

CAHIERS DE L'IRHiS

n° 4

Organisation de la journée d'études
France - Belgique 2007 :
IRHiS (équipe 3)
Coordination : Céline De Potter
sous la responsabilité de François Robichon

Administration :
Martine Aubry
Institut de Recherches Historiques du Septentrion
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3
BP 60149
59653 Villeneuve-d'Ascq Cedex

Cette nouvelle publication des Cahiers de l'IRHiS
est une réalisation du laboratoire (UMR 8529).

Cette publication ne peut être vendue.
2007 - ISSN : en cours

CAHIERS DE L'IRHiS n° 4

F
R
A
N
C
E



B
E
L
G
I
Q
U
E



PRÉSENTATION DE LA JOURNÉE

L'idée de frontière entre la Belgique et la France n'a vraiment jamais existé en sculpture. Les contacts sont permanents, les voyages incessants et les séjours de part et d'autre si nombreux qu'il serait illusoire de tous les récapituler. Bien évidemment, les sculpteurs français ayant séjourné à Bruxelles comme Rude, Carrier-Belleuse ou Rodin sont sans doute moins nombreux que les sculpteurs belges à s'être installés quelque temps à Paris, comme Rutxhiel, Canlers, De Bay, Calloigne, van Geel, pour le début du XIX^e siècle, ou comme les jeunes Vinçotte, Charlier ou Devillez, entrés dans l'atelier de Cavalier, ou d'autres encore comme Paul de Vigne, Dillens, Mignon ou Lambeaux, pour ne citer que quelques-uns d'entre eux.

Il était temps de se réunir à nouveau entre amateurs de la sculpture de ces deux nations aux XIX^e et XX^e siècles, dix ans après les passionnantes expositions de 1997, *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris* organisée par les musées d'Orsay et de Gand, et *Rodin en Belgique*, par les musées Rodin et de Charleroi, également onze ans après le colloque *France-Belgique* organisé en 1996 à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, et enfin, après d'autres récentes collaborations plus centrées sur l'art de la sculpture comme le colloque *Sculpteur au crayon* à la Bibliothèque Royale de Belgique conçu en 2004 par Alain Jacobs ou celui consacré en 2006 à Malines et la sculpture au début du XIX^e siècle.

Non content de faire utilement le point sur des questions couvrant un large éventail des rapports entre sculpteurs belges ou français et leurs institutions publiques, cette journée d'études a été surtout le prétexte à débats et discussions entre chercheurs travaillant parfois de manière isolée.

De façon délibérée, cette journée d'études a rassemblé autant d'intervenants belges et français, que de chercheurs confirmés et plus jeunes dans la carrière.

Les intervenants ont été choisis comme étant issus d'horizons

fort divers : universités, musées, bibliothèques ou marché de l'art. C'est cette fructueuse diversité que les organisateurs de cette journée d'études lilloise, appartenant au centre IRHiS de l'université Charles-de-Gaulle Lille III, ont souhaité mettre en valeur.

C'est pourquoi cette publication réunit l'essentiel des nombreuses communications.

François Robichon

Frédéric Chappey

Sommaire

<i>Lettres d'amis sculpteurs français adressées à Navez.</i> Par Alain Jacobs	p. 4
<i>Le Grand Prix de Rome belge de sculpture, Henri Boncquet.</i> Par Patrice Bellanger	p. 14
<i>Parcours de sculptrices entre Belgique et France. Présence et réception.</i> Par Marjan Sterckx	p. 18
<i>La Belgique inimitable. Khnopff au musée d'Orsay.</i> Par Anne Pinget	p. 26
<i>Alexandre Charpentier et la Belgique; un exemple de connivence artistique au temps de l'Art Nouveau.</i> Par Claire Leblanc	p. 30
<i>« Rodin en Belgique » (Musée Rodin, 1997): dix ans après.</i> Par Antoinette Le Normand-Romain	p. 36
<i>George Minne et la France, une relation manquée.</i> Par Inga Rossi-Schrimpf	p. 42
<i>Les acquisitions de sculpture belge par l'État français, 1919-1939.</i> Par Céline De Potter	p. 48
<i>Bourdelle et la Belgique.</i> Par Frédéric Chappey	p. 54
<i>Le monument équestre d'Albert I^{er} (Paris, 1934-1938).</i> Par François Robichon	p. 62
Liste des participants	p. 70

Lettres d'amis sculpteurs français adressées à Navez

Le peintre belge François-Joseph Navez (Charleroi, 1787 – Bruxelles, 1869) a été un inlassable épistolier¹. Si l'essentiel des lettres qu'il a écrites à ses correspondants n'ont pas été retrouvées², la Bibliothèque royale de Belgique conserve l'ensemble de la correspondance³ qui lui fut adressée, pour partie des commanditaires de ses tableaux, belges pour la plupart, pour partie de ses élèves et confrères de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles où il a occupé des années durant les fonctions de professeur et de directeur de cette institution. La moitié de cette correspondance est enfin constituée de lettres d'artistes français (vol. II et III). Il s'agit essentiellement de peintres, quelques-uns prestigieux comme Ingres, Granet⁴, Vernet, Gros, Guérin, Schnetz, Léopold Robert ou encore Michallon. Mais les sculpteurs ne sont pas en reste avec près de cent trente lettres.

Cette étude a pour but de faire un premier point sur cette correspondance des sculpteurs français à Navez. Elle intéresse l'histoire de la sculpture française du XIX^e siècle à travers les multiples informations sur la carrière professionnelle de ces artistes. Mais il y a plus: en livrant leur appréciation sur l'évolution artistique de leur temps et en dévoilant une part de leur vécu, avec les joies comme avec les peines, ces lettres nous renseignent sur la personnalité de chacun d'eux. Enfin, ces documents témoignent de l'amitié sincère qui unissait le peintre belge à ces sculpteurs.

Les amitiés romaines: la société Cipollésienne

Né dans les Pays-Bas autrichiens, Navez devint Français lors du rattachement des Provinces belgiques à la France en 1794. Après une première formation néoclassique à Bruxelles, il gagne Paris en 1813 et entre dans l'atelier de David. Il y noue ses premières relations de camaraderie avec les jeunes artistes qui suivent l'enseignement du maître. À la chute de l'Empire, Navez perd sa nationalité française. Il regagne Bruxelles dans le sillage de David, mais n'a qu'une idée en tête, rejoindre Rome au plus vite, point d'orgue de toute formation artistique académique. Grâce à son talent et à ses liens avec le milieu artistique officiel « belge », il décroche la première bourse de séjour à Rome de la jeune Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts de Bruxelles. Il arrive à Rome le 7 décembre 1817. Sur les bords du Tibre, il retrouve plusieurs anciens de l'atelier de David⁵. Rapidement, ce voyage d'étude se transforme en un voyage d'évasion et de bonheur. Durant les quatre années de son séjour à Rome, il vit, dans l'insouciance et le non-conformisme de la bohème artistique, le miracle de l'amitié, cette amitié si prompte à favoriser l'inspiration et à donner du cœur à l'ouvrage. Bien que non-pensionnaire de la Villa Médicis, il est autorisé, par le directeur de l'institution, Charles Thévenin, à partager les repas, à y travailler, bref à jouir de tous les avantages des pensionnaires. Son caractère affable, sa gentillesse, son altruisme, sa gaieté font de lui un ami apprécié de tous, pensionnaires ou non. Il visite la campagne romaine,

séjourne à Naples en compagnie des uns et des autres, échange ses impressions sur l'art, sur le pays, sur ses habitants, fréquente les tavernes des Français, en particulier le restaurant Lepri et le café Greco, connaît une amourette avec l'un des modèles préférés de son cénacle d'amis, la belle Mariuccia. Enfin, malgré le fait qu'il est redevenu Belge, ses amis français l'accueillent dans leur fraternelle Société cipollésienne, créée en 1818 par les sculpteurs Jean-Pierre Cortot, Louis-Messidor-Lebon Petitot et Jean-Baptiste-Louis Roman⁶. Bien que l'on trouve dans cette compagnie aussi bien des peintres (Schnetzer, Michallon, Alaux, Dedreux-Dorcy, Drolling), des musiciens (Pierre-Gaspar Roll), des graveurs (Coigny) que des architectes (Destouches, Caristide, Callet), ce sont les sculpteurs qui sont l'âme et les animateurs de cette société qui survivra jusqu'à la fin des années 1860 avec la disparition des derniers membres. Car si la société a été fondée à Rome, c'est à Paris, où la plupart des membres devaient progressivement se retrouver, que les fameux dîners de la société, qui consistaient à partager une soupe à l'oignon et à boire un bon coup, se déroulèrent avec une grande régularité, furent fixés tous les premiers mercredis de chaque mois. Cette société cimentait les amitiés entre les membres nommés à vie, ce dont témoignent avec éloquence les lettres des membres adressées à Navez. Tous attachaient une grande importance à la société d'autant qu'au fil des ans elle devint souvent le seul lien fraternel qui unissait les amis de Rome. Aussi, lorsque l'un d'eux décédait, sa perte plongeait les autres dans une vive douleur. Bernard-Gabriel Seurre écrit à Navez le 20 avril 1835: *"Ce pauvre Roman nous a quittés après une longue et douloureuse maladie, lui que l'on devait penser devoir parcourir une longue carrière... Il n'y a qu'une constatation à toutes ces misères humaines, c'est de serrer les rangs à ceux qui restent, mais le dernier? Ce sera le plus à plaindre."* (doc. 593) On notera que pour maintenir le nombre de vingt membres, les disparus étaient remplacés par élection.

Habitant Bruxelles, Navez eut rarement l'occasion de participer aux réunions. Quelquefois, profitant d'un Salon où il expose, il se déplace à Paris et pour rien au monde il aurait manqué le dîner. En son absence régulière, un toast lui était à chaque fois porté et les amis lisaient à haute voix une lettre récente qu'il avait écrite à l'un d'eux. En retour, une lettre cosignée par l'aréopage lui était envoyée.

Les sculpteurs cipollésiens de la première heure furent Jean-Pierre Cortot, Premier Grand Prix de Rome de 1809, Louis-Messidor-Lebon Petitot, Premier Grand Prix de 1814, Jean-Baptiste-Louis Roman, Premier Grand Prix de 1816, Charles-François Leboeuf dit Nanteuil, Premier Grand Prix de 1817, Bernard-Gabriel Seurre, Premier Grand Prix de 1818, et Paul Lemoyne, dit Lemoyne-Saint-Paul, parti comme indépendant à Rome où il se fixa. De ces sculpteurs, la correspondance de Navez possède au moins une lettre. Certains ont été d'inépuisables correspondants, tels Roman et Seurre. D'autres ont été moins loquaces, n'écrivant pas ou peu. C'est le cas de Cortot et de Lemoyne, ce qui ne les empêche pas de lever également le verre à la santé de Navez.

Navez quitte la ville éternelle le 23 octobre 1821 en compagnie de Roman. Chaque départ de Rome était vécu par tous comme une déchirure. *“Il y a aujourd’hui un an mon cher Navez que nous avons quitté notre chère Rome, et je ne sais si aujourd’hui je n’éprouve pas autant de chagrin que ce jour-là même; tu ne peux te figurer mon cher ami combien de dégoût j’éprouve dans ce malheureux pays-ci (Paris)”* (doc. 456), lui écrit Roman, le 23 octobre 1822. Ceux restés sur place n’en partagent pas moins la tristesse de ceux qui partent. Ainsi Lemoine écrit à Navez le jour même de son départ: *“J’aurais encore pu vous embrasser à la porte du Temple. Au reste toi et ton compagnon vous n’avez pas besoin de tant de démonstration d’amitié. Vous devez me connaître assez pour savoir que mon attachement est éternel, quand je dis éternel, cela veut dire qu’il durera autant que ma vie”* (doc. 323). Des années plus tard, en 1830, Ramey, qui bien qu’à Rome n’entrera jamais dans la société cipollésienne, écrit à Navez: *“Je me souviens de votre zèle et votre amour pour votre art à Rome qui ne pouvait que faire augurer pour vous tous les succès que vous en recueillez aujourd’hui”,* et plus loin d’ajouter: *“J’ai ici sous les yeux un joli croquis de vous qui m’aiderait chaque jour à m’en souvenir si je savais oublier. Adieu tous à vous pour la vie.”* (doc. 405) Dans une autre lettre, datée de 1832, Ramey écrit: *“Où est le temps où nous vivions tous ensemble dans cette belle ville de Rome, occupés de nos liaisons amicales d’artistes et de notre art que nous aimions tous pour nos progrès.”* (doc. 406)

Lettres des sculpteurs cipollésiens

Plusieurs constatations peuvent être déduites de la lecture de la correspondance des sculpteurs cipollésiens à Navez. Aucun d’eux n’a de lien avec des sculpteurs belges. Petitot, en tant que membre de l’Académie des Beaux-Arts, est amené à se prononcer sur les valeurs respectives de deux sculpteurs belges candidats à une place de membre correspondant étranger, Guillaume Geefs et Eugène Simonis⁷. Comme il ne les connaît guère, il écrit à Navez le 2 décembre 1850 pour lui demander son avis (doc. 374). De même, aucun d’eux ne se soucie d’une quelconque ouverture en Belgique, à l’exception de Leboeuf qui a envoyé une sculpture au Salon de Bruxelles de 1845 et demande à Navez d’intervenir pour recevoir une médaille belge (vol. 2, doc. 179).

On observe aussi un réel esprit de fraternité entre eux, qui semble exclure toute rivalité féroce. Tous se réjouissent du succès des autres et éprouvent du regret lorsque l’un d’eux est dans une passe difficile. Dans une lettre datée du 9 avril 1824, Roman annonce à Navez: *“Mon cher Navez, depuis ma dernière lettre, j’avais toujours remis pour t’écrire qu’il y ait quelque chose de décidé relativement aux bas-reliefs [de l’arc du Carrousel] dont je t’avais parlé; enfin cette grande affaire est terminée à notre avantage après bien des contestations, car d’abord on nous offrait une somme insuffisante, mais on a fait droit à nos réclamations et cette semaine on nous donne nos sujets, ainsi, mon cher Navez, je t’apprends trois bonnes nouvelles à la fois puisque nos amis Cortot et Petitot en ont aussi chacun un; le quatrième a été donné à un nommé Raggi⁸, je ne sais si tu le connais, c’est un Italien, mais dans toute l’exception du*

mot, nous avons à regretter que ce quatrième bas-relief n'ait pas été donné à un de nos bons camarades de Rome tel que Nanteuil; alors la fête eut été complète." (doc. 462)

Jean-Baptiste Roman (Paris, 1792 – Paris, 1835) fut l'un des amis les plus proches de Navez. C'est ensemble qu'ils ont quitté Rome et fait le voyage de retour. À peine Navez quitte-t-il Roman pour regagner Bruxelles, qu'ils engagent une infatigable correspondance qui prit brutalement fin à la mort prématurée du sculpteur. Dans ses lettres à son ami belge, Roman relate son quotidien, ses rencontres, ses projets. Il s'enquiert de Navez et de son ami Rude, établi à Bruxelles et dont il a partagé les années de formation. Enfin, il détaille par le menu ses travaux. Ses lettres font ainsi état des circonstances de création de la plupart de ses œuvres, dont son grand groupe en marbre de *la Mort de Nisus et Euryale* conservé au Louvre⁹, sa Sainte-Théodosie de l'église de Saint-Germain-des-Prés et son œil-de-bœuf du Louvre, représentant *la Terre et l'Eau* (appelé encore *la Chasse et la Pêche*), bas-relief qui compte parmi les plus belles et les plus réussies décorations des fenêtres du palais, tenant à la fois du néoclassicisme le plus sévère dans la rigueur toute graphique des lignes, comme découpées au scalpel, et du « néobellifontanisme » dans la grâce des poses et l'élégance des figures. On comprend à la vue d'une telle œuvre les liens étroits qui unissaient Roman et Rude.

La mort de Roman consterne Navez et les amis cipollésiens. L'ami d'enfance, Rude, qui ne fit pas partie de la société, en est bouleversé. En témoigne une lettre de Sophie Rude-Frémiet, son épouse, adressée à Navez le 20 février 1835: *"Mon mari est trop affecté pour vous écrire, il n'en a pas le courage, je me suis chargée de ce soin et de vous remercier pour votre obligeant souvenir. Vous, Monsieur, qui saviez si bien apprécier notre ami, vous sentez mieux que personne le chagrin qui nous accable; jamais nous ne le remplacerons et pourtant ce vide est bien affreux, il partageait nos chagrins et nous aidait à les supporter; s'il nous arrivait quelque bien, il en jouissait plus que nous-même, pauvre ami, mourir si jeune et à la suite d'une si horrible maladie, nous étions bien cruels nous qui priions Dieu tous les jours de prolonger son existence si affreuse."* (doc.487) C'est à Rude qu'il reviendra de réaliser le monument funèbre de Roman et d'achever ses dernières œuvres, dont le poignant *Caton d'Utique*, une œuvre austère, fermée, grave, au relent funeste.

La correspondance de Bernard-Gabriel Seurre (Paris, 1795-1867) à Navez comporte plus de soixante-dix lettres, datées de 1822 à 1864. Très lié lui aussi à Navez, Seurre écrit déjà à son ami belge encore à Rome alors qu'il séjourne à Naples. À Paris, il se fait volontiers le porte-parole de ses amis auprès de Navez. Seurre connut une carrière sans trop d'éclats. Cela ne l'empêche pas de se réjouir du succès de ses amis. Le 27 octobre 1829, il écrit: *"[ils] ont tous plus ou moins d'occupations. Petitot, Roman et Nanteuil ont le vent en poupe. Il n'y a que Callet qui ne peut parvenir à se faire placer dans les travaux du gouvernement. Il a cependant quelques affaires particulières [...]. Quant à moi mon cher Navez (car il faut bien que je te parle de moi) sans ambition que celle de faire le moins mal qu'il m'est possible, j'attends toujours de meilleurs travaux. J'ai l'espoir d'en obtenir car il faudra bien un jour [...] de*

travailler pour les frais, malgré cela ne crois pas que je me plains je suis satisfait de mon sort... Il y a tant de gens qui ont du talent qu'il faut faire de grands efforts c'est une lutte perpétuelle." (doc. 592) Aussi, après plusieurs années de vaches maigres, il est tout heureux d'annoncer, le 5 janvier 1839, qu'il a décroché enfin une commande d'importance : la statue de fontaine de Molière. "Il me reste mon cher ami à te parler de moi. Je viens d'obtenir un si beau travail, ce travail est le monument de Molière que l'on va élever rue de Richelieu au coin de celle traversière Est-ce cela une belle chance ? Il faut te dire en deux mots comment cette bonne fortune m'est venue. Je suis chargé par la ville d'une fontaine (à la place où on veut mettre le monument) et bien que le monument changeât de destination on a bien voulu me laisser au même lieu et place. J'ai déjà fait les projets et me dispose à mettre tous mes soins pour cela..." (doc. 598) Cinq ans plus tard, le 16 janvier 1844, il écrit : "Hier par un froid assez vif on a inauguré le monument de Molière après plusieurs discours chacun est rentré se réchauffer. Voilà la cérémonie. Du reste je suis assez satisfait de l'effet de ma figure, tu me permettras de te laisser t'adresser à d'autres pour plus ample information." (doc. 615)

Les sculpteurs non cipollésiens

Étienne-Jules Ramey (Paris, 1796 – Paris, 1852), Premier Grand Prix de sculpture en 1815, connu Navez à Rome. Cinq lettres de Ramey, datées de 1830 à 1844, sont conservées dans la correspondance de Navez. On retiendra, outre les signes d'amitié, l'admiration qu'il porte à son élève belge Guillaume Geefs. Les succès de ce dernier en Belgique le ravissent et ne l'étonnent pas. Il écrit à Navez en 1832 : *"Je suis heureux de ce succès qui doit ouvrir la carrière d'un jeune homme, qui le mérite si bien de réussir. Vous apprendrez à l'apprécier à mesure que vous le verrez. Je n'en doute nullement."* (doc. 406) Le 10 août 1840, Ramey évoque à nouveau Guillaume Geefs : *"Vous me citez mon ancien élève Geefs et ses succès, il est un de ceux qui a su le mieux me comprendre, ses progrès ont été si rapides que j'ai été étonné, je m'y suis attaché à cause de son talent que je voyais se développer et je peux dire aussi qu'il est celui de tous, qui m'a conservé et continué toujours les témoignages d'une reconnaissance qui me rend heureux d'avoir aidé et activé tous ce que la nature avait fait pour une tête douée de cette (trempe) qui fait un artiste. Sans mes travaux et de plus ma santé bien faible en ce moment, j'aurais été à Anvers pour voir placer sa statue de votre illustre Rubens."* (doc. 407) On notera que Navez ne partage pas pareillement l'enthousiasme de Ramey pour Geefs. Dans une lettre qu'il adresse à Seurre le 27 novembre 1838, il écrit : *"Je ne puis vous passer sous silence deux monuments que Geefs, jeune statuaire élève de Ramey, vient de faire : un représente le général Belliard, l'autre la Belgique ou la liberté [...] les journées de septembre 1830. Cette statue a 16 pieds c'était une belle chose à faire, le malheur est qu'il est manqué le monument par sa grandeur son développement, sa place où il est posé fait de l'effet mais c'est de la pauvre sculpture, sans caractère sans cachet, si vous voyez quelque artiste français qui l'ait vu il vous en parlera. Il a coûté avec tout son architecture plus de 40000 francs."* (doc. 597)

Plusieurs élèves de Geefs le suivent dans l'atelier de Ramey. Ce sont Denis-

Victor Poelaert, le fils de l'architecte, un ami de Navez, et Egide-Hyacinthe Melot. Le 10 juin 1843, Ramey écrit: *"J'ai toujours auprès de moi, chez nos élèves, le brave et aimable Poelaert que vous m'avez confié, il a eu ici une très honorable médaille, si j'ai pour lui des regrets c'est que sa position d'étranger le sépare du concours de Rome. Je regrette bien que Melot ait été forcé de me quitter, il a dû retourner à Bruxelles, et cela au moment où il avoit donné (dominé) dans sa manière un genre qu'il sentoit ne pas être assez statuaire."* (doc. 409) Il citera encore à Navez un certain Michotte, de Bruges.

