Dieu-le-Comte

#### La création du bâtiment

Anciennement nommé hôtel-Dieu Saint-Étienne, l'Hôtel-Dieu-le-Comte de Troyes est fondé au milieu du <sup>xv</sup> siècle par le neuvième comte de Champagne, Henri I<sup>er</sup>, dit le Libéral. Cet hôpital médiéval est alors administré par des communautés de seigneurs et de frères de l'ordre de Saint-Augustin. Sa gestion se fait progressivement dès le <sup>xv</sup> siècle. Les barbiers-chirurgiens puis les médecins succèdent alors aux infirmiers religieux. La première mention d'un apothicaire apparaît dans les archives en 1538, celle d'un médecin en 1569. Par la suite, l'Hôtel-Dieu compte deux pharmaciers.

Cet établissement reçoit une population variée, qui augmente au fil du temps. Dès le <sup>xv</sup> siècle, il accueille les malades, les femmes prêtes à accoucher et sert d'auberge pour les pauvres. Au <sup>xvii</sup> s'y ajoutent les enfants trouvés et les incurables puis, au <sup>xviii</sup> siècle, les soldats malades ou blessés, les prisonniers de guerre et les nouveaux nés abandonnés qui peuvent y être déposés de façon anonyme à l'aide d'une trappe. On aperçoit aujourd'hui encore, rue de la Cité, la pierre gravée du mot « ENFANT ».

En 1697, le bâtiment en bois étant devenu trop étroit et vétuste, la direction des hôpitaux troyens décide, sous l'impulsion de l'ancien évêque François Bouthillier de Chavigny, de reconstruire entièrement

l'hôpital sous la forme de factuel édifice en pierre. Les travaux commencent, en 1732, par le pavillon qui accueillera l'apothicairerie. Du fait de grandes difficultés financières, celui-ci n'est achevé qu'en 1725.

En 1726, la grille détermine le nouveau bâtiment et les constructions anciennes, contraignant la commission à revoir son projet. Les plans de l'ingénieur Philippe Delafosse sont alors retenus pour la nouvelle construction<sup>1</sup>. Les travaux se poursuivent par la suite sous la direction de l'ingénieur Jean-Gabriel Legendre. De 1759 à 1762 sont élevées les nouvelles chapelles consacrées à sainte Marguerite et à saint Barthélémy. En 1760, le serrurier parisien Pierre Delphin réalise la grille monumentale en fer forgé. La construction de l'édifice s'échelonne jusqu'en 1764. Grâce à son architecture en U, celui-ci répond aux nouvelles règles de salubrité, avec de larges fenêtres et des pièces de grands volumes. Bien que considéré en 1781 comme « l'un des plus beaux que l'on puisse voir en France si l'on n'a égard qu'à l'architecture et à la décoration », cet hôpital ne fait toutefois pas l'unanimité du fait du coût très élevé des travaux<sup>2</sup>, et ce, pour un bâtiment qui se révèle déjà de taille insuffisante.

#### Les différents espaces de l'apothicairerie

L'apothicairerie du nouveau bâtiment est aménagée vers 1725. Elle se compose de factuel grande salle de stockage ainsi que d'une officine. Bien que la disposition des objets ait forcément été modifiée au cours des siècles, la grande salle offre un



Fig. 2 Vue d'ensemble du laboratoire de l'apothicairerie

bel exemple d'apothicairerie du <sup>xviii</sup> siècle. Les seigneurs et les apothicaires y entraient pour prendre les ingrédients nécessaires à la fabrication des remèdes qu'ils préparaient dans le laboratoire contigu pour les malades de l'hôpital.

Les quatre murs de cette grande salle sont recouverts d'étagères de bois de style Louis XIV, à la fois fonctionnelles et décoratives, qui traitaient et mettent en valeur l'espace. Ce compartimentage permet de classer les récipients en fonction de leur

usage et leur forme. Ces rayonnages sont remplis de 399 boîtes en bois polychromes et d'environ 250 céramiques, datant du <sup>xv</sup> au <sup>xviii</sup> siècle. Les boîtes inférieures forment le droguier, composé de placards servant à stocker des produits volumineux et d'usage fréquent. Une échelle roulante, montée sur gâtes de cuivre, permet d'atteindre les étages supérieurs.

Aujourd'hui disparue<sup>3</sup>, une petite pièce en hauteur, dans laquelle il était possible de se tenir debout, se trouvait cachée derrière l'une des portes hautes des boiseries d'angle de la grande salle, accessible par l'imposante échelle de bois. L'utilisation de cet espace atypique reste incertaine. Nous pouvons imaginer qu'il servait pour faire sécher les plantes, conserver discrètement des poisons ou les dentiers les plus précieuses, voire de chambre pour l'apothicaire.

L'officine de la pharmacie (fig. 2), actuellement voûtée, était à l'origine occupée par un grand escalier. Le plafond était sculpté aux armes de la famille de donateurs, les De Vièvre. Celui-ci menait à la salle dite « des 14 lits », ensuite remplacée par la maternité, au premier étage. Seule la grande cheminée demeure de la disposition antérieure. Le sol en mosaïque date, quant à lui, de 1888 (fig. 3).

Deux gravures du <sup>xviii</sup> siècle, réalisées par Emile Viaulé pour *l'Annuaire administratif et statistique du département de l'Aube* (1867) et Charles Fichet pour *La Statistique monumentale de l'Aube* (1884-1909)<sup>4</sup>, nous permettent d'imaginer l'agencement de



le laboratoire avec étagères, fourneaux et multiples ustensiles (fig. 4).

Un traité entre les administrateurs des hôpitaux et les apothicaires Gentil père et fils, recense avec précision le mobilier conservé dans l'apothicairerie, le laboratoire et les différentes pièces attenantes, en 1732<sup>5</sup>. Ce document est particulièrement intéressant pour donner vie aux différents espaces, mais également pour apporter de nombreuses précisions sur les collections. Ainsi, dans le laboratoire se trouvent alors : « Deux chenevis [...] deux pelles une paire de pincettes, un fourneau portatif, le tout de fer, un autre fourneau de fer gami de cuivre, un tourne broche de bois, une broche, une lèche-frite et un gril de fer, une grande table de bois de chêne [...], un petit alambic et son chapeau, un réchaud, une paire de balances [...] un mortier de potin

Fig. 3 Inscription mosaïque, salle du laboratoire de l'apothicairerie de Troyes

### L'art de la confection : de l'ingrédient au remède

#### Matière première :

Matière première du remède, les ingrédients sont de nature et de provenances diverses. Un inventaire de la matière médicale nous renseigne avec précision sur les produits conservés à l'apothicairerie de 1841 à 1843<sup>6</sup>. On y retrouve des listes d'acides, métaux, pierres, sels, racines, plantes, poudres, extraits, teintures, vins, gommes et résines, huiles, empiècles, onguents, pommades et sirops.

À l'apothicairerie de l'Hôtel-Dieu-le-Comte, comme dans les autres officines, les produits utilisés proviennent de trois régions ou origines. Le **régime végétal** fournit les plantes médicinales ou « simples » comme l'angélique, l'ailéouille, l'opium ou encore la rose de Provins. Du **régime animal** proviennent le chachalot, la corne de cerf, la

cire d'abeille, l'urine de chameau ou même la poudre de crâne humain. Enfin, venant du **régime minéral**, on utilise l'or ou les pierres précieuses. Aux « drogues » connues depuis l'Antiquité s'ajoutent celles découvertes au cours des siècles dans le Nouveau Monde, comme le quinquina ou l'ipécaécuarba. Les ingrédients réduits en poudre sont ensuite mélangés avec de l'eau, du vin ou du miel pour devenir des potions, des baumes ou des onguents. De nombreuses recettes « miraculeuses » existent alors, mêlant des ingrédients des trois règnes. On parle de remèdes composés.

#### Le matériel de l'apothicairerie

Soucieux de se distinguer du charlatan ou de l'épicier, les apothicaires, dont ceux de l'Hôtel-Dieu, possèdent et usent d'un matériel qui leur est propre.

Un traité établi en 1732 entre administrateurs de l'Hôtel-Dieu et des apothicaires nous apprend que l'apothicairerie de l'hôpital disposait alors de « trois volumes de Lemery servant à la pharmacie, un volume de Matthioli, un autre de Framboisier, un dictionnaire pharmacologique, un volume de la Pharmacopée de Charas, une *Petite Chimie* de Lemery<sup>7</sup> ». Il s'agit là d'ouvrages de référence que l'on retrouvait de manière classique dans les apothicaireries du royaume de France. Ils décrivaient les usages des produits et les recettes permettant de confectionner les remèdes. Certains d'entre eux connaissent une très large diffusion. Le *Cours de chimie* de Lemery est ainsi édité dix-sept fois de 1675 à 1757 et traduit



Fig. 4 Vitrine « Préparation des remèdes »

en allemand, anglais, espagnol, italien et latin.

Véritable emblème de la profession, le mortier est employé par les apothicaires depuis le <sup>xv</sup> siècle. De tailles et matériaux très divers, il sert à réduire en poudre les substances végétales, animales et minérales, des plus tendres aux plus dures comme les pierres précieuses. Lorsque la poudre formée est volatile, le mortier se protège en recouvrant le mortier d'un morceau de cuir percé d'un trou pour le pilon. Pour Jean de Renou, « entre tant de sortes d'instruments qui sont nécessaires au pharmacien, il n'y en a point

selon mon jugement, qui soit plus usité que le mortier, quoiqu'il est difficile, voire impossible, de se passer pour la préparation de la plus grande partie des drogues dont il se sert<sup>8</sup>. »

L'Hôtel-Dieu conserve plusieurs mortiers de tailles diverses, dont deux grands en bronze, de 30 et 35 cm de haut, posés sur des billets de bois (fig. 6). L'un, orné de fleurs de lys et dont les anses sont en têtes de lion, est daté de 1654 sur le bord supérieur. L'autre, aux anses en forme de mortier, porte la marque et le nom du fondeur « Claude Bernard M. Fondeur ». Il est décoré de trois croissants.



