



FEUILLET N°132

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
- Marie Vannieuwerburgh
- Geneviève Gravenstein

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

En couverture : Ernest Pignon-Ernest *Warwick (Durban) I*, 2002. (D.R. de l'artiste - Galerie-Lelong-&-Co)

SOMMAIRE

Visites guidées :

- Exposition : *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* 6
- Exposition : *La gravure au temps de Bruegel* 12

Expositions :

- 22
- *Noir Brussels* 27

Pages choisies d'Albert Marinus :

- 31
- 35

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.



BERNARD VAN ORLEY,

Bruxelles et la Renaissance

Le mercredi avril 2019

Le dimanche avril 2019

Palais de Beaux-Arts - 23 rue Ravenstein - 1000 Bruxelles

Considéré en son temps comme un grand artiste, perçu par ses successeurs comme talentueux et digne d'attention, cité par les voyageurs, les érudits et les amateurs d'art passant dans nos régions, Bernard van Orley (ca 1488 - 1541) apparaît d'abord comme une valeur sûre. Certaines de ses tapisseries sont d'ailleurs retissées à plusieurs reprises longtemps après sa mort. Il se voit même statufier au milieu du XIX^e siècle. Depuis, le monument trône parmi d'autres célébrités de la Renaissance au Petit Sablon. Sa renommée ne fait l'objet d'aucune contestation jusqu'au début du XX^e siècle. Cependant, même si son fameux portrait de la régente Marguerite d'Autriche figure sur le billet de 500 francs entre 1962 et 1982, sa notoriété se restreint au même moment à une poignée de spécialistes qui ne le tiennent pas forcément en haute estime. Les tableaux van Orley sont en effet complexes, leur construction peut être vue comme tarabiscotée et ses œuvres demandent aux spectateurs d'aujourd'hui, plus habitués à la ligne pure du design moderne, un effort immense pour les apprécier ou pour les comprendre.

Pourtant, il suffit de se pencher un tant soit peu sur le travail du peintre pour en percevoir l'originalité et la signification profonde. Formé dans l'atelier de son père Valentin, Bernard van Orley se familiarise avec les techniques et la manière des Primitifs flamands. Très vite, sa réputation grandit, lui valant des commandes bien au-delà des murs de Bruxelles, sa ville natale. Les retables qu'il exécute sont achetés par des congrégations religieuses ou des amateurs de Furnes, d'Anvers ou de Marchiennes (Nord de la France). Il est désormais à la tête d'un vaste atelier qu'il dirige comme un entrepreneur répondant aux nombreuses demandes. Son succès est indéniable. En 1518, la régente Marguerite d'Autriche le prend à son service; les membres de la cour le sollicitent pour des portraits, des œuvres de dévotion et des tapisseries.

Ci-contre :

Pages suivantes :





Car Bruxelles, on le sait, constitue alors un grand centre de production de tapisseries. L'Europe entière se fournit dans la cité brabançonne. C'est aussi le cas des élites régnautes de la péninsule italienne. Les papes, par exemple, envoient vers 1515-1518 des cartons et des projets dus à Raphaël, Léonard de Vinci ou Michel-Ange afin de les faire réaliser dans les ateliers bruxellois. Par ce biais, Bernard van Orley prend se familiarise avec l'art nouveau qui souffle par-delà les Alpes. L'année 1520 constitue une date charnière dans son évolution. A partir de ce moment, l'artiste intègre dans sa manière des architectures à l'antique, des portiques agrémentés d'éléments décoratifs en vogue dans l'art italien (putti, vases, guirlandes) et des paysages dont le rendu diffère considérablement de la manière flamande. Les cartons que van Orley compose entraînent un véritable bouleversement dans l'art de la représentation et les tapisseries bruxelloises bénéficient d'un nouveau rayonnement, partant à la conquête de marchés jusque là inexploités. Les compositions extrêmement élaborée de deux tentures, Les Chasses de Maximilien (Paris, Louvre) et La Bataille de Pavie (Naples, Musée de Capodimonte), pour lesquelles il abandonne la décomposition narrative, le placent d'emblée parmi les artistes qui adoptent les formes novatrices introduites depuis peu dans nos régions. Par ailleurs, il connaît bien la peinture son temps et notamment celle de ses contemporains germaniques Albrecht Dürer (qu'il a rencontré lors de sa venue dans nos régions et en l'honneur duquel il a donné un fastueux banquet) et Lucas Cranach dont il incorpore certains modèles dans ses compositions. D'un autre côté, il reste fidèle à la tradition flamande dans la précision qu'il accorde au rendu des tissus, aux plissés, aux bijoux. L'attention constante qu'il porte aux matières éclate dans les vêtements, les brocarts, les chasubles. On citera comme exemple la chape du pontife dans Sainte Hélène devant le pape à Rome ou la coiffe de Marie Madeleine dans le Triptyque Henneton (tous deux, Bruxelles, Musées royaux de Beaux-Arts). Cet homme qui intègre dans ses œuvres les données de la Renaissance est aussi un érudit qui ne craint de transposer en peinture des thématiques inusitées. Membre de la guilde de saint Sébastien et de la chambre de rhétorique De Corenbloem, il est ainsi le seul peintre flamand à représenter des épisodes religieux rarement évoqués dans la littérature (Sainte Hélène devant le pape, Charlemagne déposant les reliques devant la cathédrale d'Aix-la-Chapelle) ou à associer dans un même polyptyque l'histoire de deux héros de la Bible (Lazare et Job). Les références qui sont les siennes ne sont d'ailleurs plus toujours comprises