Enfin, Ramey livre des informations sur ses travaux, l'arc d'Aix à Marseille et ses travaux à la Chambre des députés, et quelques indiscretions sur les aléas de la vie: *"Ici la vie est bien occupée [...], il faut presque malgré soi aller à bâtons rompus et toujours au milieu d'une lutte d'idées qui sont fausses plus que jamais par la critique incessante et la contrariété qui préoccupent les artistes studieux, dans cette lutte qui ne cesse plus contre la médiocrité."* (*idem*)

Pierre-Jean David d'Angers (Angers, 1788 – Paris, 1857) est également présent dans la correspondance de Navez avec trois lettres. On connaît les accointances républicaines du sculpteur. David d'Angers avait sympathisé avec De Potter, le libelliste libéral belge et a toujours marqué un attachement profond au peintre David. Il ne manqua pas de se rendre à Bruxelles pour y rencontrer les exilés de l'Europe en vue de réaliser leur portrait en médaillon. Il en profite pour revoir Navez. De retour à Paris, il lui écrit le 20 mars 1826: *"Je sais avec bien du plaisir cette occasion de correspondre avec vous, et vous dire que j'ai trouvé un bien grand charme dans votre conversation qui est celle d'un artiste passionné pour son art et appelé à faire de grandes choses [...]. J'ai vu Monsieur Gros, je lui ai fait vos compliments, il m'a chargé de le rappeler à votre souvenir. Je voudrais bien que nous fissions une souscription pour vous envoyer des fonds, alors vous pourriez élever un monument à notre digne maître, il y a bien des gens timides ici... Cependant je ne désespère pas que nous ne puissions vous aider à élever un monument digne de cet homme immortel. Il sera bien glorieux pour la Belgique d'avoir donné asile aux cendres de cet illustre proscrit. J'ai appris que vous avez ouvert une souscription à Bruxelles."* (doc. 167) Il termine sa lettre en demandant à Navez de saluer pour lui le sculpteur malinois Jan-Frans Van Geel qui avait été son camarade à Paris, et l'architecte Tilman Suys.

Dans une lettre de 1837, David demande une faveur à Navez: *"Mon cher ami, j'ai souvent regretté depuis votre départ de Paris de ne pas avoir pensé à vous prier de me rendre un service. Voici de quoi il s'agit. Quant Mr. Lelewelle était à Paris (Joachim Lelewelle, historien polonais en exil à Bruxelles), je lui avais demandé de passer pour son médaillon. L'ordonnance brutale du ministre est venu me l'enlever, comme je ne prévois pas pouvoir aller à Bruxelles d'ici à bien longtemps, j'ai pensé que vous pourriez charger un dessinateur habile de me faire un dessin bien exact du profil de ce digne et honorable polonais, vous auriez la bonté de payer ce dessinateur et je vous rendrais ce que vous auriez déboursé. Tâchez d'arranger cette affaire vous m'obligerez infiniment. On vient de commencer la gravure de ma collection de médailles, je crois que cette publication aura*

de l'intérêt." (doc. 168) La médaille de Lelewell existe en plusieurs exemplaires (Louvre, Angers, L'Ermitage). Un dessin de celui-ci signé et daté « David d'Angers décembre 1844 », comme le médaillon, a été retrouvé récemment au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique¹⁰.

Enfin, une lettre de Jean-Jacques Flatters que Navez connut à Paris dans sa jeunesse est conservée dans la correspondance de Navez. Elle a déjà été publiée par Jouin¹¹.

Regards des sculpteurs sur l'évolution des Beaux-Arts

Du point de vue de l'évolution des beaux-arts, Navez et ses correspondants sculpteurs partagent une même opinion. Tous, dans l'ensemble, condamnent la dérive romantique et gothique des Beaux-Arts. Jean-Baptiste Roman écrit le 24 septembre 1831: *"Le romantisme nous déborde, si tu voyais la peinture que font ces messieurs, celle qu'on encourage, celle par conséquent qu'on cherche à faire dans nos écoles cela fait pitié; enfin aurais-tu jamais pensé que Mr David serait de nos jours traité de croûton et regardé comme l'homme qui aurait le plus contribué à perdre les arts en France. Voilà où nous en sommes."* Ramey abonde dans le même sens. Le 10 août 1840, il écrit: *"J'ai déjà eu bien des jeunes gens à guider, des étrangers de tous pays, des français de tous nos départements, le nombre de ceux qui ont répondu, et bien compris nos avis et mon bon vouloir est bien restreint, mais je regarde comme un devoir, étant professeur public, de transmettre avec plus d'assiduité ce que je sais sur la direction de l'art. Notre époque s'y prête peu par suite de cette indépendance dont est saisie la jeunesse, aussi je ne vois pas d'élève vouloir suivre servilement cet avis qui pourtant leur éviterait tant d'erreurs."* David d'Angers n'est pas en reste. À son tour, le 27 novembre 1853, il écrit: *"Je pense que votre santé est toujours bonne et que vous poursuivez vos nobles et savantes œuvres, tant mieux, car au milieu de cette avalanche d'artistes qui cherchent par leur plus grandes excentricités à fixer l'attention d'un public noyé dans les flots bourbeux de l'industrialisation qui démoralise et fait de notre époque un effrayant Bas-Empire qui pèse sur toute l'Europe, il est donc heureux que quelques hommes comme vous, cher ami, conservent encore les bonnes traditions."* Enfin, Petitot écrit le 23 avril 1850: *"Tu sais, cher ami, dans le temps où nous vivons, on a tant prêché de fausses doctrines dans les arts comme en littérature, que le public égaré ne sait plus distinguer le vrai du faux et que privé de son libre arbitre, il se laisse entraîner à toutes sortes de dépravations de goût. C'est ainsi qu'à la faveur de coteries que préconisent trop souvent la médiocrité et lui donnent le titre pompeux de génie, nous voyons fréquemment le talent qui se respecte et dédaigne une publicité de mauvais aloi, être méconnu ou volontairement délaissé. Il faut donc que les hommes de goût et de conscience unissent leurs efforts pour résister à ce funeste état de choses et ramener le public à des appréciations plus rationnelles, en lui désignant les hommes et les œuvres qui méritent de fixer son attention."*

« Mon cher Navez »

Il reste enfin que cette correspondance nous éloigne bien souvent de l'histoire

de l'art pour nous rapprocher de préoccupations uniquement humaines, banales presque si elles n'étaient terribles. Et c'est en cela que cette correspondance est merveilleuse, car elle nous dévoile derrière des catalogues d'œuvres, des jeunes hommes puis des hommes qui ont cherché à travers l'art, l'amitié et l'amour, à accéder au bonheur. Or, ici-bas, le bonheur n'est jamais chose définitivement acquise. Lorsque Navez perd son fils en juillet 1846, Petitot qui se remet mal de la perte de son épouse écrit une longue et émouvante lettre à son ami: *"Ayant lu, en mon particulier, la lettre que tu as envoyée à Seurre, j'ai reconnu ce que je pressentais, que la perte cruelle que tu as faite est toujours aussi présente à ta pensée, ce que le tems, ce grand médecin des maux de l'âme, n'a pas adouci l'amertume de tes regrets. Guidé par l'espoir qu'en t'écrivant quelques mots dictés par l'amitié je ferai pour un instant diversion à tes douloureuses préoccupations, je viens causer un moment avec toi de ta peine, et t'engager à faire effort sur toi-même, et t'abandonner moins à l'affliction. Ayant été bien douloureusement éprouvé, et surtout par la perte que j'ai faite en la personne de ma bien excellente femme qui a succombé il y a cinq ans le 2 de ce mois, je comprends tout le regret que tu ressens et combien ton cœur de père est navré. Mais, cher ami, je t'en conjure, dans l'intérêt de ta conservation, et plus encore, dans celui de ta femme, de ta fille et de tes amis qui souffrent de te voir souffrir et craignent pour ta santé les funestes effets d'une trop vive douleur, je t'en prie, digne et cher ami, ne te laisse pas trop abattre, et fais ton possible pour surmonter un peu l'affliction où nous te voyons plongé. Sois homme, et pense que si la Providence t'a cruellement frappé elle t'a laissé du moins une fille charmante et une épouse dévouée qui ont le soin que tu te conserves pour les aimer et les soutenir contre toutes les peines dont cette vie est semée; ton devoir et l'honneur te le commandent, et ton âme est trop noble et généreuse pour ne pas entendre leur voix... Vois souvent tes amis, surtout ceux sur l'amitié desquels tu peux compter (et tu ne peux manquer d'en avoir de sincères avec un cœur aimant comme le tien), et ils trouveront dans le sentiment qu'ils te portent les moyens d'adoucir un peu ce que ta juste douleur a de trop amer. Combien ne suis-je pas redevable à l'amitié toute fraternelle que m'ont témoigné avec tant de cœur Seurre et son excellent frère! Jamais je ne l'oublierai. Tu fais bien de te livrer au travail. Fatigue ton corps par de l'exercice et ton esprit par l'occupation de l'intelligence, car la part d'attention que tu seras forcé de donner à tes travaux sera autant dérobé à l'affliction. Transporte-toi chez les infortunés, qui manquent même du strict nécessaire. Vois leurs maux, soulage leur misère. Adoucis leurs souffrances, et [...] je me trompe fort, tu seras moins malheureux... Pardonne en faveur de mes intentions cette longue causerie qui pourra peut-être te fatiguer, mais je me trouve en ce moment dans la position d'un homme que le chagrin a menacé de détruire, et qui a vu son mal sinon guéri, du moins beaucoup atténué, il est donc naturel que je te conseille l'emploi des mêmes remèdes dans l'espoir qu'ils auront sur toi les bons effets que j'en ai éprouvés."* (doc. 371)

Alain Jacobs.

NOTES

1. Sur François-Joseph Navez, voir COEKELBERGHS D., JACOBS A. et LOZE P., *François-Joseph Navez (Charleroi 1787 - Bruxelles 1869). La nostalgie de l'Italie*, Gand, Snoeck, 2000.
2. On notera qu'en 1894, H. de Nimal publia un ensemble de lettres de Navez adressées à Roman (*Vingt-cinq lettres inédites du peintre Navez*, Malines). On ignore le destin de cette correspondance.
3. Bibliothèque Royale de Belgique, Section des Manuscrits, inv. II/70.
4. JACOBS A., "François-Marius Granet et le peintre belge François-Joseph Navez. Correspondance de 1822 à 1849 conservée à la Bibliothèque royale Albert I^{er} à Bruxelles", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1996, Paris, 1997, p. 113-141.
5. JACOBS A., "Les amitiés romaines", in CHESNEAU-DUPIN L. (S.D.), *Jean-Victor Schnetz 1787-1870. Couleurs d'Italie*, Flers, Musée du château, 1^{er} juillet – 15 octobre 2000, p. 51-60.
6. Sur la Société cipollésienne, voir l'article de HUBERT Gérard, "Autour de la soupe à l'oignon. Le sculpteur Louis Petitot et la Société cipollesienne lettres et dessins", in *Archives de l'Art français*, nouvelle période, tome XXV, 1978, p. 263-289.
7. Guillaume Geefs (Anvers, 1805 – Schaarbeek, 1883), Eugène Simonis (Liège, 1810 – Bruxelles, 1882).
8. Nicolas-Bernard Raggi (Carrare, 1790 – Paris, 1862).
9. Inv. LL 450.
10. Voir *Sculpter au crayon. Dessins de sculpteurs du xvii^e siècle à nos jours*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, chapelle de Nassau, 18 novembre 2004 – 8 janvier 2005, n° 38.
11. JOUIN H., "Autographes de sculpteurs", in *Nouvelles Archives de l'art français*, 3^e série, tome III, 1887, p. 186.



Autoportrait de François-Joseph Navez, 1826, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 3790), copyright IRPA-Bruxelles.

Le Grand Prix de Rome belge de sculpture, Henri Boncquet

Pourquoi parler d'Henri Boncquet ? Le choix de cet artiste correspond bien au thème de cette journée d'études. Mais, c'est aussi pour moi l'occasion de raconter l'histoire d'une double rencontre. La première, bien sûr, est avec une sculpture acquise à Paris chez un de mes confrères. Il avait lui-même acheté cette sculpture à Anvers. Elle était attribuée à Jef Lambeaux. Malheureusement, aucun document, aucune recherche ne venaient confirmer cette attribution, d'autant que je peinais à lire le sujet. Probablement *Hercule étranglant l'Hydre de l'Erne...* bien que celui-ci n'ait qu'une seule tête ! Peu probable fantaisie de l'artiste. Ma deuxième rencontre, déterminante cette fois, a lieu à Londres chez un libraire bien connu des historiens d'art et des marchands. Là, je trouvais l'ouvrage de Sander Pierron (le "Arsène Alexandre" d'Henri Boncquet !) consacré à l'artiste et j'y découvris ma sculpture : *Thor combattant le serpent dragon*, sujet tiré de la mythologie nordique, et grâce auquel Henry Boncquet remporte le Prix de Rome en 1897.



Aigle, 1894.

Né en 1868, fils d'une famille nombreuse et très modeste, frère d'un sculpteur élève de l'Académie d'Anvers et qui mourut prématurément en 1883 à Paris, Henri Boncquet entre à quatorze ans dans un atelier de sculpture religieuse industrielle à Roulers. Parallèlement, il suit des cours à l'académie de cette ville. En 1888, Boncquet, alors militaire, est détaché à la Compagnie Universitaire et entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, institution qu'il fréquente de 1888 à 1893, puis de 1894 à 1897.

Constantin Meunier et Charles Van der Stappen sont chargés, dans ces années-là, d'élaborer un projet de décoration du jardin botanique de Bruxelles. Grâce à l'intervention de ses maîtres, Boncquet obtient d'y participer. En 1894, il réalise donc sa première œuvre, un *Aigle* en bronze destiné à ce jardin botanique. Cette sculpture est toujours en place. La même année il prend part au concours du Prix de Rome et également à celui du Prix Godecharle pour lequel il réalise un *Solitaire*, œuvre présentée au Salon de Bruxelles. Très influencé par les *Bourgeois de Calais* de Rodin, dont des fragments avaient été exposés à Bruxelles, Boncquet traduit dans cette œuvre les frustrations et les détresses de son milieu d'origine. Il emprunte également l'attitude de son personnage à une sculpture de Van der Stappen.

Au Salon de 1896, Boncquet présente *le Tourment d'amour*, œuvre d'influence



Thor combattant le serpent, 1897.

rubénienne. Deux figures nues constituent ce groupe. Lui est assis, le buste porté en avant. Elle, est étendue à ses pieds entourant de ses bras le corps de son amant. Le succès de cette œuvre est immédiat. La critique est favorable. Par sa composition, cette sculpture charnelle s'inscrit dans la continuité des œuvres de Jef Lambeaux. À cette époque, deux influences s'exercent sur Boncquet: Rodin et Paris d'un côté, Jef Lambeaux et la Flandre de l'autre.

En 1897, Boncquet remporte enfin le Prix de Rome avec *Thor combattant le serpent*. Le dieu du tonnerre et de la pluie lutte contre la brutalité et le mal symbolisés par le serpent. Le héros nu se tient debout sur un roc enveloppé par le dragon serpent dont il retient la gueule de la main droite. Les cheveux relevés, dégageant la nuque, le héros est armé du marteau et de l'éclair. L'effort et la détermination se lisent sur le visage de Thor. Réalisée avant le départ de Boncquet pour Rome, l'œuvre est néanmoins emprunte de nombreuses références italiennes.

Bien que fortement marqué par Rodin, ce mouvement n'est pas en effet sans rappeler celui des sculptures de Jean de Bologne et de Michel-Ange ou encore l'attitude du *Milon de Croton* de Puget.

Boncquet part donc pour Rome. La première œuvre qu'il exécute est son *Illusion*, jeune femme nue debout qui se penche pour regarder dans les yeux, comme dans un miroir, une tête émergeant de la pierre. Boncquet

s'adonne alors à une sculpture plus apaisée qui ne semble pas être tout à fait la sienne. *L'Indolence* et peut-être plus encore *la Mélancolie* sont en somme plus classiques et mêlées d'un certain souci d'élégance. Boncquet reprend les thèmes de la souffrance et de la force exprimés dans son Prix de Rome. Les titres mêmes de ces œuvres sont significatifs d'un certain mal-être et de l'esprit fin de siècle. Sa statue de *L'Obsession* transcrit une inquiétude intérieure. *Le Destin* est une figure prométhéenne dans laquelle se dégage une force colossale et instinctive. *La Tentation* sera sa dernière œuvre réalisée à Rome. Il y inverse l'idée du couple évoquée dans *le Tourment d'amour*.



Le Tourment d'amour, 1896.



Chimère, esquisse
(cire perdue)

De retour au pays en 1901, Boncquet réalise deux bustes. Bien qu'il ne se soit pas illustré dans l'art du portrait, le gouvernement lui confie l'exécution du portrait du géologue De Koninck conservé aujourd'hui au Palais des Académies de Bruxelles. L'autre buste, intitulé *la Méditation*, représente un vieillard à mi-corps qui semble être directement inspiré du *Moïse* de Michel-Ange. Souvenir d'Italie?

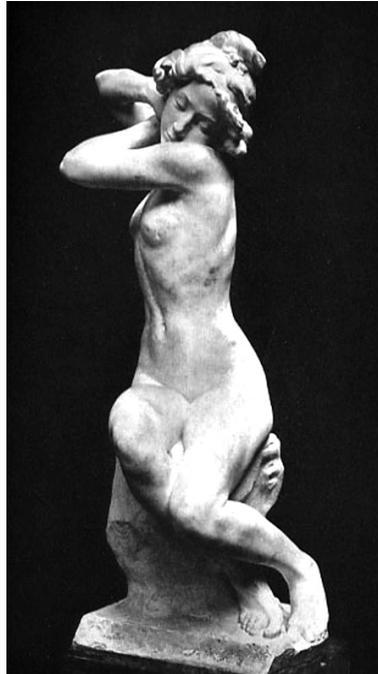
En 1902, Boncquet modèle un groupe intitulé *Chimère*, dont est présentée ici l'esquisse en cire, déclinaison de sa vision du couple. Il présente aussi une autre esquisse en cire: un projet pour un soubassement intitulé *l'Humanité*. Sa composition est directement influencée par Jean de Bologne. C'est pourtant à cette époque que Boncquet évoluera vers une sculpture plus tra-

ditionnelle aussi bien dans la forme que dans l'expression. Il sculpte un groupe en marbre intitulé *la Famille* puis il présente *Sollicitude maternelle*. Il abandonnera ces références à Jef Lambeaux et à Michel-Ange, marqué, peut-être, par le souvenir des œuvres de Jules Dalou qu'il a vues lors d'un séjour en Angleterre. Le Baron Édouard Empain le charge alors de l'exécution de cariatides pour son hôtel particulier. Boncquet les a voulues tout en puissance et en mouvement, conformes à celles de Puget qu'il avait admiré à Toulon. Pour l'arcade commémorative du Cinquantenaire érigée à Bruxelles, Boncquet réalise vers 1904 les allégories de la *Prudence* et de la *Justice*. Il se conforme alors à un style plus néoclassique, inspiré directement de Godecharle.

L'œuvre d'Henri Boncquet est néanmoins très marquée par la tradition flamande, héritée du siècle de Rubens transposée au XIX^e siècle. Rongé par un cancer à l'estomac depuis plusieurs années, il meurt à Bruxelles en avril 1908. À ma connaissance, il y a peu de témoignages de ses amitiés ou même de ses relations.

Les quelques documents existants le dévoilant sont les lettres qu'il envoie de Rome au directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

Patrice Bellanger.



L'Indolence, ca. 1897.

BIBLIOGRAPHIE

PIERRON Sander, *Henri Boncquet*, Librairie d'art et d'histoire G. Van Oest & Compagnie, Bruxelles, 1909.

VAN LENNEP Jacques, *La Sculpture belge au XIX^e siècle*, exposition organisée à Bruxelles du 5 octobre au 15 décembre 1990, La Générale de banque, Bruxelles, 1990.