Fig. 4 *Émile Viaulé*, *Offices de la Pharmacie de l'Hôtel-Dieu, à Troyes, Bibliothèque de l'Annuaire administratif et statistique du département de l'Aube* [...], publié sous la direction de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département. 1867

*Charles Fichet*, *Statistique monumentale de l'Aube*, volume 5, Troyes, 1905, p. 210



# Sculpture française en Amérique

## Une passion américaine

L'extraordinaire abondance de sculptures françaises aux Etats-Unis est révélatrice d'un goût spécifique pour ce domaine de l'art français, mais aussi de la grande proximité des relations historiques et artistiques franco-américaines. Les Etats-Unis sont le pays en-dehors de la France qui compte le plus grand nombre de sculptures françaises et ces dernières y représentent de très loin l'essentiel des sculptures étrangères.

Une fois rassemblées, combinées, reliées, elles tissent l'histoire d'un goût. Leur étude permet de déceler des tendances et des périodes, d'identifier des personnalités de marchands, collectionneurs et conservateurs, et de comprendre les canaux d'approvisionnement de ce commerce transatlantique, du lieu de production au lieu de consommation, du lieu de création au lieu d'appréciation.

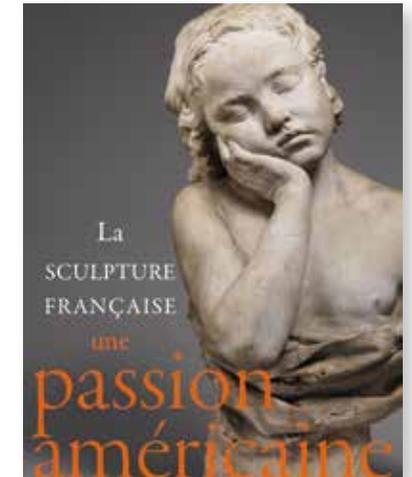
Le propos de cet ouvrage est de donner vie et signification à ces oeuvres en les replaçant dans leur contexte américain.

Une première partie souligne le rôle éminemment politique et officiel, outil de message politique lorsqu'il s'agit de célébrer les héros de l'Indépendance américaine, ou de propagande commerciale et industrielle lorsque la France se montre dans le cadre des expositions universelles. Dès sa naissance, les sculpteurs français ont été associés au développement de la nation américaine et de sa société.

La deuxième partie est consacrée à la part que prirent les sculpteurs français dans le décor urbain américain, ainsi que dans l'art des parcs et jardins. Ils contribuèrent largement à l'introduction du style Art déco en sculpture ornementale.

La troisième partie célèbre la sculpture comme objet de collection, recherchée non plus pour le personnage qu'elle représente, ni pour son rôle de complément de l'architecture, mais véritablement comme objet dont la beauté formelle est l'atout premier.

La quatrième et dernière partie est consacrée au sculpteur Auguste Rodin. Rodin était tout à la fois : il représentait l'art d'aujourd'hui, celui du Salon auquel il envoyait régulièrement ses œuvres, parfois l'art d'hier



03/2023

€ 45

512 pp. / 240 x 300 mm

450 ill. / Relié

FR ISBN 978 94 616 1826 9



9 789461 618269

### EXPOSITION

INHA - Institut National  
d'Histoire et de l'Art, ??/??/????



# Sculpture française en Amérique

## Une passion américaine

L'extraordinaire abondance de sculptures françaises aux Etats-Unis est révélatrice d'un goût spécifique pour ce domaine de l'art français, mais aussi de la grande proximité des relations historiques et artistiques franco-américaines. Les Etats-Unis sont le pays en-dehors de la France qui compte le plus grand nombre de sculptures françaises et ces dernières y représentent de très loin l'essentiel des sculptures étrangères.

Une fois rassemblées, combinées, reliées, elles tissent l'histoire d'un goût. Leur étude permet de déceler des tendances et des périodes, d'identifier des personnalités de marchands, collectionneurs et conservateurs, et de comprendre les canaux d'approvisionnement de ce commerce transatlantique, du lieu de production au lieu de consommation, du lieu de création au lieu d'appréciation.

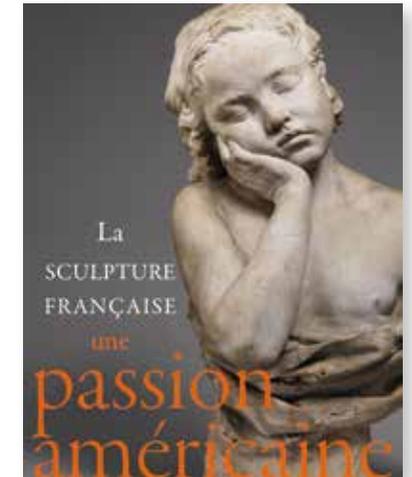
Le propos de cet ouvrage est de donner vie et signification à ces oeuvres en les replaçant dans leur contexte américain.

Une première partie souligne le rôle éminemment politique et officiel, outil de message politique lorsqu'il s'agit de célébrer les héros de l'Indépendance américaine, ou de propagande commerciale et industrielle lorsque la France se montre dans le cadre des expositions universelles. Dès sa naissance, les sculpteurs français ont été associés au développement de la nation américaine et de sa société.

La deuxième partie est consacrée à la part que prirent les sculpteurs français dans le décor urbain américain, ainsi que dans l'art des parcs et jardins. Ils contribuèrent largement à l'introduction du style Art déco en sculpture ornementale.

La troisième partie célèbre la sculpture comme objet de collection, recherchée non plus pour le personnage qu'elle représente, ni pour son rôle de complément de l'architecture, mais véritablement comme objet dont la beauté formelle est l'atout premier.

La quatrième et dernière partie est consacrée au sculpteur Auguste Rodin. Rodin était tout à la fois : il représentait l'art d'aujourd'hui, celui du Salon auquel il envoyait régulièrement ses œuvres, parfois l'art d'hier



03/2023

€ 45

512 pp. / 240 x 300 mm

450 ill. / Relié

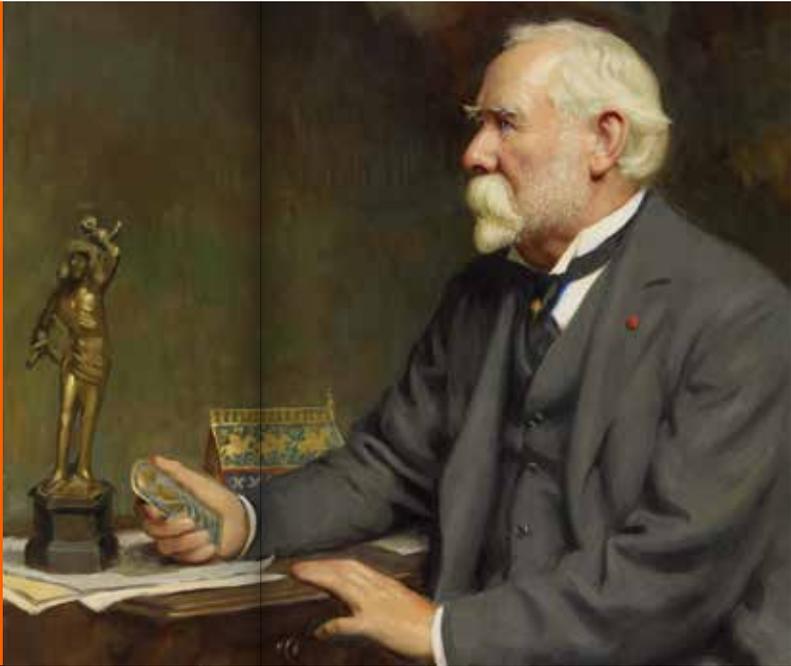
EN ISBN 978 94 616 1827 6



9 789461 618276

### EXPOSITION

INHA - Institut National  
d'Histoire et de l'Art, ??/??/????