des chercheurs d'aujourd'hui.

Est-ce son goût pour la nouveauté ou son intransigeance qui le poussent à prêter l'oreille aux idées de la Réforme? En 1527, il est inquiété pour avoir suivi des prêches hérétiques et traduit devant la justice en même temps que d'autres peintres et fabricants de tapisseries. De puissantes interventions le sortent de ce mauvais pas mais il perd momentanément l'appui de la cour. Il retrouve celui-ci quelques années plus tard en entrant en 1532 au service de la régente Marie de Hongrie. Le changement de cap de sa production (il se consacre désormais principalement aux portraits, aux oeuvres de petite dimension à thématiques profanes, à la tapisserie et aux vitraux,) et de sa clientèle, devenue essentiellement laïque, s'explique peut-être par ses problèmes d'ordre religieux.

L'exposition ne manque pas de rappeler que van Orley s'illustre aussi dans l'art du vitrail. Les puissants de l'époque n'hésitent pas à utiliser ce canal pour affirmer leur prééminence, leur dévotion et leur attachement à l'Eglise. A nouveau, les commanditaires appartiennent au cercle de l'empereur et au monde des privilégiés. Ici, comme pour les tapisseries, le maître et son atelier réalisent des cartons à échelle et des dessins préparatoires. Les lieux qui accueillent leurs créations sont prestigieux: cathédrale Saint-Rombaut de Malines, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles (où on peut toujours les voir représentés), église Saint-Bavon de Haarlem.

Bruxellois pure souche, vivant dans le quartier Saint-Géry (sa famille y réside et lui-même y achète une maison en 1512), Bernard van Orley se situe à la croisée des chemins. Esprit encore gothique par ses liens avec la peinture flamande du XV^e siècle, introducteur dans notre pays des modèles de la Renaissance (tant italienne que germanique), l'artiste reprend pleinement sa place dans l'histoire de notre pays grâce à cette exposition originale et remarquable organisée par le Palais des Beaux-Arts.

Notons que celle-ci se clôt par une oeuvre contemporaine spectaculaire spécialement réalisée pour l'occasion par Anouk De Clercq.

Participation aux frais pour la visite guidée de l'exposition :

Membres : 10 euros

Seniors et étudiants : 11 euros

Autres participants : 12 euros

Réservation indispensable au 02/762-62-14

Ci-contre : Anouk



LA GRAVURE AU TEMPS DE BRUEGEL

Le mercredi avril 2019

Le dimanche avril 2019

Palais de Beaux-Arts - 23 rue Ravenstein - 1000 Bruxelles

Le Palais des Beaux-Arts a eu l'excellente idée de consacrer une exposition à l'estampe comme thème unique. Si cette technique artistique est négligée du grand public - elle est en effet souvent perçue comme moins spectaculaire, plus austère et d'accès plus difficile - , elle constitue un médium fort intéressant. Et ce qu'elle a à nous dire est tout aussi significatif et aussi riche que le message délivré par la peinture ou la sculpture.

L'exposition s'inscrit dans les célébrations du 450^e anniversaire de la mort de Pierre Bruegel l'Ancien. Elle braque ses projecteurs sur l'art de la gravure, support nouveau et révolutionnaire qui conquiert l'Europe au XVI^e siècle. Aujourd'hui le grand Bruegel est essentiellement connu pour ses compositions picturales; à l'époque, c'est par le biais de la gravure que les nombreux dessins du maître sont diffusés à travers le continent. C'est ainsi qu'ils vont atteindre ses contemporains et lui valoir une réputation méritée. Le génie de Bruegel est immense et sa stature tend à occuper toute la place et à occulter le reste de la production gravée du XVI^e siècle. C'est pourquoi il reste à découvrir une foule d'images et d'illustrations qui constituent autant de bijoux mal connus et inexploités .