Parcours de sculptrices entre Belgique et France. Présence et réception

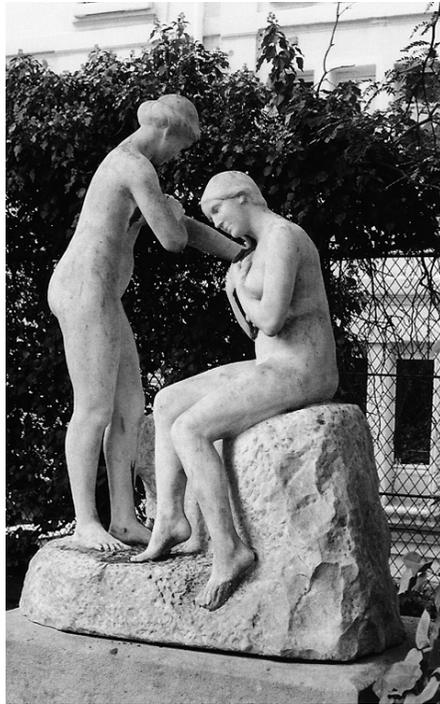
Cet exposé présente, pour la première fois, certains aspects du séjour et de l'accueil des sculptrices belges en France et des sculptrices françaises en Belgique. Ces sculptrices ont visité leur pays voisin respectif pour diverses raisons : pour y étudier, y exposer, y chercher de l'inspiration, etc. On pourrait d'emblée se demander si on peut parler d'un amour réciproque, et si cet amour était aussi passionné d'un côté que de l'autre, s'il y avait autant d'attention du côté français pour les sculptrices belges que du côté belge pour les françaises.

Présence physique de sculptrices et sculptures

La première femme sculpteur à faire le trajet Paris-Bruxelles a probablement été la sculptrice franco-italienne et royaliste Félicie de Fauveau (1801-1886), qui s'est réfugiée temporairement en Belgique en 1834, pour des raisons politiques. Mais a-t-elle eu l'occasion d'y sculpter ? Quelques vingt ans plus tard, Maria-Cecilia Goldsmid, statuaire née à Paris, réside plusieurs années à Bruxelles, probablement aussi par nécessité, comme l'atteste une lettre de 21 janvier 1859 écrite de la rue Mercelis à Ixelles, dans laquelle elle mentionne qu'elle a été "autorisée à rentrer en France par décision du Ministre de l'Intérieur" (ANF F21 2184). Néanmoins, deux ans plus tard elle expose toujours sous cette adresse. Curieusement, son nom ne figure pas dans les dictionnaires, bien qu'elle ait réalisé les portraits de Charles De Brouckère, Léopold I^{er} et Napoléon III. En février 1892, *le Figaro* annonce qu' "une de nos artistes parisiennes les plus connues, Mme Laure Coutan a été spécialement appelée à Bruxelles pour exécuter le buste du prince Victor Napoléon". Le journaliste précise que, pour accueillir Laure Coutan-Martin (1855-1915), un atelier a été emménagé au château de Lindthout.

Pour les sculptrices belges, beaucoup moins nombreuses que leurs collègues françaises, la France, et non l'Italie, demeure la première destination, et en particulier Paris, considérée comme la métropole des arts par excellence à cette époque. Elles y résidaient quasi toutes, au moins temporairement. En 1891, par exemple, Jenny Lorrain (1867-1943), de Virton, part pour cinq années suivre les cours de l'Académie Julian à Paris, où les étudiantes pouvaient suivre un cours de modelage d'après le modèle vivant. Elle y aurait fréquenté les ateliers d'Antonin Mercié, Jean Dampet et Antoine Injalbert, tout en assistant à des cours d'anatomie à l'École de Médecine. Pour gagner sa vie à Paris, Jenny joue du violon, pratique le dessin industriel et confectionne de menus objets d'art. Rachel Van Dantzig (1878-1949), née à Rotterdam mais résidant et étudiant à Bruxelles où elle mourra, s'inscrit à l'Académie Colarossi, tandis que d'autres, comme Simone Plomdeur (1897-1991), Nadine Effront (1901) ou Madeleine-Christine Forani (1916-1976), choisissent un maître particulier. D'autres encore décident d'émigrer en France, souvent après leur mariage avec un Français. Marie-Philomène

Jacquier, née à Bruxelles, est active à Caen entre 1881 et 1912. Elisa Beetz (1859-1949), née à Schaerbeek et morte à Neuilly-sur-Marne, participe d'abord aux Salons belges sous une adresse à Bruxelles, et dès 1901 sous une adresse à Paris. Trois ans plus tard elle devient la deuxième épouse du sculpteur-médailleur français Alexandre Charpentier. Le Musée d'Orsay possède des médailles et plaquettes en bronze d'Elisa Beetz-Charpentier. Après des années d'enseignement à Gand et Bruxelles, Yvonne Serruys (1873-1953) installe son propre atelier à Paris autour de 1900. Officiellement, elle emménage dans la capitale en 1909, après son mariage, dans sa ville natale de Menin, avec l'écrivain français Pierre Mille. Pendant l'été de 1912 le couple emménage au 15 quai Bourbon sur l'île Saint-Louis. L'atelier, au rez-de-chaussée, voisine jusqu'en mars 1913 avec celui de Camille Claudel (1864-1943), mais sans doute y a-t-il peu ou pas de contact entre les deux artistes. La Bruxelloise Claire Colinet (1885-1948) s'installe définitivement à Paris vers 1914, l'année où elle décroche une mention honorable au Salon des Artistes français. Si ces deux dernières sculptrices reviennent parfois en Belgique pour y exposer ou honorer des commandes, leur carrière est centrée sur la France. De cela il existe encore des traces publiques.



Yvonne Serruys, *Les Baigneuses*, marbre, 1910, École normale supérieure, Paris.

Présence dans l'espace public

Plusieurs sculptures d'artistes belges sont en effet entrées dans des collections publiques françaises. Ou plutôt dans leurs réserves! Il n'est pas surprenant que ce soient surtout des sculptrices d'origine belge mais vivant en France qui aient reçu des commandes publiques sur le territoire français. C'est, par exemple, Claire Colinet qui a réalisé le groupe *Danses rythmiques* (1905) pour le square Joffre à Asnières-sur-Seine (œuvre détruite pendant l'occupation allemande), ou encore Yvonne Serruys qui a réalisé à Paris deux grands groupes en marbre, les



Yvonne Serruys, *Monument Albert Samain*, pierre, 1923-1931,
Jardin Vauban, Lille.

Baigneuses et *le Faune aux enfants*, qui ont été achetés respectivement par l'État français et par la Ville de Paris. Près de Biarritz, Yvonne Serruys a encore reçu la commande d'un groupe de statues d'enfants avec des animaux pour la décoration d'un jardin d'enfants dans un centre de cure thermale. Elle avait alors déjà réalisé une *Roue de Fortune* pour le casino de Biarritz (rouvert en 1929) et

reçu, en Tunisie à la fin des années 1920, les commandes de deux monuments en pierre, l'un à Paul Cambon à Tunis et l'autre à Paul Bourde à Sfax. Dans le Jardin Vauban à Lille, Yvonne Serruys a aussi réalisé le *Monument Albert Samain*, qui a été inauguré en 1931 avec un intérêt très prononcé tant au niveau régional qu'au niveau national.

Il est plus rare, par contre, qu'on ait demandé à des sculptrices françaises de réaliser des sculptures publiques en Belgique. Il y a, cependant, une décoration du Palais Royal de Bruxelles, probablement les trois amours supportant un écusson portant le monogramme du jeune roi Albert I^{er} dans la Salle des Glaces, à laquelle a participé Jeanne Itasse (1867-1941) en 1909, avec le sculpteur français Gaston Broquet, qui deviendra plus tard son époux. Un autre exemple est le monument aux morts de la Grande Guerre au cimetière militaire français de Machelen-aan-de-Leie en Flandre orientale, conçu par Marguerite De Baysgratry (1884-1975), qui est née et morte à Lille, et qui, d'ailleurs, est membre du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles.

De Germaine Richier (1904-1959), on trouve des œuvres dans des collections publiques à Anvers (Middelheim) et à Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts).

Présence et accueil aux salons et expositions

Entre 1848 et 1870, environ 70 % des sculptrices exposant en Belgique sont de nationalité étrangère. C'est surtout la délégation française qui est forte: entre 1854 et 1875, toutes les sculptrices qui exposaient à Bruxelles étaient même originaires de France. Sans doute ceci a-t-il été favorisé par l'ouverture, en 1846, du chemin de fer entre Bruxelles et Paris, ville où des femmes, telles Marie-Anne Collot (1748-1821) et Julie Charpentier (1770-1845), exposaient déjà des sculptures depuis la fin du XVIII^e siècle. Maria Goldsmid a exposé en Belgique plusieurs groupes et bustes. Elle montre par exemple son buste en marbre de Léopold I^{er} de Belgique à plusieurs reprises: en 1857 à Bruxelles, en 1859 à Paris et en 1861 à Anvers. L'exécution en marbre fait supposer que le buste a été acheté,



Hélène Bertaux, *Assomption de la Vierge*, bas-relief, 1863.



Marie Cazin, *Jeunes Filles*, bronze,
Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, 1899

mais le commanditaire éventuel n'est pas connu. Fin 1858, Maria Goldsmid prie le Ministre d'État français de vouloir lui commander une reproduction en marbre de son buste de Léopold I^{er}. Rosa Bonheur (1822-1899), artiste parisienne placée hors concours à Paris dès 1853, expose dès l'année suivante (seule femme sur quarante-deux sculpteurs) à Bruxelles, notamment un *Taureau* et une *Brebis* en bronze. Officier de la Légion d'honneur en France, Rosa Bonheur est faite membre de l'Institut d'Anvers en 1867 et Chevalier de l'Ordre de Léopold trente ans plus tard. Madame Hélène Bertaux (1825-1909) montre en 1863 à Bruxelles un grand bas-relief *Assomption de la Vierge*, et Madame Franck en 1872 un buste du peintre belge Antoine Wiertz. Sarah Bernhardt (1844-1923) expose un groupe en marbre, *Après la tempête*, à

Gand en 1877, et l'année d'après, un portrait-médaille de Louise Abbéma (1858-1927) est montré à Bruxelles. Les sculptrices françaises qui envoyaient leurs œuvres en Belgique étaient souvent déjà connues dans leurs pays d'origine et au-delà. Certaines ont peut-être exercé une influence sur des sculpteurs belges, homme ou femme. Un buste en bronze d'une jeune bacchante signé Jef Lambeaux (Sotheby's 1992) rappelle peut-être le *Buste de Gorgone* en bronze exposé à Bruxelles par Marcello (1836-1879) en 1866 (Jef Lambeaux a alors quatorze ans), ou plutôt sa *Pythie* (1870), installée neuf ans plus tard à l'Opéra de Paris. En tout cas, la participation remarquable des créatrices de l'étranger stimule sans doute de jeunes talents féminins belges à persévérer en sculpture: leur exemple rappelle que la profession n'est pas nécessairement l'apanage des hommes. Tandis que les sculptrices belges s'affirment à partir des années 1880, les Françaises sont toujours présentes aux expositions belges; parmi elles, Margarethe Froideval-Ducasse, Madame Franck, Alice Hody, Madame Bertaux et Claude Vignon (1828-1888), pseudonyme de Noémie Cadiot, qui écrivit aussi entre 1869 et 1880

des articles engagés pour le journal *l'Indépendance belge*. Trois sculptrices françaises ont été invitées à Bruxelles par les sociétés progressistes Les XX et la Libre Esthétique: Marie Cazin-Guillet (1845-1924) et Charlotte Besnard-Dubray (1855-1931) ont d'ailleurs été les seules sculptrices invitées aux Salons des XX. La première y expose en 1887 ses *Jeunes filles* en bronze, qu'elle exposait l'année précédente à Paris (achat de l'État français), et de nouveau à Bruxelles en 1914. Dans une lettre à l'association, Marie Cazin manifeste sa reconnaissance pour l'invitation. Émile Verhaeren apprécia fortement la participation de Charlotte Besnard au Salon des XX de 1888. Plus tard elle obtint la commande, pour le cimetière du Père-Lachaise, de la tombe de Georges Rodenbach, écrivain belge qui passe les dernières années de sa vie à Paris



Claire Colinet, *Tête d'enfant*, c. 1933, Musées de la Ville de Paris.

comme correspondant pour le *Journal de Bruxelles*. Charlotte Besnard a aussi été invitée deux fois à la Libre Esthétique; en 1897 elle n'y expose pas moins de sept sculptures. Camille Claudel, enfin, a été invitée à la première exposition de cette société en 1894. Auparavant Rodin avait écrit une lettre pour la recommander à l'organisateur Octave Maus. Camille Claudel y expose *la Valse*, *Contemplation*, *le Psaume* et *le Premier Pas*, qu'elle mentionne dans une lettre à son frère Paul sous d'autres noms. Si l'on se réfère à la presse artistique belge, Camille Claudel y fait sensation. *L'Art moderne* lui octroie une place de choix dans le compte rendu qu'il consacre à la section sculpture; première artiste mise en relief, Camille Claudel bénéficie d'une présentation correspondant à un quart de l'article total. Émile Verhaeren aussi apprécie son œuvre dans ses *Ecrits sur l'art*: "Citons spécialement [...] Mlle Camille Claudel, dont on a justement admiré l'art énergique et souple à la Libre Esthétique."

Quand en 1906 Louise Ochsé-Mayer et Yvonne Serruys présentent des sculptures à la Libre Esthétique, cete dernière est la seule des huit sculpteurs à ne pas demeurer à Paris. Cette émigration n'est évidemment pas qu'une "affaire de fem-

mes". Qu'elles séjournent ou non à Paris, les sculptrices belges participent aux Salons en France, mais elles y apparaissent plus tard par rapport à leurs homologues françaises en Belgique, et elles y ont moins attiré l'attention vu le nombre beaucoup plus élevé de participants. En 1887, par exemple, il n'y avait pas moins de cent quatorze sculptrices participantes, parmi lesquelles la Belge Madame Philippon. Cette dernière rejoint d'ailleurs, avec Claire Colinet, l'Union des femmes peintres et sculpteurs à Paris, organisation instituée par Madame Bertaux, qui faisait même de la publicité pour son « Union » dans des revues d'art belges. Parmi les premières représentantes de Belgique aux Salons en France il faut encore signaler, dès les années 1880, la princesse Jeanne Bonaparte (Madame Christian de Villeneuve-Esclapon) (1861-1910), née en Belgique et morte à Paris, Jenny Lorrain et Adélaïde Maeterlinck-Lefebvre. Hélène Cornette apparaît en 1897 au Salon de la Rose+Croix. L'année d'après, Yvonne Serruys obtient sa première exposition individuelle à Paris, à la Galerie Barbazanges, avec des peintures et quelques statuettes. Le critique d'art Thiébault-Sisson l'encourage alors à suivre le chemin de la sculpture. À partir de cette même année 1898 (son maître Émile Claus siège alors au jury de la Société nationale des Beaux-Arts), Yvonne Serruys expose donc annuellement pendant cinquante ans (et dès 1903 que des sculptures), soit jusqu'à quatre ans avant sa mort, dans diverses organisations parisiennes, telles que le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, le Salon des Tuileries et le Salon d'Automne, où elle fait plusieurs fois partie du jury de la section sculpture. Au début du xx^e siècle, on retrouve aussi dans les livrets parisiens les noms de Louise Ochsé-Mayer, Juliette Samuel-Blum, Hélène Cornette, Claire Colinet, Jenny Lorrain ou Jeanne Tercafs. La dernière a une adresse à Paris dès 1930, et les deux pièces qu'elle y expose l'année d'après trouvent de suite acquéreurs : l'État français achète son buste *Douleur*, tandis que l'État belge acquiert une tête de femme en pierre. Le maréchal Lyautey fera en outre don à l'ancien Musée de la France d'Outre-Mer d'une *Mulâtresse* en pierre noire qu'elle avait montré en 1933 au Salon d'Automne. Durant ces années, elle assiste à la plupart des Salons des Artistes coloniaux en France. Enfin, la reine Elisabeth elle-même cherche et trouve la reconnaissance artistique à Paris, puisqu'en 1939 elle y expose trois bustes, dont celui de son jeune prince Albert qui a été couronné de la médaille de bronze.

La présence de sculptrices étrangères est régulièrement appréciée de façon positive, mais souvent avec une attention particulière pour leur "altérité". Les journalistes s'attardent non seulement au sexe des artistes mais aussi à leur appartenance nationale. Quand il est question de sculptrices belges, les auteurs français se réfèrent à des caractéristiques jugées typiques de l'art du pays d'origine. Les noms prestigieux de Rubens ou de Van Dijk se retrouvent régulièrement sous leur plume. Au sujet d'Yvonne Serruys, devenue Française par son mariage, la presse française rappelle souvent ses origines, ainsi Mabilille de Poncheville en

1913: "La naissance d' Yvonne Serruys la place dès l'abord dans la phalange des artistes franco-flamands qui, depuis Cl. Sluter, [...] ajoutent un si vif rayonnement au génie de la France", et "[elle] appartient autant à la patrie de Descartes qu'à celle de Rubens³." Quant à Dumont-Wilden, il note en 1921 qu'"il y avait là une nouvelle manifestation de cette entente étroite de la Belgique et de la France qui remonte aux origines mêmes de l'indépendance belge⁴." Dès cette époque on attire donc l'attention sur l'entente étroite de la Belgique et de la France. La présence des sculptrices françaises en Belgique tout comme celle des sculptrices belges en France ne passe pas inaperçue et peut être considérée comme un cas intéressant dans le cadre de l'attention renouvelée envers l'histoire des échanges internationaux et interculturels.

Marjan Sterckx.

NOTES

1. Par exemple, Yvonne Serruys, *Jeune Annamite*, 1929, Musée des Années 1930, Boulogne-Billancourt; Yvonne Serruys, *Eve*, 1908, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; Jeanne Tercafs, *Nito femme Yogo*, *Jeune Négrresse* et *Femme malgache*, Musée du Quai Branly, Paris; Jenny Lorrain, *Dernière Demeure*, 1919, Musée d'histoire contemporaine, Paris; Claire Colinet, *La Danseuse d'Angkor* (détruite), Musée des Beaux-Arts, Rennes; Claire Colinet, *Tête d'enfant*, et Yvonne Serruys, *Tête de femme ailée*, Dépôt de la collection artistique de la Ville de Paris, Ivry; etc.

2. Outre sept statuettes en bronze, Yvonne Serruys montre à cette exposition, une *Tête de bouledogue* en pâte de verre de la manufacture de Georges Despret à Jeumont. Pour cette manufacture dans le Nord, elle apporte près de trois cents modèles, dont il y a aujourd'hui des exemplaires en France, en Allemagne et aux États-Unis.

3. André Mabillet de Poncheville, "Yvonne Serruys", *Gand artistique*, 1923, p. 185.

4. Louis Dumont-Wilden, "Yvonne Serruys, sculpteur. À propos d'une inauguration récente", *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, p. 345.

« La Belgique inimitable ». Knopff au musée d'Orsay

Le titre de cette intervention, "La Belgique inimitable", répond à la Belgique imitatrice, celle des éditions pirates. Et le mimétisme ne jouait pas que dans la littérature. Dans le catalogue de l'exposition *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris* organisée au Grand Palais à Paris et au musée des Beaux-Arts de Gand en 1997, nous avons par exemple constitué, avec Jacques Van Lennep, des duos sculptés: le *Pêcheur à la coquille* (1858, plâtre, et 1863, marbre) de Jean-Baptiste Carpeaux se retrouve dans le *Jeune Improvisateur napolitain* (1877, buste en terre cuite) d'Alphonse De Tombay; à Ixelles, Nele et Uilenspiegel, personnages illustrant le monument Charles de Coster auteur de *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Uilenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, réalisé par Charles Samuel (1890-1894), jouent le même rôle que le d'Artagnan de Gustave Doré sur le monument Alexandre Dumas père à Paris (1883); les *Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin (1884-1889-1895) préfigurent le groupe en marche des *Aveugles* réalisé par Guillaume Charlier en 1906 et installé au pied de la cathédrale de Tournai. Enfin, nous avons placé à l'entrée de l'exposition du Grand Palais, à gauche la *Pénélope* d'Antoine Bourdelle (1912) inspirée de sa première femme, la Belge Stéphanie Van Parys, et à droite les *Soucis domestiques* de Rik Wouters (1913-1914)¹.

Mais la Belgique reste inimitable dans deux grands domaines: l'Art Nouveau

(il nous suffit de penser à Robert Hoozee, conservateur du musée des Beaux-Arts de Gand, juché sur la carcasse métallique de la Maison du Peuple de Victor Horta, réalisée en 1895-1899 et démolie en 1965-1966) et le Symbolisme. C'est un buste de femme de l'artiste belge Fernand Knopff (Grembergen-lez-Termonde, 1858 – Bruxelles, 1921) acquis par le musée d'Orsay en 2005, qui illustrera ce second point.

