



# Auguste Rodin

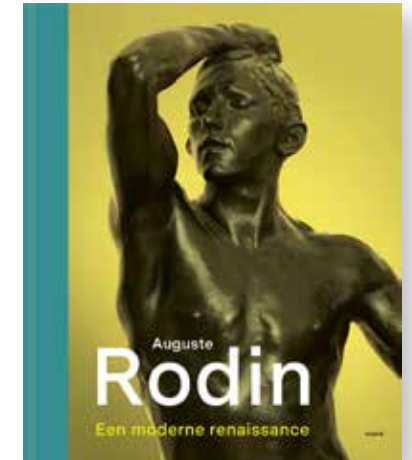
## Een moderne renaissance

In het voorjaar van 2024 wijdt het BAM (Museum voor Schone Kunsten van Mons), met de steun van het Musée Rodin, een tentoonstelling aan de Franse beeldhouwer Auguste Rodin (1840-1917). De tentoonstelling geeft een nieuwe interpretatie van zijn werk vanuit het oogpunt van België, een vruchtbare bodem die zijn kunst tot bloei heeft laten komen. De tentoonstelling wordt samengesteld door Antoinette Le Normand-Romain, algemeen directeur van het Institut national d'histoire de l'art (INHA), en Christina Buley-Urbe, kunsthistorica.

De tentoonstelling toont zestig beeldhouwwerken en evenveel tekeningen, schilderijen en gravures. De werken, voornamelijk afkomstig uit het Musée Rodin en andere internationale instellingen, maar ook uit particuliere collecties, zullen in een nieuwe dialoog worden vergeleken met die van de kunstenaars die Rodin tijdens zijn verblijf in België hebben beïnvloed. We hebben het dan over de kunstenaars uit de renaissance, en in het bijzonder Michelangelo en Rubens.

Met tal van nieuwe ontdekkingen en unieke verbanden vernieuwt de tentoonstelling in Mons de aanpak van de baanbrekende tentoonstellingen *Vers L'Age d'Airain* (Naar de Bronstijd) en *Rodin et la Belgique* (Rodin en België), die in 1997 respectievelijk in het Musée Rodin in Parijs en het Palais des Beaux-Arts (Paleis voor Schone Kunsten) in Charleroi werden gehouden.

Met ook hedendaagse ingrepen van Belgische beeldhouwtrots **Berlinde De Bruyckere**. Het boek staat onder redactie van (en de expo wordt gecureerd door) **Antoinette Le Normand-Romain** en **Christina Buley-Urbe**.



**13/04/2024**

**€ 39**

272 pp. / 240 x 290 mm

350 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1901 3



9 789461 619013

### **EXPOSITIE**

BAM - Bergen, 13 april  
tot 18 augustus 2024,  
m.m.v. Musée Rodin



# Léon Spilliaert

## Dwalen door de stilte

In de werken van Léon Spilliaert (Oostende 1881-Brussel 1946) schuilt achter de beelden een mysterie dat fascineert. Steeds terugkerende motieven in zijn tekeningen zijn de eenzaamheid van de mens en de onmetelijkheid van de zee. Spilliaert gaat op zoek naar de ziel van voorwerpen uit zijn dagelijks leven en van plaatsen in zijn geboortestad Oostende. Uit zijn aangrijpende zelfportretten spreekt een huiver die door het afdalen in zijn diepste zelf teweeg wordt gebracht. Zijn werken geven blijk van een op reflectie en spirituele meditatie gerichte geest en getuigen van een verlangen om de symbolen van tijdloosheid van de natuur te doorgronden.

Deze tentoonstelling presenteert eenentwintig werken die nauw aansluiten bij Spilliaerts artistieke zoeken en die rechtstreeks uit het familiebezit komen. De drietalige catalogus bij de tentoonstelling biedt een overzicht van de geschiedenis van de ontdekking van Spilliaerts werk in binnen- en buitenland, en plaatst zijn oeuvre in de bredere context van de kunst van zijn tijd. De publicatie bevat ook een uniek interview met de kleinzoon van de kunstenaar en beschrijft in korte hoofdstukken de bijzondere artistieke bijdrage van de gepresenteerde werken.

Met teksten van Spilliaertspecialiste **Anne Adriaens-Pannier**, **Edouard Derom** en **Jeffery Howe**, en met een interview met Spilliaerts kleinzoon **Johan van Rossum**.



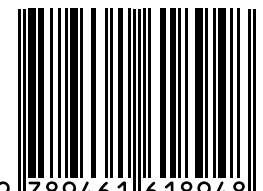
**15/02/2024**

**€ 20**

48 pp. / 215 x 260 mm

30 ill. / Hardcover

**NL** ISBN 978 94 616 1894 8



9 789461 618948

## UN AUTRE SPILLIAERT LOIN DES FEUX DE LA RAMPE

### La clairvoyance d'une amitié

Pouvoir explorer dans une intimité singulière un aspect moins connu de l'œuvre d'un artiste est une occasion unique à ne pas laisser passer. Paul Desmeth, un ami proche et fidèle de la famille Spilliaert, du père et de sa fille, a peiné sur l'élaboration de son introduction à l'exposition de 1941. Ensuite, à chaque visite chez les Spilliaert, confronté à son texte imprimé, il reprend quelques mots au crayon pour les nuancer, les peaufiner. Il retravaille sans relâche sur ce qu'il veut être le parfait hommage à son cher ami et à ses œuvres, dont il est aussi un collectionneur éclairé et avisé. Sa générosité ne connaît pas de bornes. Dès 1915, il fait part de sa volonté de créer chez lui un cabinet Spilliaert. Pour le mariage de Madeleine, il lui offre une composition unique de sa collection, qu'il affectionne pourtant particulièrement. Il l'avait acquise de Franz Hellens, le poète, qui ne pouvait supporter l'atmosphère hantée des Flacons (1909). En 1931, après plusieurs visites insistantes auprès de la direction des Musées royaux des Beaux-Arts, Desmeth offre pour les collections la toute première œuvre qu'il avait achetée, Boîtes devant une glace (1904).

Ce bref récit pour introduire le pouvoir silencieux d'une partie de la société, qui ne cherche ni reconnaissance, ni remerciements, mais qui sans relâche s'essaie à faire connaître l'œuvre d'un maître estimé à sa juste valeur aujourd'hui. Léon Spilliaert a su – en les recevant entre autres dans son cercle familial – s'entourer d'amis justes et de mécènes généreux. S'il ne pouvait pas toujours choisir ses galeries, il leur devait pourtant reconnaissance. Ces derniers ont souvent dû être patients avec lui. Le géniale procès avec Mme Giroux en 1920 illustre qu'ils n'ont pas toujours été récompensés à la hauteur de leurs efforts.

### Le milieu familial, soutien d'une carrière

Autour d'un artiste, il y a bien sûr aussi en premier lieu une famille. La très jeune Rachel, épousée à trente-deux ans pour s'assurer une aisance de vie, et que l'artiste voyoyait dans sa correspondance. Une fille, la petite Madeleine, enfant unique, source de beaucoup de joies enfantines. Souvent elle accompagne Spilliaert dans ses longues promenades dans le parc et le long de la mer. Quand elle veut attirer son attention, il lui intime cependant de se taire. Même en marchant – tout comme son exemple Nietzsche –, Spilliaert travaille des yeux. Il compile dans son esprit des impressions visuelles à développer plus tard sur la table du séjour. Parmi les amis de son père, Madeleine a ses préférés car, durant les années 1920, elle est de toutes les sorties à la plage, dans les dunes avec les Jaspers, les Ferréke, Henri Vandepuute. Mais elle admire surtout son grand ami Pierre Vandervoort. Une de ses premières tentatives de compositions musicales lui est dédié. Quand, adolescente, elle développe un don certain pour la musique, son père en est très heureux.

\*Paul Desmeth, Léon Spilliaert, introduction exposition Léon Spilliaert, La Petite Galerie, 1941, p. 6.

« Il peut déplaire tout en conservant ses qualités, son dessin vigoureux et de la perspective, sa fantaisie »

Paul Desmeth, 1941



1922, L.S., Rachel, Madeleine, park Leopold Oostende, copyright photo Antony



1925, Nieuwpoort, L.S. et amis.

Pour l'encourager à travailler, il prend sur ses modestes deniers pour lui acheter à Bruxelles un quart Pleyel – encore dans la famille aujourd'hui ! Elle est le témoin privilégié des rencontres au goûter avec James Ensor, elle sait raconter la teneur de leurs conversations. Ces deux hommes intelligents et érudits critiquent à l'envi la société, la religion, le pouvoir, mais savent aussi se jouer des tours ! Son carnet de poésie est rempli d'attentions dessinées et littéraires, mais dénotent aussi la volonté de plaire au père plus qu'à la jeune fille. À la maison, Madeleine est entourée des œuvres de son père, accrochées en plusieurs rangées sur les murs. On déménage souvent dans la ville d'Ostende, non par goût mais par nécessité pratique : ou le lieu près du parc est trop sombre, ou le plafond d'une nouvelle demeure s'effondre. Spilliaert, passionné de lecture, met dans les mains de sa fille ses auteurs favoris, philosophes et poètes.

Elle les lisait, ces livres, sans trop en comprendre le sens profond. Le choix d'un retour à Bruxelles en 1935 est décidé en partie pour laisser à Madeleine la possibilité de suivre des cours de piano au Conservatoire royal, mais aussi parce que Spilliaert y a de nombreux amis et mécènes. Et puis, Ostende n'est quand même qu'une ville de province. Les promenades reprennent dans les parcs de la capitale, dans les bois et la forêt environnante. L'arbre dans toute sa majesté s'impose comme source d'inspiration guidée par les lectures des mystiques, des poètes bucoliques. Le mariage de Madeleine, en 1937 avec un jeune Hollandais ne ravit pas le père. Il perd la compagnie d'une précieuse et patiente confidente. Le soir en famille, Spilliaert n'entendra plus le piano sonnait du Mozart ou du Chopin pendant qu'il « pignonne » avec la plume et l'encre l'écorce de ses arbres sur le papier. Mais en peu de temps, pendant la guerre, les petits-enfants remplissent le vide. Rapidement l'imme, l'aîné, est suivi par la venue de deux petits frères, Frederik et Johan. Le mariage du jeune couple n'est pas source de bonheur.

Le dimanche, les enfants vont rendre visite à leurs grands-parents, qui habitent à proximité. Spilliaert encourage les garçons à dessiner, il part maintenant en promenade avec sa petite-fille à la main. Lorsqu'il disparaît, grand-mère Rachel va vivre chez Madeleine pour s'occuper des enfants, car la jeune mère est seule et doit travailler. Ces années-là, Rachel et Madeleine sont les gardiennes de l'œuvre de leur mari et père. Quand un amateur se présente, elles authentifient ensemble les œuvres non signées. Entre 1957 et 1960, une première institution de renom à Bruxelles, la Bibliothèque royale, par l'entremise du conservateur Herman Liebaers, leur propose d'acquiescer un ensemble de 154 dessins qui constituent aujourd'hui le fonds exceptionnel du Cabinet des Estampes. En effet la plupart sont des dessins de jeunesse, de petit format, laissés pour compte pourrait-on dire dans les hardes familiales, maintenant appréciés à leur juste valeur. À la mort de Rachel en 1979, Madeleine reprend seule la responsabilité de la gestion de plus de trois cents œuvres encore en sa possession. Entre-temps la valeur de l'apport artistique original et unique de Spilliaert à l'évolution de l'art belge est reconnu en Belgique et à l'étranger.



cat. 1  
Paysage avec croûteau (1904)

Lavis d'encre de Chine, pinceau, aquarelle, craie de couleur sur papier, 696 x 640 mm (day)  
Signature et date en haut à droite :  
L. Spilliaert / 1904



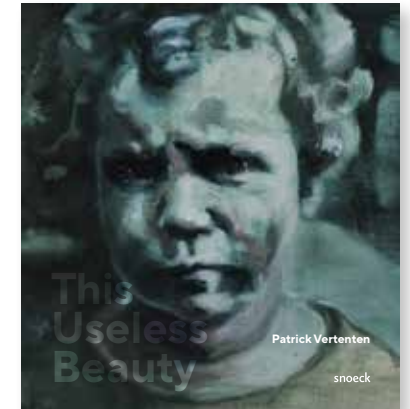


# This Useless Beauty

Patrick Vertenten

---

Patrick Vertenten (1964, Sint-Gillis-Waas) is een kunstenaar die schildert vanuit het hart. Dankzij diffuus licht en subtiele penseelstreken – vergelijkbaar met de ondiepe focus in cinematografie – baadt het oeuvre van de Belgische kunstenaar in nostalgie en melancholie. Geïnspireerd door film, literatuur, poëzie, en muziek, recupereert Vertenten bestaand beeldmateriaal uit verschillende bronnen, dat hij transformeert in een volledige nieuwe karakterstudie van het leven en de mensheid: eenzaamheid, zwakte, intimiteit, verlangen en sehnsucht. De toeschouwer, geraakt door de schoonheid van het schilderij, wordt uitgenodigd om het beeld te verkennen in de nieuwe context. De zware, donkere tonen in het beeld stemmen overeen met het gewicht van het leven. Ze leven op en flikkeren in het contrast met de schilderijtechnische hoogtepunten die functioneren als symbolische lichtpunten.



**21/01/2024**

**€ 35**

128 pp. / 260 x 280 mm

115 ill. / Hardcover

**NL/EN** ISBN 978 94 616 1884 9



Dallas 8  
30 x 40 cm / oil on canvas  
2014



Dallas 4  
70 x 100 cm / oil on canvas  
2014



Dallas 5  
50 x 70 cm / oil on canvas  
2014



Dallas 6  
50 x 70 cm / oil on canvas  
private collection / 2014

Dallas 10  
80 x 100 cm / oil on canvas  
private collection / 2014



Dallas 7  
30 x 50 cm / oil on canvas  
2014



The Border 3  
60 x 100 cm / oil on canvas  
2016



The Border 4  
50 x 80 cm / oil on canvas  
2016



The Border 5  
50 x 80 cm / oil on canvas  
private collection / 2016



The Border 6  
60 x 60 cm / oil on canvas  
2016



The Border  
50 x 70 cm / oil on canvas  
2016

Leather Uniforms  
70 x 100 cm / oil on canvas  
private collection / 2015



No = No  
50 x 50 cm / oil on canvas  
private collection / 2017



Leroy's Final Day at the Office  
40 x 60 cm / oil on canvas  
private collection / 2022

## Pensioen aan de horizon. Een vloek of een zegen?

Een recent werk van Patrick Vertenten kreeg als titel *Leroy's Final Day at the Office*. Tegen een donkere achtergrond staat een jonggepensioneerde die helemaal geen zin heeft in zijn niet-actieve jaren.

Wie met pensioen gaat, sluit een belangrijke fase in zijn leven af en luist een nieuwe, ongekende fase in. Dat gaat gepaard met een scala aan emoties, vergelijkbaar met een rouwperiode die je naar aanleiding van een verlieservaring doormaakt. Voor de gepensioneerde nieuwe dromen kan omarmen, zal hij het vertrouwde moeten loslaten en de rouw loslaten die eigen is aan processen van verandering of afscheid.

Ik ben fan van het werk van Patrick Vertenten. Magistraal hoe de kunstenaar hier de tegenstrijdigheid vat tussen enerzijds de sfeer van het afscheidsceremonie, geïmponeerd door het hoofdje en de clownskous, en anderzijds de tristesse, verwarring en ontredning van het 'feestvarken'.

Betty Lensaerts

## Upcoming retirement. Blessing or curse?

A recent Patrick Vertenten work is titled *Leroy's final day at the office*. A newly-retired man stands against a dark background. His future years of inactivity have no meaning for him.

Retirement closes off an important life phase. It sounds in a new passage into the unknown, accompanied by a range of emotions, comparable to a period of grieving following a loss. Before embracing new dreams, the retiree will need to let go of the familiar and own the grief inherent in processes of change or farewell.

I'm a fan of Patrick Vertenten's work. Here he masterfully captures the contradiction between the atmosphere of the farewell party, suggested by the hat and the clown nose, and the sadness, confusion and desperation of the 'cause for celebration'.

Betty Lensaerts

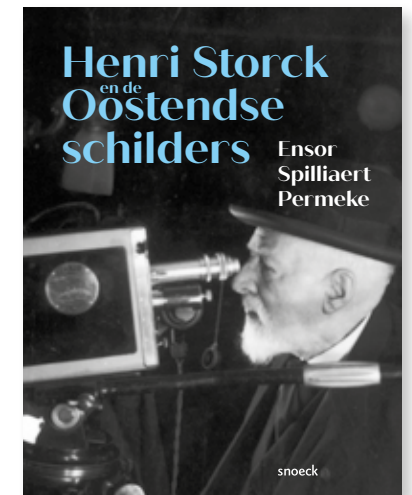


# Henri Storck en de Oostendse schilders

Ensor, Spilliaert, Permeke

Henri Storck, geboren in Brussel op 5 september 1907 en overleden in Ukkel (Brussel) op 17 september 1999, was een Belgische regisseur van vooral documentaires. Hij maakte meer dan zestig films en is onder andere beroemd om kortfilms als *Misère au Borinage*. Zijn naam blijft onafscheidelijk verbonden met de Belgische documentaire school, enigszins zoals John Grierson in Groot-Brittannië. Henri Storck realiseerde aanvankelijk avant-gardistische documentaire essays over zijn geboortestad, experimenteerde vervolgens met found footage en maakte een paar militante films. Tijdens de Duitse bezetting bleef hij filmen. Na de bevrijding kreeg hij in België een welhaast officiële status als vader van de Belgische documentaire. Hij inspireerde tal van Belgische cineasten; de gebroeders Dardenne eerden hem daarvoor toen ze in 1999 op het festival van Cannes de Gouden Palm in ontvangst namen voor hun film *Rosetta*. Henri Storck is ook een van de pioniers van de kunstfilm. In 1944 verfilmde hij al enkele schilderijen van Paul Delvaux, wiens dromerige universum hij op intense wijze wist te evoceren. Als Oostendenaar heeft hij de 'Oostendse schilders' Ensor, Spilliaert en Permeke goed gekend en vaak gefotografeerd en gefilmd.

