

100 × CONGO

Un siècle d'art congolais à Anvers

Sous la direction d'Els De Palmenaer

AFRICA
museum

BĀI
MAS BOOKS



PRÉFACE

Le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) a été fondé en 1898 par Léopold II en tant qu'institut de recherche jouant un grand rôle dans la diffusion de la propagande coloniale auprès du public. Il représente un symbole important du passé colonial de la Belgique et est un centre international de référence en ce qui concerne le riche patrimoine naturel et culturel provenant du Congo. Le MRAC possède non seulement des collections exceptionnelles, mais également une grande expertise et il entretient des collaborations étroites avec des institutions scientifiques et des musées de la République démocratique du Congo.

Il y a bien sûr d'autres musées ayant des collections congolaises et, dans notre pays, notamment le MAS | Museum aan de Stroom. Ce qui n'est pas un hasard puisque la porte d'entrée vers la colonie était le port d'Anvers...

Il était donc logique que le MRAC collabore à cette exposition présentant cent pièces congolaises. La coopération est double. Tout d'abord, trois chefs-d'œuvre issus de l'exposition permanente du MRAC sont prêtés pour l'occasion, dont un objet qui a une provenance très controversée et qui a été conquis de force à la fin du 19^e siècle. Ensuite, deux chercheurs, Mathieu Zana Etambala et Maarten Couttenier, ont apporté leur expertise scientifique et ont rédigé des contributions pour ce catalogue.

Cette exposition du MAS propose des pièces d'un patrimoine unique, auxquelles on a accordé une attention particulière quant à la provenance, à leur acquisition et pour lesquelles des spécialistes congolais ont donné une interprétation très spécifique. Le dialogue entre les cultures et la multidisciplinarité forment également un apport très riche.

Nous avons pensé qu'il était logique de développer plus encore notre synergie autour de cette exposition. Notamment en veillant à ce que toutes les connaissances recueillies et rassemblées dans les textes soient également traduites en français afin d'être mises à la disposition du public francophone, et en particulier les chercheurs, les étudiants congolais et les afrodescendants de la diaspora.

Suite à la crise de la Covid 19, il est plus évident que jamais que la coopération et la solidarité sont les pierres angulaires de l'avenir. C'est le cas entre nos deux musées mais aussi entre nos musées, conservateurs et chercheurs et ceux de RDC. Parler ouvertement du passé colonial, collaborer à la recherche des provenances et à l'interprétation des collections, évoquer la restitution ou la « reconstitution », comme la nomment nos collègues de l'Institut des Musées nationaux du Congo, envisager la vérité et la réconciliation comme la Commission parlementaire spéciale « Passé colonial » le fera à partir de 2020 : l'avenir est prometteur.

Je tiens à remercier chaleureusement ma collègue Marieke Van Bommel pour cette très agréable collaboration, ainsi qu'au MRAC, Bruno Verbergt, directeur opérationnel des Services orientés vers le public, et les services scientifiques de Gestion des Collections, Ethnomusicologie, Patrimoine et Publications.

Nous souhaitons au MAS beaucoup de succès avec cette exposition exceptionnelle *100 × Congo*.

Guido Gryseels

Directeur général

Musée royal de l'Afrique centrale – AfricaMuseum, Tervuren

Première de couverture

Figure féminine (*nkama lemba*), Kongo (République du Congo/République démocratique du Congo/Angola), fin du 19^e siècle–début du 20^e siècle (cat. 81)

Quatrième de couverture

Sculpture funéraire (*ntadi*), Kongo (République démocratique du Congo), fin du 19^e siècle–début du 20^e siècle (?) (cat. 97)

Coupe en forme de caryatide, Mbuun (République démocratique du Congo), fin du 19^e siècle (?) (cat. 108)

Masque *Ngady a mwaash*, Kuba/Bushoong (République démocratique du Congo), fin du 19^e siècle–début du 20^e siècle (cat. 138)

Statuette féminine (*igingá*), Lega (République démocratique du Congo), première moitié du 20^e siècle (cat. 170)

Fragment d'une statuette masculine, Tabwa (République démocratique du Congo), fin du 19^e siècle–début du 20^e siècle (cat. 161)

AVANT-PROPOS

Anvers est une ville portuaire au bord d'un fleuve et, depuis des siècles, un lieu de rencontre d'individus et de cultures. La cité scaldienne est le monde en miniature.

Le MAS | Museum aan de Stroom propose des expositions en lien avec l'histoire et l'actualité de la ville. Les relations étroites entre Anvers et l'actuelle République démocratique du Congo ne datent pas d'hier. Elles ont commencé au 16^e siècle, avec les premiers contacts commerciaux, se sont maintenues à l'époque de l'État indépendant du Congo, sous Léopold II, puis se sont poursuivies pendant la colonisation du pays par la Belgique et au-delà de l'indépendance du Congo le 30 juin 1960.

Le soixantième anniversaire de cette indépendance est l'occasion idéale de revenir sur le passé colonial d'Anvers et sur les nombreuses traces qui y sont restées. Par hasard, c'est aussi le centième anniversaire de la première collection muséale congolaise de la Ville, qui a vu le jour en 1920, en pleine époque coloniale.

Le temps est donc venu de se tourner vers le passé, mais aussi vers l'avenir. C'est l'objectif de l'exposition *100 × Congo. Un siècle d'art congolais à Anvers*, axée sur une sélection de cent pièces remarquables de la collection congolaise. En rendant visite à différents peuples congolais à travers leurs œuvres d'art classiques et leurs objets utilitaires, nous découvrons la richesse culturelle et artistique séculaire du Congo. Les pièces sélectionnées sont accompagnées d'un aperçu historique, qui débute en Europe, à l'occasion des contacts précoces avec l'Afrique. Elles permettent aussi de suivre l'évolution de l'image des Africains depuis le 16^e siècle jusqu'à la fin de l'époque coloniale en 1960, par le biais de portraits de maîtres anversois, de documents récemment mis au jour sur la présence de Congolais aux Expositions universelles d'Anvers, d'expressions de la propagande coloniale et des activités missionnaires. Grâce au miroir qui nous est ainsi tendu, nous nous rendons compte de la manière dont nous regardions autrefois le Congo, ses habitants et leurs biens culturels. En tant que visiteurs, nous sommes invités à réfléchir à l'héritage de cette image du Congo.

L'exposition a lieu alors que le débat sur la gestion du passé colonial est très vif. Dans ce contexte, il est fondamental d'exposer en toute transparence l'histoire de la collecte des pièces de la collection congolaise, car le MAS n'ignore pas que des hiatus demeurent dans la connaissance de sa propre collection. Qui a réalisé ces objets ? Dans quelles circonstances précises les peuples congolais ont-ils perdu leur patrimoine ? Comment ces œuvres d'art et ces objets utilitaires sont-ils devenus la propriété de la Ville ?

Autant de questions légitimes, comme en témoigne le film *Dans de nombreuses mains* du collectif belgo-congolais Faire-Part. Grâce à ce film, le MAS peut proposer des récits capables de susciter la réflexion chez le visiteur. Les narrateurs sont des Anversois et des personnes liées à la Métropole, ainsi que des habitants de Kinshasa. Ils s'expriment à propos d'objets qu'ils ont eux-mêmes choisis parmi les cent pièces exposées, évoquent l'avenir de la collection et partagent parfois leurs sentiments les plus intimes.

Les récits ainsi rassemblés soulignent la complexité du débat et rappellent les divers angles d'approche de la question. *100 × Congo* est une chance unique d'engager le dialogue, de réfléchir au passé colonial de la ville, et de donner enfin une place à ce passé tout en regardant vers l'avenir, pour mieux vivre ensemble, demain, dans cette métropole multiculturelle dynamique.

Nabilla Ait Daoud

Échevine de la Culture, de l'Accueil de la petite enfance, du Personnel, des Guichets et de la Coopération au développement

REMERCIEMENTS

En 1920, il y a un siècle exactement, la Ville d'Anvers est entrée en possession d'un premier ensemble d'objets congolais, qui s'est développé au fil du temps pour devenir la collection congolaise actuelle du MAS | Museum aan de Stroom. Ce seul élément suffisait pour organiser l'exposition temporaire *100 × Congo*, tout en offrant une attention particulière au soixantième anniversaire de l'indépendance du Congo, le 30 juin 2020. En 2020, le débat sur le passé colonial de la Belgique et de son héritage a également pris une nouvelle ampleur.

Cependant, la crise internationale du coronavirus a particulièrement atteint les musées et l'ensemble du secteur culturel. À cause du confinement, l'exposition, d'abord programmée de juin à novembre 2020, a dû être reportée de quelques mois. Que tous les collaborateurs de l'exposition qui ont permis ce changement de calendrier soient assurés de ma reconnaissance et de mon estime.

L'exposition temporaire et l'ouvrage qui l'accompagne ont pu être réalisés grâce à la détermination d'Els De Palmenaer, historienne de l'art et conservatrice de la collection africaine du MAS. Elle s'est plongée dans les différents thèmes, mettant en lumière pour la première fois les conditions dans lesquelles la collection s'est constituée, s'attachant aussi à expliquer pourquoi elle s'est créée aussi tardivement et quelles personnalités anversoises s'y sont particulièrement investies. La recherche de nouvelles informations sur la manière dont les objets ont été collectés au Congo étant souvent sans issue, l'historique de la collection restera en grande partie une histoire vue de Belgique.