Hippolyte Fierens-Gevaert nous apprend en 1898 que l'artiste "travaille en ce moment à une tête en marbre qui sera complétée par le bronze [...], et que] son désir constant d'innovation devait l'inciter à poursuivre les essais de sculpture polychrome tentés par quelques artistes



Fernand Knopff, *Marguerite en peignoir posant*, 1900, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles.

modernes²." Ce portrait est celui de son modèle préféré, sa sœur Marguerite, née comme Camille Claudel en 1864. Pour Madame Gisèle Ollinger, "il est certain que Khnopff a vécu avec sa sœur une union spirituelle et qu'il l'a sans doute aimée secrètement." Reprenant les traits du *Masque en plâtre* de 1891 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles), cette sphinge "pose sur nous un regard absent et énigmatique [...]. L'androgynie qui prend ici naissance dans le marbre, est l'union sensuelle du mâle et de la femelle, de la vierge et du viril dans une seule forme humaine." Pour le Dr Günther Metken, "frère et sœur forment l'androgynie original de Platon, l'homme complet qui n'est pas tourmenté par la séparation des sexes. D'où la fascination qu'il exerce sur les symbolistes³."



Salle VI de la Sécession viennoise de 1900
(Archives de la Sécession).

Invité d'honneur à la première Sécession de Vienne en Autriche en 1898, Fernand Khnopff présente ce marbre. Il l'y présentera à nouveau en 1900. De quand date la photographie provenant des archives de la Sécession? Le Dr Matthias Boeckl identifie la salle VI de 1900, grâce au buffet de Koloman Moser. La tête comme un buste reliquaire au front tranché est encore nue lorsqu'elle domine Khnopff assis devant l'autel sacré d'*Hypnos* et l'*Aile bleue* de 1894. La coupe du front correspond au voile des clichés de *Marguerite posant pour le Secret*, photographie de 1901, acquise en 2003 par le musée d'Orsay. Sur la photographie prise par Alexandre, enfin, et publiée en 1907 par Louis Dumont-Wilden, une magnifique couronne orne la sculpture. S'agit-il de feuilles naturelles de châtaignier? Cette même opulente couronne est sur la tête de *Marguerite en peignoir posant*, photographie de 1900, conservée au cabinet des Estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er} à Bruxelles.

Pour publier l'œuvre, l'aide de Madame Gisèle Ollinger nous était acquise. Remontant à Lucien Féron (1893-1993), gendre d'Adolphe Stoclet (1871-1949), nous avons, grâce à ses descendants, rencontré Madame Isabelle Leroy, attachée à la direction des Monuments et Sites. Nous avons alors appris, par deux clichés des archives de Marburg pris en 1917, que notre buste a figuré au cœur du palais Stoclet, dans le salon de musique. D'après Madame Leroy, "résidant à Vienne de



Salon de Musique du palais Stoclet en 1917
(Archives de Marburg).

janvier 1903 à juillet 1904 pour la compagnie du chemin de fer Vienne-Aspang, Adolphe Stoclet s'éprend de la Sécession et des Wiener Werkstätte fondés en 1903. Rappelé à Bruxelles à la mort de son père pour gérer son immense fortune, il met ses moyens illimités à la disposition de l'architecte viennois Joseph Hoffmann qui élève pour lui avenue de Tervuren, de 1905 à 1911, ce temple

dédié aux muses, décoré par Khnopff, Franz Metzner et Gustav Klimt. Ami fidèle de la Sécession, Khnopff travaille à cette époque pour les costumes et décors du Théâtre royal de la Monnaie. La présence de ses œuvres dans cette pièce où les artistes d'avant-garde se produiront est donc tout à fait emblématique. [...] L'esquisse du Salon de Musique dessinée par Hoffmann, l'architecte viennois choisi par Adolphe Stoclet, laisse penser que le buste de Khnopff est en sa possession dès la conception de la salle car la niche qui l'abritera est prévue."

Les photographies de Marburg prises en pleine guerre – mais du vivant de Khnopff – montrent le marbre couronné. Est-ce l'actuelle couronne de laurier avec le double de feuilles ? Pour mieux confronter l'image de 1917 avec le buste d'aujourd'hui, une photographie du musée d'Orsay, Sophie Boegly, l'a pris sous le même angle. Une vieille couverture placée derrière donne l'illusion du marbre. Les feuilles sont assez proches pour qu'on puisse conclure qu'il pourrait s'agir de la même couronne. Dans ce cas, personne d'autre que Khnopff vivant n'aurait pu la placer sur la tête de sa sœur au palais Stoclet.

Désormais loin de Bruxelles, cette "sphinx qui, d'après Gisèle Ollinger, pose sur nous un regard absent et intériorisé" semble répondre à la question d'Émile Verhaeren : "Comment ne s'adresser qu'à l'idée dans l'expression du visible ?" À l'opposé, le critique autrichien Ludwig Hevesi, appelant ce marbre *Lèvres rouges*, lui reconnaît une "sensualité de vampire". En 2006, sans le savoir, un sentiment analogue inspirera le photographe Juan Manuel Castro Prieto, de l'agence *Vu*. Un détail de sa photographie orne la couverture du n° 24 de *48-14, la revue du Musée d'Orsay* où l'histoire de cette acquisition est racontée mais dont cette journée à la primeur.

Anne Pingot.



Fernand Khnopff, *Futur*, buste en marbre rehaussé de couleur, couronne de feuilles de cuivre, 1898, Musée d'Orsay, Paris.

NOTES

1. *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris*, exposition organisée à Paris, Grand Palais, du 18 mars au 14 juillet 1997, et à Gand, Musée des Beaux-Arts, du 6 septembre au 14 décembre 1997, Paris/Gand, 1997. *Les Bourgeois de Calais* ont une descendance d'autant plus grande en Belgique que le cinquième bronze, commandé par Raoul Warocqué en 1905 à la Fonderie nationale des Bronzes, ancienne firme J. Petermann à Saint-Gilles (Bruxelles), fut érigé en 1906 à Mariemont, château légué à la Belgique en 1917. Encore dans le parc en 1995 quand nous les avons photographiés, ils sont depuis abrités à l'intérieur comme le prouve la photographie publiée par Antoinette Le Normand-Romain et Annette Haudiquet dans *Rodin, les Bourgeois de Calais*, Paris, 2001.

2. *Art et décoration*, 1898, II, p. 123.

3. *Fernand Khnopff, 1858-1921*, exposition organisée à Paris, musée des Arts décoratifs, du 10 octobre au 31 décembre 1979, à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du 18 janvier au 13 avril 1980, et à Hambourg, Kunsthalle, du 25 avril au 16 juin 1980, Bruxelles, 1979.

Alexandre Charpentier et la Belgique : un exemple de connivence artistique au temps de l'Art Nouveau

Le dépouillement des sources relatives aux arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle en Belgique révèle l'omniprésence du sculpteur français Alexandre Charpentier dans le cadre belge : il participe avec une régularité sans faille aux salons d'art modernistes du pays, fait l'objet de très nombreux commentaires et articles dans la presse nationale, y diffuse sa production décorative avec succès et y noue des liens d'amitié – mais également de collaborations de travail – avec de nombreuses personnalités artistiques belges.

Si la bibliographie se rapportant à l'artiste s'avère prolifique à la fin du siècle, nous avons rapidement pu constater sa troublante mésestime jusqu'il y a peu. Seules quelques études ponctuelles, notamment le travail de pionnier réalisé sur les dix dernières années par Madeleine Charpentier-Darcy¹, argumentent et légitiment l'attribution d'une place à part entière de Charpentier dans l'histoire de l'art de la fin de siècle, généralement pressentie de façon confuse par ailleurs². Dans ce contexte, notre contribution s'avère modeste même si elle aborde un point important de la carrière de l'artiste : ses relations avec la Belgique³. Nous allons donc évoquer ici de façon succincte les grandes étapes du cheminement de l'artiste dans le foyer belge de l'Art Nouveau, de même que l'accueil qu'il y reçut. Pour conclure, nous définirons la nature des liens qu'il y a tissés et estimerons l'apport de cette relation hors frontière pour son œuvre.

Éléments biographiques⁴

C'est en autodidacte qu'Alexandre Charpentier, issu d'une famille modeste ne pouvant assumer le financement d'un enseignement spécialisé, se forme à l'art de la taille. Après un apprentissage chez un graveur parisien, c'est dans l'atelier du médailleur Hubert Ponscarne, à l'École des Beaux-Arts de Paris que Charpentier, dès 1873, s'exerce à la technique du bas-relief qu'il exploitera tout au long de sa carrière. Cette formation indépendante des cadres académiques officiels, ainsi que le soutien de son maître, lui permettent de développer un art particulièrement libre. Volontairement détaché des courants influents de son temps, il n'en retient que les éléments l'intéressant et susceptibles de nourrir son œuvre, afin d'opérer une synthèse tout à fait personnelle. Les qualités de sa sculpture consistent principalement en sa capacité à rendre, parfois en quelques lignes simplement esquissées, les traits particuliers de ses modèles et d'écarter tout mode de représentation stéréotypé. Le réalisme intimiste est un point important de l'œuvre de Charpentier qui le pousse à favoriser la représentation de sujets simples, souvent des portraits : son entourage (amis, famille), ou des scènes et sujets rencontrés au quotidien⁵. Même lorsqu'il se consacre à la représentation de thématiques littéraires (allégories, épisodes mythologiques), son traitement recourt à cette vision à la fois réaliste et sensible.

Malgré ce caractère indépendant très marqué, Charpentier ne conçoit pas son

activité comme celle d'un génie isolé. Sa détermination précoce à faire de son activité artistique sa profession à part entière ainsi que sa soif de reconnaissance l'incitent à participer à de nombreuses manifestations artistiques et à intégrer les sphères intellectuelles les plus actives. Ainsi, ses relations étroites avec le Théâtre Libre d'André Antoine⁶ lui permettent (outre la réalisation de très nombreux médaillons et médailles portraiturant l'intelligentsia avant-gardiste parisienne de la fin de siècle) de tisser des relations clés pour le développement de ses conceptions et de ses orientations artistiques. Parallèlement, il s'assure aussi l'intérêt des sphères officielles en participant aux salons de la Société des Artistes Français à partir des années 1880⁷. Au salon de 1883, l'État se rend acquéreur de son grand bas-relief *Jeune Mère allaitant son enfant*⁸ grâce auquel il connaît son premier succès public – ce dont témoigne la déclinaison de très nombreuses versions du relief, réalisées consécutivement au salon. Pour cette œuvre, il reçoit une mention honorable, premier prix officiel récompensant son œuvre. Celui-ci lui permet d'assouvir enfin son vœu de reconnaissance et même de venger ses échecs répétés au Prix de Rome quelques années plus tôt⁹.

Si c'est donc en qualité de sculpteur qu'il lance sa carrière, il se consacre également aux disciplines décoratives à partir du début des années 1890. Cette activité occupera une place capitale dans la carrière de Charpentier. En effet, comme nombre de ses contemporains il s'essaye à toutes les disciplines : la céramique, l'étain, l'ébénisterie, les travaux sur papier. Il participe régulièrement aux salons de la Société nationale des Beaux-Arts, qui ouvre ses portes aux arts décoratifs dès 1891 et crée parallèlement, en collaboration avec ses compatriotes Dampf, Nocq, Plumet et Aubert, le Groupe des Cinq, actif pour l'essor exclusif des arts décoratifs, leur renouveau stylistique et leur application sociale¹⁰.

Si Charpentier est, et se revendique, parisien de souche, et qu'il réside toute sa vie à Paris, la Belgique devient toutefois comme sa seconde nation. Vingt années durant, il entretient avec ce pays voisin des relations fidèles et intenses.

L'épanouissement artistique de Charpentier en Belgique

C'est à l'initiative d'Octave Maus que le premier contact de Charpentier avec la Belgique est établi, en 1889. Préparant son Salon des XX, Maus souhaite la participation du Français. Charpentier accepta aussitôt l'invitation, qui constitue un débouché inattendu et non négligeable à son travail. Il y présente ses œuvres alors les plus abouties : des médaillons en plâtre et en terre cuite de la collection d'Antoine, une version en plâtre du relief de la *Jeune mère allaitant*, un programme en papier gaufré pour le Théâtre Libre.

Le contact établi avec la Belgique ne consiste pas en un épisode anecdotique de la carrière de l'artiste mais bien en un tournant majeur. En effet, il se trouve brusquement catapulté sur la scène de l'avant-garde artistique belge, jouissant alors d'une réputation internationale pour son ouverture d'esprit, son cosmopolitisme et ses audaces esthétiques. Lui-même formé à l'écart des préceptes établis,



Médaille Constantin Meunier,
1899. Musée d'Orsay, Paris.

Charpentier trouve dans le programme des XX – puis de la Libre Esthétique –, programme délibérément indépendant de toute école ou courant particulier¹¹, un écho à ses propres conceptions artistiques. La Belgique s'avère être ainsi le terrain favorable à une réception optimale de son travail. Alors qu'en France son cheminement vers la reconnaissance a été assez long, les Belges lui assurent un soutien immédiat. Son premier envoi jouit d'un important succès d'estime – la presse en fait largement état –, mais également un certain succès commercial. En effet, plusieurs de ses médailles trouvent des acheteurs et son bas-relief fait l'objet d'une demande de prix¹².

Ce premier contact positif lance donc la carrière belge de Charpentier. À partir de 1893, il participe chaque année aux salons de la Libre Esthétique, et ponctuellement aux manifestations d'autres groupements tels que l'association Pour l'Art à Anvers en 1893 ou le salon de l'Œuvre Artistique de Liège en 1895. On note également sa participation à l'Exposition internationale d'Anvers en 1894 puis à celle de Bruxelles en 1897. De ses expositions à l'étranger, la Belgique est sa destination la plus fréquente¹³ et au gré de ses manifestations, il développe et entretient des échanges tant amicaux que professionnels avec les acteurs du mouvement belge.

Succès d'estime et commercial

L'adhésion de Charpentier à cette relation est favorisée par l'accueil unanimement chaleureux accordé à son travail, dès sa première exposition. Chacune de ses participations aux salons suscite une foule de commentaires élogieux dans la presse et font de lui l'un des artistes français les plus "médiatiques" de Belgique. Outre les commentaires réguliers consacrés à son œuvre, nous trouvons dans la presse belge de nombreuses chroniques relatant des anecdotes liées à sa vie privée ou à l'avancement des travaux qui l'occupent à Paris. Par ailleurs, les critiques belges estiment son travail avec une certaine acuité.

Octave Maus lui offrira même un hommage pour son travail après dix années d'échanges. Le 8 janvier 1901, il organise un banquet en son honneur à Paris. Auguste Rodin et Constantin Meunier figurent parmi les invités. Le discours élogieux que Maus rédige pour l'occasion est publié ensuite dans un numéro spécial de la revue française *Les Maîtres Artistes*, entièrement consacré à l'artiste. À cette occasion, Maus n'hésite pas à élever Charpentier au rang de "l'un des statuaires, des médailleurs et des artisans d'art les plus notoires de notre époque"¹⁴. L'hommage de Maus se prolongera d'ailleurs à la mort de l'artiste en 1909, publié sous la forme d'un long article dans *l'Art Moderne*¹⁵, puis en 1910 en

lui organisant une section rétrospective au salon de la Libre Esthétique.

Le succès et la popularité de Charpentier en Belgique lui assurent également un succès commercial non négligeable. Ses œuvres trouvent en effet une clientèle importante aux salons bruxellois. Ce succès est particulièrement notable à l'occasion du salon de la Libre Esthétique de 1893. L'artiste, qui évoque souvent ses difficultés financières dans sa correspondance avec Maus, s'en réjouit :

“Mon cher Maus,
Avant tout il faut que je crie :
Vive les XX, Vive la Belgique!

J'ai reçu le chèque de mille francs et vous en remercie. Je vous remercie aussi de toute la peine que je vous donne, la douane, etc. etc.¹⁶⁷”

Parmi les acquéreurs, nous pouvons noter, entre autres, des personnalités étroitement liées à l'activité de la Libre Esthétique, comme par exemple Fernand Khnopff ou Constantin Meunier. Mais les acquisitions de ses œuvres en Belgique dépassent le cadre étroit du cercle d'amis et d'amateurs éclairés. En effet, l'État belge se rend également acquéreur de quelques pièces, notamment le célèbre *Meuble à layettes* conservé par les Musées royaux d'Art et d'Histoire.

De plus, les relations de Charpentier avec la Belgique ne se limitent pas à sa participation aux salons, la diffusion de ses œuvres, le partage d'idéaux communs, l'entretien de relations amicales ou le profit d'un soutien inconditionnel. De ces relations, naissent également des échanges créatifs et certaines de ses œuvres ont cristallisé une considération particulière en Belgique. Ainsi pouvons-nous soupçonner une collaboration – inaboutie – avec Victor Horta vers 1897 pour l'intégration d'un bas-relief sur le thème des boulangers pour la Maison du Peuple ainsi qu'une collaboration avec Constantin Meunier autour d'un monument rendant hommage à Émile Zola vers 1902-1906.

Tout au long de sa carrière, Alexandre Charpentier trouve en Belgique un soutien sans faille. Ses œuvres maîtresses y sont exposées et il trouve des débouchés commerciaux intéressants, principalement pour ses petits objets. En effet, en dépit de ce large succès en Belgique, il est assez curieux de constater qu'en définitive, seul un éventail assez réduit de sa production y est acquis. Les œuvres importantes de sa carrière ont été commanditées ou achetées en France. Ainsi, il semble que la Belgique soit essentiellement une plaque tournante importante pour l'artiste dans le commerce de ses objets décoratifs les plus courants et pour la consolidation de sa reconnaissance comme sculpteur et décorateur. De façon plus large, son cheminement dans le foyer belge reflète bien ce que le pays avait alors à offrir aux artistes modernes : une reconnaissance pour le travail audacieux



Plaquette de la Libre Esthétique, 1895. Musée d'Orsay, Paris.

et novateur, un débouché commercial non négligeable, une tolérance esthétique et stylistique attractive.

Tout en restant attaché à ses origines parisiennes, Charpentier a donc bâti pendant vingt années, au gré de ses participations régulières aux manifestations de l'avant-garde, un réseau de travail et d'amitiés particulièrement solide, notamment avec Octave Maus. En outre, son œuvre sculpté et décoratif fait écho aux conceptions esthétiques dominantes en Belgique à l'époque et trouve ainsi une voie d'épanouissement particulièrement adéquate. Le réalisme sensible et intimiste de ses sujets sculptés, qu'il équilibre adroitement d'une certaine noblesse atemporelle et d'une impression d'universalité dans leur traitement, résonne avec le travail de son ami belge Constantin Meunier. Ses aspirations sociales et son engagement pour la diffusion de l'art dans le cadre de la vie quotidienne, notamment en destinant une partie importante de son travail à l'art décoratif, sont pleinement comprises en Belgique.

Tandis que la France reste attachée à la grandeur de l'esprit classique et à une tradition décorative luxueuse, orientant la voie stylistique et conceptuelle de l'Art Nouveau dans un équilibre subtil avec cet héritage, la Belgique développe le modernisme dans une voie plus radicale. L'art d'Alexandre Charpentier, équilibré entre une tendance novatrice et une tendance nourrie de tradition française, se développe ainsi de manière parallèle et complémentaire tant en France qu'en Belgique, véritable seconde nation pour l'artiste français.

Claire Leblanc.

NOTES

1. CHARPENTIER-DARCY Madeleine, "Introduction à l'art d'Alexandre Charpentier. Catalogue sommaire de l'œuvre. Sculpture, art décoratif", in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1996, p. 185-247. L'artiste fera l'objet d'une importante rétrospective reposant sur les recherches d'Emmanuelle Héran, conservatrice au Musée d'Orsay, au Musée d'Orsay en 2008 puis au Musée d'Ixelles.
2. Le travail d'Alexandre Charpentier est très souvent évoqué et illustré dans les expositions ou les publications relatives à l'Art Nouveau. Jusqu'à la rétrospective de 2008, il n'aura pourtant jamais fait l'objet d'une étude particulière de grande ampleur. L'article précité est le premier travail de synthèse sur son œuvre. Son auteur a complété cette approche par un article sur le travail du papier gaufré de Charpentier: CHARPENTIER-DARCY Madeleine, "Alexandre Charpentier (1856-1909). Les papiers gaufrés", in *Les Nouvelles de l'Estampe*, n° 166, octobre-novembre 1999, p. 7-20. Nous lui devons également un article relatif au travail des médailles et bas-relief: "Alexandre Charpentier (1856-1909). Médailles et petits bas-reliefs", in *The Medal*, n° 34, 1999, p. 42-61. Signalons également l'article de BASCOU M., "Une boiserie Art Nouveau d'Alexandre Charpentier", in *Revue du Louvre*, t. III, juin 1979, p. 219-228.
3. Voir notre article "La carrière belge d'Alexandre Charpentier", in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Vol. 72, 2001, p. 77-102. La présente contribution repose largement sur l'article précité.