Cette inscription sur le Monument au général Richard Montgomery (Ill. 1), placé en 1787 sur le mur de St. Paul's Chapel, la plus ancienne église de Manhattan, à New York, est emblématique des relations étroites entre l'histoire américaine et sculpture française. Si le culte des hommes illustres et la célébration de leurs vertus avaient débüté en Angleterre avant que le comte d'Argeville ne fit réaliser à Paris sa série des Grands Hommes (1776-1787), le contexte de la guerre d'indépendance (1775-1783) ne permettait pas aux Américains de s'adresser aux sculpteurs anglais pour glorifier leurs grands hommes. Deux monuments élevés précédemment à New York<sup>14</sup> avaient été commandés au sculpteur anglais Joseph Wilton (1722-1803), la statue de *William Pitt* (1770) et le monument équestre du *Roi George III* (1770) en plâtre d'ort, placé sur le Bowling Green (Bowling Green), à la pointe sud de Manhattan. Mais la première fut vandalisée en 1776 par des soldats britanniques et le second déboulonné le 9 juillet 1776, cinq jours après la signature de la Déclaration d'indépendance. Le général Montgomery fut tué le 31 décembre 1775 lors de la bataille de Québec qui vit la défaite de l'armée américaine devant l'armée britannique. L'un des premiers officiers américains à mourir au front, sa mort déclencha un véritable appel aux armes et le Second Congrès continental, organe qui gouverna les treize colonies de 1775 à 1781 et adopta la Déclaration d'indépendance le 4 juillet 1776, décida de lui élever un monument<sup>15</sup>. A un statuaire allemand ou italien, le Congrès préféra un sculpteur français, et par l'intermédiaire de Benjamin Franklin, alors en mission de la jeune nation à Paris, passa commande à Jean-Jacques Caffieri (1725-1792). Le sculpteur exposa au Salon de 1777 un « dessin du tombeau d'un général », sans que Montgomery soit nommé, pour ne pas froisser les Anglais. La description accompagnant le dessin mentionnait : « Sur un rebord soutenu par deux consoles s'élève une colonne tronquée sur laquelle est posée une urne cinéraire. D'un côté de la colonne est un trophée militaire accompagné d'une branche de cyprès ; de l'autre sont les attributs de la Liberté, groupés avec une branche de palmier<sup>16</sup>. » La seule allusion à la rébellion américaine étaient les deux masques « *libertas recubata* » (la liberté restaurée) libérés et sortis du nid qui entourait la massue d'Hercule renversée. Le monument, exposé du Havre, fut consacré pendant la durée de la guerre d'indépendance en Caroline du Nord, là où se trouvait l'un des rares ports échappant au blocus anglais. Il ne fut installé à l'intérieur de la St. Paul's Chapel qu'en 1787, pendant la brève période où New York fut capitale des Etats-Unis.



Ill. 4 Jean-Antoine Houdon (1741-1828), *Benjamin Franklin* (1767-1798), 1778, marbre, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, don de John Bart, 1872

Ill. 5 Jean-Antoine Houdon (1741-1828), *Marquis de George Washington* (1732-1799) *avant son départ*, 1784, plâtre, New York, NY, The Morgan Library & Museum, acheté par J. Pierpont Morgan



Les héros de l'indépendance et les pères fondateurs

Envoyé le plus célèbre des « Insurgés », comme les indépendantistes américains étaient alors appelés, Benjamin Franklin séjourna en France de décembre 1776 à 1785 avec la mission de négocier une alliance avec la France contre l'Angleterre. Présenté à Louis XV lors de son voyage de 1767, signataire de la Déclaration d'indépendance, précéde par sa réputation de scientifique, fêté dans les milieux littéraires, l'homme était déjà une célébrité. Il fut portraité en mars 1777 par Caffieri<sup>17</sup>, et son buste, exposé en terre cuite au Salon de 1777<sup>18</sup> (à côté du dessin du Monument à Montgomery), fut aussitôt reproduit en plâtre, illustrant ainsi la popularité du modèle. Franklin lui-même l'offrit à ses amis, comme le médecin, négociateur du traité de Paris, Benjamin Vaughan (Ill. 2). La Manufacture de Sévres commercialisa à partir de 1791 une version réduite et légèrement modifiée. Franklin fut portraité par de nombreux artistes lors de son séjour en France. L'une de ses effigies la plus souvent reproduite était celle par Jean-Baptiste Nini (1717-1786), italienne installée en France, qui le représenta en 1777 avec son fameux bonnet de fourrure (Ill. 3), bien différent des pernettes poudrées encore en usage à la cour, et rappelant le bonnet amérien de Jean-Jacques Rousseau. Le portrait de Franklin le plus célèbre fut sans conteste celui que fit de lui en 1778 le sculpteur par excellence des héros de l'indépendance américaine, Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Il rencontra ses premiers modèles par l'intermédiaire de la loge des Neuf Soeurs (allusion au neuf Mars), qu'il avait

Ill. 6 Le médaillon de Thomas Jefferson à Monticello, Charlottesville, VA, avec la buste de John Paul Jones, Benjamin Franklin, George Washington et Lafayette par Houdon



la carresse de l'ailé. Divers attributs sont habilement distribués ; ici un arc et des flèches, là une corne d'abondance, ailleurs un épi de maïs ; des balles de coton, sur lesquelles la figure est fermement assise, rappellent les conquêtes de l'Union sur les tribus indiennes, la fécondité de son territoire, la grandeur de son industrie agricole et de son commerce. Sur un socle de fort bon goût, deux des quatre faces sont remplies par des bas-reliefs dont l'un rappelle la déclaration d'indépendance, l'autre le traité de 1783 ; le sculpteur avait voulu laisser au patriote américain le soin de remplir les deux autres côtés. « La réalité derrière la représentation était bien autre : difficile de ne pas penser à l'extermination des Amérindiens qui, en 1850, avait déjà commencé, lorsqu'il s'agit de conquêtes de l'Union sur les tribus indiennes », et au plus de trois millions d'esclaves (en 1850) qui permettaient, notamment par le dur travail du coton, « la grandeur de son industrie agricole et de son commerce ». Le Congrès américain le remercia en termes chaleureux : « Votre modèle de la statue de l'Amérique est très-beau, et c'est le présent le plus en rapport avec ceux que nous pouvons recevoir de la France, au moment où nous nous battons, sous la même forme de gouvernement, la forme républicaine, et surtout avec une glorieuse émulation, de placer les droits de l'humanité sur une base solide. » Suivaient des remerciements pour des médailles données par Gayard, qui « sont aussi variées dans leurs sujets que l'ont été les formes du gouvernement français ». Et enfin : « Votre beau pays est comme le soleil ; il grandit dans une atmosphère de lumière qui n'est obscurcie que par intervalles, pour s'éclaircir dans toute la magnificence de la liberté<sup>19</sup>. » La langue fleurie et allégorique des échanges bilatéraux est rendue plus nette par le fait que, comme je le dirai

Ill. 10 Pierre de Pietro Mezzara (1822-1882), *Abraham Lincoln* (1809-1862), French bronze » *Jeune de ans fondée par William T. Casper en 1875* (après un modèle en plâtre de 1864, San Francisco, CA, don de l'Académie française de la ville de Lincoln

rejointe en 1778, comme Benjamin Franklin (Ill. 4) et le héros de la marine américaine, John Paul Jones. Houdon sculpta leurs portraits, *Franklin* en 1778<sup>20</sup> et Jones en 1780-1781. Alors que ce portrait de *Franklin* nous paraît si vivant, que sa bonhomie même est si expressive, on ne sait s'il est le fruit de séances de pose car il semble qu'Houdon ne rencontra réellement Franklin qu'en 1783<sup>21</sup>. Les contemporains trouvaient le portrait par Caffieri plus ressemblant, et c'était aussi le préféré du modèle lui-même. Le buste par Houdon n'era à pas moins une présence remarquable, à l'origine des nombreuses répliques existantes.



Thomas Jefferson, qui succéda à Franklin comme ambassadeur en France et qui considérait Houdon comme un ami et admirait profondément son travail, recommanda le sculpteur français à deux reprises : en 1781, lorsque l'Assemblée générale de l'Etat de Virginie souhaita commander un buste de La Fayette ; pour le Capitole de Richmond, puis lorsqu'il s'agit en 1784 de commander pour le même lieu une statue en pied de *Washington*<sup>22</sup> (Ill. 8). Espérant vivement obtenir la commande d'un monument équestre de Washington, le sculpteur embarrassé en 1785 avec Franklin, qui rentrait définitivement aux Etats-Unis et deux assistants, et se rendit à Mount Vernon, la demeure de George Washington. Il étudia attentivement son modèle, prit ses mesures, réalisa un moulage de son visage (Ill. 5) et un buste de terre (Mount Vernon). Le masque résultant, témoignage précieux et sans interprétation artistique des traits de Washington, fut rapporté en France par le sculpteur et servit de base pour les statues et bustes qu'il exécuta.

De retour en France, Houdon s'étella en effet à la réalisation de la statue, préparant deux modèles, l'un en costume antique et l'autre en costume moderne. Ce dernier eut la préférence de Washington, qui était représenté dans son uniforme de commandant en chef de l'armée révolutionnaire, un militaire certes, mais un militaire qui a troqué, tel Lucius Quirtus Cincinnatus, l'épée contre le soc de la charrue qui apparaît derrière lui. Cette statue devint pour le peuple américain la représentation emblématique de celui qui fut élu en 1789 son premier président. Des bronzes grandeur nature furent fondus aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, et même encore en 2008 pour la Société des Cincinnati à Washington.

