

PERIODIQUE TRIMESTRIEL 2018 3^e trimestre

Bureau de dépôt Bruxelles X

P 301014

Ed. resp. D. Frankignoul, 40 rue de la Charrette, 1200 Bruxelles



PB-PP
BELGIE(N) - BELGIQUE



FEUILLET N° 130
Centre Albert Marinus
Ethnologie, Patrimoine immatériel, Culture

Conseil d'administration

- Président : Olivier Maingain
- Vice-Président : Jean-Paul Heerbrant
- Administrateur délégué : Daniel Frankignoul
- Secrétaire général : Marie-Eve Vanmechelen
- Administrateur : Geneviève Vermoelen

Membres :

Mesdames Sandra Amboldi et Gilberte Raucq, Messieurs Philippe Smits et Jacques Vlasschaert

Membres d'honneur :

Jean-Pierre Vanden Branden, Georges Désir (†), Gustave Fischer (†), comte Guy Ruffo de Bonneval de La Fare (†), Roger Lecotté (†), Henri Storck (†)

Personnel du Centre Albert Marinus :

- Jean-Paul Heerbrant : Directeur
- Jean-Marc De Pelsemaeker
- Geneviève Gravensteyn
- Marie Vannieuwerburgh

Feuillets du Centre Albert Marinus

Éditeur responsable : Daniel Frankignoul

Rédaction, composition, mise en page : Jean-Paul Heerbrant,
Jean-Marc De Pelsemaeker

Diffusion : 2500 exemplaires

Abonnement : 6 euros par an (4 numéros)

Compte : BE90 3100 6151 2032

Avec le soutien de la Commune de Woluwe-Saint-Lambert et de la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale

SOMMAIRE

Visites guidées :

- *The New Berlin 1912 -1932* 4
- *Inca Dress Code* 10

Expositions :

- *Beyond Klimt* 17
- *Théodore van Loon* 23

Livre :

- *L'hypothèse vampirique* 28

Pages choisies d'Albert Marinus : 30

ATTENTION

Il est **INDISPENSABLE** d'effectuer votre inscription par téléphone au 02/762-62-14, le seul paiement n'entraînant pas automatiquement celle-ci. En outre, dorénavant, le paiement préalable sur notre compte : **BE84 3101 2698 0059** est **OBLIGATOIRE** pour valider votre inscription.



THE NEW BERLIN 1912 -1932

Visites guidées :

Le mercredi 14 novembre à 14 h

Le dimanche 18 novembre à 14 h

Musées des Beaux-Arts - rue de la Régence, 3 - 1000 Bruxelles

Après la Première Guerre mondiale, l'Allemagne se retrouve exsangue. Tandis que le pays panse ses plaies et se relève progressivement, Berlin se distingue par sa vitalité culturelle et ses avant-gardes. Artistes, écrivains et penseurs viennent des quatre coins de l'Europe pour contribuer à l'essor de la ville. Lieu de rencontre entre l'est et l'ouest, point d'attache de multiples mouvements artistiques et littéraires, la capitale allemande devient une référence incontestable dans le paysage culturel national, européen, mondial. Berlin voit se multiplier galeries d'art, cabarets, cafés d'intellectuels, salles de spectacle qui sont autant de lieux où se passent les débats, où s'échangent les idées, où se confrontent les théories.

Marqués par la guerre, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde mais aussi Kazimir Malevitch ou Alexander Rodtschenko incarnent cette modernité. Malgré les quolibets et les critiques virulentes des milieux de droite, les années vingt sont une décennie de changements et d'innovations. Les frontières traditionnelles entre peinture, sculpture, photographie et collages s'estompent, les genres se mélangent et s'interpénètrent. L'avant-garde, désormais mieux comprise, devient respectable. Des musées, et non des moindres, commencent à acheter des oeuvres modernes et à les intégrer dans leurs collections. Des peintres à la démarche résolument contemporaine se voient proposer des chaires dans des académies et deviennent ainsi des références.

Si les divers mouvements nés dans l'immédiat après-guerre se disloquent après quelques mois ou quelques années d'existence, l'une de ces aventures va tout de même durer plus de dix ans. Il s'agit du Bauhaus, très vite devenu le foyer de l'architecture et du design contemporains et le point de mire de tous les regards tant en Allemagne que dans le monde. Dès 1919, son fondateur, Walter Gropius définit la base du mouvement en demandant aux artistes,

Ci-contre : Ernst Ludwig Kirchner, *Femmes dans la rue*, 1915. (Photo © Von der Heydt-Museum Wuppertal)



Herbert Bayer, *Metropole Solitaire*, 1932, photographie du photomontage original. (Köln, Museum Ludwig, Rheinisches Bildarchiv)