4. Pour un développement détaillé voir l'article de CHARPENTIER-DARCY Madeleine, "Introduction à l'art d'Alexandre Charpentier".
5. Pour une analyse du travail de Charpentier comme portraitiste, voir l'analyse de CLASSENS H., "Alexandre Charpentier portraitiste", in *Aréthuse*, fascicule 19, 2^e trimestre 1928, p. 76-85.
6. Le Théâtre Libre est fondé par André Antoine (1858-1943) en 1887 à Paris. Son répertoire est conçu en marge du Conservatoire faisant ainsi de ce nouveau lieu une antenne importante de théâtre expérimental et d'avant-garde parisienne. En 1897, le Théâtre Libre devient le Théâtre Antoine. Cf. PRUNER F., *Le Théâtre Libre d'Antoine. Aux sources de la dramaturgie moderne*, Paris, Lettres Modernes, 1958, et, du même auteur, *Les Lutttes d'Antoine au Théâtre Libre*, Paris, Lettres Modernes, 1964.
7. C'est l'homme d'État français Jules Ferry (1832-1893) qui favorise la création de la Société des Artistes Français en 1880. Les expositions organisées par la Société se veulent un héritage direct du Salon fondé par Colbert en 1667.
8. L'œuvre est aujourd'hui conservée au Musée Granet à Aix-en-Provence. Charpentier expose d'abord une version en plâtre que l'État achète. Suit une exécution en bronze puis en marbre.
9. Ponscarme inscrit Charpentier au Prix de Rome en 1875. Charpentier y échoue, de même qu'en 1878, 1881 et 1884.
10. Le Groupe des Cinq (qui deviendra ensuite Le Groupe des Six puis L'Art dans tout) a fait l'objet d'une étude récente : FROISSART-PEZONE R., *L'Art dans tout. Les Arts décoratifs en France et l'Utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.
11. Pour plus d'information sur les XX et la Libre Esthétique : BLOCK J., *Les XX and Belgian Avant-gardism 1868-1894*, Ann Arbor, 1984, et le catalogue d'exposition *Les XX, La Libre Esthétique. Cent ans après*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993-1994.
12. *Lettre de Charpentier à Maus*, 06.02.1890, Fonds XX 5279 arch. XX, (1890), Archives de l'Art Contemporain de Belgique.
13. Charpentier expose à Londres en 1893 (Exposition des artistes français), à la Wiener Sezession à Vienne en 1898 et en 1900, à Dresde en 1901 (Internationalkunstaustellung), à Venise en 1901 (Arte Mondiale), à Turin en 1902 (Exposition internationale d'art décoratif moderne), encore à Venise en 1905 (Exposition internationale d'art). Voir à ce sujet : CHARPENTIER-DARCY Madeleine, "Introduction à l'art décoratif d'Alexandre Charpentier".
- 14 MAUS O., "Sur Alexandre Charpentier", in *Les Maîtres Artistes*, numéro spécial, vol. II, n° 4, août 1902, p. 124-126.
15. MAUS O., "Alexandre Charpentier", in *L'Art Moderne*, vol. XXIX, n° 10, 7 mars 1909, p. 73-74.
16. *Lettre de Charpentier à Maus*, 15.03.1893, Fonds Vander Linden, 6774, arch. XX (1893), Archives de l'Art Contemporain de Belgique.

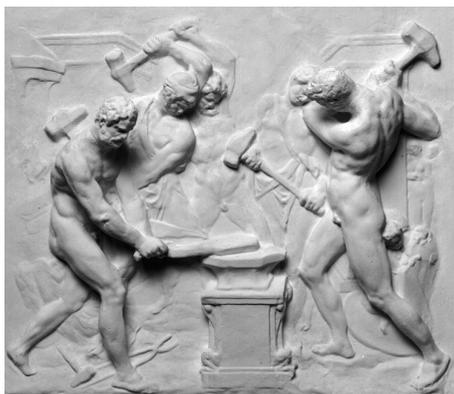
“Rodin en Belgique” (Musée Rodin, 1997) : dix ans après

Voilà exactement dix ans que le musée Rodin organisait une exposition intitulée *Vers l'Age d'airain : Rodin en Belgique* (Paris, 18 mars – 15 juin 1997), en parallèle à la beaucoup plus importante exposition *Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris* organisée au Grand Palais. Consacrée à la période belge de Rodin (1871-1877), l'exposition de Paris et le catalogue qui l'accompagnait avaient la prétention de faire le point sur cette période cruciale de la formation de Rodin, ces années qui se terminèrent sur l'exposition à Bruxelles puis à Paris de *l'Age d'airain*. Cette période avait été occultée par Rodin mais, dès 1902, Sander Pierron s'y était intéressé¹.

À leur tour, Georges Grappe, préparant une exposition pour Bruxelles (1930) et Judith Cladel (1936) soulignèrent l'importance qu'elle avait dans la carrière de l'artiste, avant que Cécile Goldscheider, la première, n'essaie de dresser la liste des œuvres exécutées en Belgique. Pour préparer l'exposition de 1997, le musée Rodin fournit encore un gros effort d'investigation, dans les archives belges en particulier. Mais la recherche ne s'arrête jamais, et les dix ans qui viennent de s'écouler ont permis de constater que le catalogue contenait des erreurs dont une au moins doit être qualifiée de grossière, que d'autres œuvres ont surgi qui permettent de compléter les informations dont on disposait et qu'enfin, notre connaissance de Rodin s'étant approfondie, s'est confirmée l'importance de cette période.

Une erreur grossière

Nous nous étions beaucoup interrogée en 1997 sur *les Forgerons* (Rodin en Belgique, 1997, n° 50) dont un plâtre non signé avait été acquis par le musée Rodin



Les Forgerons, d'après Adrien de Vries, plâtre, musée Rodin, Paris.

en 1967, comme œuvre de Rodin. L'œuvre avait surgi en 1963, au Centre d'art d'Ixelles, sous forme d'un autre plâtre avec un historique plausible. Par ailleurs la Compagnie des Bronzes de Bruxelles qui a édité un buste de Rodin dès 1875 (*Suzon*), avait fait figurer le relief sous le nom « Michel-Ange » dans un catalogue que l'on peut dater de 1905 environ : cela nous avait conduite à regarder du côté du maniérisme florentin. Sans succès. Aussi avisons-nous conclu, sans beaucoup de conviction, à une œuvre de

Rodin (en effet, les têtes des personnages peuvent être rapprochées de l'étude pour la *Tête de l'homme au nez cassé*), d'un Rodin ne dominant pas bien le bas-relief, et l'avions-nous située au retour du voyage en Italie, donc en 1876. En réalité, il s'agit de la reproduction légèrement agrandie, et surtout très affadie, d'un relief d'Adrien De Vries, dont un exemplaire en bronze, signé et daté 1611, conservé à Munich (Bayerisches Nationalmuseum), a été exposé en 1998-2000 à Amsterdam, Stockholm et Los Angeles.

Complément d'information

Plusieurs bustes décoratifs ont fait leur apparition. Rappelons que Rodin exécuta un grand nombre d'œuvres de ce type, montrées dans des expositions en Belgique bien sûr, mais aussi à Londres, à Vienne, à Paris et même à Philadelphie en 1876. Rodin les renia plus tard, déclarant qu'il les avait exécutées dans un but purement commercial, à tel point que la donation de 1916 n'en comprenait pas de bel exemplaire². Mais elles lui assurèrent une relative aisance qui lui permit, en 1876, de réaliser *l'Age d'airain*.

1°- Ainsi était exposé en 1997 ce qui était considéré comme une étude pour *la Lorraine* (musée Rodin, S. 192, terre cuite et plâtre retravaillés à l'outil, *Rodin en Belgique*, 1997, n° 19). Au cours de la dernière décennie ont été repérés un plâtre patiné façon terre cuite à Blois (musée, legs Mme Varenne, 1940), et un marbre, signé et daté « A. Rodin 1877 », à Bourges (musée du Berry, legs de Mme Hecq, 1960) qui correspondent au plâtre du musée Rodin, avec toutefois l'ajout d'une croix comme dans la version définitive de *la Lorraine*: agrémentée d'un nœud sur l'épaule et d'une coiffure ornée de dentelles, de fleurs et de rubans, cette dernière témoigne d'une recherche décorative, quelque peu précieuse, alors que le plâtre S. 192 et le marbre de Bourges, privés de ces accessoires, se veulent d'une simplicité plus grande. Et puisque les différents exemplaires qui en existent permettent de considérer cette version non plus comme une étude, mais bien comme une œuvre aboutie, ainsi que l'indiquait d'ailleurs le piédouche soigné, en albâtre, caractéristique des bustes de cette époque, sur lequel est fixé le plâtre du musée Rodin, on peut peut-être aller plus loin et proposer d'y voir *l'Innocence* dont un (ou des) exemplaire fut exposé à Londres en 1873 (terre cuite), et à Bruxelles en 1874 ou encore *la Modestie* (terre cuite) présentée à Pau et à Rochefort en 1883. Étant donné qu'il est daté 1877, en revanche, le marbre ne peut correspondre à celui qui fut exposé sous le titre de *la Fille de Mme Angot* par la veuve Cahours, éditeur et directeur "d'un atelier de sculpture et de mise aux points perfectionnée sur marbre, pierre, ivoire et bois" dans son magasin du Bd Poissonnière (cf. facture du 31 août 1878, 700 francs, pour "travaux de marbre", et courrier du 10 septembre). Cette dernière œuvre reste donc à redécouvrir.

2°- Est également apparue une terre cuite non signée, qui aurait été donnée par Rodin à Maître Legrand, avoué à Versailles, au moment de l'achat de la villa des Brillants à Meudon, en 1895 (collection particulière): elle est proche des



Étude pour *la Lorraine* ou *l'Innocence* ou *la Modestie*, plâtre, vers 1872, musée Rodin, Paris.

Raisins ou *Bacchante* ou *l'Automne* dont nous avons pu montrer un plâtre un peu différent, utilisé pour la mise au point du marbre (*Rodin en Belgique*, 1997, n° 32), et le magnifique exemplaire conservé au Metropolitan Museum (*Rodin en Belgique*, 1997, n° 31). Les trois bustes offrent des caractéristiques communes, telles que le visage renversé en arrière ou la coiffure faite de grosses grappes de raisin et de grandes feuilles de vigne qui tombent sur le front. Celles-ci sont disposées de façon un peu différente chaque fois : on sait en effet que Rodin avait fait faire par l'un de ses assistants, Almire Huguet, avec qui il s'était lié dans l'atelier de Carrier-Belleuse, des "coiffures" à base de fleurs, de fruits ou d'épis de blé dont il modifiait ensuite l'arrangement, de façon à ce que, comme il avait pu l'apprendre auprès de Carrier-Belleuse, chacun de ces bustes ait un caractère original.

3°- La série des bustes décoratifs avait été précédée de petits groupes dans le goût du XVIII^e siècle. Le musée Rodin en conserve plusieurs (*Rodin en Belgique*, 1997, n°s 9-14), tous composés à partir de la même jeune femme et du même enfant, dont certains firent partie de la seconde vente d'œuvres d'art français, au profit des artistes, à Anvers, le 30 octobre 1871 : Rodin y présenta en effet treize statuette en terre cuite de petites dimensions. Il semble que l'on puisse voir une de celles-ci – peut-être *la Bacchante* ou *le Triomphe du satyre*? – dans la terre cuite, *Faune et Bacchante* (marché de l'art), signée, sur base moulurée noir, qui proviendrait de la famille Huguet : ce groupe qui témoigne d'une grande habileté dans le travail de la terre, même si on constate une certaine maladresse dans la composition, reflète l'admiration que Rodin éprouvait pour Clodion et la sculpture du XVIII^e siècle.

À cette série d'œuvres à caractère décoratif s'ajoutent des portraits. En premier lieu, celui de J. B. Van Berckelaer, pharmacien qui prêta de l'argent à Rodin à plusieurs reprises. Son buste, en marbre, montré à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1875, n'était plus localisé en 1997 : il a été donné par la Fondation Cantor, en 2002, à la National Gallery of Art de Washington. Rodin, désormais, disposait d'un peu d'argent – grâce aux bustes décoratifs – et il faisait traduire en marbre les œuvres auxquelles il tenait, ainsi le masque de *l'Homme au nez cassé*. Le portrait de *Van Berckelaer*, en plâtre, avait été exposé à Bruxelles en 1874 et avait alors reçu un accueil favorable de la critique et il est probable que dans ce cas le modèle lui-même souhaita qu'il fut traduit en marbre. Mais c'était

aussi une œuvre à laquelle Rodin attachait de l'importance: "c'est l'un des meilleurs de ceux que j'ai exécutés, confia-t-il au journaliste Truman Bartlett [...] Il avait une tête remarquable, de pur type flamand avec une légère touche de grec³." Le marbre fut exécuté par Henri Tréhard à Paris, pendant l'hiver 1874-1875: il est donc exactement contemporain du buste en marbre de *L'Homme au nez cassé* (Rodin en Belgique, 1997, n° 44) exécuté par Léon Fourquet et exposé, lui, au Salon de 1875. On sait en effet que Rodin faisait travailler divers assistants, mouleurs, praticiens, qui étaient restés à Paris⁴. Et en effet on a déjà dès cette date la préfiguration de ce grand atelier de Rodin qui, vers 1900, rassemblait plusieurs dizaines d'assistants. Mais à l'époque où nous sommes, il s'agit encore de camarades, de la Petite École pour Fourquet par exemple, ou de l'atelier de Carrier-Belleuse, pour Hugué; les commentaires allaient bon train, ce qui nous vaut des informations précieuses sur les pratiques d'atelier: "j'ai vu ton buste à l'exposition (*L'Homme au nez cassé*) il m'a produit le même effet qu'à toi, il est d'une exécution molle et lâchée", écrit Tréhard à Rodin, le 13 juin 1875. De son côté, Hugué avertit Rodin: "Je crois que vous ne ferez pas mal d'écrire un mot à Tréhard afin d'activer" (11 janvier 1875). Alexandre, le fils de Jean-Baptiste Van Berckelaer, était l'un des amis proches de Rodin qui fit également son portrait (vers 1875-1876?), portrait dont le musée possède une épreuve en plâtre (Rodin en Belgique, 1997, n° 43) acquise à Liège en 1976. Depuis cette date, la terre cuite est entrée dans une collection belge, l'identification du buste ayant été rendue possible grâce à la photographie du plâtre publiée dans le catalogue du musée Rodin.

Confirmation de l'importance de la Belgique pour Rodin

Certaines des œuvres créées à Bruxelles accompagnèrent Rodin tout au long de sa carrière, en subissant des métamorphoses diverses: on connaît le cas de *l'Ugolin assis* de Belgique (Rodin en Belgique, 1997, n° 52-56), dont Rodin, on le sait, ne conserva que le torse qu'il réclamait à Rose en mars 1877 et reçut en avril.



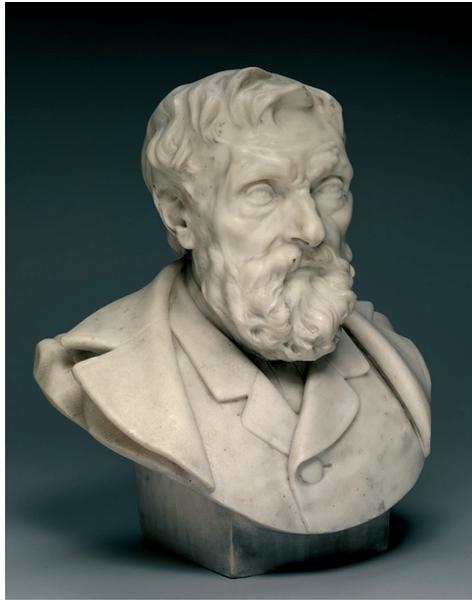
Faune et Bacchante, terre cuite, 1871.

Ce torse (connu par des photographies anciennes) fut très admiré à Paris par de nombreux visiteurs, Bartlett, Nicholson, Maillard, Lawton. Toutefois, pour les deux derniers d'entre eux au moins, il ne s'agissait plus du torse de Bruxelles, comme nous le croyions encore en 1996⁵, mais du *Grand Torse d'Ugolin*, tel qu'il fut exposé à Bruxelles et aux Pays-Bas en 1899, puis à Paris en 1900⁶. Il suffit de comparer le plâtre actuel aux photographies anciennes pour s'en persuader : celles-ci montrent une œuvre accidentée, qui est à l'évidence le fragment d'une composition plus importante, calé par un madrier ; ce premier torse fut repris à la fin des années 1890 et, après agrandissement à partir d'un estampage, donna naissance au plâtre S. 1220. Fixé sur une grande base, la jambe gauche coupée franchement, celui-ci fait partie d'un type d'œuvres qui se multiplièrent vers 1900 et qui étaient achevées aux yeux de l'artiste, même s'il manquait la tête ou une partie des membres. L'exposition de 2001 (*Rodin en 1900: l'exposition de l'Alma*) a souligné cette façon de travailler mise en œuvre par Rodin à partir de 1895 environ. Pour lui une sculpture agrandie, occupant différemment l'espace, est une sculpture nouvelle.

C'est en revanche une recherche toute récente, menée à l'occasion de l'exposition *Rodin* à la Royal Academy of Arts à Londres (2006) qui a mis en lumière le cas intéressant de *l'Amour assis sur une lionne* (*Rodin en Belgique*, 1997, n° 57) : celui-ci avait été identifié par Cécile Goldscheider comme "l'enfant sur le lion qui est en morceaux", réclamé par Rodin à Rose en mars 1877, en même temps que le torse d'*Ugolin*. Il reparut ensuite dans *la Porte de l'Enfer*, où il apparaît de façon assez surprenante au revers du pilastre de gauche, et, bien plus tard, c'est encore lui que l'on reconnaît dans la *Jeune Mère* d'Edimbourg (*Love the conqueror*, marbre, 1905)⁷, comme le confirme l'assemblage qui a servi de modèle pour la mise au point (musée Rodin). Ce marbre est caractéristique des procédés de Rodin qui, ayant besoin de faire fonctionner son atelier, exploita pendant la dernière partie de sa carrière des modèles créés bien antérieurement.

"Je constate que l'histoire de l'art et l'identification des œuvres est le fruit d'une longue patience où chaque découverte, même modeste, contribue à l'édifice final", nous écrivait le 20 avril 1999 le collectionneur qui venait de faire l'acquisition du buste d'Alexandre Van Berckelaer resté près de deux ans dans la vitrine d'un antiquaire. La relecture que l'on peut faire aujourd'hui du catalogue de l'exposition *Vers L'Age d'airain: Rodin en Belgique* montre bien, s'il était nécessaire, que la recherche ne doit jamais être considérée comme aboutie : le bon chercheur est celui dont l'humilité est l'une des qualités essentielles – une humilité qui lui permette de se remettre sans cesse en question, mais une humilité qui lui donne aussi le courage de prendre le risque de présenter ce qui ne saurait jamais être qu'une étape de la recherche.

Antoinette Le Normand-Romain.



Jean-Baptiste Van Berckelaer, marbre, 1875,
National Gallery of Art, Washington.

NOTES

1. PIERRON Sander, "François Rude et Auguste Rodin à Bruxelles", in *La Grande Revue*, Paris, 1^{er} octobre 1902, p. 138-162.
2. Les œuvres de ce type que conserve le musée Rodin sont toutes entrées après 1917 : *Dostia*, don de César Wynrock, agent de change à Bruxelles, 1928; *Suzon*, don de M. Gade, de New York, 1953; *la Lorraine*, don du petit-fils de Gustave Biot, 1982; *Diane*, marbre acquis en 1988.
3. BARTLETT Truman H., "Auguste Rodin sculptor, III", in *The American Architect and Building News*, n° 685, 9 février 1889, p. 66.
4. Cf. LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, "Du brio au génie", in *Rodin en Belgique*, Paris, 1997, p. 75.
5. Exposition *Rodin et la Hollande*, musée Rodin, Paris, 1996, n° 40.
6. Exposition *Rodin en 1900: le pavillon de l'Alma*, musée du Luxembourg, Paris, 2001, n° 75.
7. Exposition *Rodin*, The Royal Academy of Arts, Londres, 2006, n° 155.

George Minne et la France, une relation manquée ?

Le jeune sculpteur George Minne est pour la première fois remarqué par un public large en 1890 au salon des XX à Bruxelles. C'est grâce à ses amis écrivains, comme Maeterlinck, qu'il rejoint alors ce cercle avant-gardiste. Minne y expose un nombre important de sculptures qui firent l'objet principalement, à l'exception de quelques critiques favorables, de commentaires dénigrants et de caricatures ridiculisantes. Comparées à des "embryons" ou à des "fœtus drolatiques", décrites comme "cataleptique [s]", les sculptures de l'artiste sont unanimement ressenties comme « primitives ».

Les expositions des XX étaient fort suivies par les critiques d'art français, d'autant plus que nombre d'artistes français y exposaient et parmi eux Rodin, Seurat et Gauguin. Ce dernier se trouve d'ailleurs comparé à Minne dans des invectives de la part des critiques en 1891¹. George Minne expose entre 1890 et 1903 plusieurs fois aux XX et ensuite à la Libre Esthétique et est donc ainsi remarqué dans les commentaires français de ces expositions. Plusieurs d'entre eux sont d'ailleurs plutôt encourageants. Ainsi, la *Revue blanche* décrit en 1890 des sculptures "impressionnantes" et le *Mercure de France* les trouve "prenantes", mais demandant à "être étudiées très spécialement". On peut remarquer qu'une grande partie des critiques françaises concernant George Minne est rédigée par des auteurs belges comme Émile Verhaeren.