Les vastes collections de la Bibliothèque royale ont fourni la totalité des estampes présentées ici (c'est dire leur ampleur et leur variété) qu'il s'agisse d'eaux-fortes, de burins sur cuivre ou de bois. Deux conservateurs de l'institution (Joris Van Grieken et Maarten Bassens), qui connaissent bien les fonds, ont présidé au choix des pièces. Le résultat forme un tableau dynamique et subtilement contrasté de la production de gravures dans nos régions depuis des débuts hésitants et malhabiles à l'aube du XVI^e siècle. Toutes les estampes ne relèvent pas du domaine de l'art. Le message peut être très varié. Si certaines constituent des vecteurs de la propagande politique, elles agissent aussi comme supports de

A droite : *Joannes et Lucas van Doetecum d'après Allart Duhomeel, Le Siège de l'éléphant, eau-forte avec gravure au burin, Hieronymus Cock, Anvers, vers 1563. KBR - Cabinet des estampes*
Pages suivantes : *Pieter van der Borcht, Singes patinant sur l'Escaut devant Anvers, eau-forte, KBR - Cabinet des estampes,*



dévotion ou comme images ornementales. Elles diffusent les nouveautés en matière d'architecture ou de mode (un hilarant recueil de coiffures figure à ce titre dans l'exposition). Elles sont également porteuses d'un discours moralisateur ou décrivent avec beaucoup d'ironie les travers des contemporains et les scènes de la vie quotidienne. Elles font connaître au plus grand nombre les oeuvres de grands maîtres comme Jérôme Bosch (dont figurent ici La barque-moule et Le siège de l'éléphant) ou Pierre Bruegel. Elles offrent également un coup d'oeil sur le monde et exercent une influence profonde sur le développement de l'art paysager. Au total, la gravure constitue un support polyvalent qui se vend bien et fait la joie des amateurs et des collectionneurs. Les divers thèmes exploités par cette nouvelle technique de diffusion constituent autant de jalons dans le parcours proposé au visiteur.

Durant tout le XVI^e siècle, Bruxelles est le siège du pouvoir et de la cour (et quelle cour! Il ne s'agit de rien moins que de l'entourage de Charles Quint.). Là se prennent les décisions qui régissent tout l'empire. En opposition, Anvers, port florissant et incontestable pôle économique, constitue un centre intellectuel qui n'hésite pas se soustraire à la pesanteur politique et au conformisme ambiant. Les idées de la Réforme y trouvent un terreau favorable. Pierre Bruegel y travaille de 1554 à 1563, date à laquelle le maître s'installe à Bruxelles. Il réalise dans la métropole divers dessins popularisés par la gravure et édités à l'enseigne de In de Vier Winden dont le propriétaire est Jérôme Cockx. Celui-ci agit comme un mécène, sollicitant peintres, dessinateurs, graveurs et écoulant sa production dans l'Europe entière.

Au début du XVI^e siècle, réalisation et diffusion d'images imprimées sont déjà bien ancrées dans les habitudes culturelles des Pays-Bas. A ce moment, la production étrangère donne encore le ton : on copie, on adapte, on effectue des variations, on s'inspire. Schongauer, Dürer ou Mantegna font figure de modèles pendant des décennies. A l'orée du siècle, un jeune artiste hollandais, le peintre Lucas de Leyde va très vite trouver sa propre voix après quelques tâtonnements et recherches. Fin connaisseur de la production allemande et italienne, il se rend célèbre par la perspective aérienne de ses oeuvres.

La venue d'Albrecht Dürer dans nos régions en 1520-21 contribue à stimuler un intérêt pour le médium qu'est la gravure dont vont témoigner maints artistes. Le style du génie allemand, affirmé et reconnaissable, novateur aussi, allié à la technique qu'il utilise (l'eau-forte), provoque une véritable révolution. Grâce aux échanges internationaux, de nombreux artistes se familiarisent avec le procédé et à leur tour, ils forment l'inspiration de la génération suivante.