RAOUL HAUSMANN
PRÄSIDENT DER SONNE,
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE (INNENFL.)
DADASOPH DADAKAOL, DIREKTOR DES CIRKUS



sculpteurs, architectes et peintres qui participent à la démarche de revenir à l'artisanat car, selon lui, il n'y a pas de différence majeure entre artistes et artisans, l'artiste n'étant qu'un artisan à un niveau supérieur. Le Bauhaus s'inscrit dans son époque : il s'adapte à l'âge de la machine, intègre l'utilisation de nouveaux matériaux et défend le recours aux techniques de construction les plus récentes. Mais il lance aussi la production industrielle de masse des objets réalisés en son sein. La pléthore de grands noms qui enseignent au Bauhaus insufflent aux étudiants un dynamisme et un enthousiasme extraordinaires qui pallient leur faible nombre (sur la décennie d'existence, les diplômés ne seront pas plus de 500).

Cependant, la réalité économique, sociale et politique de l'Allemagne reste assez chaotique. Le violent antagonisme entre droite et gauche est perceptible dans la sphère publique mais aussi dans l'engagement des artistes. La réalité reste sombre malgré l'espoir d'une relance et le désir de paix. Il n'empêche, malgré les conditions difficiles, la vie culturelle et artistique s'avère foisonnante, les années vingt constituent une période d'agitation et d'impatience.

Se focalisant sur Berlin en tant que métropole culturelle et sur les différents liens entre les scènes artistiques belge et allemande, cette exposition s'attache en particulier à mettre en évidence les changements et les utopies de la société : le Nouvel Homme, la Nouvelle Femme, la Nouvelle Objectivité, la Nouvelle Construction, la Nouvelle Vision... Elle fait revivre les mouvements clefs et les esprits créatifs de cette saisissante époque.

Participation aux frais pour la visite guidée de l'exposition

Membres : 17 euros

Seniors et étudiants : 18 euros

Autres participants : 19 euros

Réservation indispensable au 02/762-62-14

Ci-contre : Otto Dix, *Deux enfants*, 1920., (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, VG Bild-Kunst, Bonn © SABAM Belgium)



Masque funéraire, Pérou - Côte Nord, culture Mochica, 100 - 600 ap. J.-C.
(D.R. Linden-Museum Stuttgart. Photo : A. Dreyer)

INCA DRESS CODE

Textiles et parures des Andes

Visites guidées :

Le mercredi 12 décembre à 14 h

Le dimanche 16 décembre à 14 h

Musées royaux d'Art et d'Histoire - Parc du Cinquenaire 10 - 1000
Bruxelles

Les collections américaines des Musées royaux d'Art et d'Histoire sont parmi les plus riches et les plus intéressantes d'Europe. Si le public appréhende certaines choses sur les cultures andines grâce aux céramiques, aux objets d'orfèvrerie, aux momies, il ne connaît pas avec précision la manière dont ces peuples vivaient au quotidien et ignore notamment la façon dont ils s'habillaient. Or dans ces civilisations, chez les Incas ou les Mochicas par exemple, les textiles constituaient des biens dont la valeur était extrêmement significative. Certes, tissus et vêtements servaient d'abord à se vêtir mais ils donnaient de précieuses indications sur l'identité, sur le rang de l'individu dans la société ou sur le niveau de pouvoir occupé par celui-ci. Ils étaient également utilisés comme offrande auprès des dieux, comme tribut guerrier, comme bien d'échange ou comme linceul accompagnant les morts dans leur dernière demeure.

Les tissus, particulièrement ceux du Pérou, nous sont parvenus dans un état de conservation exceptionnel en raison de l'aridité des sols. Ils permettent de conclure que le textile était l'art premier, influençant tous les autres, et qu'il se trouvait en phase avec l'organisation sociale et les relations politiques. Il constituait un support de communication perceptible à travers les vêtements et les nombreux dessins, chargés de symboles, également reproduits sur les murs ou sur les céramiques, ou encore sur les pièces d'orfèvrerie et dans les bas reliefs. Les techniques utilisées permettaient de réaliser des tissus très variés (toiles, reps, tapisseries, gazes...) et d'exécuter des broderies à l'aiguille et des ornements compliqués. Les motifs, d'abord figuratifs, sont devenus, au fil du temps, de plus en plus stylisés et géométriques. Ils fourmillent de détails révélateurs. Les humains, aux visages masqués, y tiennent souvent des têtes qui constituent autant de trophées. On peut également y voir des animaux (jaguars, serpents, poissons...), des plantes, des chamanes mi-hommes mi-animaux et des



Paire d'ornements d'oreilles, Pérou - Côte Nord, culture Chimú
1100 - 1470 ap. J.-C. (D.R. Linden-Museum Stuttgart. Photo. A. Dreyer)

Vase en forme de pied, Pérou - Côte Nord, Chimu-Inca, terre cuite, 1470 - 1532 ap. J.-C. ,
(D.R. Linden-Museum Stuttgart. Photo. A. Dreyer)



êtres surnaturels. La palette de couleurs atteint deux cent teintes. Par ailleurs, certains tissus s'avèrent très grands : ils peuvent atteindre plus de vingt mètres de long sur trois de large. Les spécialistes avancent que les tissus peints – évidemment moins longs à réaliser – servaient à délivrer des messages et jouaient le rôle d'affiches de propagande.