Dit boek wordt uitgegeven in partnership met het Henri Storck Fonds, Mu.ZEE (Oostende) en het Musée de la Photographie (Charleroi) in het kader van het Ensorjaar. Auteur **Patrick Vanslambrouck** is autodidact en al jarenlang bezig met het onderwerp. Met een voorwoord van **Raoul Servais**. Boekpresentatie in het kader van het Ensorjaar 2024 op zondag 18 februari 2024 om 11u bij Mu.ZEE.



18/02/2024

€ 22

96 pp. / 170 x 220 mm

60 ill. / Softcover

NL ISBN 978 94 616 1878 8



9 789461 618788

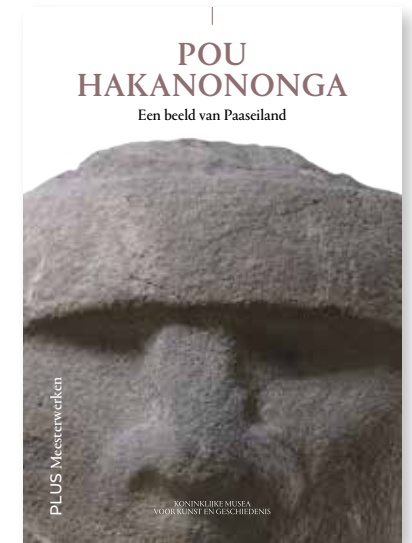


# Pou Hakanononga

## Een beeld van Paaseiland

In 1934-1935 vertrok er vanuit het Musée de l'Homme in Parijs en vanuit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis een belangrijke etnografische en archeologische missie naar Rapa Nui, beter bekend als Paaseiland. Er werd veel wetenschappelijk werk gedaan, maar de expeditie resulteerde uiteindelijk ook in een schenking van een beeld (moai) genaamd Pou Hakanononga aan de Belgische Staat. Het beeld was een van de oudste op het eiland. Dit boek traceert de geschiedenis van dit indrukwekkende beeld, dat sinds 1935 tentoongesteld wordt in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel. Het boek is ook de allereerste aflevering van de nieuwe reeks "PLUS - Meisterwerken van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis".

**Nicolas Cauwe** is doctor in de kunstgeschiedenis en de archeologie van de universiteit van Luik. Hij is afdelingshoofd a.i. en conservator van de collecties Prehistorie en Oceanië in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Daarnaast is hij gastdocent aan de UCLouvain, gewoon lid van de Koninklijke Academie voor Overzeese Wetenschappen en corresponderend lid van het Deutsches Archäologisches Institut in Bonn. Tussen 1999 en 2020 ondernam hij een twintigtal archeologische missies op Paaseiland.



**Februari 2024**

**€ 20**

112 pp. / 170 x 240 mm

60 ill. / Integra

**NL** ISBN 978 94 616 1880 1





# POU HAKANONONGA

A Statue from Easter Island

Nicolas Cauwe

2024

PLUS Masterpieces

ROYAL MUSEUMS  
OF ART AND HISTORY



Fig. 16  
Pou Hakanononga.  
On the left: a profile  
of the right side of  
the statue's face.  
On the right: a detail  
of its back; the spine  
is represented by a  
large hollow line that  
flares out at the  
lower back.

39



Fig. 9  
December 1934.  
Sailors from the  
*Mercator* and Easter  
islanders all help to  
transport the statue  
that would be taken  
to Brussels.

small gifts. Most of the natives sensibly reasoned: "We have so many statues that one more or less doesn't make much difference. We ourselves destroy them and sell the pieces to the sailors on the *Baquedano*" [the *General Baquedano*, a Chilean training ship which made about twenty voyages to Rapa Nui]. [...] This is a faithful account of these events as they happened in the real world. The *Mercator* was facing a daunting task. The statue weighed about 4 to 5 tonnes. We didn't have a raft and we were worried about whether the rowing boat would hold the weight. First, the statue had to be taken out of its hole, which was done using a hoist. We only managed to raise it a few centimetres, but that was enough to put it in a net and then put it on a sledge. The second part of the operation allowed us to relive the island's legendary past for a few hours. It involved hauling the statue to the shore. The Commander had two ropes attached to it and fifty sailors set to work. Muscles tensed, faces became flushed, but the statue did not move. Suddenly, one Pascuan, then two, then a whole crowd grabbed the ropes. We pulled a third time; the statue shook and

24

moved forward a few centimetres. This time, the women came running, then the young mothers with their babies on one hip and finally some old grandmothers with no illusions about the usefulness of their help (fig. 9). Soon everyone was repeating the chant for pulling, *Jaho, hooohopp!* The statue was reluctant again, then suddenly started and slid onto the rollers placed under the sledge's runners.<sup>98</sup>

As for Henri Lavachery, he primarily described the people's joy as the giant was transported: "Long ropes were attached to the cart [sledge]. More than a hundred Pascuans, men, women and children, twenty cadets, officers and ourselves were all pulling on these ropes. Hanga One One [the name Lavachery gave to the statue] slid on the grass amidst shouts of joy from the people. A rope broke. Around fifty of us falling on the ground caused more delight. At the end of the day, the sledge carrying the statue reached the beach. The volunteer haulers snacked on cookies and smoked the cigarettes distributed by the commander. Comments flew around in the midst of growing enthusiasm."<sup>99</sup>

### Pascuan friendships of the Franco-Belgian mission

These testimonies are largely confirmed by the film that was made on this occasion. The shots were taken by a young, 21-year-old Dutch filmmaker John Fernhout (1913-1987, son of the painter Charley Toorop, herself daughter of the painter Jan Toorop), who was responsible for following the voyage of the *Mercator*. The material gathered by Fernhout was then sent to Henri Storck (1907-1999), who edited and produced a small 35 mm film entitled *Easter Island* (1933). In this short film (26 mins), we can clearly see the entire island population helping the sailors to pull the statue to the shore in a festive atmosphere. There is no refusal from the islanders with regard to Belgium taking this trophy to Brussels.

It must be said that in five months of working on the island, Alfred Métraux and Henri Lavachery had established strong bonds of friendship and respect. Their testimonies when they left Rapa Nui and boarded the Belgian ship speak for themselves. Henri Lavachery told us the following story:

25

### A Polynesian statue

The best comparisons for Pou Hakanononga or Tukururi are indeed found in Polynesia (fig. 39). Here we are in the same general cultural context and the regions from which the Rapa Nui originated. Of course, the *tiki* (anthropomorphic figurations) of the Marquesas and Austral Islands are not identical to the *moai* of Easter Island. But in Polynesia, the links between the islands are proven by much archaeological evidence, notably the trade in manufactured objects.<sup>100</sup> At the same time, each land displays its uniqueness. Ambiguity is not part of it: while prolonged isolation can create individualisation, maintaining contacts and a global unity also forms a driver for differentiation,<sup>101</sup> as Nicholas Thomas reminds us: "It is difficult not to think that diversification became a goal in itself, as if the populations [of Oceania] were inventing their own artistic forms, practices and languages to define themselves and to distinguish themselves from their neighbours."<sup>102</sup>

The identity function is therefore strong, regardless of the intensity of the networks of contacts and trade. It is therefore time to admit that the uniqueness of Easter Island is not necessarily due to its geographical isolation. Rapa Nui belongs completely to the Polynesian universe and shares the same general cultural traits, but also the principle of a strong otherness with the other islands. It is therefore "normal" that Pou Hakanononga has a family resemblance to the statuary of the other islands, while showing originality. Staying locked in the Polynesian world to find comparisons to this *moai* is not a question of ease. It means seeing firstly how Pascuan society fits into the cultural group to which it belongs on the basis of its origins and its contacts, before looking elsewhere for similarities which are more random because they are not ensured by contexts that would explain their relevance.

In any case, Pou Hakanononga was not sculpted in accordance with the most common ideal of Rapanui statuary, but it does not yet belong to the time when the uniqueness of Easter Island had reached its peak. The *moai* of the seventeenth and eighteenth centuries are those that best assume the Rapa Nui identity. Between these and Pou Hakanononga,

76

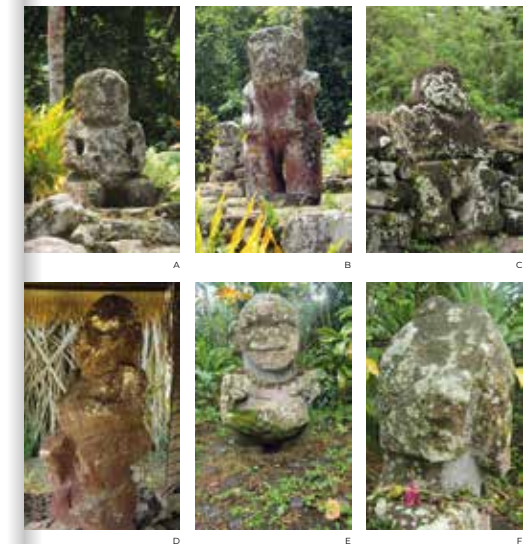
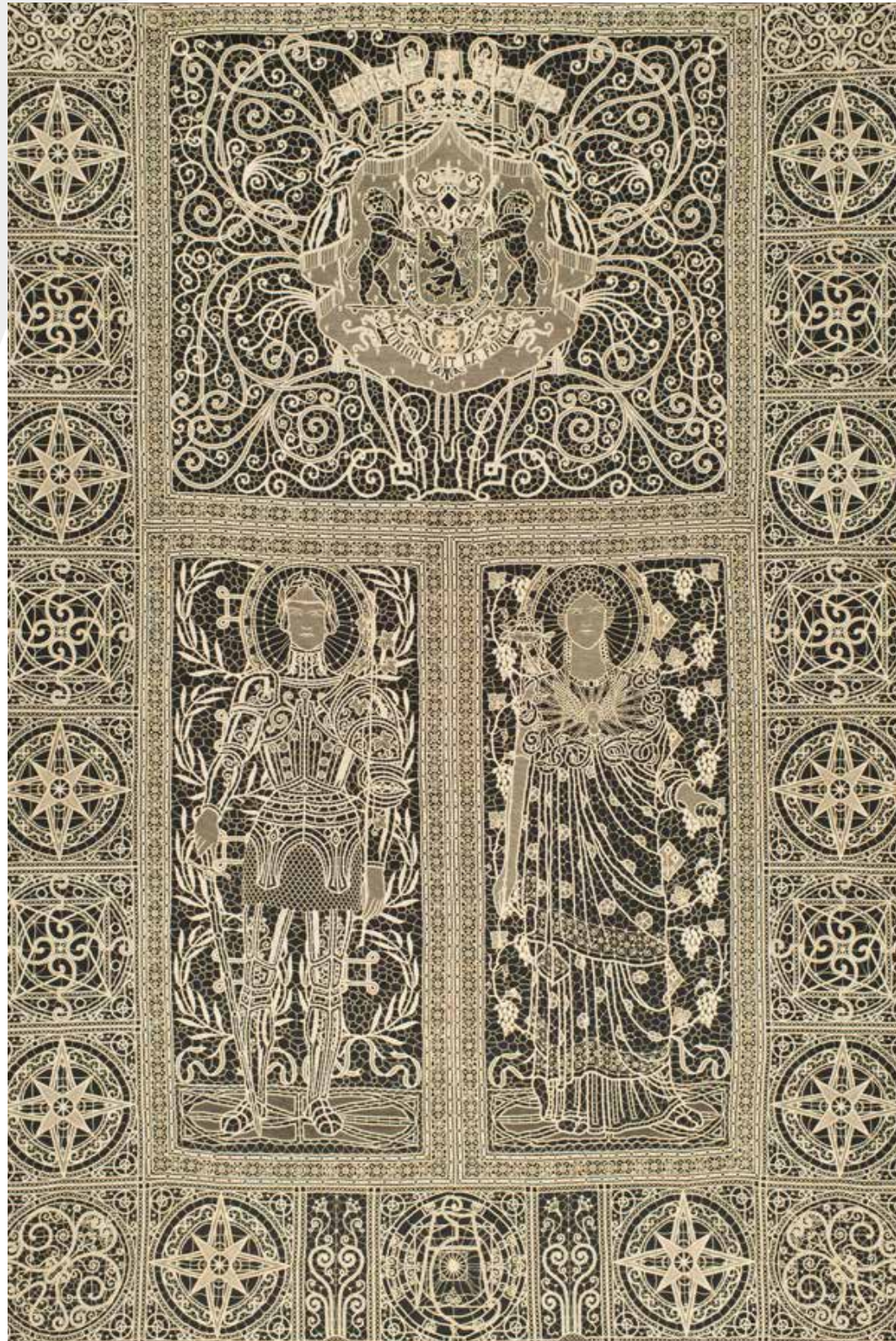


Fig. 39

Examples of the statuary of the Marquesas Islands and Raiatea in the Austral Islands (French Polynesia). A-B: Lisona site, Huu Oa Island, Marquesas; C: Tikipaeke site, Nuku Hiva Island, Marquesas; D: Moana Hota site, Raiatea, Austral Islands; E-F: statue known as "Smiling", Raiatea, Austral Islands; note the presence of a bun on the profile of the latter (E), as on the head of Pou Hakanononga (comparisons out of scale)

77



# Belgische oorlogskant 1914-1918

De collectie van de Koninklijke Musea  
voor Kunst en Geschiedenis

Vijftigduizend kantklossters, onder leiding van vier vastberaden vrouwen, zetten zich tijdens de Eerste Wereldoorlog in om de Belgische traditie van het kantklossen levend te houden. Door hun inspanningen creëerden zij een nieuwe en aparte stijl die we kennen als 'oorlogskant'. In dit kantwerk verwerkten zij symbolische verwijzingen naar de invasie en bezetting van België. Veel bekende Belgische kunstenaars, twee organisaties voor hongersnoodhulp en een toekomstige president van de Verenigde Staten speelden een cruciale rol bij het behoud van deze nationale kunstvorm te midden van een meedogenloze oorlog.

Deze catalogus toont de collectie oorlogskant van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en vertelt de geschiedenis van het initiatief, de betrokken leiders en kunstenaars en de symboliek van de ontwerpen, opgetekend door **Ria Cooreman** (Conservator Kant, Kostuum en Textiel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel) en **Evelyn McMillan** (Bibliothecaris emerita, Stanford University of California).



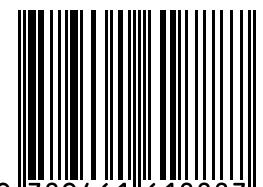
Februari 2024

€ 30

176 pp. / 220 x 280 mm

130 ill. / Hardcover

NL ISBN 978 94 616 1888 7



9 789461 618887



11	Introduction
15	- I - De kunstenaar: Isidore de Ruddet
43	- II - De kunstenaar: Fernand Khnopff
55	- III - Andere ontwerpers: Baronne Léon Lambert-Rothschild - Mme Josse Allard - M. Josse-Louis Allard
61	- IV - Ontwerpers die voor het Kantcomité werkten
101	- V - Documentatiemateriaal en tekeningen
105	Bibliografie
108	Verklarende woordenlijst van gebruikte kanten termen

Ontwerp met de Belgische leeuw



### II TAFELKLEED VOOR KONINGIN ELISABETH

Naaldkant  
1916-1918  
Ervinstellingen  
225 x 180 cm  
Inv.nr. D.4422.01

Aankoop op een veiling in Londen, 1950

Volgens mevrouw Kelllogg hebben dertig kantwerksters zes maanden aan dit tafelkleed gewerkt.<sup>11</sup> Het tafelkleed vertoont de afbeeldingen van een groot aantal koninklijke wapenschilden en tekens - de geschiedenis van de eerste maanden van de Eerste Wereldoorlog in België. Nadat De Ruddet de ontwerp was om het ontwerp te ontwerpen te maken, heeft zich voorgevonden in de gebeurtenissen op de dagelijkse tussen 4 augustus 1914 en einde oktober 1918. Daarom koos hij zijn interesse in de accurate gebeurtenissen, maar door aandacht te schenken aan de nauwkeurige weergave van bloemen en planten bewees hij ook zijn interesse in de historische juistheid van wat hij tekende en wikkelen. Voor zijn leeuw van bloemen en planten baseerde hij zich op een symbolische beschrijving, waarbij de taal van de bloemen belangrijk is - een taal die populair was in de romantische eeuw en die begin twintigste eeuw nog steeds goed bekend was. Deze symbolische taal vinden we ook terug in zijn beeldhouwwerken en in de borduurwerken die hij ontwierp voor zijn vrouw. Hij was ook goed hoe nauwkeurig beschouwen en kantwerksters te werk gingen en maakte daarom heel exacte tekeningen die gemakkelijk door de naaldkantwerksters konden worden gevolgd. Dit laatste was vaststellen bij enkele bewaarde tekeningen, die over een ruwere schets liepen en daarna werden afgewerkt tot het uiteindelijke ontwerp. Bij de rekening die door de kantwerksters zal worden gebruikt, zijn in de achtergrond ook de gearceerde lijnen te zien die de 'gatingen' van het kantwerk vormen en die het 'roef' ontwerpen en onderscheiden.

K. KELLLOGG, C., p. 61, pp. 90-96

Tafelkleed in naaldkant dat na de oorlog aan koningin Elisabeth werd geschonken

IMMERS DE WERKZAAM / 19



Close-up van de Neuport-waaiër

### II 'NEUPORT' WAAIERBLAD

Naaldkant  
1918  
18 x 35 cm  
Inv.nr. D.1354.01 en tekening D.1354.02  
Schieding Antoon de la Deraillie  
1927

de samen de stambaan van 'NEUPORT' vormen. In het hart van de schieding staat de 'deur' van 'verwerk'. Neuport werd naar getroffen tijdens de geschiedenis de Slag om de IJzer, maar bleef doorgaan en belangrijk bleef ook voor het Belgische leger gebleven al deze veldslagen. Dit waaiërblad, evenals de eerder genoemde leeuwloop hierboven, herinnert aan deze veldslagen.