Pieter van der Heyden d'après Pieter I Bruegel, *La Patience* (détail), gravure au burin, 1557, KBR - Cabinet des estampes,



Comme le montre la première étape de l'exposition, l'image imprimée sert à la fois à encenser ou à déconsidérer. Les images font tour à tour connaître les actions du monarque ou vilipendent celles d'hérétiques notoires. Dans ce cadre, certaines gravures impressionnent par leur format inhabituel. Ainsi en est-il de l'Arbre généalogique de Charles Quint oeuvre de Richard Peril qui se déroule sur sept mètres de long ou des Moeurs et fachons de faire des Turcs, d'après Pierre Coucke van Aalst, frise se déployant en sept scènes différentes réalisée à partir de dix bois.

D'autres oeuvres ne manqueront pas de frapper et d'étonner le visiteur, par exemple l'Ecole d'Athènes d'après Raphaël ou Le serpent d'airain d'après Frans Floris qui constituent des morceaux de bravoure artistique autant que technique. Des dessins préparatoires apparaissent également çà et là, ils ont été réalisés par Maarten van Heemskerck, Hans Bol et Maarten de Vos et illustrent l'imagination, le savoir-faire et le talent de ces maîtres. Que l'on se rassure, toutes les oeuvres présentées ne sont pas en noir et blanc, certaines sont en couleur comme le sont les images de Frans Floris ou des Crispin van den Broeck. Suivant ses goûts et suivant son budget, l'amateur pouvait aussi commander des estampes couvertes d'une feuille d'or comme c'est le cas pour Série de la Passion d'après Johannes Stradanus.

Etonnamment, les guerres et les troubles religieux que connaissent les Pays-Bas au XVI^e siècle constituent un moteur puissant dans la production d'images imprimées. Comme les débouchés étrangers diminuent de manière considérable, que les commandes ecclésiastiques se raréfient, les artistes se tournent vers la réalisation d'estampes. En effet, celles-ci sont plus faciles à transporter et à négocier. Leur perte éventuelle constitue un préjudice financier moindre que celui subi en cas de disparition ou destruction de tableaux ou de retables. Les conflits n'empêchent pas Anvers de rester à la pointe. Seule, la reprise de la ville par les Espagnols en 1585 et la perte de la prééminence économique de la cité portuaire au profit d'Amsterdam vont sonner la fin de l'âge d'or.

C'est toute cette production, mal connue mais si passionnante, que fait revivre l'exposition.

Participation aux frais pour la visite guidée de l'exposition :

Membres : 10 euros

Seniors et étudiants : 11 euros

Autres participants : 12 euros

Réservation indispensable au 02/762-62-14

Ci-contre : Jan Cornelisz Vermeyen, Le Lupanar espagnol, eau-forte, 1545. KBR - Cabinet des estampes





Jan Cornelisz Vermeyen, Le Lupanar espagnol, eau-forte, 1545. KBR - Cabinet des estampes

DE LIN, DE LAINE.

Textiles égyptiens du I^{er} millénaire

Décidément les tissus sont à la mode. Après Inca Dress Code au Cinquantiénaire, ce sont les textiles égyptiens de la collection Fill-Trevisiol qui sont présentés au Musée royal de Mariemont. Selon les mots du dossier de presse, "s'intéresser aujourd'hui aux textiles, c'est approcher l'homme dans son rapport le plus intime à l'art. C'est découvrir le métier et les outils d'un tisserand ; c'est voir, comprendre et perpétuer des techniques que l'on retrouve dans le tintement de nos aiguilles ; c'est s'approcher de la mère de famille qui gère la garde-robe, l'usure et les enfants qui grandissent ; c'est rentrer dans l'imaginaire et l'expression de cultures égyptiennes de l'Antiquité tardive qui se définissent, se côtoient, s'influencent ; c'est s'émouvoir des vêtements si reconnaissables aux nôtres ; c'est se laisser inspirer par les formes, les couleurs, les matières et les motifs qui ont dépassé l'Histoire pour revenir dans nos modes".

Plus de 200 œuvres jalonnent le parcours ; pièces vestimentaires et tissus d'ameublement sont mis en relation avec des objets phares issus de collections tant privées que publiques (Musée du Louvre, Museum Mayer van den Bergh, Musée Art et Histoire). Pour mieux comprendre les textiles présentés, l'accent est mis sur les matières (lin et laine qui ont précédé le coton d'aujourd'hui), sur les techniques de fabrication (la trame volante, le battage des couleurs, le broché etc), de coloration (teintures animales ou végétales, teinture dans les fils ou superpositions de fils) ou encore sur les outils et métiers à tisser et sur les diverses parties du vêtement (la tunique, le plastron, le clavus, l'orbiculus etc).