Les échanges culturels entre Bruxelles et Paris à la fin du siècle sont aujourd'hui bien connus. Il est donc tout naturel de s'attendre à trouver également George Minne, après son entrée aux XX, à Paris. Cependant, nous constatons là un vide et une réception qui ne va pas au-delà des critiques bienveillantes déjà émises lors des expositions des XX. Les deux seules expositions parisiennes auxquelles Minne participe durant les années 1890, ne sont pourtant pas sans importance : probablement grâce à ses amis des XX, Minne participe avec un dessin au premier Salon de la Rose + Croix en mars 1892. Il s'agissait sans doute du dessin *les Adolescents dans les épines* appartenant à Robert Picard et qui est aujourd'hui détruit. Vu le nombre important de participants, les quelques commentaires sur l'œuvre et la participation de Minne peuvent déjà être compris comme un véritable succès. Néanmoins, cette participation ne se répétera pas. En mars 1899, ensuite, nous retrouvons Minne aux galeries Durand-Ruel à côté de Maurice Denis, Pierre Bonnard, Félix Vallotton ou encore Théo Van Rysselberghe dans une exposition jugée comme la meilleure et la plus importante de la saison parisienne. Il y participe avec un groupe important d'œuvres comprenant sept numéros. La participation de Minne est retenue favorablement dans plusieurs critiques de l'exposition, dont celles d'André Fontainas et de Thadée Natanson. Mais, selon les sources connues et disponibles aujourd'hui, nous ne pouvons pas estimer si un succès commercial accompagna ou non ce faible succès d'estime et de reconnaissance. Alors qu'un an plus tard, en 1900, la participation de Minne

aux expositions des Sécessions de Berlin et de Vienne donne un véritable coup d'envoi à un succès artistique et commercial, ses œuvres continuent de n'intéresser, manifestement, qu'un nombre très réduit d'amateurs solitaires à Paris.

Jusqu'en 1914, le sculpteur gantois participe encore à deux éditions du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, respectivement en 1913 et 1914. Il y montre un *Torse d'homme* et un *Débardeur*, sculptures naturalistes de sa période de crise et incomparables avec sa production antérieure. La question se pose de savoir si c'est Rodin, à cette époque président de la section de sculpture, qui fait entrer Minne à la Société nationale des Beaux-Arts. Ceci reste une pure hypothèse, nourrie entre autres par une anecdote relatée à partir de 1898 selon laquelle George Minne se serait rendu en 1891 à l'atelier de Rodin afin de montrer au maître des photos de ses sculptures et de demander conseil, sinon de travailler, auprès de Rodin. Ce dernier l'aurait renvoyé en déclarant que Minne n'aurait besoin de conseil de personne. Cet événement n'est cependant ni prouvé par des archives ni repris dans la biographie écrite par l'épouse de George Minne. Celui-ci semble n'avoir cependant jamais démenti l'anecdote.

Si les participations aux expositions en France ainsi que les articles sur son œuvre dans la presse française jusqu'en 1914 sont fort maigres, nous voyons accroître considérablement le nombre de ces articles après la Première Guerre mondiale. Le rythme d'expositions s'accélère également légèrement, mais celles-ci seront surtout d'une autre nature. Ayant exposé jusqu'alors essentiellement avec des cercles français, nous retrouvons George Minne désormais exclusivement présenté dans les grandes expositions d'art belge, pour la plupart d'entre elles organisées par des instances officielles belges. Les articles sur son œuvre sont alors également presque exclusivement écrits par des auteurs belges.

À la recherche d'un éventuel succès commercial de Minne à Paris et d'acquisitions de ses œuvres par des collectionneurs ou encore des collections publiques à Paris, nous remarquons qu'aucune des grandes galeries françaises ne semble y avoir participé. En effet, la présence de Minne est avant tout assurée par deux galeristes allemands établis à Paris, et, plus précisément, par le critique d'art Julius Meier-Graefe, aujourd'hui essentiellement connu pour son soutien à l'art français en Allemagne. Celui-ci, qui avait rencontré George Minne à Bruxelles par l'intermédiaire de Henry Van de Velde, s'était installé en 1895 à Paris et travaillait chez un autre amateur d'art allemand : Siegfried Bing, fondateur de la maison d'art l'Art nouveau. Des sculptures de Minne seront exposées à l'inauguration de cette galerie en 1895 et encore en 1896.

Julius Meier-Graefe voulait, dans ces années-là, être un promoteur de l'art décoratif. Il fonda donc sa propre galerie d'art, *la Maison moderne*, à Paris, rue des Petits-Champs, fin 1899. Auparavant, il avait déjà créé à Paris l'équivalent français de la revue allemande *Dekorative Kunst: L'Art décoratif*. Par le biais de ces deux organes, la revue et la galerie, il essaya d'enthousiasmer les Français pour l'Art Nouveau et les articles d'art produits "en série". Julius Meier-Graefe

privégliait clairement l'idée d'objets d'art accessibles à tous plutôt que celle de pièces uniques. Il se lia pour cela surtout avec l'artiste belge Henry Van de Velde, dont la décoration de la galerie de Bing avait déjà été assez mal reçue par les Parisiens. Meier-Graefe et Van de Velde semblent être incontestablement les principaux promoteurs des premiers succès commerciaux de George Minne, pas tant à Paris qu'à Vienne et en Allemagne. En fait, *la Maison moderne* acheta toute la production de Minne et édita elle-même des bronzes du *Petit Blessé* et de *l'Homme à l'outre* qu'elle proposait à des prix assez bas. Minne participa aussi avec une gravure à l'album *Germinal* (1899). Dans son catalogue de vente de 1901, *Documents sur l'art industriel du vingtième siècle*, Meier-Graefe proposa même la *Fontaine des agenouillés*, exposée auparavant à la Libre Esthétique et à la Sécession viennoise. La participation de Minne à l'exposition de Vienne est entièrement due à Meier-Graefe et à sa *Maison moderne*. Minne entra donc dans l'avant-garde viennoise par le détour de Paris, mais sans jamais atteindre le même succès dans la capitale française.

L'entreprise de Meier-Graefe finit par échouer et avec lui, Minne disparaît du Paris commercial. En 1904, *la Maison moderne* ferme ses portes. Les raisons furent diverses. Meier-Graefe occupait en tant qu'Allemand, dès le début, une position difficile à Paris. Son attitude polémique, sa détermination à poursuivre à tout prix son idée de production en série, son soutien fort à des artistes tels qu'Henry Van de Velde ne lui facilitèrent pas non plus l'accès à la clientèle française. Alors qu'au même moment Siegfried Bing s'adaptait au goût esthétique et au luxe des Parisiens, Meier-Graefe n'était pas prêt à faire des concessions et n'hésitait pas à attaquer "l'esthétique déplorable des Français". En regard du rôle décisif joué par Meier-Graefe dans le succès de Minne en Allemagne, à Vienne, mais pas à Paris, peut-on déduire que l'esthétique de Minne et celle alors en vogue à Paris n'étaient pas compatibles? Ou bien George Minne n'avait-il tout simplement pas les bons associés dans la capitale française?

L'œuvre du sculpteur est clairement sous-représentée dans les collections publiques françaises. De son vivant, trois sculptures et trois dessins entrèrent dans les collections du musée du Jeu de Paume. Il s'agit exclusivement de dons, dont l'un entre toutefois dès 1909 au musée du Luxembourg et donc avant l'acquisition de la première œuvre par un musée belge. Sous le conservateur Jean Alazard, plusieurs œuvres entrèrent également dans la collection du musée d'Alger. Parmi ces œuvres, on trouve un *Agenouillé* en bronze de 1938 qui fut directement acheté par le musée. Cet achat reste jusqu'à ce jour le seul achat d'une œuvre du gantois par une collection française! De la même manière, très peu de collections privées françaises contemporaines semblent avoir intégré des œuvres de Minne. On a seulement pu identifier des œuvres de Minne dans la collection de Gustave Coquiot, assistant de Rodin, et dans celle de l'architecte Charles Plumet.

Faut-il par conséquent conclure que la relation entre George Minne et la



Objets en vente dans la *Maison moderne* dont le *Maçon* et le *Porteur de relique* de Georges Minne.

France est une relation manquée? Sans doute oui. En effet, pour l'étude de la réception de l'œuvre de ce sculpteur, on ne se tourne pas naturellement vers Paris, mais bien vers Vienne et l'Allemagne. Il est inévitable de constater que malgré les facilités d'échange entre Paris et Bruxelles, les quelques critiques d'expositions ainsi que les participations aux expositions n'ont pas réussi à susciter l'intérêt des cercles d'art et collectionneurs parisiens et encore moins de l'État français. Jusqu'en 1914, ce sont les pays germanophones qui seront la première terre d'accueil de l'œuvre du Gantois et ce n'est que dans les années 1920-1930, et surtout lors de l'exposition d'art belge de 1924 dans laquelle George Minne est mis à l'honneur à côté de James Ensor, que les articles promouvant l'œuvre du sculpteur se multiplient en France. Ce développement de la notoriété de l'artiste en France est d'ailleurs directement corrélé à l'évolution générale de la popularité du sculpteur en Belgique. On peut dire que George Minne est véritablement reconnu et consacré dans son pays natal lors de l'ouverture de la salle Minne au musée de Bruxelles en 1929.

Le succès de Minne ne fut pas uniquement commercial, il influença également les artistes autrichiens et allemands, notamment les expressionnistes. En 1912, Minne figure d'ailleurs dans l'exposition du Sonderbund à Cologne en tant qu'artiste "pré-expressionniste". En comparant la perception souvent "gothique" (ce qui devient à l'époque synonyme de "modern") de son œuvre par les

critiques d'art allemands et les tendances à la même époque à Paris, on s'étonne déjà moins de l'indifférence française vis-à-vis de "ce virtuose de la douleur". Certes, Rodin montre une certaine expressivité et on peut même par exemple rapprocher le mouvement de son *Fils prodigue* du mouvement du *Grand Blessé* de Minne. Cependant George Minne travaillait avec des formes beaucoup plus réduites et archaïques, voire même "primitives". On retrouve néanmoins des similitudes avec l'œuvre de Minne chez des peintres, comme Charles Filiger qui employa également des figures agenouillées, ou encore des "affinités d'âmes" avec les peintures d'Eugène Carrière dont les œuvres respirent une silence et une noblesse de la douleur comparables à celles développées par Minne. Cependant, les intentions des sculpteurs contemporains acquérant une certaine renommée à Paris – nous pensons à Maillol, Bourdelle, Rosso – et se libérant de l'influence de Rodin, n'ont rien ou que peu en commun avec les sculptures de Minne. Ainsi, l'indifférence française s'explique, me semble-t-il, par trois aspects : d'abord la passivité de Minne qui ne chercha que très rarement à promouvoir lui-même son art dans des cercles d'avant-garde, ensuite l'association de son art à l'art décoratif moderne, peu apprécié par le large public parisien, et, enfin, l'esthétique archaïque et dans un certain sens pré-expressionniste d'une œuvre qui respirait plutôt l'"esprit germanique" que l'"esprit latin"

Inga Rossi-Schrimpf.

NOTES

1. ALHADEFF Albert, "Minne and Gauguin in Brussels: an unexplored encounter", in *La Scultura nel XIX secolo, Atti del XXIV Congresso C.I.H.A., 10-18 settembre 1979*, Bologne, 1979, p. 177-188.
2. JALOUX Edmond, préface du catalogue de l'exposition *La Jeune Peinture belge*, Paris, 1924.



Georges Minne, *Agenouillé à la fontaine* (1898) et *Homme à l'outre* (1897) dit aussi *Porteur d'eau*, devant la porte et sur la table de l'atelier du peintre Albert Ciamberlani à Bruxelles, Musée d'Orsay, Paris.

Les acquisitions de sculpture belge par l'État français, 1919-1939

Avec douze numéros au catalogue des écoles étrangères de sculpture du musée du Luxembourg en 1914, la sculpture belge apparaît d'emblée comme l'école de sculpture étrangère contemporaine la mieux représentée dans ce musée parisien. Cette constatation paraissait de bon augure pour le sujet abordé ici, à savoir les acquisitions de l'État français en matière de sculpture belge de 1919 à 1939.

Elle fut cependant aussitôt à relativiser par le fait que cinq d'entre ces douze numéros étaient le fait d'un même artiste, Constantin Meunier, et quatre autres celui d'un même collectionneur, à savoir Henri Laroche, industriel français établi à Gand, qui avait légué au musée en 1909, quatre pièces: *l'Immortalité* de Paul De Vigne, *le Poète belge Goffin* de Jules Lagae, *Cléopâtre* de Jef Lambeaux et *le Porteur d'eau* de George Minne. Si l'école belge de sculpture était bien représentée au musée du Luxembourg d'avant 1914, elle le devait donc principalement à la notoriété – internationale – d'un de ses artistes (Constantin Meunier) et à la générosité des collectionneurs (Henri Laroche, Madame Charles Hayem), c'est-à-dire à des facteurs très aléatoires.

Le resserrement de l'amitié franco-belge au lendemain du premier conflit mondial et l'ouverture, en 1922 dans la galerie dite du Jeu de Paume, d'un Musée des écoles étrangères contemporaines, auraient pu laisser supposer la constitution d'une collection de sculpture belge exhaustive et cohérente. Mais le même empirisme a, semble-t-il, plus ou moins heureusement, présidé aux acquisitions effectuées par l'État français en matière de sculpture belge contemporaine de 1919 à 1939.

Les acquisitions de sculpture belge réalisées par l'État français

Les douze acquisitions de sculpture belge effectuées par l'État français de 1919 à 1939 que nous avons pu jusqu'à présent recenser dans les documents d'archives de l'administration française des Beaux-Arts se répartissent en sept achats et cinq dons ou legs¹. Elles concernent sept artistes. Trois des achats sont destinés au Musée des écoles étrangères contemporaines du Jeu de Paume. Il s'agit de *Torse de femme* d'Eugène Dufosse, acquis en 1924, lors d'une exposition particulière de l'artiste (1500 francs, ANF F21 4203); *Femme à la cruche*, ou *Danaïde*, bronze de Philippe Wolfers, acquis en 1927 au Salon d'art belge organisé à la galerie Georges Petit à Paris (2500 francs, ANF F21 4284); *Danseuse*, bronze d'Eugène De Bremaecker, acheté en 1926 de façon inconnue et placée au Jeu de Paume en 1928 (prix inconnu, ANF F21 4302).

En 1932, l'administration des musées semble en outre intégrer, dans les collections belges du Jeu de Paume, le *Pêcheur de la Panne* de Godefroid De Vreese, figurine offerte par l'artiste à l'État français en 1900.

Les quatre autres achats (dont trois auprès de Madame Mille-Serruys)

furent destinés à des affectations diverses: *Jeunesse*, figure en pierre d'Yvonne Mille-Serruys en 1920, est déposée à Forcé, en Mayenne (4500 francs, ANF F21 4270); *la Tourangelle*, autre sculpture d'Yvonne Mille-Serruys, acquise en 1922, est affectée à la Préfecture d'Albi dans le Tarn (5000 francs, ANF F21 4270); *l'Eve d'aujourd'hui*, d'Yvonne Mille-Serruys toujours, acquise en 1928, est déposée, elle, dans la ville de Louveciennes en Seine-et-Oise (13000 francs, ANF F21 4270); une *Tête de femme*, enfin, figure en pierre de Pouillenay rose de Jeanne Tercafs, achetée au Salon des Artistes français de 1931 ne semble pas avoir été inscrite à l'inventaire du Jeu de Paume (2500 francs, ANF F21 6807).

Les cinq dons, relativement mal documentés, concernent eux un buste en bronze du peintre Charles Cottet par Constantin Meunier, qui entre au Luxembourg (et semble y rester) par le legs Cottet en 1925²; un *Dionysos* de Philippe Wolfers, envoyé au Haut-commissariat de Syrie à Paris en 1929 et non localisé actuellement, entré dans les collections de l'État français suite au Salon du franc organisé au musée Galliera en 1926 (ANF F21 4284); un *Paysan debout* ou *Homme buvant* de Constantin Meunier, offert par Madame David Nillet, épouse du peintre, au musée du Louvre en 1933³; un *Enfant prodigue*, plus connu sous le nom d'*Agenouillé à la fontaine*, de George Minne, qui semble avoir été donné en 1933 au musée du Jeu de Paume par Enrique Mistler, mécène anversois et secrétaire général de l'association anversoise L'Art contemporain (Kunst Van Heden) (Archives du Louvre Z-8); enfin une *Maternité* de George Minne, exposée dans le pavillon belge à l'Exposition internationale des Arts et Techniques de la vie moderne de Paris en 1937 et offerte par l'État belge à l'État français en 1938 afin de figurer au musée du Jeu de Paume (Archives du Louvre U-8).

Il ne semble pas y avoir, à cette époque, de sculpture de Rik Wouters dans les collections étatiques françaises, alors que cet artiste, bien que décédé en 1916, était considéré par la critique belge et française comme le sculpteur belge contemporain le plus fameux⁴. Seul un tableau, portrait de sa femme, aurait été donné à l'État français en 1935 par Enrique Mistler encore, à l'occasion de l'exposition d'art belge contemporain organisée au musée du Jeu de Paume en février



Philippe Wolfers, *Femme à la cruche*, ou *Danaïde*, 1927, Musée d'Orsay, Paris.

et mars de la même année.



Yvonne Serruys, *Jeunesse*, 1920,
Forcé (Mayenne).

Pistes de réflexion

Ces acquisitions semblent surprenantes au premier abord : par leur nombre réduit, les achats, concentrés sur quelques artistes-phares relativement méconnus aujourd'hui, ne semblent répondre à aucune logique, que celle-ci soit esthétique ou politique. Leur seul point commun est celle du respect de la figuration. Ils viennent, cependant, confirmer des tendances générales déjà étudiées à l'occasion de quelques interventions récentes sur la constitution de la collection belge du musée du Jeu de Paume durant la même période⁵. En voici les principaux traits :

1. La sous-représentation du genre sculpté dans les collections publiques.

Ce n'est pas un fait nouveau, mais il convient de s'interroger à ce sujet : face à cette douzaine d'acquisitions de sculpture belge, j'ai pu dénombrer, pour la même période, un peu plus d'une centaine de peintures et gravures. On se place dès lors dans un rapport presque de 1/10 ! En outre, les acquisitions françaises de sculpture belge s'essoufflent dès le début des années 1930, alors qu'elles restent relativement actives en matière de peinture.

Plusieurs raisons peuvent justifier ce contraste : une éducation du regard plus fortement liée à la peinture qu'à la sculpture, le caractère moins onéreux des achats de peinture par rapport à ceux de sculpture (et l'on sait combien l'administration regardait aux prix) et, probablement, le manque de place d'exposition des œuvres. Parallèlement à cette tendance officielle, les sculpteurs avaient donc pris très tôt le parti de s'exposer eux-mêmes quand ils le souhaitaient⁶.

2. La tendance à la réduction des formats des œuvres à destination muséale.

Peut-être cette question rejoint-elle la précédente, mais il est frappant de constater que trois des quatre nouvelles entrées dans l'école belge de sculpture du musée du Jeu de Paume ne dépassent pas 50 cm de hauteur. Question de production artistique, de prix d'achat des œuvres ou de manque de place pour les exposer, il semble bien que l'on aboutisse au paradigme du musée "carte

de visite" tel que le décrit Luc Alary dans son étude de la constitution du musée du Luxembourg: l'État français préfère acheter beaucoup, petit et peu cher, pour présenter un maximum d'artistes, au détriment de la qualité des œuvres elles-mêmes⁷.

3. Le rôle des influences personnelles dans les politiques étatiques.

On ne le dira jamais assez, mais les achats réalisés par l'État durant la période sont, en grande majorité, des achats de circonstance. Politiques (ou "diplomatiques"), comme c'est le cas lors de l'acquisition de la *Danaïde* de Philippe Wolfers au Salon d'art belge de la galerie Georges Petit, inauguré par le président de la République en février 1927. Personnelles, comme le prouvent les recommandations du député Clémentel et de "notre ami M. Escholier" dans le dossier d'Yvonne Serruys⁸, par ailleurs épouse de Pierre Mille (personnalité influente et rédacteur au journal *le Temps*), ou celle du Maréchal Lyautey dans le dossier de Jeanne Tercafs⁹ en 1931 (à noter, en outre, que celui-ci demande aussi une distinction au Salon des artistes français pour cette artiste).

4. Le cantonnement dans des formules académiques.

Dernier point commun entre les œuvres citées, leur caractère profondément académique, et même "académique et français". Hormis Jeanne Tercafs (qui a tout de même été formée, comme Yvonne Serruys, dans l'atelier d'Egide Rombaux à l'Académie de Bruxelles), la plupart des artistes achetés par l'État français fréquentent ou ont fréquenté, assidûment, les cercles académiques parisiens: Eugène De Bremaecker a participé à l'exposition d'art belge du musée Galliera à Paris en 1921, à celle des Invalides de guerre à la galerie La Boétie en 1923 et au Salon d'art belge de la galerie Georges Petit en 1927; d'après le dictionnaire Édouard-Joseph, il participait d'ailleurs régulièrement au Salon des artistes français. Eugène Dufosse fut élève à l'École des beaux-arts de Paris; il a lui aussi participé à l'exposition officielle d'art belge du musée Galliera en 1921 et il est membre du Salon des artistes français (il y reçut d'ailleurs une mention honorable en 1911 et une médaille d'or en 1923). Quant à Yvonne Serruys, celle-ci



Eugène De Bremaecker, *Danseuse*, 1922,
Musée national d'Art moderne, Paris.

expose au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à partir de 1897, aux Salons d'automne et des Tuileries depuis leur fondation, au Salon des artistes décorateurs et à la galerie Barbazanges; elle participe aussi à l'exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925 et à l'exposition coloniale de Vincennes en 1931, et porte le titre de chevalier de la Légion d'honneur et de l'Ordre de Léopold. Philippe Wolfers, enfin, est membre de la Société Royale des Beaux-Arts, directeur du cercle *Pour l'Art*, officier de Léopold et de la Légion d'honneur et commandeur de l'Ordre de la Couronne et a participé, lui aussi, à l'exposition officielle d'art belge du musée Galliera en 1921.