Pour mener le projet à son terme, la conservatrice du MAS a bénéficié de la collaboration de Nadia Nsayi, politologue et auteure belgo-congolaise, qui a particulièrement travaillé sur l'image de l'Autre. Demandée par le musée, sa nomination a été soutenue par la Ville d'Anvers. Le débat sur le passé colonial dans une société marquée par la diversité exigeait en effet que l'exposition soit particulièrement attentive à la création d'images, à la polyphonie et à la multiperspectivité. Dans ce cadre, les contacts de la nouvelle commissaire d'exposition au sein de la communauté congolaise ont constitué une plus-value considérable.

Pour le MAS, l'exposition est l'occasion d'apporter sa contribution au débat sociétal sur le passé colonial, en adoptant un angle d'approche historico-culturel anversoise, tout en favorisant le débat sur l'avenir de la collection. Une exposition temporaire n'est réussie que si elle s'appuie sur un projet didactique cohérent. À cette fin sont notamment organisées des activités axées sur l'image, des visites guidées et des ateliers conçus pour les visites scolaires.

Je tiens à remercier tous les collègues, bénévoles, guides et stagiaires de la Ville d'Anvers qui ont soutenu et accompagné cette exposition, ainsi que les membres du comité consultatif extraordinaire. Tous ont contribué, grâce à leur expertise, à la réussite de ce projet.

Si l'exposition se penche sur la signification même de la collection congolaise de la Ville d'Anvers conservée par le MAS, elle raconte aussi la genèse de la création d'images. Grâce aux partenariats mis en place et entretenus par le musée au cours des derniers mois, ces deux aspects sont abordés à plusieurs voix et selon différentes perspectives. Je profite de l'occasion pour remercier nos partenaires en Belgique et au Congo. Pour l'ouvrage, ma reconnaissance va bien entendu à l'ensemble des auteurs, et en particulier aux chercheurs congolais, qui ont apporté leur propre éclairage sur la part de leur patrimoine conservé au MAS.

À cet égard, le professeur Jacob Sabakinu Kivilu (Université de Kinshasa) mérite une mention particulière pour avoir facilité la collaboration avec les auteurs congolais. Tous nos remerciements vont également au professeur Donatien Dibwe dia Mwembu (Université de Lubumbashi) pour avoir initié la recherche sur les circonstances de la spoliation de la statue songye du chef Nkolomonyi.

Je souhaite également adresser mes remerciements particuliers à Patrick Mudekereza, écrivain, poète et directeur du centre d'art Waza à Lubumbashi ; à Matthias De Groof, pour son film *Sous le masque blanc* et à Bren Heymans pour son film *Futur Velours.com*. Et des éloges chaleureux aux collaborateurs du collectif belgo-congolais Faire-Part pour leur film *Dans de nombreuses mains*. Réalisées à la demande du MAS, ces créations proposent un regard contemporain sur la collection congolaise et l'exposition.

Enfin, je remercie bien entendu les directions et les collaborateurs de l'ensemble des institutions patrimoniales et musées participants et tous les particuliers qui ont accepté de nous prêter des pièces. Avec un merci collégial particulier à Guido Gryseels, directeur du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, pour la mise à disposition d'une série de pièces exceptionnelles sur les expositions universelles du 19^e siècle à Anvers.

Cet ouvrage, qui accompagne l'exposition *100 × Congo*, a été conçu comme un exercice de réflexion, un outil de transmission de la connaissance appelé à susciter des recherches ultérieures. J'ai l'espoir que ces deux réalisations apporteront une contribution constructive au débat nécessaire sur l'avenir de la collection congolaise de la Ville d'Anvers.

À tous et à toutes, mes plus chaleureux remerciements pour vos efforts inconditionnels et votre aimable collaboration.

Marieke van Bommel
Directrice du MAS

SOMMAIRE

Préface	5
<i>Guido Gryseels</i>	
Avant-propos	7
<i>Nabilla Ait Daoud</i>	
Remerciements	8
<i>Marieke van Bommel</i>	
AFRIQUE-EUROPE : UNE LONGUE HISTOIRE (16^e–18^e SIÈCLES)	
L'élargissement de la vision européenne du monde ou les premiers échanges culturels avec l'Afrique à la Renaissance	14
<i>Els De Palmenaer</i>	
Les intérêts commerciaux des entrepreneurs anversois en Afrique aux 16 ^e et 17 ^e siècles	19
<i>Jan Parmentier</i>	
Les Africains dans la peinture des anciens Pays-Bas	24
<i>Esther Schreuder</i>	
Katherina l'Africaine, immortalisée à Anvers par Albrecht Dürer	30
<i>Esther Schreuder</i>	
Constantin Meunier, <i>Quatre études de la tête d'un « Maure »</i> (d'après Peter Paul Rubens)	32
<i>Davy Depelchin</i>	
CONGO-ANVERS : L'HÉRITAGE COLONIAL (19^e–20^e SIÈCLES)	
Masala, le « roi nègre ». Voyage d'un <i>linguister</i> à Anvers en 1885	36
<i>Mathieu Zana Etambala</i>	
Le Congo à Anvers, avant Berlin et Leyde	46
<i>Maarten Couttenier</i>	
La tragédie oubliée de 1894	61
<i>Willy Durinx et Els De Palmenaer</i>	
La collection congolaise du MAS : un bref historique	64
<i>Els De Palmenaer</i>	
Henri Pareyn, collectionneur anversois et marchand d'art africain	73
<i>Els De Palmenaer</i>	
Louis Franck, un donateur différentialiste	78
<i>Michael Meeuwis</i>	
Comment Anvers a fait connaître sa collection congolaise	82
<i>Frank Herreman</i>	
La statuaire songye du chef Nkolomonyi dans une perspective congolaise	85
<i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	
Les crucifix <i>nkangi kidity</i> du R.P. Jan Vissers	90
<i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	
Missions et artisanats d'art au Congo	95
<i>Sarah Van Beurden</i>	
Le Congo et l'Église catholique (1885–1960)	114
<i>Luc Vints</i>	

Le Middelheim ou l'école du colonialisme	120
<i>Ruben Mantels</i>	
Commémorer dans la discrétion ? Le Congo au sein de l'espace public anversois	125
<i>Marnix Beyen et Karen Vannieuwenhuyze</i>	
<i>Sous le masque noir</i> : une analyse cinématographique de l'art congolais par Paul Haesaerts	135
<i>Joséphine Vandekerckhove et Steven Jacobs</i>	
<i>Sous le masque blanc</i> : le film que Paul Haesaerts aurait pu tourner	141
<i>Matthias De Groof</i>	
Le <i>mundele</i> dans l'art du Congo	143
<i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma et Jacob Sabakinu Kivilu</i>	
100 PIÈCES PHARES	
Chéri Samba, <i>Hommage aux anciens créateurs</i>	157
<i>Jacob Sabakinu Kivilu</i>	
Kongo – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	158
Teke – <i>Stéphane Ngamputu</i>	180
Yaka et Zombo – <i>Niangi Batulukisi</i>	184
Mbala – <i>Fernando Manzambi Vuvu</i>	190
Mbuun – <i>Niangi Batulukisi</i>	192
Pende – <i>Niangi Batulukisi</i>	194
Chokwe – <i>Fernando Manzambi Vuvu</i>	200
Luluwa – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	208
Kuba – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	213
Kete – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	228
Kanyok – <i>Timothée Mukash Kalel</i>	230
Songye – <i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	234
Baluba – <i>Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke</i>	248
Bahemba – <i>Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke</i>	260
Tabwa – <i>Noël Obotela</i>	266
Lega – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	270
Mbole – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	276
Pere – <i>Noël Obotela</i>	280
Zande – <i>Noël Obotela</i>	282
ÉPILOGUE	
Les ailes de Baudelaire et le pagne de Lutumba	288
<i>Patrick Mudekereza</i>	
Bibliographie	290
Les auteurs	298
Projets multimédias	300
Crédits photographiques	301
Note au lecteur	302
Colophon	303

Afrique-Europe :
une longue histoire (16^e-18^e siècles)

L'élargissement de la vision européenne du monde ou les premiers échanges culturels avec l'Afrique à la Renaissance

Els De Palmaer

À la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les expéditions d'exploration et les nouvelles connaissances scientifiques vont élargir l'horizon des Européens. À cette époque, la politique d'expansion européenne est uniquement motivée par la recherche d'or, d'ivoire, d'épices et d'esclaves. Les premières expéditions maritimes européennes au long cours – en particulier sous pavillon portugais ou espagnol – vont radicalement modifier la connaissance géographique du monde¹.

Les navires portugais sont les premiers à explorer systématiquement – à partir de la seconde moitié du 15^e siècle – les côtes occidentales de l'Afrique à la recherche d'or. En réalité, les Européens ne veulent plus être dépendants du réseau

séculaire des routes caravanières traversant le Sahara pour atteindre la Méditerranée. En outre, pour ramener des épices et de la soie, ils cherchent une route alternative vers les Indes et l'Extrême-Orient afin de contourner le territoire contrôlé par l'Empire ottoman musulman, qui s'étend alors sur un vaste territoire autour de l'Anatolie et des Balkans. La voie maritime s'impose donc.

La caravelle – un nouveau navire à voiles, à hauts bords, lourdement armé et avec un faible tirant d'eau – s'avère idéale pour l'exploration de ces eaux inconnues². (cat. 1) Les navigateurs longent les côtes d'Afrique occidentale, y accostent et fondent des comptoirs ou des factoreries. À l'époque, des royaumes et d'autres États florissants se sont déjà développés en Afrique autour d'anciens nœuds interrégionaux de troc³. Des voyageurs portugais entrent ainsi en contact direct avec des empires africains très structurés⁴. Dans la logique de leur approche mercantile, ils donnent aux régions littorales des noms européens tels que Côte d'Ivoire, Côte de l'Or ou Côte des Esclaves⁵. L'arrivée des caravelles portugaises et les premiers contacts des équipages avec les royaumes africains précoloniaux portent déjà en eux le germe des confrontations ultérieures entre l'Afrique et l'Europe.