Il n'est pas possible d'aborder le textile égyptien en partant du style, des sujets ou de la sémantique pour le dater. Et pour cause, de nombreuses cultures se sont exprimées simultanément : gréco-romaine, byzantine, chrétienne, islamique. Un même élément de décor peut avoir été repris par plusieurs cultures et signifier des choses très différentes. Par exemple une figuration féminine représente-t-elle un personnage précis? Est-elle une néréide, une déesse mythologique, un personnage de l'histoire? Et s'il est malaisé ou aléatoire de restituer le sens, il devient dès lors très difficile voire impossible d'identifier le porteur ou le propriétaire.

Les textiles présentés vont du III^e siècle au XII^e siècle. Pour mieux connaître ceux dont ils ont accompagné le quotidien, l'exposition répond à une série de questions : comment ces tissus ont-ils été portés? Combien de vêtements possédait un Egyptien de classe moyenne? Pourquoi être enterré avec des textiles plutôt qu'être momifié? Existait-il des vêtements d'hiver, un code couleurs, des modes? Les motifs repris sur les textiles signifiaient quelque chose? Si oui, quel en était le sens?

L'art tardif égyptien est redécouvert à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il exerce depuis une fascination indéniable. Les textiles "coptes" (terme générique) furent présentés lors d'une mémorable exposition parisienne en 1900. Leur qualité, leur recherches esthétique, leur créativité suscitèrent un engouement certain auprès d'artistes comme Auguste Rodin et Henri Matisse. Aujourd'hui encore, ils font l'admiration du public par la modernité indéniable de leur dessin et la fraîcheur de leurs coloris.

L'exposition De lin et de laine. Textiles égyptiens du I^{er} millénaire est accessible au Musée royal de Mariemont - 100 chaussée de Mariemont - 7410 Morlanwelz jusqu'au 26 mai 2019. Elle est ouverte du mardi au dimanche de 10 à 18 h. Tout renseignement au 064.26.29.24. ou sur www.musee-mariemont.be

A droite : Grouchat, 1931. (D.R. CMFWB/DGMP)

Pages suivantes : Bataille entre deux armées, 2018. (Liège, Théâtre du Musée de la Vie wallonne)

Pages suivantes : A droite : Yayoi Kusama, *Dots*, 1999. (Wassenaar, Museum Voorlinden)
A gauche : Michaël Borremans, *Various ways of avoiding visual contact...*, 1998.
(Anvers, Tim van Laere Gallery)

CONFERENCES A LA SOCIETE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BRUXELLES

15 janvier : Valentine Hendericks (Professeur à l'ULB)
*Albrecht Bouts, portraitiste d'un membre de l'Ordre
de Saint-Jean de Jérusalem?*

Fils puiné du célèbre Primitif flamand Dirk Bouts, Albrecht Bouts (Louvain 1451-1455/1549) reprend l'atelier paternel à Louvain et maintient la tradition picturale jusque tard au XVI^e siècle. Le peintre s'est représenté en tant que donateur, accompagné de son épouse, sur le volet droit du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* (ca 1495-1500), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). C'est sur la base de cette effigie qu'un second autoportrait a pu être identifié en 2011. Il s'agit du *Portrait d'Homme au crâne* (collection Brukenthal à Sibiu). L'attribution de ce tableau à Albrecht Bouts a permis de reconnaître la main du maître dans une autre effigie actuellement sur le marché de l'art, à la Galerie De Jonckheere à Genève.

L'objectif de l'exposé sera de comparer le portrait de Sibiu à celui du *Chevalier de l'Ordre des chevaliers de saint Jean de Jérusalem* afin de confirmer l'attribution de ce dernier au même peintre et de situer le tableau au sein de la vie et de l'œuvre d'Albrecht Bouts. Même aux yeux du spectateur néophyte, les analogies entre les portraits sont saisissantes. Les deux visages présentent en effet un même regard fixe et introspectif, une bouche aux lèvres pincées tout à fait similaire et une même attention portée au rendu des rides dans le visage et dans le cou. Bien que les dimensions des panneaux diffèrent, l'intégration spatiale des personnages est aussi très comparable et le peintre accorde un même soin aux jeux d'ombres portées. Enfin, les deux protagonistes ont une coiffe identique. Un examen attentif révèle toutefois une différence de technique d'exécution entre les deux œuvres. Dans le portrait du Chevalier, le rendu de la fourrure du chapeau est plus schématique et le modelé des carnations moins profond que dans le tableau de Sibiu. L'examen de visu des deux œuvres et les méthodes de laboratoire,

Pages suivantes : *Albrecht Bouts, Portrait d'homme au crâne*, ca 1523 (Sibiu, Collection Brukenthal) et *Albrecht Bouts, Chevalier de l'Ordre des chevaliers de saint Jean de Jérusalem*, 1521. (Genève, Galerie De Jonckheere)





notamment la réflectographie dans l'infrarouge, apportent des preuves inédites pour expliquer ces différences.