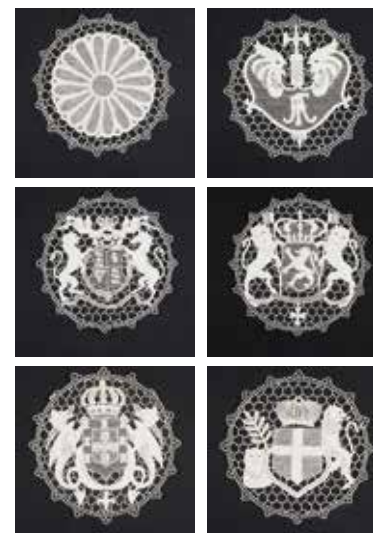
In de verzameling van het museum worden twee identieke exemplaren van deze waaiër bewaard.<sup>12</sup> Verschillende schiedingen uit de Noordzee worden erop afgestemd met talloze andere. Lang de boord bewaaren staan ingewikkelde letters.

Het roef bleef waaiërblad staat in het museum bewaard onder het inv.nr. D.1354.01. Dit waaiër werd door koningin Elisabeth van België op gegeven heren en heren van deze periode aan het museum. Dit exemplaar was dat in het hart van Van Maanen (1848).



Tekening van de Neuport-waaiër met het jaartal 1913 aangebracht in de schieding

IMMERS DE WERKZAAM / 18



De wapenschilden van de geallieerden in Parijs de Vierde naaldkant

### Ontwerpen uitgevoerd in naaldkant

#### III WAPENSCHILDEN VAN DE GEALLIEERDEN

Naaldkant  
Onderaard  
1918-1918  
Diameter: 16 cm  
Inv. nr. D.1357.01-14

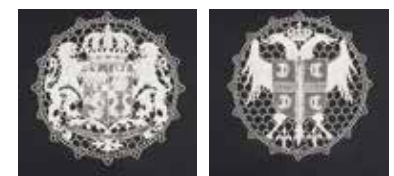
Schieding Leo Antoon de la Deraillie  
1927

Deze wapenschilden zijn een voorbeeld van de populaire ontwerpen die door vijf geallieerde kantwerksters werden ontworpen. Deze stukken werden gemaakt met het oog op de vervaardiging van nieuwe tafelkleden, bedrukkers of placemats, waar vervolgens een decoratieve boordrand aan werd toegevoegd. Ze werden vaak gebruikt als diplomatieke geschenken voor hoogwaardigheidsbekleders, maar ook

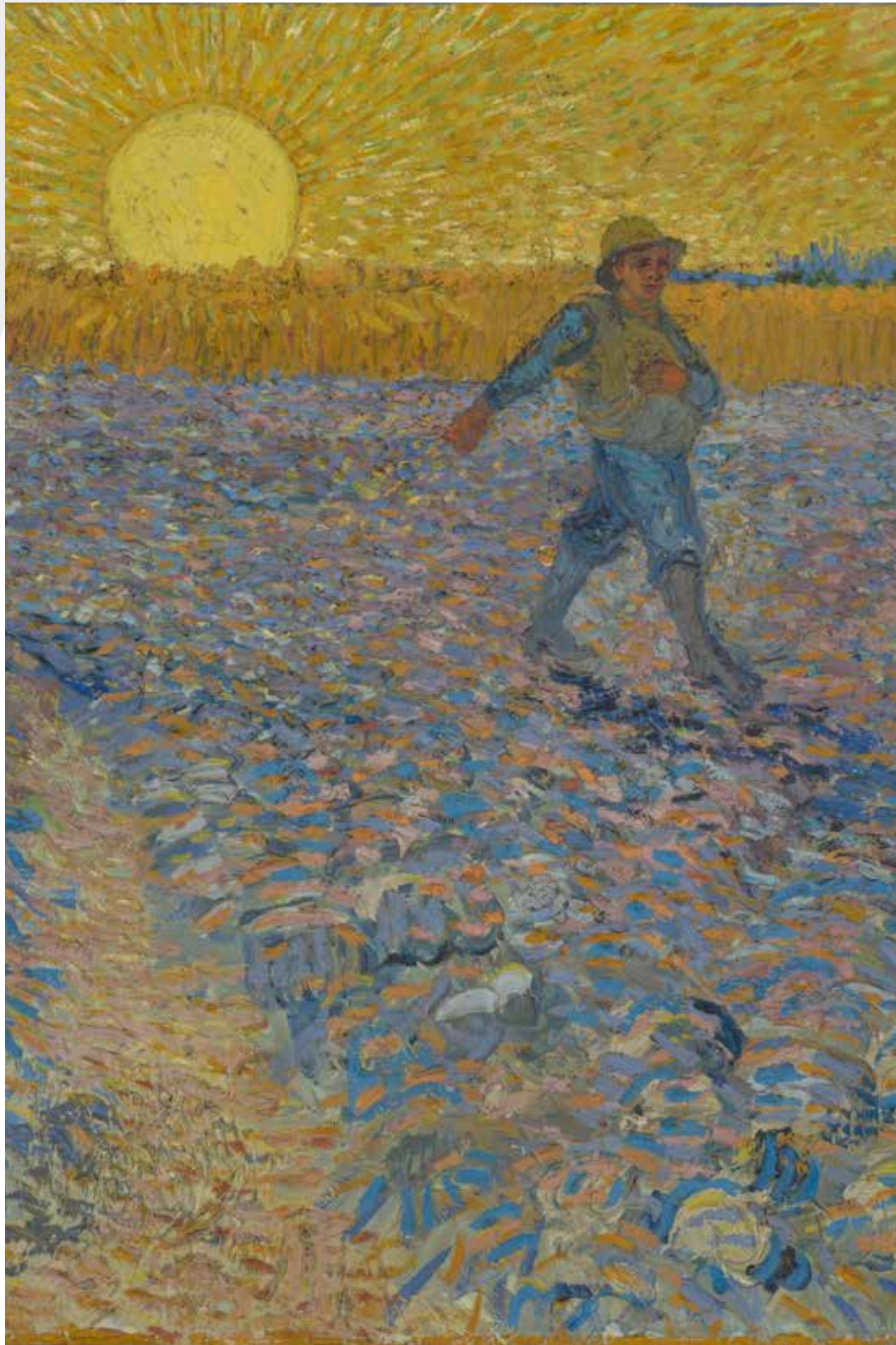
als cadeau in kantwerken voor diplomaten van België en de kantwerksters tijdens de oorlog stonden.<sup>13</sup> Een voorbeeld van een tafelkleed gemaakt met deze wapenschilden en gegeven de diplomatieke geschiedenis van de vervaardiging in dit hoofd stuk. Alle wapenschilden werden uitgevoerd in de mooie Point de Venise, een techniek die vervaardigd werd ontworpen door de kantwerksters van Ermenbodegen van Ophélie.

Hieronder staan de wapenschilden van Japan, Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk (Groot-Brittannië), België, Portugal, Italië, Roemenië, Servië, Keizerlijk Rusland, Montenegro, België, Congo, Verenigde Staten, China en Brazilië.

13. Françoise Lathuys van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunst van de Antwerpse Koning, p. 131, p. 132-133.



AARDEN ONTWERPEN VAN HOOGHELIJDT / 18



# Tot de kleuren zingen

Wat als Vincent van Gogh plots inziet dat hij... zelf een zonnebloem is? Of dént dat hij er een is? Dit boek verhaalt over en staat te midden van de overdonderende zintuiglijke wereld van de Nederlandse kunstenaar van wie geweten is hoe dun de lijn tussen realiteit en droomwereld wel was. Leefde en werkte hij op een dun koord tussen waarheid en fantasie? Betrad hij een andere, misschien wel een hogere frequentie? Op welke manier kwamen alle beelden en waarnemingen zo verhevigd bij hem binnen – en weer naar buiten, op zijn doeken? En hoe verhiel de kunstenaar, maar ook geliefde zoon, broer,... en dus misschien wel zonnebloem zich tot de wereld en zijn naaste omgeving?

In dit rijkelijk geïllustreerde, poëtische boek creëert auteur **Paul de Moor** een immersieve ervaring voor kinderen vanaf 10 jaar in de wereld van Van Gogh, in woord en beeld. Als gevierd jeugdauteur introduceerde hij kinderen en jongeren tot de artistieke universums van o.a. Roger Raveel, Francis Alÿs, Michaël Borremans, Luc Tuymans en Raoul De Keyser, en nu dus ook Van Gogh.



**Februari 2024**

**€ 19,50**

48 pp. / 220 x 170 mm

35 ill. / Softcover met flappen

**NL** ISBN 978 94 616 1891 7



9 789461 618917



# Fables d'Orient et d'Occident



De Kalila wa Dimna aux Fables de la Fontaine, la BnF propose une exposition consacrée aux fables animalières. Ce genre littéraire toujours vivant et souvent illustré connaît une destinée éblouissante depuis des siècles. La fable qui met en scène des animaux parlant comme des hommes, se veut à la fois distrayante et porteuse de préceptes moraux. Né en Inde et en Grèce, le genre se développe parallèlement autour de deux figures capitales, celles d'Ibn al-Muqaffa' dans le monde arabo-islamique et d'Esopé dans le monde gréco-romain. De l'Antiquité à nos jours, les deux corpus initiaux s'étoffent, se transforment et s'adaptent, d'une langue à l'autre, pour produire nombre de nouvelles œuvres tant en Orient qu'en Occident. Elles se rejoignent, pour certaines au moins, au XVIIe siècle avec une autre figure de la littérature universelle, Jean de La Fontaine.



## EXPOSITION

Louvre Abu Dhabi,  
20 mars au 14 juillet 2024  
(en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France)

14/03/2024

€ 40

192 pp. / 210 x 280 mm

130 ill. / Broché avec jaquette pliée

FR ISBN 978 94 616 1885 6

EN ISBN 978 94 616 1886 3

ARAB ISBN 978 94 616 1887 0



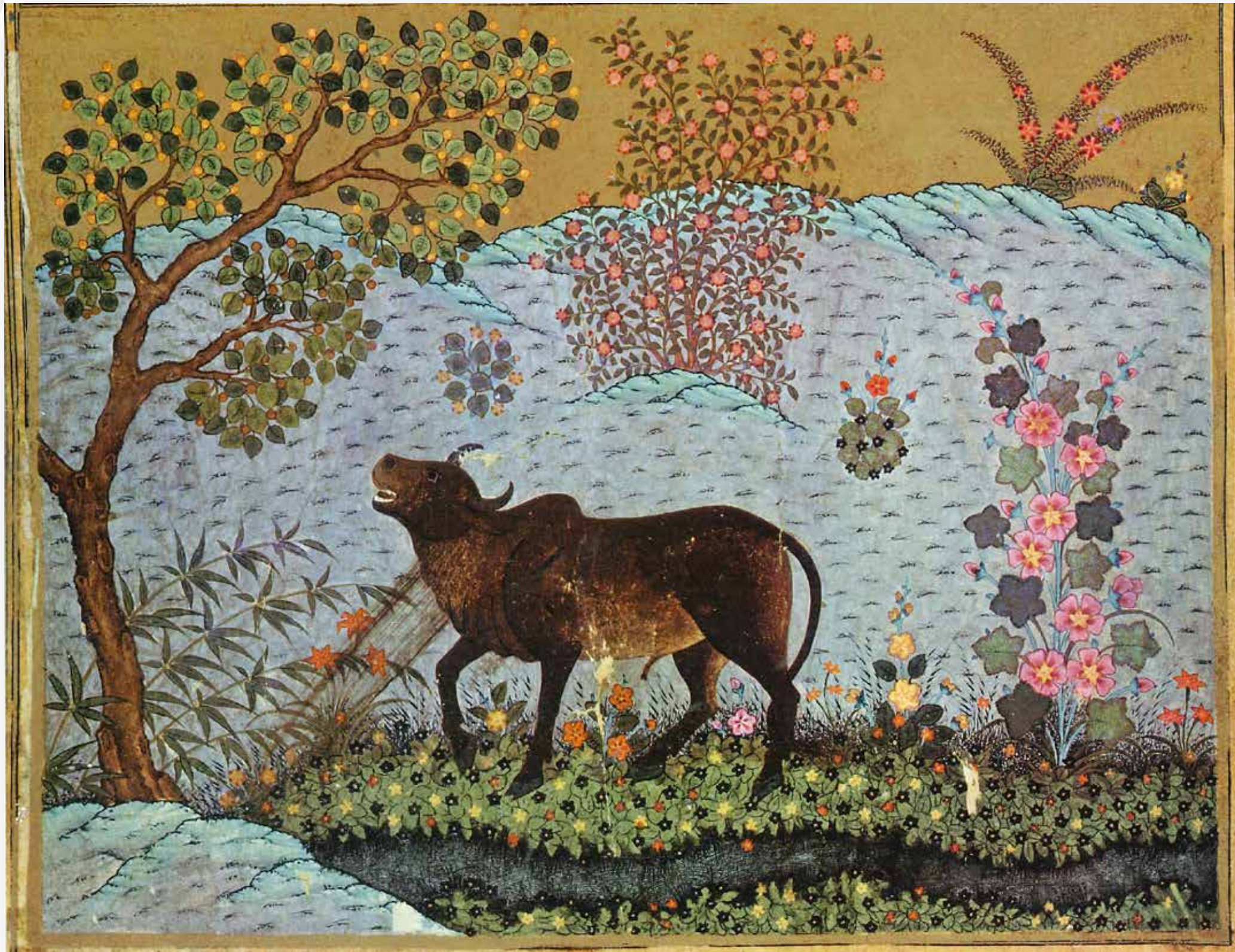
9 789461 618856



9 789461 618863



9 789461 618870









# Paysages impressionnistes du musée d'Orsay

Le MUba Eugène Leroy célèbre les peintres impressionnistes, en s'appuyant sur un partenariat étroit avec le musée d'Orsay, le prêt de plus de soixante œuvres exceptionnelles, ainsi qu'un commissariat partagé entre le MUba et le musée d'Orsay.

Cette exposition est organisée dans le cadre de l'opération « Les 150 ans de l'impressionnisme avec le musée d'Orsay » mise en place par le musée d'Orsay sur l'ensemble du territoire national à l'occasion de l'anniversaire de la première exposition impressionniste de 1874 et en complément de l'exposition que celui-ci co-organise avec la National Gallery de Washington en ses murs à partir du 26 mars 2024, « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme ». La manifestation tourquennoise est l'une des principales expositions – par le nombre et l'importance des prêts – de ce temps fort organisé dans une trentaine de musées sur le territoire français.

L'exposition explore le thème du paysage, un genre artistique à la place singulière pour les artistes impressionnistes. Elle comporte une soixantaine d'œuvres, essentiellement des peintures. Les artistes de renom du courant y seront présentés comme Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro ou encore Auguste Renoir.

## EXPOSITION

MUba Eugène Leroy Tourcoing,  
16 mars au 24 juin 2024,  
en partenariat avec Musée d'Orsay



**21/03/2024**

**€ 30**

184 pp. / 220 x 280 mm

130 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1900 6

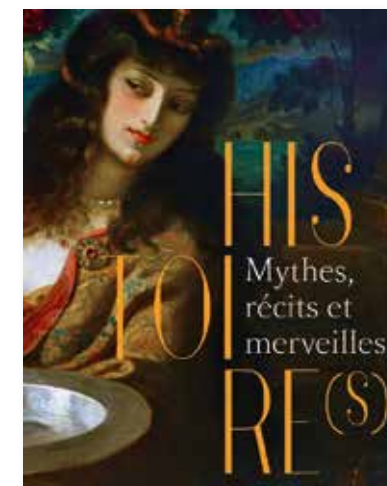




# Histoire(s)

## Mythes, récits et merveilles

Au travers des siècles et des territoires, les hommes ont toujours raconté des histoires. Tantôt pour s'expliquer le monde, tantôt pour s'en évader, ces récits, aussi bien fantastiques, romantiques que dramatiques, traversent tout l'imaginaire occidental, et résonnent par-delà les terres et les époques. Quelles histoires se raconte l'humanité de génération en génération ? Ce sont ainsi bien souvent des histoires mettant en scène des sentiments forts, comme l'amour, la colère ou la tristesse qui guident ces narrations ; la célébration d'événements historiques ; ou encore la traduction d'événements catastrophiques, d'origine naturelle ou causés par l'humanité elle-même. Au travers d'un parcours thématique, embrassant plusieurs siècles de création artistique, l'exposition ambitionne de proposer au visiteur un parcours à la rencontre de ces grands récits pour mieux en explorer les ressorts et finalités, et découvrir les artifices déployés par les artistes au fil des siècles pour raconter des histoires. Une invitation à la découverte (ou redécouverte) de ces épisodes, mais aussi des collections départementales et de plusieurs chefs-d'œuvre de l'institution dunkerquoise... Le parcours de visite est fondé sur une approche thématique de la peinture d'histoire, créant des dialogues visuels et conceptuels entre des épisodes inspirés de la mythologie, des traditions de l'Ancien et du Nouveau Testaments, ou encore d'événements et figures historiques plus ou moins majeurs. Les peintures exposées permettent de créer des liens entre différentes époques, de la peinture flamande du 16<sup>e</sup> siècle jusqu'au créations modernes de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, illustrant ainsi la permanence des récits dans l'imaginaire des artistes occidentaux au fil des siècles.



**18/04/2024**

**€ 28**

176 pp. / 220 x 280 mm

70 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1864 1



9 789461 618641

### **EXPOSITION**

Mudo-Musée de l'Oise,  
16 avril au 11 novembre 2024



*De la tromperie des images...*



Corrado GIAQUINTO  
*La Naissance de saint Jean Baptiste*  
Huile sur toile  
Vers 1750-1800  
H. 98,8 ; L. 74,5 cm  
MUDO (64.167)

## Séductions et amours fatales

Frans II FRANCKEN, dit Le Jeune  
*Le festin d'Hérode*  
Huile sur bois (?)  
17<sup>e</sup> siècle  
H. 73,2 ; L. 100,8 (avec cadre)  
Dunkerque, MBA



## Apparitions, miracles et métamorphoses



Alessandro TIARINI

*La Madeleine venant annoncer à saint Pierre  
et saint Jean la disparition du corps du Christ*

Huile sur toile

Vers 1630-1640

H. 118 ; L. 154 cm

MUDO (72.3)



# Maria Cosway

En 2024 l'exposition *Donne* se tiendra dans l'ensemble des musées de la Collectivité de Corse.