Jefferson posa également pour son propre portrait avant de quitter Paris en 1789 et acquit directement auprès de Houdon plusieurs autres bustes qu'il plaça dans sa demeure de Monticello en Virginie (Ill. 6). Les relations entre Houdon et les grands hommes américains se poursuivirent jusque dans les premières années du xix<sup>e</sup> siècle, avec les portraits de l'inventeur Robert Fulton et de son ami, le diplomate et poète Joel Barlow (Ill. 7), exposés ensemble au Salon de 1804 et peut-être conçus comme des pendants. Le succès de cette série de grands héros de la guerre d'indépendance est perceptible par les nombreuses répliques commandées ou achetées par des Américains, individus ou institutions. L'ambassadeur Livingston, signataire en

Ill. 7 Jean-Antoine Houdon (1741-1828), *Joel Barlow* (1764-1802), vers 1804, marbre, Washington, DC, Mason-Blanchette

Ill. 8 Jean-Antoine Houdon (1741-1828), *George Washington* (1732-1799), 1781-1792, marbre, Richmond, VA, Capitole



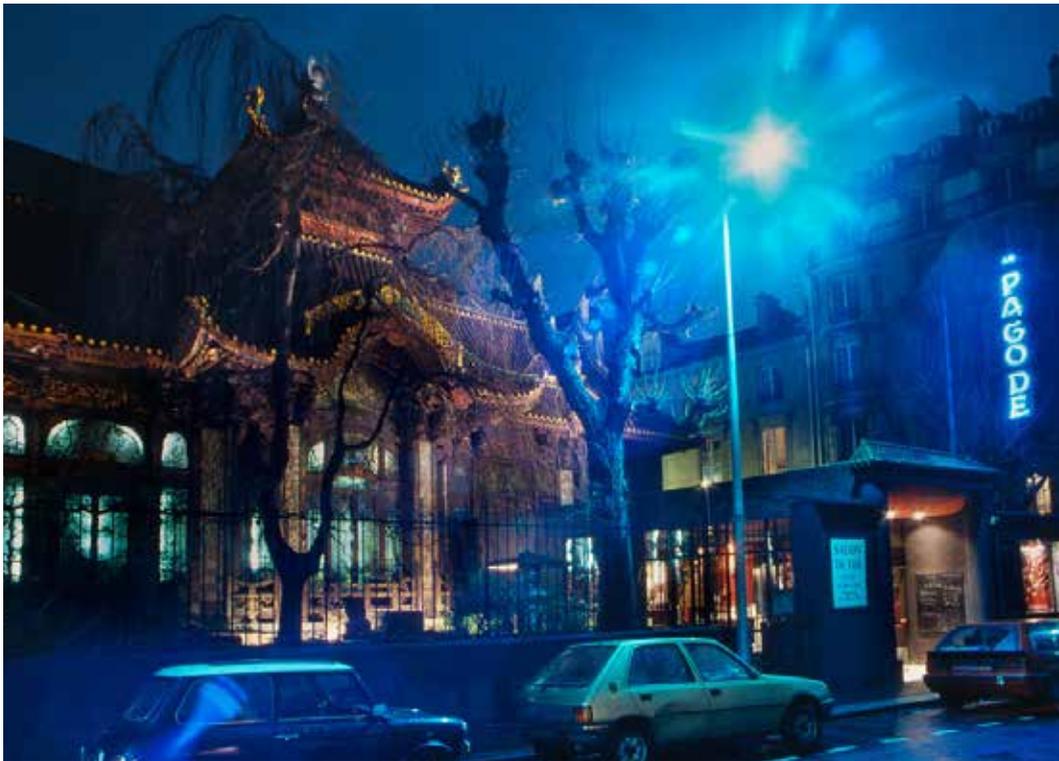
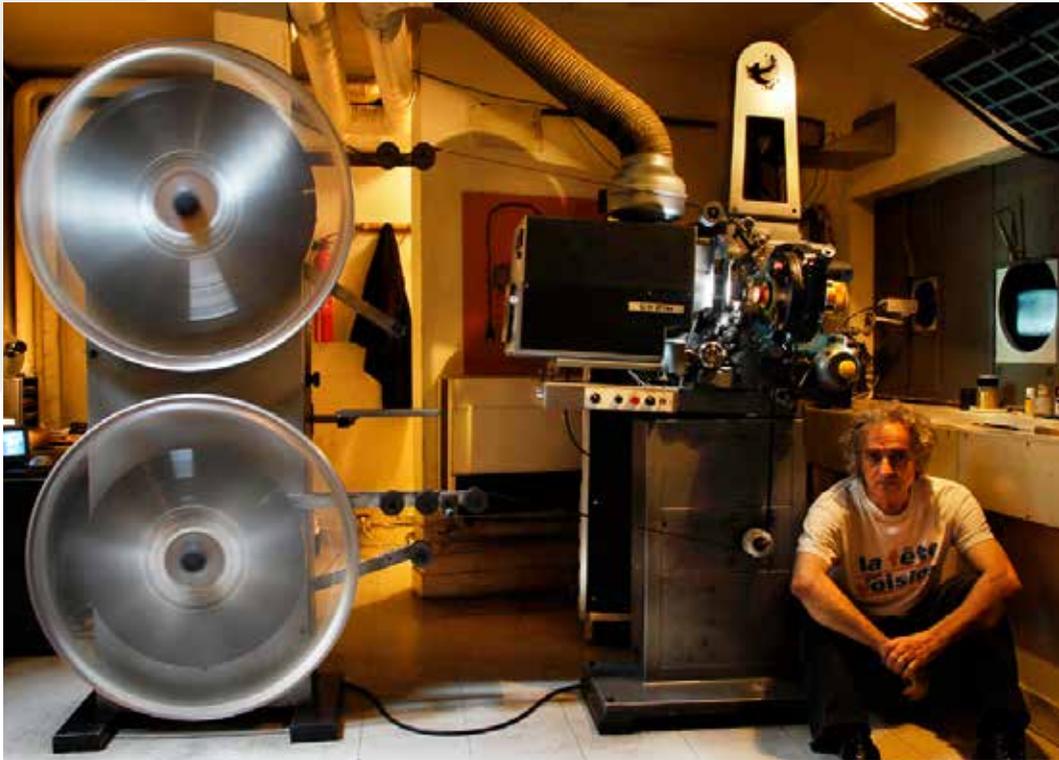
biographe du sculpteur : « Honoré par les républicains pour son talent, Gayard ne pouvait être négligé des rois qui savaient que son cœur était pour leur cause. » Son républicanisme était donc tout temporaire.

L'assassinat d'Abraham Lincoln

Au cours du Second Empire, un événement dramatique de l'histoire américaine eut un grand retentissement en France, l'assassinat du président Abraham Lincoln le 14 avril 1865. Ayant alors à peine entamé sa seconde mandature, Lincoln fut le président qui conduisit les Etats du Nord à la victoire pendant la guerre de Sécession et abolit l'esclavage par la Proclamation de l'émancipation qui prit effet le 1<sup>er</sup> janvier 1863. Son assassinat fut un choc pour le pays : des millions d'Américains assistèrent à la procession funèbre dans la capitale, puis le long des 2.700 km parcourus par le train transportant la dépouille du président jusqu'à sa ville natale de Springfield dans l'Illinois, s'arrêtant dans 80 villes. La célébration de Lincoln et de son œuvre émancipatrice ne tarda pas en sculpture. De façon surprenante, la première statue élevée à Abraham Lincoln (Ill. 10) aux Etats-Unis fut l'œuvre d'un sculpteur français, Pierre de Pietro Mezzara (1822-1883)<sup>23</sup> avait émigré en Californie à la fin des années 1840, attiré par la ruée vers l'or et pensant y trouver « richesse et gloire ». Il finit par s'établir à San Francisco et ouvrit un atelier où, associé à deux photographes, il exerça ses talents de sculpteur, notamment sur cames. Il participa aux expositions artistiques et industrielles locales, les San Francisco Mechanics Fair. A la foire qui ouvrit le 30 août 1865, presque quatre mois après l'assassinat, il exposa une statue de Lincoln en plâtre, dévoilée le premier soir, devenant ainsi la première statue érigée aux Etats-Unis en l'honneur de Lincoln<sup>24</sup>. D'après le *San Francisco Bulletin*, Lincoln était « standing beside the tree of liberty, with his right arm firmly planted on the apple of Secession that issues from the roots. The left arm being stretched out at full length with the hand grasping the scroll of the Emancipation Proclamation. His right hand with open palm spread out as a protection to the Constitution and the emblem of Union, that rest upon the trunk of the tree of liberty<sup>25</sup> ». Mezzara souhaita l'offrir au San Francisco Board of Education, en échange de la prise en charge de ses dépenses. Sans budget, ce fut finalement un groupe de citoyens qui l'acheta et l'offrit à une école de garçons récemment ouverte et qui avait été nommée en l'honneur de Lincoln alors que le président était encore en vie. Elle y fut inaugurée lors du premier anniversaire de l'assassinat, le 14 avril 1866. Ce ne fut qu'en 1889 que le plâtre fut remplacé par un métal de pierre qualifié appelé « French bronze » (du zinc) qui disparut, à l'exception d'un doigt, dans les grands incendies du tremblement de terre de 1906.



Ill. 19 et 20 Frank Magruder (actif vers 1862-1872), *Abraham Lincoln* (1809-1865), 1864, Washington, DC, Library of Congress, Abraham Lincoln Papers, Series 4, Addenda, 1748-1868, don de Robert Todd Lincoln, fils d'Abraham Lincoln



# 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.



03/2023

€ 35

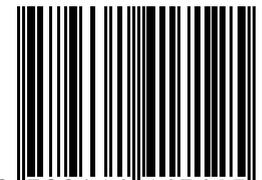
256 pp.

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-rop 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 même vu avec le projectionniste 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 studios sur le trottoir devant et ce qui expliquait au projectionniste ce que j'étais venu faire, il m'a dit : « Si vous voulez filmer les dépêchés, ou faire dans tous les sens... »

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 être remplacé par un restaurant Flamin. Le Bosphore devenu un magasin de gadgets, le Scarlett un atelier, le Picardie fermé... J'ai passé quelques choses. 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, les plus menacés avant qu'ils ne soient gommés du visage de la ville.