Lorsqu'on observe des spécimens anciens, deux caractéristiques apparaissent : la complexité des techniques utilisées et les couleurs très vives même après 2.000 ans. Les artisans employaient essentiellement des fibres de coton et de la laine. Celle-ci provenait (mais c'est toujours le cas) de l'alpaga et du lama, domestiqués, ainsi que de la vigogne et du guanaco, sauvages. Les colorants utilisés étaient extraits de plantes (fleurs, fruits, feuilles ou encore des racines). Les populations andines avaient aussi eu recours à des mollusques (le murex) ou à des insectes (la cochenille). Quatre couleurs prédominent dans les textiles andins anciens : le rouge, le jaune, le bleu et le noir. Ces tons se déclinent en de multiples nuances qui peuvent atteindre jusqu'à 80 sur une même pièce.

L'exposition permet d'admirer la splendeur de certains textiles, la perfection des pièces d'orfèvrerie et la beauté de la plumasserie du passé précolombien. Mais elle constitue surtout l'occasion de découvrir la maîtrise de l'art du tissage, la sophistication de certains motifs, les couleurs très diversifiées et toujours éclatantes de ces fibres et plumes. En découvrant la garde-robe issue de ces civilisations anciennes (chaussures, vêtements, coiffes et bijoux), les visiteurs peuvent prendre la mesure de leur quotidien à travers des pièces exceptionnelles. De plus, l'ensemble des œuvres est présenté dans une scénographie attractive grâce à la reconstitution de bâtiments et de sépultures.

Près de deux cents objets jalonnent le parcours, ils appartiennent aux collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire, du Linden-Museum de Stuttgart, l'un des plus grands musées ethnologiques d'Europe, du MAS d'Anvers et proviennent aussi de collections privées belges. Les pièces choisies illustrent brillamment une thématique totalement originale. Selon la formule du musée même, il s'agit "d'une exposition grand public qui vous en mettra plein la vue !" Tout un programme...