Une identité artistique belge.

Le caractère académique de ces artistes et leur collusion avec la scène artistique française posent le problème de la définition de l'identité artistique belge des artistes achetés par l'État français durant la période, quand ce n'est pas celui de leur identité tout court (le cas d'Yvonne Serruys est à ce titre exemplaire: établie en France depuis 1897, elle ne reste belge que par sa naissance et sa formation). Disons que si l'objectif des achats étrangers était, comme le présentait Camille Mauclair dans son ouvrage sur le musée du Luxembourg en 1927, de proposer au public français "des thèmes de comparaison entre notre école et les écoles étrangères", celui-ci manquait bien d'altérité¹⁰.

Comme dans le cas de la peinture, si l'on considère l'ensemble des acquisitions réalisées par l'État français en matière de sculpture belge de 1919 à 1939, force est de constater que les œuvres les plus intéressantes, esthétiquement et financièrement, sont entrées dans les collections nationales par dons ou legs. Que serait cette école belge de sculpture contemporaine du musée du Jeu de Paume si Enrique Mistler et George Minne lui-même n'y avaient fait entrer quelques fragments du symbolisme flamand qui intéressait pourtant déjà bien des amateurs et bien des critiques belges et parisiens. Dans quelle mesure peut-on parler de contemporanéité lorsque les œuvres offertes sont celles d'un artiste décédé (Constantin Meunier, datent d'avant la fin du siècle précédent (*l'Agenouillé à la Fontaine* de George Minne date de 1898) ou sont l'œuvre d'un artiste arrivé à la fin de sa carrière (Philippe Wolfers est né en 1858)?

Madame Geneviève Lacambre avait conclu son article sur le musée du Luxembourg en soulignant que ce musée, en tant que musée des artistes vivants, fut sans doute responsable, avec l'Institut et l'École des beaux-arts, de la longévité particulièrement remarquable des suites du néoclassicisme et de l'art pompier en France¹¹. Je crois – et je crains – que les exemples d'acquisitions réalisées par l'État français et exposées ici ne viennent confirmer, durant l'entre-deux-guerres encore, cette tendance.

Céline De Potter.

NOTES

1. Archives nationales françaises, séries F21 2154 à 2195 : commandes et achats d'œuvres d'art: sculpture, gravure en médailles, art décoratif, lithographie (1891-1900), F21 4156 à 4285 : commandes et achats d'œuvres d'art (1900-1930) et F21 6777 à 6809 : commandes et acquisitions d'œuvres d'art: sculpteurs et graveurs (1931-1940); ainsi que : base de données du Fonds National d'Art Contemporain (récolement national en cours); base de données de la Réunion des Musées Nationaux; bases de données ministérielles Joconde et Arcade; documentation du Musée d'Orsay. Bibliographie complémentaire: PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette et DE MARGERIE Laure, *Musée d'Orsay: catalogue sommaire illustré des sculptures*, RMN, Paris, 1986, et STERCKX Marjan, *Yvonne Serruys, 1873-1953: een belgische beeldhouwster in Parijs*, Stadsmuseum 't Schippershof, Pays-Bas, 2003.
2. PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette et DE MARGERIE Laure, *op.cit.*, 1986. L'œuvre ne semble pas avoir figuré au musée du Jeu de Paume.
3. *Ibid.* L'œuvre ne semble pas avoir figuré au musée du Jeu de Paume.
4. Voir notamment les commentaires au sujet de sa *Vierge folle* in DE POTTER Céline, *Les Expositions collectives d'art belge en France, 1919-1939*, mémoire de Master 2 Recherche en Histoire de l'art, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, juin 2006.
5. ROBICHON François, "La Collection belge au musée des Écoles étrangères du Musée du Jeu de Paume", in *France-Belgique 2006 : Salons et expositions d'art*, journée d'études organisée à l'université Charles-de-Gaulle - Lille 3, le 7 avril 2006, in *Cahiers de l'IRHiS*, n° 1, Lille, 2006, p. 36-41, et DE POTTER Céline, "L'École belge au Musée des écoles étrangères contemporaines, dit aussi Musée du Jeu de Paume, à Paris, 1921-1939", intervention dans le cadre du séminaire d'Économie de la culture du Pr. Victor Ginsburgh, Université Libre de Bruxelles, le 5 mars 2007 (non publié).
6. PINGEOT Anne, "Les sculpteurs créent leur propre musée", in GEORGEL Chantal (s.d.), *La Jeunesse des musées*, Musée d'Orsay, Paris, du 7 février au 8 mai 1994, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, p. 259-264.
7. ALARY Luc, "L'Art vivant avant l'art moderne: le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France", in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 42-2, Paris, avril-juin 1995, p. 230-239.
8. ANF F21/4270 – dossier Serruys: Lettre d'Yvonne Serruys à André Saplio – Paris, le 6 août [1910] et recommandation du député Clementel (note manuscrite – s.l., s.d.).
9. ANF F21/6807 – dossier Tercafs: lettre du Maréchal Lyautey au directeur des Beaux-Arts – Paris, le 18.09.1931, et réponse du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts au Maréchal Lyautey – [Paris], s.d.: "Bien que l'administration des Beaux-Arts n'intervienne généralement pas dans le fonctionnement des Salons, qui sont des sociétés privées, je ne manquerai pas de signaler cette artiste au Jury des récompenses."
10. MAUCLAIR Camille, *Le Musée du Luxembourg*, Nillson, Paris, 1927, p. 121.
11. LACAMBRE Geneviève, "Les achats de l'État aux artistes vivants: le musée du Luxembourg", in GEORGEL Chantal (s.d.), *op. cit.*, 1994, p. 269-277.

Bourdelle et la Belgique

« *Petit peuple, grand cœur !* »
Antoine Bourdelle

Le nom d'Auguste Rodin est toujours cité quand est abordée la question des relations entre les sculpteurs français et la Belgique à la fin du XIX^e siècle, mais pratiquement jamais celui d'Antoine Bourdelle (1861-1929). Or, peu d'artistes de son époque ont eu autant de contacts que lui avec cette nation, ses créateurs, ses collectionneurs et ses institutions artistiques. Le temps est sans doute venu de tenter d'esquisser les grands traits de ces fraternelles accointances après les travaux récemment menés à bien autour des rapports tissés entre Bourdelle et d'autres pays de l'Europe Centrale comme la Pologne, la République Tchèque ou la Roumanie. Nombreux sont les témoignages de ces relations duelles tout au long de la vie et de la carrière de Bourdelle, mais quatre d'entre eux pourraient parfaitement résumer cette confraternité : la participation régulière de Bourdelle dès 1893 aux expositions artistiques organisées en Belgique jusqu'à sa grande rétrospective – la première et la plus importante de son vivant – ouverte en 1928 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, la préparation de la fonte de son premier grand monument *les Combattants du Tarn-et-Garonne de 1870* dans une fonderie bruxelloise en 1901 et la troublante série de photographies prises à cette occasion, puis la relation de profonde amitié nouée entre Bourdelle et le poète et écrivain Émile Verhaeren et le projet encore mal connu de monument en son honneur en date de 1919 ; enfin, les éventuels rapports existant entre l'art de Bourdelle et celui de certains sculpteurs belges de son temps comme Rik Wouters.

Émile-Antoine Bourdelle exposa fort souvent en Belgique et très tôt puisque son premier envoi à une exposition collective remonte à celle de Liège en 1893 où le sculpteur fait parvenir des sculptures et déjà des dessins. Pas moins d'une vingtaine d'expositions sont recensées à Bruxelles, Gand, Liège ou Anvers, témoignant de la volonté de Bourdelle d'acquérir à l'étranger, et plus spécialement en Belgique, une stature internationale fondée sur la modernité de sa sculpture. Ses participations à Liège en 1895 au Salon du Cercle pour l'Art, aux Salons de la Libre Esthétique de Bruxelles en 1900 et 1908 et peut-être en 1903 et 1909, confirment le désir avant-gardiste du sculpteur. Bourdelle affectionne tout particulièrement le Salon triennal de Belgique présenté en alternance à Bruxelles, Anvers et Gand, et plus spécialement celui de Bruxelles qui à partir de 1914 est organisé par Octave Maus et devient une exposition de l'Esthétique nouvelle faisant suite aux expositions passées de la Libre Esthétique. Le souhait affirmé de Bourdelle de participer systématiquement à des expositions relève d'une volonté personnelle et même d'une stratégie du sculpteur d'apparaître comme un artiste public sinon populaire, plutôt que comme une personnalité officielle de tradition académique.



L'exposition "Antoine Bourdelle" au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1928 et 1929, photographie, Paris, musée Bourdelle.

L'exposition *Antoine Bourdelle* présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1928 et 1929 est la plus importante exposition de ses œuvres organisée du vivant de Bourdelle. L'artiste et les organisateurs belges de cette manifestation choisissent en effet, de ne pas seulement exposer ses derniers travaux mais de présenter une véritable rétrospective de son œuvre sculpté, dessiné et même peint. Plus de deux cents œuvres sont exposées chronologiquement dans une dizaine de salles du tout nouveau bâtiment moderne du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles construit par Victor Horta (1861-1947) et inauguré quelques mois plus tôt en mai 1928. Environ 140 sculptures – pratiquement que des bronzes et seulement deux marbres, probablement dans une stratégie habile pour se détacher de l'ombre tutélaire et marmoréenne de son maître Rodin –, 70 dessins et aquarelles et une dizaine de peintures sont présentés. Jamais, avant la grande rétrospective posthume organisée par la France au musée de l'Orangerie des Tuileries en 1931, autant d'œuvres de l'artiste n'avaient été présentées au public et surtout à la critique. Plus de 20000 visiteurs viendront découvrir ou redécouvrir l'œuvre de Bourdelle. Plusieurs dizaines d'articles parus dans la presse belge, française,



Portrait photographique de Bourdelle au milieu du Monument aux morts du Tarn-et-Garonne de la guerre de 1870-1871, à Bruxelles (1901), Paris, musée Bourdelle.

mais aussi allemande et anglaise, rapportent avec enthousiasme et admiration cette impressionnante manifestation.

La préface du catalogue édité à l'occasion est due à François Monod (1877-1952), conservateur-adjoint du musée national du Luxembourg à Paris, qui avait pris l'initiative de mettre en contact Bourdelle et Charles Leirens, le directeur du Palais des Beaux-Arts. Elle s'achève sur cette exhortation: "Faisons un rêve: l'exposition de Bruxelles inspire à un mécène de la Plata de commander en sculpture, pour la Belgique, un monument de la rentrée du roi Albert à Bruxelles en 1918, entouré des héroïques vertus de la nation belge et de son chef." Ce vœu pieux ne se concrétisera jamais.

À l'occasion de cette exposition bruxelloise, Bourdelle ne montra pas seulement des pièces déjà célèbres comme *l'Héraklès archer* ou le *Centaure mourant*, mais n'hésita pas à convaincre les organisateurs belges de cette exposition, de présenter de grandes œuvres comme l'immense monument au général argentin Alvéar. Bourdelle aurait dit lui-même: "De l'espace, du recul! Jamais je ne me suis regardé ainsi. J'ai pu contrôler des exactitudes, ce que mes petits ateliers ne m'avaient jamais permis." L'exposition initialement prévue du 3 au 25 novembre 1928 eut un tel succès, qu'elle fut prolongée jusqu'au 7 janvier 1929.



A. Bourdelle, *Pénélope* (1905),
bronze, Brutton Gallery, GB.



Rik Wouters, *Les Soucis domestiques*
(1913-1914),
plâtre, Bruxelles, MRBAB.

Ayant toujours souhaité mener à bien une politique d'expositions avant-gardistes, susceptibles de le définir comme un des acteurs prépondérants de la modernité de la sculpture européenne, Bourdelle acquiert à la veille de sa mort, grâce au succès de l'exposition bruxelloise, une stature internationale incontestable que, seul avant lui, Rodin avait su obtenir. Charles Bernard, le célèbre critique d'art belge du journal *la Nation Belge* ira jusqu'à écrire, impressionné par le caractère éminemment épique, donc moderne et français, de l'œuvre d'un Bourdelle, seul sculpteur contemporain selon lui susceptible de livrer des épopées: "Antoine Bourdelle est le plus grand sculpteur de ce temps. Il a pris la place laissée par Rodin. Mais il dépasse Rodin. Dans sa réaction entre l'art réaliste et sensualiste de Rodin, il est allé, à l'autre bout, plus loin, plus haut que Rodin. On dirait que toutes les figures de Bourdelle ont des ailes. Elles se déploient dans l'espace c'est pourquoi jamais on n'a vu l'œuvre de Bourdelle aussi bien qu'on la voit présentement au Palais des Beaux-Arts."

Le projet de *Monument à la mémoire des combattants du Tarn-et-Garonne morts durant la guerre de 1870-1871*, est également un moment particulièrement déterminant de l'histoire des relations entre Bourdelle et la Belgique. Il donne lieu à un concours ouvert par la ville de Montauban en 1895 qui est remporté par Bourdelle. Ce projet de grande ampleur l'occupe durant une période de plus de six années, avant son inauguration en 1902. L'année précédente, en 1901, le sculpteur avait envoyé les moulages du modèle en plâtre à Bruxelles afin que soient pratiquées les opérations de fonte à la fonderie de Jacques Petermann, celle qui devient en 1902, la Fonderie nationale des Bronzes. Il est même possible, que le montage des différents éléments en plâtre soit intervenu préalablement dans l'atelier du mouleur belge Jef Lambeaux (1852-1908), l'auteur de l'immense haut-relief des *Passions humaines* conservé au Pavillon du Cinquantenaire à Bruxelles. C'est véritablement à Bruxelles que Bourdelle peut enfin prendre en compte, la physionomie générale de ce groupe immense qu'il n'avait pas encore pu voir en son entier, du fait de l'exiguïté de ses ateliers parisiens.

Mais dans l'histoire des rapports de Bourdelle et la Belgique, l'histoire de la fonte bruxelloise du premier grand monument bourdellien, ne représente pas à elle seule tout l'intérêt passionnant de cet épisode. En effet, durant son séjour à Bruxelles, Bourdelle va littéralement mitrailler le moulage de ce groupe surprenant par des dizaines de photographies extraordinaires. Alors que l'artiste découvre pour la première fois cette œuvre dans sa totalité, il réalise une série de plus de deux cents clichés qui sont parmi les plus exceptionnelles photographies de sculptures du début du XIX^e siècle, et surtout de véritables œuvres en soi, témoignant de l'incomparable puissance créative du sculpteur. Plusieurs de ces photographies figurent d'ailleurs Bourdelle, mélancolique, la tête pensivement appuyée sur le coude. Elles ont été probablement réalisées par les praticiens ou le mouleur lui-même, et ne paraissent pas être des autoportraits, comme ceux plus tardifs de Brancusi photographié dans ses ateliers. Les autres clichés, pris la nuit à l'aide de lampes disposées de façon à théâtraliser par des effets choisis de clair-obscur, tel ou tel fragment particulièrement suggestif, réinventent pratiquement presque à chaque fois, ce monument, déjà passablement novateur dans sa forme exacerbée. Rarement, depuis le travail de Steichen avec Rodin, des photographies n'avaient, par leur dramaturgie, autant témoigné du rôle prépondérant de la lumière dans l'élaboration d'une forme sculptée dans l'espace. Au-delà de leur aspect spectaculaire, ces clichés bruxellois forment un corpus particulièrement remarquable, à la fois dans l'œuvre même de Bourdelle, et dans l'art de la photographie et de la sculpture, en général.

L'un des éléments les plus passionnants de l'histoire des relations entre le sculpteur et la Belgique reste sans conteste la relation qu'il réussit à nouer avec le poète et écrivain belge d'expression française Émile Verhaeren (né près d'Anvers en 1855 et décédé dans un accident de voiture à Rouen en 1916). Leur rencontre et l'affection véritable qui en découlèrent est certainement redevable des rela-



Projet pour un monument à Verhaeren, non réalisé (1918-1919), encre et aquarelle, Paris, musée Bourdelle.

tions très amicales qui préexistaient déjà depuis 1886, entre Rodin et l'écrivain belge. Bourdelle fut sans doute sensible à la poésie moderne, ancrée dans le réel mais d'un puissant lyrisme, du poète flamand auteur d'ouvrages en opposition formelle avec la poésie symboliste en vogue à cette époque.

Mais la plus belle démonstration de l'amitié liant le sculpteur au poète reste sans conteste l'attitude de Bourdelle à la nouvelle de la disparition de Verhaeren en 1916. En effet, le sculpteur décide, non seulement d'aller assister aux funé-

railles du poète à Rouen, en compagnie de sa seconde épouse Cléopâtre Sevastos, d'André Gide et de madame Théo van Rysselberghe, l'épouse du peintre belge, mais d'accompagner le cercueil en voiture jusqu'en Belgique, dans le petit cimetière d'Adinkerque, près de La Panne, dans les quelques arpents de territoire belge non occupés par l'armée allemande, en plein Première Guerre mondiale. Sur place, Bourdelle exécute une série de croquis à l'encre sur le motif, dont certains seront ultérieurement rehaussés d'aquarelle, représentant le cercueil du poète recouvert du drapeau royal et porté par une escouade de soldats belges. Profondément touché par la disparition du grand poète, Bourdelle écrit dans la foulée plusieurs dizaines de pages émouvantes et particulièrement lyriques, qui sont publiées quelques mois plus tard dans deux numéros de la revue littéraire et artistique *la Vie* en mars et avril 1917.

Accompagnant ce véritable monument de papier élevé par Bourdelle en hommage à Verhaeren, le projet d'un véritable monument sculpté voit le jour dès la fin de la guerre, en 1919. Des comités Verhaeren sont constitués en vue de l'érection de deux monuments, l'un dans le village natal près d'Anvers et l'autre à Paris, par Bourdelle. Le comité français est présidé par l'éditeur Eugène Figuière. Plusieurs dessins à l'encre et à l'aquarelle sont conservés à Paris au musée Bourdelle, qui témoignent des recherches fort avancées du sculpteur pour ce projet de monument, dont malheureusement, il semble ne pas avoir existé d'esquisses ou de maquettes modelées dans les collections du musée. En effet, pour des raisons diverses, ce projet de monument à Verhaeren par Bourdelle n'aboutira pas. Il est regrettable que le monument de Bourdelle n'ait pu voir le jour, car il aurait été l'un des projets monumentaux les plus ambitieux du sculpteur, mêlant naturalisme du héros statufié et idéalisme des figures allégoriques.

Dans une lettre adressée le 6 août 1919 à une personnalité du nom de Couchoud, Bourdelle explique l'allure générale de son projet de monument: "Quelque chose qui sera comme un grand bloc convulsé de bronze en fusion, d'où surgira un vaste lyre terme. Lui sera une sorte de Christ laïque – vêtu du vêtement moderne – mais à grands plans ardents – aussi ce groupe serait d'un lyrisme à la fois Hellénique et par les grandes lignes – vrai Romantique et pourpre de facture – afin que l'airain noir en soit comme volcanisé. Si – A. France peut me donner l'affirmation du Directeur, Un mélange d'esprit de Delacroix et Constantin Meunier."

Dernier élément significatif de cette relation belgo – française, entre Bourdelle et la Belgique, l'éventuelle influence que le sculpteur français aurait pu exercer sur certains de ses confrères belges. Parmi les quelques noms qui peuvent retenir notre attention comme Jef Lambeaux ou George Minne, celui de Rik Wouters (1882-1916) s'impose aussitôt, plus sans doute du fait du démenti véhément apporté par Wouters lui-même, que de la similitude parfois étroite existant entre certaines des œuvres des deux sculpteurs. Deux œuvres de Wouters peuvent ainsi être citées. Il s'agit, dans le premier cas, de la sculpture intitulée *les Soucis*

domestiques, réalisée vers 1913-1914, et dans le second cas, du buste dénommé *Femme au soleil* exécuté quelques années plus tôt, en 1911, qui tous deux présentent des affinités stylistiques indéniables avec la femme *Pénélope* réalisée par Bourdelle entre 1905 et 1907, où le sculpteur avait réussi la gageure d'installer le portrait de sa première épouse Stéphanie van Parys, sur le corps de sa seconde femme, Cléopâtre Sévastos. Si similitude il y a, peut-être faut-il plutôt s'interroger sur la critique acerbe qu'exprime Wouters à propos de Bourdelle. En effet, dans une lettre du 27 mars 1911 adressée à Simon Lévy, le sculpteur belge écrit à propos des sculptures de Bourdelle présentées à l'exposition d'Anvers de 1911 (comme *l'Héraklès*, *la Pallas* ou *la Rieuse*): "Chez les Français, Bourdelle m'a déplu, son envoi m'a semblé d'un homme qui s'occupe plus de ce qui a été fait que de chercher dans la nature à se satisfaire. Pourquoi chaque tête doit-elle faire penser à une tête de l'antiquité grecque, égyptienne, renaissance, xviii^e siècle, Empire et Carpeaux, à part deux ou trois exceptions qui alors sont très quelconques."