Maria Cosway (née Hadfield) montre dès son enfance passée à Florence de grandes dispositions pour la peinture et la musique. Son père, Charles Hadfield, propriétaire de plusieurs auberges sur les rives de l'Arno, accueille les personnalités anglaises durant leur « Grand Tour ». Conscient des aptitudes de sa fille, ce dernier confie son éducation artistique à la peintre florentine Violante Cerroti. Johan Zoffany et Joseph Wright of Derby contribuent également à son apprentissage durant leur passage en Toscane. Chaperonnée par la famille du sculpteur Thomas Banks, elle part en 1776 pour Rome où elle séjournera pendant près de deux ans. C'est alors tout un cercle d'artistes anglais qu'elle découvre et qu'elle retrouvera à Londres quelques années plus tard. Prince Hoare, Henry Tresham, Alexander Day, Ozias Humphry font partie de ces rencontres artistiques comme le peintre Henry Fuseli qui l'impressionne dès leurs premiers échanges. En 1778, Maria est élue membre de l'Académie de dessin de Florence.



**23/05/2024**

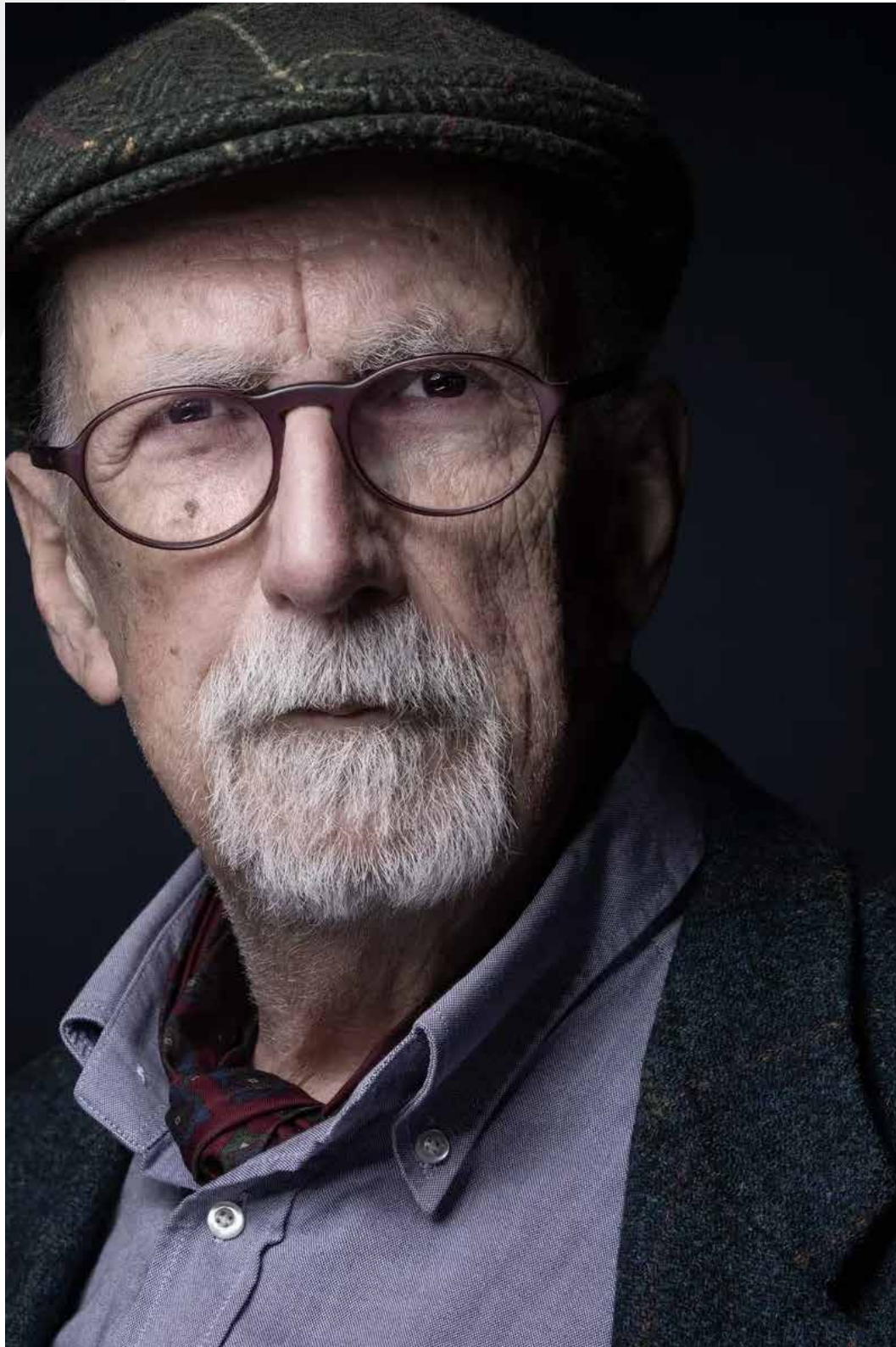
**€ 30**

192 pp. / 240 x 320 mm

120 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1905 1





# Bruno Latour

Conférence prononcée à l'Énsa  
de Paris-Belleville en septembre 2022

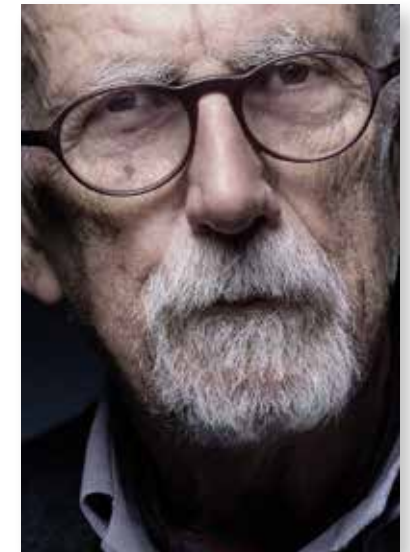
Bruno Latour, né le 22 juin 1947 à Beaune et mort le 9 octobre 2023 à Paris, est un sociologue, anthropologue, théologien et philosophe des sciences français.

En 2010, il initie, au sein de Sciences-Po, le programme d'expérimentation en arts et politique (SPEAP).

Connu pour ses travaux en sociologie des sciences, il a mené des enquêtes de terrain où il observe des scientifiques au travail et décrit le processus de recherche scientifique d'abord comme une construction sociale. Il a également mis en cause l'exclusivité des matériaux « sociaux » dans la « construction » des faits scientifiques, abandonnant le constructivisme social pour une théorie plus large de l'acteur-réseau.

Le 22 septembre 2022 Bruno Latour prononçait à l'Énsa de Paris-Belleville une conférence explicitement adressée aux architectes et aux urbanistes, aux étudiants de ces deux domaines et par extension aux mondes professionnels de l'architecture et du territoire. Son décès quelques jours plus tard donne rétrospectivement à cette contribution un statut inattendu, venant appuyer sa valeur initiale.

Cette conférence reprend et condense une pensée que son auteur a élaborée au cours de la dernière décennie au fil de nombreuses publications et au gré d'expériences multiples, inscrites dans la sphère scientifique, didactique ou médiatique.



**22/02/2024**

**€ 15**

88 pp. / 140 x 190 mm

10 ill. / Broché

**FR** ISBN 978 94 616 1904 4



9 789461 619044





# Paraître

## Beautés(s) en représentation

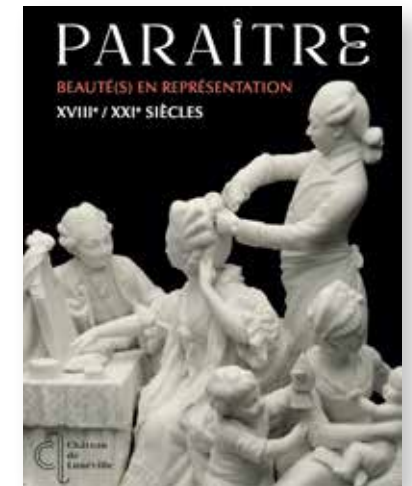
Cette exposition a été imaginée à la suite de l'acquisition exceptionnelle du miroir de toilette de la duchesse Élisabeth Charlotte d'Orléans et de la création d'une toilette d'apparat brodée destinée à l'accompagner, tout en promouvant les savoir-faire locaux des métiers d'art, une des thématiques retenues pour le projet scientifique et culturel du futur château-musée rénové.

Elle présente environ 150 oeuvres issues des collections du musée ou prêtées pour l'occasion par une quarantaine d'institutions muséales et patrimoniales (Musée des Arts décoratifs de Paris, Château de Versailles, Musée du Louvre, Paris musées, Musée lorrain de Nancy, Musée des Beaux-Arts de Dijon, ...), de galeries et de collectionneurs particuliers, français et étrangers.

L'exposition propose de valoriser l'acquisition par l'établissement du miroir que la duchesse de Lorraine utilisait chaque matin lors de la cérémonie de sa toilette en public, devant la cour. La théâtralisation de ces gestes de l'intime, caractéristiques des sociétés de cour en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, entre en résonance avec l'exposition très contemporaine de l'image de soi. L'exposition, et l'ouvrage associé, mettent en regard oeuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle et créations contemporaines.

### EXPOSITION

Exposition présentée au château de Lunéville,  
24 juin au 2 octobre 2023



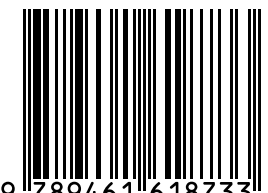
11/2023

€ 39

460 pp. / 220 x 280 mm

230 ill. / Relié

FR ISBN 978 94 616 1873 3



9 789461 618733



Fig. 1 – Anonyme, France, *La table de toilette*, huile sur toile, vers 1720, H. 85,2 x l. 98 cm. Collection particulière.

## LES TOILETTES EN VERNIS EUROPÉENS

ANNE FORRAY-CARLIER

Devenue au sein de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie un moment de sociabilité, tout comme elle s'était développée à la Cour où elle obéissait à un véritable cérémonial, la toilette fournit à plusieurs peintres un sujet de choix tant en peinture de genre que dans le domaine du portrait. Si Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris* s'en fit l'écho, engageant les peintres à décrire ce moment, ce n'était certes pas tant pour braquer le projecteur sur la maîtresse des lieux que pour décrire la société qui se rendait à la toilette<sup>1</sup>. Toutefois bien avant l'appel de Mercier, plusieurs artistes s'emparèrent du sujet<sup>2</sup> et quelques tableaux nous permettent ainsi d'apprécier, au sein de la description d'élégants intérieurs, les différents éléments composant les toilettes dont certains étaient réalisés en laque communément désignée sous le nom de vernis Martin. Et ce, jusqu'à un tableau, repassé récemment sur

le marché<sup>3</sup>, dont la composition est consacrée à la description même d'une table de toilette (fig. 1) comprenant : le miroir, deux carrés, une boîte oblongue et une boîte rectangulaire. Loin d'être représentative du contenu complet d'une toilette, ce tableau permet, comme quelques autres, de constater que les pièces en vernis s'accompagnent parfois de pièces d'orfèvrerie, (fig. 2) révélant ainsi le mélange des matériaux et combien les objets en vernis Martin ne constituent aucunement une catégorie inférieure de toilette<sup>4</sup>.

1. Cf. Mercier, 1781, tome X, chapitre DCCCXLIV intitulé Toilette.

2. La manufacture de porcelaine d'Höchst en fit également le thème de l'un de ses groupes de porcelaine où une belle se fait coiffer devant sa table de toilette composée d'un miroir, The tall coiffure, modèle de Carl Ries, vers 1780, Rijksmuseum, inv. BK-1958-88.

3. Sotheby's Paris, 13 octobre 2022, lot 633.

4. Faire renvoi au texte T4.

Les livraisons enregistrées au garde-meuble, les inventaires après décès et les journaux de marchands merciers sont à ce titre révélateurs confirmant les représentations peintes. Par exemple, les toilettes livrées pour les filles de Louis XV comprenaient en plus des pièces en vermeil qui les composaient, un miroir, une pelote, un serre-poche, une vergette et des brosses en vernis Martin décrits en vernis façon du Japon à figures<sup>5</sup>. Pour Marie-Anne de Mailly-Nesle, duchesse de Châteauroux, maîtresse de Louis XV entre 1742 et 1744, accompagnant les pièces en argent blanc furent livrés deux carrés, une boîte dont la forme n'est pas précisée, un miroir décrit comme de bois vernis façon de la Chine. Témoignant de la mode pour les toilettes en vernis, l'inventaire des biens de Madame de Pompadour est particulièrement révélateur. Celle qui fut bien plus que la favorite du roi et dont on sait le rôle qu'elle exerça sur les Arts ne possédait pas moins de cinq toilettes en vernis<sup>6</sup>. La première est qualifiée de toilette en vernis de Paris, la deuxième et la troisième plus largement décrites sont dites en vernis façon de la Chine apparemment de laque noire, la quatrième est dite de Martin, dans le goût du Japon, fond vert à relief et la dernière ne comprend que quelques éléments façon de la Chine auxquels peut sans doute être ajouté le miroir décrit deux items après. On soulignera les appellations diverses qui toutes caractérisent les produits réalisés en laque française ou plus largement européenne, c'est-à-dire toutes les techniques et les différents matériaux mis à contribution pour imiter les fameuses laques d'Extrême-Orient qui fascinèrent tant les Européens<sup>7</sup>.

La cour de Lorraine ne fut pas en reste puisque l'on relève dans l'inventaire après décès de la princesse de Vaudémont au château de Commercy

dans sa garde-robe : « Un miroir de toilette portique avec un cadre verni de la Chyne en rouge et or, deux boettes à poudre, deux carrés, la plotte, la vergette et un petit coffret caré verni de la Chine comme le miroir, dans l'un desquels caré se sont trouvé cinq peignes de buis et un d'escaïl, une soucoupe, un petit estuy de chagrin avec un cizeau cassé, et dedans l'autre un paquet de lettres (...) avec une douzaine de boutons d'argent - 100 l. »<sup>8</sup>. De même fut inventorié dans la chambre à coucher de Catherine Opalinska, l'épouse de Stanislas Leszczynski, au château de La Malgrange une toilette en verni fond bleu<sup>9</sup>. Cet inventaire établi en 1766, suite au décès du duc de Lorraine, pour l'ensemble des résidences duciales, montre qu'au-delà des toilettes, la mode pour les laques asiatiques et leurs imitations était appréciée à la cour de Lorraine.

Ainsi les pièces de la toilette réalisées en vernis Martin participaient du luxe de ces tables de toilettes et pouvaient apporter à celles-ci une note de fantaisie tant par leurs fonds colorés que par les choix des décors employés. Aux traditionnels fonds noirs, rouge, les plus courants, s'ajoutaient des fonds verts, jonquilles, bleus et plus rarement des fonds couleur café, aventurine, carmin ou encore soucis<sup>10</sup>. Les fonds

5. Cf. Forray-Carlier, Kopplin, 2014, p. 55 et infra Carlier Yves (T4).

6. Cordey, 1939, p. 42 n° 417, p. 55 n° 584 (deux toilettes), p. 63 n° 709 et p. 64 n° 716.

7. Idem, Forray-Carlier, Kopplin, 2014, p. 11 et 307-309.

8. IAD, Anne Elisabeth de Lorraine-Elbeuf princesse de Vaudémont décédée au château de Commercy le 5 août 1714, AD de la Meuse, 20 B 55. Je remercie Thierry Franz pour la communication de cette information.

9. AN, KK 1131. Information également communiquée par Thierry Franz.

10. Cf. les différents inventaires des frères Martin (AN, MC, LVII, 332, 22 août 1730 ; CXXI, 345, 18 août 1749 ; XXXIII, 556, 22 juillet 1765 ou des Vincent LXXXIV, 431, 5 mai 1746 et XXVII, 357, 4 février 1772)



Fig. 2 – Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier*, huile sur toile, 1734, H. 64,8 x l. 45,7 cm. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum, inv. F82-36/2.



ne faisaient pas l'unique charme de ces toilettes, la variété des ornements et leur traitement participaient de la diversité des modèles et de l'évolution qu'ils connurent. Leur prisée, tant dans les inventaires que dans les états de stock des vernisseurs, confirme que toute une gamme de produits pouvait être offerte à la clientèle.

L'apparition des premières toilettes en vernis semble pouvoir être datée des toutes premières années du dix-huitième siècle. Lorsque s'établirent, aux alentours des années 1670, au faubourg Saint-Antoine quelques artisans désignés

comme vernisseurs, ceux-ci travaillèrent essentiellement en collaboration avec les menuisiers et ébénistes déjà bien implantés dans ce faubourg parisien<sup>11</sup> réalisant les premiers vernis que l'on peut observer sur quelques rares cabinets aujourd'hui conservés et témoins de l'évolution des décors du cabinet parisien. A l'aube du siècle suivant, les

11. Alcouffé, Paris, 2014, p. 33-37 et Alcouffé, Dijon, 2008.

12. AN, MC, LVII, 332, 22 août 1730

Fig. 3 – Anonyme, Paris, Carré de table de toilette, bois, laque rouge, décor à la feuille d'or gravée, laque transparente, vers 1720, H. 13 x L. 31 x l. 22 cm. Münster, Museum für Lackkunst, inv. EU-I-b-2



documents dévoilent une plus grande diversification de leur travail, notamment leur rôle comme réparateur des laques extrême-orientales et l'apparition dans les fonds de commerce des premières toilettes en vernis. Parmi ces vernisseurs, le jeune Guillaume Martin apparaît comme particulièrement actif dans ce domaine et allait permettre à sa fratrie de devenir célèbre de son vivant. Les premières années de son activité, particulièrement bien documentées, révèlent des débuts prometteurs où les toilettes occupent près du tiers de sa production. Le décès de sa

première épouse en 1730 et la rédaction de son inventaire nous délivre un état du fonds de son époux ainsi que celui de son beau-frère Etienne-Simon Martin<sup>12</sup>. Ce document permet d'apprécier cette production mais oblige également à s'interroger sur le terme même de toilette qui s'y trouve mentionné. Que recouvre-t-il exactement, doit-il être accepté dans son acceptation générique, une toilette comportant au moins un miroir, deux carrés, une pelote, des boîtes à poudre et pommade ? L'absence de mention de miroir, de carré ou de pelote à l'unité semble

Fig. 4 – Anonyme, France, Carré de table de toilette, bois, laque noire, décor en relief rehaussé de laque d'or et poudre de métaux, laque rouge, nacre, vers 1730, H. 11,2 x L. 31,1 x l. 23,3 cm. Collection particulière.