Nous verrons enfin qu'Albrecht Bouts a sans doute réalisé ce *Portrait d'un chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem* quelques années avant son autoportrait de Sibiu (ca1523), d'après la référence gestuelle au tableau de *Saint Jérôme* peint par Dürer en 1521. Rien d'étonnant à ce qu'Albrecht Bouts, habitué par son statut à fréquenter les hautes sphères de la société louvaniste, ait peint l'effigie d'un membre de l'Ordre hospitalier, prestigieuse institution qui disposait d'une petite commanderie à Louvain depuis le XII^e siècle.

La découverte de cette fascinante effigie d'un Chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem, dans la foulée de l'autoportrait de Sibiu, complète un pan encore méconnu de l'activité d'Albrecht Bouts en tant que portraitiste. Son père Dirk Bouts, avait peint, en 1462, l'énigmatique portrait figurant selon toute vraisemblance Jan van den Winckele, notaire du Conservatoire des Privilèges de l'Université de Louvain (National Gallery de Londres). Quoi de plus naturel donc, que son fils pérennise cette tradition qui inscrit l'atelier des Bouts comme la référence, pendant près d'un siècle, aux yeux de l'élite louvaniste.

Les autres conférences de 2019 :

19 février, Sylvianne Modrie (Archéologue attachée au Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale) : *L'apport de l'archéologie du bâti dans la gestion du patrimoine régional bruxellois*

19 mars (Hôtel de Ville, Grand-Place), François Blary (Professeur à l'ULB) : *Une prospection géophysique au service de l'archéologie urbaine bruxelloise (principes, résultats et perspectives)*

23 avril, Thibault Daoût : *Un Temple de Pauvreté sous une Bourse de Commerce. L'ancien couvent des Frères mineurs récollets de Bruxelles*

21 mai, Roel Jacob : *L'Ulenspiegel de De Coster, un Flamand bien bruxellois ... et francophone*

18 juin, Pierre Anagnostopoulos (SRAB) : *Des lieux d'amusements sportifs à Bruxelles. Les patinoires couvertes (1870-1914)*

Les conférences ont lieu à 18h45 dans la salle du Grand Serment Royal et de Saint-Georges des Arbalétriers - 7-9, Place Royale - 1000 Bruxelles (sauf exception du 19 mars). L'entrée se trouve à la grille située à gauche de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. Tout renseignement : www.srab.be ou 02/650.24.97

JEANNE D'ARC ET LE CID⁽⁷⁾

par Albert Marinus

Jeanne dégage Orléans, remporte des succès à Jargeau, Beaugency, Patay et Troyes, et conduit le dauphin Charles VII à Reims où elle le fait couronner. En quatre mois, la situation est renversée.

Cela nous fait supposer que ce qui manquait aux troupes, c'est un bon moral, et que le rôle de Jeanne a consisté à leur rendre. Elle a aussitôt éclipsé dans l'opinion des troupes la valeur tactique du commandement. Mais déjà alors, l'esprit légendaire agissait, et il est impossible de rétablir le rôle de chacun. On commence seulement à se rendre compte maintenant de l'importance du facteur psychologique aux armées. Nos connaissances actuelles appliquées aux événements d'alors, nous feraient comprendre bien des choses.

Jeanne est blessée devant Paris le 8 septembre 1429. Elle tombe le 23 mai 1430 devant Compiègne entre les mains des Bourguignons qui la livrent aux Anglais. Les Bourguignons n'étaient donc pas non plus Français et ils combattaient en accord avec les Anglais? Ceux-ci la livrent à leur tour au tribunal de l'Inquisition et c'est un tribunal de Normands (ils n'étaient pas Français non plus), présidé par l'évêque de Beauvais, Cauchon, qui la condamne à être brûlée comme : relapse, convaincue de schisme, hérésie, idolâtrie, invocation des démons. Son passage à travers les événements fut son rapide et sa guerre, une guerre-éclair.