C'est le navigateur portugais Diogo Cão qui atteint le premier, en 1483, l'embouchure du puissant fleuve Congo, que les Kongo appellent *nzadi*⁶ ou le « cours d'eau qui avale tous les autres ». L'arrivée des Portugais permet un troc de marchandises nouvelles et convoitées, par les uns et par les autres, mais aussi la première rencontre avec le christianisme. Nzinga a Nkuwa, *mani* (souverain) de l'immense royaume kongo,



Cat. 1

Maquette de caravelle du 16^e-17^e siècle, fabriquée par Jules Van Beylen d'après une gravure de Pieter Bruegel l'Ancien, 1957-1961

Bois et tissu, 130 × 150 × 72 cm (échelle 1:25)

MAS, Anvers (AS.1961.034)

se fait baptiser et prend le nom de João I^{er}, en signe de respect envers le souverain portugais régnant João II. Sous son gouvernement, la cour et les élites kongo se convertiront eux aussi au christianisme⁷.

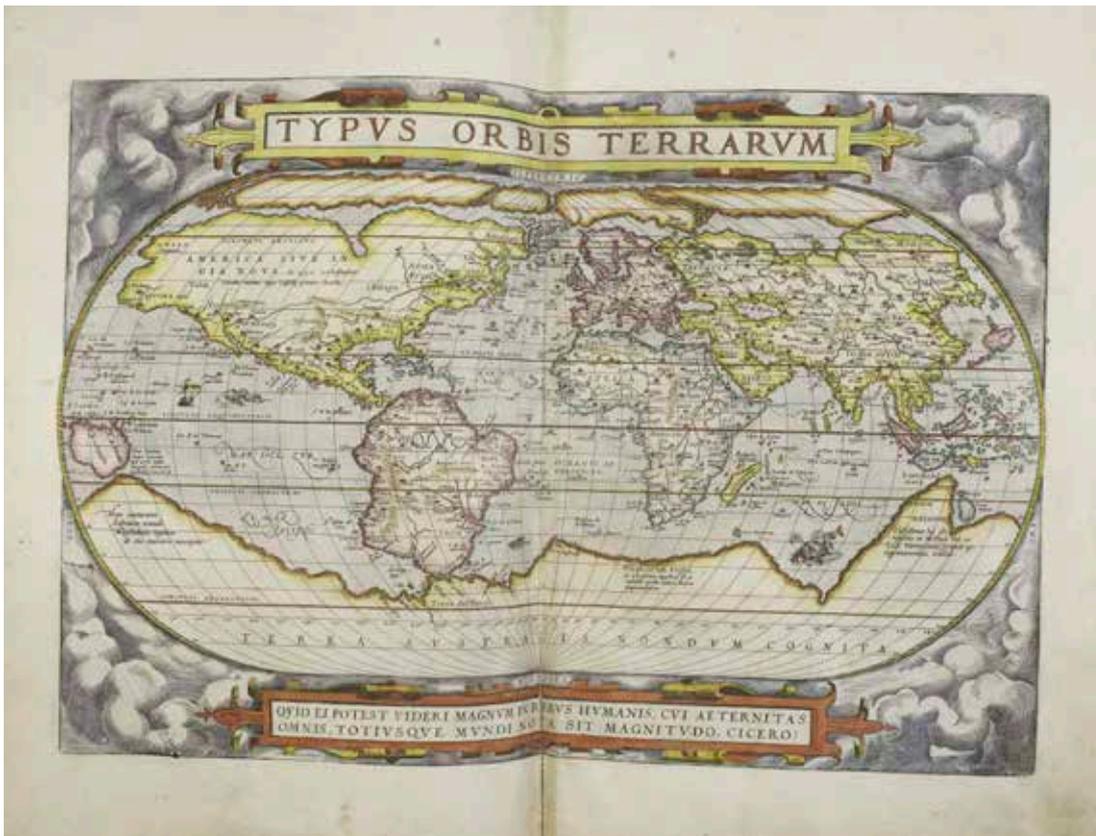
Peu de temps après, en 1486, le Portugais João Afonso de Aveiro atteint le riche royaume du Bénin⁸. Depuis la capitale située à l'intérieur des terres et entouré d'une cour nombreuse, un *oba* règne sur les Edo ou Bini en s'appuyant sur l'autorité des ancêtres. Les souverains africains et le roi de Portugal concluent des alliances et entretiennent, dans un premier temps, des relations diplomatiques cordiales.

Dans le cadre de la politique d'expansion portugaise, le navigateur Vasco da Gama parvient finalement à ouvrir une route maritime directe vers l'Asie par le sud : après avoir doublé le Cap de Bonne-Espérance, il arrive en 1498 dans le port indien de Calicut (auj. Kozhikode)⁹.

À la même époque, Christophe Colomb entreprend, au service des Espagnols, sa hasardeuse quête d'une route des Indes par l'ouest. Comme on le sait, son voyage s'achève en 1492 en butant sur le continent américain. La « découverte » de cette *terra nondum cognita* (« terre non encore connue ») sera une révélation en Europe¹⁰.

Du point de vue européen, les *mappae mundi* – les mappemondes médiévales –, pour partie basées sur des connaissances antiques et arabes, évoluent et se précisent. Lisbonne, Venise et Anvers sont à la pointe dans le domaine de la cartographie. Anvers, ville portuaire, se développe et devient un important foyer de diffusion internationale des connaissances scientifiques sous la forme de cartes, d'atlas, de globes et d'instruments nautiques¹¹. (cat. 2)

Le Portugal continue de dominer le commerce maritime avec les régions côtières d'Afrique occidentale jusqu'à la fin du 16^e siècle.



Cat. 2

Abraham Ortelius, *Typus Orbis Terrarum*, mappemonde extraite de l'atlas *Theatrum Orbis Terrarum*, Anvers, 1571

Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Anvers (K 24052)2

Mais, dans le sillage des Portugais, les Anglais, les Français et les Néerlandais se lancent à leur tour dans l'exploration et l'exploitation du littoral africain¹². Eux aussi établissent des comptoirs, traquent les richesses naturelles et les êtres humains, expédiés en Amérique par bateau via l'Atlantique. Le trafic des esclaves, qui atteindra son triste apogée au 17^e siècle, entraîne l'effondrement des anciennes structures de pouvoir africaines.

Les expéditions des Portugais n'ont pas seulement eu un énorme impact sur les régions littorales d'Afrique occidentale, elles ont aussi transformé la vision du monde des Européens. Il est désormais établi que les océans communiquent entre eux et que l'horizon s'élargit à quatre continents : l'Europe, l'Afrique, l'Asie et l'Amérique. Avec la diffusion de l'humanisme apparaît une soif de découvertes et un désir d'accumuler des connaissances. Au cours du 16^e siècle, des objets « exotiques » des quatre coins du monde rejoignent ainsi les « chambres de merveilles » ou les cabinets de curiosités européens.

Dérivés du *studiolo* italien, cette petite pièce privée remplie d'ouvrages et d'objets précieux où l'élite européenne aime à s'adonner à l'étude, les cabinets d'art et de curiosités sont le fruit de la véritable collectionnisme qui s'empare alors de l'Europe mais aussi du désir d'apporter une rigueur encyclopédique au chaos du monde. Ce sont des lieux qui reflètent l'antique opposition entre la Nature (créée par Dieu) et l'Art (fait par l'homme)¹³ sous la forme de collections de *naturalia* – animaux empaillés, coquillages et plantes alors perçus comme exotiques – et d'*artificialia* – objets précieux tels qu'œuvres d'art, instruments de mesure, globes et autres pièces rares et recherchées. Les propriétaires de ces cabinets amassent ces richesses grâce à leur implication dans les nouveaux réseaux commerciaux à l'échelle mondiale et se plaisent à présenter toutes les pièces rares et exotiques. Tout ce qu'ils peuvent se procurer de ces terres nouvellement découvertes augmente d'autant leur prestige. Chaque cabinet de curiosités est également un symbole du contrôle que l'homme souhaite désormais exercer sur le monde¹⁴.



À la suite des échanges commerciaux avec les royaumes africains, les premiers objets d'Afrique subsaharienne apparaissent en Europe et dans les cabinets de curiosités aux 16^e et 17^e siècles. Il s'agit notamment de cadeaux diplomatiques : luxueux tapis et coussins finement tissés du royaume de Kongo, ivoires afro-portugais des Sapi (dans l'actuelle Sierra Leone) ou des peuples Edo du royaume du Bénin (dans l'actuel Nigeria).

Les ivoires dit afro-portugais – pièces de vaisselle, olifants, armes – sont des objets confectionnés par des artistes africains entre 1490 et 1600 environ sur la commande des Portugais. Il s'agit entre autres de salières ornementales – *saleiros* en portugais – qui s'accordent à la perfection avec la vaisselle en argent et en or fabriquée par les orfèvres européens¹⁵. Il s'agit de pièces de prestige utilisées lors des somptueux banquets donnés par les élites européennes.

Le MAS possède un de ces récipients décoratifs afro-portugais, dont peu d'exemplaires ont été conservés. Ils témoignent du troc entre le Portugal et le royaume du Bénin et de la cordialité de leurs relations diplomatiques initiales¹⁶. (cat. 3) Les temps de la violence, de l'exploitation et de la suprématie européennes sont encore loin. La puissance de l'*oba* du Bénin rayonne alors à travers un art de cour florissant. Les corporations d'artistes (*igbesanmwan*) au service du souverain sont spécialisées dans le travail du laiton et de l'ivoire. Même si le commerce et le travail des défenses d'éléphant sont strictement réservés aux insignes du pouvoir et aux objets rituels à l'usage du souverain et de sa cour, les ivoiriers confectionnent également, à la demande des Portugais, de luxueux articles de table destinés à l'exportation vers l'Europe¹⁷. Ces récipients ornementaux ont probablement été sculptés à partir de modèles européens¹⁸.