# L'INFLUENCE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE SUR LA MODE CONTEMPORAINE

RAPHAËLLE NORMAND

**L**e XVIII<sup>e</sup> exerce sur la mode contemporaine une grande fascination. Considéré comme l'âge d'or du luxe français, il évoque des images d'opulence et d'excès, en particulier dans le domaine de la mode avec les grandes figures féminines de Madame de Pompadour et surtout de Marie-Antoinette. En effet, le costume de cour est une source d'inspiration fertile pour les créateurs de mode qui souhaitent proposer quelque chose de flamboyant et d'extravagant pour leur nouvelle collection. D'ailleurs la mode de ces dernières années illustre ce regain d'intérêt des créateurs pour une certaine idée d'appart, surtout dans le prêt-à-porter. On parle même d'une nouvelle ère aristocratique de la mode, qui vient succéder à une longue hégémonie de la tendance streetwear. L'exemple le plus significatif de ce tournant est sans doute le retour en faveur de la robe à panier, en particulier à l'occasion des défilés printemps/été et automne/hiver 2020, chez Moschino, Loewe, Thom Browne, Balenciaga, Christopher W. John Rogers, Vivienne Westwood, Comme des Garçons ou encore Rick Owens. Ainsi, Jeremy Scott propose l'une des réinterprétations les plus littérales de la tendance rococo pour Moschino, avec des robes aux hanches démesurées façon robe à la française mais dans un style rock. Chez Loewe, Jonathan W. Anderson signe une proposition plus discrète et stylisée de la même silhouette, et plus élégante par un travail de la dentelle transparente (fig. 1). Rick Owens ou encore Rei Kawabuko



Fig. 1 – J.W. Anderson pour Loewe, look 22 de la Collection Printemps/Été 2020.



# Toni Grand

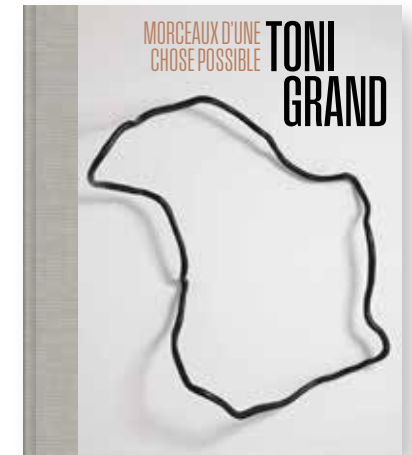
## Morceaux d'une chose possible

Né en 1935 et décédé en 2005, Toni Grand est un acteur majeur de la sculpture contemporaine française. Compagnon de route du mouvement Supports/Surfaces après être passé par l'école des beaux-arts de Montpellier, il reçoit une formation à Paris, dans l'atelier de la sculptrice Marta Pan.

Son travail est rapidement distingué par le Prix de la Biennale de Paris en 1967 et quelques années plus tard, en 1982, il représente la France avec Simon Hantaï à la Biennale de Venise, sous la direction de Dominique Bozo.

Toni Grand a par la suite connu plusieurs expositions personnelles d'envergure en France – au Centre Pompidou en 1986, au Musée d'art contemporain de Lyon en 1989, au Musée Rodin en 1990, aux Galeries nationales du Jeu de Paume en 1994 – ainsi qu'à l'étranger (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig à Vienne, Städtische Museen à Coblenze en Allemagne, ou encore au Camden Arts Center à Londres et à la Renaissance Society à Chicago). La dernière importante manifestation en date qui lui fut consacrée, « Toni Grand, nature et artefact », s'est tenue en 2013 au MAMCO à Genève.

L'exposition « Toni Grand. Morceaux d'une chose possible », organisée par le musée Fabre, entend souligner la remarquable singularité, la force, l'actualité et l'influence de cet oeuvre qui a marqué toute une génération de sculpteurs en Europe, de Richard Baquié à Richard Deacon ou Katinka Bock. L'exposition présentera près d'une soixantaine d'oeuvres représentatives des différentes époques et techniques de création de Toni Grand, issues de collections publiques et privées.



**25/01/2024**

**€ 38**

168 pp. / 250 x 295 mm

100 ill. / Relié

**FR** ISBN 978 94 616 1875 7



9 789461 618757

### **EXPOSITION**

Musée Fabre - Montpellier,  
20 janvier au 5 mai 2024

# LE SILENCE DE TONI GRAND

Déborah Laks

« **Je ne sais pas ce que c'est<sup>1</sup>** ». Cette phrase, dont Patrick Saytour se souvient avec tendresse dans un texte hommage à Toni Grand semble avoir été l'un des refrains de l'artiste. Son œuvre est emprunte d'une distance respectueuse dans laquelle les sculptures prennent leur ampleur sans avoir à s'expliquer. Gestes et formes découlent, imprévus, de la rencontre avec un matériau et du travail silencieux de l'atelier. Didier Semin va jusqu'à dire qu'elles « s'enfoncent dans le mutisme<sup>2</sup> ». Fait rare, l'œuvre de Toni Grand déjoue efficacement l'analyse et le langage. Yves Michaud identifie d'ailleurs sa démarche à un travail du trouble et de l'équivoque, qui viserait à « rendre la chose in-nomable, la 'dé-nommer'<sup>3</sup> ». Cette qualité de silence est au cœur de l'œuvre de Grand. Elle signale un positionnement personnel, esthétique, intellectuel, qu'il convient de prendre au sérieux.

Maintenir le silence c'est d'abord déjouer tous les symboles, et clore toutes les évocations. Rien dans l'œuvre de Grand ne vaut pour autre chose que soi. Rien ne signale un extérieur à la sculpture elle-même. De cette exigence découle sans doute son refus de l'*in situ* ou de toute prise en compte de l'espace d'exposition dans la création d'une œuvre. Plus largement, aucun dessin préparatoire, ni préconception de forme ou de dimensions n'interviennent avant le choix du matériau, le temps du regard et de la main à l'atelier. Pour Grand, « l'atelier c'est un lieu qui est en même temps réel et en même temps intérieur, mental, occupé par une singularité<sup>4</sup>. » (fig. 2). Le silence correspond donc aussi à un mouvement de concentration, force centripète qui inclut le public comme l'espace extérieur. Les œuvres ne se constituent pas par rapport à des points de vue. Leur forme est

avant tout l'expression d'une singularité irréductible dont l'artiste, simple vecteur, observe l'épanouissement progressif. Ainsi, selon Grand, « une sculpture est finie quand elle exclut l'auteur, quand elle devient tellement extérieure qu'elle l'exclut. L'objet décide<sup>5</sup>. » En conférant autant d'agentivité à l'œuvre, Grand semble faire l'impasse sur les choix, le contexte, l'ensemble de ce qui contribue à ancrer une création dans une histoire. Est-ce à dire que l'artiste postule une autonomie de son art, que les rencontres, les découvertes, les dialogues qu'il a conduits tout au long de sa carrière n'ont pas été autant de jalons décisifs pour sa démarche ?

Interrogé sur la provenance de ses formes, Toni Grand dit : « Il n'y a pas que l'inspiration claire, la référence à un objet qui est avec soi dans le même monde. Ça c'est la référence du jour si je puis dire mais n'y a-t-il pas aussi la référence de la nuit, et de l'obscur<sup>6</sup> ? » L'idée de référence de l'obscur suggère une pensée qui se forme sans évidence, des liens non nécessaires, un travail progressif, peut-être inconscient – et là encore silencieux. Or les jalons qui marquent la carrière de Toni Grand sont de cet ordre : on les découvre entre les lignes, dans les interstices de vie où la pensée trouve un espace supplémentaire de germination. Trois moments marquent visiblement des tournants dans son travail : la Biennale de Paris en 1967, le rapprochement avec le mouvement Supports/Surfaces au début des années 1970, et l'introduction des poissons en 1987. Autrement dit l'œuvre qui lui donne un nom, l'expérience de l'amitié avant-gardiste, le brouillage des pistes. Mais que recouvrent ces moments ? Quel est le travail de l'obscur qui aboutit à ces points saillants ? Entre eux, à côté, en parallèle, l'œuvre de Grand trouve son espace.



Fig. 1\*  
Sans titre, 1974  
Bois, stratifié polyester  
Nantes, Musée d'Arts, inv. 03.13.6.5



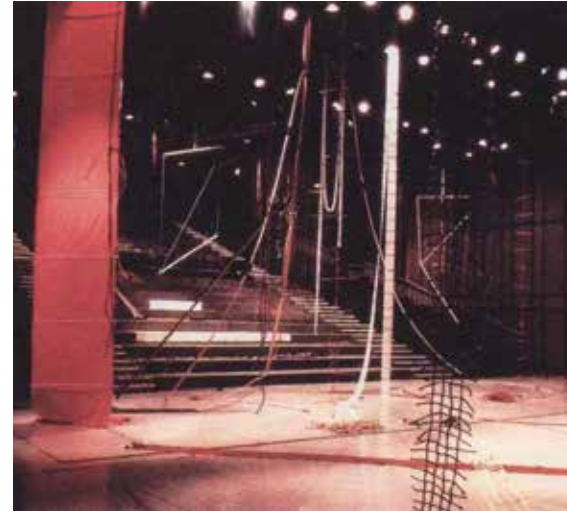
**Fig. 2**  
Vue de l'atelier de  
Toni Grand à Mouries,  
date ?, photo n° 1939,  
Archives Julia Grand

## Vers Supports/ Surfaces

Toni Grand entretient un lien fort à la nature camarguaise où il passe son enfance. Sa formation secondaire lui laisse beaucoup de temps libre, qu'il passe principalement dehors. Sa fréquentation quotidienne de la nature cultive son regard sur les matériaux. Il faut aussi sans doute voir dans son attention à ce qui l'entoure l'exemple de son père exploitant agricole. La nature est ainsi très tôt pour lui un réservoir de matières, un terrain d'expérimentation pour les formes et les différents degrés de familiarité que l'on peut entretenir avec elles.

Son amitié avec Claude Viallat date de ces années de jeunesse. Comme il le dit avec la clarté des gens du coin : « Je connais Claude Viallat depuis longtemps, depuis toujours, il est d'Aubais, et moi de Gallargues<sup>7</sup>. » Soit une heure à pied par des petits chemins bordés de murs de pierre sèche. Dans leurs balades, ils découvrent un jour une bambouseraie et décident d'y créer une exposition<sup>8</sup>. Sans public, sans archives, elle est à la fois un acte d'amitié et la première étape d'un travail qui conduira les deux compères à progressivement sortir du bois.

Les études de Grand sont marquées par la déception : le « drame » de sa formation philosophique à Montpellier, la propédeutique moderne, le diplôme de maître berger à la bergerie nationale de Rambouillet, puis les Beaux-arts de Montpellier où il épuise son enthousiasme à entortiller des feuilles d'acanthé. Le service militaire met fin à cette période, il part pour deux ans et demi et revient au début des années 1960, plongé dans le bouillonnement de cette « époque très passionnante, de très grande activité critique et d'engagement des personnes<sup>9</sup> ». La période qui court de 1960 à sa participation à la Biennale de Paris en 1967 est celle de l'obscur travail du regard et des gestes qui se nourrissent de découvertes vite oubliées et du temps qui s'étire. De 1962 à 1967 il est l'assistant de Marta Pan. Il est aisé d'imaginer ce qu'il a pu tirer de la fréquentation régulière d'une artiste comme Pan : l'économie vitale et temporelle d'un atelier, les méthodes de travail, les gestes, l'attention aux détails, la recherche de solutions. Grand parle très peu de cette période, que l'on s'autorisera à voir comme un apprentissage qui ne dit pas son nom, sans doute d'autant plus utile qu'il met directement le jeune artiste en situation de travail.



**Fig. 3**  
Vue de l'exposition de  
Supports/Surfaces au  
théâtre municipal de Nice,  
juin 1971

A cette période, Grand utilise principalement le métal : plomb, acier inoxydable, fonte d'acier. En 1967 il participe à la Biennale de Paris avec des polyèdres en métal et résine qu'il retourne tous les jours pour qu'aucune face ne soit privilégiée. La forme se libère ainsi du point de vue pour être appréhendée en elle-même, dans un processus d'abstraction. Pour autant, Toni Grand est profondément attaché à l'aspect sensible de la matière. Loin d'être le véhicule docile d'une pensée projetée par l'artiste, la matière est, dès ces années et tout au long de sa carrière, son interlocutrice principale. Dans toute l'œuvre de Grand, elle impose ses factures complexes, révélant des réalités mieux pressenties par le corps qu'évaluées par l'esprit.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre son rapprochement avec le mouvement Supports/Surfaces. Le groupe, créé en 1970, réunit de jeunes hommes qui se sont pour la plupart rencontrés dans les écoles des Beaux-arts de Paris et de Montpellier ou à l'école des Arts Décoratifs de Nice. Toni Grand, nous l'avons dit, connaît Viallat depuis l'enfance. Ce dernier lui présente Patrick Saytour. Lorsqu'en 1969, à un moment de profonde remise en question de sa pratique, il

s'installe dans la région de Nice, il retrouve Saytour et rencontre les autres membres de Supports/Surfaces. L'exposition qu'ils conçoivent ensemble en juin 1971 au théâtre municipal de Nice restera dans les annales tumultueuses de Supports/Surfaces comme la dernière des manifestations officielles du groupe (fig. 3). La scission est d'ailleurs sensible dans l'espace : Noël Dolla, Grand, Saytour, André Valensi et Viallat exposent dans la salle et sur la scène, André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze dans le foyer du théâtre et Jean-Pierre Pincemin n'envoie pas ses toiles<sup>10</sup>. Saytour, Valensi, Grand et Viallat co-signent une lettre de démission peu de temps après l'exposition.

Les œuvres que Grand y présente sont assez originales par rapport au reste de sa production. La première consiste en une grande feuille de plastique transparent dans laquelle sont fixées à intervalle régulier quatre colonnes de trois cercles métalliques. L'autre est constituée de deux parallélépipèdes en tiges de métal qui sont suspendus l'un à l'autre par des cordes. L'ensemble de la structure rend visible le système de tensions qui la fait tenir. On retrouve là des éléments chers à Supports/Surfaces : la lisibilité de la création, la simplicité du geste, la grille ou la répétition, et le respect de la nature des matériaux utilisés. Ce programme, pris par le groupe sous l'angle du marxisme, constitue une éthique de la création dont les implications divisent rapidement les membres. Pour Dolla, Grand, Saytour, Valensi et Viallat, il s'agit avant tout d'ouvrir un nouveau chapitre esthétique en repensant la création comme travail et en donnant à voir la réalité des gestes et matériaux. Pour Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, la pratique est son propre but, elle est le point de départ d'une refonte idéologique de la pensée esthétique. Selon eux « considérer la peinture comme pratique signifiante, c'est tenir compte non de l'objet produit mais du travail producteur, non de la marchandise mais de la force productive : c'est-à-dire de la façon dont le sujet de la peinture (le peintre) s'efface et se produit (pulsion de mort/sublimation) en déconstruisant/construisant une peinture<sup>11</sup>. »

Malgré ses liens d'amitié avec Saytour, Viallat et Pagès, Toni Grand demeure en marge d'un mouvement qui fait la part belle à la peinture. Cependant cette fugace expérience collective est l'occasion de dialogues, notamment avec Saytour, et représente ainsi l'un des rares moments de clarification de sa démarche. Entre 1967 et 1975 environ, Grand travaille principalement le bois. « Pourquoi le bois ? Parce que le bois est très accessible... je ne crois pas que le bois ce soit très important. Et il ne faut pas insister... Je n'insiste pas sur le bois. Ce qui



m'importait c'était la possibilité d'une régularité d'emploi du matériau<sup>12</sup>. » Tandis que les critiques soulignent la dimension sensuelle, qualitative, du bois, ses caractères individuels, sa durée, l'ensemble des références qu'il charrie, Grand botte en touche. Il s'explique cependant sur ce qu'il recherche dans les morceaux qu'il récupère alors exclusivement dans la nature : « pas un beau morceau de bois, pas un morceau riche, avec une histoire compliquée, mais un morceau, quelque chose de largement suffisant pour amorcer quelque chose.<sup>13</sup> » Régularité d'emploi, simplicité d'accès, pauvreté du matériau : l'artiste suggère la primeur du geste. L'aspect de découverte, d'intérêt pour un morceau de bois particulier, tout ce qui, dans sa démarche pourrait a priori renvoyer à une pratique de land art ou même d'objet trouvé disparaît : l'aspect suggestif d'une forme naturelle, son attrait sensible sont refusés. C'est au contraire le travail en tant que tel qui doit être visible, la succession des gestes et leurs effets sur un support dont ils contribuent à révéler les caractéristiques intrinsèques. Les titres des œuvres de cette période mettent ainsi en lumière

le processus. Ils l'exposent et le déploient, dans un effort de clarté qui s'inscrit dans la démarche de dé-mythification de la pratique artistique à laquelle les membres de Supports/Surfaces s'attellent alors. *Sec, brut, refente entière (par coin) - collé puis débit entier* (fig. 4), date ainsi de 1971, et l'explicitation du travail de création à laquelle procède le titre évoque les dialogues que Grand a pu avoir avec les membres du mouvement durant cette année-là.

## Les États-Unis du Sud

La scène française des années 1970 est marquée par une grande curiosité à l'égard de la création nord-américaine. Les membres de Supports/Surfaces ne font pas exception. Ils s'y intéressent avec une passion qui n'exclut pas une certaine défiance, nourrie de l'anti-américanisme qui a globalement marqué la politique française des années 1960 et le positionnement de Charles de Gaulle. Cependant, du point de vue culturel, la curiosité est à la mesure des difficultés d'accès aux



Fig. 4  
*Sec, brut, refente entière (par coin) - collé, puis débit entier*, 1971, bois, 200 x 70 cm, Lieu conservation Association Toni Grand ?