Participation aux frais pour la visite guidée de l'exposition

Membres : 17 euros

Seniors et étudiants : 18 euros

Autres participants : 19 euros

Réservation indispensable au 02/762-62-14

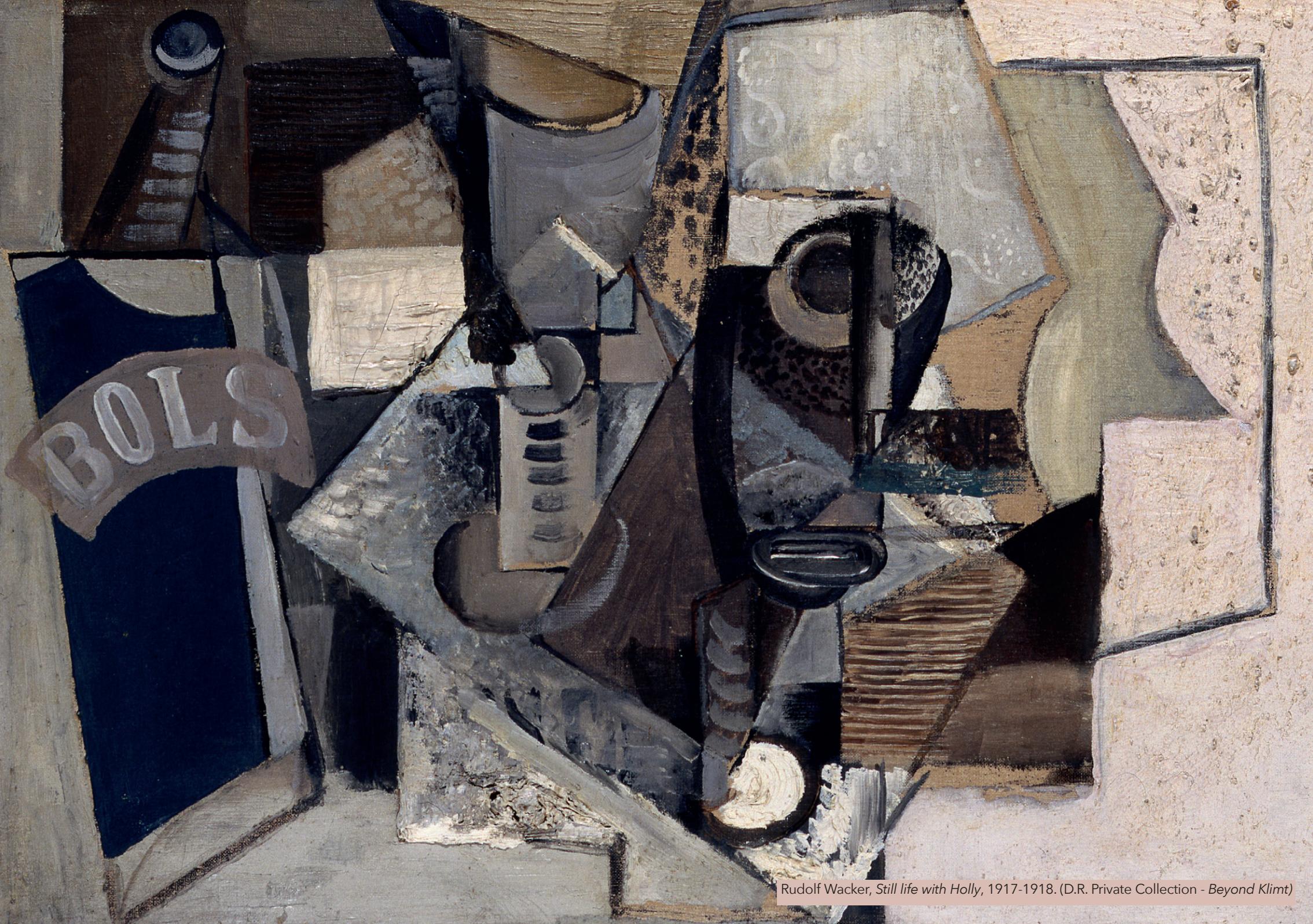


BEYOND KLIMT

New horizons in Central Europe, 1914-1938

Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles reprend cet automne une intéressante exposition qui vient du Musée du Belvédère de Vienne. Son titre originel était peut-être plus significatif que celui choisi par l'institution bruxelloise : *Klimt ist nicht das Ende* (Klimt n'est pas la fin). L'année 1918 voit en effet la fin de la Première Guerre mondiale et le démantèlement de l'Empire austro-hongrois. Elle voit également le décès de Gustav Klimt, d'Egon Schiele, de Koloman Moser et d'Otto Wagner, les grands noms de la Vienne artistique du tournant du siècle. L'exposition donne au public l'occasion de (re)voir quelques oeuvres de Klimt et Schiele, ce qui est toujours un vrai bonheur. *Le soldat russe, prisonnier de guerre* d'Egon Schiele compte d'ailleurs parmi les merveilles de la manifestation. En leur qualité de figures de proue de la Sécession viennoise, ces artistes incarnent le style Art nouveau typique et les grands jours de la Belle Époque autrichienne. Leur décès est d'ailleurs considéré comme la fin d'une ère. *Beyond Klimt* répond aux questions suivantes : de quoi a été fait le monde artistique après leur passage? Comment ces maîtres ont-ils influencé les artistes de la génération suivante et quels courants ont-ils vu le jour dans cette partie de l'Europe?

Beyond Klimt permet surtout au public de découvrir les mouvements d'avant-garde internationaux qui se sont développés après le conflit mondial dans les pays de l'ancien Empire austro-hongrois, et notamment le surréalisme, l'expressionnisme, le néoréalisme, le constructivisme et le courant Bauhaus. Car la période est féconde en Europe centrale. Elle est marquée par une série d'évolutions artistiques majeures et par la vitalité des mouvements d'avant-garde. Les changements politiques et économiques majeurs ont en effet entraîné des échanges nourris et engendré des expressions et des perspectives nouvelles. Les artistes ont développé de nouveaux réseaux, se sont rencontrés dans les centres artistiques par le biais d'associations internationales



Rudolf Wacker, *Still life with Holly*, 1917-1918. (D.R. Private Collection - Beyond Klimt)

et ont utilisé les magazines pour communiquer par-delà les frontières politiques. Ils n'ont pas hésité à placer leur identité artistique avant leur nationalité. Cette tendance à l'internationalisation a été brusquement interrompue lorsqu'a éclaté la Seconde Guerre mondiale, laquelle a fait disparaître ce sentiment de culture partagée.

Grâce à cette exposition, le public désireux de découvrir une Europe centrale en pleine mutation saisira l'occasion de se familiariser avec les oeuvres de Josef Capek, Oskar Kokoschka, László Moholy-Nagy, Frantisek Kupka ou Alfred Kubin. Il pourra ainsi découvrir les démarches et les réalisations d'environ quatre-vingt artistes dont les noms ne sont pas toujours très familiers, même aux connaisseurs. Une belle révélation!