Cat. 3

Salière-poivrière décorative afro-portugaise, Edo/Bini, royaume du Bénin (Nigeria), vers 1520

Ivoire, 19,2 × 7,2 × 8 cm

MAS, Anvers (AE.1974.0025.0001), don de Margriet Olbrechts-Maurissens, 1974

L'exemplaire du MAS est l'un des plus anciens doubles récipients en ivoire de style edo-portugais à nous être parvenus complets¹⁹. Dans le corps de l'objet, deux petits réceptacles ont été creusés pour recevoir les précieux condiments que sont alors le sel et le poivre.

L'œuvre est une synthèse entre un langage formel d'inspiration européenne et des motifs décoratifs et iconographiques africains sculptés en relief. L'influence européenne se manifeste dans les personnages principaux : deux cavaliers portugais armés représentés de profil, au visage glabre et aux commissures des lèvres tombantes²⁰.

À l'arrière, un personnage ambigu, nu, présente les mêmes traits que les cavaliers portugais. Il s'agit d'un ange, une créature non-africaine que l'ivoirier edo a interprétée à sa façon et en la sexuante. Ses ailes ne sont pas attachées à ses épaules comme dans l'iconographie chrétienne, mais sont figurées en relief, à peine visibles, au niveau de ses oreilles²¹.

Les décorations de surface reproduisent des motifs de vannerie abstraits typiques de l'art de cour béninois. Le motif du petit poisson symbolise Olokun, dieu de l'océan et garant de prospérité. Il fait référence ici au troc pratiqué avec les navigateurs portugais, qui apportent par voie maritime des marchandises nouvelles, comme des tissus, des manilles (anneaux) de cuivre, des fusils ou des coraux. Au début, ces échanges sont en effet profitables au peuple edo, car l'*oba* conserve le monopole du trafic intérieur d'ivoire et d'esclaves, et les Portugais dépendent donc de lui. Mais à force de détourner les traditions commerciales africaines, les Portugais vont susciter des guerres intestines. À l'issue du processus, la colonisation et l'exploitation accrue des richesses africaines ont fini par saper les structures de pouvoir traditionnelles et le tissu social. En 1897, la capitale du royaume du Bénin et le palais sont pillés par les Britanniques, tandis que l'*oba* Ovonramwen est contraint à l'exil²². Des témoignages d'un art de cour séculaire vont ainsi rejoindre en rangs serrés les musées d'Europe et du monde entier.

1 Parmentier 2015, p. 5.

2 De Meer, p. 38.

3 Vansina 1992, p. 17.

4 Voir Plankensteiner 2007.

5 Meredith 2014, pp. 117-118.

6 Nom que les Portugais ont déformé en « Zaïre », voir Renders 2019, p. 21.

7 LaGamma 2015, pp. 17-19, 24.

8 Bassani 2000, p. xxii ; Duchâteau 1990, p. 15 ; Meredith 2014, p. 119.

9 Schmitt 1999.

10 Vagnon 2016, pp. 58-59.

11 Parmentier 2015, pp. 5, 38-40.

12 De Meer 2015, pp. 38-39, 43.

13 Dupré 2018 ; Huvenne 2018.

14 Huvenne 2018, p. 17.

15 Voir l'ouvrage fondamental de Bassani et Fagg 1988.

16 De Palmaer 2016.

17 Bassani et Fagg (1988) font une distinction entre les ivoires du Bénin de style edo-portugais et les exemplaires sapi-portugais, fabriqués entre 1490 et 1600 par des artisans sapi, ancêtres des peuples Temne/Bullom de l'actuelle Sierra Leone.

18 Pour des illustrations de prototypes envisageables, voir Bassani et Fagg 1988, p. 14.

19 On connaît une quinzaine de ces salières edo-portugaises. Seules quelques pièces « doubles » avec couvercle nous sont parvenues, dont l'exemplaire du MAS d'Anvers. Un exemplaire incomplet est conservé au Museum Volkenkunde de Leyde (RV-1323-1) et d'autres pièces complètes sont conservées notamment au British Museum de Londres (inv. 78.11.1.48) et au Musée du Quai Branly à Paris (inv. 70.2008.14.1.1 3). Ces pièces sont de la main du « Maître du navire marchand ».

20 Voir Bassani et Fagg 1988, p. 168.

21 *Idem*. Cette figure nue se retrouve sur la salière edo-portugaise du Museum Volkenkunde de Leyde (inv. RV 1323-1). Selon Kathy Curnow (dans Plankensteiner 2007, p. 299), le prototype de cet ange est celui de l'exemplaire du Smithsonian Museum de Washington D.C. (inv. 2005-6-36).

22 Plankensteiner 2007, p. 48.

Les intérêts commerciaux des entrepreneurs anversoïses en Afrique aux 16^e et 17^e siècles

Jan Parmentier

En 1520, Anvers – où séjourne alors l'artiste allemand Albrecht Dürer – est métamorphosée. Le centre de commerce régional du début du siècle est devenu un port moderne d'envergure internationale. Des commerçants, des artisans et des diplomates venus des quatre coins du continent résident dans la ville et les grands voyages d'exploration y ont déjà laissé leurs empreintes. C'est là que Dürer fera le portrait d'Africains¹. (cat. 10) Des fouilles archéologiques dans le centre de la ville ont mis au jour une pièce de monnaie castillane aux effigies de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, confirmant ainsi la présence à Anvers d'or africain, provenant en l'occurrence de la « Côte de l'Or » (l'actuel Ghana). Il s'agit d'un des nombreux nouveaux produits qui font alors leur apparition dans les Pays-Bas méridionaux. (cat. 4)

Les connexions ibériques

Au début du 16^e siècle, Anvers devient un centre de commerce maritime de premier plan, avec des ramifications dans le monde entier. Reprenant le rôle de Bruges, la ville portuaire est désormais la plaque tournante européenne des marchandises de la Méditerranée, d'Europe centrale et de l'Atlantique. De nombreux marchands espagnols et portugais, qui domineront les relations commerciales avec le Nouveau Monde, l'Asie et l'Afrique jusque dans les années 1640, s'établissent sur les rives de l'Escaut. Quelques entrepreneurs anversoïses se font une place dans ce réseau ibérique et investissent sans compter dans le développement des plantations de canne à sucre dans les îles Canaries et à Madère. C'est ainsi que le sucre devient le moteur économique du « Siècle d'or » d'Anvers². À

Tazacorte, sur l'île de La Palma, la famille anversoïse des Van Dale exploite, à partir de 1550 et pendant un demi-siècle, la plus grande plantation de canne à sucre des Canaries³. Sur les plantations, le travail est effectué par des Guanches, les premiers habitants de l'archipel, mais surtout par des esclaves noirs d'Afrique occidentale. La famille Groenenbergh fait elle aussi fortune grâce à la culture et au commerce de la canne à sucre au 16^e siècle, elle possédait des plantations à Madère, Gran Canaria et La Palma. Le sucre des plantations « anversoïses » sera exporté vers l'Escaut jusqu'à la chute de la ville en 1585. Aujourd'hui encore, plusieurs noms de places et de rues de La Palma évoquent la mémoire des barons du sucre anversoïse. Les Groenenbergh – qui se faisaient appeler « Monteverde », traduction littérale de leur nom – se sont d'ailleurs établis de façon permanente aux îles Canaries.

La présence portugaise à Anvers au 16^e siècle et pendant la première moitié du 17^e siècle atteignait au moins 80 firmes, dont les échanges commerciaux se faisaient principalement avec les territoires portugais d'outre-mer. À Anvers, ils achetaient généralement des tissus, des pièces de verrerie et de la dinanderie en provenance d'Allemagne du Sud, qu'ils échangeaient en Afrique occidentale contre de l'or, de l'ivoire, de la malaguette et des esclaves noirs⁴. La firme Ximenes, qui opérait à Anvers comme à Lisbonne, s'était spécialisée dans la traite d'esclaves entre l'Angola et l'Amérique du Sud. Elle affrétait à Lisbonne des bateaux qui faisaient escale dans les factoreries portugaises de la côte



Cat. 4
Pièce d'or (« excellente ») aux effigies de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, vers 1500

Service archéologique, Anvers (A272/11/MU1)

angolaise pour y acheter des esclaves. (cat. 5)
Les principales destinations de ces cargaisons humaines étaient Pernambouc (auj. Recife), au Brésil, et Carthagène des Indes, aujourd'hui en Colombie. D'Amérique du Sud, les navires rapportaient essentiellement du sucre de canne, du tabac et du bois de teinture⁵.

La Zélande et Amsterdam

Vers la fin du 16^e siècle, c'est au tour d'Amsterdam d'endosser le rôle de métropole commerciale. Cela ne signifie pas pour autant que les entrepreneurs anversoïses renoncent aux aventures commerciales d'outre-mer.