Il était déjà presque trop tard. En 1982, la majeure des cinémas de quartier et des grands salons, 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, les Far West, Riho, Tourelles... Parallèlement, parmi ces rares rescapés se trouvent quelques-uns des plus vieux cinémas de Paris, comme le Brest-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 rempli de nombreux carnets. L'annuaire du 7<sup>e</sup> arrondissement. Quel genre de films ces cinémas avaient-ils passés, avant de se spécialiser dans la pornographie ou le burlesque ? 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 la voix des cinémas, les acteurs de l'ombre

d'un film inconnu que je souhaitais mettre en lumière. Les habitués de la ville m'ont amené à travailler comme projectionniste à plusieurs reprises, je connaissais cet univers de l'écran 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 fermures 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 né d'un catalogue exhaustif des cinémas parisiens disparus, c'est le parcours personnel d'un photographe et projectionniste 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'évocation, pour qu'au moins à jamais le monde populaire des salles de cinéma à l'ère de l'argentique.

Jean-François Chaput



Eden

## LE FAR-WEST

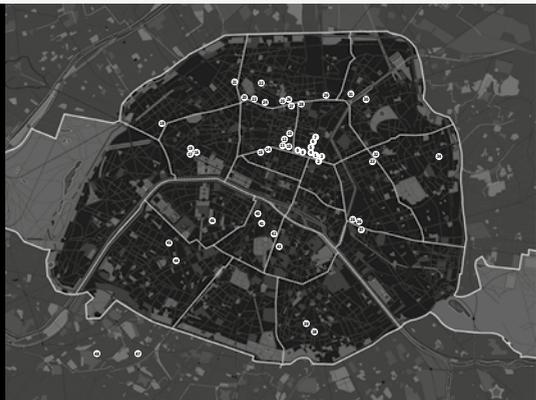
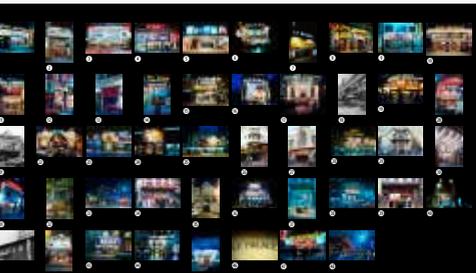
42, boulevard Saint-Martin, 7<sup>e</sup>

Le Far-West fut 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. Mais un sériel « Il passait l'Acquaplastique ». De 1968 à 1971, Jean de Sèze (Des Dix Contes de Perrault) et films en passant par Louis Henri, Maurice et la Reine de Lydie, et pour le compte de la France 2.

En 1984, emporté par le vague de fermures qui déclinait les cinémas parisiens, Le Far-West devint Le Far-West-Mélo-Soy, un cinéma porno que il est finalement défilé en 1993 et absorbé par la société voisine, l'Éclair (ancien groupe de la boutique fantasie) 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 discret s'y reflète et exalte même cruellement l'aspect d'une pierre tombale.



Le Far-West 1983



1. Pathé Journal, 6, boulevard Saint-Denis, 10<sup>e</sup> arrondissement. 2. Le Brest-Journal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 3. Le Strasbourg, 104, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 4. Le Bellevue, 108, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 5. Le Far-West, 42, boulevard Saint-Martin, 7<sup>e</sup> arrondissement. 6. Le Cinéma, 2, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 7. Le Mélo-Soy, 42, boulevard Saint-Martin, 7<sup>e</sup> arrondissement. 8. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 9. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 10. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 11. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 12. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 13. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 14. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 15. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 16. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 17. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 18. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 19. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 20. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 21. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 22. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 23. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 24. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 25. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 26. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 27. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 28. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 29. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 30. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 31. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 32. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 33. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 34. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 35. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 36. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 37. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 38. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 39. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 40. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 41. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 42. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 43. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 44. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 45. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 46. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 47. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 48. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 49. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 50. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 51. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 52. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 53. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 54. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 55. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 56. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 57. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 58. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 59. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 60. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 61. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 62. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 63. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 64. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 65. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 66. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 67. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 68. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 69. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 70. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 71. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 72. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 73. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 74. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 75. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 76. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 77. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 78. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 79. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 80. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 81. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 82. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 83. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 84. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 85. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 86. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 87. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 88. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 89. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 90. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 91. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 92. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 93. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 94. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 95. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 96. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 97. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 98. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 99. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 100. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 101. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 102. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 103. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 104. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 105. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 106. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 107. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 108. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 109. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 110. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 111. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 112. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 113. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 114. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 115. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 116. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 117. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 118. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 119. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 120. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 121. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 122. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 123. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 124. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 125. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 126. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 127. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 128. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 129. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 130. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 131. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 132. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 133. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 134. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 135. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 136. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 137. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 138. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 139. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 140. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 141. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 142. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 143. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 144. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 145. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 146. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 147. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 148. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 149. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 150. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 151. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 152. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 153. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 154. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 155. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 156. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 157. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 158. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 159. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 160. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 161. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 162. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 163. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 164. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 165. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 166. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 167. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 168. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 169. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 170. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 171. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 172. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 173. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 174. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 175. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 176. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 177. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 178. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 179. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 180. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 181. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 182. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 183. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 184. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 185. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 186. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 187. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 188. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 189. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 190. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 191. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 192. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 193. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 194. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 195. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 196. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 197. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 198. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 199. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 200. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 201. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 202. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 203. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 204. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 205. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 206. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 207. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 208. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 209. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 210. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 211. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 212. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 213. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 214. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 215. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 216. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 217. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 218. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 219. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 220. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 221. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 222. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 223. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 224. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 225. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 226. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 227. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 228. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 229. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 230. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 231. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 232. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 233. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 234. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 235. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 236. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 237. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 238. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 239. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 240. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 241. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 242. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 243. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 244. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 245. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 246. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 247. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 248. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 249. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 250. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 251. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 252. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 253. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 254. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 255. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 256. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 257. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 258. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 259. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 260. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 261. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 262. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 263. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 264. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 265. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 266. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 267. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 268. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 269. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 270. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 271. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 272. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 273. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 274. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 275. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 276. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 277. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 278. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 279. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 280. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 281. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 282. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 283. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 284. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 285. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 286. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 287. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 288. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 289. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 290. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 291. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 292. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 293. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 294. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 295. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 296. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 297. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 298. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 299. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 300. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 301. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 302. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 303. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 304. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 305. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 306. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 307. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 308. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 309. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 310. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 311. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 312. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 313. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 314. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 315. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 316. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 317. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 318. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 319. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 320. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 321. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 322. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 323. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 324. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 325. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 326. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 327. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 328. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 329. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 330. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 331. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 332. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 333. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 334. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 335. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 336. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 337. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 338. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 339. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 340. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 341. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 342. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 343. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 344. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 345. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 346. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 347. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 348. Le Texas, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 349. Le Bélier, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 350. L'Éclair, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 351. Le Mezzanine, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 352. Le Bosphore, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 353. Le Mecca, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 354. Le Pyramidal, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 355. Le Sky, 10, boulevard de Strasbourg, 10<sup>e</sup> arrondissement. 356.

# D'Orient en Occident

## Les templiers des origines à la fin du XII<sup>e</sup> siècle

de ses places fortes, la forteresse de Kérak, dite la « Pierre du Désert »<sup>34</sup>. Le sceau montre une haute porte de forteresse entre deux grandes tours crénelées, composées de gros moellons, avec la légende, au nominatif, CIVITAS PETRACENSIS. Sur cette image, les tours semblent particulièrement élançées. Faut-il y voir une représentation de Kérak ? En tout cas, la hauteur des deux tours représentées fait probablement écho au gigantisme de la forteresse, perchée sur un plateau rectangulaire à 900 m d'altitude. Les vestiges, toujours spectaculaires, de cette forteresse, présentent encore l'entrée d'époque franque en retrait d'un chemin d'accès étroit, le long d'un puissant mur-bouclier, qui pourrait être celle représentée sur la bulle.

Le sceau de Balian I<sup>er</sup> d'Ibelin (1259-1277), seigneur d'Arsur, est un exemple particulièrement éclairant (fig. 4), car la forteresse croisée de cette ville, dont la construction est entreprise en 1241 par Jean, père de Balian, a fait l'objet de fouilles archéologiques récentes et bien documentées<sup>35</sup>. C'est elle qui est représentée au revers du sceau, lequel est cette fois pourvu d'une légende en français : CE EST LE CHASTIAU D'ARSUR. Les archéologues qui l'ont fouillée, Israël Roll et Benjamin Arubas, reconnaissent sur le sceau les principaux éléments schématiques de la forteresse, ce qui vient conforter notre hypothèse d'une représentation formelle agrémentée de détails permettant une identification immédiate. On voit en effet une grande muraille au milieu de laquelle se situe une porte protégée par deux tours semi-circulaires. À l'arrière-plan, se trouvent deux tours d'angle et un haut donjon central dominant l'ensemble. Il semble que ces éléments cadrent de manière saisissante avec les découvertes effectuées lors des fouilles, et qu'ils correspondent précisément à l'emplacement constaté des différentes parties du château. Les deux tours d'entrée en fer à cheval, encore bien visibles aujourd'hui, sont sans doute celles représentées sur la bulle grâce à un effet de perspective sensé rendre compte de leur aspect incurvé.