L'exposition *Beyond Klimt. New horizons in Central Europe, 1914-1938* est ouverte jusqu' au 20 janvier 2019 du mardi au dimanche de 10 à 18 h (nocturne le jeudi jusqu'à 22h). Adresse : Palais des Beaux-Arts - rue Ravenstein 23 - 1000 Bruxelles.

Tout renseignement : www.bozar.be ou 02.507.82.00.

Ci-contre : Rudolf Wacker, *Cracked doll's head*, 1937. (D.R. Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien)





THEODORE VAN LOON

Un caravagesque entre Rome et Bruxelles

La deuxième exposition présentée au Palais des Beaux-Arts cet automne est consacrée à Théodore van Loon, l'un des premiers peintres des Pays-Bas méridionaux à avoir été influencé par l'art du Caravage. Né à Bruxelles en 1581/82, il s'affirme très vite comme un peintre de sujets religieux. Sa formation est mal connue. De sa proximité ultérieure avec Wenceslas Cobergher, certains historiens d'art ont émis l'hypothèse qu'il a fait son apprentissage auprès de cette personnalité protéiforme. Van Loon effectue plusieurs séjours en Italie, notamment de 1602 à 1608 et de 1628 à 1631 (1632?). S'il est difficile de retracer la biographie de l'artiste bruxellois, particulièrement durant ses jeunes années, il est tout aussi malaisé de suivre son évolution stylistique. Rares sont en effet ses œuvres à être datées. En 1617, il réalise *Le martyre de saint Lambert* (Woluwe-Saint-Lambert, église Saint-Lambert) où il démontre la puissance de son expression et où il prouve ses capacités à maîtriser les techniques et la méthode du Caravage, utilisant des coloris sombres aux violents contrastes lumineux. Sa position dans nos régions est clairement assurée, le prestige des commandes qu'il exécute en témoigne. Il appartient au cercle des artistes gravitant autour de la cour d'Albert et Isabelle. Dans ce cadre, Théodore van Loon exécute plusieurs compositions pour le Béguinage de Bruxelles (*La délivrance de saint Pierre*, *Salomé*) et réalise un vaste cycle consacré à la Vierge pour la basilique de Montaigu dont la dernière partie est une *Assomption* (1632) destinée au maître-autel. Ces deux sanctuaires sont placés sous le patronage des archiducs, ce qui prouve que le talent de l'artiste est reconnu en haut lieu.

Les séjours romains posent également question; quels artistes fréquente-t-il dans la cité papale? Il est clairement proche des milieux qui prisent les procédés liés à l'usage du clair-obscur (allant parfois jusqu'au ténébrisme). Il en défend le style dans nos régions et ce, à un moment où se forment à Bruxelles d'autres artistes d'envergure (Michel Sweerts, Philippe de Champaigne, Antoine Sallaert...).

Étrangement, van Loon quitte la capitale pour s'établir à Louvain
Ci-contre : Théodore van Loon, *Pietà*, s.d. (Collection privée, avec la courtoisie du Musée national d'Histoire et d'Art, Luxembourg, D.R. MNHA. Photo : Tom Lucas)

Théodore van Loon, *La Sainte Famille*, s.d. (D.R. Louvain, M - Museum. Photo: Dominique Provost)



en 1624. Il retourne ensuite longuement en Italie. Souffre-t-il de la concurrence d'un autre peintre, Gaspar de Crayer qui a, lui aussi, les faveurs du public? Car, malgré la présence de la cour, la clientèle bruxelloise est finalement assez restreinte et Anvers constitue un autre pôle artistique d'envergure (Rubens, Van Dyck, Jordaens, Snyders...). Cependant le succès du peintre bruxellois peut se mesurer aux copies que son œuvre suscite. Elles furent nombreuses. Son rival, de Crayer, n'a-t-il pas lui-même reproduit *Le miracle de saint Hubert*? À l'instar de son contemporain Rubens, Théodore van Loon a développé un style intense et original, s'inspirant tout au long de sa vie des maîtres italiens. L'exposition du Palais des Beaux-Arts permet d'entrer pour la première fois en contact avec l'œuvre de cet artiste atypique et certainement mal connu. Grâce à des ouvrages anciens, des dessins, des gravures et des peintures, elle jette un nouveau regard sur le contexte historique dans lequel a vécu et travaillé le peintre bruxellois.

L'exposition *Théodore van Loon. Un caravagesque entre Rome et Bruxelles* est ouverte jusqu'au 13 janvier 2019 du mardi au dimanche de 10 à 18 h (nocturne le jeudi jusqu'à 22h). Adresse : Palais des Beaux-Arts - rue Ravenstein 23 - 1000 Bruxelles. Tout renseignement : www.bozar.be ou 02.507.82.00.