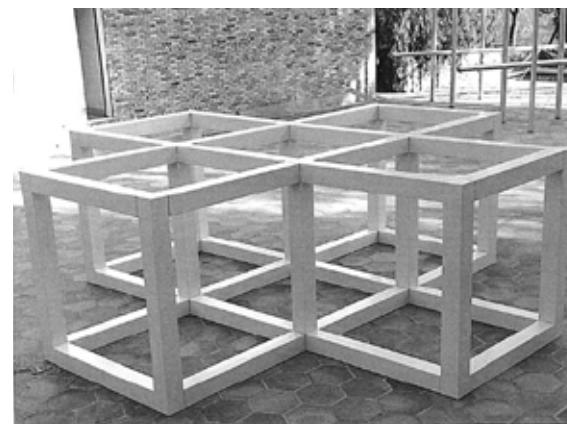
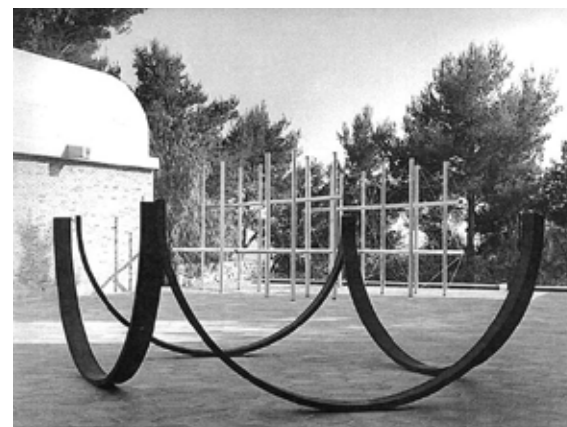


Fig. 5  
Vue de l'exposition « L'Art vivant aux États-Unis », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1970

œuvres. Peu d'artistes ont une connaissance directe de l'art américain. Buraglio se rend à New York vers 1963-1964, mais ce sont surtout Dezeuze et Marcellin Pleynet qui vont avoir le rôle de passeurs auprès des membres de Supports/Surfaces. Dezeuze vécut six ans en Amérique, pendant lesquels il dit avoir fait la « connaissance de la peinture mexicaine et américaine<sup>14</sup> ». Marcellin Pleynet y passe quelques mois en 1967 et en revient profondément marqué par une peinture et une critique qu'il n'aura de cesse de faire connaître et d'analyser.

Quelques expositions importantes ont aussi constitué des jalons importants dans la découverte française de la scène nord-américaine. Au titre de ses découvertes marquantes pour son travail de l'année 1967, Toni Grand cite Isamu Noguchi, Philipp King, Anthony Caro, Eduardo Paolozzi, en précisant « j'ignorais les américains car ma connaissance de l'actualité artistique était celle d'un provincial. Mes séjours hivernaux à Paris me permettaient heureusement quelques rencontres et des activités dans d'autres directions<sup>15</sup>. » Interrogé par les élèves de l'École des Beaux-arts de Paris, il évoque « les premières expositions des années 1960 sur l'art du réel au Grand Palais, ce qui se passait en Allemagne, autour de Beuys par exemple. En France avec les premiers BMPT<sup>16</sup> ». Il a peut-être manqué l'exposition « Art USA now » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964 qui a eu lieu en Septembre, mais « L'art du réel aux USA -1948-1968 » en 1968 au Grand Palais organisé par Eugene Goosen, à laquelle il se réfère directement est sans aucun doute un jalon important. L'exposition présente notamment des œuvres de Robert Morris, Kenneth Noland, Donald Judd, Sol Lewitt, Morris Louis, David Smith, Carl Andre, Tony Smith, John McCracken. Au-delà d'un répertoire d'affinités formelles, la conception nord-américaine de « réel<sup>17</sup> », et plus largement la volonté farouche de toute une génération d'américains de « Faire quelque chose, quelque chose d'absolument nouveau au monde<sup>18</sup> » mise en avant par l'exposition font écho au travail de Grand. Enfin, durant l'été 1970, que Grand passe dans la région niçoise où il a déménagé en 1969, la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence accueille l'exposition « L'art vivant aux USA » (fig. 5) organisée par Dore Ashton durant laquelle Grand peut découvrir le travail de Eva Hesse avec l'œuvre *Contigent* de 1969. Supports/Surfaces se positionne alors par rapport aux travaux des Américains, entre intérêt, curiosité, et un rejet politique certainement appuyé à une soif de visibilité. Rosemary O'Neil établit ainsi que « Les manifestations d'Intérieur/Extérieur entendaient occuper le terrain méditerranéen en amont et pendant la durée de l'exposition 'L'Art Vivant aux États-Unis' présentée durant l'été

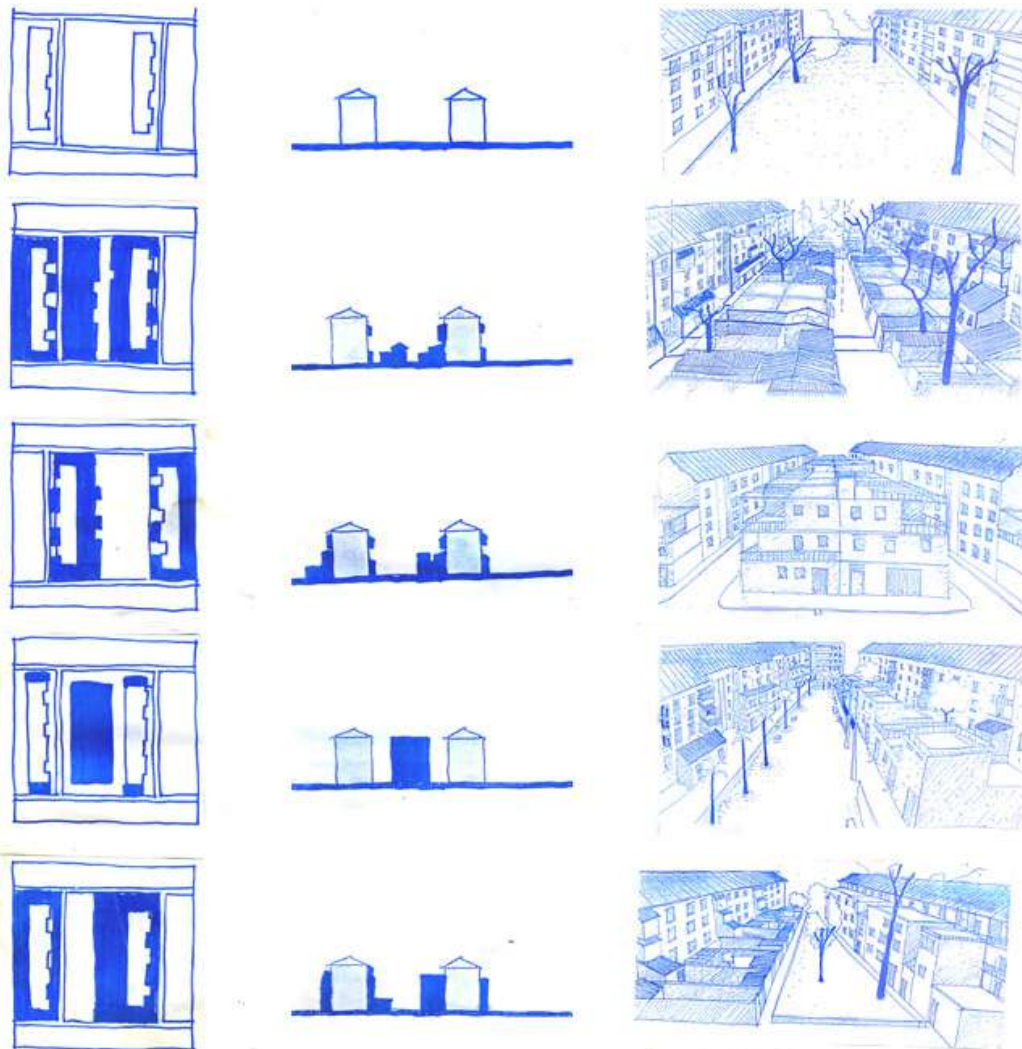
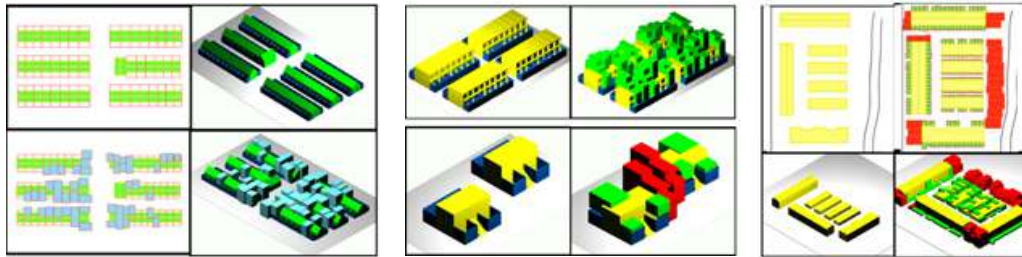


**Cat. 8**  
**Sans titre, 1982**  
Bois, 175 × 100 × 35 cm  
Collection particulière (M Flipo)

**Cat. 9**  
**Vert, équarri, refente partielle, 1970-1975**  
Bois, 153 × 43 × 23 cm  
Bruxelles, Collection Éric Fabre



## ● Hanoi



# Métropoles d'Asie-Pacifique

« Métropoles d'Asie Pacifique » (MAP) a constitué une expérience privilégiée pour tous ceux, enseignants, chercheurs et étudiants, qui ont eu la chance de participer à cette aventure d'une étonnante longévité, pendant près de trois décennies en dépit des réformes récurrentes des écoles d'architecture, de 1984 à 2013.

Cette formation par la recherche organisée autour d'un séjour d'un mois sur le terrain, constitue une architecture unique dans le paysage académique français, qui a motivé une génération d'enseignants-chercheurs et orienté vers l'étude des villes asiatiques des promotions d'étudiants. L'ouvrage vise à retracer cette expérience selon plusieurs axes, en s'appuyant sur différents types de sources.

Pour rendre compte de l'expérience d'une manière didactique et approfondie, l'ouvrage croisera plusieurs axes :

- 1/ un axe historique et géographique, permettant de suivre la genèse et l'évolution de la pédagogie MAP et d'aborder sa philosophie
- 2/ un axe pédagogique, pour approfondir chacun des exercices qui ont construit cette approche si particulière
- 3/ un axe thématique évoquant les différentes questions architecturales, urbaines, paysagères et territoriales abordées dans l'expérience MAP
- 4/ un axe géographique, organisé par terrains, qui reposera sur les témoignages des anciens étudiants.

Co-édition avec ENSA (**L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette**)



16/11/2023

€ 40

400 pp. / 190 x 280 mm

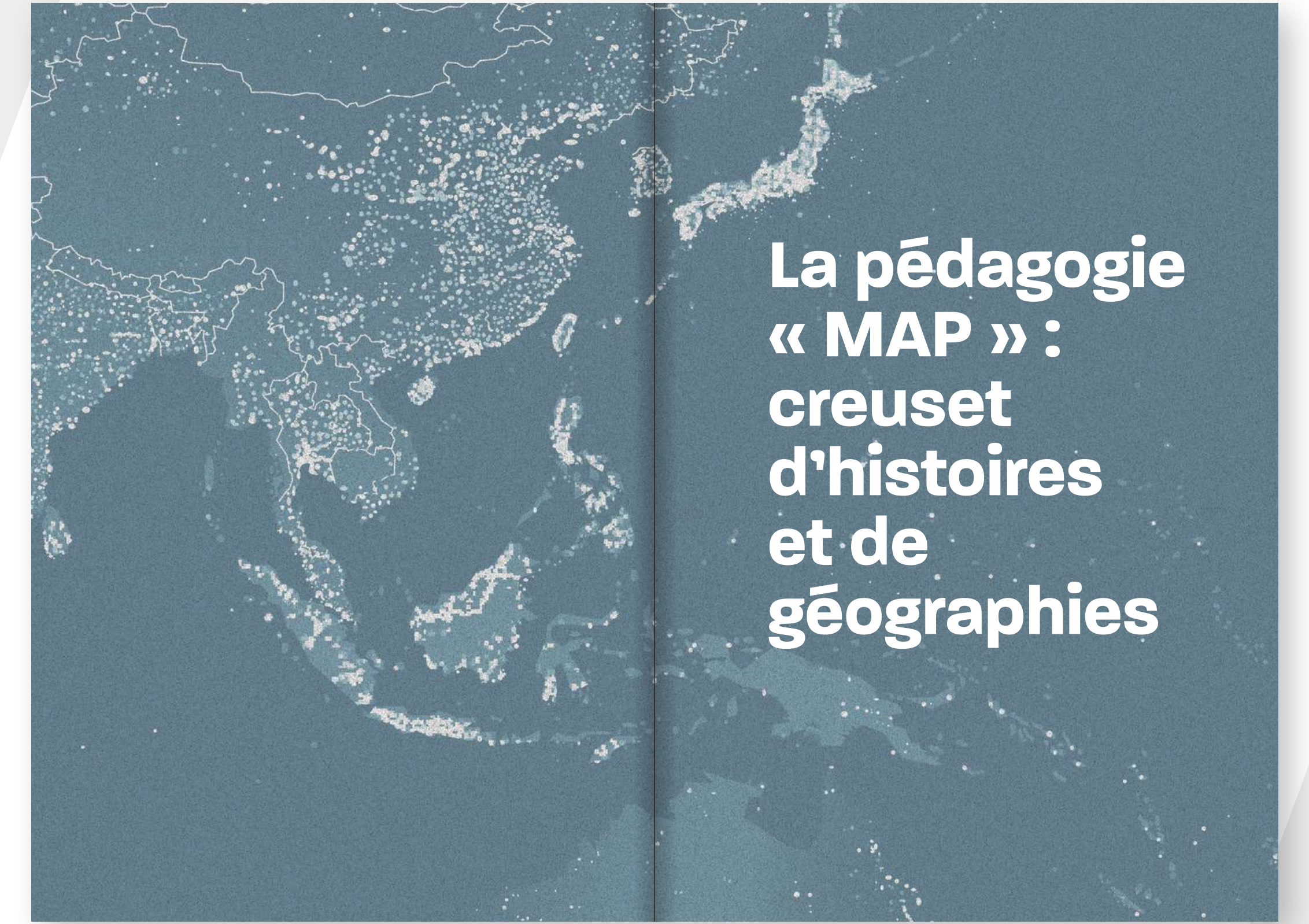
250 ill. / Broché à rabats

FR/ANG ISBN 978 94 616 1783 5



### EXPOSITION

Musée municipal Paul-Dini  
de Villefranche-sur-Saône,  
21 octobre 2023  
au 11 février 2024



**La pédagogie  
« MAP » :  
creuset  
d'histoires  
et de  
géographies**

l'un dirigé par Bruno Fortier accueillera le séminaire « Paris comme forme urbaine, 1740-1840 », l'autre dirigé par Pierre Clément abritera le séminaire « Villes orientales ». Les objectifs de ces formations<sup>6</sup> comprennent d'une part l'initiation à la recherche et d'autre part la construction de connaissances interdisciplinaires sur l'architecture et la ville. Elles s'appuient sur des équipes d'enseignants chercheurs engagés dans la production scientifique et parfois déjà titulaires de doctorats. Elles s'articulent à une ambition scientifique clairement énoncée.

L'équipe « Forme urbaine » rassemble notamment Bernard Huet, Antoine Grumbach, Philippe Panerai et Pierre Pinon, architectes engagés dans la recherche urbaine dès les années 1970. Pour Fortier et son équipe, l'enjeu est d'établir un atlas des formes urbaines du Paris pré-Haussmannien à partir des plans de Vasserot – monté en vue de l'Exposition universelle de 1989, ce projet sera abandonné puis finalement prolongé et achevé dans la publication *La métropole imaginaire : un atlas de Paris*<sup>7</sup>. Pour le département « Architecture comparée », il s'agit de consolider la connaissance des phénomènes urbains et architecturaux grâce à la comparaison, comme l'explique Pierre Clément :

**« La théorie de l'architecture tente d'élargir ses références au-delà de la courte histoire du corps des architectes de la Renaissance italienne, et de réagir à un fonctionnalisme international et universel, trop souvent synonyme d'architecture moderne. Dans cette perspective, l'idée d'« architecture comparée » se fonde sur le principe de l'expression de la différence en architecture et par l'architecture. Cette hypothèse conduit à accepter dans notre champ d'étude des architectures autres, mineures, traditionnelles, vernaculaires, sans architecte... ou de cultures et de civilisations différentes : de la construction en Chine au IX<sup>e</sup> siècle, de la permanence de la tradition dans l'architecture moderne du Japon, ou du patrimoine historique des villes arabes. Cette différence renvoie en premier lieu au problème de la reconnaissance de l'architecture et de son**

**identification. La recherche de cette identité passe tout d'abord par une observation de type ethnographique. Le deuxième temps de la démarche porte sur la définition de modèles d'organisation de l'espace, par une confrontation qui, au-delà des types de bâtiments, au-delà des différences de mode de production, au-delà des styles d'expression, répond aux interrogations sur les mécanismes de conception de l'architecture, sur les rapports du savoir architectural et de sa transmission<sup>8</sup>. »**

#### **Fondation : le séminaire inter-UP « Villes orientales », 1981-1984**

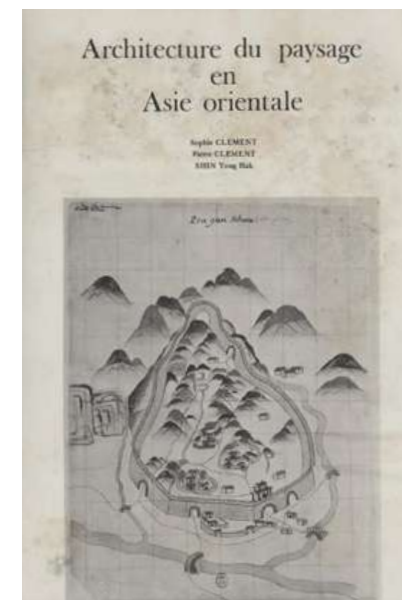
À sa fondation en 1981, le séminaire « Villes orientales » réunit autour de Pierre Clément des équipes pédagogiques issues de cinq UP, chacune spécialisée dans une aire géographique : Charles Goldblum (UP1, Asie du sud-est), Jean-Charles Depaule et Sawsan Noweir (UP3, Egypte), Patrick Berger (UP4, Inde), Alain Borie et Pierre Pinon (UP5, Turquie), Yong Hak Shin et Christelle Robin (UP6, Asie du sud-est), Bernard Huet, Serge Santelli et Brian Brace Taylor (UP8, Maghreb)<sup>9</sup>. La plupart des enseignants sont architectes, à l'exception de Christelle Robin et Jean-Charles Depaule, respectivement psychosociologue et anthropologue. Ce cursus de 3<sup>e</sup> cycle propose une articulation entre cours, séminaires et ateliers. La structure de 1981 fait l'objet d'un remaniement dès l'année suivante, les équipes se réduisant à l'UP1, l'UP3, l'UP6 et l'UP8.