Des remarques similaires peuvent être faites pour Césarée, dont les murailles spectaculaires sont bien conservées, en partie grâce à des remaniements ultérieurs. Comme à Arsur, ces vestiges de l'époque médiévale ont fait l'objet de recherches récentes<sup>36</sup>. Le sceau



Fig. 4  
Sceau Balian Ibelin-Arsur.  
Andist pronomp aspe  
nusaert erbudam et as  
aure soligpae. Et regran. Ga.  
Consequid quo duictet  
aurecul parbarchistia



Fig. 5  
Sceau Sigillum  
de Jerusalem. Andist  
pronomp aspe nusaert  
erbudam et as aure  
soligpae. Et regran. Ga.  
Consequid quo duictet  
aurecul parbarchistia

de Gautier Grenier, seigneur de Césarée (1123-1153), est une bulle de plomb portant au revers la représentation d'un château ayant la forme d'un quadrilatère, avec une grosse tour au milieu et deux autres en retrait, à gauche et à droite, figurées plus petites dans le but de donner un effet de perspective<sup>37</sup>. Les murailles qui entourent l'ensemble ont des angles particulièrement saillants, notamment celui qui est en face quand on regarde la bulle. Il s'agit ici de la représentation de la citadelle primitive, située sur la jetée sud du port et contribuant à fermer l'ensemble de la fortification. Elle se présente aujourd'hui comme un énorme pâté trapézoïdal, flanqué côté est, c'est-à-dire côté ville, de deux tours carrées. La citadelle aurait en outre été pourvue d'une tour de grande hauteur. Les restes visibles aujourd'hui seraient, d'après les archéologues, ceux de la citadelle rebâtie par Jean de Brienne à partir de 1218, la précédente ayant été

détruite de fond en comble par ordre de Saladin après la bataille de Hattin et la chute d'Acre. D'après le Continuateur, le roi Jean de Brienne se chargea, avec l'aide des Hospitaliers et des Templiers, de « fermer le chastel » de Césarée, soit le fortifier<sup>38</sup>. Si la citadelle avait été entièrement détruite en 1191, il s'agit d'une reconstruction ex nihilo, mais on peut aussi interpréter cette phrase dans le sens d'une restauration, de la fortification d'une citadelle ayant subi un démantèlement plutôt qu'une destruction complète. Et même dans le cas d'une destruction massive, il est sans doute été difficile de faire disparaître la totalité des fondations, aussi les nouveaux bâtisseurs de 1218 se sont-ils probablement appuyés sur des vestiges.

conventionnel d'un seigneur du XIII<sup>e</sup> siècle. Au revers, on découvre, au lieu des armoiries attendues, une vue de la ville de Joinville. On y reconnaît parfaitement, au premier plan, l'enceinte fortifiée qui ceinture la ville basse, hérissée de tours et percée d'une porte crénelée. Au centre de cette ville basse est figurée l'église paroissiale Notre-Dame, et peut-être quelques modestes constructions. Au-delà, sur une butte surplombant la vallée de la Marne et elle-même enserrée dans les murailles de la ville, on voit le château fort des sires de Joinville, avec tours, porte d'entrée et logis seigneurial, puissante forteresse qui permettait de contrôler l'ensemble de la vallée depuis un point de vue stratégique. Le château est aujourd'hui complètement détruit, mais la butte féodale est toujours bien visible. On a représenté enfin, à droite du château, la collégiale Saint-Laurent, fondée vers 1158 par Geoffroi III, arrière-grand-père de Joinville, et remaniée au XIII<sup>e</sup> siècle. Située dans l'enceinte même du château, cette chapelle castrale abritait les tombeaux des sires de Joinville. Elle fut vendue et intégralement détruite à la Révolution.

Cet exemple est quasi unique dans la sigillographie seigneuriale occidentale, si l'on excepte quelques rares autres exemples. En effet, les comtes de Foix ou les vicomtes de Turenne surtout, usent aussi d'un sceau biface dont le revers est caractérisé par une représentation monumentale, celle de leur forteresse. Ces représentations sont néanmoins plus schématiques que celle présente sur le sceau du sénéchal de Joinville : la problématique n'est donc ici pas tout à fait la même. Le choix fait par Jean de Joinville pourrait bien avoir pour origine la venue de celui-ci en Terre sainte. On sait à quel point il regrettrait, lors de ce voyage, sa forteresse où il laissait aussi sa famille, comme il le dit dans sa chronique : « Je ne voz onques retourner mes yeus vers Joinville, pource que le cuer ne me attendrist du biau chastel que je lessois, et de mes deux enfans »<sup>39</sup>. En Terre sainte, il aurait vu, et apprécié, les sceaux des barons d'Orient, proclamant la possession de leur ville et leur ancrage territorial non par des insignes héraldiques, mais par la représentation de leur place forte. Quelques années après son retour en Occident, désireux de se doter d'un nouveau sceau, il aurait copié le système en usage en Terre sainte, ce qui lui permettait d'avoir toujours la représentation de sa ville et de son château sous les yeux.

Là où ce document est extraordinaire, là où il surpasse les sceaux utilisés par les seigneurs des États latins, c'est qu'ici la représentation ne se contente pas, au moyen d'un vocabulaire architectural classique, de donner une image stéréotypée du bâtiment que l'on souhaite évoquer. En Orient, il semble suffisant de graver



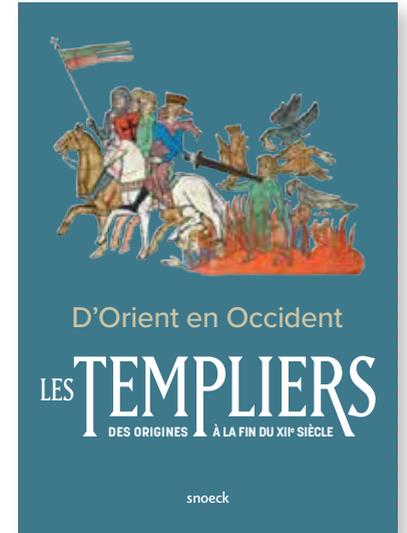
Fig. 7  
Vue aérienne de la ville  
de Joinville. Andist  
pronomp aspe nusaert  
erbudam et as aure  
soligpae. Et regran. Ga.  
Consequid quo duictet  
aurecul parbarchistia

quelques détails emblématiques ou caractéristiques de la ville ou de ses monuments, mais il n'y a pas de réelle volonté de respecter les proportions, la perspective et la topographie (si l'on excepte la représentation des flots pour certaines citadelles, telle Tyr, érigées en bord de mer). Pour le sceau du sénéchal au contraire, on est face à une véritable vue cavalière de la ville de Joinville, telle qu'elle se présentait encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent plusieurs peintures ou gravures<sup>40</sup> (fig. 7). On est alors devant une représentation fidèle et émouvante de la cité qu'il avait tant de mal à quitter.

### Conclusion

La diffusion du sceau équestre, qui est devenu l'instrument par excellence de la représentation de l'aristocratie médiévale, renvoie à des enjeux sociaux, politiques et culturels qui ne se laissent pas réduire à une explication unique et généralisable à tous les contextes. Si l'objet sceau importe tant aux yeux de ses nouveaux usagers, c'est avant tout parce qu'il est perçu comme une marque du prestige des élites supérieures et un signe d'appartenance au milieu dont on se réclame.

Dans un récent article évoquant les mécanismes qui régulent le « design » des sceaux princiers aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, Jörg Peltzer rappelle que dans la noblesse, les choix formels du sigillant sont conditionnés par les usages du groupe de pairs auxquels il veut être associé, par les rivalités régionales auxquelles il se trouve mêlé, par la sphère politique et culturelle dans laquelle il évolue<sup>41</sup>.



19/01/2023

€ 30

416 pp. / 170 x 240 mm

100 ill. / Broché

FR ISBN 978 94 616 1753 8



9 789461 617538

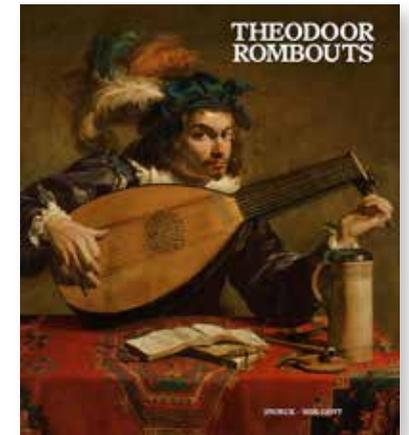


# Theodoor Rombouts

## Virtuoos van het Vlaamse caravaggisme

Eerste monografische tentoonstelling ooit gewijd aan de barokmeester Theodoor Rombouts (1597-1637) de onterecht vergeten ster van het Vlaamse Caravaggisme. Rombouts was een gevestigde waarde in het Antwerpse kunstenaarsmilieu, maar kwam na zijn vroege dood in de vergetelhoek terecht. Daar brengen we nu verandering in. We plaatsen Rombouts in een nieuw perspectief en onthullen zijn cruciale rol in de genreschilderkunst, met een tentoonstelling die belooft te verrassen én te overrompelen.