Ci-contre : Théodore van Loon, *L'adoration des mages*, s.d. (Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna)



JEANNE D'ARC ET LE CID⁽⁶⁾

par Albert Marinus

Nous nous sommes habitués à voir la France telle qu'elle fut depuis le Grand Roi et nous nous imaginons qu'elle fut ainsi de tout temps. Or, pendant les longs siècles précédant l'unification, la France n'était, tout autant que l'Espagne, qu'une expression géographique. Souvent même on disait *les Gaules*. Au XVIII^e siècle encore l'expression était courante. On disait d'ailleurs *les Frances*, comme on disait *les Espagnes*, comme pendant longtemps encore on dit *les Allemagnes* et *les Italies*. De cette habitude de langage, il est resté, bien que le pays soit unifié depuis des siècles, l'expression *les Pays-Bas*. C'est la seule. Depuis la guerre de 1914-1918, on a vu reparaître l'expression *les pays Baltes*.

Le lien unissant les diverses parties de la France à la Royauté était si ténu que la France, au temps de Jeanne d'Arc, avait à peu près le même sens que les pays Baltes ou les pays Scandinaves aujourd'hui. France évoquait l'image de plusieurs pays administrés séparément; un groupe disparate, le nom général désignant un emplacement géographique; c'est tout. L'esprit d'animosité, l'état de guerre latente entre les divers pays français était si manifeste que nous pourrions mieux encore comparer leurs rapports à ceux des pays balkaniques aujourd'hui.

On ne peut dire que tous les seigneurs qui se battirent entre eux pendant des siècles avaient la notion d'une France, le sentiment d'une Nation française. Ils voyaient leur bien, leur fief, leur propre Etat si l'on veut; mais ne concevaient pas même l'existence d'un Royaume de France. C'est une aberration, une véritable déformation de la réalité que de présenter l'histoire de la France comme formant un tout continu. Il n'y avait, pas plus que l'Espagne, unification du langage. Bien que les schismes fussent nombreux et parfois inquiétants, l'unité religieuse était plus réelle, la seule réelle peut-être.

La notion de Patrie, le sentiment de la Patrie était absolument inexistant. On ne peut imaginer un habitant de la France, au XV^e siècle, un sentiment patriotique dans le sens où nous le comprenons actuellement. Ce qui n'empêche qu'on enseigne l'histoire dans les écoles françaises (on fait de même dans tous les pays, bien

entendu, et si nous parlons de la France c'est uniquement parce que Jeanne d'Arc, notre personnage, nous l'impose) comme si la Nation française avait existé depuis la plus lointaine antiquité. Même si dans les documents de l'époque il était fait usage de l'expression: royaume; même s'il y avait un Roi en titre, cela n'impliquait nullement une homogénéité politique, administrative, ou économique. Le Roi de France n'était que *duc* en Bretagne.

Ce ne fut que longtemps après Jeanne d'Arc que la Bourgogne devint terre française; et on ne peut supposer qu'un Bourguignon éprouvât le moindre sentiment patriotique français, bien au contraire.

La Bretagne de même était, en fait, si détachée de la France que la barrière douanière entre la France et l'Angleterre n'était pas la Manche, mais la limite entre la Bretagne et la France. La Bretagne était dans la zone économique anglaise.

Le même aspect particulariste, séparatiste, existait en Normandie, et dans la Flandre française. Il en était de même encore, dans le sud, du Béarnais, de la Navarre et même de la Guyenne, et à l'ouest, de la Franche-Comté. C'est tellement vrai que les Rois de France devaient faire suivre leur titre, d'ailleurs précaire, de la nomenclature des titres divers dont ils pouvaient seuls faire usage sur les diverses parties du territoire: duc de Bretagne, duc d'Anjou, prince de Bourbon, etc. Et ces titres n'étaient pas toujours héréditaires. Louis XIV était encore tenu, quand il s'exprimait officiellement, de tenir compte de susceptibilités particularistes, afin de ne pas heurter les sentiments des populations plus bretonnes, normandes, béarnaises ou roussillonnes que françaises. Un jour qu'il commit un lapsus, il s'empressa de se reprendre. C'est symptomatique de l'état psychologique réel de ses sujets.

Quant à la Lorraine, patrie de Jeanne d'Arc, rappelons-nous qu'elle fit partie de la Lotharingie, qu'elle fut longtemps dépendante des ducs de Brabant, qu'elle constitua un royaume indépendant, changea constamment de mains, fut sans cesse revendiquée par les rois de France, les Empereurs d'Autriche d'abord, d'Allemagne ensuite. Ce ne fut qu'à la veille de la révolution française qu'on la vit rattachée dans sa totalité à la France, après la mort du roi Leczinski, (1766) d'origine polonaise; puis de nouveau morcelée en Basse et en Haute Lorraine.