À la lecture de ce texte, ne sommes-nous pas en droit de nous demander si cette parenté entre les œuvres de Wouters et celles de Bourdelle n'est que le fruit d'une simple influence de ce dernier sur le sculpteur belge, ou si, tout au contraire, Wouters n'aurait pas souhaité non pas s'inspirer mais plutôt rivaliser dans un genre naturaliste avec la figure mythologique historiciste du Français. C'est ainsi que ce rapprochement, connu depuis longtemps, devient tout à fait passionnant. La notion d'influence disparaît alors au profit de celle d'opposition, de rivalité de la part d'un Wouters ancré dans la réalité d'un naturalisme flamand inspiré de l'observation simple de la nature, souhaitant se mesurer avec un Bourdelle pétri d'idéalisme allégorique et d'histoire antique. J'aime l'idée de conclure cet essai introductif sur cette notion de rivalité esthétique d'égal à égal, entre les deux nations amies belge et française.

Frédéric Chappey.

Pour l'aide précieuse apportée aux recherches entreprises en vue de la rédaction de ce court essai, je veux remercier chaleureusement Juliette Laffon, directeur du musée Bourdelle, Annie Barbera, responsable de la documentation, Colin Lemoine, attaché de conservation, Stéphane Ferrand, responsable de l'inventaire du fonds d'art graphique du musée et enfin Céline De Potter, doctorante en histoire de l'art à l'université Charles-de-Gaulle Lille 3.

Le monument équestre du roi Albert I^{er} (Paris, 1934-1938)

Le long de la Seine, près la place de la Concorde, la statue équestre du roi des Belges Albert I^{er} est devenue quasi invisible dans le paysage parisien. La personnalité de ce roi, héros national durant la Première Guerre mondiale, est aujourd'hui mal connue et le sculpteur qui en est l'auteur n'a plus de notoriété artistique. Pourtant le monument a concentré une part essentielle des relations franco-belges durant l'entre-deux-guerres. De son lancement en février 1934 à son inauguration en octobre 1938, il a acquis une charge politique et symbolique toujours plus forte, dans un contexte européen toujours plus menaçant.

La mort accidentelle du roi Albert I^{er} le 17 février 1934 provoque une vague d'émotion considérable en France, notamment dans le milieu des anciens combattants. Dès la fin du mois de février, le journal *le Temps* est sollicité par ses lecteurs afin d'ouvrir une souscription destinée à élever à Paris un monument en son honneur. Le maréchal Lyautey accepte de présider le comité national qui sera en charge de l'entreprise. Alors que *le Temps* publie les premières listes de souscripteurs, le comité d'honneur se constitue. Il comprend l'essentiel des représentants des grands corps de l'État, sous la présidence du chef de l'État. Le comité de patronage élargit le cercle en y incluant de nombreux généraux, des représentants de fédérations d'anciens combattants, les présidents de syndicats de la presse française, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts Charles Widor et le directeur général des Beaux-Arts Georges Huisman.

La commission exécutive est plus restreinte (quinze membres) et comprend des fonctionnaires choisis pour leurs compétences, des personnalités influentes de la presse, de la municipalité de Paris et des arts, en particulier Emmanuel Pontremoli, directeur de l'École des Beaux-Arts. Enfin des proches d'Albert I^{er} comme le général Brécard, ancien chef de la mission française auprès de l'armée belge pendant la guerre, et des fidèles du maréchal Lyautey comme le comte Félix de Vogué qui assure le secrétariat général de la commission exécutive. La commission exécutive est présidée par Lyautey puis assez rapidement par le général Brécard, suite à la dégradation de la santé du maréchal.

La souscription ne rencontrera pas, au début, le succès escompté. Lyautey obtient une journée de souscription nationale le 1^{er} novembre 1934 dont le succès est grandement assuré par les anciens combattants. Les sections de l'Union Nationale des Combattants recueillent à elles seules 815 000 francs. Le quotidien belge *le Soir* annoncera un montant total de trois millions. La somme réunie permet de financer un monument plus important que celui qui était envisagé au départ. Après quelques hésitations, la Ville de Paris accorde l'emplacement du Cours-la-Reine, souhaité par le maréchal Lyautey (CMVP, délibération du 27 décembre 1934).



LES PROJETS POUR LE MONUMENT DU ROI ALBERT I^{er} A PARIS

L'illustration, 27 avril 1935.

À la demande des pouvoirs publics, un concours est ouvert en date du 4 février 1935 à tous les artistes français. Son programme est des plus simple :

Art. 3. Toute latitude est laissée aux artistes pour la composition du Monument sous les conditions ci-après :

a/ la statue du Roi des Belges élevée à Paris est destinée à perpétuer le geste accompli par le Roi en 1914, lorsqu'il opposa la force du Droit au droit de la Force. Elle fixera pour les générations à venir la reconnaissance éternelle de la France ; elle devra faire ressortir la simplicité, la noblesse, la grandeur, qui caractérisent essentiellement la physionomie du Souverain.



quatre-vingt-deux projets déposés en avril 1935, le jury, présidé par Paul Chabas, en retient seize sur des critères dont on ignore tout. Le très conservateur journal *Beaux-Arts* se plaint de l'opacité de la procédure et regrette l'absence d'exposition publique, avant jugement, des projets. Finalement les seize projets lauréats sont publiés dans *l'Illustration* (27 avril 1935) et dans *le Figaro* (27 avril 1935) qui rappelle les réserves de Maurice Maeterlinck formulées l'année précédente: "Il me serait insupportable que la mémoire de notre grand Roi fût matérialisée dans un de ces navets officiels qui affligent Paris." (*Le Figaro*, 1^{er} août 1934)

Cette impression est confirmée dans le journal *Comœdia* (11 avril 1935) qui publie la liste des artistes retenus: "Le danger d'avoir une œuvre médiocre et maigre paraît grand à en juger sur cette sélection et si l'on songe à certains projets plus remarquables qui ont été éliminés." Sur les seize sculpteurs en question, quatre (Félix Benneteau, Louis-Henri Bouchard, Raymond Delamarre, Armand

b/le Roi sera représenté à cheval.

Un jury spécial a été constitué, composé de soixante membres, ce qui est beaucoup pour choisir une sculpture. On distingue un premier groupe de représentants du conseil municipal et de fonctionnaires de la Ville de Paris, un deuxième groupe d'anciens combattants, un troisième formé de la commission exécutive élargie et un quatrième issu du monde de l'art « officiel ». Figurent les présidents des sociétés artistiques traditionnelles, à l'exemple de Paul Chabas de la Société des Artistes français, André Dauchez de la Société nationale des Beaux-Arts, et Frantz Jourdain du Salon d'Automne, de nombreux membres de l'Institut dont les sculpteurs Jules Félix Coutan et Paul Landowski, alors directeur de l'Académie de France à Rome.

Il semble difficile de mesurer arithmétiquement le poids des différents groupes, à l'exemple des anciens combattants dont l'autorité morale est considérable. Mais il est aisé de remarquer le poids artistique de l'Institut et, *a contrario*, l'absence de toute représentation de l'art non officiel ou moderne. Parmi les

Martial) sont d'anciens grands prix de Rome, dont deux d'anciens élèves de Coutan, ex-professeur à l'École des Beaux-Arts et membre de l'Institut.

Le second tour de scrutin se déroule le 8 juillet 1935, dans la plus grande discrétion. Des cinq projets retenus, celui de Wlérick a été volontairement exclu quoique classé. La commande en cours d'une statue équestre du maréchal Foch peut l'expliquer. Pour autant *Comœdia* regrette son élimination et critique à nouveau l'opacité des décisions prises par le jury.

Le troisième tour, qui se déroule le 18 octobre, départage Bitter, Bouchard, Grange, Martial et Silvestre. Le jury, présidé par Paul Chabas, en présence de Georges Huisman, choisit finalement le projet de Martial qui n'était pas le mieux classé au tour précédent. Certes, le choix de ce premier Grand Prix de Rome en 1913, médaillé d'or au Salon des Artistes français en 1924, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts, ne constituait pas une surprise. La réaction de certains organes de presse a été vive: "Nous avons fait au sujet de la décision du jury divers pronostics. On voit que nous n'avons pas été détrompé. La commande est allée à l'art officiel. Après nos commentaires, cependant on a voulu trouver un nouveau bénéficiaire. On l'a fait. Cela met un peu de variété dans le jeu. Nous reviendrons sur ce point. La place choisie, le Cours-la-Reine, ne nous satisfait pas plus que les méthodes mystérieuses du jury. Contentons-nous, cependant, de poser la question: ne fera-t-on pas une exposition de tous les projets présentés?" (*Beaux-Arts*, 25 octobre 1935)

On peut s'interroger, à l'issue du concours, sur la possible influence de la famille royale dans la décision, notamment par l'intermédiaire du général Brécard. Malheureusement, les circonstances font que les témoignages manquent avec le décès de l'ambassadeur de Belgique en France en juillet et son remplacement tardif à la fin du mois d'octobre, et le décès de la reine Astrid le 29 août. Cependant, *le Soir*, organe officiel du royaume, est satisfait du choix qui





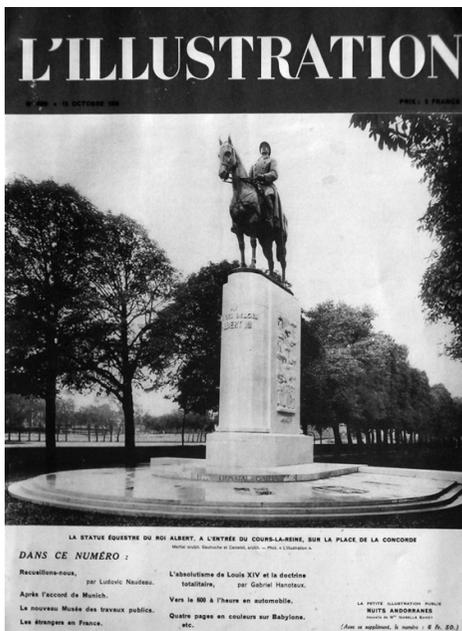
Maquette du monument, *Le Patriote illustré*, 8 mars 1936.

a “grande allure” et le publie en première page dans son numéro du 20 octobre. En France, le choix final fait naître une polémique qui prendra fin en mars 1936 avec la mise en place d’une maquette en bois grandeur naturelle à l’emplacement choisi. L’ambassadeur de Belgique envoie au ministre des Affaires étrangères des photographies avec un commentaire favorable: “Il y a eu de nombreuses divergences de vue au sujet de l’artiste choisi par le jury et où des influences politiques ont, paraît-il, joué un rôle prépondérant. Quoi qu’il en soit, le Comité organisateur, présidé par le général Brécard et M. de Margerie, a décidé de ne marquer son accord au sujet de l’artiste chargé par la Municipalité de Paris de faire le monument, qu’après avoir fait présenter, en grandeur naturelle, à l’emplacement choisi (entrée du Cours Albert I^{er} au coin de la Place de la Concorde), une maquette en bois du monument. Ce projet a été mis en exécution, il y a quelques jours, et j’ai été convié, en ma qualité d’ambassadeur du Roi, à donner mon avis. Comme vous le verrez par les photographies qui m’ont été remises à cette occasion, le projet du monument ne se présente nullement dans des conditions aussi défavorables que les détracteurs de l’artiste l’avaient proclamé, et l’ensemble du monument aura grande allure, à un des plus beaux emplacements de la

ville, aux superbes perspectives.”
 (Lettre du Comte de Kerchove de Denterghem à M. Van Zeeland, 1^{er} avril 1936)

La collaboration du sculpteur et de l'architecte avec les autorités belges est au moins avérée pour les bas-reliefs et probablement les blasons des neuf provinces: “Les dessins, qu'ils m'ont soumis, m'ont paru fort beaux. C'est ainsi que, pour commémorer 1914, les artistes ont représenté le Perron de Liège, la Bibliothèque de Louvain, Saint-Rombaud de Malines, la Citadelle de Namur, Notre-Dame de Dinant, les Maisons de corporations d'Anvers, l'Hôtel de Ville de Termonde, le Beffroi de Furnes, les Halles d'Ypres, Saint-Nicolas de Dixmude et les Écluses de Nieuport. Pour commémorer 1918, les neuf provinces sont représentées par les principales Tours des grandes villes, entourant l'Hôtel de Ville de Bruxelles.” (Rapport du Comte de Kerchove de Denterghem à M. Van Zeeland, ministre des Affaires étrangères, 10 septembre 1936) Le ministre ayant transmis à la famille royale, le secrétaire du Cabinet du Roi lui répond laconiquement le 23 octobre 1936: “Je n'ai pas manqué de placer sous les yeux du Roi les photographies que vous avez bien voulu me faire parvenir représentant des bas-reliefs destinés à figurer sur le monument qui sera érigé à Paris à la mémoire du Roi Albert.” Le bas-relief « 1918 » a pour figure centrale la reine Élisabeth, ce qui ne pouvait laisser indifférent son fils.

Les fondations du monument sont alors en cours de réalisation, mais son édification est reportée à cause de l'Exposition internationale de 1937 qui occupe le futur emplacement. Le monument est finalement inauguré le 12 octobre 1938 en présence de Léopold III et de la reine Élisabeth qui approuvent implicitement le portrait hommage de leur père et mari. La dimension nationale de la cérémonie est soulignée par le discours du président de la République Albert Lebrun auquel répond celui du roi Léopold III, au pied de la statue voilée par les drapeaux belges et français.



L'Illustration, 15 octobre 1938.

Les craintes exprimées par Maurice Maeterlinck en 1934 sont-elles avérées? En d'autres termes, la sculpture de Martial est-elle un *navet* officiel de plus? Même si on ne peut contester, comme le souligne *Beaux-Arts*, que "la commande est allée à l'art officiel", l'œuvre a progressivement vaincu les réticences. En l'absence de l'ensemble des projets initiaux dont aucune liste n'a pour l'instant été retrouvée et des seize maquettes des projets retenus, il est difficile de se prononcer sur les choix esthétiques du jury. Mais il est indéniable que le projet lauréat répond avec pertinence au programme du concours: le portrait du roi est fidèle à l'appel de Lyautey et des anciens combattants, celui du roi-soldat dont l'image est populaire en France. Martial reprend le portrait le plus emblématique du roi, habillé de sa gabardine et coiffé du casque, déjà exploité dans de nombreuses sculptures qui voient le jour dès 1935. Il lui donne aussi une expression conforme aux prescriptions du concours, que le cheval immobile vient renforcer. C'est d'ailleurs cette même immobilité qui a prévalu pour les statues équestres des maréchaux de France réalisées à cette époque.

Les deux bas-reliefs de son invention sont eux aussi très judicieux: « 1914 » rappelle le martyr des villes belges avec le roi au milieu de ses soldats et « 1918 » montre la victoire tendant la main à la Belgique, personnifiée par la reine Élisabeth, surmontée des neuf provinces renaissantes.

Avec *le Soir*, il y a donc lieu de se féliciter du monument, expression sincère de la "France reconnaissante". Car, comme le rappelle dans une belle rhétorique le général Brécard lors de son discours à l'inauguration, "au moment où le monde moderne, encore profondément meurtri, doit déployer tant d'efforts pour garantir la paix, nous faisons les vœux les plus ardents pour que la statue du Roi Albert devienne le lieu de pèlerinage où viendront se recueillir les Français et les Belges, unis comme en 1914, et devant qui se dressent aujourd'hui quelques-uns des plus graves problèmes qu'ait à résoudre l'humanité."

En effet, les problèmes n'étaient pas minces qui avaient jalonné la conception du monument: le réarmement de l'Allemagne dès mars 1934 soulève à nouveau la question de la protection de la frontière nord, aggravée par la réoccupation militaire de la Rhénanie début 1936, en violation du traité de Versailles. La signature du pacte franco-soviétique en 1935 puis la victoire du Front populaire pousseront le roi Léopold III, inquiet comme tous les Belges de la montée du communisme, à affirmer l'indépendance diplomatique de son pays, provoquant un refroidissement des relations entre les deux pays. Enfin, les accords de Munich, conclus fin septembre 1938, ont pesé sur l'opinion et infléchi la compréhension symbolique du monument lors de son inauguration quelques jours plus tard. Le discours du roi des Belges est à cet égard sans équivoque: "Sans doute, le Roi Albert a-t-il ainsi rempli le rôle que la destinée lui avait marqué pour servir son pays et lui garantir l'indépendance avec l'honneur. Mais ce n'est point altérer la physionomie que l'histoire gardera de lui d'affirmer que la préoccupation dominante et essentielle de mon père, la haute culture qui était la

sienne, la compréhension qu'il avait de son devoir de chef d'État, le souci du bien de ses compatriotes, son amour pour les humbles et les faibles, orientaient son esprit, d'une façon continue, vers tout ce qui pouvait contribuer à faire régner la concorde et la paix." Albert I^{er}, héros malgré lui de la Grande Guerre, ne préside déjà plus aux destinées franco-belges.

Si la statue du roi Albert a bien failli être détruite durant l'Occupation, elle risque surtout aujourd'hui de sombrer dans l'indifférence mémorielle. Elle reste malgré tout le témoignage de l'amitié réelle entre deux peuples, scellée en août 1914, et un exemple plutôt réussi de sculpture commémorative, genre très développé après la Première Guerre mondiale avec souvent moins de bonheur. La ville de Paris, qui en est responsable, ne devrait pas l'oublier.

François Robichon.

Archives

Belgique, Ministère des Affaires étrangères: Érection de monuments à nos souverains. France. 13459II.

France, Ville de Paris: DACVP-COARC, dossier monument.

France, Archives nationales, fonds Lyautey (475AP/216).

Bibliographie

Écho du Nord, 1934.

L'Illustration, 12 mai 1934.

Le Temps, février/mars, 6 mai 1934.

Albert I^{er} le roi soldat, Paris, 1934.

Le Figaro, 11/27 avril 1935.

L'Illustration, 27 avril 1935.

Beaux-Arts, 12/19 avril, 25 octobre 1935.

Comœdia, 11 avril, 9 juillet, 18 et 18 octobre 1935.

Le Temps, 18 octobre 1935.

Le Soir, 19/20 octobre 1935.

Le Patriote illustré, 8 mars 1936.

Le Petit Parisien, 12 octobre 1938.

Paris-Soir, 12, 13 octobre 1938.

L'Illustration, 15 et 22 octobre 1938.

Le Soir, 11, 13 et 14 octobre 1938.

Le Journal belge de France, 23 octobre 1938.

Revue Franco-Belge, n° 9, novembre 1938.

Decaris (Albert), *Funérailles de M. Armand Martial... en l'église Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant*, Paris, le 28 janvier 1960. Discours. Paris, 1960.

Janniot (Alfred), *Notice sur la vie et les travaux de Armand Martial... lue à l'occasion de son installation comme membre de la section de sculpture de l'Académie des Beaux-Arts*, le 1^{er} mars 1961, Paris, 1961.



À Paris, devant la statue d'Albert I^{er}; l'hommage des anciens combattants belges, *L'Illustration*, 8 juin 1940. Cette cérémonie fait suite à la capitulation du roi des Belges Léopold III à la fin du mois de mai 1940.

PARTICIPANTS

PATRICE BELLANGER

Marchand et expert en sculpture.
Galerie Patrice Bellanger
136 rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
patrice@galeriebellanger.fr

FRÉDÉRIC CHAPPEY

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à Lille 3 - IRHiS, spécialiste de sculpture
1 avenue Pasteur
92400 Courbevoie
fchappey2000@yahoo.fr

CÉLINE DE POTTER

Doctorante à l'université de Lille 3 - IRHiS et à l'ULB
109 rue Basse
1180 Bruxelles
de-potter.celine@wanadoo.fr

ALAIN JACOBS

Conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique.
Bibliothèque royale de Belgique
Boulevard de l'Empereur, 4
1000 Bruxelles
alain.jacobs@kbr.be

ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN

Directeur général de l'INHA
Institut national d'Histoire de l'art
2 rue Vivienne
75002 Paris
antoINETTE.le-normand-romain@inha.fr

CLAIRE LEBLANC

Conservatrice adjointe du musée d'Ixelles
71 rue Jean Van Volsem
B-1050 Bruxelles
leblanc@ixelles.be

ANNE PINGEOT
Conservateur général au musée d'Orsay
Musée d'Orsay
62 rue de Lille
75343 Paris Cedex 07
anne.pingeot@musee-orsay.fr

FRANÇOIS ROBICHON
Professeur d'histoire de l'art contemporain à Lille 3 - IRHiS
8 rue de la Barre
59000 Lille
frobichon@magic.fr

INGA ROSSI-SCHRIMPF
Chargée de cours en histoire de l'art, Provinciale Hogeschool Limburg, Hasselt,
et Media&Design Academie, Genk.
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
9 rue du Musée
1000 Bruxelles
inga.rossi@fine-arts-museum.be

MARJAN STERCKX
Post-doctorante à l'université de Leuven
K.U. Leuven
Kunstwetenschappen
Blidje - Inkomstraat 21/04
3000 Leuven
marjan.sterckx@kuleuven.be