À cette époque, les Zélandais sont très présents dans l'espace atlantique, opérant comme

transporteurs pour les marchés sucriers portugais et anversoïses et pour le commerce du sel en provenance des îles du Cap-Vert et des côtes du Venezuela⁶. Il était donc logique qu'ils s'intéressent très tôt au juteux commerce sur les côtes de Guinée (la région littorale qui s'étend de l'actuel Sénégal au Ghana), souhaitant investir dans la traite des esclaves. Vers 1615, une trentaine de bâtiments des Provinces-Unies faisaient route chaque année vers l'Afrique occidentale. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les expéditions vers la Sierra Leone et le Ghana de la *partenrederij* – ou « partenariat d'armateurs » – Van den Bogaerde-Grevenraet-van Axel. En 1616–1617, l'entrepreneur anversoïse Maximiliaan Van den Bogaerde monte une petite compagnie avec deux Anversoïses d'Amsterdam, Gaspar (Jasper) Grevenraet et Lybeert (Liberto) van Axel(e)⁷.

Si la paix règne désormais entre l'Espagne et les Provinces-Unies – la Trêve de douze ans (1609–1621) a été signée – placer ces projets aventureux sous la protection du pavillon hollandais ou zélandais semble néanmoins préférable. Une analyse des comptes, fragmentaires, établis par Grevenraet montre que Van de Bogaerde avait levé plus de 40 % des capitaux nécessaires au financement de ses expéditions guinéennes au sein même de son cercle familial. Il pouvait en outre compter sur de solides contacts commerciaux à Amsterdam. Grevenraet et Van Axel, de leur côté, rassemblaient les fonds restants, au fur et à mesure des armements, en Hollande et en Zélande, principalement auprès d'exilés des Pays-Bas méridionaux.

Des entrepreneurs eux-mêmes, on ne sait que peu de choses. La maison de commerce Van den Bogaerde a notamment investi dans le commerce des armes et était connue pour être une redoutable concurrente de la fameuse famille amstellodamoise des Trip⁸. Gillis Van den Bogaerde, quant à lui, a eu des intérêts dans le commerce textile, mais également dans le négoce sucrier. Lui aussi émigrera d'ailleurs à Amsterdam, pour pouvoir y poursuivre le raffinage du sucre⁹. En ce qui concerne la connexion amstellodamoise,



Cat. 5

Livres de comptes de la famille de marchands portugais Ximenes, reprenant notamment les frais d'expédition des esclaves africains vers l'Amérique du Sud, étude du notaire N. Claeys, 1615

FelixArchief/Stadsarchief Antwerpen (N#540.00065)

nous savons que Gaspar Grevenaet s'est établi en cette ville en 1596. Ce « *Sinjoor* », comme on surnomme alors les Anversois, avait trouvé refuge pour un temps, après 1585, à Calais¹⁰. La biographie de Lybeert van Axel reste quant à elle une page blanche. On sait qu'un descendant de ce marchand, Adolfo van Axel, résidait dans la seconde moitié du 17^e siècle à Venise, d'où il assurait régulièrement des livraisons de soieries à destination du commerce d'art anversois¹¹.

En 1616, la compagnie d'armement Van den Bogaerde possède au moins deux bâtiments, le *Griffioen* et l'*Engel Gabriël*, ce qui laisse supposer que les armateurs n'étaient pas des novices et investissaient depuis plusieurs années déjà dans le commerce avec la Guinée. Cette hypothèse est étayée par le fait qu'en 1616, des « *retouren van Guinea* » – des cargaisons de retour de Guinée –

sont transportées pour leur compte par une « *barcke van Papenbroeck* », une « barque de Papenbroeck »¹². Les frères Papenbroeck, immigrants anversois, dirigeaient une des huit *partenrederijen* « ouest-africaines » d'Amsterdam¹³. Malheureusement, l'*Engel Gabriël* fait naufrage dans la rade du Texel. Van den Bogaerde et ses associés avaient assuré le navire et son chargement (aller) pour 1.200 livres flamandes, mais cette somme ne permettait même pas de rentrer dans les frais d'armement, et les recettes du voyage du *Griffioen* de 1616 s'avèrent largement insuffisantes pour clôturer l'exercice sans perte.

Nous sommes mieux informés sur la deuxième expédition du *Griffioen*, en 1617¹⁴. Placé sous le commandement du capitaine Dierick Colenaer, le navire jette l'ancre dans la rade de Rammekens (Flessingue) cinq bons mois après son départ.

Laud Deo in Amsterdam a.º 1617.

Voor 4. saphen / guinees / door froot Alst	17077.00
Voor 4. saphen / 2. doofstuden / 2. dinst / 1.6. gont door froot	21300.30
Voor vracht bay 215. 16 gont op vracht mede yobvracht	1401.50
Voor montros bay 6. manne boor sig oonkus met	195.00
Voor montros bay 3. may boor papenbroek mede	96.15
Voor montros bay 129. dinst a s. B alb bay	3000.00
Totaal	4400.30

Cat. 6

Comptes du voyage commercial du *Griffioen* vers l'Afrique occidentale en 1617, avec mention des frais de bouche à payer pour les esclaves expédiés par les compagnies maritimes zélandaises d'Afrique occidentale vers la Zélande

Nederlandsch Economisch-Historisch Archief (NEHA), Amsterdam (2.5.71.12)

La part la plus rentable du fret de retour est constituée par de l'or, dont la vente rapporte quelque 40.000 florins. On relève dans les comptes deux postes certes curieux mais pas exceptionnels : « *voor montkosten van 6 mannen voor Schoonhoven ...* » et « *voor montkosten van 3 man voor Papenbroeck ...* ». (cat. 6) Ces neuf hommes pour lesquels on réclame des « frais de bouche », le *Griffioen* les avait embarqués sur la côte guinéenne. Il est raisonnable d'imaginer qu'il ne s'agissait pas de marins hollandais ou zélandais, mais d'esclaves noirs, et ce d'autant plus qu'ils sont repris dans la cargaison et non dans les frais d'équipement. Le principal acquéreur de ces esclaves, Gerrit (Geraert) van Schoonhoven, investissait régulièrement dans le commerce africain. Originaire lui aussi d'Anvers, on le retrouve à Middelbourg à la fin du 16^e siècle. Selon Oscar Gelderblom, il est parti s'installer à Amsterdam vers 1615¹⁵.

Deux autres bateaux de la compagnie Van den Bogaerde – le *Pellicaen* et le *Bogaerde* – sont équipés en 1617 pour rejoindre l'Afrique occidentale. En ce qui concerne ces expéditions, on ne trouve aucune trace d'un possible transport d'esclaves. Les cargaisons sont principalement composées d'ivoire, de malaguette, d'ambre et de petites quantités d'or. En septembre 1617, Gaspar Grevenraet clôture les comptes de la compagnie avec la vente du *Bogaerde*¹⁶. On ignore si les Van den Bogaerde ont poursuivi leur commerce guinéen avec d'autres associés. Grevenraet connaîtra des déboires financiers et frisera la faillite en 1618¹⁷. Nous ne pensons pas, toutefois, que sa participation dans l'entreprise maritime soit à l'origine de ses difficultés.

Le commerce anversoïse en Guinée sous pavillon zélandais

Il faut attendre la fin du 17^e siècle pour trouver à nouveau des signes d'une connexion anversoïse avec le commerce africain. Deux ans après la Paix de Rijswijk (1697), deux marchands anversoïses, Joannes (Baptiste) van Praet et Balthasar Bosschaert se risquent à équiper, à

Flessingue, un navire à destination des côtes d'Afrique occidentale¹⁸. L'idée de l'entreprise leur est inspirée par la succession d'expéditions fructueuses des *lorredraayers* (navires contrebandiers) zélandais, qui tentent de contourner le monopole de la *Nederlandse West-Indische Compagnie* ou WIC, la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales. Pour les Zélandais, c'était en outre une magnifique solution de rechange à leurs lucratives activités de corsaires, qui étaient à l'arrêt à cause de la guerre de Quatre-Vingts Ans¹⁹.

Les deux entrepreneurs développent ainsi, à la fin du 17^e siècle, un florissant réseau commercial avec le sud de l'Espagne, les îles Canaries et le Portugal. Ils sont également actifs sur le marché des assurances. Selon Karel Degryse, ils comptaient parmi les commerçants les plus fortunés d'Anvers²⁰.

Au printemps de 1699, Van Praet engage un marchand de Flessingue, Christiaen Royaert, pour équiper son bateau, le *Sint Jan Baptiste*, en vue de rallier l'estuaire de la Gambie. Comme c'est l'usage, navire et cargaison sont assurés, moyennant toutefois une clause surprenante : l'assureur ne paiera pas si le navire venait à être arraisonné et saisi par la WIC. Le 6 avril 1699, le *Sint Jan Baptiste* quitte l'embouchure de l'Escaut et met le cap sur la Sénégambie. Après un voyage sans encombre, le navire mouille non loin d'une factorerie fortifiée que les Anglais viennent de prendre aux Français. Le capitaine Adriaen Adriaensz. obtient du commandant Thomas Kokx l'autorisation de faire des provisions d'eau et de bois de chauffe. Mais les ennuis commencent lorsque le Zélandais veut remonter le fleuve : menaçant de faire tirer les canons du fort, Kokx exige un droit de péage suivant « *de costuyme vande koninck vande negers* », « la coutume du roi des nègres ». Adriaensz. est contraint de céder une partie de sa cargaison (70 lingots de fer). Apparemment, les Anglais laissent ensuite le navire contrebandier acheter 300 livres d'ivoire. Quelques jours plus tard, cependant, les Anglais le font débarquer sous un faux prétexte et l'arrêtent. Le capitaine

racontera que les Anglais l'ont laissé, sans procès ni interrogatoire, pendant plus d'un mois « emprisonné en plein air, jour et nuit, dans la pluie et le vent » (« *in arrest hebbe laeten sitten onder de blauwe hemel nagt en dagh, in regen en wint* »). Il sera finalement libéré, mais le *Sint Jan Baptiste* et son chargement resteront aux mains des Anglais. Quant à Adriaensz., il parviendra à rentrer à Flessingue en juillet 1699, à bord d'un navire de *Zierikzee*²¹. Plus de quinze ans après l'incident, l'affaire n'était toujours pas close et les armateurs anversoïses attendaient encore le paiement de l'assurance.