Remarquons d'ailleurs que le sentiment national tel que nous le concevons aujourd'hui n'apparut tout d'abord que dans le courant du XVI^e siècle, et bien plus après que pendant.

Au XV^e siècle (1^e moitié), époque de Jeanne d'Arc, le sentiment national français, la notion de la patrie française est donc absolument inconcevable. Si les Seigneurs, les seuls qui eussent quelque autorité, ne l'éprouvaient pas, à plus forte raison la population y était-elle entièrement étrangère. Si la France, en tant que patrie, est honorée et chérie aujourd'hui en Bretagne ou en Bourgogne, en Normandie ou en Franche-Comté, de son temps, les habitants de ces contrées luttèrent contre le Roi de France, dans les rangs anglais, et restaient totalement indifférents aux luttes qui ensanglantaient la France. C'est donc une véritable hérésie psychologique que de considérer Jeanne d'Arc comme le symbole de la Patrie française. C'est peut-être une grande habileté politique et une grande habileté psychologique encore de s'en servir comme instrument dans l'éducation nationale, mais cette conception ne repose sur aucun fondement logique, sur aucune réalité. C'est un mythe. Jeanne d'Arc était Lorraine et n'était pas française. La Lorraine à cette époque n'était liée à la France que par un vague lien de vassalité, simple disposition politique toute provisoire, toute récente, sans répercussion dans les sentiments de la population. Et il faut torturer l'histoire, entretenir consciemment une erreur, créer somme toute un épisode légendaire, pour considérer Jeanne d'Arc comme un symbole de la France. L'expression: la "bonne lorraine" serait plus juste, bien que la jeune fille n'eût même pas cette préoccupation un seul instant.

Dussions-nous heurter les sentiments, tâchons donc de nous abstraire des conceptions de notre temps quand nous voulons analyser des phénomènes historiques dans leurs rapports, soit avec le folklore, soit avec la sociologie. Tant que nous ne le ferons pas, nous resterons incapables de les comprendre. Prêter aux gens du passé les idées, les conceptions ou les sentiments des gens d'aujourd'hui, c'est mettre à priori un écran déformateur entre eux et nous.

Jeanne d'Arc n'avait pas, ne pouvait avoir le sentiment de la Patrie. De son temps, le mot, d'ailleurs inconnu du peuple et peu employé, désignait simplement le lieu où l'on était né, le lieu où avaient vécu ses pères, dans le sens latin étroitement familial. Seuls, les latinistes l'employaient, et avec ce sens restreint. Ce n'est qu'insensiblement, avec l'élargissement des unités territoriales et les unifications nationales, que ce mot a pris un sens élargi. C'est tout au plus au XVII^e siècle qu'il prend plus ou moins la signification actuelle. Le

peuple n'eut vraiment le sentiment de la chose et ne fit usage du mot qu'à partir de la Révolution Française.

Tous les propos attribués à Jeanne d'Arc, les paroles et les mots devenus "historiques" (Oh, combien!) ne sont que des inventions ultérieures et attributions erronées. C'est une légende qui s'est créée, échafaudée lentement. Voyons d'ailleurs son histoire comme nous l'avons fait pour le Cid.

Jules Quicherat a publié en 1850 cinq volumes de documents positifs concernant Jeanne d'Arc. C'est un travail fait sans passion mais enregistrant aussi bien ce qui peut être légendaire que tout ce qui est historique. A la fin du XIX^e siècle, Anatole France, dans deux gros volumes, a embelli la figure de l'héroïne en raison des sentiments attendris qu'il lui portait; mais il y ajouta quelques documents trouvés depuis le travail de Quicherat et il interpréta sa vie en fonction de ses sentiments et en fonction des idées du XIX^e siècle.

Jeanne est née à Donrémy en 1412. Elle manifesta toujours des dispositions à une grande dévotion et se livrait à des jeûnes prolongés. En 1425, alors qu'elle était âgée de treize ans, âge de la puberté, la Lorraine qui souffrait depuis longtemps d'un état de guerre prolongé, venait d'être ravagée par une bande de pillards. C'est alors que Jeanne déclara pour la première fois avoir entendu ses voix. Elle se livra à de longues prières dans l'église et subit de longues extases, qu'elle prolongeait encore dans un bois appelé le Bois Chenu (Bois des chênes). C'est surtout à cet endroit que les voix se faisaient entendre. *Depuis longtemps, une légende voulait que de ce bois sortirait un jour une femme qui sauverait la France perdue par une femme.* Or, Isabeau de Bavière, veuve de Charles VI, après avoir commis toutes les exactions, toutes les atrocités, venait de liguier avec les Anglais contre son propre fils, le dauphin Charles VII. Bref, comme elle venait de perdre la France, l'opinion publique, dans la région, crut que le moment où une femme allait sortir de ce bois était venu. Il y avait donc une prédisposition d'esprit collective favorable à l'apparition d'une femme salvatrice. Les voix de Jeanne ne parurent pas extraordinaires à cette population naïve, d'autant moins que sa vie avait toujours été singulière. Ces voix se répétèrent pendant trois ans, à des intervalles de plus en plus rapprochés. Elles lui disaient d'*aller en France*. Elle ne se considérait pas comme française, comme se trouvant en France. Quand la nouvelle se répandit que les Anglais assiégeaient