Le cadre pédagogique de 1982 se divise entre les différentes UP et l'IFA. En général, chaque UP accueille dans ses locaux l'atelier dont elle est responsable, tandis que les cours mis en commun se déroulent souvent à l'IFA. En 1982-1983, le « Séminaire sur la ville orientale<sup>10</sup> » comprend le cycle de conférences « Villes et Cultures de l'Orient » (Jean-Charles Depaule, IFA), deux cours intitulés « L'architecture et à l'urbanisme arabo-islamique au Maghreb » (Serge Santelli et Brian B. Taylor, UP8) et « Les politiques urbaines et systèmes d'habiter en Asie du sud-est » (Charles Goldblum, UP1), le séminaire collectif « Éléments de structuration de l'espace : polarité marchande et structure urbaine » (Charles Goldblum et Brian B. Taylor,

IFA), enfin trois ateliers au choix : « Structure urbaine au Maghreb » (Serge Santelli, IFA), « Réhabilitation urbaine dans une ville arabe – Le Caire » (Jean-Charles Depaule, Sawsan Noweir, Mona Zakariya, UP3), « Plans de ville orientales » (Yong Hak Shin, Christelle Robin, UP6).

Outre les profils similaires d'architectes chercheurs acculturés aux sciences humaines, ces différentes équipes pédagogiques partagent des objectifs et des méthodes apparentées. La plupart des enseignants ont exploré les méthodes typologique et morphologique issues des recherches urbaines italiennes<sup>11</sup> et réappropriées en France dans les années 1970 en y associant l'apport de la sociologie urbaine : les recherches des équipes d'UP3 et d'UP8 notamment en témoignent<sup>12</sup>. Plusieurs ont également enrichi leurs approches grâce aux méthodes de l'urbanisme, de la géographie ou du paysage, comme le révèle la recherche *Architecture du paysage en Asie orientale*<sup>13</sup> menée par Sophie Clément, Pierre Clément et Yong Hak Shin (fig. 1), ou encore celle de Charles Goldblum sur les *Éléments de structuration de l'espace urbain en Asie du Sud-Est*<sup>14</sup> qui nourrit le cours et le séminaire collectif de la formation. L'ouverture culturelle est également fondatrice et fédératrice, comme le montre l'introduction de la notion d'« Architecture comparée<sup>15</sup> » : l'ethnologie et l'anthropologie jouent dans ce cadre un rôle essentiel. Si l'observation porte sur les structures urbaines et architecturales contemporaines, elle laisse cependant une large place à l'histoire : l'analyse des cartes historiques et des modes de croissance urbaine éclairent l'organisation des tissus et la constitution d'un patrimoine qu'il s'agirait de préserver. Selon Yong Hak Shin<sup>16</sup>, les études des premiers ateliers s'ancrent dans une vision patrimoniale des villes orientales, considérant d'ailleurs l'histoire et les structures héritées que le présent et le développement urbain en pleine accélération.

Ce socle scientifique partagé constitue une base solide pour la collaboration. Les objectifs scientifiques et pédagogiques sont eux aussi assez proches, à quelques divergences près. Tous les ateliers visent la construction de connaissances sur les terrains orientaux, notamment au moyen des relevés et de la collecte de documents cartographiques<sup>17</sup> qui



**Fig. 1** : Sophie Clément, Pierre Clément, Shin Yong Hak. *Architecture du paysage en Asie orientale*, Rapport de recherche 0167/82, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts; Institut Français d'Architecture (IFA); Laboratoire Architecture comparée; Secrétariat de la recherche architecturale (SRA), 1982. Page de couverture.

constitueront une véritable base de données pour les recherches urbaines. Pour cela, le séjour sur le terrain étudié occupe une place essentielle dans l'enseignement, et les étudiants sont formés aux techniques de relevé et de saisie des informations, aux méthodes de description, d'analyse et de restitution des observations. En revanche, tous les ateliers ne font pas nécessairement de projet sur la base de ces analyses urbaines. Si l'articulation entre formation et recherche est fondatrice pour tous, l'articulation entre analyse et projet l'est peut-être moins, tant l'objectif est alors de produire des connaissances.

Enfin, certains objectifs institutionnels sous-tendent le montage du séminaire inter-UP. Des moyens sont nécessaires pour concrétiser ces formations ancrées dans le terrain : non seulement des moyens financiers, que l'IFA parvient à mobiliser grâce à l'apport du Ministère des Affaires étrangères, mais aussi des institutions capables d'engager des



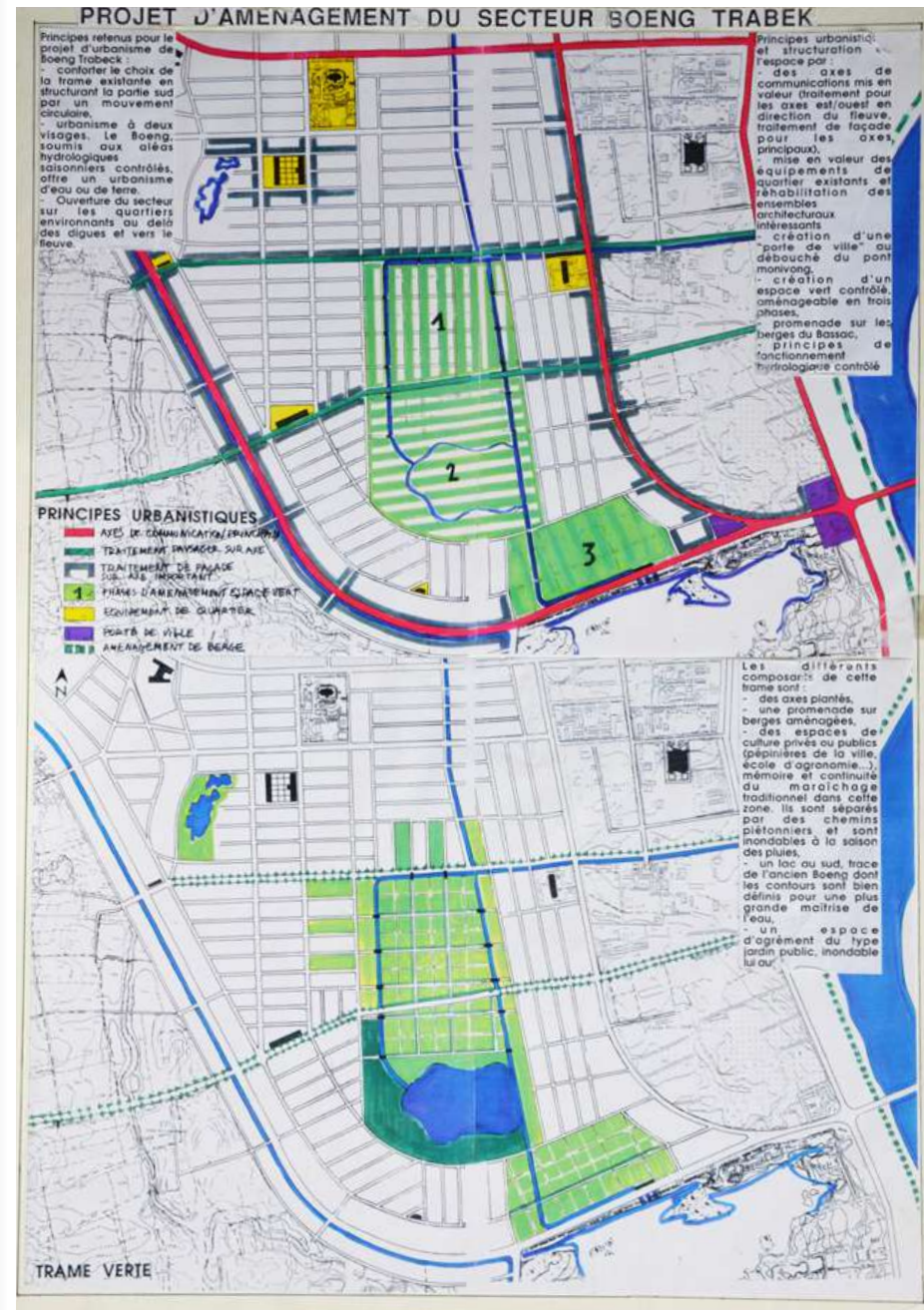
Fig. 5 : Projet d'aménagement du secteur Boeng Trabek à Phnom Penh : un urbanisme intégrant la gestion hydraulique, Pauline de Divonne, Françoise Lavielle, 1993, Atelier de projet, CEAA MAP. En haut, plan des phases d'urbanisation. En bas, principes de végétalisation et de gestion des crues.

d'habitats, la méthode se déploie en deux temps : d'abord l'identification des types (habitat précaire, maisons sur pilotis, villas, compartiments chinois, immeubles collectifs) par l'organisation, les matériaux, la composition et la décoration ; puis la réalisation des relevés et documents graphiques (plans côtés, plans habités, schéma de parenté du foyer, coupes, façades, plan de situation, plan des abords et plantations).

Après le terrain, l'analyse des observations fait l'objet de restitutions multiples avant de passer au projet d'aménagement urbain sur le site concerné. L'enjeu est de synthétiser les caractéristiques essentielles du site pour comprendre son identité spécifique, puis de la préserver dans la transformation inhérente au développement urbain accéléré d'Asie du Sud-est. Comment s'inscrire dans la mutation urbaine accélérée pour préserver les spécificités des paysages urbains asiatiques ? Pourtant, si la problématique semble claire, le travail de conception du projet est moins

outillé que celui de l'analyse. La grande liberté d'intervention accroît encore la difficulté : la programmation, l'échelle et les types d'opérations sont totalement ouverts ; les étudiants concepteurs doivent se projeter dans un rôle d'architecte urbaniste dont ils n'ont parfois aucune expérience.

Les projets des étudiants s'enracinent non seulement dans l'analyse de site mais aussi dans les problématiques spécifiques de chaque terrain, caractéristiques de l'aire géographique. Par exemple à Phnom Penh, plusieurs travaux intègrent les enjeux hydrologiques, comme le projet d'aménagement du secteur Boeng Trabek en un urbanisme d'eau et de terre intégrant les aléas hydrauliques (Pauline de Divonne, Françoise Lavielle, 1992/1993) [fig. 5], ou comme le projet de restructuration du quartier spontané de Sras Chak mêlant gestion de l'eau et rationalisation de l'habitat informel, en expansion rapide depuis la fin du régime Khmer en 1979 et le retour à la vie urbaine (Marie-Hélène Fabre,



privilegié en France pour les bâtiments publics de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, ce style d'architecture, néo-classique, fonctionne avec la rue et/ou les places environnantes, puisqu'il est volontairement dessiné pour être vu depuis l'espace public.

Parmi ces bâtiments, le Théâtre Municipal tient un rôle très particulier. En étant localisé en fin de perspective d'une des rues les plus importantes d'alors, le Théâtre se constitue en symbole du statut de capitale, en référence directe avec Paris. En effet l'opéra Garnier de Paris, véritable modèle pour celui de Hanoi, est le point d'orgue d'un ensemble urbain cohérent. La rue de l'Opéra, dont la perspective se termine sur la façade principale de l'Opéra a été le lieu d'expérimentation pour la mise en œuvre des principes urbanistiques du Baron Haussmann : c'est à dire un ordonnancement strict et totalement maîtrisé des façades des bâtiments au service d'une esthétique et d'un projet urbain, sans rapport avec l'usage et les fonctions des bâtiments. A Paris, les hauteurs des édifices et les ornements des façades des bâtiments de chaque côté de la rue de l'Opéra sont réglées par rapport à l'Opéra. L'effet de la rue Tràng Tiên à Hanoi est similaire lorsqu'on regarde la façade principale du Théâtre, avec un contrôle moins strict de l'ordonnancement et des hauteurs. Mais comme à Paris, le bâtiment, la rue et son environnement fonctionnent ensemble en système urbain.

Cette période est également le moment de construction de nombreuses villas : celles construites par l'administration sont toutes de style néo-classique, mais les villas privées, de plus en plus nombreuses, sont bâties avec des styles plus variés, selon les goûts esthétiques de leurs propriétaires. Ainsi, débute à Hanoi un éclectisme stylistique particulièrement riche. Comme pour les bâtiments publics, les villas sont dessinées pour être vues depuis l'espace public ; la réglementation des clôtures spécifie précisément la transparence afin de créer une continuité visuelle depuis le trottoir jusqu'à la façade de la maison.

En 1923, Ernest Hébrard<sup>4</sup> arrive à Hanoi pour inaugurer et diriger le tout nouveau Service central d'architecture et d'urbanisme de l'Indochine qui a pour mission d'appliquer et d'adapter le cadre normatif et les principes d'urbanisme élaborés en métropole. Hanoi,

comme toutes les villes françaises de plus de 10 000 habitants, doit être dotée d'un plan d'aménagement, ce qui est préconisé par la loi Cornudet de 1919 et soutenu par la Société Française des urbanistes fondée en 1911 (dont Hébrard est co-fondateur). Le premier urbaniste français patenté en poste en Indochine dressera un Plan directeur de Hanoi en 1924 en y appliquant les règlements français et sa propre vision moderniste de l'urbanisme. Cependant, sa vision urbaine n'est pas radicale comme celle portée par Le Corbusier et le Mouvement Moderne. Hébrard reprend le rôle et la forme classiques de l'espace public mais cherche à les adapter davantage aux usages et à les rendre ainsi moins formels. Hébrard déplore que les plans ne soient pas dessinés par des urbanistes, mais par des techniciens, ingénieurs qui apportent des solutions inadaptées, selon lui, aux usages de la société urbaine.

Ainsi, la ville historique de Hanoi, qu'il s'agisse de la ville précoloniale réaménagée par les Français ou des créations de l'époque coloniale, est constituée d'espaces publics au *design* relativement proche de celui d'une ville française : rues avec de larges trottoirs arborés, places publiques avec parfois une fontaine ou une statue, jardins publics, squares... Ce concept de différenciation public/privé est à peine établi que les changements politiques vont une fois de plus rebattre les cartes. En 1954, alors que le pays obtient son indépendance au prix d'une longue guerre, le gouvernement communiste qui accède au pouvoir, annule la propriété privée selon le concept social et économique du marxisme-léninisme.

Les villas privées construites au milieu de leur vaste parcelle paysagère deviennent des logements partagés et le jardin accessible à tous. Les plans de cette période montrent une ville faite d'îlots suivant un dessin régulier, hérité de la forme urbaine coloniale, mais sans parcelle, et sans limite de propriété. Les édifices semblent irrationnellement positionnés sur la surface homogène d'un îlot. Les habitats bourgeois (considérés comme tel), conçus pour une famille sont désormais partagés par 4, 5 ou 6 familles, repoussant ainsi les activités domestiques à l'extérieur de ces pièces devenues trop exigües. Il en est de même avec les logements collectifs



Fig. 4 : Ovita aliqui simagnam, od quamet aut oditiaeptae sunt et apis vit



Fig. 5 : Ovita aliqui simagnam, od quamet aut oditiaeptae sunt et apis vit

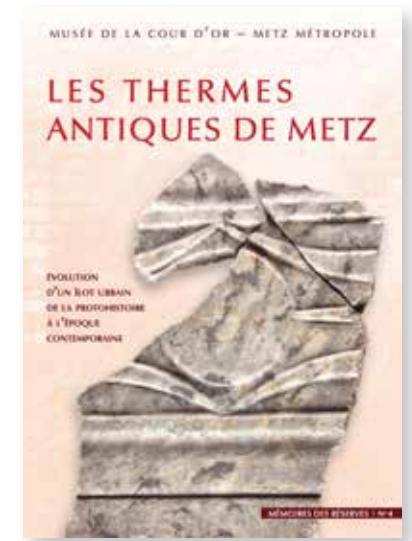


# Les thermes antiques de Metz

Le Musée de La Cour d'Or – Eurométropole de Metz a lancé une série d'ouvrages scientifiques afin de mettre en valeur et diffuser les recherches conduites sur les collections conservées en réserves. Cette série s'intitule « Mémoires des réserves ».

Ce quatrième ouvrage de la série « Mémoires des réserves » a pour titre provisoire « Les thermes antiques de Metz » et pour sous-titre provisoire « Évolution d'un îlot urbain de la protohistoire à l'époque contemporaine ».

Il s'agit d'une nouvelle approche de l'évolution de l'îlot urbain ayant accueilli les thermes gallo-romains de la Metz antique sur la colline Sainte-Croix à partir de l'étude architecturale du monument, complétée par l'étude du mobilier récolté depuis les années 1930. Il s'agit de ne pas se limiter à la période gallo-romaines, mais d'intégrer également les résultats liés à la Protohistoire (oppidum celtique), ainsi qu'aux périodes médiévale, moderne et contemporaine avec l'installation notamment d'établissements religieux.



**04/01/2024**

**€ 29**

460 pp. / 210 x 297 mm

190 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1874 0







Fig. 2 – Gravure de C. Chastillon figurant les murs des thermes encore visibles en 1614 dans la rue des Trinitaires (« Murs admirable structure estans pres la Trinite a Metz ») (extrait de C. Chastillon, *Topographie française ou représentation de villes, bourgs, châteaux, maisons de plaisance, ruines et vestiges d'antiquités du royaume de France*, Paris, Boisseau, 1655, p. 123) (Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet).