À la fin du 17^e siècle, un tel montage – des bailleurs de fonds des Pays-Bas méridionaux investissant dans la navigation de contrebande zélandaise vers les côtes de Guinée – n'avait probablement rien d'extraordinaire. Étant donné les relations commerciales privilégiées avec la Zélande et la demande zélandaise de capitaux pour financer ce commerce illégal, les opportunités devaient en effet être nombreuses²².

Ces exemples de participation anversoïse au commerce avec l'Afrique aux 16^e et 17^e siècles ne sont nullement des exceptions. Plusieurs commerçants portugais établis à Anvers se sont enrichis grâce au négoce de l'or, de l'ivoire, de la

manigette et des esclaves noirs destinés aux marchés européens et sud-américains. Du côté des entrepreneurs anversoïses, les apports de capitaux vont surtout, à partir du début du 16^e siècle, au secteur sucrier. De nombreuses familles investissent dans l'économie de plantation en plein essor – avec des esclaves africains comme principale force de travail – sur les îles atlantiques puis plus tard au Brésil. L'élite commerciale anversoïse, comme les familles Delafaille ou Van der Veken, participe également à ce réseau.

Après la chute d'Anvers (1585), qui rend le commerce maritime direct pratiquement impossible pour les Anversoïses, ceux-ci choisissent de collaborer étroitement avec les immigrés des Pays-Bas méridionaux établis à Amsterdam et en Zélande et de soutenir financièrement le commerce florissant de Guinée. Quand on sait qu'au moins un tiers du capital injecté dans le commerce des Provinces-Unies avec les Indes orientales provenait des Pays-Bas méridionaux et en particulier d'Anvers, il nous paraît logique que le commerce maritime néerlandais avec l'Afrique occidentale ait également pu compter, au 17^e siècle, sur une solide contribution financière de la part des voisins du Sud. C'est ainsi que Flessingue, Middelbourg et Amsterdam deviendront, aux 17^e et 18^e siècles, les « ports négriers » des anciens Pays-Bas.

1 Lowe 2013, pp. 16-17.

2 Parmentier 2013.

3 Puttevils 2015, p. 39.

4 Denucé 1937, p. 54.

5 FelixArchief/Stadsarchief Antwerpen, étude du notaire N. Claeys, 1615.

6 Enthoven 1996, pp. 256-260.

7 Nederlandsch Economisch-Historisch Archief (NEHA), Amsterdam, Bijzondere Collecties, Velle n° 5.2.71.2.

8 Gelderblom 2000, p. 220.

9 Poelwijk 2003, pp. 176-177.

10 Gelderblom 2000, p. 302.

11 FelixArchief/Stadsarchief Antwerpen, Insolvente Boedelkamer, n° 1562.

12 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle n° 2.5.71.2.

13 Gelderblom 2000, pp. 224 et 310.

14 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle n° 2.5.71.12.

15 Gelderblom 2000, pp. 190, 223-224 et 313.

16 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle n° 2.5.71.2 et 8.

17 Gelderblom 2000, p. 231.

18 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle n° 2.4.80.1.

19 Den Heijer 1997.

20 Degryse 1985, annexe Ia, pp. 34-35 et 167-168.

21 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle n° 2.4.80. 2 et 3.

22 Parmentier 2005.

Les Africains dans la peinture des anciens Pays-Bas

Esther Schreuder

Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, des habitants du continent africain ont foulé le sol des anciens Pays-Bas. Nous savons par exemple qu'il y avait des Africains au sein de l'armée pluriethnique que l'empereur romain Septime Sévère – lui-même originaire d'Afrique du Nord – a conduit à travers la Gaule, vers 200, pour rejoindre les îles Britanniques.

On ignore à peu près tout d'une éventuelle présence africaine en Europe du Nord dans les siècles qui suivent. En tout état de cause, des Africains noirs apparaissent dans les arts plastiques des anciens Pays-Bas bien avant la traite transatlantique des esclaves. À partir du 14^e siècle, ils y ont même une place régulière, de façon quasi continue. Comme ailleurs en Europe, les artistes leur attribuent différents « rôles ». Ils sont tour à tour des figures bibliques ou des « Maures », ces Nord-Africains musulmans contre lesquels se bat l'Europe chrétienne. À partir du 15^e siècle, des Africains sont également représentés dans des scènes de la vie quotidienne, des peintures qui reflètent probablement une certaine réalité puisque des marchands portugais se sont entre-temps établis aux Pays-Bas, emmenant avec eux leurs domestiques-esclaves africains¹. Albrecht Dürer a ainsi pu faire à Anvers, en 1520, le portrait d'une femme aux traits africains, avec cette particularité qu'il a noté son nom en guise de légende : Katherina. (cat. 10) Mais ce type de portrait reste toutefois d'une grande rareté pour l'époque. La plupart du temps, les Africains figurent des personnages bibliques, comme la reine de Saba, parfois aussi un diable, ou un personnage d'une des scènes le plus fréquemment représentées de la Bible : l'Adoration

des mages. Au fil des siècles, cette scène s'est quelque peu éloignée du texte biblique. Dans Matthieu (2:1-12), il est question d'un certain nombre – indéfini – de sages ou de mages qui ont apporté des présents à l'enfant Jésus : de l'or, de l'encens et de la myrrhe. Transposés dans les arts plastiques, ces mages sont désormais trois et ils sont rois. La venue de ces souverains séculiers porteurs de présents était interprétée comme une reconnaissance de la mission de Jésus à travers le monde. À partir de 1200, l'un de ces rois est de plus en plus souvent représenté sous les traits d'un Africain.

Vers 1500, à une époque où Anvers est le centre du commerce européen, la production de tableaux figurant l'Adoration des mages connaît un essor énorme. L'Adoration devient un sujet typiquement anversois et ses représentations peintes un produit d'exportation de première importance. Les artistes anversois exécutent ainsi des centaines d'Adorations de petit format, destinées au marché intérieur mais aussi étranger. La demande est forte, notamment car les marchands flamands, italiens et portugais d'Anvers aiment être associés à ces trois rois, au point d'ailleurs de prénommer leurs enfants Gaspard, Melchior ou Balthazar. C'est aussi un thème apprécié car il permet d'illustrer la richesse, de peindre minutieusement des étoffes précieuses, des vêtements exubérants aux manches amples, des couleurs contrastées, des accessoires somptueux et des coiffures exotiques. Et ce n'est pas un hasard : à Anvers, on fait alors commerce de ces étoffes de prix, notamment de la soie.

Pour un commanditaire ou un artiste, les trois (rois) mages peuvent symboliser plusieurs thèmes, comme les richesses de pays exotiques



Cat. 7
Maître anonyme (école d'Anvers), *Adoration des mages*, 1^e moitié du 16^e siècle

Huile sur panneau, 90,1 × 148,5 cm

Hospitaalmuseum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie, Bruges (O.P.49.1)

et lointains ou le commerce entretenu avec ces pays, ou encore les trois autres continents connus à l'époque (Afrique, Amérique et Asie), les trois âges de la vie, les ambassadeurs de la paix... Au sein du fameux trio, le roi noir – Balthazar – symbolise l'« étranger » par excellence, qui reconnaît et embrasse le Christ. Sur les tableaux anversois, il est toujours le plus jeune et le plus fringant des trois, et il est souvent vêtu de façon extravagante et au goût du jour – ce qui lui a d'ailleurs valu de devenir l'un des saints patrons des tailleurs².

Le triptyque anonyme de l'*Adoration* conservé au musée-hôpital Notre-Dame-de-la-Poterie de Bruges remonte à la première moitié du 16^e siècle, l'âge d'or du maniérisme anversois (cat. 7). Sa composition est exubérante mais raffinée, avec une attention particulière portée au style gothique, c'est-à-dire au passé³. Les trois rois mages portent des vêtements confectionnés dans des étoffes coûteuses, dont certaines lustrées et soyeuses. Le roi noir est mis en exergue

avec son habit éclatant, blanc à reflets bleutés et bordé de passements d'or, et sa gestuelle gracieuse attire davantage encore l'attention. Il tient dans une main un récipient rond transparent, avec des ornements en or, contenant un liquide. C'est de la myrrhe, une résine aromatique de grande valeur. Un détail est typique : sa boucle d'oreille, dont les artistes occidentaux aiment alors doter les hommes et les jeunes garçons noirs. Le plus souvent, il s'agit d'une simple perle ou d'un anneau d'or, mais il peut s'agir parfois d'éléments fantaisistes, surtout chez les maniéristes anversois.

En dehors des scènes bibliques, on trouve également des Africains en personnifications de leur continent, souvent dans un contexte commercial. Il s'agit généralement d'une femme nue tenant dans la main une défense d'éléphant et portant une trompe sur la tête. Parfois, elle est assise sur un crocodile.

On rencontre par ailleurs des Africains dans le contexte de Joyeuses Entrées. Comme

lors de l'Adoration, des présents somptueux sont offerts à cette occasion aux souverains entrant dans la ville, et il arrive que des bourgeois jouent le rôle de rois africains. Lors de la Joyeuse Entrée à Anvers de l'archiduc Ernest d'Autriche, le 18 juillet 1594, le baron Jan de Bernesteyn campe ainsi le roi d'Éthiopie, dont la suite ne compte pas moins de 90 vrais et faux Africains. Le compte rendu de la cérémonie évoque 70 jeunes garçons dansant au son du tambour ou chevauchant des chameaux et six jeunes danseuses « éthiopiennes »⁴. Parmi la foule des spectateurs se trouve peut-être le jeune Peter Paul Rubens, alors en formation à Anvers.