Orléans, les voix se firent plus pressantes, mais, toujours, elles répétaient comme une litanie que Jeanne devait *se rendre en France à tout prix*. Elle se décida à partir malgré l'opposition paternelle. Nous ne pouvons pas conter toutes ses aventures. Non sans peine, elle parvint à se faire introduire chez le duc de Lorraine. Tandis que les uns, les femmes surtout, commençaient à croire en sa mission, les autres, les hommes, la rabrouaient, lançaient des quolibets et prétendaient qu'il fallait lui donner des *soufflets* (L'expression se trouve dans les rapports du temps). La voilà chez le duc de Lorraine. Celui-ci n'est donc pas *en France*, combattant pour son Roi quoiqu'il du soi-disant royaume de France? Son sentiment patriotique ne frémit pas? Non, car ce sentiment, il ne peut l'éprouver, la Patrie n'existant pas. Il cède à l'insistance de la jeune fille, dont la volonté persistante et les voix perpétuelles ont fini par émouvoir l'opinion. Lui adviene que pourra, il donne à Jeanne l'autorisation de partir -c'est lui son souverain- il lui procure un cheval et les sauf-conduits nécessaires, comme si elle partait bien en pays étranger. Nous dirions aujourd'hui : son passeport. Et elle part, répondant cavalièrement aux propos parfois lestes des soldats. En onze jours, elle arrive à Chinon (en mars 1429, âgée de 17 ans). Une fois de plus, son assurance d'une part, ses propos mystiques, son regard extatique d'autre part, finissent par vaincre les résistances. Quand on est acculé à un désastre semblable à celui de Charles, on se raccroche volontiers aux moindres espérances, et Jeanne est conduite aux armées où elle conquiert la confiance de tous par ses attitudes décidées et inspirées. Il suffit souvent, dans les circonstances tragiques, de l'apparition d'une figure nouvelle pour que changent les dispositions des hommes, pour opérer un changement des mentalités. Elle électrise positivement les troupes. Et on prétend qu'elle montra aussitôt qu'elle avait, spontanément ou miraculeusement, le "coup d'œil" militaire. Mais donnez à une armée un chef en qui elle a confiance, fût-il moins bon tacticien, et elle accomplira des miracles. On pourrait aussi bien dire que certaines victoires de Napoléon furent des miracles.

Albert Marinus, *Jeanne d'Arc et le Cid*, Léau, Peeters, 1941.

Note : Les écrits d'Albert Marinus constituent un jalon important dans l'étude du Patrimoine immatériel, ils n'en sont pas moins à replacer dans leur contexte et dans leur époque.

Devenez membre du Centre Albert Marinus

Soutenez le Centre Albert Marinus en participant aux activités qu'il organise.

La cotisation de membre adhérent donne droit à des réductions pour toutes les activités organisées par notre association.

En outre, les membres de l'association reçoivent pendant un an notre bulletin d'information trimestriel.

Abonnement à la revue uniquement : 6 Euros

Cotisations annuelles :

Membre adhérent habitant la commune : 10 Euros
13 Euros (ménages)

Membre adhérent : 12 Euros
15 Euros (ménages)

Membre de soutien : à partir de 25 Euros

Compte du Centre Albert Marinus a.s.b.l. :

BE90 3100 6151 2032

(Communication : "cotisation ou abonnement 2018")

Notre association et son centre de documentation sont à votre disposition du lundi au vendredi de 9h à 17h, n'hésitez pas à nous contacter!

Centre Albert Marinus a.s.b.l.

Rue de la Charrette, 40 - 1200 Bruxelles

Tél./ Fax : 02-762-62-14

Courriel : info@albertmarinus.org

Ce trimestriel est édité avec le soutien de la Commune de Woluwe-Saint-Lambert, du Service général du patrimoine culturel et des arts plastiques de Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale. L'éditeur responsable est Daniel Frankignoul (40 rue de la Charrette - 1200 Woluwe-Saint-Lambert).

En quatrième de couverture : Sommet de masque ou de coiffe, Pérou, Côte Nord, Culture Mochica, 100 - 600 ap. J.-C. (D.R. Linden-Museum Stuttgart. Photo. A. Dreyer)