La psycho-pathologie connaît aujourd'hui les cas des extases-hallucinatoires dont Jeanne était atteinte et n'y voit plus un miracle. De son temps on ne pouvait pas y voir autre chose. Le cas des malades s'imaginant que des pensées internes sont des suggestions externes a fait l'objet d'examens nombreux. Mais il est évidemment rare qu'il se traduise par une activité semblable. Les circonstances aidèrent d'ailleurs à l'entretenir et facilitèrent la propagation de cette idée-hallucination, et sa manifestation est une action adéquate, coordonnée, de si grande envergure. Les voix de Jeanne n'étaient que des idées intimes dont elle s'auto-suggestionna. Elle crut que Dieu parlait en elle et par elle. Elle déclarait agir "de par le Roi du Ciel, son souverain Seigneur" "Ma voix, c'est la voix de Dieu". Il est donc assez naturel que le tribunal

l'ait accusée d'imposture. Mais rien ne révèle dans ses propos qu'elle ait eu un seul instant la notion de la Patrie française. Elle était inspirée plutôt par l'esprit des Croisades. Depuis un siècle et demi que celles-ci étaient terminées, la chrétienté qui, pendant deux siècles, avait été entretenue dans l'idée que le tombeau du christ devait être rendu aux Chrétiens, que le mahométhanisme (sic) devait être extirpé du bassin méditerranéen, conservait le douloureux souvenir de son insuccès et aspirait toujours à la réalisation de ce dessein. Des expéditions de Charles-Quint et de François I^{er} dans le bassin méditerranéen au XVI^e siècle répondent encore à cet état d'esprit. Si les visées de ces souverains étaient surtout personnelles, c'est en ranimant l'esprit des Croisades qu'ils entraînaient leurs peuples.

En 1554, des écrivains célèbres, humanistes, émules d'Erasme, tel Torrentius dans nos provinces mêmes, engageaient encore les peuples d'Europe à s'unir contre les Turcs. Louis XIV, au XVII^e siècle, a encore essayé de galvaniser cet état d'esprit. C'est contre les infidèles que Jeanne partait en guerre. Il se dégage de l'analyse de l'intention de ses propos, qu'elle considérait comme une impiété grave que des chrétiens se battissent contre d'autres chrétiens au lieu de s'unir contre les mécréants. Des Chrétiens qui se battent, c'est d'ailleurs un acte sacrilège. Jeanne aspirait à rétablir la paix entre eux, à unir contre les hérétiques les Rois de France et d'Angleterre. C'était son véritable objectif. Elle tint également des propos menaçants contre les Hussites. Mais on ne voit jamais apparaître de véritable esprit français. Elle ne pouvait pas l'avoir. Fatalement, ses exploits devaient faire une forte impression sur les foules. Tout ce qui est anormal les inquiète, les frappe, et, l'esprit légendaire les travaillant, la notion de réalité se perd vite. C'est ainsi qu'entre le procès de Jeanne et le procès en réhabilitation qui eut lieu vingt-cinq ans plus tard, on voit déjà apparaître les déformations. Mais, même dans ce second procès, les épisodes de la vie de Jeanne ne sont pas orientés vers l'expression d'un sentiment français. Ce que l'on y remarque surtout, c'est que c'est une tendance à la déformation de son caractère, à une épuraison. On y voit naître la notion de la Jeanne, mignonne, mutine, affectueuse, compatissante. Alors qu'en réalité, elle était rude de langage et même assez vulgaire. Ce n'est pas un reproche, ni une critique. Le milieu où elle avait vécu explique et excuse tout. Les propos qu'elle tint aux soldats en réponse à leurs grivoiseries,

n'étaient pas ceux d'une prude. Si aujourd'hui le nom de Pucelle lui est accordé à titre de vertu, il n'en était rien au moment il lui fut donné. Nous ne doutons pas que, pucelle, elle le fût et elle restât. Les constatations à ce sujet sont formelles. Mais le surnom lui a été donné par les soldats à titre de sobriquet, dans un sens plutôt narquois, trivial et sadique, et ce ne fut qu'après sa mort que la signification en fut lentement changée, qu'il prit le sens de vierge, tel que nous la donnons à la Mère du Christ.