Plus tard, devenu un artiste établi, il élève la représentation des Noirs dans l'art au plus haut niveau. Il fait appel à deux modèles masculins. Le premier apparaît sur la célèbre esquisse à l'huile *Quatre études de la tête d'un « Maure »*, conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Rubens surpasse ici tous ses prédécesseurs, tant dans le travail des carnations que par la vérité des expressions de l'homme, en particulier son sourire très



Fig. 1
Peter Paul Rubens, *Tête d'Africain portant un turban*, 1609
 Huile sur papier, marouffé sur panneau, 54 × 39,3 cm
 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (2018.48)

spontané. Ces études serviront essentiellement à des scènes mythologiques, de la main du maître ou de celle de ses disciples – dont Antoon van Dyck –, pour figurer Bacchus ou Silène ou un personnage secondaire de l'Adoration⁵. Même si le nom de ce modèle n'est pas connu, on peut le qualifier d'Anversois célèbre. Son quadruple portrait restera une source d'inspiration pendant des siècles. Le graveur italien Giuseppe Longhi a par exemple réalisé en 1801 une variante du portrait de cet Africain souriant, gravure qu'il a intitulée « Ex Archetypo P.P. Rubens »⁶ et, au 19^e siècle, Constantin Meunier a exécuté une copie quasi à l'identique des *Quatre études* de Rubens⁷. (cat. 11)

Le deuxième modèle de Rubens a notamment servi pour le rôle du roi noir dans une série d'Adorations monumentales. Le peintre a probablement vu cet homme à Rome. Appelé aujourd'hui *Tête d'Africain portant un turban* (fig. 1), ce portrait à l'huile a été exécuté sur une feuille de papier portant des écritures comptables. Il s'agit sans doute d'un portrait sur le vif et non d'une mise en scène d'atelier, sinon le peintre aurait pris la peine de choisir un support plus adéquat. On ignore toujours l'identité de cet Africain. Mais son allure digne et imposante, une impression renforcée par le point de vue en légère contre-plongée adopté par Rubens, en faisait un modèle idéal pour le roi noir de l'*Adoration des mages* destinée à la salle des États de l'hôtel de ville d'Anvers et aujourd'hui au Prado à Madrid⁸. L'homme s'y tient droit, l'air grave et solennel, face au spectateur. Il porte un grand turban blanc rehaussé de bijoux, dont émerge une longue plume blanche flottant au vent. À ses côtés, un petit garçon noir tient un présent, probablement de l'encens : le contenu brûlant du récipient éclaire le visage de l'enfant. Ces deux personnages seront repris avec leurs reflets sur les joues par un disciple de Rubens, Jacob Jordaens, pour sa propre *Adoration*⁹.

Les artistes de l'entourage de Rubens – dont certains sont eux-mêmes devenus célèbres – ont également représenté des Noirs, chacun à leur

manière. L'un d'eux est Jan Boeckhorst, un Allemand venu spécialement à Anvers dans l'espoir d'entrer en apprentissage auprès du maître. Il n'y est probablement pas parvenu, mais cela ne l'a pas empêché de l'étudier en profondeur et de copier certaines de ses œuvres et celles d'autres artistes comme Jordaens et Van Dyck¹⁰. Dans son tableau *Salomon et la reine de Saba*, l'influence de Rubens est évidente. (cat. 8) Dans la tradition chrétienne, la reine de Saba – que la Bible ne nomme pas de façon plus précise – est la préfiguration des trois mages du Nouveau Testament qui reconnaissent l'enfant Jésus. Rubens a réuni ces deux thèmes dans sa décoration du plafond de l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers. Les œuvres ont été perdues dans un incendie, mais les esquisses préparatoires ont été conservées. On y voit Salomon se levant de son trône pour accueillir une reine de Saba à la peau brune¹¹. Trente ans plus tard, Boeckhorst reprend et amplifie ces deux thèmes dans une représentation

de la rencontre entre Salomon et la reine de Saba, qui emprunte clairement ses traits à une Africaine. Sa robe blanche et ses bijoux sertis de perles blanches contrastent avec la couleur de sa peau. Les servantes qui portent sa traîne, elles, sont blanches. Le roi Salomon écarte largement les bras comme s'il voulait embrasser la souveraine¹². En peignant son tableau, Boeckhorst a sans doute à l'esprit le *Cantique des Cantiques* – ou *Chant de Salomon* – de l'Ancien Testament.

Dans ce chant d'amour, la voix féminine chante :

« *Elle* : Entraîne-moi à ta suite, courons !

Le roi m'a fait entrer en ses demeures.

Chœur : En toi, notre fête et notre joie !

Nous redirons tes amours, meilleures que le vin : il est juste de t'aimer.

Elle : Noire je le suis, mais belle, filles de Jérusalem, pareille aux tentes de Qédar, aux tissus de Salma.

Ne regardez pas à ma peau noire, c'est le soleil qui m'a brunie »¹³.



Cat. 8

Jan Boeckhorst, *Salomon et la reine de Saba*, vers 1650

Huile sur toile, 136 x 188 cm

Fondatie Terninck, Anvers



Cat. 9

Jacob Jordaens, *Moïse et son épouse éthiopienne*, vers 1650

Huile sur toile, 116,3 x 104 cm

Rubenshuis, Anvers (RH.S.095), 1951, prêt de longue durée de la Collectie Vlaamse Gemeenschap

La rencontre entre Salomon et la reine de Saba est également décrite dans le *Kebra Nagast* (« Gloire des Rois »), livre saint des chrétiens d'Éthiopie. Selon ce texte, qui remonte au 14^e siècle et est basé entre autres sur l'Ancien Testament, Salomon et la reine de Saba, auraient eu un fils ensemble, Menelik I^{er}, le premier empereur légendaire d'Éthiopie. En 1533, le *Kebra Nagast* est traduit pour la première fois en portugais¹⁴.

À peu près au moment où Boeckhorst peint sa *Reine de Saba*, Jacob Jordaens peint *Moïse et son épouse éthiopienne*. (cat. 9) Lecteur assidu de la Bible, Jordaens illustre ici un passage du livre des Nombres, chapitre 12 : « Parce que Moïse avait épousé une femme éthiopienne, sa sœur Myriam et son frère Aaron se mirent à le critiquer »¹⁵. Dieu châtia la sœur et le frère de Moïse pour ces mauvaises paroles. Sur le tableau de Jordaens, on voit une femme d'allure africaine enveloppée d'un vêtement probablement égyptien. Debout derrière Moïse, dont la main gauche repose sur une des Tables de la Loi, elle observe la scène mi-amusée, mi-surprise. Au lieu de s'intéresser aux Dix Commandements, Moïse prend la défense de son épouse éthiopienne. Il ne s'adresse pas à son frère ou à sa sœur, mais au spectateur, auquel il semble demander de l'accepter comme « l'une des nôtres »¹⁶.

L'épouse éthiopienne de Moïse n'est pas nommée dans cette partie de l'Ancien Testament, mais elle l'est dans l'Exode (2:22), où elle s'appelle Séphora. Elle n'y est cependant pas présentée comme éthiopienne – c'est-à-dire noire – mais comme la fille d'un Madianite, Jethro. Le pays de Madian étant situé sur la péninsule arabique, une certaine confusion s'est faite parmi les théologiens¹⁷.

Les œuvres de Rubens figurant des Africains ont été reproduites à de très nombreux exemplaires sous forme d'estampes et se sont répandues à travers toute l'Europe et dans le reste du monde, servant de modèles à de nombreux artistes. Eugène Delacroix et Antoine-Jean Gros tenteront par exemple, quelques siècles plus tard, de surpasser ou tout au moins d'égaliser Rubens dans leurs représentations d'Africains. L'influence de Rubens en la matière ne saurait être surestimée¹⁸. Les œuvres de Jordaens et de Boeckhorst ne connaîtront pas la même postérité. Le premier présente Moïse protégeant son épouse éthiopienne, un thème très inhabituel et inédit – et qui ne sera pas imité. Quant à Boeckhorst, il va à l'encontre des conventions en vigueur en matière de figuration d'Africains. Il renverse en effet les oppositions Noir/Blanc alors en usage puisque la reine de Saba est noire alors que les servantes portant sa traîne sont blanches.

1 Schreuder 2008a. Voir aussi les contributions de Jean Devisse et Michel Mollat dans Bindman et Gates 2010 (II/1).

2 Schreuder 2008b, pp. 182–186; Bindman et Gates 2010 (III/1), p. 47.

3 Schreuder 2008b, pp. 182–183.

4 McGrath 2018, p. 305.

5 Massing 2011, p. 279; McGrath 2018, p. 299.

6 Guiseppe Longhi, *Portrait d'un Noir souriant*, eau-forte de 1801 (Rijksmuseum, Amsterdam), d'après une peinture d'Antoon van Dyck (Städel Museum, Francfort-sur-le-Main), d'après une des têtes des *Quatre études...* de Peter Paul Rubens. Rubens lui-même a utilisé cette étude pour son *Adoration des mages* de l'église Saint-Jean de Malines.

7 Se reporter à la contribution de Davy Depelchin dans le présent ouvrage.

8 Peter Paul Rubens, *Adoration des mages*, 1609 et 1628/1629, huile sur toile, Museo Nacional del Prado, Madrid.

9 Jacob Jordaens, *Adoration des mages*, 1643–1644, huile sur toile, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel; McGrath 2008b; Massing 2011, p. 279.