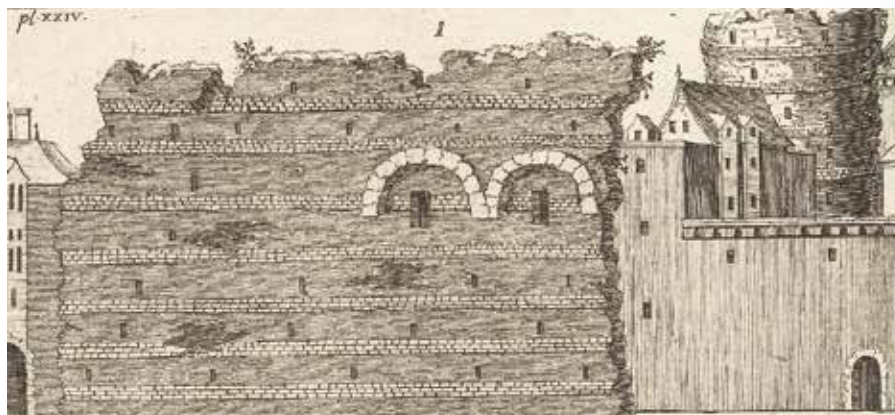


Fig. 3 – Reproduction de la gravure de C. Chastillon dans l'*Histoire de Metz* de dom Nicolas Tabouillot et dom Jean-François en 1769 (t. I, pl. XXIV).

s'agissait probablement d'une partie des thermes hauts de la ville<sup>4</sup> avec en arrière-plan un édifice cylindrique qui pourrait s'apparenter à une ancienne tour de la muraille de l'Antiquité tardive. Aucune autre observation ne semble faite sur l'ancien établissement thermal jusqu'à la Révolution, hormis la réutilisation de la planche de Claude Chastillon par les moines bénédictins dom Tabouillot et dom François dans leur *Histoire de Metz* publiée en 1769, sans que davantage de précisions ne soient apportées (fig. 3).

Les événements révolutionnaires ayant provoqué la dissolution des sociétés savantes, comme la Société Royale des Sciences et des Arts de Metz, fondée en 1757, il faut attendre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et la refondation de la société sous le nom d'« Académie royale de Metz » en 1819 pour observer un redémarrage des activités archéologiques. Victor Simon (1797-1865), conseiller à la Cour de Metz, est

4. Clément 1933, p. 437-449.

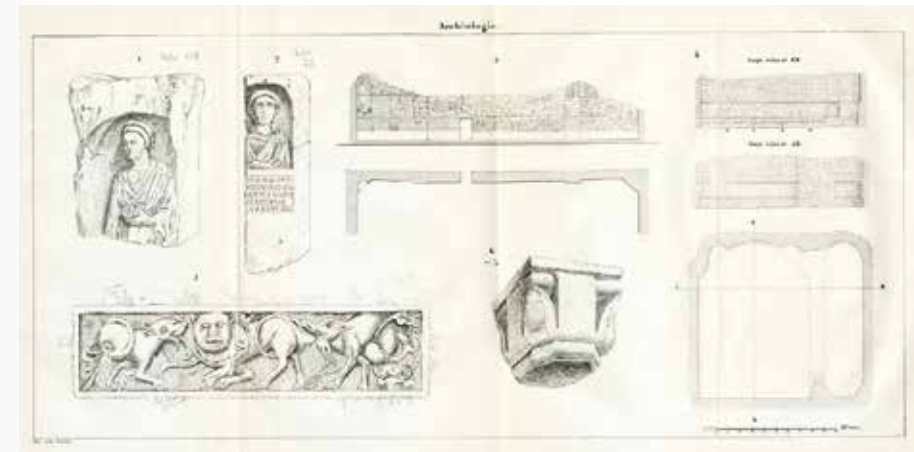


Fig. 4 – Relevé de Victor Simon en 1841 des vestiges thermaux présents dans les caves du n° 12 de la rue des Trinitaires (pièces VII et VIII) (extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1842-1843, p. 341, fig. n° 3 et 4).

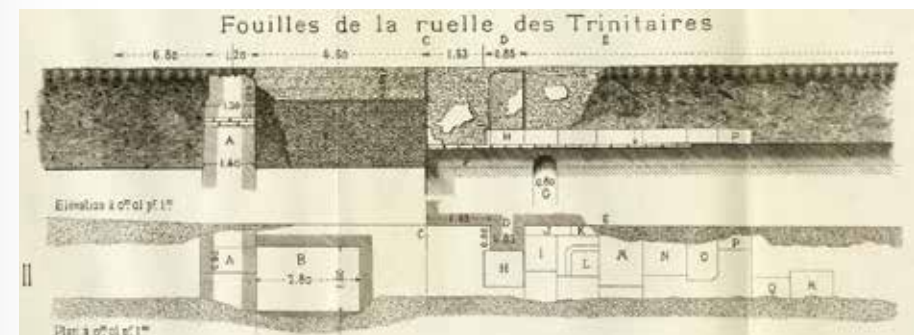


Fig. 5 – Relevés en élévation et en plan des structures antiques des thermes observées par A. Prost lors de travaux dans l'impasse des Trinitaires en 1875 (extrait des *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1875-1876, pl.).

une des véritables chevilles ouvrières de la Société en matière d'archéologie depuis 1824<sup>5</sup>. En 1842, dans le cadre de ses recherches sur le palais des rois d'Austrasie, réputé pour s'être installé dans les ruines des thermes hauts de la ville, il livre ses observations et le dessin « de la grande muraille et des deux bassins existant dans la maison n° 12 [de la rue des Trinitaires] », que lui avait signalés l'architecte Aubry, sans plus de précisions et sans parvenir à identifier ces murs<sup>6</sup> (fig. 4). Grâce aux connaissances actuelles, il est possible d'intégrer ces vestiges, visibles aujourd'hui dans le caveau de la salle de concert des Trinitaires (notamment les pièces VII et VIII), au plan de l'établissement thermal, en les considérant

comme les pendants des éléments mis au jour lors des travaux d'extensions du musée de Metz dans les années 1930.

Une vingtaine d'années plus tard, Charles Lorrain (1827-1873), bibliothécaire et conservateur des collections archéologiques du musée de Metz et membre de nouvelle Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle fondée en 1858, se fait le relai des découvertes liées à la création du système d'égouts de la ville. En 1865, alors qu'une tranchée

5. Prost 1865-1866, p. 189-210.

6. Simon 1842-1843, p. 341, fig. 3-4.



Fig. 19 – Murs antiques découverts dans la cour de Chèvremont (pièce XXVII) lors des travaux d'extensions du musée en 1976 (musée de La Cour d'Or-Eurométropole de Metz).



Fig. 20 – Murs antiques mis au jour lors de l'aménagement du caveau des Trinitaires en 1976 (pièce VI) (musée de La Cour d'Or-Eurométropole de Metz).

cour (U<sup>20</sup>) (fig. 17), révélant plusieurs murs d'origine antique – dont un mis au jour dans une ancienne cave effondrée (fig. 18) –, mais aussi l'extrémité de ce

qui est interprété par le directeur comme un « grand égout collecteur », dans le prolongement de celui mis au jour dans la chaufferie du musée en 1932. Une quantité non négligeable de fragments de marbre et des tesselles de mosaïques sont alors découverts, ainsi qu'un *labrum*, sans plus de détails.

#### 4. LA PREMIÈRE SYNTHÈSE ET LES DÉBUTS DES OPÉRATIONS PRÉVENTIVES

Dans le cadre des travaux d'extensions du musée voulus par Gérard Collot, de nouveaux vestiges sont mis au jour entre 1975 et 1976, notamment aux abords du grenier de Chèvremont (fig. 19), mais également dans la future salle de concert du caveau de l'ancien couvent des Trinitaires (fig. 20). Malheureusement, aucune opération archéologique n'est entreprise. L'archéologie messine souffre pendant les années 1970 du manque de surveillance des chantiers urbains par l'État, entraînant souvent la disparition de vestiges avant même leur relevé ou leur prélèvement. Dans le cas des thermes, le mobilier est ramassé, au mieux.

20. Ou G, d'après les étiquettes conservées avec le mobilier découvert dans ce secteur.

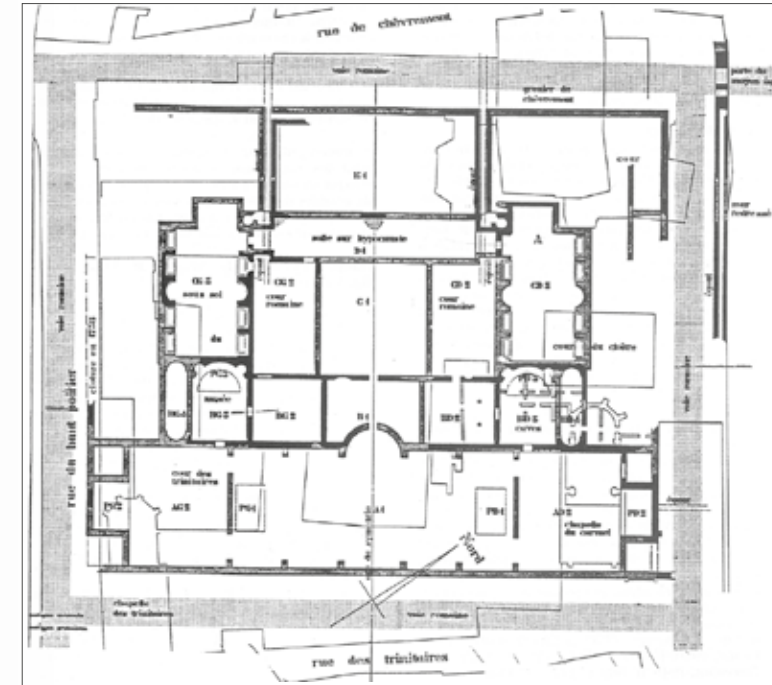


Fig. 21 – Plan général de l'établissement thermal restitué par R. Jolin en 1983 (extrait de René Jolin, « Les Thermes de la ville haute à Metz », Les Cahiers lorrains, n° 3, 1983).



Fig. 22 – Fondations de la muraille de l'Antiquité tardive mises au jour en juillet 1979 (extrait de Lefebvre et Brunella 1979).

# Des traces de mosaïques antiques

Julien TRAPP

La fouille des thermes a livré en juin 1964 une quantité non négligeable de tesselles de mosaïque dans l'ancienne cour du Carmel, au centre de l'établissement thermal, lorsque le musée a récupéré cet espace<sup>1</sup>. Découvertes à une profondeur comprise entre 2 m et 3,20 m, elles proviennent exclusivement du sondage G.

Au total, environ 9 700 tesselles (inv. 2022.0.1026), pour la plupart non solidaires, constituent ce corpus de 78 kg de mobilier, chaque tesselle présentant une dimension moyenne de 1,2 cm de côté pour un poids d'environ 8 g. Il est ainsi possible d'estimer la surface de mosaïque mise au jour à environ 1,37 m<sup>2</sup>.

L'essentiel de ces tesselles sont en calcaire, probablement local, de couleur blanche et bleue, laissant imaginer une mosaïque majoritairement bicolore, à l'exemple de celles découvertes à Metz dans la rue de la Pierre-Hardie<sup>2</sup> et la rue Maurice-Barrès<sup>3</sup>, ou à Liéhon<sup>4</sup>. Certaines tesselles sont toutefois très ponctuellement de couleur verte, rouge et ocre, semblant former des motifs difficilement identifiables en raison de l'état fragmentaire du corpus (pl. 1). Il convient de noter que certains ensembles de tesselles encore solidaires présentent des traces de mortier d'accroche, composé essentiellement de chaux et d'une fine pâte de poudre de brique<sup>5</sup>.

Il est toutefois difficile de dater précisément cet ensemble de tesselle, même si l'ensemble des mosaïques comparables de la région messine ont été découvertes dans des contextes archéologiques remontant aux I<sup>er</sup> et III<sup>es</sup> siècles.

1. Gallia 1966, p. 293-294.
2. Kazek 2010, p. 39-45.
3. Kazek 2010, p. 28-37.
4. Kazek 2010, p. 52-59.
5. Kazek 2010, p. 28.



Pl. 1

n° inventaire / n° us	Catégorie	Pâte	Forme / type	Description	NR	NMI	Commentaire	Site	Marquage associé	Planche	N° objet
2013.0.3076	2013.0	Eifel (Speicher II), pâte ocre jaune riche en grains de quartz arrondis de tailles variables, paroi entourée d'oxyde de fer, surface jaunâtre	Plat convexe	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage A	4 n° 2	1
2013.0.3075	MMIXTE SABL	Pl. 3 n° 7	pot à col resserré, bord éversé et aplati	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage C	4 n° 7	1
2013.0.3110	SI ARG	Pl. 1 n° 13	var. Drag.38	bord	1	1		CARMEL	1966, mai	5 n° 1	1
2013.0.3092	MMIXTE COQ	Pl. 3 n° 5, pâte brun noir, inclusions de calcaire coquillier de taille moyenne, réoxydée en surface	pot à bord éversé et aplati, carrés imprimés à la jonction avec la panse	bord	1	1		CARMEL	1966, mai	5 n° 10	1
2013.0.3087	GLAC	Pl. 3 n° 10, Metz (Pontiffroy), pâte sableuse beige au cœur gris, glaçure partielle verdâtre sur cru	pichet à col mouluré	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Renaissance	5 n° 12	1
2013.0.3066	RUG MAY	Pl. 2 n° 12	lampe tournée	PAC	2	1		CARMEL	1958, 9 juin : X=4m à 6m ; y=1m ; z=4m50 1958, 10 juin : X=2,5m à 5,5m ; y=0,8m à 1,5m ; Z=5m20 1958, 10 juin : à 43 cm au-dessus du sol en béton rose. X=de 2,5m à 4,5m; y= de 0,7m à 1m.	5 n° 6	1
2013.0.3074	CC MOSF	Pl. 2 n° 5	pot ?	bord étalé	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. D	non dessinable	1
2013.0.3083	RUG UR	Pl. 2 n° 10	Nied.113	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Engobe doré		1
2013.0.3094	RUG A	Pl. 2 n° 9	Nied.89	bord	1	1	colle avec 3108.2	CARMEL	1966, mai. Céramique de Mayen		1
2013.0.3108	MMIXTE SABL A	Pl. 3 n° 8	cruche à encolure oblique et bord pendant	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Céramique commune		1
2013.0.3076	SI ARG BE	pâte sableuse brun ocre à orange, engobe fin ton sur ton avec la pâte	Chenet 304	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage A	4 n° 1	2
2013.0.3075	RUG UR	Pl. 2 n° 10	Nied.113	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage C	4 n° 6	2
2013.0.3087	GLAC	Pl. 3 n° 11, glaçure incolore sur cru int	pot tripode à bord en bandeau mouluré et vertical, gorge int, anse verticale en ruban, sillons sur panse	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Renaissance	5 n° 13	2
2013.0.3092	RUG B CHAMP	Pl. 2 n° 13	A6	PAC	2	1		CARMEL	1966, mai	5 n° 6	2
2013.0.3066	RUG MAY	Pl. 2 n° 12	Alzei 27 grand module	bord	1	1		CARMEL	1958, 9 juin : X=4 m à 6 m ; y=1m ; z=4 m 50 1958, 10 juin : X=2,5 m à 5,5 m ; y=0,8 m à 1,5 m ; Z=5 m 20 1958, 10 juin : à 43 cm au-dessus du sol en béton rose. X= de 2,5 m à 4,5 m; y= de 0,7 m à 1 m.	11 n° 5	2
2013.0.3074	MMIXTE COQ	Pl. 3 n° 5, pâte brun noir à inclusions de calcaire coquillier (0,5 à 1mm)	pot	bord éversé	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. D	non dessinable	2
2013.0.3094	RUG UR	Pl. 2 n° 10	Nied.89	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Céramique de Mayen		2
2013.0.3108	RUG A	Pl. 2 n° 9	Nied.89	bord	2	1	colle avec 3094.1	CARMEL	1966, mai. Céramique commune		2
2013.0.3110	SI CENTRE	Lezoux, pâte orange calcaire et fortement micacée, engobe rouge foncé	bol avec graffiti "XX" incisé après cuisson	fond	1	1		CARMEL	1966, mai		2
2013.0.3076	MMIXTE COQ	Pl. 3 n° 5, pâte brun noir à inclusions de calcaire coquillier (0,5 à 1 mm)	pot à col resserré	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage A	4 n° 3	3
2013.0.3074	SI ARG BE	pâte sableuse brun ocre à orange, engobe fin ton sur ton avec la pâte, coup de flamme sur paroi externe	Chenet 318b	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. D	4 n° 9	3
2013.0.3092	MT ARG	Pl. 2 n° 2		bord	1	1		CARMEL	1966, mai	5 n° 2	3
2013.0.3066	RUG MAY	Pl. 2 n° 12	Alzei 29	bord	1	1		CARMEL	1958, 9 juin : X=4m à 6m ; y=1m ; z=4m50 1958, 10 juin : X=2,5m à 5,5m ; y=0,8m à 1,5m ; Z=5m20 1958, 10 juin : à 43 cm au-dessus du sol en béton rose. X=de 2,5m à 4,5m; y= de 0,7m à 1m.	11 n° 4	3
2013.0.3075	RUG PNI	pâte surcuite, non identifiable, dégraissant de quartz abondant et de grand taille	pot à bord aplati	bord	1	1		CARMEL	1964, 3 janvier. Sondage C		3
2013.0.3087	CC SABL	Pl. 2 n° 6	faisselle? perforations sur une ligne partie inférieure panse et sur le fond	PAC	1	1		CARMEL	1966, mai. Renaissance		3
2013.0.3094	RUG UR	Pl. 2 n° 10	Nied.89	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Céramique de Mayen		3
2013.0.3108	RUG A	Pl. 2 n° 9	Alzei 29?	bord	1	1		CARMEL	1966, mai. Céramique commune		3