De jonge Antwerpenaar migreert aan het begin van de 17de eeuw naar Italië, waar hij geïnspireerd raakt door de baanbreker Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en diens opvolger Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Terug in Antwerpen ontwikkelt Rombouts een geheel eigen artistieke identiteit. Hij weet Noord en Zuid subliem te versmelten, en groeit uit tot een gevestigde waarde in het Antwerpse kunstenaarsmilieu. Rombouts krijgt tijdens zijn leven veel erkenning, maar zijn carrière eindigt abrupt wanneer hij in 1637 sterft, amper veertig jaar oud. De grote aandacht voor Antwerpse barokgoden Rubens en Van Dyck duwt zijn artistieke kwaliteiten onterecht naar de achtergrond van de kunstgeschiedenis. Maar in het MSK zijn we de meester niet vergeten. In 1860 is de 'Allegorie van de vijf zintuigen' het eerste kunstwerk door een niet-levende kunstenaar dat aangekocht wordt door het museum, en vandaag heeft het museum daarnaast nog twee andere belangrijke werken door Rombouts in collectie: de 'Allegorie van het Schepengerecht van Gedele', Rombouts' grootste doek, en de 'Bij de tandentrekker', een typisch carravageske waarschuwing tegen sjarlatans. Dat laatste werk wordt speciaal voor



**19/02/2023**

**€ 50**

288 pp. / 255 x 290 mm

300 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1815 5



**EXPOSITIE**

MSK Gent,

21/01-23/04/2023

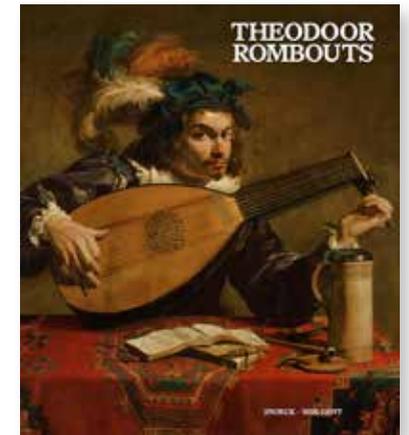


# Theodoor Rombouts

## Virtuoso of Flemish Caravaggism

---

First ever monographic exhibition devoted to the baroque master Theodoor Rombouts (1597-1637), the unjustly forgotten star of Flemish Caravaggism. Rombouts was an established name in the Antwerp artistic environment, but after his early death he ended up in the forgotten corner. We are now changing that. We place Rombouts in a new perspective and reveal his crucial role in genre painting, with an exhibition that promises to surprise and overwhelm.



**19/02/2023**

**€ 50**

288 pp. / 255 x 290 mm

300 ill. / Hardcover

**EN** ISBN 978 94 616 1813 9



9 789461 618139

### **EXPOSITION**

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





# Een verzameling koningen

---

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.



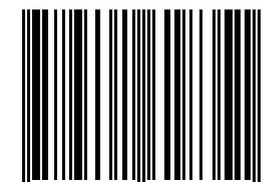
**02/2023**

**€ 32**

160 pp. / 215 x 255 mm

80 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1835 1



9 789461 618351



## 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.





# Architect Léon Stynen

---

Deze publicatie, in samenwerking met de *estate* van Léon Stynen en van designreus Bulo, focust op de lange carrière van architect Léon Stynen, en meer bepaald op diens designs. Dit minder gekende aspect van Stynens praktijk verdient alle aandacht. Vaak baanbrekend, hebben zijn ontwerpen een trend gezet die vandaag nog steeds voelbaar is.

Dit boek wil het de veelzijdigheid van Stynen volop in de verf zetten. Het verschijnt daarom ook in drie talen én met twee verschillende covers! Met een rijke, zeg maar architecturale vormgeving en met essays van specialisten die een inzage geven in Stynens praktijk en zijn belang, evolutie en nalatenschap als ontwerper.

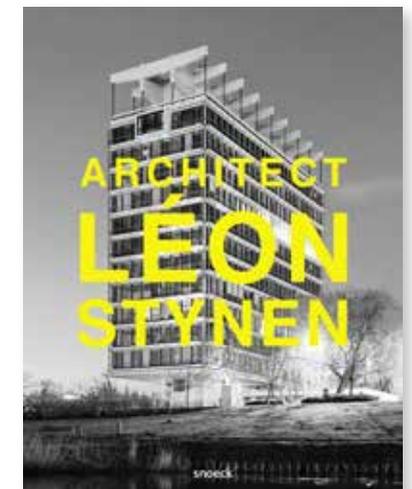
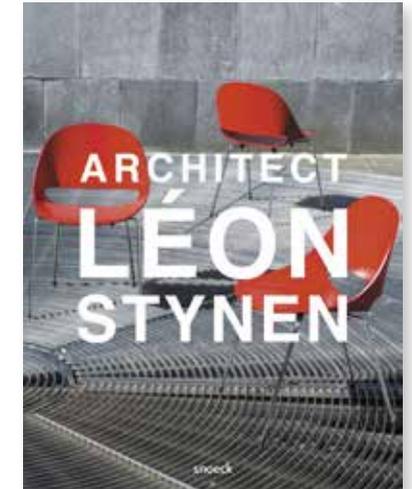
---

Onder redactie van **Luc Vincent**, met teksten van **Marc Dubois**, **Dirk Laureys**, **Pablo Lhoas** en **L.J. Baucher**.

EN ISBN 978 94 616 1756 9



9 789461 617569



03/2023

€ 39

224 pp.

210 x 270 mm / 200 ill.

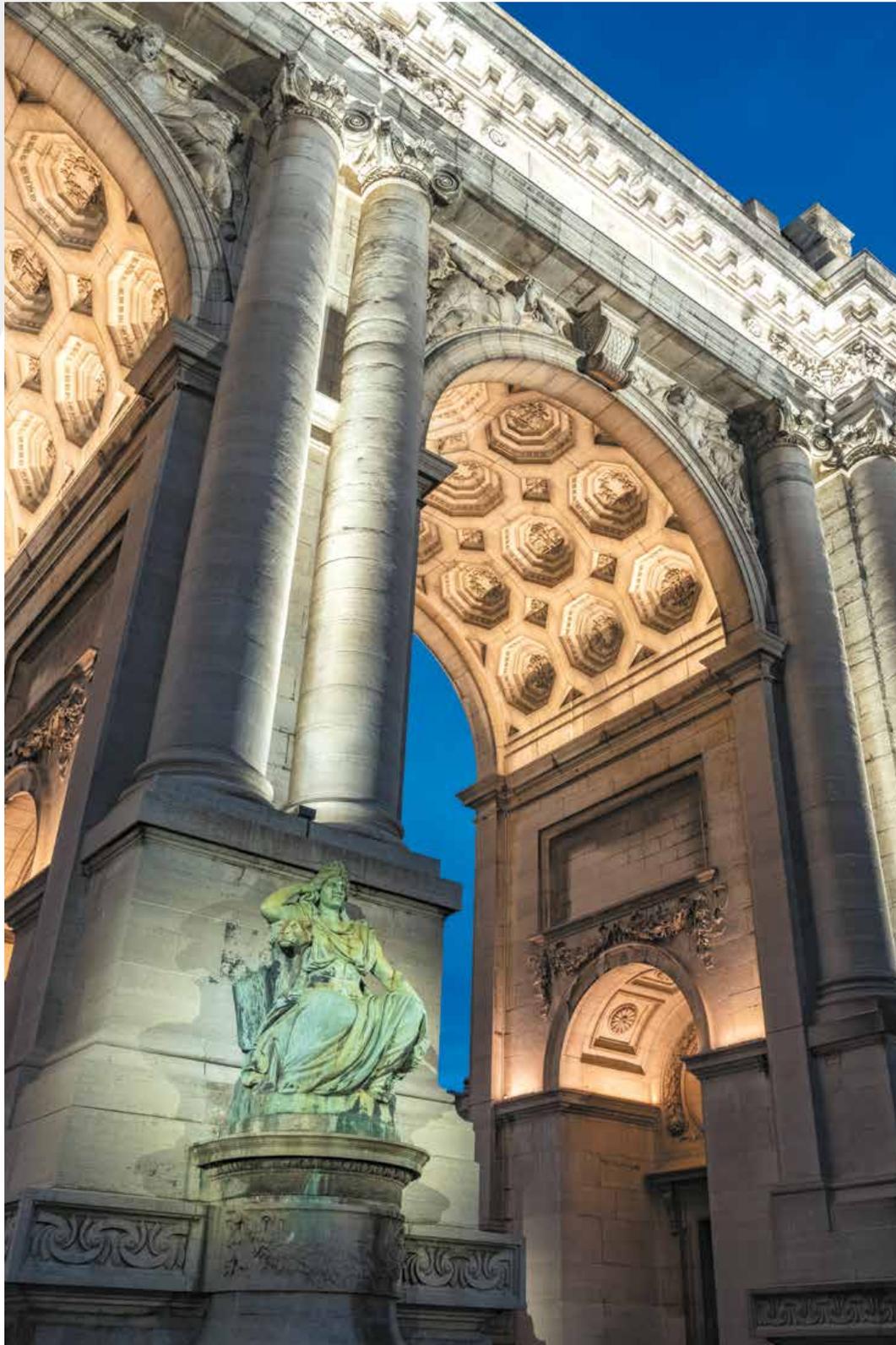
Softcover met flappen

NL ISBN 978 94 616 1754 5



9 789461 617545





# 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.



**23/03/2023**

**€ 50**

400 pp. / 240 x 280 mm

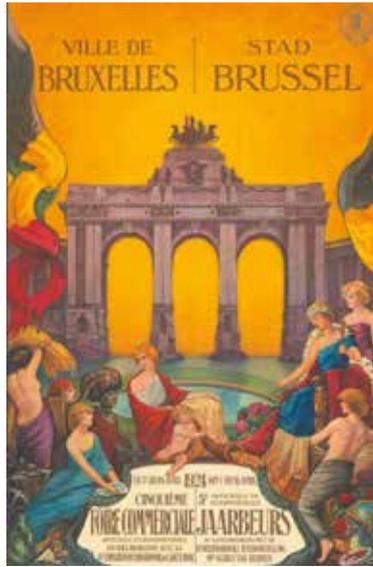
500 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1769 9



9 789461 617699

**EN** ISBN 978 94 616 ??



## Introduction

En l'absence d'une approche complète et globale du site du Cinquante-naire, 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 carrière d'historienne de l'art.