10 Lahrkamp 1990, pp. 12–14; Galen 2012, pp. 144–146.

11 Rubens a peint d'autres femmes noires, par exemple une servante dans sa *Vénus au miroir*, 1615, huile sur toile, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz-Vienne; ou pour personnifier l'Afrique dans *Les quatre fleuves du Paradis*, vers 1615, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne. Pour en savoir davantage sur cette question, voir McGrath 2008a.

12 McGrath 2008d.

13 *Le Cantique des Cantiques* 1:4–6 (AELF.org/bible/Ct/1).

14 McGrath 2008d; Tiruneh 2014.

15 AELF.org/bible/Nb/12.

16 Pour en savoir davantage sur cette œuvre, voir McGrath 2007; McGrath 2008c.

17 L'origine de l'épouse de Moïse varie d'une traduction de la Bible à l'autre. Certaines la mentionnent comme Nubienne, d'autres la donnent pour Maure, Éthiopienne ou Cuschite.

18 Voir Bindman et Gates 2012 (IV/1); Bindman et Gates 2012 (IV/2); Dufour 2019.

Katherina l'Africaine, immortalisée à Anvers par Albrecht Dürer

Esther Schreuder

L'artiste allemand Albrecht Dürer n'était pas seulement curieux de tout ce qui était inhabituel et nouveau pour lui, il cherchait aussi la beauté. C'est ce qui l'a poussé à étudier, entre autres sujets, le corps humain dans toutes ses manifestations. Il s'intéressait aussi indéniablement à l'apparence physique des Africains, qu'il appelait « *Mohren* » (« Maures »). Son blason, créé par ses soins en 1523, présente par exemple une tête de « Maure »¹. (fig. 2)



Fig. 2

Blason d'Albrecht Dürer, dont l'écu figurant une porte ouverte est surmonté d'un heaume avec cimier et du buste d'un Africain, 1523

Gravure sur bois, 351 × 261 mm

The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, 1952 (inv. 52.581.1)

Durant son périple aux Pays-Bas en 1520–1521, Dürer a séjourné à Anvers avec son épouse et une jeune servante, Susanna. Grâce à son journal détaillé de ce voyage², nous savons qu'il s'est rendu plusieurs fois chez João Brandão, le représentant ou « facteur » du roi du Portugal. Évoquant l'une de ces visites, Dürer note qu'il a fait le portrait de la « Mauresque » de Brandão, mais sans préciser son statut. La jeune femme pouvait être une domestique ou la propriété de son hôte, ou encore – et c'est tout à fait imaginable – son épouse. Sur ce portrait, la jeune femme, au regard timide ou mélancolique, porte un couvre-chef assez somptueux pour une servante. Lui enserrant la tête comme un turban, il est décoré d'un bijou en son centre. Fait remarquable, Dürer a légendé son dessin : « Katherina allt 20 Jar » (Katherina, 20 ans), indiquant ainsi qu'il voyait en elle un individu spécifique et non un type physique. Il avait probablement fait progressivement sa connaissance au fil de ses visites chez Brandão.

La position sociale des Africains était alors mal établie à Anvers. Officiellement, l'esclavage n'y existait pas, mais il devait se savoir que cela existait. En 1516, par exemple, les autorités promettent une récompense à qui ramènera à leur propriétaire, George de Sulco Lobo, « deux Maures pas encore baptisés » (« *twee Mooren nog niet kersten wesende* »). L'attitude de la justice vis-vis de l'esclavage pouvait cependant varier car c'était un phénomène inhabituel. En 1532, un Africain réduit en esclavage, portant sur les joues les marques au fer rouge « P » et « M », s'enfuit de chez son

propriétaire, le représentant commercial portugais à Anvers. Celui-ci souhaite son arrestation mais, arguant que l'esclavage est inconnu aux Pays-Bas, les autorités rejettent sa demande³.

Katherina n'est pas le seul portrait d'Africain réalisé par Dürer. L'Albertina, à Vienne, possède un deuxième portrait tout aussi remarquable, celui d'un homme noir,

avec barbe et moustache, dont l'identité reste inconnue. (fig. 3) L'œuvre porte la date de 1508, mais cette date est contestable. Il est intéressant de relever que ses traits, ainsi que sa barbe et ses cheveux, rappellent l'homme que Jan Mostaert a peint vers 1525, probablement à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines (Rijksmuseum, Amsterdam).



Cat. 10 (reproduction)
Albrecht Dürer, *Portrait (étude) de Katherina, 1521*

Dessin à la pointe d'argent, 20 × 14 cm
 Galleria degli Uffizi, Florence (1060 E)



Fig. 3
Albrecht Dürer, *Portrait (étude) d'un homme anonyme, 1508 (?)*

Dessin au fusain, 31,8 × 21,7 cm
 Grafische Sammlung, Albertina Museum, Vienne (3122)

1 Leitch 2009, p. 159. Dürer a aussi écrit sur la représentation des Africains et sur ce qu'il trouvait beau ou non chez eux ; voir à ce sujet Kolfin 2008, pp. 71-72.
 2 Wolfthal 2013, p. 14 ; Goris, Marlier et Kuhrmann 1970. Voir aussi Anzelewsky, Mende et Eeckhout 1977, p. 111.
 3 Haarnack et Hondius 2008, pp. 90-91 ; Goris 1923, avec des références à des documents d'archives.

Constantin Meunier, *Quatre études de la tête d'un « Maure »* (d'après Peter Paul Rubens)

Davy Depelchin

Pour beaucoup de Belges, l'Africain anonyme que Peter Paul Rubens a immortalisé dans une étude vers 1613-1615 est un visage familier. La popularité des *Têtes de Maure* ou *Têtes de nègre* – selon les intitulés couramment utilisés au 20^e siècle – remonte bien au-delà des années 1950 et 1960, époque à laquelle ces

portraits ornaient le billet de 500 francs belges. Certes, l'œuvre doit une telle renommée à la maestria de Rubens, mais aussi aux qualités picturales exceptionnelles de cette étude à l'huile. Rubens, qui a trouvé son modèle dans la cosmopolite Anvers du 17^e siècle, est l'un des premiers à peindre un homme de couleur



Cat. 11

Constantin Meunier, *Quatre études de la tête d'un Maure*, d'après l'original de P.P. Rubens, entre 1890 et 1905

Huile sur toile, 55 × 75 cm

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (12 552), acquis en 2017

sans tomber dans les stéréotypes, faisant de ce tableau un document iconographique rare. Ce n'est pas un hasard s'il a inspiré ses contemporains, comme Jacob Jordaens ou Gaspar de Crayer, et si Paulus Pontius a repris une des têtes dans un recueil de gravures¹.

Plus récemment, cette représentation subtile et débordante de vie d'un modèle noir est devenue l'une des œuvres favorites du public des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles, où elle est conservée depuis 1890. C'est là, vraisemblablement, que Constantin Meunier a vu l'œuvre pour la première fois et qu'il en a réalisé une copie. (cat.11) En effet, avant que le marchand d'art Léon Gauchez ne la cède au musée, le tableau avait circulé dans des collections particulières à l'étranger, auxquelles Meunier n'avait *a priori* pas accès². La copie a donc dû être exécutée entre 1890, année de l'acquisition de l'œuvre par le musée, et 1905, année de décès du peintre. Fait étonnant, le nom de Constantin Meunier ne figure pourtant nulle part dans les registres de copistes que tenait le musée³. Meunier se serait-il appuyé sur son réseau personnel et sa réputation pour contourner l'administration ? Autre question : pourquoi a-t-il exécuté cette copie à ce moment-là ? Lui avait-elle été commandée par un notable

qui souhaitait accrocher une reproduction de Rubens dans son intérieur ? Ou s'agissait-il, comme c'est le cas pour l'original de Rubens, d'une étude préparatoire à une ou plusieurs autres œuvres ? Si oui, lesquelles ? Le seul non-Européen représenté par l'artiste durant les quinze dernières années de sa vie est la figure masculine apparaissant aux côtés du père Damien sur le monument de Louvain, inauguré en 1894. Et la physionomie comme l'expression du visage de l'homme n'ont aucun lien avec l'étude rubénienne. Par conséquent, il est donc possible que Meunier ait exécuté la copie pour sa satisfaction personnelle puisque l'on sait qu'il était un grand admirateur de Rubens⁴.

En tout état de cause, il est évident que l'œuvre de Meunier n'est pas un exercice technique d'un artiste débutant désireux de se perfectionner en copiant les maîtres anciens. Son tableau témoigne d'une belle maturité. La touche personnelle de l'artiste ajoute même au réalisme de l'étude. Les cheveux de la tête de profil en bas de la composition, par exemple, sont mieux rendus par Meunier que par son illustre prédécesseur, qui manifestement ne savait guère comment s'y prendre avec cette chevelure inhabituelle pour lui et a essayé de résoudre le problème d'une manière quasi impressionniste.

1 Van Puyvelde 1965, p. 208 ; Kolfin 2008, pp. 75-79. Voir aussi Kolfin 2017.

2 L'œuvre a fait partie de la collection du château Weissenstein à Pommersfelden, en Bavière, jusqu'en 1867, date à laquelle B. Narischkine est entré en sa possession. Elle refait son apparition sur le marché de l'art en 1883 et est acquise lors d'enchères par Paul Demidoff, prince de San Donato. C'est auprès de lui que Gauchez s'est procuré l'œuvre en 1890. D'Hulst 1954 ; Heesterbeek-Bert 1994-1995.

3 Maeschalck 2007.

4 C'est ce qui ressort d'une lettre qu'il écrit en 1882 après une visite du Prado de Madrid. Kerremans 2014, p. 49.