Elle était loin d'avoir les sentiments humanitaires qu'on lui prête. Elle se montra plutôt violente, brutale et même cruelle. Elle partageait la haine mortelle des Lorrains d'alors contre les Bourguignons et ne souhaitaient que de les voir "la tête coupée" (C'est une de ses expressions). Quand elle alla planter son étendard sur le bord des fossés où cent cinquante Anglais demandaient à se rendre, elle refusa de les recevoir à rançon, ce qui était pourtant conforme aux lois de la guerre et à l'humanité. Elle ne quitta les lieux que lorsque presque tous eurent été mis à mort. Elle en parlait que de donner avec son épée (qu'elle maniait d'ailleurs comme un bâton) "de bonnes buffes et de bons torchons"(spécimen de son langage). Il y a loin de cette Jeanne, naturelle d'ailleurs et primitive de propos et de sentiments, à celle de la légende et de la poésie, la montrant arrêtant son cheval au premier cadavre (comme une statuette la représente). Tous les témoignages sont d'accord pour dire qu'elle n'a, elle-même, jamais tué un homme et nous le croyons, mais elle s'entendait fort bien pour exciter les autres à la tuerie (c'est de bonne guerre, ma foi) ; les champs de carnage ne l'émurent pas et elle se montra souvent sans pitié pour les ennemis.

C'est dans l'espace des vingt-cinq ans qui séparent les deux procès que l'on voit déjà la figure s'idéaliser; qu'elle sort de sa gangue humaine et guerrière entachée de défauts et d'imperfections, pour se transfigurer en l'image légendaire et céleste, qu'elle revêt de nos jours. Son aventure était trop extraordinaire pour qu'elle ne laissât pas de trace dans le souvenir populaire. Et tout doucement sa figure s'épura ; mais on ne peut pas dire qu'elle conquît l'opinion d'une façon bien profonde. Après avoir impressionné le peuple, son souvenir et ses exploits, bien que déjà déformés, s'estompèrent plutôt. Elle attendit deux siècles pour entrer dans la littérature, avec un long et fastidieux poème de Chapelain (1595-1674) qui, loin de magnifier sa vie, l'a rendue presque ridicule. Aussi eut-il à essayer des épigrammes sévères de Boileau (singulière coïncidence : ce

même Chapelain, premier écrivain de Jeanne d'Arc, fut le premier critique du *Cid* de Corneille, à la demande de Richelieu). Sa *Pucelle* était si maladroitement conçue qu'elle fit un tort énorme à notre héroïne. Vers 1725, Voltaire à son tour l'ayant prise pour sujet, l'a dépeinte sous un jour plutôt libertin. Et tout le XVIII^e siècle cultivé se l'est représentée sous cet aspect tout à fait injustifié. Ce ne fut qu'au XIX^e siècle que la légende de Jeanne d'Arc a sensiblement pris un caractère sérieux, actif, mythique. C'est alors seulement que l'idée de l'inspiration directe, de la réalité de ses voix, a été admise; qu'elle a été doucement aussi considérée comme un symbole de la patrie française. La fusion des deux thèmes ne s'est opérée et n'a conquis les masses qu'après la défaite de 1870. La première guerre mondiale a émondé complètement le récit de ce qu'il pouvait y avoir de douteux, de désobligeant et elle finit par être canonisée en 1920. Singulier retour des choses, car il importe de rappeler ici qu'après la révision de son procès et de sa réhabilitation, le roi de France eut toutes peines du monde et dut même forcer la main au pape pour obtenir la reconnaissance du jugement. Aux yeux de pape elle restait coupable d'idolâtrie, d'hérésie, d'imposture et d'avoir entretenu des relations avec le démon.

Aujourd'hui Jeanne d'Arc est l'image de la vierge martyre, inspirée de Dieu, et, par un prodigieux anachronisme elle est devenue de surcroît, le symbole d'un mythe national qu'elle a toujours ignoré. Répétons-le et insistons-y, l'idée de Patrie, la notion d'un sentiment national français n'existait pas et ne pouvait pas exister au XV^e siècle. Si le mouvement d'unification de la France a commencé sous Louis XI, entre 1461 et 1483, c'est à dire 50 ans après la mort de Jeanne d'Arc, elle ne pouvait pas en avoir la notion, et cette unification, fruit d'une politique suivie des rois, n'a vraiment été réalisée que sous Louis XIV. Le rapprochement entre l'idée de Roi et de France n'apparaît dans son vrai sens qu'à l'époque de Sully au début du XVII^e siècle et on rencontre la première fois, dans un document officiel, le mot patrie étendu à la nation française, dans une lettre qu'il écrivait à La Trémouille en 1597. Jeanne d'Arc était morte depuis cent soixante-six ans.

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 2019")

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 : Edouard Keilig, *Bois de la Cambre à Bruxelles, 1862-1867. Vue du Chalet Robinson*. Carte postale ancienne (détail). (D.R. Bruxelles Coll. CIVA)