Si le Cinquante-naire 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 Cinquante-naire 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 Bordiau, 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 1902. Certaines péripéties, parfois cocasses, reflètent le caractère d'un monarque acharné à embellir Bruxelles et à lui offrir des vues d'écote 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.

1879, Thiers, Cinquante-naire  
 faire commémorative officielle et  
 événementiel et collaborer avec  
 le 1<sup>er</sup> représentant international de  
 l'architecture, 1904, l'ingénieur,  
 1904 à 415 m, Bruxelles, 1905,  
 Cabinet des Emperors, 021915,  
 01 020.



## 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 Cinquante-naire 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 stait. 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 Cinquante-naire. Puisque le problème vient du financement, il inventera un et catalogue pour « 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). Présent, celui-ci renoua 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 (1853-1932). 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.



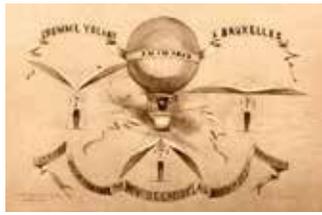
Détail du plan d'ensemble de Victor Besme, centré sur le manège du Champ des Manoeuvres, 01 020.

de Bruxelles, le 6 mai 1852, 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 projeté. 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 de manœuvres, qui correspond à l'actuel parc du Cinquante-naire, on ne trouve que des parcelles dévolues à l'agriculture.

En 1852, 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 1852 et confirmés par arrêté royal du 20 juin 1853, les travaux de nivellement du terrain et d'implantation d'égouts s'échelonnent de 1853 à 1859.

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 Cinquante-naire forment toujours une enclave de la Ville de Bruxelles dans ces diverses communes.

Quelques années plus tard, en 1895, 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  
 juin 1873, Exposition universelle  
 1875, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> étages  
 Champ des Manoeuvres, avant  
 de l'Exposition Universelle,  
 25 septembre 1975, 01 020, voir page 10.

Un pare se dessine qui ressemble déjà très fort au tracé de l'actuel parc du Cinquante-naire. 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 prendra 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 accueille aujourd'hui la Vrije Universiteit Brussel.

1 01 020, voir page 10  
 2 Bulletin communal, 1858, t. 1, p. 280; Bulletin communal, 1855, t. 1, p. 345.  
 3 L'Indépendance belge, 9 juin 1873, p. 1.  
 4 Mercis et Charles de la Rogère pour l'illustration.



Vue des piédroits de l'arcade en 1904, avant démolition, Bruxelles, XIX/XXI, 01 XIX/XXI.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/XXI, 01 XIX/XXI.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/XXI, 01 XIX/XXI.



Démolition du piédroit, 1904, Bruxelles, XIX/XXI, 01 XIX/XXI.



État de la colonnade et du second des halles centrales après la démolition des piédroits, Bruxelles, XIX/XXI, 01 XIX/XXI.

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 Girault envoya 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 précipitent dans la voie les blocs de gruit de la partie supérieure des piédroits. Mais il faudra dynamiter la base, ce qui mettra 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>90</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 dactylographiée d'une lettre du comte d'Outremont à Charles Girault, 11 avril 1904, Tervuren, 18342, Papier 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 offrent 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 Cinquante-naire 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 Cinquante-naire, convoque les membres chez lui pour le lundi 11 avril 1904<sup>91</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 Communication conservée par le marquis de Beaufort, 10 avril 1904, dans HENRIAS Paul, Mémoires, vol. 2, Annexe, p. 532.

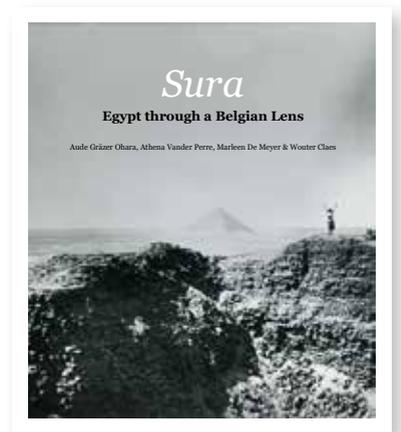


# Sura

## Egypte door een Belgische lens

In het begin van de 20e 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.

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



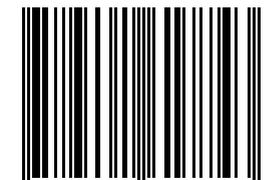
**23/03/2023**

**€ 40**

232 pp. / 240 x 270 mm

220 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1774 3



9 789461 617743

### **EXPOSITIE**

Musées royaux d'Art  
et d'Histoires Bruxelles



**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 × 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-Gedikia (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.

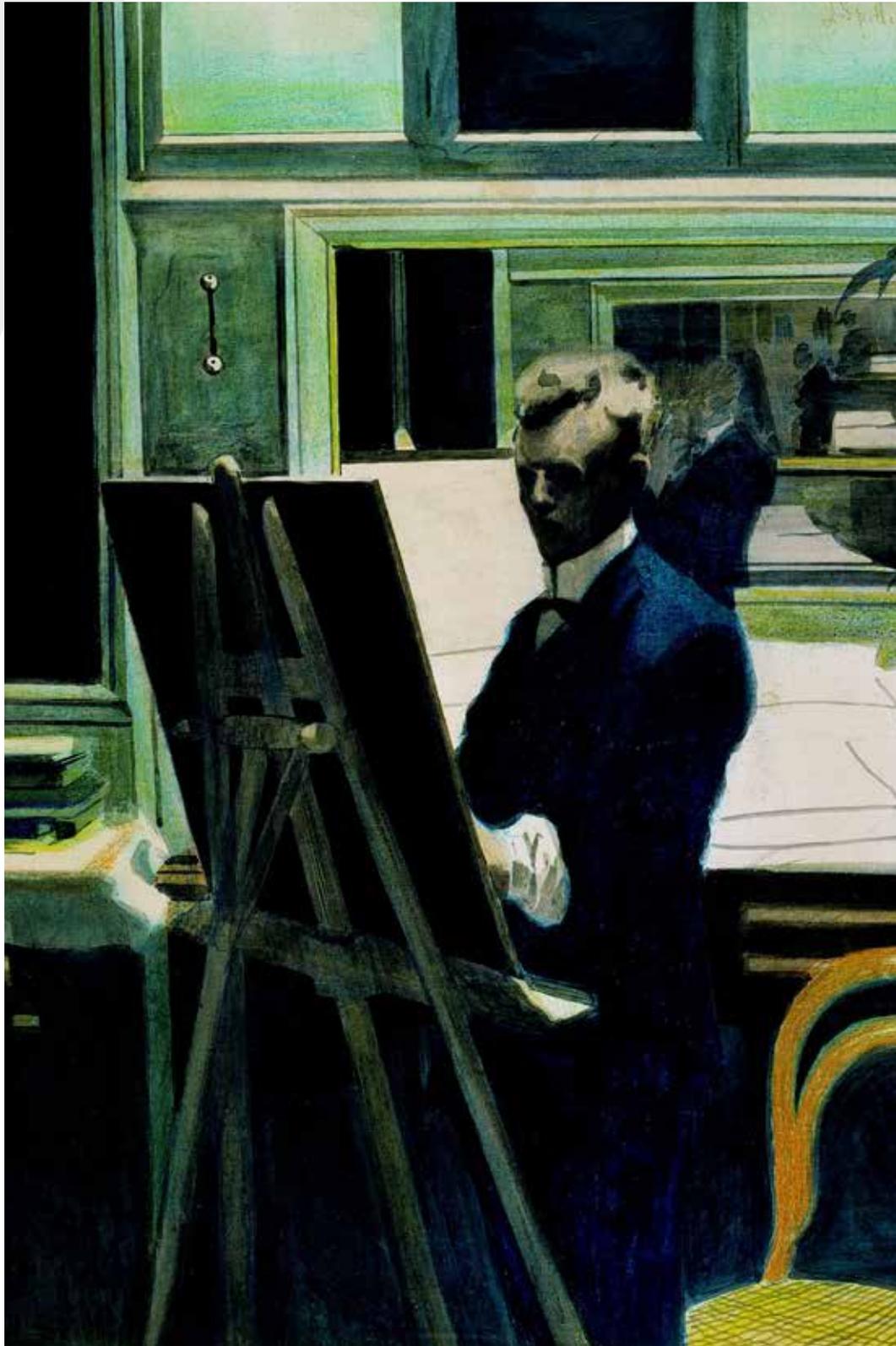
Jean Capart, 19 March 1930  
Inv. EGI 7508



**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.

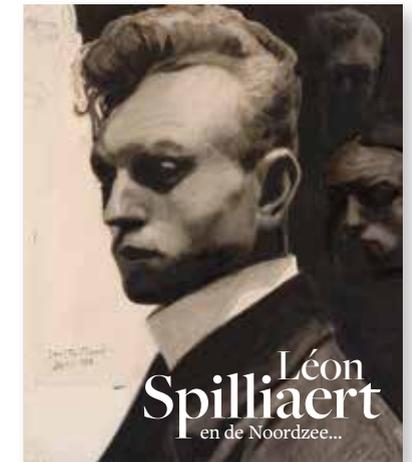
Jean Capart, 19 March 1930  
Inv. EGI 7488



# Léon Spilliaert

---

???



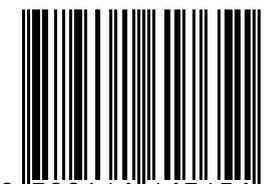
**20/01/2023**

**€ 45**

192 pp. / 240 x 290 mm

140 ill. / Softcover met flappen

**NL** ISBN 978 94 616 ??



9 789461 617651

## **EXPOSITION**

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



# 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